UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS
LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

Marly D'Amaro Blasques Tooge

Harmonia e tom: o poder brando da música popular brasileira e as
representações identitárias do Brasil no mundo.

São Paulo
2014

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS
LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS**

Marly D'Amaro Blasques Tooge

Harmonia e tom: o poder brando da música popular brasileira e as
representações identitárias do Brasil no mundo.

Tese apresentada ao Departamento de Letras Modernas
da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, como requisito parcial à
obtenção do título de doutorado na área de Estudos
Linguísticos e Literários em Inglês.
Área de concentração: Estudos da Tradução.

Orientadora: Prof. Dra. Lenita Maria Rimoli Esteves.
Universidade de São Paulo

**São Paulo
2014**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS
LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS

Marly D'Amaro Blasques Tooge

Harmonia e tom: o poder brando da música popular brasileira e as representações identitárias do Brasil no mundo.

Tese apresentada ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito parcial à obtenção do título de doutorado na área de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês.

Área de concentração: Estudos da Tradução.

Orientadora: Prof. Dra. Lenita Maria Rimoli Esteves.
Universidade de São Paulo

São Paulo
2014

DEDICATÓRIA

A todos aqueles que acreditam que viver em paz é possível.

AGRADECIMENTOS

Aos familiares mais próximos, que muito me apoiaram neste projeto, com seu incentivo e sua fé em meu trabalho.

Aos amigos que compartilharam comigo todas os desafios deste projeto, estando presentes e acreditando em meu trabalho.

A todos os professores que contribuíram para que este trabalho atingisse seus objetivos.

Agradeço, especialmente, minha orientadora, e agora amiga, Prof. Dra. Lenita Maria Rimoli Esteves, ao Prof. Dr. John Milton, à Prof. Dra. Viviane Veras, ao Prof. Dr. Charles Perrone, ao Prof. Dr. Marcos Lombello, entre tantos outros que colaboraram com minha pesquisa.

A Lara Souto Santana, sem quem, muitos dados não estariam presentes nesta pesquisa.

A Ana Júlia Perroti Garcia, Célia Prado, Cláudia Santana Martins, Solange Pinheiro, Vera Ramos, Yuri Caribé e Zsuzsana Spiry, colegas que contribuíram para meu trabalho e me cobriram de afeto durante todo o meu programa de doutorado.

A todos os amigos da Universidade de São Paulo, que conviveram comigo todos esses anos e tornaram minha vida mais rica, tanto em conteúdo, quanto em amizades.

SUMÁRIO

Resumo.....	8
Abstract.....	9
Introdução.....	10
Capítulo 1: Tecendo o Brasil.....	18
1.1. Construindo uma ideia de nação ou (in)definindo a nação.....	18
1.2. Nacionalismos.....	20
1.3. Nação, memória, linguagem e traumas históricos.....	24
1.4. Cultura nacional e... popular?.....	26
1.5. Culturas, cidadanias e o novo cosmopolitismo: nem tão simples assim.....	35
1.6. Globalizando a língua nacional.....	42
1.7. Língua, diplomacia cultural e poder brando.....	45
1.8. Tradução, representação e transculturação.....	51
1.9. Mitos do Brasil.....	54
Capítulo 2: o Brasil para inglês ver.....	60
2.1. Nosso “tom” no mundo - o Brasil que o estrangeiro vê.....	60
Capítulo 3: Os músicos brasileiros e seus mediadores culturais no mundo ou (des)harmonias do Brasil em mais de um século de história musical.....	98
3.1. As margens não tão plácidas.....	98
3.2. A metamorfose do início do século XX: A “Lição” de Roosevelt.....	106
3.3. O popular-nacional e o embate sobre a língua: a música como o novo palco do debate sobre a identidade.....	113
3.4. O francês amigo/inimigo.....	114
3.5. O inglês é o novo inimigo.....	118
3.6. Brasil exaltação vs Brasil exportação – harmonia & tom.....	125
3.7. Seduzidos e seduzindo: a política da Boa Vizinhança.....	128
3.8. Aquarela do Brasil: o primeiro “hino” no exterior.....	138
3.9. Bossa Nova: de Tom (e João) ao Tom (da Nova Bossa americana).....	144
3.9.1. Orfeu Negro: do mito grego ao mito brasileiro.....	153
3.9.2. O impacto musical de Orfeu Negro: a Bossa Nova invade o mundo.....	157
3.10. O enigma da Tropicália: liberta-me ou te devoro.....	174
3.11. Cantando o Brasil ao estrangeiro.....	185
3.12. Do “Forró no Escuro” ao “Forró in the Dark”.....	191
Capítulo 4: Considerações finais: assim caminha a (nossa) musicalidade... (a título de conclusão).....	204
Referências Bibliográficas.....	210
Dados de arquivo pessoal.....	235
Vídeos utilizados.....	252
Músicas analisadas.....	259
Anexo I - Entrevistas.....	262
Anexo II – Artigos de jornais e revistas.....	283

ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA	PAGINA
1. Foto do Jornal “Folha Universal”, edição de 26 de setembro a 2 de outubro de 1999.	38
2. Imagem retirada da página da eletrônica revista Argonautas.	54
3. Regras para uso da Crescent Beach – Florida.	62
4. Regras para uso da West Dennis Beach – Cape Cod- Massachussets .	63
5. Foto da placa da <i>Little Brazil</i> em Manhattan – Nova York.	65
6. Restaurante Via Brasil na <i>Little Brazil</i> em Nova York.	65
7. Cardápio do <i>Brazil Restaurant</i> .	65
8. Interior do <i>Brazil Restaurant</i> .	66
9. Bandeira no teto do <i>Brazil Restautant</i> .	66
10. <i>Ipanema Restaurant</i> na <i>Little Brazil</i> em Nova York.	66
11. Logo ao lado, fica restaurante Empório Brasil.	66
12. Frente do restaurante Copacabana.	67
13. Fachada do restaurante Copacabana.	67
14: Painel na estrada do clube noturno.	67
15: Cardápio do Copacabana em Nova York.	68
16: Restaurante Fogo de Chão em San Diego.	69
17: Churrascaria Plataforma em Nova York.	69
18: Restaurante <i>Brazil</i> na rua 46 em Nova York.	69
19: Entrada do restaurante <i>Miss Favela</i> .	70
20: Interior do <i>Miss Favela</i> .	70
21: Restaurante <i>Favela Chic</i> de Paris.	71
22: <i>Búzios Boutique</i> na rua 46.	72
23: Coleção <i>Brazil</i> – Macy’s Ventura Mall – Miami.	72
24: Anúncio da coleção “Brasil – <i>Magical Journey</i> ” – nos Estados Unidos.	73
25: Exterior da loja Macy’s em Nova York.	73
26: Linha <i>Pure Brazilian</i> tratamento capilar.	74
27: Linha Brazilian Kheratin Therapy	74
28: A publicidade do <i>Brazil Butt Lift</i> .	75
29: O criador do programa.	75
30: Anúncio de depilação <i>Brazilian Wax</i> em Nova York.	75
31. Anúncios de depilação Brazilian Wax na revista “Allure” de Nova York.	76
32: Modelos de Barbies “brasileiras” vendidas fora do Brasil.	76
33. Aplicativo para aprender português, à venda pela Internet	77
34: Entrada do “Brasil Tropical” em Paris.	77
35: Linha <i>Lissage Brésilien</i> . Produto com referência à Amazônia.	78
36: Linha <i>Lissage Brésilien Keratine</i> . Produto “brésilien” “fabriqué en France”.	78
37: Exterior da loja “Não do Brasil” em Paris.	78

38: Chinelo da coleção “Não do Brasil”.	79
39: Coleção de calçado da loja “Não do Brasil” em Paris.	79
40: Anúncio do novo canal da Rede Globo em Portugal (Lisboa)	80
41: Cine São Jorge, com a programação do “Ano do Brasil em Portugal”	80
42: Anúncio do cinema Vasco da Gama.	81
43: Cartaz da peça “The Melting Pot” de 1908, encenada em Nova York.	83
44: Mapa do Brasil representando a diversidade cultural.	83
45: Imagens do <i>Brazilian Endowment for the Arts</i> em Nova York.	84
46: Foto postada no Facebook em 18 de junho de 2013 – Protestos no Brasil	87
47: Discussão postada no <i>Facebook</i> em 18 de junho de 2013 – Protestos no Brasil	88
48: Série de imagens da Marca Brasil – Campanha nacional	90
49: Série de imagens da Marca Brasil – Campanha internacional	91
50: Imagens do vídeo promocional da Copa 2014.	95
51: Imagens da campanha Copa 2014.	96
52: Imagens das apresentações de Lundu.	102
53: Artigo publicado no NYT de 9 de novembro de 1913.	107
54: Carmen Miranda em São Paulo e, 1934.	122
55: Foto que Carmen Enviou a Caymmi - 1939.	129
56: Jornal o globo de maio de 1939.	129
57: Vídeo lançado em 1942 – <i>Carnival in Brazil</i> .	131
58: Imagem do filme <i>The gang is all here</i> (1943).	135
59: Imagem do Website de Daniella Thompson.	143
60: Foto e texto impressos no verso da capa do disco Opinião Nara - 1964.	151
61: Cartaz da peça “Orfeu Negro” em Nova York.	153
62: <i>Black Orpheu</i> no Oscar de 1960.	154
63: Versionistas aparecem como coautores das canções.	163
64: Apresentação de Frank Sinatra e Tom Jobim para o público norte-americano.	164
65: LIFE GODS clip encontrado no <i>Youtube</i> .	188
66: Silvana Mangano (<i>el negro zumbon</i>) filme ANNA – 1951.	202
67: Camiseta da ADIDAS para a Copa de 2014.	208

Harmonia e tom: poder brando da música popular brasileira e as representações identitárias do Brasil no mundo.

**Marly D’Amaro Blasques Tooge – Doutoranda –
Estudos Linguísticos e Literários em Inglês**

Resumo: Desde o início do século XX a música brasileira tem sido palco de discussões e negociações sobre a identidade nacional. Em diferentes momentos históricos, tensões ideológicas e projetos identitários produziram usos variados dos idiomas português e inglês, refletindo correntes de nacionalismo acirrado e outras vezes de abertura à influência estrangeira. No decorrer do século XX, a música tornou-se uma das mais importantes manifestações artísticas brasileiras no mundo e um instrumento de difusão de nossa língua e cultura. Os mitos nacionais que se formaram ao longo de nossa história e que resultaram no atual imaginário do Brasil acabaram por gerar utopias que foram e são de interesse mundial. A música é, ainda hoje, vista como ferramenta para o aumento do poder brando do Brasil. Vemos aqui como os usos do par de idiomas português-inglês foi utilizado de forma a retratar o jogo de poder e as tensões identitárias junto ao público estrangeiro. As traduções de canções brasileiras, a criação de versões bilíngues como meio de divulgar a diversidade cultural brasileira, assim como o papel de mediadores culturais e seu potencial de transformação das relações com o estrangeiro, também são discutidos neste trabalho.

Palavras chave: Tradução cultural, poder brando, música popular brasileira, estratégias linguísticas, identidade.

Abstract: Since the early 20th century, Brazilian music has been the stage for discussions and negotiations on national identity. At different historical moments, ideological tensions and identity projects produced different uses of the Portuguese and English languages in music, either reflecting a fierce nationalism or else some openness to the influence of “the foreign other”. Along the 20th century, Brazilian music became one of the most important artistic manifestations in the world and an instrument for the dissemination of our language and culture. Brazilian national myths generated throughout history and that contribute to the current image of Brazil, also helped create utopias that were and still are of global interest. Music is seen today, as a tool for increasing Brazilian soft power. This thesis draws on how Portuguese and English have been used in order to portray the power play and identity tensions with the foreign public. Translations of Brazilian songs, the creation of bilingual versions, the promotion of Brazilian cultural diversity, as well as the role of cultural mediators and the potential for transformation of foreign relations, are also discussed in this work.

Keywords: Cultural translation, Brazilian popular music, soft power, linguistic strategies, identity.

Harmonia e tom: o poder brando da música popular brasileira e a representação do Brasil no mundo.

INTRODUÇÃO

Neste momento de música eles sentiram-se donos da cidade. E amaram-se uns aos outros, se sentiram irmãos porque eram todos eles sem carinho e sem conforto, e agora tinham o carinho e conforto da música. (Jorge Amado)¹

“A solução dos problemas humanos terá que contar com a literatura, a música, a pintura, enfim com as artes. O homem necessita de beleza como necessita de pão e de liberdade”. Assim começa a citação atribuída a um famoso escritor no Portal da Secretaria da Cultura do Governo da Bahia.² “As artes existirão enquanto o homem existir sobre a face da terra. A literatura será sempre uma arma do homem em sua caminhada pela terra, em sua busca de felicidade”, continua o romancista. É em homenagem àquele que nos lançou na jornada de pensar as relações internacionais através da ótica dos Estudos da Tradução que iniciamos esta tese de doutorado com as palavras de Jorge Amado. Nelas, o autor aponta a importância das artes, especificamente da literatura e da música, para a solução dos problemas humanos. Mais do que um escritor famoso, Jorge Amado foi também político e deputado federal. Como tantos outros artistas brasileiros, vivenciou a experiência do exílio, essa “fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre um eu e seu verdadeiro lar”, no olhar melancólico de Edward Said (2003, p. 46). O exílio, imbuído da perda da cidadania, traz uma nova perspectiva sobre as relações de poder e

¹AMADO, Jorge. *Capitães de areia*. São Paulo: Record, 1998, p. 59.

² LIVRO “A Odisséia de Jorge Amado” é lançado durante as comemorações do centenário do escritor, 6-7 ago. 2012. Disponível em: <<http://www.cultura.ba.gov.br/2012/08/06/editora-da-uesc-lanca-a-odisseia-de-jorge-amado-durante-as-comemoracoes-do-centenario-do-escriptor/>>. Acesso em: 29 out. 2013.

de identidade/outridade. É no exílio que encontramos a necessidade de “nos traduzirmos”, de nos fazer compreender. Mas a dificuldade de compreender o “outro” e de ser compreendido por ele ainda enfrenta barreiras de racismo, medo do “diferente”, ignorância e etnocentrismo.

No Brasil, onde a tradição oral sempre foi muito forte em função dos grupos étnicos majoritários que compuseram a população nacional, a voz dos desprovidos achou caminho através de uma manifestação artística não escrita: a música popular brasileira. Seu caminho, porém, não foi o do sectarismo. A arte popular no Brasil, assim como a vida social, foi sempre “híbrida”, mestiça, misto de erudito e popular, de nacional e estrangeiro, e, portanto, uma arte inovadora. A “palavra cantada” tornou-se um importantíssimo veículo para a elaboração e transmissão de fórmulas dessa “identidade brasileira” dentro e fora do país. Em termos de inserção internacional, a música brasileira tornou-se tão forte quanto (ou até mais forte do que) a palavra escrita na busca de reconhecimento de uma ideia de nação. Ela passou a carregar a força dos processos de resistência, de “transculturação” e “hibridismo” (ou como prefere Canclini (1997), “hibridação”) em nossa história. Nela ficaram marcadas as utopias, os mitos, os debates históricos sobre nossa nacionalidade.

Enquanto as canções populares no Brasil transitaram de um grupo cultural para outro, elementos culturais viajaram através delas, levando comunidades periféricas da sociedade para dentro da “cultura oficial” (junto à elite dominante), e da “periferia” da comunidade global (dos países chamados “em desenvolvimento” ou antigo “terceiro mundistas”) para locais específicos, no centro das chamadas “nações hegemônicas”. Enxergamos tais processos de transferência como “transculturação”, conforme definido por Ortiz (1940) (e adotado por Tymoczko (2005) para referir-se ao campo da tradução).³ Tradução, práticas bilíngues e hibridação foram alguns dos métodos utilizados por músicos brasileiros para expor seu conceito de brasilidade e defender uma suposta “língua nacional”. Veremos, entretanto, que ideais “nacionalistas” ligam-se fortemente à busca de utopias, de mitos de “paraísos terrestres” cujas formas variam de acordo com os “traumas históricos” de cada povo. No Brasil, esses traumas se registraram, numa escala mais ampla, pela colonização e pela escravidão. Dessa condição de colônia escravista surgiram formas de expressão cultural, sendo a música, esta em que ferviam as crenças,

³ O conceito de “transculturação” está explicado mais adiante.

as dores e as alegrias dos povos, a que se tornou mais forte e mais significativa como símbolo identitário.

A partir do início do século XX, a outrora proibida e discriminada “música popular”, provinda das classes mais baixas da população, tornou-se também uma das mais importantes formas de diálogo com o público estrangeiro.⁴ A música entrou para os programas oficiais de difusão da cultura e da língua portuguesa falada no Brasil.⁵

Foram essas constatações que nos incentivaram a buscar, com mais empenho, as formas como os músicos brasileiros, principalmente aqueles que têm desempenhado mais significativamente o papel de “mediadores culturais” ou até mesmo “embaixadores informais” do Brasil, atuam no ambiente internacional (com maior ênfase aos países de língua inglesa – nossa área de estudo).

Também nos interessam as estratégias comunicativas linguísticas utilizadas por esses artistas, assim como a forma como os elementos das culturas de grupos mais “periféricos” continuam a ser transferidos, através de processos de tradução e transculturação, para o ambiente estrangeiro. Acreditamos que essas estratégias demonstram a força dos ideais de resistência dos projetos utópicos necessários à sobrevivência humana em sociedade.

As relações de poder e de conflito transparentes na música brasileira inspiraram o título desta tese de doutorado, que tem propositalmente um sentido múltiplo: o termo “harmonia” pode tanto relacionar-se à ideia de conciliação, quanto à ideia de sons congruentes. No dicionário Houaiss, encontramos, entre outras, as seguintes definições:

Para a palavra “harmonia”:

1. a combinação de elementos diferentes e individualizados, mas ligados por uma relação de pertinência, que produz uma sensação agradável e de prazer;
2. a ausência de conflitos; paz, concórdia;
3. a conformidade entre coisas ou pessoas; concordância, acordo;
4. o conjunto de sons relacionados. (HOUAISS, 2001, p. 402)

Para a palavra “tom” temos (também entre outros significados):

1. Vigor natural; força, energia, tensão;
2. Altura dos sons emitidos pela voz humana ou por instrumentos, e determinados em relação a um ponto de referência; tonalidade;
3. Modo de encarar um assunto; ponto

⁴Ver SEBRAE (2002).

⁵Ver BRASIL. Ministério das Relações Exteriores. Música. Disponível em: <<http://www.dc.mre.gov.br/musica>>. Acesso em: 18 set. 2010.

de vista; 4. Modo pessoal, singular de realizar ou executar algo; estilo, caráter. (HOUAISS, 2001, p. 758)

Novamente, vemos referências à sonoridade musical. Mas agora, o elemento que se destaca é a “cor”, marca de destaque nas discussões passadas sobre nossa “identidade nacional”.

Essa complexa multiplicidade de sentidos nos parece adequada para falar da representação da(s) cultura(s) brasileira(s), de nossos mitos e utopias, de nossas “relações internacionais”, através da música brasileira no ambiente internacional.

A exposição e visibilidade da música brasileira no mundo são amplamente reconhecidas. Através dela, passam nossas linguagens. Diz Luiz Tatit:

Toda a sociedade brasileira – letrada ou não-letrada, prestigiada ou desprestigiada, profissional ou amadora – atuou nesse delineamento de perfil musical que, no final do século [XX], consagrou-se como um dos mais fecundos do planeta, em que pese a modesta presença da língua portuguesa no cenário internacional (TATIT, 2004, p. 11).

A música ou a “palavra cantada” – unindo língua e sonoridade e, muitas vezes, até mesmo a imagem – tornou-se foco de representação e de transculturação no Brasil. Sua importância no cenário internacional foi reconhecida por vários estudiosos.⁶

Em função disso, compusemos as seguintes hipóteses:

1. A música brasileira assumiu um papel de destaque como forma artística representante da “nação” dentro e fora do país. Grupos de músicos brasileiros passaram, principalmente a partir do século XX, a assumir o papel de “mediadores culturais” ou “embaixadores culturais” brasileiros, tentando mostrar ao público estrangeiro seus ideais de “identidade nacional”. As ferramentas foram suas canções, em que estão registradas as

⁶ O brasilianista australiano Piers Armstrong defende que a música “tem constantemente sido a arte que ganhou aplauso internacional para o Brasil” (1999, p. 204). Em pesquisa realizada pelo SEBRAE lemos que “(...) a grande visibilidade do Brasil no mundo é veiculada pela música” (2002, p. 54). Mais ainda, ao final de 2002, o Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior divulgou um levantamento, realizado pela agência de propaganda McCann Erickson nos 10 países considerados prioritários pela política de comércio exterior brasileira, segundo o qual a música aparecia como uma das principais marcas da imagem do Brasil no Exterior. Ver: CAMPANHA quer mudar imagem do Brasil no exterior, 27 nov. 2002. Disponível em: <<http://www.mdic.gov.br/sitio/interna/noticia.php?area=1¬icia=4904>>. Acesso em: 15 maio 2010.

estratégias linguísticas para definir as identidades e o jogo de poder envolvido nessa “missão”.

2. Os projetos políticos e turísticos contaram com a indústria cultural para criar imagens estereotipadas da “identidade nacional brasileira”. Todavia, com os avanços da tecnologia e a dificuldade de controle total dos Estados, processos mais “naturais” de transculturação permitiram que manifestações artísticas valiosas pudessem também ser transmitidas, seja na forma de traduções ou de recriações, para um público internacional. Diferentes formas de pensar as sociedades são transmitidas através desses movimentos de transculturação, auxiliando nos processos de mediação, compreensão e entendimento entre os povos.
3. Os músicos brasileiros, atuando ainda como “homens traduzidos”, enfrentaram o “olhar estrangeiro”, o etnocentrismo inerente à outridade, de forma semelhante àquela enfrentada por escritores e tradutores da área literária. Alguns, entretanto, fizeram uso de grande criatividade para conseguir despertar o interesse do público, através de obras que se mostraram significativas.
4. Os imaginários estereótipos pré-existent, oriundos dos traumas históricos e dos mitos nacionais (especialmente o mito fundador do Brasil⁷ e mito da democracia racial⁸) foram e ainda são barreiras a serem enfrentadas pelos agentes culturais. Entretanto, a busca de um “novo cosmopolitismo”, multicultural e democrático, tem se infiltrado no trabalho de cantores brasileiros no mundo. A conciliação dos antigos mitos nacionais com um novo projeto de utopia multicultural aparece revelada tanto nos novos discursos governamentais brasileiros, quanto em trabalhos de nossos “embaixadores musicais”, os nossos “homens traduzidos”.

⁷ Mencionando especificamente o “mito fundador”, Marilena Chauí explica: “Ao falarmos em mito, nós o tomamos não apenas no sentido etimológico de narração pública de feitos lendários da comunidade (isto é, no sentido grego da palavra mythos), mas também no sentido antropológico, no qual essa narrativa é a solução imaginária para tensões, conflitos e contradições que não encontram caminhos para serem resolvidos no nível da realidade. Se também dizemos mito fundador é porque, à maneira de toda fundatio, esse mito impõe um vínculo interno com o passado como origem, isto é, com um passado que não cessa nunca, que se conserva perenemente presente e, por isso mesmo, não permite o trabalho da diferença temporal e da compreensão do presente enquanto tal. Nesse sentido, falamos em mito também na acepção psicanalítica, ou seja, como impulso à repetição de algo imaginário, que cria um bloqueio à percepção da realidade e impede lidar com ela”. (CHAUÍ, 2000, p. 3).

⁸ A questão dos “Mitos Nacionais” será desenvolvida adiante.

5. As utopias brasileiras não se esgotaram nos dois mitos relacionados acima.⁹ Estes continuam seu processo de transformação, de acordo com a mudança dos sistemas políticos e econômicos do ambiente internacional. No Brasil, novas agendas indidentitárias trouxeram novos discursos para os debates artísticos com o estrangeiro. As canções dos aqui chamados “mediadores culturais” vão refletir essa situação.

Para comprovarmos nossas hipóteses, adotamos a seguinte metodologia:

1. Pesquisa bibliográfica, realizada nas bibliotecas da Universidade de São Paulo, na Internet, nas bases de dados Sibi – USP, utilizando-as como chaves base as palavras “identidade”, “música”, “tradução”, “poder brando”, “Brasil”, “representação” e “imagem”.
2. Pesquisa de dados primários, recolhendo fotos, vídeos, dados estatísticos e depoimentos a respeito da imagem do Brasil no exterior. Foram colhidos dados e a imagens referentes ao Brasil em várias cidades dos Estados Unidos, da Inglaterra, da França, de Portugal, da Espanha e até da Turquia. Essas viagens foram financiadas pela própria autora deste trabalho e os países pesquisados foram escolhidos de acordo com sua importância política no cenário mundial e com as possibilidades de visita da autora.
3. Entrevistas com profissionais da área musical atuantes no Brasil, nos Estados Unidos, na Inglaterra e na China, colhendo informações sobre os objetivos e a recepção de seu trabalho fora do país.
4. Pesquisa em jornais, revistas e em fontes da Internet, com relação à imagem e a situação da Música Brasileira no mundo.
5. Entrevista com pesquisadores acadêmicos e estudiosos da Música Brasileira e seu papel na formação de imagem do Brasil no mundo, assim como seu poder de persuasão e veiculação de conceitos sociais.
6. Levantamento de um *corpus* de estudo composto por letras de canções criadas a partir do início do século XX no Brasil. Nesse *corpus*, buscamos analisar a forma como tais produções derivaram de seus contextos históricos e retrataram

⁹ O mito fundador e o mito da democracia racial serão melhor explicados adiante.

as maneiras como se encarava, em tais momentos, a questão da alteridade/outridade. Analisar como o português e o inglês são usados para conquistar poder, ainda que poder “brando” é nosso objetivo principal. Entretanto, em função da grande influência da cultura francesa no Brasil antes do forte processo de americanização da cultura, adicionamos igualmente alguns exemplos do uso do idioma francês, ou da rejeição à sua influência.

Compreendemos que a tradução de canções envolve tanto letra quanto melodia e ritmo. Todavia, vale lembrar que esta é uma tese da área de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês. Dessa forma, na análise do *corpus* acima mencionada, diferentemente do que propõe Peter Low (2003a;2003b)¹⁰ ao defender que a tradução de canções leve em conta a cantabilidade, naturalidade, ritmo, rima e sentido do original, ou ainda da opinião de versionistas como Carlos Rennó¹¹, que prezam o respeito à métrica e às aliterações do original (além da letra do original), o que mais nos interessa são os jogos de poder e o trabalho com os idiomas presentes nas canções. Questões de ritmo e melodia são importantes para nós por seu papel no estabelecimento de hierarquias e no (des)equilíbrio de poder.

Assim sendo, no primeiro capítulo desta tese, discorreremos sobre a questão da identidade, os mitos e utopias nacionais e a questão do novo-cosmopolitismo na era da globalização. No segundo capítulo, mostramos nossa pesquisa de campo com as imagens que se relacionam ao Brasil nos locais do mundo que foram visitados e a atuação de instituições e músicos brasileiros na divulgação da cultura e da língua nacional.

No terceiro capítulo, descrevemos as diversas correntes ideológicas relacionadas à representação do Brasil no mundo ao longo do século XX e no início do século XXI, associando-as à criação de diferentes “estratégias linguísticas” utilizadas pelos músicos brasileiros e mediadores culturais para defender ideais identitários, ou transmitir elementos da cultura brasileira. Precisamos ressaltar que, apesar de usarmos uma linha cronológica para analisarmos as diversas formas de encarar a questão da identidade nacional, essas formas não compõem uma “linha evolutiva”, mas são ideias que surgem e ressurgem durante a história. Elas são geradas, contestadas, morrem e renascem, existindo sempre momentos de quebra ou ruptura no percurso da canção

¹⁰ Peter Low trabalhou com a tradução de canções considerando tanto letra, quanto musicalidade, e em certo ponto de seus estudos passou a sugerir uma abordagem funcionalista, usando a Teoria de Skopos – Vermeer (1989). Ver LOW (2003a; 2003b).

¹¹ Ver RENNÓ, Carlos apud CLÁUDIO, Ivan, 26 ago. 2009, p. 1)

brasileira.

No capítulo final, tecemos algumas considerações sobre os dados obtidos nesta pesquisa e buscamos analisar os futuros horizontes para atuação de nossos músicos com relação ao chamado “poder brando” brasileiro.

CAPÍTULO 1: TECENDO O BRASIL

1.1. Construindo uma ideia de nação ou (in)definindo a nação

Língua, identidade, difusão cultural e relações internacionais são conceitos que têm estado cada vez mais fortemente ligados à medida que o mundo se modifica e as descobertas na área de tecnologia avançam. Em um acelerado processo de transformação de formas de contato entre indivíduos de comunidade e povos diferentes, o próprio conceito de “tradução” enfrenta um impasse. Não são mais palavras, frases ou expressões que estão em jogo nos complexos processos de transmissão de ideias e conceitos. Imagens, sons, ritmos, luzes, cores e formas surgem diante de cada ser humano, nos aparelhos tecnológicos que encurtam distâncias e aceleram as trocas interculturais. Nessa nova dinâmica mundial, faz-se vital repensar as formas de expressão de massa que mais “representam” a “nação” e sua importância no que se refere às relações internacionais.

Todavia, o que é uma “identidade nacional”? Ou melhor, o que significa dizer que possuímos uma determinada identidade nacional? De onde vem e o que gera esse discurso?

A complexidade em se definir uma “nação” e a forma como tal definição varia de acordo com momentos históricos, situações geográficas, afiliações linguísticas, clima político, entre outros, foi tema de coletâneas organizadas por Keith Cameron (1994; 1999), professor da Universidade de Exeter. Nelas, Cameron tenta demonstrar como o processo de construção da identidade nacional está intrinsecamente vinculada à criação de mitos nos quais a identidade possa se basear (1999, p. 1). Questões como “É a aquisição de uma identidade nacional um processo espontâneo ou ele pode ser manipulado?” ou “Até que ponto os historiadores e políticos podem moldar a identidade nacional?” são tratados pelo autor. Segundo Cameron, o que permite que as pessoas afirmem que algo lhes pertence de forma única e pode ser chamado de uma característica nacional pode ser meramente baseado na familiaridade que elas têm com tais coisas que elas acreditam ser produto de sua nação, independente das influências “estrangeiras” que ajudaram a moldar sua existência. Da mesma forma, suas crenças podem ser formadas

em função da propaganda ideológica tanto nos ambientes regionais quanto nacionais (1999, p. 4).

Para Keith Cameron, os mitos nacionais são indissolivelmente ligados ao conceito de identidade nacional. Muitos dos símbolos aos quais as pessoas se apegam para indicar sua lealdade nacional são compartilhados com pessoas de outras nações, que não lhes atribuem o mesmo significado, já que seu valor está antes na mente do que na realidade (1999, p. 4).

Stuart Hall, que se dedicou ao estudo da “identidade cultural na pós-modernidade” (2006), afirma que “no mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural”, sendo que “essas identidades não estão literalmente impressas em nossos genes. Entretanto, nós efetivamente pensamos nelas como se fossem parte de nossa natureza essencial” (p. 47). Hall toma como base as ideias de Ernest Gellner de que, sem um sentimento de identificação nacional, o “sujeito moderno experimenta um profundo sentimento de perda” (p. 48). Seguem as palavras de Gellner (apud HALL, 2006, p. 48):

A ideia de um homem sem uma nação parece impor uma (grande) tensão à imaginação moderna. Um homem deve ter uma nacionalidade, assim como deve ter um nariz e duas orelhas. Tudo isso parece óbvio, embora, sinto, não seja verdade. Mas que isso viesse a parecer tão obviamente verdadeiro é, de fato, um aspecto, talvez o mais central, do problema do nacionalismo. Ter uma nação não é um atributo inerente da humanidade, mas aparece, agora, como tal (GELLNER, 1983, p. 6 apud HALL, 2006, p. 48).

Para Gellner, as nações, como os Estados, são contingências, e não uma necessidade universal, pois que nenhum dos dois existiu “em todos os tempos e em todas as circunstâncias” (GELLNER, 1983, p. 6 apud HALL, 2006, p. 48).

Já para Stuart Hall, as identidades nacionais são “formadas e transformadas no interior da *representação*” (grifo do autor). Afirma o teórico que “a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos — um sistema de representação cultural”. Agora citando Bill Schwarz (1986), Hall propõe o seguinte:

(...) as pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da ideia da nação tal como representada em sua cultura nacional. Uma nação é uma comunidade simbólica e é isso que explica seu "poder para gerar um sentimento de identidade e lealdade" (SCHWARZ, 1986 apud HALL, 2006, p. 49).

Lembrando que as culturas nacionais são uma forma “distintivamente moderna”, Stuart Hall faz a observação de que a cultura nacional:

(...) contribuiu para criar padrões de alfabetização universais, generalizou uma única língua vernacular como o meio dominante de comunicação em toda a nação, criou uma cultura homogênea e manteve instituições culturais nacionais, como, por exemplo, um sistema educacional nacional. Dessa e de outras formas, a cultura nacional se tornou uma característica-chave da industrialização e um dispositivo da modernidade. Não obstante, há outros aspectos de uma cultura nacional que a empurram numa direção diferente, trazendo à tona o que Homi Bhabha chama de "a ambivalência particular que assombra a ideia da nação" (2006, p. 49-50).

Hall parte, assim, do princípio de que uma cultura nacional é um “discurso”, um modo de construir “sentidos” sobre a nação. Tal discurso gera identificação, construindo, assim, identidades. Os sentidos estão contidos nas histórias “que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas” (2006, p. 50).

1.2. Nacionalismos

Hall tem também como base teórica os textos de Benedict Anderson (1983), afirmando que a identidade nacional é uma “comunidade imaginada”, e de Homi Bhabha, segundo quem, as nações, “tais como as narrativas, perdem suas origens nos mitos do tempo e efetivam plenamente seus horizontes apenas nos olhos da mente” (BHABHA apud HALL, 2006, p. 50). Ainda nessa linha de pensamento, Hall anuncia que, “há uma narrativa da nação que forma a trama que nos prende invisivelmente ao passado” (2006, p. 52), “há a ênfase nas origens, na continuidade, na tradição e na intemporalidade”, há a “invenção da tradição” ou seja:

Tradições que parecem ou alegam ser antigas são muitas vezes de origem bastante recente e algumas vezes inventadas... Tradição inventada significa um conjunto de práticas de natureza ritual ou simbólica, que buscam inculcar certos valores e normas de comportamentos através da repetição, a qual, automaticamente, implica continuidade com um passado histórico adequado (HALL, 2006, p. 54).

Hall cita ainda a existência do “mito fundacional”, também chamado por alguns de “mito fundador” ou “mito de origem”. Tal mito corresponde a “uma estória que localiza a origem da nação, do povo e de seu caráter nacional num passado tão distante que eles se perdem nas brumas do tempo, não do tempo ‘real’, mas de um tempo ‘mítico’.” (2006, p. 55). Hall explica que:

Tradições inventadas tornam as confusões e os desastres da história inteligíveis, transformando a desordem em "comunidade" (por exemplo, a Blitz ou a evacuação durante a II Grande Guerra) e desastres em triunfos (por exemplo, Dunquerque). Mitos de origem também ajudam povos desprivilegiados a "conceberem e expressarem seu ressentimento e sua satisfação em termos inteligíveis" (Hobsbawm e Ranger, 1983, p. 1). Eles fornecem uma narrativa através da qual uma história alternativa ou uma contranarrativa, que precede as rupturas da colonização, pode ser construída (por exemplo, o rastafarianismo para os pobres despossuídos de Kingston, Jamaica; ver Hall, 1985). Novas nações são, então, fundadas sobre esses mitos. (2006, p. 55).

Segundo o acadêmico “a identidade nacional é muitas vezes simbolicamente baseada na ideia de um *povo ou folk puro*, original. Mas, nas realidades do desenvolvimento nacional, é raramente esse povo (*folk*) primordial que persiste ou que exercita o poder” (2006, p. 56). As implicações da ideia de “povo” relacionadas à identidade nacional brasileira são igualmente complexas devido ao fato de que a cultura dita “popular” foi aquela que, por razões históricas, ganhou destaque nos discursos sobre a “brasilidade” tanto dentro quanto fora do país.

A partir de outra perspectiva, surge a discussão de Luiz Carlos Bresser-Pereira a respeito da nacionalidade. Ao analisar as origens, as diferentes formas e as transformações do nacionalismo “no centro e na periferia do capitalismo”, Bresser-Pereira sugere que “apesar de constantemente sob o fogo da crítica hegemônica e da universalista, o nacionalismo resiste, vira e mexe, reaparece” (p. 188), e cita a constatação de Leyla Perrone-Moysés de que:

No mundo atual, globalizado pela economia e pela informação, ocorre ao mesmo tempo um enfraquecimento do estado-nação e um recrudescimento dos nacionalismos. Quanto mais o capital e a informação desconhecem fronteiras, mais essas são reforçadas para e contra os indivíduos (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 15 apud BRESSER-PEREIRA, 2008, p. 188).

O motivo e a forma como os Estados se envolvem e passam a dominar as diretrizes das “identidades nacionais” não é de difícil explicação, pois, segundo a visão daqueles que participam do Estado, o nacionalismo é “inevitável nas relações entre as nações (...) na relação entre desiguais, entre o centro e a periferia, o imperialismo do mais forte é inevitável, e será tanto mais forte quanto mais fraco for o nacionalismo anti-imperialista do mais fraco” (BRESSER-PEREIRA, 2008, p. 181). Para Bresser-Pereira:

O nacionalismo é fruto da revolução capitalista que, além dele, deu origem a uma outra ideologia de origem burguesa, o liberalismo, e a três ideologias – o socialismo, o eficientismo e o ambientalismo – (...) o nacionalismo é a ideologia que une a nação, é sentimento de destino comum que garante a coesão necessária à nação para que ela se assegure de um território, organize um Estado e forme, assim, um estado-nação. É a ideologia da autonomia, da segurança e do desenvolvimento econômico nacional. (BRESSER-PEREIRA, 2008, p. 171-172).

Oriundo da revolução capitalista, o nacionalismo vigorará enquanto tiver força o sistema financeiro que o alimenta, assim como a divisão da humanidade em diferentes nações, grupos que impõem exclusão de “cidadania” aos “estrangeiros” e vivem de forma competitiva, disputando interesses políticos e financeiros. É, assim, como arma de ataque ou escudo de defesa que o nacionalismo funciona na sociedade capitalista, inspirado pela inclusão de “uns” em oposição à exclusão de “outros”. O próprio conceito de “cidadão do mundo”, princípio básico do cosmopolitismo, é contrário ao nacionalismo exacerbado.

Nesse sentido, concordamos com o estudioso do Departamento de Geografia da Universidade de Oulu, Anssi Paasi, quando este afirma que as “identidades nacionais são limitadas por fronteiras” e que manter a identidade é manter limites, e manter fronteira é “construir inclusão e exclusão entre coletividades sociais” (PAASI, 1996).

Como afirma o pesquisador Kanavillil Rajagopalan (2001, p. 20), a nacionalidade é uma bandeira política que dá origem a sentimentos politicamente poderosos, tais como o nacionalismo, que frequentemente tem a propensão a degenerar-se em chauvinismo e xenofobia.

Dessa forma, o caráter psicossocial da ideia de nação não pode ser desprezado. Na busca da defesa de seus interesses “individuais” (ou talvez seja melhor dizer nacionalmente-individuais contra os interesses de outra nação), uma forma de visão gerada pela competitividade “individualizada” do capitalismo, os “indivíduos” da “nação” precisam sentir-se seguros na união com seu “compatriota”. O pesquisador

americanista Antônio Pedro Tota faz um comentário propício a esse respeito, que de certa forma une algumas das questões já comentadas, ao mencionar a “procura de uma identidade” após a independência dos Estados Unidos. Diz ele:

Na primeira metade do século XIX, o francês Alexis de Tocqueville percebeu que os americanos lutavam para encontrar uma identidade. A chave para essa identidade está no exato momento em que o indivíduo se sente glorificado quando a nação obtém uma vitória e demonstra ter alcançado alguma forma de prosperidade. Cidadão e nação se confundindo. Ele se sente incorporado à nação em momentos de glória do Estado. O indivíduo se diluindo e se mesclando na nacionalidade. (TOTA, 2009, p. 34).

É essa “confusão” entre “cidadão e nação”, unidos por crenças construídas sobre a diferença de direitos entre povos e etnias, que irá levar os indivíduos a acreditarem que, por terem criado hábitos, costumes e rituais diferentes, uns são melhores do que outros.

Há, por certo, estudiosos que buscam inserir qualidades positivas ao nacionalismo ao relativizá-lo dentro do contexto da modernidade tardia. É o caso do próprio Bresser-Pereira, que apesar de iniciar sua discussão afirmando que quando o nacionalismo assume “um caráter radical, suas consequências são terríveis – mais violentas que as resultantes da radicalização de outras ideologias do capitalismo” (2008, p. 171), atenua seus malefícios, concluindo que:

Como as demais ideologias, (...) [o nacionalismo é uma ideologia que] tem legitimidade democrática se rejeitar critérios étnicos e se for adotada com moderação, sem fundamentalismos. (...) Em um mundo altamente competitivo, o nacionalismo é essencial para que um país possa formular sua estratégia nacional de desenvolvimento econômico e, se for país em desenvolvimento, alcançar gradualmente os níveis de vida dos países ricos, mas deve ser combinado com os outros grandes objetivos políticos das sociedades modernas e com os direitos das outras nações. (BRESSER-PEREIRA, 2008, p. 189).

Concretizar a existência de uma forma de nacionalismo conforme a descrita por Bresser-Pereira parece, no entanto, um desafio ou um alvo que está longe de ser alcançado em tal “mundo competitivo”. Disputas étnicas, religiosas, territoriais e financeiras, conflitos ligados a migrações, diásporas ou a consequências do colonialismo e da escravidão ainda abundam no mundo contemporâneo. Não são poucas as nações que, a fim de se fortalecerem, nutrem sua população com campanhas nacionalistas.

1.3. Nação, memória, linguagem e traumas históricos

Pensar em identidade nacional é também lembrar que ela está fortemente vinculada aos “traumas históricos” de cada “nação”. Ao discorrer sobre “memória individual” e “memória coletiva”, em uma discussão baseada nos princípios de Paul Ricoeur (1985; 1996), a historiadora Helenice Rodrigues da Silva (2002) comenta que este, em suas análises mais recentes, ressalta o papel da linguagem como “portadora da memória” (p. 430). Seria através de uma narrativa, de uma espécie de “narração da memória” que a mediação linguística se processa, fazendo que a linguagem seja de natureza “social e política” (p. 430):

Assim, antes de nos apropriarmos de nossa capacidade narrativa (contarmos histórias), nós ouvimos histórias. Ora, como observa o autor, nós pertencemos a grupos sociais portadores de uma memória, memória essa que preside as relações intersubjetivas e que é derivada das mesmas.

Desse modo, é em torno de uma identidade, inscrita no tempo e na ação, que podemos estabelecer uma antologia entre a memória individual e a memória coletiva. Ricoeur pede emprestadas de Reinhart Koselleck as noções de “horizonte de expectativa” e de “espaço de experiência”, constitutivas da consciência histórica, para demonstrar nesse estudo da memória a pertinência da noção agostiniana dos três presentes. O “horizonte de expectativa” e o “espaço de experiência” se cruzam na experiência do presente histórico, do mesmo modo que a espera (a promessa) e a lembrança na experiência de vida de cada pessoa no presente. A memória, lembra Ricoeur, é sempre a memória de alguém que faz projetos e que visa ao devir. (RICOEUR, 1996, p. 809 apud SILVA, 2002, p. 429).

Nesse mesmo artigo, Helenice Rodrigues da Silva relata como Paul Ricoeur trabalhou, inspirado em análises filosóficas (Agostinho) e psicanalíticas (Freud), com as situações presentes na prática dos analistas de memória e que dizem respeito ao trabalho da lembrança e do luto vivido pelos indivíduos que sofreram os traumas históricos com aquelas confrontadas pelos historiadores do tempo presente, mostrando que elas traduzem, em geral, “os traumatismos da memória” (individual e coletiva) em relação a determinados acontecimentos. A história é projetada através de um trabalho intelectual que joga com a lembrança e o com esquecimento” (RICOEUR, 1996, p. 11 apud SILVA, 2002, p. 429).

Helenice Rodrigues da Silva desenvolve a questão da lembrança e do apagamento destacando, em primeiro lugar, o problema dos “recalques e/ou do retorno do recalcado”. Diz a autora:

A primeira dificuldade encontrada pelo historiador da memória concerne às situações de recalques e/ou do retorno do recalcado. Assim, da escassez da memória sobre um momento sombrio da história nacional (por exemplo, o governo de Vichy durante a ocupação alemã — 1940/1944), passa-se a um excesso de memória. Os múltiplos trabalhos publicados nessas duas últimas décadas sobre esse acontecimento atestam esse deslocamento. Em outras palavras, esse “passado que não quer passar” (título do livro de Henri Rousso sobre o governo de Vichy) torna-se, então, uma obsessão historiográfica do presente (SILVA, 2002, p. 430).

O outro extremo (mas que sabemos ser muito recorrente também) é a “negação dos momentos traumáticos do passado”, que Helenice Silva define como um “sintoma de patologias coletivas ou individuais da memória e que se traduzem não pelo esquecimento, mas pelo silêncio” (2002, p. 430). Ou seja, essa relação de cada “nação” com seus traumas históricos gera tanto a manipulação da memória coletiva através da fragilidade (“esquecimento” ou “apagamento” dos fatos cruéis da história da memória coletiva), quanto da manipulação pelo abuso:

(...) a história se confronta, por um lado com a fragilidade afetiva da memória; por outro, com seus abusos vinculados às manipulações da história.

A esse propósito, Tzvetan Todorov, em seu livro *Os abusos da memória*, insiste sobre a indissociabilidade da memória a um trabalho de esquecimento. “A memória não se opõe absolutamente ao esquecimento. Os dois termos contrastantes são o apagamento (o esquecimento) e a conservação; a memória é, sempre e necessariamente, uma interação entre os dois”. Os abusos da memória estariam ligados diretamente a perturbações e a feridas da identidade dos povos; em outras palavras, às crises indenitárias (inseguranças e medo das diferenças). Esses abusos remetem à confrontação da identidade em relação ao tempo e ao Outro. Ao lado dessas “feridas coletivas”, em grande parte simbólicas, encontra-se a violência efetiva, cuja presença se manifesta na fundação das identidades, principalmente coletivas. Essas feridas são assimiladas, na maioria das vezes, em guerras, uma vez que as comunidades históricas se constituíram, em grande parte, por meio de atos violentos (por exemplo: a descolonização de alguns países africanos e, por que não dizer, a descoberta da América, seguida pelo genocídio indígena).

Os acontecimentos fundadores de uma identidade nacional, objeto mesmo de celebrações, pertencem geralmente a essa categoria de ferida coletiva (p. 431).

O vínculo entre as feridas coletivas ou traumas históricos e a construção da identidade nacional nos é caro, pois que, como veremos, a construção da identidade brasileira sempre incluiu esse aspecto de “compensação” daquilo que fora historicamente traumático: o Paraíso Tropical muito possivelmente realizava o sonho português de um território grande, de terras férteis e ricas, longe de invasões das nações vizinhas. Um “novo mundo”. Mas, o Brasil como “paraíso” serviu como utopia também para grupos de outras regiões do mundo. A Democracia Racial serve de “atadura” às grandes mazelas históricas mundiais causadas pela xenofobia e pelo racismo.

Voltando à questão das identidades nacionais, percebemos que muitas das explanações dos Estudos Culturais sobre nacionalismo parecem convergir com a ideia de que “nação” e “nacionalismo” não são fatores “reais”, mas “imaginários”, como bem definiu Benedict Anderson (1983).

É, assim, perante o “outro estrangeiro”, aquele que está “além das fronteiras”, que não pertence à nossa “comunidade imaginada” e que pode até fazer parte de nossos traumas históricos, que mais se agudiza o nacionalismo. Em uma atmosfera crítica, os conflitos devidos a interesses comerciais, territoriais e econômicos, e a disputa de poder entre as nações transformam-se facilmente em guerras, marcadas pela derrota das iniciativas diplomáticas.

E foram as derrotas das formas tradicionais de diplomacia que geraram a necessidade de buscar alternativas mais eficientes. Assim, a “cultura” passou a ser também vista pelos governos como um elemento de utilidade na política internacional.

Mas como se define o que é cultura? Mais ainda, o que se entende por “cultura nacional” e por que ou como tal cultura pode ser usada para influenciar o outro estrangeiro? Essas são questões que pretendemos sondar a seguir.

1.4. Cultura nacional e... popular?

Uma teoria da cultura brasileira, se um dia existir, terá como sua matéria-prima o cotidiano físico, simbólico e imaginário dos homens que vivem no Brasil. Nele sondará teores e valores. No caso da cultura popular, não há uma separação entre uma esfera puramente material da existência e uma esfera espiritual ou simbólica. Cultura popular implica modos de viver: o alimento, o vestuário,

a relação homem-mulher, a habitação, os hábitos de limpeza, as práticas de cura, as relações de parentesco, a divisão das tarefas durante a jornada e, simultaneamente, as crenças, os cantos, as danças, os jogos, a caça, a pesca, o fumo, a bebida, os provérbios, os modos de cumprimentar, as palavras tabus, os eufemismos, o modo de olhar, o modo de sentar, o modo de andar, o modo de visitar e ser visitado, as romarias, as promessas, as festas de padroeiro, o modo de criar galinha e porco, os modos de plantar feijão, milho e mandioca, o conhecimento do tempo, o modo de rir e de chorar, de agredir e de consolar. (Alfredo Bosi)¹²

Ao falarmos em “cultura nacional” parece que caímos em um embate parecido com o enfrentado ao pensarmos em “identidade nacional”: a impossibilidade de elaborar uma definição única, já que existem diferentes *loci* e interpretações.

Consideremos a afirmação de Laura Bettencourt Pires em *Teorias da Cultura* de que, de um modo geral:

(...) a cultura refere-se aos componentes simbólicos e aprendidos do comportamento humano, tais como, a língua, a religião, os hábitos de vida, e as convenções. Sendo o oposto do instinto, é muitas vezes considerada como aquilo que distingue o homem do animal. No âmbito desta perspectiva, cultura, que apenas o Homem possui, corresponde ao desenvolvimento intelectual e a um refinamento de atitudes (PIRES, 2004, p. 2).

Ou então o conceito proposto no *Glossário de Cultura* do SESI de que “Cultura diz respeito aos costumes, aos modos de vida, às manifestações artísticas, às formas de organização política, ao conjunto de estruturas sociais e religiosas..., enfim, a cultura é fruto da sociedade humana” (SERVIÇO SOCIAL DA INDÚSTRIA, 2007, p. 12). Vemos que nessas duas perspectivas existem fórmulas diferentes. A primeira trabalha a questão da singularidade humana, relacionando cultura ao intelecto, e, portanto, vendo-a como uma questão de “refinamento” comportamental baseado em aquisição de “conhecimento cultural”. A segunda proposta já encara a cultura de forma mais abrangente, incluindo crenças religiosas e políticas sociais, vendo a “cultura” como um fator mais “social” do que “intelectual”. Se na primeira visão a cultura é adquirida por alguém, ou então lhe é “negada”, na segunda a “posse de uma cultura” é inevitável.

¹² BOSI, Alfredo. Cultura brasileira e culturas brasileiras. In: _____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 9.

Vejamos ainda as definições que vêm de diferentes áreas de estudos. Da Sociologia e da Antropologia, temos propostas como a de Roberto DaMatta, por exemplo:

Cultura é, em Antropologia Social e Sociologia, um mapa, um receituário, um código através do qual as pessoas de um dado grupo pensam, classificam, estudam e modificam o mundo e a si mesmas. É justamente porque compartilham de parcelas importantes deste código (a cultura) que um conjunto de indivíduos com interesses e capacidades distintas e até mesmo opostas, transformam-se num grupo e podem viver juntos sentindo-se parte de uma mesma totalidade. Podem, assim, desenvolver relações entre si porque a cultura lhes forneceu normas que dizem respeito aos modos, mais (ou menos) apropriados de comportamento diante de certas situações. Por outro lado, a cultura não é um código que se escolhe simplesmente. É algo que está dentro e fora de cada um de nós, como as regras de um jogo de futebol, que permitem o entendimento do jogo e, também, a ação de cada jogador, juiz, bandeirinha e torcida. Quer dizer, as regras que formam a cultura (ou a cultura como regra) é algo que permite relacionar indivíduos entre si e o próprio grupo com o ambiente onde vivem. Em geral, pensamos a cultura como algo individual que as pessoas inventam, modificam e acrescentam na medida de sua criatividade e poder. Daí falarmos que Fulano é mais culto que Sicrano e distinguirmos formas de “cultura” supostamente mais avançadas ou preferidas que outras. Falamos então em “alta cultura” e “baixa cultura” ou “cultura popular”, preferindo naturalmente as formas sofisticadas que se confundem com a própria ideia de cultura. Assim, teríamos a cultura e culturas particulares e adjetivadas (popular, indígena, nordestina, de classe baixa, etc.) como formas secundárias, incompletas e inferiores de vida social. (DAMATTA, 1981, p. 2).

A argumentação de DaMatta no tocante à questão das “regras” necessárias para que um indivíduo integre-se a um determinado grupo faz transparecer a existência de divisões de uma sociedade em diferentes grupos, hierarquizados também através dessas regras comportamentais.

Vemos ainda, em seu texto, uma divisão do conceito de cultura em “alta” e “baixa” ou “popular”. Essa divisão da cultura não foi exclusividade de DaMatta. Alfredo Bosi (1992) já falava na existência de “culturas brasileiras”. Bosi acrescenta às três “culturas” de DaMatta a “cultura universitária” e a “cultura criadora extra-universitária” (aquela construída por escritores, compositores, artistas plásticos, dramaturgos, cineastas, ou conforme o autor, “intelectuais que não vivem dentro da Universidade, e que, agrupados ou não, formariam, para quem olha de fora, um sistema cultural alto” (BOSI, 1992, p. 308-309)).

Um dos pensadores mais relevantes na discussão de “cultura popular” foi, por muito tempo, Theodor Adorno. Apesar de vermos como imensa a contribuição à área das

humanidades da crítica de Adorno à “indústria cultural”, destacando seu caráter alienante e intimamente ligado à questão da cultura de massas, o pensamento que adotamos neste trabalho vai buscar fontes de questionamento que, de certa forma, assumem um ponto de vista diferente da de Adorno, que prevê a aniquilação do senso crítico através da submissão aos veículos de comunicação de massa dominados pelas classes hegemônicas.

Lembramos que a teoria de Adorno foi elaborada a partir de um conceito de “standardização”, que seria uma forte característica da música popular. “Toda a estrutura da música popular é standardizada, (...). A standardização se estende dos traços mais genéricos aos mais específicos.” (ADORNO, 1986, p. 116). Adorno afirmou que tanto a transformação da cultura em “commodity”, quanto a reificação imposta pelas novas formas de produção e distribuição, destituem a música de suas qualidades estéticas, transformando-a em mercadoria que contribui para o conformismo social. Adorno acreditava que as indústrias culturais desvirtuavam a real função artística de uma experiência de liberdade e autenticidade, restringindo sua capacidade crítica e tornando-a instrumento de alienação.

Mesmo a “canção de protesto” não foi considerada válida pelo filósofo, uma vez que ele a via como inseparável de seu caráter de consumo e entretenimento. Para Adorno, o simples fato de serem arroladas dentro da categoria de “Música Popular” transformava tais canções em produto de consumo e descaracterizava, ou melhor, “amenizava” o caráter forte das sérias questões políticas por elas expostas.¹³

A opinião de Adorno a esse respeito nos parece extrema, já que muitas das canções de protesto no Brasil serviram, sim, para mobilizar massas de forma a criar uma consciência crítica. *Pra não dizer que não falei das flores* de Geraldo Vandré (1968) ficou conhecida como um hino para as esquerdas políticas no Brasil por décadas. Com menos projeção, mas mostrando que o caráter político de uma canção também gera interesse, Gabriel o Pensador ganhou projeção em sua carreira com *Tô Feliz (Matei o Presidente)*, canção de protesto contra a corrupção no governo Collor¹⁴. Tendo a composição logo censurada, o compositor reagiu compondo a canção *Abalando*, defendendo a liberdade de expressão. Nossa posição é a de que a música pode e deve ser usada como possível

¹³Ver ADORNO, T. W. Entrevista concedida à TV Alemã. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=-njxKF8CkoU>>. Acesso em: 10 jul. 2013.

¹⁴ Ver entrevista de Gabriel pensador publicada na revista eletrônica *Samba Choro*, disponível em <http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0408/0284.html>, acesso em 10/03/2014.

instrumento de reflexão para o convívio social global.¹⁵

O próprio uso da Internet, apesar de todos os mecanismos de controle, revolucionou o conceito de “comunicação de massa” através de impossibilidade de controle total dos conteúdos transmitidos e inseridos pelo público geral na rede de informações. Apesar de ser uma “grande máquina de fazer dinheiro”, o “papel das redes sociais” na chamada “Primavera Árabe”, por exemplo, foi bastante discutido e muitos reconheceram sua força de mobilização.¹⁶

Outros pensadores seguiram a linha do filósofo alemão. Também da escola de Frankfurt, Max Horkheimer se uniu a Adorno e partilhou as ideias contrárias à indústria cultural. Herbert Marcuse foi mais um pensador contrário à indústria cultural (BOSI, 1992, p. 315), preocupando-se com o desenvolvimento tecnológico desenfreado, o racionalismo dominante nas sociedades modernas, a repressão das liberdades individuais e o aniquilamento da “Razão”.

Contrário à posição desses pensadores, Bosi afirma que “certa vertente culta, ocidentalizante, de fundo colonizador, estigmatiza a cultura popular como fóssil correspondente a estados de primitivismo, atraso, demora, subdesenvolvimento” (BOSI, 1992, p. 317). O ideal dos detentores dessa perspectiva seria o desaparecimento desses “ruídos” e a integração “de todos os seus sujeitos nas duas formas institucionais mais poderosas: a cultura para as massas e a cultura escolar” (p. 317). Bosi aponta ainda a vertente “romântico-nacionalista, romântico-regionalista, ou romântico-populista” que:

(...) toma por valores, eternamente válidos os [valores] transmitidos pelo folclore, ignora ou recusa as suas vinculações com a cultura de massa e a cultura erudita, e identifica as expressões grupais com um mítico *espírito do povo*, ou mais ideologicamente, com a Nação, fazendo pender para um excessivo particularismo que, na concepção oposta, se perdia num abstrato universalismo (1992, p. 318).

Em outras palavras, a cultura popular é ora discriminada e excluída por aqueles que querem transformar seus sujeitos em membros da cultura de massas ou membros

¹⁵ Até mesmo hoje encontramos canções em categorias que poderiam ser consideradas “baixas” nas hierarquias musicais das elites, que buscam incitar a consciência crítica e politizar as massas. A canção “funk” chamada “Isso é Brasil” de McGarden (cuja letra segue no Anexo I para não interromper este fluxo de pensamento), que circulou nas redes sociais da Internet no mês de julho de 2013, com um ritmo popular pouco elaborado em termos de melodia ou musicalidade e com vocabulário vulgar. Seria a típica canção para a chamada “baixa cultura”. Ela é, entretanto, um exemplo de tentativa de conscientização popular através da música, alertando para as mazelas da política, da sociedade e da identidade nacional.

¹⁶Ver como exemplo o artigo do *Yorkshire Post* de 19 de outubro de 2013, “Social media expert heads to public relations summit in Iran”, disponível em <<http://www.yorkshirepost.co.uk/business/business-news/social-media-expert-heads-to-public-relations-summit-in-iran-1-6154673>>, acesso em: 19 out. 2013.

“educados” nos moldes do colonizador, ora fetichizada e mitificada, e tida como totalmente desvinculada da cultura de massas e da cultura erudita. Ambas as posições desagradam e são irreais para Bosi. Assim, torna-se imbricada e complexa a tarefa de diferenciar a “cultura popular” e a “cultura de massa”, ou ainda “cultura popular” e a “cultura criadora dos artistas” (BOSI, 1992, p. 138).

Impingir à cultura popular um valor totalmente negativo seria um erro na visão de Bosi, uma vez que, apesar de a indústria cultural invadir as casas e pôr em risco a cultura popular, “o uso abusivo que a cultura de massa faz das manifestações populares” não foi capaz de destruir todos os seus mecanismos de reprodução, pois que o “povo assimila, a seu modo, algumas imagens da televisão, alguns cantos e palavras do rádio, traduzindo os significantes no seu sistema de significados. Há um filtro, com rejeições maciças da matéria impertinente, e adaptações sensíveis da matéria assimilável”. Ou seja, Bosi reconhece a existência de resistência da cultura popular, fazendo com que seu caráter fosse “ao mesmo tempo explorado e intocado” (1992, p. 321).

Uma última afirmação relevante de Bosi para nosso trabalho é a percepção da existência de um “materialismo animista” subjacente a toda cultura “radicalmente popular”, resultante da necessidade o homem pobre de fazer uso da matéria (das coisas materiais, do trabalho cotidiano) por força de suas obrigações diárias para sobreviver (i.e. uso da terra ou instrumentos mecânicos e sua lida diária). “Daí lhe vem um realismo, uma praticidade, um senso vivo dos limites e das possibilidades da sua ação, que convergem para uma sabedoria empírica muito arraigada, e que é a sua principal defesa numa economia adversa”, afirma Bosi (1992, p. 318). Acrescenta o autor, entretanto, que há:

(...) nas mentes do mais desvalidos, uma relação tácita com uma força superior (Deus, a Providência); relação que, no sincretismo religioso, se desdobra em várias entidades anímicas, dotadas de energia e intencionalidade, como os santos, os espíritos celestes, os espíritos infernais, os mortos; e assimila ao mesmo panteão os ídolos provindos da comunicação de massa ou, eventualmente, as pessoas mais prestigiadas no interior da sociedade (1992, p. 318).

A experiência de vida dessas pessoas determinaria, para Bosi, uma perspectiva diferenciada dos fatos (diferente daquelas existentes nos grupos de “elite”), com menos abstração e mais animismo materialista. Há uma visão cíclica da existência, possibilitando crer na reversibilidade de fatos e das situações. Além disso, “fica implícito no termo ‘popular’ que essa cultura é, acima de tudo, grupal, supra-individual, garantia,

aliás, de sua perpetuação, que resiste à perda de elementos individuais” (BOSI, 1992, p. 318). Tais características são interessantes quando analisamos a forma como diferentes modos de pensar são ou não transportados de uma cultura para outra (processo de transculturação).

Das ideias referentes à cultura popular, as que mais nos intrigaram, porém, foram as de Roger Chartier (1995, p. 179-192). Para o historiador:

A cultura popular é uma categoria erudita (...) os debates em torno da própria definição de cultura popular foram (e são) travados a propósito de um conceito que quer delimitar, caracterizar e nomear práticas que nunca são designadas pelos seus atores como pertencendo à "cultura popular". Produzido como uma categoria erudita destinada a circunscrever e descrever produções e condutas situadas fora da cultura erudita, o conceito de cultura popular tem traduzido, nas suas múltiplas e contraditórias acepções, as relações mantidas pelos intelectuais ocidentais (e, entre eles, os *scholars*) com uma alteridade cultural ainda mais difícil de ser pensada que a dos mundos "exóticos" (1995, p. 179).

Fazendo o deslocamento da origem da ideia de “cultura popular”, Chartier ainda põe em dúvida a ideia de que a cultura popular pode ser definida por contraste com a cultura letrada e dominante; e de que as expressões culturais podem ser tidas como socialmente puras (1995, p. 183-184). De acordo com o autor:

(...) ficou claro agora que estas afirmações devem ser postas em dúvida. A "literatura popular" e a "religião popular" não são tão radicalmente diferentes da literatura da elite ou da religião do clero, que impõem seus repertórios e modelos. Elas são compartilhadas por meios sociais diferentes, e não apenas pelos meios populares. Elas são, ao mesmo tempo, aculturadas e aculturantes. É portanto inútil querer identificar a cultura popular a partir da distribuição supostamente específica de certos objetos ou modelos culturais. O que importa, de fato, tanto quanto sua repartição, sempre mais complexa do que parece, é sua apropriação pelos grupos ou indivíduos. Não se pode mais aceitar acriticamente uma sociologia da distribuição que supõe implicitamente que à hierarquia das classes ou grupos corresponde uma hierarquia paralela das produções e dos hábitos culturais. Em toda sociedade, as formas de apropriação dos textos, dos códigos, dos modelos compartilhados são tão ou mais geradoras de distinção que as práticas próprias de cada grupo social (p. 192).

Chartier joga por terra o distanciamento entre a cultura popular e a erudita, desconstruindo a hierarquia cultural e pensando em termos bakhtinianos de circularidade e de apropriação. Mas o que seria a “circularidade cultural”?

Conforme explicado por Soleni Biscouto Fressato em *Caipira sim, trouxa não: Representações da cultura popular no cinema de Mazzaropi e a leitura crítica do conceito pelas Ciências Sociais*:

O conceito de circularidade (...) pressupõe que elementos da cultura popular interajam e passem a compor a cultura hegemônica, sendo que a recíproca também é verdadeira, numa troca contínua. Esse conceito permite problematizar a influência recíproca entre as manifestações populares e as hegemônicas, perceber a imprecisão de suas fronteiras, sugerindo, assim, um fluxo regular de permeabilidade entre elas. Permite abordar a cultura de uma perspectiva social, privilegiando sua dimensão de complexidade e de diversidade de valores e sentidos.

Partindo do princípio de circularidade, Bakhtin revelou a partilha de padrões e signos, a existência de uma intensa relação cultural de permuta contínua e permanente. A cultura transita em vários sentidos, estabelecendo incessantes interações, determinadas por realidades históricas específicas. Ela não é “pura” e secularizada, estando em transformação ao mesmo tempo em que permanece em espaços e tempos definidos (FRESSATO, 2009, p. 36).

Dessa forma, o conceito de circularidade cultural propõe que a cultura popular é dinâmica, podendo também influenciar uma cultura dita hegemônica. Supõe-se que exista um dinamismo, um trânsito entre os vários níveis de cultura, fazendo com que não exista uma cultura “pura”, mas algo em constante transformação. Ainda que a indústria cultural imponha a homogeneização cultural entre as classes e/ou sociedades, ela não tem o controle absoluto da sociedade, pois sempre existem forças na cultura popular que escapam ao seu controle.

O conceito de circularidade, conforme descrito aqui, não fica muito distante dos conceitos de hibridação e de transculturação de Canclini (1997), uma vez que o antropólogo argentino também prevê a interação e a troca entre a cultura popular e a hegemônica.

García Canclini, por exemplo, usa o(s) termo(s) “hibridação” ou “hibridização cultural” para se referir à forma como diferentes grupos acabam por incorporar práticas e entram em processos de interpenetração, levando a duplicidades identitárias entre o culto e o popular, o moderno e o tradicional, o urbano e o rural (CANCLINI, 1997, p. 24). A América Latina, para este autor, com sua formação de misturas simbólicas marcantes, é “a pátria do pastiche e do bricolage” (p. 23).

Voltando a Chartier, vemos que o historiador divide em dois os modelos de inteligibilidade da cultura popular: “a descrição dos mecanismos que levam os dominados a interiorizar sua própria ilegitimidade cultural, e (...) o reconhecimento das expressões

pelas quais uma cultura dominada consegue organizar, numa coerência simbólica cujo princípio lhe é próprio, as experiências da sua condição” (1995, p. 192). Dessa forma, teríamos uma cultura popular “que constitui um mundo à parte, encerrado em si mesmo” contraposta a uma cultura popular “inteiramente definida pela sua distância da legitimidade cultural da qual ela é privada” (1995, p. 192).

A problemática da dominação em relação à “cultura popular” também é discutida por Stuart Hall, que afirma não existir “uma ‘cultura popular’ íntegra, autêntica e autônoma, situada fora do campo de força das relações de poder e de dominação culturais” (2003, p. 262). Sem desfazer do poder das indústrias culturais, Hall relativiza seu poder e afirma existirem pontos constantes de luta (ainda que desigual) e resistência.

Stuart Hall afirma ainda que o termo “cultura” “guarda relações muito complexas com o termo ‘classe’”, mas prefere ver a “cultura popular” como organizada em torno da contradição entre as forças populares e os blocos de poder, e termina por concluir que “a cultura popular é um dos locais onde a luta a favor ou contra a cultura dos poderosos é engajada (...)” (2003, p. 262). De todas as avaliações sobre o conceito de “cultura popular”, essa parece ser a que mais nos interessa, uma vez que vai ao encontro de nossa proposta da canção popular brasileira como solo de batalhas e questionamentos identitários.

Não é difícil presumir que falar no “popular” é referir-se às práticas dos grupos que estão geralmente fora dos centros de poder. É certo que as questões de dominação e poder são muito fortes. Como afirma Hall:

A cultura popular tem sempre sua base em experiências, prazeres, memórias e tradições do povo. Ela tem ligações com as esperanças e aspirações locais, tragédias e cenários locais que são práticas e experiências cotidianas de pessoas comuns... o popular, o informal, o lado inferior, o grotesco – eis porque sempre foi contraposta à alta cultura ou cultura de elite e é portanto, um local de tradições alternativas, sendo esse o motivo pelo qual a tradição dominante sempre suspeitou profundamente a seu respeito... (HALL, 2003, p. 340).

Em uma eficiente análise do conceito de “cultura popular”, Soleni Biscouto Fressato (2009) chega a uma conclusão parecida. É o que sugere em passagens como a que segue:

Na sociedade capitalista, se por um lado, a cultura popular, sendo a cultura da classe social dominada econômica e politicamente, está sujeita às imposições e interesses das classes dominantes, veiculando

concepções de mundo que atuam no sentido de manter e reproduzir a dominação, por outro, expressa a consciência que seus produtores e consumidores têm dessa desigualdade e de sua própria condição de subordinação, contestando em alguma medida a cultura hegemônica e contribuindo para a transformação da estrutura social vigente (FRESSATO, 2009, p. 28).

Ou ainda ao discorrer sobre o trabalho de Bakhtin, em:

Referenciando outro espaço e tempo, Bakhtin refletiu sobre a situação da cultura popular na União Soviética e nos deixa uma mensagem clara e precisa: por mais eficiente e homogeneizante que seja a cultura dominante, sempre existe espaço para o deboche, para a rebeldia e para o protesto, enfim para a cultura popular (FRESSATO, 2009, p. 38).

Sendo assim, acreditamos que é justamente pelo fato de que falar em “cultura popular” em época de “globalização” e “cosmopolitismo” também é falar em dificuldades de convívio social, que o tema se torna fundamental para a sociedade. Acresce-se a isso o fato de que a cultura dita “popular”, apesar de ter sido um conceito muito manipulado e utilizado de forma altamente ideológica no Brasil (quando da apropriação da “cultura popular” para alicerçar a ideologia de Estado por Getúlio Vargas¹⁷), é ainda um local onde as ideias podem também fugir à homogeneidade das regras sociais da elite dirigente, uma vez que é resultado dos diferentes legados de várias etnias que, por vezes, permaneceram fora dos centros de poder. Por isso mesmo, ela pode ser fonte inspiradora para diferentes soluções de problemas que hoje constroem a sociedade globalizada. São nas manifestações das culturas populares que surgem as “diversidades”, com todas as suas dificuldades e consequências.

1.5. Culturas, cidadanias e o novo cosmopolitismo: nem tão simples assim...

Várias práticas populares que não eram aceitas no Brasil em outras épocas, como a capoeira, por exemplo, com o tempo e o correr da história passaram não apenas a ser aceitas como se tornaram símbolos da “cultura nacional brasileira”. Esta transitoriedade se torna, então, uma questão chave para compreender os processos de transculturação: o que é essa “cultura brasileira” que “os brasileiros” desejam divulgar ao mundo? O que é hoje aceito como “cultura popular” e o que é considerado demasiadamente vulgar? O que

¹⁷ Esse ponto será retomado no capítulo que segue.

é “cultura de massas” ou a indesejável “indústria cultural” de Adorno pode ser incluído nos projetos de transculturação de mediadores culturais?

A questão é bem mais complexa na prática do que no discurso oficial e começa pelo próprio conceito de convívio social na sociedade urbana, ou a mais recente sociedade “globalizada”, na qual se fala muito em “cidadania mundial”. Basta lembrar que o próprio conceito de “cidadania” veio do latim *civitas*, significando “cidades”, e refere-se ao conjunto de direitos e deveres ao qual um indivíduo está sujeito em relação à sociedade em que vive, mas o conceito certamente se baseia na sociedade urbana. Ou seja, pretende-se estabelecer um padrão comportamental “aceitável” a uma comunidade urbana, de certa forma homogeneizando o comportamento do grupo através de regras de conduta, estabelecidas pelo grupo hegemônico. Por outro lado, o multiculturalismo e a busca da pluralidade cultural preveem o respeito à diferença. Como então pensar uma cidadania multicultural? Como promover a tolerância trabalhando com um conceito que, ao buscar a homogeneização, pretende manter a desigualdade?

Vamos colocar a questão de forma mais concreta, tomando alguns exemplos de choque cultural seja entre grupos de diferentes regiões ou entre grupos com costumes tribais, rurais e urbanos. Não é difícil encontrarmos, em relatos de viagens, estranhamentos e rejeições a práticas de grupos culturais diversos. Enquanto a carne bovina é largamente consumida como alimento no “ocidente”, na Índia a vaca é animal sagrado. Cães são animais de estimação no ocidente, mas podem ser alimento na China.

O caso das cholas bolivianas e os depoimentos encontrados nos fóruns de turismo da Internet é outro exemplo marcante:

Vimos muitas “cholas” na Bolívia, mulheres baixinhas e gordinhas, em sua maioria, que mantêm o costume de vestir como seus antepassados, o traje tradicional são saias de babados, lenço ou manta nos ombros e um chapeuzinho de Charles Chaplin que parece que vai cair, mas mesmo não sendo preso na cabeça, não cai. Elas são bem sérias e as vezes grosseiras, como diz o Dodo, “devem mandar em casa”. Dizem que elas usam saias porque fica mais fácil de fazer necessidades em qualquer lugar, e realmente vi algumas situações delas [sic] urinando no meio fio e ajudando as crianças a fazerem xixi na rua também, mas alguns homens também têm essa prática. (CHUVA, 13 fev. 2010).

Vistas sob um olhar etnocêntrico, as cholas foram descritas com adjetivos diminutivos (baixinhas e gordinhas) e comparadas a um comediante de forma a

ridicularizá-las. Finalmente, as cholas foram chamadas de “grosseiras”. A questão higiênica foi, entretanto, a que mais chocou a turista, isso porque a prática de urinar em locais públicos, de certa forma “tribal” para os moldes da “modernidade”, vai contra os princípios de convívio cultural do ambiente urbano moderno. O mesmo ocorreu com o tom “forte” da fala das cholas, que está em desacordo com o papel da mulher na sociedade de origem dos turistas.

O mesmo tipo estranhamento foi encontrado no fórum deste site de orientação a viajantes:

Tomamos o ônibus da Trans Azul às 10,30h e chegamos à Potosi às 15 horas. Foi uma viagem tranquila, mas com o ônibus sempre lotado, com as “cholas” e suas muitas malas, sacos e sacolas, comidas e fedores. Sempre há alguma coisa interessante / impressionante nestas viagens. Na parada para almoço/lanche, as “cholas” desceram e foram fazer “xixi” à vista de todos. Levantaram o largo vestido e todas as saias de baixo, se agacharam e surgiu um rastro... Mereceram uma foto!! (BOLÍVIA, 17 set. 2009).

O caso escancara a incompatibilidade entre os costumes das populações regionais e dos hábitos urbanos nas grandes cidades.

Há outros casos mais violentos de preconceito e extrema intolerância, como o do índio Galdino queimado vivo em Brasília¹⁸ em 1997. O crime hediondo inverteu a questão da cidadania e mostrou a face cruel da não aceitação do “outro”. Infelizmente, o esquecimento não é tão difícil assim: nos discursos oficiais, o Brasil continua sendo o país da “tolerância” e diversidade cultural.

As questões religiosas são ainda muito polêmicas. Os rituais xamanistas ou mesmo os de origem africana, como a Macumba, ainda causam muito estranhamento e repúdio, apesar de a lei brasileira impor o Estado Laico. O caso da “Mãe Gilda”¹⁹ foi paradigmático. Os fatos que envolveram a sua morte resultaram na oficialização do dia 21 de janeiro como o “Dia Nacional do Combate à Intolerância Religiosa”. As práticas de rituais de cura da Mãe de Santo incomodaram os membros locais da Igreja Universal do Reino de Deus. Assim, uma foto da “Mãe Gilda”, com uma tarja preta sobre o rosto, foi publicada na Folha Universal no final do ano de 1992. O slogan dizia “Macumbeiros

¹⁸ Ver JARDON, Carolina. Assassinato do índio Galdino completa 10 anos. *GI*, Brasília, 19 abr. 2007. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Brasil/0,,MUL23764-5598,00.html>>. Acesso em: 20 ago. 2013.

¹⁹ Ver descrição do caso disponível no link governamental: <http://www.stj.gov.br/portal_stj/publicacao/engine.wsp?tmp.area=398&tmp.texto=93234>. Acesso em: 1 ago. 2013.

charlatões lesam bolso e vida de cliente”. Ao ser informada do ocorrido, Mãe Gilda sofreu um ataque do coração que acabou resultando em sua morte.

Figura 1: Foto do jornal *Folha Universal*, 26 set.-2 out. 1999. In: IGREJA Universal é condenada por intolerância religiosa, 18 set. 2008. Disponível em: <<http://www.paulopes.com.br/2008/09/universal-condenada-por-chamar-me-de.html>>. Acesso em: 1 ago. 2013.

Em contrapartida, temos o caso do diplomata iraniano acusado de abusar sexualmente de crianças em Brasília e que usou a diferença cultural para justificar um comportamento inaceitável no território estrangeiro:

Pouco foi divulgado pela imprensa brasileira sobre o caso de um diplomata iraniano que, segundo denúncias das próprias vítimas, de salva-vidas e de parentes das crianças e dos adolescentes, teria abusado sexualmente de crianças e adolescentes brasileiros, acariciando as partes íntimas de meninos e meninas de 9 a 14 anos enquanto mergulhava na piscina do Clube Vizinhança, na Asa Sul de Brasília, área nobre da cidade. Inicialmente a embaixada do Irã no Brasil estava tratando o caso como um mal entendido resultante das diferenças culturais entre iranianos e brasileiros e o porta-voz do Ministério das Relações Exteriores do Irã, Ramin Mehmanparast, chegou a declarar que as denúncias eram infundadas, falsas e irreais. Informado pela Polícia Civil do Distrito Federal sobre as acusações, o Ministério das Relações Exteriores notificou oficialmente a embaixada do Irã no Brasil, solicitando explicações do governo do Irã, pois o iraniano, de 51 anos, possui imunidade diplomática e não pode ser investigado ou incriminado como um cidadão comum. (LEAL, 29 abr. 2012).

O caso do diplomata foi mais complexo justamente porque a Convenção de Viena, da “qual o Brasil é signatário” impõe que diplomatas só possam sofrer punições ou processos de acordo com as leis de seus países de origem. No caso, o diplomata só seria julgado no Brasil se o Irã tirasse sua imunidade política. O acontecido foi apenas

mais um entre os delitos impunes no Brasil em função desse tipo de imunidade política, mas dessa vez, a diferença cultural foi usada para tentar diminuir a culpa do autor da ofensa, possivelmente, sugerindo que o “erro” fora das pessoas que ficaram com os corpos expostos na piscina do clube. Nota ainda João Bosco Leal que “no Irã, uma república orientada pelos preceitos religiosos desde a revolução islâmica de 1979, o diplomata seria julgado de acordo com as leis do Sharia, o código de conduta moral regido pelo Corão” (29 abr. 2012). Seria o embaixador considerado culpado no Irã? Isso é difícil de saber. Mas aqui, o que foi anunciado é que “Em nota divulgada na quarta-feira, a representação diplomática informou que houve um ‘mal-entendido’ na interpretação dos fatos devido às ‘diferenças culturais’ entre iranianos e brasileiros” (fato publicado no jornal do site “Terra” em 19 de abril de 2012²⁰). Segundo a reportagem do jornal “Terra”, a embaixada também teria condenado “a imprensa nacional por considerá-la tendenciosa e discriminatória no que se refere ao Irã”.

A questão é complexa. Todavia, o que aconteceria se um diplomata estrangeiro vindo da África resolvesse pôr em prática a mutilação genital de mulheres no Brasil? Ou se um diplomata americano decidisse andar armado, da mesma forma que fazem em alguns estados norte-americanos? Como não fazer julgamentos de valor quando se está tão próximo e se pode ser afetado pelo comportamento do “outro”?

Em outubro de 2010, a primeira ministra alemã, Ângela Merkel, declarou publicamente o fracasso do multiculturalismo na Alemanha, dizendo que ele havia falhado completamente e que tinha sido uma ilusão acreditar que os alemães e os trabalhadores estrangeiros poderiam trabalhar lado a lado de maneira feliz.

Segundo o jornal da BBC-Brasil, atualizado em 16 de outubro de 2010, Angela Merkel afirmou que:

No início dos anos 60, nosso país chamou os trabalhadores estrangeiros para vir para Alemanha. E agora que eles vivem aqui, nós costumávamos brincar, dizendo “eles não vão ficar, cedo ou tarde eles vão embora”. Mas essa não é a realidade (...) E é claro que a maneira que estamos tentando construir uma sociedade multicultural e viver lado a lado uns dos outros... Essa estratégia fracassou, fracassou completamente (BBC-Brasil, 16 out. 2010, tradução da edição do jornal).

²⁰ EMBAIXADA do Irã atribui denúncia de abuso a ‘diferença cultural’, 19 abr. 2012. Disponível em: <<http://noticias.terra.com.br/brasil/policia/embaixada-do-ira-atribui-denuncia-de-abuso-a-39diferenca-cultural39,edca0a43aa1da310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html>>. Acesso em: 10 out. 2013.

O discurso da primeira ministra aconteceu em uma conferência à ala jovem do partido da União Democrática Cristã, referindo-se aos trabalhadores imigrantes convidados a preencher a falta de mão de obra durante o “boom” econômico da década de 1960.²¹ Merkel sugeriu que os imigrantes deviam esforçar-se para se integrar à sociedade alemã, o que implica obediência às leis e costumes locais, assim como aprendizagem da língua local.²² A ideia remete ao ditado alemão “Und willst du nicht mein Bruder sein, So schlage ich Dir den Schädel ein”, sugerindo que o “outro” deva viver “nos meus termos”. É a ideia de “integração” proposta por Merkel.

Todos esses casos ilustram como as questões do multiculturalismo e da tolerância implicam grande complexidade de julgamentos e dificuldades de convivência entre grupos de diferentes culturas.

Apesar disso, ao invés de acreditarmos que essa complexidade nos impede de trabalhar com a questão das diferenças culturais, cremos que ela simplesmente reforça a necessidade de problematizar a questão da convivência na sociedade “globalizada” que cada vez mais parece ser a proposta dos países hegemônicos.

Acreditamos que seja justamente no questionamento dos ideais das culturas que “fogem” às dos centros de poder que exista a possibilidade de repensar os valores das sociedades contemporâneas, além de possibilitar a resistência ao lado nefasto da globalização, através do que se convencionou chamar “globalização contra-hegemônica” (GERMANO, 2007, p. 45).

Esse também parece ser o princípio do chamado “novo cosmopolitismo”. Nas palavras de Barbara Will (2010), opondo-se ao:

(...) (cosmopolitismo tradicional, da filosofia ocidental, tido como antigo, comprometido e supostamente *démodé*). Este segundo modelo [o “novo cosmopolitismo”, ou “cosmopolitismo crítico”] argumenta que não se pode separar o legado kantiano, incluindo a própria ideia de direitos humanos, de uma história opressiva de colonialismo ocidental e expansionismo econômico. Enquanto a tradição kantiana (e seus adeptos de hoje) largamente ignoram ou encobrem a ligação entre globalização e cosmopolitismo, o novo cosmopolitismo situa esta ligação em primeiro plano. Se, como diversos críticos têm notado, o conceito de cosmopolitismo emerge ao momento da expansão mercantil, então o conceito é, de alguma forma, inextricável da propagação do capitalismo imperial e de suas desigualdades

²¹ CONNOLLY, Kate. Angela Merkel declares death of German multiculturalism. *The Guardian*, 17 Oct. 2010. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/world/2010/oct/17/angela-merkel-germany-multiculturalism-failures>>. Acesso em: 1 fev. 2014.

²² Ver também MULTICULTURALISMO “falhou”, diz Merkel. *Folha de S. Paulo – UOL*, 18 out. 2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft1810201009.htm>>. Acesso em: 1 fev. 2014.

econômicas estruturais. Nessa medida, o cosmopolitismo poderia ser visto como um eufemismo para um ferocíssimo expansionismo econômico do Ocidente: um termo que torna palatável um sistema ocidental abertamente opressivo e homogeneizador, e que permite aos que são contemplados pelos benefícios da globalização sentir-se confortáveis tanto por seus privilégios quanto por sua abertura de mente a respeito do mundo (encarnada nos “gostos” e “preferências” cosmopolitas), deixando enquanto isso sem exame as desigualdades estruturais que permitiram tais “contatos” internacionais. Não surpreende que esta segunda linhagem crítica de pensamento sobre o cosmopolitismo tenha emergido com a maior força dos domínios da teoria pós-colonial, que interroga as deficiências do cosmopolitismo filosófico liberal de veio kantiano, situando no espaço da “diferença colonial” o novo cosmopolitismo crítico (p. 165-166).

Na área da tradução, quem se destacou no assunto foi Michael Cronin, com a obra *Translation and Identity* (2006), na qual o autor afirma que um “micro-cosmopolitismo” é sintomático do surgimento de um “novo cosmopolitismo”, o qual não envolve uma oposição entre unidades políticas menores e maiores (o nacional e o transnacional), mas que procura diversificar e tornar complexa a “unidade menor”. Um cosmopolitismo que se faz de “baixo para cima” (p. 15).

Considerando os migrantes como “seres traduzidos”, Cronin propõe que a tradução, vista dessa forma, não é um assunto de especulação teórica sem valor, mas sim uma questão real, concreta e urgente. Quando os migrantes se deslocam de uma língua e uma cultura de origem para uma língua e uma cultura-alvo, a “tradução” ocorre tanto no sentido físico de deslocamento, quanto no sentido simbólico de mudanças na forma de falar ou escrever a respeito do mundo ou ainda interpretá-lo para o “outro”²³ (p. 45, tradução nossa).

Veremos adiante como a atuação de brasileiros no exterior foi e é significativa para a formação do imaginário sobre o país, e como esses “seres traduzidos” se mobilizam em busca de uma “identidade nacional no estrangeiro”, carregando práticas culturais que creem ser relevantes em “sua cultura”, e fazendo das línguas um motivo de reflexão. A música brasileira tem uma posição de destaque dentro dessas reflexões sobre a identidade.

²³ Texto original: “...[t]he condition of the migrant is the condition of the translated being. He or she moves from a source language and culture to a target language and culture so that translation takes place both in the physical sense of the shift from one way of movement or displacement and in the symbolic sense of the shift from one way of speaking, writing about and interpreting the world to another”. (CRONIN, 2006, p. 45).

1.6. Globalizando a língua nacional

A intervenção humana na língua ou nas situações linguísticas não é novidade; sempre houve indivíduos tentando legislar, ditar o uso correto ou intervir na forma da língua. De igual modo, o poder político sempre privilegiou essa ou aquela língua, escolhendo governar o Estado numa língua ou mesmo impor à maioria a língua de uma minoria. No entanto, a política linguística (determinação das grandes decisões referentes às relações entre as línguas e a sociedade) e o planejamento linguístico (sua implementação) são conceitos recentes que englobam apenas em parte essas práticas antigas. (Louis-Jean Calvet)²⁴

Então, se você quer mesmo me machucar, fale mal de minha língua. A identidade étnica é irmã gêmea da identidade linguística - Eu sou a minha língua. Até que eu possa ter orgulho de minha língua, eu não posso ter orgulho de mim. (Gloria Anzaldúa)²⁵.

Não podemos seguir adiante em nossa reflexão sobre cultura nacional e/ou cultura popular sem, todavia, tocarmos em um ponto fundamental: o da “língua nacional”, já que é ela que sustenta as ideias das culturas em questão e o sentimento de pertença de um “cidadão” a uma “nação”. A “língua nacional” também é outro fator que aparece como símbolo de identidade nacional, unificando a nação. Em seus estudos sobre “planejamento linguístico”, Terrence G. Wiley retoma a proposta de Benedict Anderson para enfatizar o papel da linguagem na promoção da unificação nacional e “planejamento linguístico” na criação das novas nações originadas de antigas colônias (WILEY, 1996, p. 125). Não lhe passa despercebida a relação entre as políticas linguísticas, o nacionalismo, o imperialismo, ou mesmo as ideologias geradas pelos “objetivos econômicos” das nações (p. 126-129).

O professor e pesquisador Kanavillil Rajagopalan (2001) comenta que os conceitos de nação e nacionalismo têm sua origem no pós-renascentismo e só adquiriram o sentido que têm hoje no século XIX, principalmente em virtude do clima geopolítico na Europa, marcado pelo espírito do colonialismo e dos sentimentos etnocêntricos que surgiram em função das conquistas e do subjugo de territórios estrangeiros e seus povos

²⁴CALVET, Louis-Jean. *As políticas linguísticas*. Florianópolis: Ipol; São Paulo: Parábola, 2007, p. 11.

²⁵Texto original: “So if you really want to hurt me, talk badly about my language. Ethnic identity is twin skin to linguistic identity – I am my language. Until I can take pride in my language, I cannot take pride in myself.” ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987, p. 29. Tradução nossa.

(p. 19). No final do século XVIII e começo do XIX, a ideia de nação já havia se tornado muito ligada ao conceito de linguagem própria, ou seja, cada nação teria sua linguagem: “uma nação, um povo, uma língua” (p. 20).

Entretanto, segundo Rajagopalan, a própria identidade de línguas individuais é forjada através de um gesto excludente, sendo que a identidade é, como todas as estratégias de exclusão, dependente da contínua presença simbólica do Outro para sua existência (p. 21). Rajagopalan afirma que as línguas são “bandeiras patrióticas” e que as condições primárias para que uma língua seja reconhecida como tal são condições políticas. Práticas linguísticas como *code switch* são politicamente motivadas e sintomáticas de tensões [políticas] ligadas à língua presentes em uma determinada situação (p. 26).

No Brasil, pensar na construção da “língua nacional” é retornar ao período em que os povos nativos “descobriram” portugueses nas terras em que habitavam. Conta Rute Izabel Simões Conceição:

Por volta de 1500, quando os portugueses chegaram ao Brasil, eram faladas mais de 1000 línguas por pelos 5 milhões de indígenas que habitavam a terra. Essas línguas, junto com seus falantes, foram desaparecendo de tal forma que hoje restam em torno de 300 mil índios e 180 línguas. Dentre as línguas indígenas que compunham o universo linguístico do Brasil na época da colonização, as línguas da família tupi estavam entre as mais faladas. Os jesuítas, valendo-se do parentesco e da proximidade entre as línguas da família tupi forjaram a língua geral para ser utilizada na catequização dos índios. Ela foi descrita por José de Anchieta na gramática que denominou *Arte de gramática da língua mais falada na costa do Brasil* (CONCEIÇÃO, 2008, p. 6).

Assim, a “língua geral”, criada para catequizar os nativos, se tornou um novo código, artificial, derivado da língua das tribos Tupinambás, também chamadas Tupis. Essa nova língua prevaleceu por mais de dois séculos. Somente em 1757 o governo português, através do Ministro dos Negócios do Reino no reinado de D. José I, o Marquês de Pombal, levou a cabo a imposição da língua portuguesa, com a proibição da língua geral. Era a “Lei do Diretório dos Índios”, uma medida que visava, além de enfraquecer o poder da igreja, acelerar o processo de expansão da língua portuguesa no território brasileiro. No entanto, segundo Cibélia Renata da Silva Pires:

O que foi mostrado pela história social é que mesmo com a proibição do uso da “língua franca” ou língua geral, esta continuou sendo utilizada como a “língua caseira” falada principalmente pelos

mamelucos ou brasilíndios, sendo difundida mais tarde pelos bandeirantes que penetraram no interior do Brasil à procura de índios e pedras preciosas. Dessa variante linguística, disseminada nos sertões pelos bandeirantes, foi constituído o dialeto caipira que ainda hoje pode ser encontrado em certas localidades do interior, principalmente em São Paulo. (PIRES, 2009, p. 1).

Como podemos notar, um processo de “hibridação” da língua portuguesa no Brasil já tinha se iniciado. Não que a pensássemos outrora “pura”. O “idioma de Camões” já era por si só derivado do Latim “popular”, também descendente do galaico-português e já tinha sofrido várias outras influências como a dos mouros, no sul do país, deixando-lhe as marcas do idioma árabe.²⁶

Houve ainda a influência das comunidades africanas trazidas durante o período de escravidão negra do Brasil. Ao serem “importados” para o país, os escravos originários de diferentes povos e falantes de diferentes línguas eram separados desde a África “para evitar que se organizassem para reagir ao sistema escravista” (MATTOS; SILVA, 2004 apud CONCEIÇÃO, 2008, p. 8). A medida servia para coibir sua organização em núcleos familiares e seu fortalecimento. Como eram proibidos de estudar, o aprendizado do português acontecia de modo “informal” entre os escravos, mas os idiomas africanos deixaram suas marcas no vocabulário, no ritmo e na musicalidade da língua no Brasil.

Segundo Alberto Luiz Schneider, durante “todo o violento processo colonizatório, a língua portuguesa teve de enfrentar outras: a espanhola no sul, a holandesa em Pernambuco, a francesa no Rio de Janeiro e no Maranhão” (SCHNEIDER, 2011, p. 1). O processo de imigração, principalmente a partir do século XIX, também trouxe ao Brasil novos idiomas. “Alguns imigrantes se destacaram mais que outros no tocante à questão linguística devido ao fato de que procuraram se organizar em núcleos étnico-culturais e religiosos de preservação de suas culturas” (CONCEIÇÃO, 2008, p. 9). O aumento da incidência de vocábulos provindos do italiano e do alemão no sul do país já começava a se tornar uma “ameaça” à unidade linguística, aos olhos do governo brasileiro. Entretanto, as medidas de “silenciamento” durante o período do governo de Getúlio Vargas, proibindo o uso dos idiomas do “eixo”, ou seja, o italiano, o alemão e o japonês, foi uma nova medida a favor da hegemonia do idioma português (OLIVEIRA, 2002, p. 4).

No ano de 2001, a publicação *Estrangeirismos: Guerras em Torno da Língua*, de Carlos Alberto Faraco, mostrava a atualidade da discussão. Ela surgia dois anos após a criação do Projeto de Lei n.º 1676 de 1999, da autoria do Deputado Aldo Rebelo, visando

²⁶ Para uma maior explanação sobre as origens da língua portuguesa, ver LIMA-HERNANDES (2005).

à proteção da língua no Brasil contra o suposto perigo representado pela invasão dos chamados “estrangeirismos”, um tema que ainda gera polêmica.

As políticas linguísticas no Brasil buscaram sempre impor o monolinguísmo. Nas palavras de Schneider, “o português venceu, sim, mas a história o tributou”, fazendo com que ele fosse “atravessado” por palavras de diversos idiomas. “A língua acolheu ainda muitas outras influências, que expressam as muitas humanidades que nos constituíram” (SCHNEIDER, 2011, p. 71). Como na mestiçagem ou na antropofagia, o poder hegemônico não consegue matar por completo todas as demais manifestações culturais existentes.

No início do século XX, falar em defesa da língua brasileira já significava, para os músicos brasileiros que cantavam nas rádios, falar na defesa desse idioma “plural” chamado o “português do Brasil”. Todavia, o conhecimento, por parte dos brasileiros, de idiomas estrangeiros ficou restrito a poucos e a necessidade de comunicação com comunidades estrangeiras manteve-se deveras ofuscada até o advento da Internet e dos meios de comunicação eletrônicos.

1.7. Língua, diplomacia cultural e poder brando

Não é surpresa que hoje a divulgação de uma língua nacional esteja presente nos projetos governamentais de relações internacionais, ou seja, em projetos relacionados à Diplomacia Cultural ou mesmo à Diplomacia Pública.

A nomenclatura e a definição de conceitos como Diplomacia Pública, Diplomacia Cultural e Poder Brando foram introduzidos recentemente no âmbito das relações internacionais, a partir do século XX, apesar de muitas de suas práticas já existirem há muito tempo. Para fins didáticos e porque tais práticas foram muito impulsionadas pelas políticas externas norte-americanas, tomamos a nomenclatura estabelecida por Nicholas J. Cull, em seu texto “Public Diplomacy: Taxonomies and Histories” (2008). Cull explica que Diplomacia Pública é um termo que começou a ser utilizado na década de 1960 para se referir ao processo pelo qual atores internacionais buscam alcançar os objetivos de sua política externa através da criação de laços com públicos estrangeiros, processo esse que se ampliou desde o final da guerra fria (p. 31). Em contraste com a diplomacia tradicional, que envolve interações entre diferentes governos, os esforços diplomáticos da Diplomacia

Pública são direcionados ao público em geral de outras nações, indo além dos governos estrangeiros e manifestando-se através de programas que promovam contatos entre as pessoas de diferentes nacionalidades, através das diversas mídias.

Cull enfatiza que as partes que constituem a Diplomacia Pública são tão antigas quanto a arte de governar, e divide sua prática em cinco elementos, a saber: a Escuta (*Listening*), a Advocacia (*Advocacy*), a Diplomacia Cultural (*Cultural Diplomacy*), a Diplomacia de Intercâmbio (*Interchange Diplomacy*) e a Transmissão Midiática Internacional (*International News Broadcasting*). A primeira delas, a Escuta, seria a tentativa de gerenciar um ambiente internacional através da coleta e do confrontamento de dados sobre diferentes públicos e suas opiniões, utilizando-as para direcionar as políticas internacionais. Já a Advocacia na Diplomacia Pública é a tentativa de gerenciar o ambiente internacional através da realização de atividades de comunicação internacional advogando uma determinada política, ideia, ou interesse de um ator nas mentes de um público estrangeiro.

O terceiro fator, a Diplomacia Cultural, seria a tentativa de controlar o ambiente internacional ao facilitar a transmissão da própria cultura ao ambiente exterior, tornando os próprios recursos e realizações culturais conhecidos em outras nações. Assim, a Diplomacia Cultural equivale à política usada por um país para facilitar a exportação de manifestações de sua cultura. Na antiguidade, exemplos incluíram a construção da grande biblioteca de Alexandria ou a política da República Romana de convidar os filhos de reis “amigáveis” de países fronteiriços para que fossem educados em Roma. Na atualidade, há o trabalho de organizações como o British Council e o Instituto Italiano de Cultura, que buscam fortalecer a cultura de seus países no mundo. Grandes investidores na Diplomacia Cultural também foram os franceses, que têm fortemente subsidiado uma rede internacional de escolas para promover o uso da língua francesa. O prestígio e a influência franceses no mundo estão, em grande medida, ligados à sobrevivência da Francofonia.

A Diplomacia de Intercâmbio seria a tentativa de gerenciar o ambiente internacional enviando cidadãos para que cumpram um período de estudos no exterior e aceitando reciprocamente os cidadãos de outros países.

Por fim, a Transmissão Midiática Internacional surge como tentativa de gerenciar o ambiente internacional, utilizando tecnologias como rádio, televisão e Internet para interagir, através da difusão de notícias, com os públicos estrangeiros.

Todos esses tipos de atividade têm a mesma função: aumentar aquilo que Joseph

Nye chamou de Poder Brando, expressão cunhada no final da década de 1980. Para Nye, “poder brando” é a habilidade de influenciar os outros a fazer o que se deseja pela atração ou sedução em vez de coerção, ou seja a força militar e as sanções econômicas, classificados por Nye como Poder Bruto. Como vimos, os termos só renomeiam o que já existia. Nye apenas recria o conceito, destacando a ideia de que o poder brando seria a habilidade de moldar a preferência de outros para que eles queiram o mesmo que você, em uma mistura de influência e atração (apud PINTO, 2012). Interessantemente, é o próprio Nye quem afirma:

O Brasil exerce naturalmente o *soft power* (...) Se você observar a cultura brasileira e seu impacto, verá que a imagem do país é originalmente positiva, mesmo antes do avanço econômico recente. Pode ser que isso tenha a ver com o futebol, mas o fato é que há uma percepção de que o Brasil lidou bem com questões caras a outros países, como a racial. Ou seja, é portador de valores como tolerância. E isso é importante. (NYE apud PINTO, 2012).

Ainda que esse tipo de atividade não fosse algo novo, a expressão “poder brando” ganhou as páginas de artigos midiáticos e acadêmicos. E o Brasil aproveitou para deslizar nessa onda. Na pesquisa *Global Ranking of Soft Power*, realizada pelo governo da Inglaterra no final de 2011, intitulada *The New Persuaders II*, o Brasil aparece como um interessante caso de poder brando (*soft power*) em ascensão, destacando-se pelo crescimento econômico e aumento do número de embaixadas no mundo: um país que se beneficia de dois fortes “embaixadores culturais”, seu futebol e sua música (MCCLORY, 1 Dec. 2011, p. 22).

Progressivamente, o Brasil foi sendo citado nos jornais internacionais como um “líder expoente em Poder Brando” (LUSTIG, 23 Mar. 2010) ou como o “primeiro grande Poder Brando” (LEAHY, 22 Feb. 2013), sendo que a própria atual Ministra da Cultura, Marta Suplicy, decidiu publicar um artigo sobre o assunto no jornal *Folha de S. Paulo* (SUPLICY, 24 fev. 2013), onde defendeu que:

Com a projeção internacional do Brasil como nova potência econômica agregada ao já admirados futebol e Carnaval mais o interesse despertado por um país que diminuiu a desigualdade social ao eleger um operário para presidente e logo após uma mulher, temos a oportunidade única de fortalecer nosso "soft power" no cenário internacional.

É certo que o caráter ufanista é evidente no discurso político. Mas é interessante ressaltar que aqui tais afirmações surgem como uma reação brasileira ao poder histórico de influência e hegemonia de outras nações. Durante a Segunda Guerra Mundial, por exemplo, conforme também explicamos em trabalho anterior (TOOGE, 2009), o presidente americano Franklin Delano Roosevelt criou a divisão de relações culturais no Departamento de Estado e implantou sua política de Boa Vizinhança. Um dos destaques foi o programa de rádio “Voz da América”, transmitido em 53 idiomas para uma audiência de 91 milhões de pessoas (NYE, 2004, p. 103). A atuação da “fábrica de ideologias” do Departamento Cultural do *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*, o gabinete criado por Roosevelt e encabeçado por Nelson Rockefeller, está muito bem descrito na obra de Antônio Pedro Tota (2000). Já naquela época a tradução literária, a música, o cinema, e teatro, enfim, as artes eram usadas como instrumentos de influência cultural.

Além da articulação de tais conceitos dentro do Ministério da Cultura, vemos o tema surgir igualmente no Ministério das Relações Exteriores do Brasil, que mantém seu setor dedicado à Diplomacia Cultural, cuja função é “auxiliar a divulgação, no exterior, da ‘cultura brasileira’, e, em particular, da língua portuguesa falada no Brasil; além de ocupar-se do relacionamento do país com as instituições multilaterais de natureza cultural”²⁷.

Outrora considerado um Paraíso Tropical (CHAUÍ, 2000), “O País do Futuro” (ZWEIG, 1941) ou o país da Democracia Racial (FREYRE, 1933; 1936), o Brasil hoje faz parte do bloco BRICS (bloco de países composto pelo Brasil, Rússia, Índia, China e África do Sul), grupo econômico que já chegou a ser considerado muito próspero em décadas recentes, ainda que sua eficiência e força tenham sido inúmeras vezes questionadas. Tendo surgido sem uma unidade ideológica ou uma identidade política comum, o bloco nasceu, na verdade, junto com a criação da sigla com as iniciais de cada país, em uma expectativa de que eles representassem uma nova liderança mundial, com a conquista de uma hegemonia rápida que, no fundo, ainda não aconteceu, principalmente para o Brasil. O termo surgiu em 2001, após um relatório do grupo Goldman Sachs:

²⁷ Ver DIPLOMACIA CULTURAL. Disponível em: <<http://www.itamaraty.gov.br/divulg/diplomacia-cultural>>. Acesso em: 15 maio 2013.

“Building Better Global Economic BRICs”²⁸, que anunciava que os quatro primeiros países da sigla (a África do Sul entrou mais tarde no grupo, e outros países tentaram entrar no grupo sem que se desse muita atenção a isso) poderiam vir a ficar entre as 10 principais economias do mundo até 2050.

Com a perspectiva, ou esperança, de assumir uma nova posição nos blocos econômicos mundiais, ou seja, com um aumento significativo em seu *hard power*, o governo brasileiro se apropriou de um discurso em que assumiu a tarefa de ser modelo de diversidade cultural e tolerância, buscando promover também seu *soft power*. Ao menos é esse o discurso que transparece nos textos do *website* do Itamaraty:

No caso do Brasil, busca-se promover a imagem de uma sociedade com diversidade de etnias, inclusiva, tolerante e em constante processo de renovação. Apresenta-se o que torna a cultura brasileira única, mas, ao mesmo tempo, revelam-se as afinidades que a une a outros povos. Esse processo de conhecimento mútuo estimula a compreensão da imagem do Brasil no exterior e gera familiaridade com a realidade do país. (CULTURA, 10 out. 2012).

No mesmo website, podemos ler:

As políticas públicas de divulgação da cultura brasileira empreendidas no exterior pelo Ministério das Relações Exteriores já se consolidaram em diversas áreas. A participação do Brasil em eventos internacionais de cinema, música e artes plásticas, por exemplo, gera expectativa por parte do público e dos meios de comunicação. A riqueza e a criatividade da cultura brasileira fazem com que esse esforço de difusão prossiga e se renove propiciando novas oportunidades de inserção de nossas expressões culturais mundo afora. (CULTURA, 10 out. 2012).

Aqui, o único indício de descrição da “cultura brasileira” é a ideia de “riqueza e criatividade da cultura brasileira”, vinculada à diversidade. Ou seja, o ministério também se baseia, como não poderia deixar de ser, em mitos ou ideias utópicas para elaborar o conceito de nação brasileira.

Vemos ainda a importância conferida às atividades artísticas como instrumentos de disseminação de valores vinculados às políticas de diplomacia cultural. O Brasil também buscou, e ainda busca, seus caminhos de aquisição de *soft power*.

²⁸ GOLDMAN SACHS. Building Better Global Economic BRICs. *Global Economics Paper*, n. 66, 30 Nov. 2001. Disponível em: <<http://www.goldmansachs.com/korea/ideas/brics/building-better-pdf.pdf>>. Acesso em: 28 mar. 2013.

Projetos de tradução costumam de igual modo fazer parte das estratégias de aumento de *soft power*. No Canadá, a atual diretora da School of Translation and Interpretation da Universidade de Ottawa no Canadá, Luise Von Flotow, e os pesquisadores tanto de Ottawa, quanto de Quebec, têm se dedicado, entre outras coisas, ao estudo da relação entre tradução e diplomacia cultural.

Segundo Louise Von Flotow, a Diplomacia Pública depende da tradução. Quando um país exporta seus produtos culturais para chamar a atenção, para causar uma boa imagem, ele sempre tem que traduzir para idiomas estrangeiros os textos que envia para fora. Assim, produções teatrais, filmes, trabalhos literários têm que ser traduzidos. Essa é uma área enorme de influência para a tradução e uma área frutífera para os Estudos da Tradução (FLOTOW apud RASSIER, 2011, p. 252).

Os estudos das universidades canadenses, entretanto, abordam mais fortemente a tradução de “high literature” como forma de fortalecer a imagem de sua cultura (FLOTOW, 2007). Como veremos, no Brasil aconteceu diferente, e por motivos históricos. Aqui a valorização, por princípio (e a princípio), foi a da cultura popular como veículo democratizador da sociedade. Entretanto, nossa cultura construiu-se, ao longo da história, de forma cada vez mais híbrida, tanto no que se refere a conteúdos populares e eruditos, quanto a nacionais e internacionais, ou mesmo de diferentes origens étnicas. Dessa forma, os conteúdos culturais diversos, vinculados a ideais surgidos nos contextos históricos brasileiros, transitaram dentro de nossas fronteiras e também para fora do Brasil (retornando muitas vezes reformulados), transportados pelas correntes de exportação artística criadas, seja em projetos de políticas governamentais ou não. Isso não é, em nosso entender, uma desvantagem. Pelo contrário, esse intercâmbio cultural facilita a existência de compreensão e de tolerância, ou seja, é positivo, enquanto não for tido como base para a criação de mitos e crenças irreais de justiça social. Assim, defendemos que a música é um meio poderoso através do qual os indivíduos, as comunidades e as “nações” podem promover o intercâmbio cultural, colaborando para o entendimento internacional, através da “suavização” das visões etnocêntricas e intolerantes, que levam à violência e à falta de flexibilidade de julgamentos, e principalmente a uma visão monolítica e enrijecida da realidade e da vida humana.

1.8. Tradução, representação e transculturação

Todavia, as políticas deliberadas de disseminação de culturas locais intersectam formas menos programadas de troca cultural, consequências de eventos históricos como os processos de imigração, e, mais recentemente, a facilidade e o encurtamento de distâncias propiciado pelas novas tecnologias de comunicação. Tais processos são também formas de transculturação. Como afirma Otávio Ianni:

(...) a transculturação em curso ao longo da história e no largo da geografia, processo esse que se acelera no curso do século vinte, com os desenvolvimentos do capitalismo e das tecnologias da comunicação, essa transculturação leva consigo a gênese de uma cultura de alcance mundial. Uma formação imprecisa e indecisa, evidente e presente, na qual se expressam instituições e ideias, modos de ser, agir, sentir, pensar e imaginar próprios de um horizonte mundial. Sem prejuízo de tudo o que pode ser local, tribal, nacional e regional, também se desenvolvem os desafios e os horizontes que se produzem com a transculturação que corre pelo mundo (IANNI, 2003, p. 111).

Ianni cita Florian Znaniecki, em *Modern Nationalities* (1952, p. 176) para discorrer sobre o dinamismo das culturas nacionais:

Uma cultura mundial não está ainda pronta e completa, e nunca estará. Está sendo lentamente criada e continuará a ser criada indefinidamente. A sua criação não significa a eliminação da presente diversidade de culturas, já que ela não pode ser criada do nada. Ela se forma e espera-se que se desenvolva a partir das culturas nacionais, assim como as culturas nacionais formaram-se a partir das culturas mais velhas... As culturas nacionais são dinâmicas e é o seu contínuo crescimento criativo que promove a emergência e o crescimento de uma possível cultura mundial supranacional... A concepção de uma cultura mundial inclui tanto as realizações passadas como as potencialidades futuras... A preservação das obras de arte – arquitetura, escultura, pintura – é agora geralmente reconhecida como importante, porque são valiosas não somente para historiadores, mas para presentes e futuros artistas, estudiosos, amadores e o público em geral. (ZNANIECKI apud IANNI, 2000, p. 111).

Existiriam, assim, processos cruzados, aparentemente opostos, mas, na verdade,

complementares, nos quais o que nos parece mais belo é justamente o fato de não serem totalmente controláveis pelos Estados.

Uma proposta similar é a de García Canclini, ao defender que a hibridação sociocultural não é uma simples mescla de estruturas ou práticas sociais discretas, puras, que existiam em forma separada, e ao combinar-se, geraram novas estruturas e novas práticas. Canclini concorda que muitas vezes isso acontece de modo não planejado, ou é o resultado imprevisto de processos migratórios, turísticos ou de intercâmbio econômico ou comunicacional (CANCLINI, 1997, p. 113).

Na atualidade, os povos, os “usuários” dos meios de comunicação informatizados são, sim, muito influenciados pela mídia, mas ao mesmo tempo se tornaram sujeitos sutilmente infiltrados nessa própria mídia, tornando-se produtores de sentidos. Essa impossibilidade de controlar todos os efeitos gerados pela grande expansão tecnológica e de comunicação, dando-lhe um caráter libertário, é por certo o caráter mais democrático e interessante de sua existência.

O tema da “transculturação” foi incorporado também aos Estudos da Tradução recentemente. Essa área de estudos tem se expandido nas últimas décadas, graças a propostas como as da professora da Universidade de Massachusetts, Maria Tymoczko, para quem o campo deve abrir-se a uma maior diversidade de textos e expandir seu objeto de trabalho (2005, p. 17-19). Tymoczko também defende a exploração de novos modos de interface cultural, entre eles a “representação” (a construção e exibição de imagens, reconhecendo a necessidade de pensar os aspectos ideológicos envolvidos nesse processo) e a “transculturação” (a transmissão de características culturais de um grupo a outro, indo além da transferência de materiais verbais, e incluindo a transferência de ideias sobre religião, governo, divulgação de formas artísticas e materiais de mídia (p. 21-24)). “Como representação”, diz Tymoczko, “a tradução oferece uma imagem de (ou semelhança a) outra coisa (...) ela tem uma significação simbólica (...) é uma afirmação cuja intenção é transmitir um aspecto particular de um assunto de forma a influenciar seus receptores” (tradução nossa)²⁹.

É interessante notar que a tradução em si é uma “migração” de materiais culturais, que atravessam fronteiras, seja de diferentes “nações”, diferentes grupos sociais ou culturais, levados pelo pensamento de tradutores/mediadores, colocando face a face as

²⁹ No texto original: “As a representation, a translation offers an image or likeness or another thing. It exhibits that thing in a tangible manner. It has symbolic significance. It is a statement intended to convey a particular aspect of a subject so as to influence its receptors”. (TYMOCZKO, 2007, p. 113).

diferenças entre essas mesmas nações, grupos ou culturas. Por isso mesmo, o veículo de transporte não se limita simplesmente à linguagem escrita e/ou literária, ou ainda aos signos verbais, mas, conforme também anunciado por Jakobson (1969), expande-se a diferentes tipos de texto e linguagens, incluindo sistemas de signos não verbais.

Entretanto, como aponta Paul Bandia, o contato entre duas culturas estrangeiras leva a um confronto entre duas sensibilidades heterogêneas que estão profundamente enraizadas em sistemas de valores intrínsecos a suas respectivas culturas, o que caracteriza a grande dificuldade dos processos tradutórios (BANDIA, 1993, p. 55).

O termo “transculturização”, inicialmente cunhado por Fernando Ortiz (1940, p. 142), foi utilizado para descrever o “processo transitivo de uma cultura a outra” implicando a perda de uma cultura precedente (desculturização parcial) e a criação de novos fenômenos culturais (neoculturização). Como também observa Otavio Ianni (2000), “toda transculturização é um processo no qual sempre se dá algo em troca do que se recebe; é um ‘tomar e dar’... É um processo no qual ambas as partes da equação resultam modificadas” (p. 106, grifo do autor).

Ressalta Ianni:

A transculturização pode ser o resultado da conquista e dominação, mas também da interdependência e acomodação, sempre compreendendo tensões, mutilações e transfigurações. Tantas são as formas e possibilidades de intercâmbio sociocultural, que são muitas as suas denominações: difusão, assimilação, aculturação, hibridação, sincretismo, mestiçagem e outras, nas quais se buscam peculiaridades e mediações relativas ao que domina e subordina, impõe e submete, mutila e protesta, recria e transforma.

A realidade, no entanto, é que sempre há mudança e transfiguração. Nada permanece original, intocável, primordial. Tudo se modifica, afina e desafina, na travessia. Parece o mesmo, mas já não é nem pode ser o que era, salvo como memória, fantasia ou nostalgia. Modos de ser, agir, sentir, pensar e imaginar, tudo se altera, parcial ou amplamente. Tanto é assim, que muitas vezes permanece a impressão de duplicidade, heterogeneidade, montagem, colagem, bricolagem ou simulacro. Uma impressão muito real e evidente, mas enganosa e aparente, já que o que resulta é sempre e também algo diferente (2000, p. 106).

De forma semelhante às proposições de Tymoczko, Ianni também defende que a “transculturização sempre envolve a tradução” (2000, p. 113). Mas o autor ainda vai além: ele afirma que em diferentes formas de tradução podem envolver-se “distintas linguagens e diferentes modos de comunicação: fala e escrita, forma e movimento, som e cor, literal

e figurado, metáfora e alegoria, realista e impressionista, naturalista e mágica, em diversas modalidades de combinações” (2000, p. 113).

Ao se transmitirem elementos culturais de um grupo a outro, inicia-se também um processo de construção de imagens, ou seja, de representação. Transmissão, transculturação e representação formam um triângulo interdependente com relação àquilo que García Canclini (2003) chamou de “formação do imaginário cultural”.

Esse é um fenômeno complexo, já que, enquanto atores culturais se movem em busca da compreensão de sua cultura, eles se deparam com as barreiras do etnocentrismo, da linguagem, do *locus* ou mesmo da simples resistência xenofóbica.

Se pensarmos em termos de transferência de traços culturais entre grupos, o Brasil, com todos os seus processos de encontros de diferentes culturas e etnias, teve uma rica história de transculturações. Entretanto, para que elas se concretizassem, foi necessário existirem pontos de abertura entre tais culturas, pontes de intercâmbio. Tais aberturas surgiram, muitas vezes, através das manifestações artísticas de cada cultura.

Acreditamos, também, que da mesma forma como transculturação e representação fazem parte do que chamamos de “tradução”, de forma inversa, as contradições e resistências culturais que exigem a negociação e transformação de conteúdos a serem transmitidos ao ambiente estrangeiro são dificuldades inerentes a processos “tradutórios” em um sentido mais amplo – o de intercâmbio no contato entre diferentes grupos. E isso ocorre mesmo quando pensamos em outras formas de texto, de manifestações artísticas.

1.9. Mitos do Brasil

Figura 2: Imagem retirada da página da eletrônica revista *Argonautas*. In: VECCHI, Roberto. O Brasil próximo remoto: os estereótipos da cultura brasileira. *A viagem dos argonautas*, 7 set. 2013. Disponível em: <<http://aviagemdosargonautas.net/2013/09/07/o-brasil-proximo-remoto-os-estereotipos-da-cultura-brasileira-por-roberto-vecchi/>>. Acesso em: 10 out. 2013.

Não há nenhum lugar que acenda tanto a fantasia dos outros – ou seja, de nós – como o Brasil que fundou no nosso imaginário uma espécie de algures edénico no qual se projetam desejos, sonhos, esperanças e, por vezes, também medos e obsessões. A primeira consequência desta condição num certo sentido privilegiada, do ponto de vista da comunicação ou da imagem, é a infinidade de estereótipos que se geram no plano das representações e das retóricas. Basta pegar um folheto qualquer de publicidade turística para uso exclusivo europeu, para perceber a profundidade de penetração dos lugares comuns. O fenómeno não é grave. Pelo contrário. Este alimenta também as políticas promocionais de apoio do turismo de massa onde o Brasil oferece pacotes perfeitamente confeccionados, que satisfazem sempre as expectativas dos consumidores (Roberto Vecchi)³⁰³¹.

Ao discutir os estereótipos da cultura brasileira, o professor da Universidade de Bolonha, Roberto Vecchi, defende que a representação do Brasil ainda é construída aos olhos estrangeiros através de uma infinidade de estereótipos oriundos dos mitos nacionais.

Mas quais seriam esses mitos ligados à identidade “do Brasil”. O primeiro, nosso “mito fundador”, foi bem descrito pela historiadora Marilena Chauí (2000). Segundo ela, “um mito fundador é aquele que não cessa de encontrar novos meios para exprimir-se, novas linguagens, novos valores e ideias, de tal modo que, quanto mais parece ser outra coisa, tanto mais é a repetição de si mesmo” (2000, p. 5).

Vale lembrar que já na carta de Pero Vaz de Caminha, o primeiro documento oficial brasileiro, o correspondente descrevia o Brasil como a terra em que “tudo dá”, onde habita o “bom selvagem” e “lindas mulheres”. Essas são “visões do paraíso terrestre”, a imagem de um paraíso tropical construído pelo olhar etnocêntrico do colonizador católico. Nela figuraram a natureza pródiga, rica e próspera. O bom selvagem.

Veremos o mito fundador reproduzido ao longo deste trabalho em imagens, produtos, textos e canções traduzidos ou “recriados”. Mas esse, como sabemos, não é o único mito nacional.

³⁰ VECCHI O Brasil próximo remoto: os estereótipos da cultura brasileira. *A viagem dos argonautas*, 7 set. 2013. Disponível em: <<http://aviagemdosargonautas.net/2013/09/07/o-brasil-proximo-remoto-os-estereotipos-da-cultura-brasileira-por-roberto-vecchi/>>. Acesso em: 10 out. 2013.

³¹ Consta nas explicações sobre o blog *A Viagem dos Argonautas* que “é um blogue português, mas aberto ao mundo, com especial carinho pela Galiza, Catalunha, Brasil e outras geografias que se alojam em corações argonautas”.

Já um segundo e forte mito nacional (ou talvez uma expansão do mesmo mito) foi o da Democracia Racial brasileira. A mistura de etnias que se produziu no Brasil com a colonização exploratória portuguesa e com a escravidão indígena e negra.

Apesar de todo o passado de escravidão no Brasil, a imagem do país como uma sociedade sem “linha de cor” espalhou-se principalmente pelos Estados Unidos e pela Europa e chegou no século XIX de forma marcada, tanto através relatos de viajantes, quanto nos debates internos sobre a identidade nacional e a formação étnica da população³².

A mestiçagem, concreta no Brasil, era vista como uma mácula por autores que debatiam a questão racial e a formação do povo brasileiro no final do século XIX e começo do XX (FONSECA, 1992). O exemplo de Nina Rodrigues foi paradigmático e o autor chegou a se tornar personagem na obra *Tenda dos Milagres* (1969/2008), do escritor Jorge Amado. Nina Rodrigues era contrário à miscigenação, defendendo que cada uma das “raças estava em um grau de desenvolvimento e evolução, que conferia uma capacidade intelectual distinta a cada uma delas” (COSTA, R. G., 2009. p. 1). Uma vez que existiam “raças inferiores”, como a negra, “civilizá-las” significaria “queimar etapas de evolução”. Nina Rodrigues defendia que na mestiçagem ocorria o “atavismo”³³. Assim, para o autor, uma nação mestiça nunca seria estável, pois o mestiço abrigaria “dentro de si tendências contrárias que estão em luta constante e, com tendência, nesta luta, de que as características da raça inferior e primitiva vençam” (COSTA, R.G., 2009, p. 2).

Por volta dessa mesma época surgiram as ideias de “branqueamento”. Silvio Romero, considerando o “mulato” como “tipo caracteristicamente nacional” acreditava que, com a extinção do tráfico negreiro, a dizimação dos índios, e a imigração branca/europeia, a população, ao miscigenar-se, se tornaria cada vez mais “branca”, o que seria considerado positivo naquele momento. Assim, Silvio Romero propunha uma coesão através da “miscigenação, com a predominância do branco” (apud COSTA, R. G., 2009, p. 2).

Outra figura importante na época foi Oliveira Vianna, que não apenas dividiu a população brasileira em quatro grupos étnicos (VIANNA, O., 1932/1959, p. 45)³⁴, mas

³² Duas discussões importantes sobre o tema estão em Schwarcz (1993) e Guimarães (2002).

³³ O “atavismo” seria uma “regressão evolucionária”, ou seja, o ressurgimento numa determinada geração de certos sintomas ou caracteres tidos como já extintos, mas que estariam presentes na carga genética “remota” de um dos “doadores genéticos”.

³⁴ Grupos étnicos brasileiros definidos por Oliveira Vianna:

também expôs o preconceito dos próprios mestiços ao inscreverem-se na “classe dos brancos”, atribuindo-se a alcunha de “morenos” (p. 170).

Essa discussão se alonga, com diversos intelectuais debatendo os objetivos étnicos do governo brasileiro à época. O que nos interessa aqui é como essas ideias se modificaram e atingiram as comunidades dentro e fora do país. Vejamos o que disse a historiadora Lilia Schwarcz:

Foi, na verdade, na década de 1930 que sinais de uma certa positividade da ideia da mestiçagem tornavam-se mais evidentes. Cantada em verso e prosa, a miscigenação de grande mácula transformava-se em nossa mais sublime especificidade, sem que o tema fosse, de fato, enfrentado. Nesse movimento, o conflito virava sinal de identidade, ao mesmo tempo em que o ‘mito das três raças’ passava a equivaler a uma grande representação nacional.

Coube a Gilberto Freyre, em *Casa Grande & Senzala* (1933), de alguma maneira oficializar essa imagem dispersa. Sobretudo nessa obra, a mestiçagem aparece como ‘o grande caráter nacional’, que interfere não apenas na formação biológica da população, mas, sobretudo, na produção cultural que nos singulariza. Inventor do famoso mito da democracia racial brasileira, Freyre de fato ‘adocicava o ambiente’ ao priorizar uma certa história sexual brasileira, em detrimento de uma análise cuidadosa das contradições existentes nessa sociedade tão marcada pela escravidão. (SCHWARCZ, 1996, p. 98).

A obra de Freyre teve uma relevância maior como mudança de paradigmas. Como vimos em trabalho anterior, “segundo Freyre, no Brasil, a mestiçagem não era mais vista como mácula. O preconceito existia no Brasil mais como resultado da consciência de classes do que de raça ou cor³⁵” (TOOGE, 2009). E contrariamente ao afirmado por seus antecessores, a mestiçagem seria o caminho para uma “democracia social”:

Há, diante desse problema de importância cada vez maior para os povos modernos – o da mestiçagem, o das relações de europeus com pretos, pardos, amarelos – uma atitude distintamente, tipicamente, caracteristicamente portuguesa, ou melhor, luso-brasileira, luso-asiática, luso-africana, que nos torna uma unidade psicológica e decultura fundada sobre um dos acontecimentos, talvez se possa dizer, sobre uma das soluções humanas de ordem biológica e ao mesmo tempo social, mais significativas do nosso tempo: a democracia social através da mistura de raças (FREYRE, 1938, p. 14).

(1) o grupo branco, formado por brancos puros e os fenótipos do branco (mestiços);

(2) o grupo caboclo, constituído pelos ameríndios puros e fenótipos do ameríndio (mamelucos e cafusos);

(3) o grupo negro, formado pelos negros puros e fenótipos do negro (mulatos e cafusos);

(4) os pardos e mulatos, que formavam um grupo a parte.

³⁵ As ideias de Freyre foram combatidas por diversos intelectuais, em vários estudos, entre eles: Roger Bastide (1995) e Hasenbalg (1979).

Freyre falava do Brasil como um exemplo mundial de relações raciais harmônicas. Em *Casa Grande & Senzala* (1933), Freyre já afirmava que “híbrida desde o início, a sociedade brasileira é de todas da América a que se constituiu mais harmoniosamente quanto às relações de raça”. Dizia, ainda, que o negro “era superior ao indígena e até ao português em vários aspectos de cultura material e moral” (FREYRE, 1990, p. 91). Gilberto Freyre tinha, assim, uma visão oposta àquela dos membros da elite brasileira da época, como Oliveira Vianna.

Muita controvérsia surgiu com relação à questão da mestiçagem.

A polêmica do embranquecimento chegou a ser assim colocada pelo historiador Antônio Sérgio Guimarães:

‘Embranquecimento’ passou a significar a capacidade da nação brasileira (definida como uma extensão da civilização europeia, onde uma nova raça emergia) para absorver e integrar mestiços e pretos. Tal capacidade requer implicitamente a concordância das pessoas de cor em renegar sua ancestralidade africana ou indígena. ‘Embranquecimento’ e ‘democracia racial’ são, pois, conceitos de um novo discurso racista (GUIMARÃES, 2005, p. 39).

Não podemos deixar de colocar aqui uma outra forma de encarar a questão racial: aquela que vê na ideia de “democracia racial” um mito que, revertido em utopia ou “meta” passou a ter uma caráter positivo para nossa história.

A passagem Antônio Sérgio Guimarães resume essa visão:

Morta a democracia racial, ela continua viva enquanto mito, seja no sentido de falsa ideologia, seja no sentido de ideal que orienta a ação concreta dos atores sociais, seja como chave interpretativa da cultura, seja como fato histórico. Enquanto mito continuará viva ainda por muito tempo como representação do que, no Brasil, são as relações entre negros e brancos, ou melhor, entre as raças sociais (Wagley 1952) – as cores – que compõem a nação. (GUIMARÃES, 2006 p. 19)

Segundo, ainda, Antônio Sérgio Guimarães (2006), durante o Estado Novo houve uma mudança no modo de entender a “democracia racial”. Diz Guimarães que “havia um enorme desafio de inserir o Brasil no mundo livre democrático, por oposição ao racismo e ao totalitarismo nazifascista, que acabaram vencidos na Segunda Guerra”. Tal mudança significou ver a Democracia Racial não apenas como mito ou construção cultural, mas

também como “cooperação”, “consentimento” ou “compromisso político”. A Democracia Racial teria sido um modo de integração dos negros à sociedade de classes do Brasil pós-guerra, um compromisso limitado, pois incluía os trabalhadores da cidade e deixava de lado os trabalhadores rurais e os empregados domésticos, e restringido por não abrir espaço para reconhecimento das relações étnico-raciais que pretendessem participar do sistema político.

Segundo o historiador, o compromisso político se desfez em 1964 com o golpe militar, quando houve a implantação do regime autoritário no Brasil. A luta pela bem sucedida montagem de uma ordem multirracial nos EUA também gerou resistência à ideia da Democracia Racial brasileira. A partir daí, passaram a prevalecer os paradigmas do multiculturalismo, através dos quais um Estado deve preservar e garantir a diversidade linguística e cultural dos seus cidadãos. Já as reformas constitucionais recentes na América Latina trouxeram como novidade a concepção de sociedades multiétnicas e multiculturais (GUIMARÃES, 2006, p. 270).

Os reflexos dos dois mitos apontados aqui e o início do delineamento de uma nova utopia para o Brasil, buscando conciliar as ideias de mestiçagem e multiculturalismo, aparecerão várias vezes no corpo deste trabalho, comprovando nossas hipóteses listadas no início desta tese.

CAPÍTULO 2: O BRASIL PARA INGLÊS VER

2.1. Nosso “tom” no mundo – o Brasil que o estrangeiro vê

*Bem, eles me dizem: - É apenas um sonho no Rio.
Nada pode ser tão doce quanto parece neste primeiro dia aqui.
Eles me recordam: - Filho, você já esqueceu?
Às vezes a podridão está por dentro e a máscara logo cai.
Gosto estranho de uma fruta tropical,
Língua romântica dos Portugueses,
Melodia numa flauta de madeira,
Sambaflutuando na brisa do verão.
(Trecho de “Only a dream in Rio” de James Taylor (1980),
tradução nossa³⁶)*

Os versos acima, traduzidos por nós da canção “Only a Dream in Rio” de James Taylor, são paradigmáticos e parecem trazer uma ambiguidade típica do “olhar estrangeiro” sobre o Brasil. O Brasil é o país do sonho, doce e paradisíaco, onde o sabor da fruta é exótico, a língua é romântica e o samba reina na brisa do verão. Mas de início existe a dúvida, ou a quase certeza, de que a fruta é podre por dentro, o que leva o interlocutor a viajar do paraíso ao inferno tropical.

As duas visões são, obviamente, extremadas. Elas mostram a força dos mitos sobre a imagem do país ainda em décadas recentes. Tais mitos foram carregados ao longo do tempo por viajantes que visitam ou visitaram o Brasil, muitas vezes brasileiros em diáspora, emigrantes que buscam manter uma “identidade brasileira” mesmo fora do país.

O Brasil registrou em 2012 uma estimativa de 2,5 milhões de brasileiros vivendo “oficialmente” fora do país.³⁷ O pico de emigração ocorreu entre 1980 e 2006, em função

³⁶Texto original da canção: “Well they tell me it's only a dream in rio

Nothing could be as sweet as it seems

On this very first day down

They remind me 'son have you so soon forgotten

Often as not it's rotten inside

And the mask soon slips away'

Strange taste of a tropical fruit

Romantic language of the portuguese

Melody on a wooden flute

Samba floating in the summer breeze.”

TAYLOR, James. Only a dream in Rio. 1980. Disponível em: <<http://letras.mus.br/james-taylor/80517/traducao.html>>. Acesso em: 11 maio 2013.

³⁷ Ver ESTIMATIVAS populacionais das comunidades brasileiras no Mundo. 2012. Disponível em: <<http://www.brasileirosnomundo.itamaraty.gov.br/a-comunidade/estimativas-populacionais-das-comunidades>>. Acesso em: 10 out. 2013.

da crise econômica nacional. Nesse período o número chegou a ser estimado em 3,2 milhões de brasileiros no exterior.³⁸ Entretanto, sabe-se que esse número pode ser muito maior, uma vez que grande parte dos imigrantes nos países do chamado primeiro mundo está em situação ilegal.³⁹ No Reino Unido, outro grande destino de brasileiros, o aumento do fluxo de emigração aconteceu a partir de 2001, após a intensificação de restrições para imigração nos EUA. Em 2007, já se estimava entre 130 a 160 mil o contingente de brasileiros vivendo em Londres (TONHATI; DIAS, 2010, p. 7).

Segundo a antropóloga americana Maxine Margolis, que escreveu vários livros sobre os brasileiros nos Estados Unidos, e concedeu uma entrevista à BBC Brasil em junho de 2013⁴⁰, os brasileiros no exterior ainda são “invisíveis”. A antropóloga relata que 90% dos brasileiros que chegaram aos Estados Unidos, à Europa e ao Japão tinham a ideia de voltar depois de três, quatro anos. “Aqui, a grande maioria diz que os EUA são lugar para trabalhar, e o Brasil é lugar para morar”. O problema é que estes imigrantes acabam adiando sua volta “e logo são 20 anos”. Mas, segundo a antropóloga, “nunca sai da cabeça a ideia de um dia voltar”, assim, “seu objetivo é ganhar dinheiro e sair”, não fazendo questão de organizar-se em grupos sociais de brasileiros imigrantes como outros povos. Segundo Margolis, mesmo no Brasil, “há muito menos associações do que nos EUA, por exemplo. Tenho um amigo americano que sempre diz que no Brasil não há clubes de jardinagem, clubes de culinária, clubes de leitura, não como nos EUA. Então, quando chegam aqui é a mesma coisa”, diz a entrevistada. Em nossa opinião, a visão da antropóloga é, de certa forma, etnocêntrica, afinal, existem diferentes modos, em diferentes culturas, pelos quais as pessoas se reúnem para se socializar. No Brasil, tais formas parecem ser mais “informais”. Em um ambiente estrangeiro, o comportamento de imigrantes pode ser inibido pelos próprios costumes locais, uma vez que certas regras

³⁸ Ver dados em IRIGARAY, Hélio Arthur Reis; FREITAS, Maria Ester de; FILARDI, Fernando. *Diáspora brasileira e os trabalhadores retornados do exterior: quando a fantasia encontra a realidade. XXXVII Encontro da ANPAD*, Rio de Janeiro, 7-11 set. 2013. Disponível em: <http://www.anpad.org.br/diversos/trabalhos/EnANPAD/enanpad_2013/10%20-%20GPR/PDF%20GPR%20-%20Tema%207/2013_EnANPAD_GPR1657.pdf>. Acesso em: 10 out. 2013.

³⁹ Um exemplo disso são os dados do PEW Research Center em Nova York, disponível em: <<http://www.pewresearch.org/topics/immigration/>>, acesso em: 10 out. 2013. Na Inglaterra, ainda em 2006, falava-se em 90% de brasileiros ilegais. Ver artigo do jornal online G1 de 26 de setembro de 2006 – disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Mundo/0,,AA1287329-5602,00-NA+INGLATERRA+CHEGAM+A+OS+BRASILEIROS+ILEGAIS+DIZ+ESPECIALISTA.html>>, acesso em: 14 out. 2013.

⁴⁰ Os dados aqui reportados foram retirados da entrevista à BBC Brasil, disponível em <http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2013/06/130609_brasileiros_exterior_pai_ac.shtml>, acesso em: 13 out. 2013.

comportamentais não são aceitas naquele local. O parque “Six Flags”, por exemplo, tem regras rígidas, inclusive de vestimenta, na sua área aquática⁴¹, sendo o uso do maiô masculino tipo “speedo” uma questão controversa. A questão da permissão nos parques aparece nos fóruns da Internet (e nós mesmos já fomos testemunhas de um pedido de “abandono” do parque, caso o homem vestindo a nossa “sungá” não comprasse um maiô tipo “shorts” para ali permanecer. A “sungá” é totalmente aceita no Brasil). Outro caso é o das praias norte-americanas: em algumas praias particulares dos Estados Unidos, os automóveis chegam até a areia, mas dirigir na contra mão é uma contravenção. As regras de conduta em tais locais são mais rígidas que no Brasil.

Figura 3: Regras para uso da Crescent Beach – Florida. In: BUTLER Beach Access. A bebida alcoólica não é permitida na praia da Flórida, assim como ambulantes.

Disponível em: <http://www.beachhunter.net/butler_beach_crescent_beach.htm>. Acesso em: 1 dez. 2013.

⁴¹ As regras para acesso ao parque “Six Flags”, um “parque familiar”, podem ser encontradas no endereço <<http://www.sixflags.com/america/info/parkpolicies.aspx>>. As regras incluem o seguinte: “Bikini / Bathing Suit tops must be covered up while in the Theme Park. Sheer, mesh, and see-through clothing cannot be used as a cover up over bathing suits. Park admission may be denied if clothing is deemed by management to be inappropriate. Shirt, shoes, and a bottom (shorts, pants, skirt, etc) must be worn at all times in the theme park”. Tradução nossa: “A parte superior dos biquínis/maiôs devem estar cobertas enquanto (o visitante estiver) no parque temático. Tecidos finos, de malha e transparentes não podem ser usados para cobrir os trajes de banho. A admissão ao parque pode ser negada se a vestimenta for considerada não apropriada. Camisas, sapatos e uma parte inferior (shorts, calças, saias etc.) devem ser usados o tempo todo no parque temático”.

Figura 4: Regras para uso da West Dennis Beach – Cape Cod – Massachusetts. In: WEST Dennis - beach rules. Além da proibição de bebidas alcoólicas, na *West Dennis Beach* não é permitido pescar, andar de barco, fazer windsurf ou mergulhar com equipamento *scuba* em áreas estipuladas para nado.

Disponível em: <<http://cozybeach.com/capecodpics/westdennis-beach-rules.jpg>>. Acesso em: 1 dez. 2013.

Todavia, é interessante notar que obtivemos vários depoimentos relatando, sim, dificuldade de muitos brasileiros em reconhecer publicamente sua nacionalidade, demonstrando, talvez, uma não superação do “complexo de vira-lata”.⁴² Para uma grande parcela de expatriados brasileiros, o “desrecalque” proposto pelo modernismo brasileiro não teria surtido efeito, pelo menos nas relações pessoais.⁴³

Por enquanto, porém, ficamos apenas com as palavras da antropóloga norte-americana. Para ela, uma das razões da “invisibilidade” dos brasileiros nos Estados Unidos é a ignorância dos americanos, “que não entendem que os brasileiros não falam espanhol e não são hispânicos”, assim, o Censo americano nem sequer inclui a nacionalidade brasileira, fazendo com que brasileiros se identifiquem como “latinos”. O outro motivo é que grande parte dos brasileiros estão nos EUA ilegalmente e não querem preencher formulários ou participar do Censo.

⁴²A expressão foi cunhada por Nelson Rodrigues em 1958 (republicado em 1993), em um artigo para a revista *Manchete*, no qual o escritor afirmou que “Por ‘complexo de vira-latas’ entendo eu a inferioridade em que o brasileiro se coloca, voluntariamente, em face do resto do mundo.”

⁴³Já para grandes eventos, como o *Brazilian Day*, onde não há uma identificação tão individual, reúnem um número muito grande de brasileiros. Em 2012, o público estimado foi de 1,5 milhão de pessoas. Dado fornecido no website do *Brazilian Day*, disponível em: <<http://www.brazilianday.com/informacoes/>>, acesso em: 29 out. 2013.

Vale notar que a reportagem da BBC Brasil que contém a entrevista de Maxine Margolis traz a imagem do “RIO Market” no bairro de Astória, uma das marcas que ainda mostram que a presença dos imigrantes no distrito de mais diversidade da Big Apple, pelo menos, não é tão invisível.

Ou seja, se o brasileiro é invisível ou se ele é desconhecido na multidão, sua presença é marcada, ainda que de forma discreta, pelo legado que deixa nas próprias ruas da cidade.

Mas o que é que o “cidadão do mundo” vê, quando anda pelas grandes cidades, que lhe traga a imagem do Brasil? Em Nova York, na própria Manhattan, existe uma região chamada *Little Brazil*. Na verdade, ela se restringe à rua 46, (46th street) ou, como é chamada, *Little Brazil Street*.⁴⁴

Foi na “46th street” que nasceu o maior evento relacionado ao Brasil em Nova York. O *Brazilian Day*, festival de rua realizado na *Big Apple* sempre no início de setembro (semana da pátria no Brasil), entrou para o calendário oficial da cidade. Com o crescimento do evento, ele foi transferido para a Avenida 6, ou 6th Avenue, (entre as ruas 42 e 46) e passou a ter o “apoio institucional” da TV Globo Internacional, que hoje promove, com a apresentação de Serginho Groisman, a exibição de vários artistas brasileiros. Em 2009, o *Brazilian Day* se expandiu para outras grandes cidades do mundo como Toronto (Canadá), Tóquio (Japão), Londres (Inglaterra), Los Angeles (Estados Unidos), Lisboa (Portugal) e Luanda (Angola), o que mostra a força que o evento adquiriu mundialmente com o passar dos anos.

O festival é um evento popular, com muito “nacionalismo” à mostra, no qual “sabores brasileiros” são degustados, muito samba é tocado, garotas “produzidas” posam para fotos tentando marcar a “beleza da mulher brasileira”, e o ritmo é frenético.

Entre os frequentadores de todos os *Brazilian Days* encontram-se os muitos brasileiros expatriados, mas há também a presença do “olhar estrangeiro”. O evento é certamente um “retrato do Brasil e de seus mitos” que corre pelo mundo, habitando o imaginário de nacionais e estrangeiros.

⁴⁴ Sobre a “Little Brazil”, ver vídeo “Rua Brasileira em NYC. Little Brazil Street (46th st)”. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=sFNr8u0-qb8>>. Acesso em: 10 out. 2013. Sobre o “Brazilian Day 2013”, ver vídeos disponíveis em: <<http://www.youtube.com/watch?v=N3JRS2lxG8g>>; <<http://www.youtube.com/watch?v=mjdsowx4H3A>>; <<http://www.youtube.com/watch?v=1PGKGUUiB8I>>. Acesso em: 10 out. 2013.

Em Nova York, a *Little Brazil Street*, seu berço, é hoje uma área gastronômica bem mais cosmopolita do que outrora, com restaurantes italianos, cubanos, tailandeses e até mesmo um restaurante espanhol. Na década de 1980, ela era formada quase exclusivamente por um aglomerado de restaurantes e lojas de comércio de brasileiros.

Figura 5: Foto da placa da *Little Brazil* em Manhattan – Nova York. (TOOGE, jul. 2013d. Arquivo pessoal).

Os restaurantes brasileiros enfatizam a sensorialidade, com as cores, os sabores de menus brasileiros e música ao vivo. São lugares pitorescos, mas atraentes, próximos à região da Broadway.

Figura 6: Restaurante Via Brasil *Little Brazil* em Nova York. O verde e amarelo mostra a nacionalidade do restaurante. (TOOGE, jul. 2013f. Arquivo pessoal).

O *Brazil Restaurant* é um dos que foram fundados por brasileiros da “diáspora” da década de 1980. O serviço amigável faz parte da ambientação acolhedora e romântica ao som da MPB e da Bossa Nova que vem do canto direito da sala. No teto, uma enorme bandeira do Brasil marca sua presença.

Figura 7: Cardápio do *Brazil Restaurant* (TOOGE, jul. 2013b. Arquivo pessoal).

Figura 8: Interior do *Brazil Restaurant*. (TOOGE, jul. 2012c. Arquivo pessoal).

Figura 9: Bandeira no teto do *Brazil Restaurant* (TOOGE, jul. 2012a. Arquivo pessoal).

O *Ipanema Restaurant*, logo ao lado do Empório Brasil, lembra a “nossa garota”, enquanto a cozinha é brasileira e portuguesa (o que é interessante, já que aqui, a cozinha portuguesa é uma cozinha “estrangeira”).

Figura 10: *Ipanema Restaurant* na *Little Brazil* em NY. (TOOGE, jul. 2012d. Arquivo pessoal).

Figura 11: Logo ao lado, fica restaurante Empório Brasil. (TOOGE, jul. 2012b. Arquivo pessoal).

Todavia, é na rua 47 que se encontra o que deveria ser a maior casa de show brasileira da região, o “Copacabana” restaurante e *night club*. Mas aqui as aparências realmente enganam. O nome do estabelecimento e a face de Carmen Miranda estampada junto ao logotipo do local não deixariam dúvidas: apesar da existência de várias “Copacabanas” na América Latina, a alusão seria ao Brasil. A *Brazilian Bombshell*, embaixadora da cultura brasileira nos Estados Unidos nas décadas de 1940 e 1950, serve de chamariz para a casa de show.

Figura 12: Frente do restaurante Copacabana (TOOGE, jun. 2013. Arquivo pessoal).

Figura 13: Fachada do restaurante Copacabana. 27 mar. 2013. Disponível em: <<https://plus.google.com/117550932756787555111/photos/photo/5861294867708737890>>. Acesso em: 1 abr. 2014.

Figura 14: Painel da entrada do clube noturno. O piso imita as calçadas do Rio de Janeiro e a foto na parede é de Carmen Miranda. [s.d.]. Disponível em: <<http://www.777list.com/copacabana/>>. Acesso em: 1 fev. 2014.

Entretanto, no “Copacabana”, tanto o menu, quanto o repertório musical são uma traição às expectativas. Ambos privilegiam o espanhol e a cultura hispânica nos EUA. Nos vídeos disponíveis na Internet, os shows são todos apresentados por artistas hispânicos e o menu dedica cada prato a um dos países da América espanhola.

Appetizers

Costa Rica	Palmito <i>hearts of palm / asparagus / beets / carrots / passion fruit dressing</i>
Mexico	Tacos <i>chipotle chicken / soft tortillas / crema nata / traditional garnish</i>
Puerto Rico	Camarones <i>rum glazed shrimp / avocado salad / crispy onions</i>
Chile	Empanada <i>seafood empanada / seaweed & green papaya salad / aji amarillo vinaigrette</i>
Spain	Dátiles <i>dates / bacon / almonds / cabrales cheese / jicama slaw</i>
Dominican Rep.	Chicharrón de Calamares <i>crispy calamari / Dominican honey / organic sprout salad / cashews</i>
Ecuador	Ceviche de Camarones <i>rock shrimp / roasted tomato / panca pepper / lime / lemon</i>

Sides (\$6 each)

Puerto Rico	Arroz & Frijoles <i>white rice / black beans</i>
Cuba	Yuca Frita <i>yuca fries</i>
Chile	Espárragos <i>grilled asparagus / red chimichurri</i>
Argentina	Espinacas <i>sautéed garlic spinach</i>
Dominican Rep.	Tostones <i>green plantains</i>
Venezuela	Tajadas <i>sweet plantains</i>

Entrees

Cuba	Arroz Imperial <i>grilled chicken breast / saffron rice / chipotle cream / capers & olives / stewed chicken</i>
Mexico	Camarones Enchilados <i>jumbo shrimp / onions / peppers / arroz verde / spicy chile broth</i>
Mexico	Lomo <i>adobo rubbed pork loin / chipotle potato mash / roasted corn salsa</i>
Spain	Salmon Iberico <i>pan seared salmon / trip of peppers / cilantro butter</i>
Colombia	Asado <i>marinated sirloin steak / manchego cheese arepa / roasted vegetables / aji</i>
Spain	Paella (\$6 supplemental charge) <i>valencia saffron rice / shrimp / mussel & clams / lobster / grilled calamari salad</i>
Cuba	Pescado Chino Latino <i>crispy snapper / Chinese cabbage / wild mushroom / sofrito</i>

Figura 15: Cardápio do Copacabana em Nova York. [s.d.].
Disponível em: <<http://www.copacabanany.com/site/page/9/dinner-menu>>. Acesso em: 3 abr. 2014.

A comida faz parte da representação do Brasil há algum tempo, mostrando que este é o país dos sabores e condimentos, como já escreveu Jorge Amado, “de cravo e canela”. A rede de churrascarias “Fogo de Chão” foi comprada pela H. Lee Partners, e hoje marca presença em 21 grandes cidades americanas.

Figura 16: Restaurante Fogo de Chão em San Diego. 5 set. 2013. Disponível em: <<http://www.sandiegoville.com/2013/09/brazilian-steakhouse-fogo-de-chao-now.html>>. Acesso em: 4 fev. 2014.

Figura 17: Churrascaria Plataforma em Nova York. [s.d.]. Disponível em: <<http://www.nytx.com/Restaurants/articles/steakhouse.html>>. Acesso em: 4 fev. 2014.

Nas ruas de Nova York, os restaurantes com *Brazilian Grill* ou as churrascarias também oferecem o sabor da carne brasileira.

Figura 18: Restaurante *Brazil* na rua 46 em Nova York. O violão remete ao samba e a bandeira do Brasil aparece no fundo da chamada para a Bossa Nova. (TOOGE, jul. 2013e. Arquivo pessoal).

Mas é longe dali, mais exatamente no Brooklyn, que se encontra o estabelecimento brasileiro mais dançante de Nova York. É o *Miss Favela*. Sua missão? “Levar uma experiência autêntica de Brasil ao Brooklyn⁴⁵”. Representar uma casa brasileira pelo nome de “Favela” não é incompreensível, pelo contrário, as favelas se

⁴⁵ Texto original: “Our mission is to bring an authentic Brazilian experience to Brooklyn”. (MISS FAVELA. About us. 2010. Disponível em: <<http://missfavela.com/about-us/>>. Acesso em: 12 out. 2013).

tornaram atrações turísticas nas últimas décadas, com o crescimento dos “Reality Tours” e a divulgação de obras cinematográficas de sucesso internacional, como *Cidade de Deus* (Brasil, 2002). As favelas brasileiras também se tornaram famosas, promovendo a transformação da pobreza em mercadoria exótica de consumo. Elas são o outro lado da moeda da vida nos trópicos. No lugar das Visões do Paraíso, surge o reflexo do atraso econômico, da desigualdade social.

No exterior, todavia, os “bares favelas” são transformados em locais utópicos, onde a favela é pitoresca e aconchegante, um local “sustentável”. A ideia de tal sustentabilidade nas favelas brasileiras, entretanto, só surgiu nas últimas gestões dos governos brasileiros.

Figura 19: Entrada do restaurante *Miss Favela*. [s.d.].
Do lado de fora do restaurante, mesas na calçada fogem ao padrão norte-americano.
Disponível em:
<<http://www.timeout.com/newyork/restaurants/miss-favela>>. Acesso em: 4 fev. 2013.

Figura 20: Interior do *Miss Favela*. [s.d.].
No interior do restaurante, o samba é tocado e dançado.
Disponível em: <<https://www.facebook.com/pages/Miss-Favela/45886473799?rf=180143442021962>>. Acesso em: 4 dez. 2013.

Na França, Inglaterra, Escócia, Alemanha, Japão e outros países os restaurantes e bares com o nome “Favela” também se espalham, e fetichizam a vida nas comunidades brasileiras⁴⁶.

⁴⁶ Ver trabalho acadêmico sobre o “turismo na favela” de Bianca Freire-Medeiros (2007), disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v22n65/a06v2265.pdf>>, acesso em: 1 out. 2013.

O bar-restaurant-nightclub é um cantinho brasileiro que tem suas sedes em Paris e London, um estilo super cool, um clima aconchegante e uma atmosfera carregada do estilo carioca. São gravuras, mobiliário, iluminação gostosinha, um mix de santidades místicas nas paredes, caipirinha e feijoada, pão de queijo e noites de funk'n rock que agitam os hypes franceses e ingleses. Mas a Favela é para todo mundo e seu público é tão contrastante quanto sua decoração tudo-pode.

A Favela Chic foi fundada por Rosane Mazzer, que convidou Jorge Nasi e Gringo da Parada para começar o incrível projeto que hoje, é reconhecido na cena noturna desses grandes centros. Em Londres, você pode topa com as incríveis bootyshaking nights do Clube Popozuda, quando o DJ João Brasil toca seus mixes de funk carioca com os clássicos do rock ou moderninhos atuais, ou então aproveitar de uma Bossa Nova com pãozinho de queijo mineiro e uma cervejinha brasileira.

Divulgação

Opinião Pessoal: Fui na Favela Chic de Paris duas vezes, provei do pãozinho de queijo, mini quibe e coxinha de frango para entrada, e da feijoadinha com caipirinha para acompanhar. Os petisquinhos estavam ok, mas a feijoada veio quentinha e com um tempero delicioso! Arroz branco, farofinha e rodela de laranja. Muito bom!

Figura 21: Restaurante *Favela Chic* de Paris in BAGAGEM: o blog de viagem dos portais da moda. [s.d.]. Na cidade luz, a favela também representa o Brasil, mas os ritmos nacionais se misturam aos estrangeiros. Disponível em: <<http://bag.portaisdamoda.com.br/?p=446>>. Acesso em: 20 out. 2013.

Em um trabalho que analisa o fenômeno, Bianca Freire-Medeiros fala dessa transformação da favela em *trademark* e de como “a força da marca favela tornou-se (...) capaz de transcender o referente territorial, promovendo o que é brasileiro e tudo mais que pretenda ser ‘alternativo’, ‘descolado’, ‘reciclado’” (FREIRE-MEDEIROS, 2007, p. 64). A discussão sobre a construção da favela como destino turístico é bem mais complexa e maior do que cabe neste trabalho, porém, é importante ressaltar que, após o samba, o rap e o funk surgiram, principalmente a partir da década de 1980, como ritmos inerentes às favelas do país. Nem todos os bares “Favela” possuem programações musicais exclusivas de samba. Rock e Bossa Nova também são tocados nos estabelecimentos.

Nos Estados Unidos, o cidadão cosmopolita que anda pelas ruas de Nova York também vê o Brasil em outros tipos de atividade comercial. A “marca” do país está em lojas que lembram nosso clima tropical, vendendo uniformes de futebol, e até mesmo na coleção extremamente colorida da loja departamental Macy’s na região central de Nova York.

Figura 22: *Búzios Boutique* na rua 46. [s.d.]. A bandeira do Brasil aparece em destaque na vitrine.
Disponível em: <<http://www.yelp.com/biz/buzios-boutique-new-york>>. Acesso em: 21 fev. 2014.

Figura 23: Coleção *Brazil* – Macy's Ventura Mall – Miami. [s.d.].
O Brasil é representado pela imagem colorida da “jornada mágica” da moda.
Disponível em: <<http://estaciofashion.blogspot.com.br/2012/05/brasil-magical-journey-na-macys.html>>.
Acesso em: 30 set. 2013.

A coleção “brasileira” da Macy's convida a celebrar a beleza e a cultura do Brasil com uma moda inspirada no “paraíso tropical”. Diversão e sol é o que promete a coleção, cujo anúncio principal traz a foto do Pão de Açúcar ao fundo.

Figura 24: Anúncio da coleção “Brasil – *Magical Journey*” – nos Estados Unidos. 20 maio 2012.
O corcovado serve de pano de fundo para a imagem da bela morena brasileira.
Disponível em: <<http://www.thebabyshopaholic.com/2012/05/macys-brasil-magical-journey.html>>.
Acesso em: 30 set. 2013.

No *Brazil Market* da Macy’s, o consumidor também pode comprar artesanato supostamente brasileiro e muito colorido, com formas tribais como decoração.

Figura 25: Exterior da loja Macy’s em Nova York. In: TAVARES, Carla. *Brazil: A Magical Journey*. [10 jul. 200-?].
O Corcovado também aparece no exterior da Macy’s.
Disponível em: <<http://www.carlatavares.com/tag/nova-york/>>. Acesso em 1 ago. 2013.

Enquanto isso, as famosas “Pharmacies” norte-americanas, como a rede Walgreens, por exemplo, vendem produtos também supostamente brasileiros, em sua grande maioria, produtos de beleza e linhas de tratamento de cabelos. São produtos que

levam a marca *Pure Brazilian*⁴⁷, ou a *Brazilian Keratin Therapy*, que nem mesmo são produzidos no Brasil, e sim nos próprios Estados Unidos.

Figura 26: Linha *Pure Brazilian* tratamento capilar. In: PURE BRAZILIAN. Disponível em: <<https://www.purebrazilian.com/about/>> Acesso em: 4 maio 2014.

Figura 27: Linha *Brazilian Keratin Therapy*. In: OGX. Brazilian Keratin Therapy. Disponível em: <<http://ogxhair.com/category-title/24>>. Acesso em: 04 maio 2014.

O *Brazil* como sinônimo de beleza feminina não para aí. Alguns profissionais brasileiros da “estética corporal” se aproveitaram da imagem da mulher brasileira para vender programas de “embelezamento”, como o *personal trainer* criador da aula *Brazil Butt Lift*, Leandro Carvalho, que começou a trabalhar nos Estados Unidos quando foi chamado para treinar a modelo brasileira Alessandra Ambrósio. A modelo foi uma das “angels” da marca de lingerie americana Victoria’s Secret. Desde então foram produzidos mais de 20 DVDs com um programa de TV que também leva o nome do Brasil (*Brazil Butt Lift*) e que, segundo uma reportagem publicada no jornal do “Globo Esporte” em 15 de fevereiro de 2013, é veiculado em 90 canais pelo mundo todo.⁴⁸ O método alega usar o “tempero brasileiro para dar ao seu bumbum uma boa aparência”, a rima no inglês confere o efeito propagandístico da fala (“(...) *using Brazilian spice to make your booty look nice!*”). O treinador alega em sua propaganda que “toda a cultura brasileira tem a ver com a ‘bunda’, todos são loucos por bunda lá, então todos têm que trabalhar a bunda como loucos”⁴⁹ (tradução nossa).

⁴⁷ Ver vídeo em Pure Brazilian, disponível em: <<http://www.purebrazilian.com/>>, acesso em: 22 out. 2013.

⁴⁸ Reportagem de Bebel Clark, correspondente em Nova York, disponível em: <<http://globoesporte.globo.com/eu-atleta/treinos/guia/aula-para-levantar-o-bumbum-faz-sucesso-nos-eua-e-atrai-modelos.html>>, acesso em: 24 out. 2013.

⁴⁹ Texto original: “(...) the culture is all about the butt, so everybody is crazy about the butt down there, so you have to work the butt like crazy (...)”. Fonte: comercial de TV disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=6XQ8shI3TWo>, acesso em 24 out 2013.

Figura 28: A publicidade do *Brazil Butt Lift*. In: CARVALHO, Leandro. *Brazil Butt Lift*. [s.d.]. Publicidade. Disponível em: <<http://abbymaried.blogspot.com.br/2013/04/whats-difference-between-brazil-butt.html>>. Acesso em: 25 nov. 2013.

Figura 29: O criador do programa Leandro Carvalho, enrolado na bandeira do Brasil. In: WARRINGTON, Ruby. *The Brazilian Butt Workout*. 26 May 2012. Disponível em: <<http://www.thetimes.co.uk/tto/health/diet-fitness/article3425626.ece>>. Acesso em: 25 nov. 2013.

O nome *Brazil* se associou a outra produção estética feminina: O *Brazilian Wax*, ou seja, o método de depilação com cera quente, introduzido em Nova York por sete irmãs brasileiras que lá abriram um salão de beleza, o “J. Sisters”, também na década de 1980.⁵⁰ O uso de tal método depilatório por atrizes norte-americanas logo chegou às revistas e jornais femininos⁵¹, e novamente os estereótipos gerados pelo mito fundador brasileiro foram utilizados, de forma a aproveitar a oportunidade da imagem criada, para buscar uma compensação comercial para os próprios brasileiros vivendo naquele país.

Figura 30: Anúncio de depilação *Brazilian Wax* em Nova York. In: HAINEY, Ethmonie. *Get a Free Brazilian Bikini Wax at Completely Bare*. 9 Mar. 2011. Disponível em: <<http://whats Haute.com/index.php/2011/03/get-a-free-brazilian-bikini-wax-at-completely-bare/>> Acesso em: 10 nov. 2013.

⁵⁰ Ver website do salão J. Sisters disponível em: <<http://jsisters.com/services/>>, acesso em: 24 out. 2013.

⁵¹ Ver reportagens em: VALHOULI, Christina. *Faster Pussycat, Wax! Wax! Salon*, 3 Sept. 1999. Disponível em: <<http://www.salon.com/1999/09/03/bikini/>>. Acesso em: 24 out. 2013; EVA Longoria's *Brazilian Love-Life*. [s.d.]. Disponível em: <<http://www.askmen.com/celebs/entertainment-news/eva-longoria/eva-longoria-brazilian-lovelife.html>>. Acesso em: 24 out. 2013; JOHNSON, Bailey. *Brazilian Bikini Wax Making Crab Lice Endangered*. *CBS News*, 14 Jan. 2013. Disponível em: <http://www.cbsnews.com/8301-205_162-57563803/>. Acesso em: 24 out. 2013.

Figura 31: Anúncios de depilação *Brazilian Wax* na revista “Allure” de Nova York.
In: UNIKWAX Center. Disponível em: <<http://www.unikwax.com/waxing-services/waxing-for-women/>>
Acesso em: 10 nov. 2013.

Não é de se espantar que a boneca Barbie produzida para representar o Brasil carregue essas mesmas características de cores brilhantes e carnavalescas...

Figura 32: Modelos de Barbies “brasileiras” vendidas fora do Brasil. Fotos disponíveis em <<http://www.ioffer.com/i/brazilian-barbie-9094-90-112408895>>, <<http://mondomoda.org/2013/01/24/barbie-brazilian-banana-bonanza/>> e <<http://designbr.ning.com/profiles/blogs/barbie-brasileira>> da esquerda para a direita. Acesso em: 2 fev. 2014.

... ou que o aplicativo de “Survival Phrases” de português brasileiro à venda na Internet contenha imagens do carnaval brasileiro.

Figura 33: Aplicativo para aprender português, à venda pela Internet, pelo site <<http://www.appannie.com/apps/ios/app/survivalphrases-brazilian/>>. Acesso em: 1 fev. 2014.

Apenas a título de curiosidade, gostaríamos de apontar que, mesmo em outros locais do mundo, fenômenos similares acontecem. Próximo ao coração de Paris, o cabaré “Brasil Tropical” traz ao cidadão francês um show carnavalesco⁵², com mulatas do tipo “Sargentelli”⁵³...

Figura 34: Entrada do “Brasil Tropical” em Paris.
(TOOGE, out. 2012c. Arquivo pessoal).

... enquanto os produtos para os cabelos também aparecem em algumas prateleiras de farmácias.

⁵² Ver vídeo disponível em <www.brasiltropical.com>, acesso em: 24 out. 2013.

⁵³ Osvaldo Sargentelli (Rio de Janeiro, 8 de dezembro de 1924 - Rio de Janeiro, 13 de abril de 2002) foi um radialista, apresentador de televisão e empresário da noite brasileiro. Era filho de Maria Amélia Sargentelli e de Leopoldo de Azeredo Babo, irmão de Lamartine Babo. Ficou famoso por abrir casa de espetáculos com show de mulatas.

Lissage Brésilien

Figura 35: Linha *Lissage Brésilien*. Produto com referência à Amazônia.
Disponível em: <<http://www.amazon.fr/complet-Lissage-Br%C3%A9silien-rechargeable-Amazon/dp/B004J46C2I>>.
Acesso em: 1 fev. 2014.

LISSAGE BRÉSILIEN À LA KERATINE

INOKERATIN

SANS AMMONIAC

FORMULAÇÃO FREE

Vos cheveux sont

- Restructurés,
- Brillants,
- Doux,
- Faciles à coiffer.

INOKERATIN est un traitement keratine innovant et révolutionnaire. Il agit sur la fibre capillaire, la rend plus souple et plus résistante. Il est composé de kératine naturelle et de kératine synthétique. Il agit sur la fibre capillaire, la rend plus souple et plus résistante. Il est composé de kératine naturelle et de kératine synthétique. Il agit sur la fibre capillaire, la rend plus souple et plus résistante. Il est composé de kératine naturelle et de kératine synthétique.

DISTRIBUÉ PAR ACTUEL CONCEPT
15 Boulevard de Saint Louis - 10000 MARSEILLE
Tel : 04 91 76 83 83
FABRIQUÉ EN FRANCE
www.inokeratin.fr

Figura 36: Linha *Lissage Brésilien Keratine*. Produto “brésilien” “fabriqué en France”.
Disponível em: <<http://www.achat-pays-de-brive.com/pro951-LISSAGE-BRESILIEN-INOKERATIN-DANS-NOTRE-MAGASIN-ESTHETIF-DISTRIBUTION.htm>>.
Acesso em: 1 fev. 2014.

Ao caminhar pelas ruas de Montmartre, o parisiense pode igualmente passear em frente a um estabelecimento comercial chamado “Não do Brasil”, a loja de sapatos mais colorida que conhecemos. São calçados do tipo “sapatênis” com cores fortes e cadarços muito coloridos, e sandália de dedo com os dizeres: “Coloca um pé no Brasil”.

Figura 37: Exterior da loja “Não do Brasil” em Paris. As cores do interior se destacam no fundo preto. (TOOGE, out. 2012d. Arquivo pessoal).

Figura 38: Chinelo da coleção “Não do Brasil”, chama para “colocar o pé no Brasil”. (TOOGE, out. 2012a. Arquivo pessoal).

Figura 39: A colorida coleção de calçado da loja “Não do Brasil” em Paris. (TOOGE, out. 2012b. Arquivo pessoal).

O “cidadão do mundo” pode “colocar um pé no Brasil”, de forma muito colorida, em outros locais do mundo, já que a “Não do Brasil” existe ainda em outras cidades da França, em Londres (Inglaterra), Firenze (Itália), Berlin (Alemanha), Lisboa (Portugal), Dubai, Jeddah, (Arábia Saudita), Praga (República Tcheca), Estocolmo (Suécia), Zurique (Suíça) e Beirute (Líbano).

Em Rennes, também na França, foi criado um trabalho de divulgação da cultura brasileira através de um Blog da Internet chamado BrasilBreizh, cujo fundador é Christian Leray. Segundo esse professor da Universidade de Rennes 2, a canção *O que será* de Chico Buarque foi vertida para o francês por Claude Nougaro (1976), para exibição do filme *Dona Flor*, e se tornou um sucesso com o nome *Tu verras*. Na década de 1980, já existiam também intelectuais e músicos que se interessavam pela obra de Heitor Villa-Lobos. Todavia, após o primeiro “Ano do Brasil na França”, em 1987, houve uma maior difusão da cultura brasileira na região da Bretanha, através da literatura e da música.

Chris Leray nos informou sobre a parceria entre o BrasilBreizh e o Coletivo Brasil, outro grupo de divulgação da cultura brasileira formado em 2005 em Rennes. Segundo Leray, esses grupos querem transmitir uma visão do Brasil diferente daquelas passadas pelas mídias e jornais, nos quais apenas se fala da violência das favelas e cidades do Brasil. Leray afirma querer compartilhar a ideia de que o Brasil é um país moderno, com muita criatividade. E acrescenta: “Todo mundo na França gosta também do futebol brasileiro”⁵⁴.

Tivemos ainda a oportunidade, durante esta pesquisa, de visitar Portugal justamente durante o “Ano do Brasil em Portugal” (2012-2013), o que nos levou a questionar quais seriam as imagens do povo brasileiro na antiga metrópole. Os projetos do tipo “Ano do Brasil”, que já aconteceram na França e em Portugal, têm entre seus

⁵⁴Ver entrevista completa no ANEXO II.

objetivos um duplo teor: o acadêmico/cultural e o econômico. Consta no projeto do “Ano do Brasil em Portugal”:

O Ano Brasil Portugal é a sequência de uma série de celebrações do Brasil com países diretamente ligados à sua história, seja como colonizador, no caso de Portugal, ou como imigrantes que aqui se instalaram e criaram raízes definitivas. O programa é desenvolvido por meio de uma estrutura de cooperação de entidades e agentes públicos e privados. (FUNARTE, 5 set. 2012).

Nas ruas de Lisboa, o que vimos foram as iniciativas acadêmicas/culturais do programa se misturarem ou não às iniciativas comerciais. Os exemplos foram as mostras de cinema brasileiro, contrapostas aos anúncios da Rede Globo e à transmissão de novelas brasileiras, que, aliás, também já marcaram o processo de transculturação brasileira em Portugal anteriormente.⁵⁵

Figura 40: Anúncio do novo canal da Rede Globo em Portugal (Lisboa), o “ZON”, onde a novela “O Clone” foi exibida. (TOOGE, jul. 2013a. Arquivo pessoal).

Figura 41: Cine São Jorge, com a programação do “Ano do Brasil em Portugal” (o painel remete às fitas de “Nosso Senhor do Bonfim”). (TOOGE, jul. 2013c. Arquivo pessoal).

⁵⁵ Ver como exemplo o trabalho Isabel Ferin Cunha (2003), da Universidade de Coimbra, também disponível em <http://bocc.ubi.pt/pag/_texto.php3?html2=cunha-isabel-ferin-revolucao-gabriela.html>, acesso em: 12 jun. 2013.

Figura 42: Anúncio do cinema Vasco da Gama. Disponível em: <http://memorialgloriapires.blogspot.com.br/2013/06/premiere-brasil-lisboa-exibe-flores.html>. Acesso em: 1 jul. 2013.

É, porém, na própria população que vive e trabalha em Portugal que se vê a presença concreta do Brasil. O número de brasileiros chegou, em 2011, a cerca de 110 mil. A distinção entre portugueses e brasileiros fica por conta, logicamente, do sotaque dos falantes que transitam nas ruas de Lisboa.

O que verificamos é que, de forma geral, se o “olhar estrangeiro” criou a fórmula de representar o Brasil a partir do mito fundador, os brasileiros que saíram do país para sobreviver no mundo capitalista globalizado durante as crises econômicas também contribuíram muito, e ainda contribuem, para a reprodução de uma imagem congelada do Brasil mítico, tropical e sensual que surgiu com esse mito tão discutido por Marilena Chauí.⁵⁶

Vemos isso com as festas brasileiras que se propagaram no “hemisfério norte”. Seja no(s) *Brasilfest(s)* em Seattle⁵⁷, Chicago⁵⁸ e Toronto⁵⁹, o *Brasil Summerfest* em Nova

⁵⁶ Ver discussão sobre o trabalho de Chauí no capítulo anterior.

⁵⁷ Ver vídeo disponível em <<http://www.brasilfest.com/pictures.htm>>, acesso em 24 out. 2013.

⁵⁸ Ver vídeo disponível em <<http://brasilfestchicago.com/>>, acesso em 24 out. 2013.

⁵⁹ Ver vídeo disponível em <<http://www.brasilsummerfest.com/>>, acesso em 24 out. 2013.

York⁶⁰, o *The Annual Brazilian Day* em Los Angeles⁶¹ ou ainda no *Brazil Day* em St. Louis⁶², os brasileiros expatriados tentam, de alguma forma, levar as imagens que carregam da “identidade brasileira”. Nelas, os ícones se misturam e é muito difícil discernir, entre os antigos “estereótipos”, as imagens de diversidade para ter uma noção de “realidade”.

Mas devemos apontar que, em alguns locais, os projetos de divulgação da “cultura brasileira” no exterior, por parte dos brasileiros expatriados, foge um pouco mais aos estereótipos até aqui observados. É o caso da “Associação Viva Brasil”, criada em St. Louis para promover a cultura brasileira especialmente entre as crianças nascidas no local, com pais de duas nacionalidades. Justamente por se tratar de uma instituição sem fins comerciais ou lucrativos, mas criada por mulheres brasileiras casadas com homens norte-americanos, as quais desejam que sua própria cultura não se apague mesmo quando estão imersas na “cultura do outro”, a Viva Brasil leva à sua comunidade um conjunto mais amplo e diverso de manifestações culturais, sem excluir os principais elementos da cultura afro-brasileira e do carnaval, hoje tão celebrados como essência da “brasilidade”, mas também sem fetichizá-los. A página da Associação Viva Brasil mostra também a comunidade brasileira local, as festas juninas, a festa de Nossa Senhora Aparecida, a celebração do Dia do Índio e festivais de cinema brasileiro, entre outras coisas.

Quando perguntamos a Jaqueline Shafer⁶³, uma das fundadoras da Viva Brasil, sua opinião sobre o depoimento da antropóloga Maxine Margolis, citado anteriormente, Jaqueline alegou que, como vive no interior dos Estados Unidos, seu depoimento poderia não servir para a costa leste ou oeste do país, mas que acreditava que os brasileiros residentes nos Estados Unidos eram, sim, pouco organizados em comunidades. Desde que iniciada a Viva Brasil, seus membros conheceram muitos brasileiros que preferiram não participar de nenhuma atividade com outros brasileiros, ou seja, muitos brasileiros preferiam não se identificar como pertencentes a uma comunidade estrangeira. Isso, para aqueles que falam bem o idioma inglês não é tão difícil, já que uma parcela da população brasileira não possui características físicas tão diferentes daquelas próprias a um norte-

⁶⁰ Ver vídeo disponível em <<http://www.brazilfest.ca/>>, acesso em 24 out. 2013.

⁶¹ Ver vídeo disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=XtGHTAHl7fg>>, acesso em 24 out. 2013.

⁶² Ver vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=ICbDxWLJLv0#t=7>, acesso em 24 out. 2013.

⁶³ Ver entrevista completa no Anexo II.

americano nato.⁶⁴ Completa Jaqueline que alguns brasileiros “não querem saber de encontrar brasileiros ou falar português, ou ainda de participar de atividades com brasileiros”.

Figura 43: Cartaz da peça “The Melting Pot” de 1908, encenada em Nova York. Em *The Melting Pot* (1905), Israel Zangwill, combina um enredo romântico com uma celebração utópica de miscigenação cultural completa. Adaptação de *Romeu e Julieta* de William Shakespeare, ambientada em Nova York. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2007/04/08/nyregion/08melting.html?pagewanted=all&_r=0>. Acesso em: 1 maio 2014.

Figura 44: Mapa do Brasil representando a diversidade cultural. Disponível em: <<http://chicodocondeafro.blogspot.com.br/2010/02/cultura-brasileira.html>>. Acesso em: 15 ago. 2013.

A questão do “anonimato” do brasileiro, como vimos anteriormente, tem causas variadas, que vão desde a situação ilegal de muitos imigrantes até o constrangimento causado por uma rejeição à identidade brasileira. Seria, assim, uma forma de negar sua origem “latino-americana”. Há também, possivelmente, uma não identificação com a representação da essencialidade do brasileiro por parte de membros da classe média que imigrou para o estrangeiro na década de 1980.

A sócia-criadora da Viva Brasil afirmou, ainda, ter ficado surpresa com a participação de muitos norte-americanos nas atividades da associação e com seu crescente interesse na cultura brasileira. No tocante à música, Jaqueline Shafer afirmou que, em sua região, dos ritmos brasileiros, apenas o da Bossa Nova seria conhecido.

Em Nova York, para encontrar uma proposta menos comercial de divulgação da imagem brasileira é preciso chegar até o número 240 da Rua 52 lado leste (240 East 52 Street). Lá uma pequena placa identifica o *Brazilian Endowment for the Arts* (BEA). O

⁶⁴ A peça teatral *The Melting Pot* de Israel Zangwill, de 1908 já tornava conhecido o conceito de que a imigração teria transformado os Estados Unidos também em um “cadinho de raças”.

instituto é um centro de cultura brasileira isento de impostos e sem fins lucrativos, exclusivamente dedicado ao desenvolvimento e promoção da literatura, das artes e das tradições brasileiras nos Estados Unidos. Fundado em 2004 com o nome de UBENY (Associação Brasileira de Escritores de Nova York) pelo escritor Domício Coutinho, o instituto sedia desde 2006 a Biblioteca Brasileira de Nova York (ou Biblioteca Machado de Assis), com mais de 4.000 volumes para acesso da comunidade brasileira e público em geral.

A missão do instituto é a de promover a cultura, as artes e as letras brasileiras nos Estados Unidos. O BEA cumpre sua função através da promoção de conferências, recitais de música e mostra de filmes e documentários.⁶⁵

Figura 45: Composição de Imagens do *Brazilian Endowment for the Arts* em Nova York. Disponível em: <<http://brazilianendowmentny.org>>. Acesso em: 21 fev. 2014.

Em nossa entrevista com a equipe do BEA, fomos informados que os eventos e projetos literários acontecem sempre em língua portuguesa, ou seja, são endereçados a brasileiros residentes nos Estados Unidos e a pessoas interessadas que já conheçam um pouco da língua portuguesa. A assistente de produção do BEA, Chloe Hill, nos informou de que alguns shows de música foram realizados para pessoas interessadas na música brasileira e que esses shows foram produzidos por americanos, cujo interesse é principalmente a Bossa Nova.

⁶⁵Ver informações no website: <<http://brazilianendowmentny.org/menu/>>, acesso em 25 out. 2013.

Chloe Hill também revelou que o BEA havia sido recentemente visitado por um representante da rede de televisão ESPN, com um projeto para a Copa e que foi ao local para conhecer mais sobre o Brasil. A fonte de seus dados foi a Biblioteca Machado de Assis do BEA. Dessa forma, vemos que o BEA, difundindo dados sobre o Brasil em Nova York, serve de referência para algumas produções midiáticas sobre o Brasil.

Todavia, em nossa conversa conjunta com a assistente administrativa Aline Salvatti e com Chloe Hill, ao perguntarmos o que as pessoas locais lembram quando pensam em Brasil, relataram ser “futebol, selva e bunda”, sendo que essas imagens viriam principalmente da associação com o Rio de Janeiro e do fato de aparecerem repetidamente em documentários, reportagens gastronômicas, entre outras, referentes ao Brasil.

Outra instituição que visitamos em Nova York foi a “Casa do Brasil”. Com o tema “Construir para servir” (*Build to serve*), a Casa do Brasil-USA se define como “uma organização sem fins lucrativos, que visa promover o bem-estar geral e o desenvolvimento socioeconômico da comunidade Brasileira nos Estados Unidos”. Mas a instituição é uma espécie de clube ou sociedade, onde os sócios precisam contribuir com anuidades, para serem beneficiados com os serviços da instituição. Os serviços prestados incluem a promoção de eventos em um salão no piso térreo do edifício sede.

Em seu website encontram-se informações sobre a cidade de Nova York e os links para as páginas da instituição e do grupo na rede social Facebook. Lá encontramos a seguinte declaração de “missão” da instituição:

Missão

A Casa do Brasil USA é uma organização sociocultural sem fins lucrativos com sede na cidade de Nova Iorque mantida pelas anuidades dos sócios e eventuais contribuições financeiras de instituições privadas e de promoções de eventos diversos, cuja finalidade principal é prestar serviços aos sócios. Outra missão igualmente importante da Casa do Brasil

USA:

Informar, orientar e capacitar os sócios de forma que possam aproveitar as oportunidades oferecidas neste país e que possam, também, desenvolver seu potencial como cidadãos produtivos. Encorajar, habilitar e propagar a cultura brasileira nos Estados Unidos em benefício tanto de americanos como de brasileiros. Proporcionar um local no qual os membros possam se socializar, discutir e buscar soluções para os inúmeros problemas que os afligem, tais como imigração, localização de profissionais que falam nosso idioma, informar-se sobre trabalho, educação e tantos outros serviços. Enfim, um local onde o brasileiro possa chamar de sua casa longe de casa. (CASA do Brasil-EUA. [s.d.]. Disponível em: <<https://www.facebook.com/home.php>>. Acesso em: 3 abr. 2014).

Segundo Benito Romero⁶⁶, atividades como a da Casa do Brasil são necessárias uma vez que “o Brasil não existe aqui (nos Estados Unidos)”. Para Romero “a presença do Brasil é sentida em Nova York através de eventos esporádicos particulares”. O fundador da instituição relatou que “há mais americanos aqui que gostam do Brasil do que o próprio brasileiro, sabem mais do Brasil do que a gente”. A afirmação de Benito Romero coincide com aquelas fornecidas por Jaqueline Shafer e pela antropóloga Maxine Margolis.

Romero afirmou que a missão da Casa do Brasil também era mostrar “na capital do mundo” o que era “ser brasileiro”. Ao ser questionado sobre o que significaria, então, “ser brasileiro”, o fundador da Casa Brasil respondeu:

(...) gostar de alguma coisa, do que está lá, do ar, da música, do *landscape* da gente, do que seja; da alegria do brasileiro, do nosso carnaval, enfim, gostar de um pouquinho de tudo que nós temos lá, assim como o americano gosta das coisas que tem aqui... O americano, por exemplo, passa uma mulher bonita na rua ele não olha muito não. Se passar uma mulher bonita eu ponho os olhos, nós latinos, a gente acompanha o andar, faz parte da nossa cultura. Mas é gostoso isso, saber apreciar as coisas entende? E o americano não sabe apreciar. O americano é muito nacionalista, ele briga por coisas que não deveriam brigar, mas tudo bem é um belo país, tem o meu respeito...

A resposta nos causou espanto, pois estávamos diante de uma instituição aparentemente séria, que levava o nome do Brasil para o mundo. Todavia, lembramos que existem muitos, ainda, que pensam de maneira semelhante a Romero e que não consideram vulgar a sua afirmação.

Mediante a situação descrita acima, não é de se estranhar o que mostrou a pesquisa CNT/Sensus encomendada pela *Revista Veja* em janeiro de 2012:

Embora 82% dos entrevistados considerem o brasileiro “alegre e hospitaleiro” e 49% afirmem que “certamente” visitariam o Brasil (como já fizeram 8% dos estrangeiros ouvidos na pesquisa), apenas 36% acham que ele é um país bom para viver. Entre os argentinos, a situação atinge o paroxismo: 67% declaram que adorariam visitar o Brasil, mas quase a metade (44%) acha que ele é um país apenas “razoável” para morar. Pior, questionados se recomendariam a um

⁶⁶Ver entrevista completa no Anexo II.

parente que trabalhasse ou estudasse aqui (a pergunta foi feita só nos países da América do Sul), 42% responderam que não. Sobre a imagem que têm do Brasil, 40% dos estrangeiros disseram que as primeiras coisas que lhes vêm à cabeça quando pensam no país são ora, veja - Carnaval e praia. Ou, então - ora, veja -, futebol. Outros assuntos lembrados, como "pobreza", "Floresta Amazônica" e "desenvolvimento econômico", tiveram empate técnico - nenhum ultrapassou a marca dos 5%. (DINIZ; COURA, 4 jan. 2012).

Em contrapartida, por ocasião das manifestações populares que ocorreram no Brasil no começo de 2013, nos deparamos com uma publicação na rede social Facebook e a imagem estereotipada do Brasil no mundo foi abertamente rejeitada, com o senão de que algo “a mais” era percebido na publicação. Ela dizia:

Figura 46: Foto postada no Facebook em 18 de junho de 2013 – Protestos no Brasil. Disponível em: <<https://hr-hr.facebook.com/academiadeneuronios/photos/a.424326254306653.99890.413762928696319/496187550453856/?type=1>>. Acesso em: 20 jun. 2013.

São visões opostas, incompatíveis. Todavia, o mais interessante foi mesmo a discussão que se seguiu em função da grafia “*Brazil*”, no lugar de “Brasil”, vista na postagem. A quase totalidade dos internautas repeliu fortemente o uso da grafia inglesa para o nome do país:

Figura 47: Discussão postada no Facebook em 18 de junho de 2013. Disponível em: <<https://hr-hr.facebook.com/academiadeneuronios/photos/a.424326254306653.99890.413762928696319/496187550453856/?type=1>>. Acesso em: 20 jun. 2013.

Vemos, assim, que o discurso da identidade e o modo de representar o Brasil utilizados pelos próprios brasileiros já são, em si mesmos, muito controversos.

A complexidade da questão da representação também transparece em outros exemplos de iniciativas oficiais do Estado. Podemos citar a iniciativa do governo brasileiro de criar a “Marca Brasil”⁶⁷, uma campanha iniciada no final de 2002 para “mudar a imagem do Brasil no exterior”, que deveria mostrar que o país tem “mais a oferecer que praia, samba, carnaval e mulher bonita”.

No site disponível na Internet, encontramos a seguinte definição:

A Marca Brasil é uma marca de difusão e promoção do Brasil como destino turístico no mercado internacional. Ela deverá ser utilizada somente para campanhas e/ou peças promocionais do País com veiculação no exterior ou destinadas ao público estrangeiro (mercado internacional) e/ou ações diretamente relacionadas com a divulgação da própria marca (mercado nacional) (BRASIL, 2010).

⁶⁷ Ver texto “Campanha quer mudar imagem do Brasil no exterior”. Disponível em: <<http://www.mdic.gov.br/sitio/interna/noticia.php?area=1¬icia=4904>>. Acesso em: 15 maio 2009.

A meta era incluir nesse rol a “indústria de ponta, matéria-prima de qualidade e agricultura diversificada”. O governo contratou duas agências de publicidade, na época, para desenvolver campanhas tanto dentro quanto fora do Brasil, com o objetivo explícito de incentivar as exportações nacionais. Para isso, as agências realizaram uma pesquisa aplicada em 10 países “considerados prioritários pela política de comércio exterior do Ministério do Desenvolvimento da Indústria e do Comércio: EUA, Inglaterra, México, Alemanha, França, Rússia, Japão, China, Coreia e Arábia Saudita”. O levantamento mostrou que a imagem do Brasil era a de um país diretamente relacionado à “música, praia, natureza, futebol e sexualidade”. Referindo-se a tais estereótipos, Carlos Pinto, vice-presidente da McCann Erickson declarou em uma notícia publicada no website do Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior (PINTO, 2002. p.1) que, sendo assim, não poderíamos ser uma “marca de sucesso”. Entretanto, o sujeito “nós”, elíptico na sentença anterior, certamente excluiu o setor de turismo, que se utiliza desses mesmos estereótipos para vender seus pacotes de viagem ao Brasil. A complexidade da tarefa se mostra mais clara ao compararmos dois dos vídeos produzidos para a campanha.

Foram produzidos diferentes vídeos para veiculação nacional e internacional. Mas enquanto o vídeo produzido inicialmente para a divulgação nacional trazia imagens que alternam capoeira com cenas da bolsa de valores, danças de roda com corridas de Fórmula 1, natureza com imagens das grandes cidades, o vídeo de divulgação internacional apelava aos “cinco sentidos”, ao caráter “sensorial” do Brasil. Ele mostrava o colorido “cenário” brasileiro, a abundância de recursos naturais, a miscigenação, e não excluía o samba, o carnaval, o futebol, as imagens sensuais, populares e exóticas, assemelhando-se muito mais a uma das já existentes campanhas de turismo.

Podemos ver a seguir algumas das imagens veiculadas nas TVs nacionais e internacionais:

Figura 48: Série de imagens da Marca Brasil – Campanha nacional.
Ver vídeo disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=yVhwfesT1Z8>>. Acesso em: 8 out. 2013.

Figura 49: Série de imagens da Marca Brasil – Campanha internacional.
Ver vídeo disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=r9F2uJQpMTs>>. Acesso em: 10 out. 2013.

Na campanha nacional vemos imagens de manifestações culturais regionais misturadas a outras representando a modernidade, como grandes cidades, a Fórmula 1, ou um grande mercado. O campo de golf mostra a influência americana. Além disso, vemos diferentes etnias sendo representadas, incluindo tanto os capoeiristas, quanto uma menina loira no parque (imagem que talvez fosse acusada, como ocorreu anteriormente no que se refere à mídia nacional, de ser tendenciosa, por defender o “branqueamento”).

Já na campanha internacional, as imagens com maior destaque foram o futebol, o carnaval, o Rio de Janeiro, as baianas e os seios femininos com o colar do “Rio”. “*The Tropical unique experience*” nada mais é do que o mito do “Paraíso Tropical” vestido com a capa da diversidade.

Ao se direcionar ao público estrangeiro, a própria agência incorporou os estereótipos que criticara, mostrando a relutância em abandonar as qualidades que ela havia qualificado como negativas. A grande dificuldade parece estar na leitura dada a esses estereótipos em locais com diferentes “lóci culturais”. Como disse Chauí (2000, p. 6), “(...) quanto mais parece ser outra coisa, tanto mais é a repetição de si mesmo”.

Outras produções elaboradas mais tarde passaram a inserir novas imagens, agora mais ligadas à área comercial, e estão disponíveis no site do Ministério do Turismo.⁶⁸ Mas o impacto inicial, que é normalmente o mais forte, já tinha ocorrido da forma descrita acima.

Na já mencionada pesquisa CNT/Sensus encomendada pela revista *Veja* e publicada em 4 de janeiro de 2012, que englobou 18 países, Laura Diniz e Kalleo Coura defendem que “alguns estereótipos resistiram bravamente ao tempo”, mas que “o mundo já começa a ver o Brasil com outros olhos: ele está mais rico, mais influente e muito mais famoso”⁶⁹, além de continuar “simpático”. Entretanto, um dos pontos mais reveladores é o de que apenas 36% dos entrevistados gostariam de viver no Brasil. Segundo o artigo:

O cientista político americano Ronald Inglehart, professor da Universidade de Michigan, atuou como consultor da pesquisa encomendada por VEJA ao instituto Sensus. Sua conclusão: “O Brasil continua a ser conhecido muito mais, pela sua riqueza cultural e por suas proezas esportivas do que por seu dinamismo econômico e sua influência política”. Para mudar esse quadro, afirma, é preciso que ele convença o mundo de que não é apenas um país simpático, mas sério também (DINIZ; COURA, 2012, p. 68).

A afirmação remete à famosa frase atribuída ao general Charles de Gaulle em 1962, por ocasião da Guerra da Lagosta, de que “o Brasil **não** é um país sério” (grifo

⁶⁸ As novas produções podem ser encontradas no endereço: <http://www.turismo.gov.br/turismo/multimedia/galeria_videos/>. Acesso em: 20 nov. 2010.

⁶⁹ DINIZ, Laura; COURA, Kalleo. O Brasil aos olhos do mundo. *Veja*, ed. 2250, ano 45, n. 1, 4 jan. 2012, p. 66- 77.

nosso)⁷⁰, tópico que acabou se tornando um clássico nas discussões sobre as Relações Internacionais do Brasil por várias décadas.

O “desconhecimento” a respeito do país foi tema que já surgiu também em discussões acadêmicas. Em agosto de 2007, por exemplo, aconteceu na Universidade de São Paulo, um debate cujo tema foi “A inserção do Brasil no mundo”⁷¹. Nele os expositores Ronaldo Mota Sardenberg (do Ministério das Relações Exteriores e Anatel), Matthew Shirts (redator chefe da revista “National Geographic Brasil” e pós-graduado em história pela Universidade de Berkeley, nos Estados Unidos) e Celso Lafer (da Faculdade de Direito da USP, Academia Brasileira de Letras e Academia Brasileira de Ciências) debateram o assunto expondo pontos de vista diversos. O debate teve, ainda, a participação de Alfredo Bosi (como editor de “Estudos Avançados”) e foi coordenado por João Steiner (diretor do IEA – Instituto de Estudos Avançados).

No debate, Matthew Shirts, declarando-se “embaixador informal” do Brasil, ao relatar sua simpatia para com esse “caldeirão de misturas culturais”, destacou que, ao tentar divulgar nosso país nos Estados Unidos, deparava-se com a barreira do desconhecimento. Segundo o redator, o Brasil “não esteve no centro de grandes guerras ou grandes tragédias”, e por isso, visto apenas como “um país da América do Sul, interessante e curioso, sexy, quente e associado ao futebol; o que nunca foi de grande interesse ao público norte-americano”. O jornalista sugeriu, ainda, que o desconhecimento a respeito do Brasil foi causado parcialmente por seu isolacionismo até meados da década de 1980, como um país extremamente monolíngue, que sempre fez questão de se distinguir das demais nações da América Latina. Mas acrescenta que essa realidade tem se alterado rapidamente nas duas últimas décadas, devido ao crescimento dos intercâmbios acarretado pelo desenvolvimento da tecnologia computacional.

A reclamação de Shirts de que, ao chegar ao Brasil “pouca gente falava o inglês”, perderia força se comparássemos a quantidade de norte-americanos que falam o português, mas a queixa é certamente representativa da posição subalterna do Brasil dentro do sistema internacional. Para Shirts, o país tem à frente um cenário interessante, já que se encontra no centro de alguns dos maiores debates do século: as questões dos

⁷⁰ Para saber mais sobre o assunto, ver: LESSA, Antonio C. É o Brasil um país sério? A história da mais longa anedota da Política Exterior do Brasil. In: MARTINS, Estevão Chaves de Rezende (Org.). *Relações Internacionais: visões do Brasil e da América Latina*. 1. ed. Brasília: Instituto Brasileiro de Relações Internacionais, 2003, p. 187-222.

⁷¹ A INSERÇÃO DO BRASIL NO MUNDO. 20 ago. 2007, São Paulo, Instituto de Estudos Avançados – Universidade de São Paulo. Disponível em: <<http://www.iea.usp.br/midioteca/video/videos-2007/a-insercao-do-brasil-no-mundo?searchterm=A+inser%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em: 23 mar. 2012.

combustíveis, da preservação ambiental, da Amazônia e da água. Todos esses temas se ligam novamente à ideia de que o território brasileiro é um imenso manancial de recursos naturais cuja administração se vincula a questões de soberania, de interesses econômicos, além dos de preservação ambiental.

Já o embaixador brasileiro na ONU, Ronaldo Mota Sardenberg, testemunhou que o Brasil, percebido inquestionavelmente como uma nação integrada no bloco Latino-americano, é visto como um país democrático e participativo. Sendo assim, relatou, o Brasil é frequentemente convidado para fazer parte das reuniões e, por possuir certa tradição de apresentar soluções, é surpreendido muitas vezes com solicitações de última hora para abrir as discussões, tendo que dar suas linhas mestras.

As perspectivas de Sardenberg e de Shirts são claramente distintas, mostrando as diferentes perspectivas sobre o tema da representação do Brasil⁷², aquela da população americana em geral e a do ambiente das relações internacionais, mais especificamente da ONU.

Por fim, é interessante verificar qual foi a abordagem adotada para a divulgação internacional da Copa do Mundo de 2014 no Brasil. A campanha de título “O mundo se encontra no Brasil, venha celebrar a vida!” (tradução nossa) traz imagens de um “país diversificado” em gastronomia, cultura e beleza natural. Uma campanha para mostrar “o que nós somos, nossa alegria e paixão pelo Brasil”. A campanha inclui um vídeo em que uma visitante estrangeira declara que o que a atrai ao Brasil é a “Floresta Amazônica, atmosfera relaxada das cidades e as praias maravilhosas”. O Brasil é um país que sabe fazer festas, onde a cultura é sofisticada, “seja ela erudita ou popular”.

⁷² Utilizamos aqui o conceito de representação de Stuart Hall, para quem: “a representação é uma parte essencial do processo pelo qual o significado é produzido e intercambiado entre os membros de uma cultura. De fato envolve a utilização da linguagem, de sinais e imagens que significam ou representam coisas, mas longe de ser um processo simples ou direto” (HALL, 1997b, p. 11).

Figura 50: Imagens do vídeo promocional da Copa 2014.
Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=-cmnfn2LSOI>>. Acesso em: 29 out. 2014.

O que encontramos nesse discurso não é, na verdade, uma exclusão total dos elementos anteriores, mas uma guinada na perspectiva da mestiçagem. O discurso agora enfatiza a diversidade da cultura brasileira.

Em outro vídeo apresentado na campanha, com imagens de pessoas de diferentes grupos étnicos, de diferentes festas e esportes e de muita cor, o narrador discorre sobre o “jeito brasileiro de viver”:

O jeito brasileiro de viver, a diversidade da natureza e a força de uma extraordinária cultura, onde pessoas com diferentes origens vivem em harmonia. Você verá um país moderno e sensacional desde o momento de sua chegada (Fala do vídeo “The world meets in Brazil. Come celebrate life”

Disponível

em:

<http://www.youtube.com/watch?v=9OSicUdIPhK&feature=player_embedded>. Acesso em: 29 out. 2013. Tradução nossa).⁷³

Figura 51: Imagens da campanha Copa 2014. Disponível em:
 <http://www.youtube.com/watch?v=9OSicUdIPhK&feature=player_embedded>.
 Acesso em: 29 out. 2013.

⁷³ Texto original do vídeo: “The Brazilian way of life, the diversity of nature and The Brazilian way of life. The diversity of nature and the strength of an extraordinary culture, where people of different backgrounds live in harmony. You’ll see a modern and sensational country from the moment you arrive”.

O discurso retoma a ideia de um país onde existe a tolerância, a harmonia na diversidade. Essa é, na verdade, a nova utopia brasileira. O país mestiço, em um novo processo de desrecalque e libertação, clama agora ser local de harmonia na diversidade. Veremos adiante, quando comentarmos a obra de Gilberto Gil e sua participação no governo brasileiro, que esse novo mito/utopia brasileira (a de que o Brasil é o país da tolerância, já que é mestiço e, ao mesmo tempo, considerado um país de diversidade cultural) ganha cada vez mais força nos programas oficiais identitários e de relações internacionais do Brasil. Ressaltamos desde já que essa nova utopia é, também, contraditória. Como país mestiço, a tendência da sociedade seria automaticamente a de se homogeneizar, enquanto o lema da diversidade é a heterogeneidade. Afirmar que harmoniza diferenças, ao mesmo tempo em que se clama ser um país mestiço e diverso traz à tona a tensão da contrariedade existente na proposta. Por isso mesmo, a proposta é mítica e utópica.

Quanto à forma como o Brasil é visto pelo estrangeiro, o que constatamos é que há uma imagem do Brasil no mundo, até certo ponto pálida, onde “a identidade nacional brasileira” encontra-se estratificada, por vezes antagônica, ainda buscando ser reconstruída: seguem fortes heranças passadas e as imagens congeladas na história, aquelas originadas nos mitos históricos, nas narrativas da nação. Essas imagens se misturam com projetos e tentativas de mudanças de atores brasileiros, trazendo ao mundo “globalizado” novos projetos e propostas identitárias.

Para compreender melhor as origens de todo esse imaginário e já demonstrando como a música brasileira retratou todos os processos de questionamento identitário e de transformação da sociedade brasileira, é que propomos aqui um mergulho no tempo. No que segue, faremos uma retomada de como a música brasileira e os artistas da área foram moldando, a partir do início do século XX, diferentes projetos identitários para o Brasil. Faremos, assim, uma incursão na história, de forma a resgatar as várias correntes de pensamento, identidade e “transculturação” através da música.

CAPÍTULO 3: OS MÚSICOS BRASILEIROS E SEUS MEDIADORES CULTURAIS NO MUNDO OU (DES)HARMONIAS DO BRASIL EM MAIS DE UM SÉCULO DE HISTÓRIA MUSICAL

3.1. As margens não tão plácidas...

(...) a música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação de nossa raça até agora. (Mário de Andrade).⁷⁴

Em 1500, os índios da Bahia receberam Pedro Álvares Cabral e os seus marinheiros com música e dança. O peculiar hábito brasileiro de tomar banho até duas ou três vezes por dia, que tanto chamou a atenção dos holandeses no século XVII e surpreende até hoje os visitantes estrangeiros, foi herdado dos povos ancestrais. A farinha de mandioca, tão presente na mesa brasileira, é indígena. A música moderna do Brasil – de Villa-Lobos e Marcos Nobre a Tom Jobim e Caetano Veloso – também bebeu nas fontes ameríndias. Em todos estes casos o componente nativo é essencial. (EMBAIXADA DO BRASIL EM HAIA).⁷⁵

(...) Apesar da importância da influência indígena, ela ainda é bem menor se comparada às influências trazidas pela musicalidade europeia (portuguesa) e africana para a formação da música brasileira. Com toda a certeza, os negros africanos nos brindaram com elementos fundamentais que estão presentes em quase todos os gêneros surgidos até aqui. A música africana, intimamente ligada à religiosidade, trouxe sonoridades e instrumentos novos, como o berimbau, a cuíca, o agogô, o atabaque e outros instrumentos de percussão. (Especial música brasileira – site “Biblioteca Virtual” do governo de São Paulo).⁷⁶

⁷⁴ ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

⁷⁵ EMBAIXADA DO BRASIL EM HAIA, *Assuntos Culturais*. Disponível em: <http://www.brazilianembassy.nl/emb_11.htm>. Acesso em: 11 nov. 2011.

⁷⁶ ESTADO DE SÃO PAULO. *Especial Música Brasileira*. Texto apresentado no site da Biblioteca Virtual do Estado de São Paulo. Disponível em: <<http://www.bibliotecavirtual.sp.gov.br/especial/201003-musica.php>>. Acesso em: 11 nov. 2011.

Cabe, inicialmente, dar mais esclarecimentos sobre o que, para nós, foi (e ainda é) esse processo de transculturação através da música brasileira, e sobre como é entendido o conceito de “língua brasileira” neste trabalho, assim como a questão da “identidade nacional”.

No princípio do século XX, escravos libertos haviam migrado da Bahia para o Rio de Janeiro (SEVCENKO, 2003, p. 41), enfrentando mais tarde as políticas sanitárias da Velha República (SANTOS, 1985). Sua presença no ambiente urbano do país seria de fundamental importância para as mudanças na sociedade brasileira. Além disso, o governo ainda dava continuidade à “americanização da política externa brasileira” iniciada pelo Barão do Rio Branco (BETHELL, 2009), junto com a instauração da República Velha e o movimento pan-americanista. Crescia de forma relevante o processo de imigração e de industrialização no Brasil. Em meio a tudo isso, diferentes grupos de intelectuais buscavam redefinir a ideia de nação brasileira.

Frente a toda a efervescência da época, acontecia a primeira transmissão de rádio no Brasil, no Rio de Janeiro, inaugurando as transmissões na segunda década do século XX. O primeiro grande veículo de comunicação do século logo veria nascer a “Era do Rádio”, a consagração de um meio que trouxe, entre outras coisas, a massificação da música para os brasileiros.

A partir daí, um processo crescente de reformulação identitária passaria a ser associado à música. Nas palavras de Michel Nicolau Netto:

(...) a música popular desde o começo do século XX foi tratada – a partir de uma série de processos de resignificação (...) – como um símbolo identitário nacional privilegiado, um símbolo que passou a ser discursado sob o registro da brasilidade, daquilo que nos propõe uma forma enquanto povo. Ainda, é a indústria da música popular a mais impactada pelos avanços tecnológicos em termos de circulação. Por ser de produção muito mais simples do que um filme ou um programa de TV e por se adaptar com mais competência ao ímpeto individualista da sociedade contemporânea, ela é mais competente em se relacionar com os novos meios de comunicação para se espalhar sobre as fronteiras. No caso da música popular brasileira, então, ao fazer isso ela leva consigo a identidade nacional para um espaço global e, com isso, seu estudo permitirá entender como esta identidade passa a ser articulada a partir de seu deslocamento (NICOLAU NETTO, 2009, p. 17).

O que Nicolau Netto descreve não é senão um processo de transculturação, que se originou nas camadas mais periféricas da nossa sociedade.

Preferimos, ao pensar em transculturação, tomar como referência as manifestações que se originaram em grupos não hegemônicos ou subalternos (os populares) sofrendo hibridação com aqueles das camadas hegemônicas (os da elite social). Mas sabemos que essa classificação se torna complexa com a chegada da indústria cultural, a partir do que o conceito de “popular” passa a ser aquele das produções que atingem e agradam a um grande contingente de pessoas (as massas), que se mistura com a ideia de alienação política.

Sabemos ainda que não foi tão simples o processo de transmissão dos elementos das camadas sociais não hegemônicas para o centro do sistema musical brasileiro como símbolo nacional, neste país com uma história de colonização e escravidão.

Proibidas e tentadoras, as manifestações culturais populares resistiam à extinção desde muito antes do século XX. Luiz Tatit conta que “a partir da entrada do século XVII [já] cresce a importância étnica do negro na sociedade brasileira” (TATIT, 2004, p. 20). Não é apenas nas religiões europeias que a música desempenhou um papel importante. Também nas religiões indígenas e africanas ela sempre foi um instrumento utilizado em rituais. Mas para considerar tais ritos como “religião” e não “feitiçaria” seria necessário um olhar não etnocêntrico inexistente à época.

Os calundus do período da escravidão, ou seja, as rodas de cantoria e dança dos escravos após a lida da semana, era uma prática considerada ruidosa, que muito incomodava as famílias das casas grandes. José Ramos Tinhorão (2008, p. 34-48) relata que o caráter religioso de tais manifestações tornava-as proibitivas. Segundo o pesquisador, a preocupação das autoridades se justificava porque os batuques começavam, talvez, desde o início dos setecentos, a não se restringirem mais aos terreiros de negros escravos (2008, p. 47). Em função da adesão de brancos e mestiços, os calundus se expandiam socialmente, e passavam a ser praticados nas camadas baixas das zonas urbanas e das vilas. Segue Tinhorão:

Seria talvez por essa participação de brancos, cada vez maior em número, nesses batuques de negros (que também incluíam às vezes não apenas danças rituais, mas também alegres confraternizações raciais), o que tenha feito crescer a vigilância do poder policial. Em 1735, na Bahia, uma portaria de 16 de março ordenava ao capitão do terço de

Henrique Dias, Manuel Gonçalves de Moura (que devia ser crioulo, pois tal corpo militar era integrado por negros), a realização de uma batida policial em terras dos frades beneditinos no bairro do cabula. A ordem ao capitão era no sentido de que “com toda a cautela examine a parte da casa em que ali se dançam lundus [ou seja, calundus], porque me consta que se usa há muito tempo naquele sítio deste diabólico folguedo, e faça toda a diligência para prender a todas e quaisquer pessoas, ou seja, brancos ou pretos, que se acharem no referido exercício, ou assistindo a ele, trazer em sua companhia em segurança para a cadeia desta cidade e também trará os trastes e instrumentos que achar...” (TINHORÃO, 2008, p. 47).

Conta ainda Luiz Tatit que tais rituais religiosos “mesclados a vaticínios e curas”, que continham formas de idolatria com “efeitos ruidosos e hipnóticos”, e que suas manifestações pagãs, “que sempre importunaram os senhores, foram se tornando insuportáveis no momento em que setores da sociedade branca começaram a integrar as rodas de batuques e participar diretamente das cerimônias” (TATIT, 2004, p. 21).

Tinhorão comenta que aquilo que era chamado genericamente pelos portugueses de “batuques” equivalia, na verdade, a “uma diversidade de práticas religiosas, danças rituais e formas de lazer” (TINHORÃO, 2008, p. 45). Quando, no decorrer do século XVIII, as autoridades passaram a “distinguir nessas reuniões à base de danças, cantos e ritmos de percussão o que era cultura religiosa daquilo que constituía apenas ritos da vida social ou mera diversão para os escravos, os campos começaram a ser delimitados” (2008, p. 45). Os rituais de caráter religioso tiveram que se direcionar aos “locais abertos às escondidas na mata”, enquanto que os demais “batuques” já da “área urbana ou da periferia dos núcleos povoados da zona rural” se legitimaram como “local de diversão”. Completa Luiz Tatit (2004) que de tais “‘batuques de negros’ voltados para o lazer, mas ainda repletos de signos religiosos e de seu ‘canto responsorial’, espécie de diálogo de uma voz solo como coro, nascem as principais diretrizes da sonoridade brasileira” (p. 22).

Mas é importante ressaltar que algo que também chocava as elites da época, além da diferença religiosa, era o que Tatit chamou de “caráter lascivo e voluptuoso dessas produções sonoras dos primeiros séculos” (p. 22). Aquilo que “tanto incomodou a moral europeia ainda em tempos de Inquisição”. Eram as práticas derivadas da “umbigada”:

(...) ritmo e dança já praticados no Continente Negro, com a finalidade estrita de antever, com representações alegóricas, as cenas amorosas

que sucedem a cerimónia do casamento (“lemba” ou “lembamento” para os aricanos) nos países assolados pelo tráfico humano. De fato, a umbigada descrevia o roçar de baixo ventre entre os parceiros que assumiam o centro da dança nos batuques. Ao que parece, os negros no sul de Angola chamavam essa cena de *semba*, de cuja variação sonora teria derivado mais tarde o nosso *samba*. (TATIT, 2004, p. 22. Grifos do autor).

É importante lembrar que tais práticas eram assim consideradas pela sociedade branca porque esta as via sob a ótica do “pecado original”, conceito da tradição e moral católicas no Brasil. Já para os descendentes dos povos Bantos, a “umbigada” significava a celebração da fertilidade e em nada se associava à ideia de pecado.

Não era simples, dessa forma, impedir tais manifestações e, segundo as descrições de Tinhorão (2008, p. 21), foi justamente essa participação de brancos e mestiços nas rodas de batuque que ajudou a “transformar” ou a criar a variante do “lundu”, cuja prática era tolerada, uma vez que diferenciada das danças e dos cantos “supersticiosos” dos negros africanos.

Figura 52: Imagens das apresentações de Lundu, que acontecem até hoje em vários locais do País.

Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=SRyU4uNRR1A>>. Acesso em: 12 dez. 2013.⁷⁷

⁷⁷ Ver também o vídeo “Abambae - Lundu Marajoara”. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=0ngmAhFQNC>>. Acesso em: 29 out. 2013.

Em 1870, por meio de correspondência ao governador de Pernambuco, a ordem de “Sua Majestade” já era a de que não se “permitissem as danças supersticiosas e gentílicas: enquanto as dos pretos, ainda que pouco inocentes, podiam ser toleradas, com o fim de evitar-se com este menor mal, outros males maiores” (TINHORÃO, 2008, p. 50). Como afirma, ainda, Luiz Tatit:

Não podendo mais frear uma das únicas formas de escape do cotidiano escravista, que já ganhara a força de quase um século de implantação, as autoridades brasileiras da época contentaram-se em separar rito social de rito religioso, tolerando o primeiro e coibindo duramente as práticas do segundo (TATIT, 2004, p. 21).

Segue ainda Tatit explicando que “do popular ao erudito, passando mesmo pela música religiosa, o que se verifica ao longo dos quinhentos primeiros anos de Brasil é uma enorme resistência [por parte dos grupos marginais] ao excessivamente abstrato e sublime” (TATIT, 2004, p. 21).

Segundo José Ramos Tinhorão, em seu ensaio *Música Popular: um tema em Debate* (1997, p. 17-21), “os gêneros da música urbana, reconhecidos como tipicamente cariocas – o samba e a marcha – surgiram e se fixaram no período de 60 anos que vai de 1870 (...) até 1930 (...)”. Tais ritmos teriam sido “criação consciente, destinada a atender a fins específicos: a necessidade de ritmos capazes de servirem a cadência das lentas passeatas dos ranchos (...) e a procissão desvairada dos blocos e cordões carnavalescos” (p. 17). Eles chegaram, na década de 1930, já “amansados” para o gosto das novas camadas da classe média, com uma série de variações em torno do ritmo fundamental de 2/4. Diz Tinhorão:

A história do samba carioca é, assim, a história da ascensão social contínua de um gênero de música popular urbana, num fenômeno em tudo semelhante ao do jazz, nos Estados Unidos. Fixado como gênero musical por compositores de camadas baixas da cidade, a partir de motivos ainda cultivados no fim do século XIX por negros oriundos da zona rural, o samba criado à base de instrumentos de percussão passou ao domínio da classe média, que o vestiu com orquestrações logo estereotipadas, e o lançou comercialmente como música de dança de salão (TINHORÃO, 1997, p. 18).

Dessa forma, para Tinhorão, o samba seria o resultado da apropriação de ritmos

populares pelas classes mais altas.

Ana Maria Rodrigues parece ter uma opinião similar, defendendo que a criação da ideia de democracia racial brasileira, para ela uma estratégia de branqueamento, foi uma forma de enfraquecer o caráter étnico das “associações carnavalescas dos negros” e impedindo que surgisse uma “consciência negra” (RODRIGUES apud NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, p. 181).

Já Muniz Sodré vê o samba “como um movimento de continuidade e afirmação dos valores culturais negros, uma cultura não oficial e alternativa, que seria uma forma de resistência cultural ao modo de produção dominante da sociedade carioca do início do século XX” (SODRÉ, 1998, 16).

Enquanto isso, Hermano Vianna enfatiza que nas primeiras décadas do século XX, o elogio à mestiçagem passou a ser mais evidente, assim como a busca pelas raízes da nação. Nesse panorama, a ação de mediadores culturais, como Noel Rosa, foi de fundamental importância para elevação do samba a ritmo nacional, suprimindo a necessidade de unificação do país (VIANNA, H., 1995).

De forma muito instigante, Luiz Tatit conta como, na alvorada do século XX, “a questão nacionalista já era matéria de intensa reflexão entre os artistas e pensadores do país e permaneceria em pauta até pelo menos os anos cinquenta” (TATIT, 2004, p. 30). Os artistas e pensadores mencionados por Tatit seriam os “frequentadores dos terreiros de Tia Ciata e de outras tias descendentes de escravos, que a essa época transferiram para o Rio de Janeiro a cultura e os costumes gerados em Salvador”. Novamente, o que Tatit descreve nada mais é do que um processo helicoidal de transculturação, cujo ciclo se completa com a constatação de que esses terreiros, onde “ressoavam os batuques que haviam inaugurado a sonoridade do país”, ainda seriam palcos de um “sincretismo espontâneo que agregava (...) as classes sociais e as manifestações do período” (p. 31).

Seja como forma de resistência das classes dominadas, pelo temor por parte das classes dominantes que houvesse um levante dessas classes, pela ação dos mediadores culturais ou simplesmente pela atração que os ritmos populares causavam nas classes sociais mais elevadas, elementos culturais das chamadas camadas populares, nascidas nas zonas rurais e nas fazendas de escravos, passaram para as cidades e para o centro do sistema musical brasileiro.

A música brasileira, a partir daí representada pelo samba, a despeito da

intervenção de diversos estilos musicais estrangeiros (e talvez mais fortemente em função deles) – como o fado, o tango argentino, a rumba, a polka ou o foxtrote – se tornaria a “marca do Brasil”. E tal criação de uma “essência musical brasileira” não passaria isenta aos olhos do governo.

A junção desses aspectos foi o que levou Adalberto Paranhos a se dedicar ao estudo do:

(...) papel desempenhado pelos produtores/divulgadores do samba como protagonistas de uma história cujo enredo não foi ditado tão-somente pela ação das elites e/ou do Estado. À medida que o Estado entra em campo para empreender uma operação simultânea de institucionalização e/ou ressignificação do samba – notadamente sob o “Estado Novo” –, ele atuará de modo seletivo na perspectiva de aproximar o samba dos seus projetos político-ideológicos, e de apartá-lo daquilo que era tido e havido como dissonante em relação ao ideário do governo Vargas (PARANHOS, 2003. p. 83).

A seleção parece ter sido mesmo a marca da política musical de Vargas, trazendo para dentro da sua construção de Brasil aquilo que lhe permitiria governar com mais segurança, uma vez que incorporaria a imagem do “povo” à identidade nacional.

O samba, carregando o caráter oral das culturas outrora escravizadas, chegava às recém-criadas rádios em um clima de grande efervescência política que culminou com a Revolução de 1930 e incorporou o forte nacionalismo da Era Vargas.

É nesse contexto que vemos as primeiras canções, tocadas no rádio, trazendo as marcas de “estratégias de confrontos linguísticos” na música brasileira. Isso porque duas correntes ideológicas diferentes se cruzavam: a corrente dos modelos estrangeiros incentivada pelos governos anteriores e abraçada pelas elites nacionais; e a corrente do modelo nacionalista, defendida por intelectuais brasileiros e incentivada pelo novo governo.

Nesse sentido, foi através da língua, expressa em música, que se empreendeu a busca da construção da ideia de Brasil. A música popular no Brasil se revelava como manifestação artística através da “palavra cantada”, de uma mensagem oral, além do sentido musical e aliada a ele, e que se tornou, entre outras coisas, é claro, um instrumento para definir uma certa identidade nacional.

3.2. A metamorfose do início do século XX: A “Lição” de Roosevelt.

Em novembro de 1913, um navio a vapor britânico de nome Vandyck, o mesmo que ao ser afundado daria início à Primeira Guerra Mundial, dirigia-se ao Brasil. Ele trazia como principais passageiros o grupo do ex-presidente norte-americano Theodore Roosevelt, a caminho da famosa Expedição Científica Roosevelt-Rondon nas selvas brasileiras. A “aventura” de Roosevelt, a convite de Lauro Muller, o então ministro das Relações Exteriores do governo Campos Salles, seria retratada no livro *Through the Brazilian Wilderness* (1914/2007), uma obra que reforçaria a imagem do Brasil como o país da natureza exuberante e selvagem. Apesar da morte do Barão do Rio Branco em 1912, Lauro Muller buscava continuar o projeto de estreitamento das relações com os Estados Unidos, já iniciado pelo Barão, através de sua “aliança não escrita”. Como explica também Marcos Felipe Pinheiro Lima:

Fortalecer a amizade entre as duas nações era um dos objetivos fundamentais da política externa do Barão do Rio Branco. Construindo os alicerces dessa relação fundamental, o chanceler conseguiu alinhar diplomaticamente os dois países, e sua gestão no Itamaraty marcou o apogeu desse relacionamento amistoso. Além disso, o Barão conseguiu, com o apoio norte-americano, executar grande parte dos seus objetivos no cenário internacional, quais sejam, a política territorial, a elevação da legação brasileira em Washington ao nível de embaixada e a adoção de um prestígio regional de grande valia para a inserção internacional do país. Some-se a isso o fato do chanceler estar cercado de homens, como Joaquim Nabuco e Rui Barbosa, que possuíam afinidade com a conduta norte-americana e também percebiam, por meio de uma visão realista, a ascensão de um novo eixo de poder que se moldava no continente americano, deslocando-se o pólo de poder mundial da Europa para os Estados Unidos (LIMA, 2004, p. 227-228).

No entanto, outro “pequeno incidente”, ligado à área musical, aconteceu naquela viagem do Vandyck. No dia 9 de novembro de 1913, os leitores do jornal *The New York Times* nos Estados Unidos encontraram a seguinte nota: “OS ROOSEVELTS SOCORREM GAROTAS EM PERIGO: atrizes em seu navio, avisadas contra os “Music Halls”⁷⁸ brasileiros, queriam voltar para casa”⁷⁹. O incidente anunciado na manchete referia-se à viagem de duas artistas norte-americanas que haviam assinado um contrato para realizar uma apresentação de dança e canto no Rio de Janeiro. Durante a viagem, a situação das duas moças chamou a atenção dos passageiros e elas logo foram avisadas por um rico comerciante a bordo de que o teatro brasileiro “não era um local adequado para moças”. O conselho de tal comerciante era que retornassem prontamente a Nova York.

Foi então que o coronel Theodore Roosevelt e sua esposa, muito solícitos, segundo o *The New York Times*, se ofereceram para ajudar as duas artistas. Eles não as deixariam “presas” naquele local tão “hostil”. Ao chegar ao Rio, as artistas teriam sido orientadas a reembarcar diretamente em outro navio americano que se preparava para voltar aos Estados Unidos.

Mas e a questão do contrato? A decisão certamente traria problemas. Assim, a Sra. Roosevelt escreveu uma nota pedindo ajuda ao embaixador americano no Brasil. Este, por sua vez, orientou as duas artistas americanas a prestarem depoimento ao magistrado local sobre sua decisão de cancelar a apresentação. Acompanhadas pelo cônsul norte-americano, as artistas acabaram sendo liberadas. O artigo termina com a menção a uma mensagem enviada às moças pelos demais viajantes do Vandyck: “Nossos melhores votos. Todos satisfeitos e felizes”⁸⁰.

Figura 53: Artigo publicado no NYT de 9 de novembro de 1913. Arquivo pessoal. Também disponível nos arquivos do jornal. Ver no tamanho original no Anexo I.

⁷⁸ Normalmente traduzido como “teatro de variedades”, mas é provável que se referisse ao Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

⁷⁹ ROOSEVELTS AIDED GIRLS IN DISTRESS: Actresses on Their Ship, Warned Against Brazilian Music Halls, Wanted to Come Home. *The New York Times*, 9 nov. 1913. Cópia no Anexo II.

⁸⁰ No texto original: “All good wishes. Everybody pleased and happy”.

É certo que “nem todos” ficaram satisfeitos e felizes com o fato. O empresário norte-americano e o público que comprara os ingressos no Brasil devem ter ficado, no mínimo, frustrados com o cancelamento da apresentação. O que esteve em evidência durante o incidente foi a “ideia de Brasil” para o público norte-americano, coerente ou não com a realidade da década de 1910: o Rio de Janeiro era um local “inóspito e hostil”, onde as moças podiam ficar inadvertidamente “presas”.

O fato mostrava a urgência da construção de uma nova imagem do Brasil no exterior para aqueles que almejavam tal aproximação com os Estados Unidos. Como relata Nicolau Sevcenko, para as elites brasileiras “era preciso, pois, findar com a imagem de cidade insalubre e insegura (do Rio de Janeiro), com uma enorme população de gente rude vivendo bem no seu âmago (...)”. A população pobre que imigrara da Bahia após a abolição da escravatura e se instalara no centro do Rio seria expulsa para o Morro do Careca, para que lá, no centro, fosse construída a Avenida Atlântica. Mais tarde, essa mesma população instalar-se-ia na periferia e nos demais morros da capital. “Somente oferecendo ao mundo uma imagem de plena credibilidade era possível drenar para o Brasil uma parcela proporcional da fartura e prosperidade em que já chafurdava o mundo civilizado”, explica Sevcenko (2003, p. 41). Ainda que o discurso oficial pudesse ser outro, as atitudes da época mostravam que “mudar a imagem do Brasil” não correspondia, ainda, a “mudar o Brasil”, buscando a inclusão social.

No período da primeira República, Rio Branco buscava também atrair “o grupo de intelectuais, que, agregados ao Ministério das Relações Exteriores, representaram a *intelligentsia* do novo regime” (SEVCENKO, 2003, p. 65). Enquanto isso, a meta era “elevar” o Brasil aos modelos externos (com o modelo europeu paulatinamente sendo suplantado pelo norte-americano).

As manifestações de cultura popular eram, ainda, sufocadas pelas elites da época: “Perseguia-se o seresteiro e instrumentos populares como o violão e o pandeiro, os ‘pés descalços’ e os ‘sem camisas’, os macumbeiros, os curandeiros populares”, conta José Adriano Fenerick (2005, p. 31). Mas nem tudo ocorria “conforme a cartilha”. Sempre existiram fatores incontrolláveis, aleatórios, como o descrito por Arnaldo D. Contier:

Os excluídos sociais foram expulsos para os subúrbios ou para os morros (favelas). As perseguições de policiais tornaram-se frequentes em face da presença de homens pobres, descalços ou maltrapilhos que perambulavam pela Avenida Central ou pela Rua do Ouvidor. Esses novos espaços urbanísticos tornaram-se polos de entretenimento das

elites brancas e burguesas. Paulatinamente, durante os anos 1910 e 1920, como surgimento dos cinemas, dos *dancings*, cafés, cabarés, os chorões (em geral, negros e despossuídos sociais) passaram a se exhibir em conjuntos musicais nesses novos “espaços” considerados “civilizados” pelas elites dominantes... E os sons emitidos pelos instrumentos tocados pelos chorões passaram a emocionar os artistas eruditos da época: Heitor Villa-Lobos, Alberto Nepomuceno, Luciano Gallet, Darius Milhaud, Arthur Rubinstein, que descobriram um Novo Brasil fortemente ligado ao chamado primitivismo musical (CONTIER, 2004, p. 7).

Passados quase cem anos, a “música popular” tornou-se um dos mais importantes instrumentos de diálogo com o público estrangeiro.⁸¹ Ela também entrou para os programas oficiais de difusão da cultura e da língua portuguesa falada no Brasil.⁸² Mas esse processo de mudança teve raízes históricas marcantes e não aconteceu sem conflito.

A imigração europeia, as crises da República Velha, a Primeira Guerra, a industrialização e a modernidade seriam fatores que acelerariam as mudanças em todos os setores da sociedade no começo do século. Nomes como Blaise Cendrars, Sérgio Buarque de Holanda, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Gilberto Freyre sem falar em Villa-Lobos e Carlos Gomes começavam a tecer a malha de um novo ideário, o modernista, que passava a valorizar a cultura popular. Essa mudança de paradigmas não era tão repentina como podia parecer.

Ignorar as massas, a(s) cultura(s) dominada(s)⁸³, tentar silenciá-la(s), não fizera com que ela(s) realmente desaparecesse(m). Nas palavras de José Adriano Fenerick:

(...) os dois mundos, o da elite civilizada e o da plebe atrasada, pareciam bem separados, mas isso era mais um desejo do que propriamente um fato. E é neste contexto que aparece o moderno samba no Rio de Janeiro. As muralhas da cidadania estavam construídas, mas os sons e a música, ao que parece, não respeitavam muito essas paredes sócio-políticas (FENERICK, 2005, p. 31).

⁸¹Ver SEBRAE (2002).

⁸²Ver CARNAVAL é tema do evento “Vamos Falar Português” na UNESCO, 28 fev. 2013. Disponível em: <<http://dc.itamaraty.gov.br/noticias/carnaval-e-tema-do-evento-201cvamos-falar-portugues201d-na-unesco/?searchterm=None>>. Acesso em: 1 mar. 2014.

⁸³ É no próprio Hino da Independência (VEIGA, 1915, p. 105) que verificamos a busca do esquecimento. Assim versa o hino: “Seja um pálio de luz desdobrado / Sob a larga amplidão destes céus / Este canto rebel que o passado / Vem remir dos mais torpes labéus! / Seja um hino de glória que fale / De esperança, de um novo porvir! / Com visões de triunfos embale / Quem por ele lutando surgir! / Liberdade! Liberdade! / Abre as asas sobre nós! / Das lutas na tempestade / Dá que ouçamos tua voz! / **Nós nem cremos que escravos outrora / Tenha havido em tão nobre País...**” (Grifo nosso).

A presença das classes pobres na vida social urbana no período pós-abolição acabaria por ser, como é ainda hoje, constante e mesmo inevitável. No início do século, ela era também, de certa forma, libertária e por vezes até prazerosa para alguns membros de uma elite presa às amarras de convenções sociais criadas em sociedades distantes no tempo e no espaço. Para Hermano Vianna (1995) era de fundamental importância a atuação de membros da comunidade intelectual, um grupo que, segundo Daniel Pécaut (1998), tinha “vocação para elite dirigente”. Ainda que cooptada pelo Estado e integrante da elite social hegemônica, a comunidade de artistas e intelectuais da época repudiava esse mesmo Estado e essa mesma elite hegemônica, assumindo o papel missionário de transformar a sociedade. Esse grupo de intelectuais certamente percebia a necessidade de incorporar as práticas culturais das classes não hegemônicas à “cultura brasileira oficial”.

À ação de tais membros da elite intelectual, unia-se o desempenho daqueles a quem Hermano Vianna chama de “mediadores culturais” (VIANNA, H., 1995, p. 41), membros das classes média ou alta que faziam a “ponte” entre a “cultura popular” e a elite hegemônica.⁸⁴ Um exemplo típico foi Noel Rosa, transitando livremente entre o morro e o centro cultural – a elite carioca. Rosa trazia em suas canções a fala e o “ritmo popular” e as inseria nos casarões da elite (VIANNA, H., 1995, p. 120-122).

Tudo isso se unia à necessidade de “unidade da pátria” decorrente dos acontecimentos históricos daquele começo de século. “Só depois de formalmente independente, é que o Brasil começou a inventar um projeto unificador para si próprio”, diz Vianna (1995, p. 59).

Assim, 100 anos após a conquista da independência, o resgate da “cultura popular” começava a acontecer no Brasil. Rafael José de Menezes Bastos em “A origem do samba como invenção do Brasil” (2005), enfatiza que, desde o começo do século, a música popular brasileira vinha sendo “foro privilegiado de discussão sobre as grandes questões nacionais” (p. 7).

A viagem dos “Oito Batutas” a Paris no ano de 1922, que “provocou no país um acalorado debate sobre a legitimidade d’Os Batutas – em sua maioria negros que faziam música considerada nacional brasileira – como representantes brasileiros” (MENEZES BASTOS, 2005, p. 178) é paradigmática de sua época. Menezes Bastos explica que a forte presença no Brasil da música norte-americana baseada no *jazz-band* era “identificada como moderna, o que se contrapunha à ideia de uma música nacional –

⁸⁴Os “mediadores culturais” desempenham, em nossa opinião, um papel de grande destaque até os dias de hoje.

popular – sertaneja e indígena, associada pela *intelligentsia* ao grupo d’Os Batutas” (p. 179). Relata ainda o historiador que:

Desde sua fundação Os Oito Batutas geraram polêmica. O fato de serem em sua maioria negros e o tipo de música que faziam eram motivos para controvérsia. Identificá-los à genuína musicalidade nacional, significava para muitos uma desqualificação em termos de uma pretensa universalidade – equacionada com o cânone da música clássica-romântica ocidental – e um veredicto de provincianismo. Além disso, a negritude era vista como sinal de inferioridade sociocultural. Após a viagem a Paris, essas questões tenderam a ser absorvidas positivamente, e o choro foi assumindo um papel central em nossa cultura até se consagrar, vinculado ao samba, como o símbolo da música popular brasileira, ao tempo em que se tornava compatível com o jazz, nova linguagem musical do sistema mundial. (MENEZES BASTOS, 2005, p. 179).

Além disso, o início da Era do Rádio funcionava igualmente como mola propulsora na divulgação da música popular. Em uma época de urbanização intensa, os ideais, os ícones e os heróis se modificavam rapidamente, enquanto o embate sobre a identidade nacional perdurava. As mudanças sociais da época levaram a uma maior preocupação com o caráter nacional e também com a influência estrangeira.

Em 1928, Mário de Andrade já preconizava a importância da música popular brasileira no cenário nacional em seu famoso *Ensaio sobre a Música Brasileira*. Apesar de acompanhar o discurso da época, cuja tônica maior era a questão das raças, Mário inovava ao relacionar a música (popular) ao que ele chamava de “entidade” nacional. Segundo Leyla Perrone-Moisés (2007, p. 191), ao utilizar o termo, o escritor fugia às “armadilhas da ‘identidade’, que supõe essência e origem”. Mas é certo que, ao atribuir “valor nacional” à produção musical dos artistas brasileiros, Mário de Andrade trazia a música popular para dentro das discussões a respeito da cultura nacional.

Ao mesmo tempo em que criticava certo nacionalismo restrito (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 209), Mário de Andrade já mostrava a excessiva erotização da música brasileira pelo público estrangeiro (ANDRADE, M., 1972, p. 1).

Para Mário, a “Europa completada e organizada num estágio de civilização, campeia elementos estranhos para se libertar de si mesma”. Em 1928, o autor afirmava em seu ensaio que, por não temos “grandeza social nenhuma que nos imponha ao Velho Mundo”, o que a Europa tira da gente são elementos de exposição universal: exotismo divertido. E completava que, na música, mesmo os europeus que nos visitavam

perseveravam “nessa procura do esquisito apimentado” (ANDRADE, M., 1972, p. 1). As críticas de Mário de Andrade eram apenas o começo de um longo debate sobre a representação nacional através da música.

Nesse mesmo ensaio, Mário relativiza sua atitude quanto ao estrangeiro quando afirma que “A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa” (ANDRADE, M., 1972, p. 7) O *Ensaio* de Mário sai no mesmo ano que o *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade. Se quatro anos antes Oswald tinha sugerido “Uma única luta – a luta pelo caminho”, buscando uma nova realidade (“Dividamos: poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação”), agora o “palhaço da burguesia” clamava pela antropofagia, pela absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. Suas palavras repercutiram até mesmo nas gerações mais recentes de artistas brasileiros, e sua postura foi considerada um “terceiro caminho” no modo de encarar o estrangeiro.

As diferentes formas de nacionalismo praticadas naquele início de século levavam à busca da essência identitária em várias formas de arte. Na música, a questão das línguas também passara a ser motivo para realizar o embate ideológico da nacionalidade. Vale lembrar que o nacionalismo musical não foi inventado no Brasil e nem mesmo é exclusividade nossa: ele já existia de maneira forte na Europa desde a Belle Époque⁸⁵:

Mário de Andrade e os compositores Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Lorenzo Fernandez e Luciano Gallet procuraram atribuir novos significados às concepções sobre o “popular” e o “erudito”, oriundos do Romantismo do século XIX, tendo como ponto nodal o papel do povo na elaboração de uma música erudita nacional modernista, não deixando de abandonar os seus diálogos com as tendências estéticas europeias. Para Peter Burke, a descoberta da cultura popular interrelacionou-se com a ascensão do nacionalismo na Alemanha, Suécia, Finlândia, Grécia, Polônia, entre outros povos. (CONTIER, 2004, p. 10).

⁸⁵ Ver também PAPAIZIAN, Lucas E. El Nacionalismo Musical. [s.d.]. Disponível em: <<http://www.monografias.com/trabajos6/namu/namu.shtml>>. Acesso em: 2 jan. 2012.

3.3. O popular-nacional e o embate sobre a língua: a música como o novo palco do debate sobre a identidade

Retomando nosso contexto histórico, trazemos o relato de João Máximo de que em 1923, ano em que Roquete Pinto fundou sua rádio almejando a difusão da cultura, antes do lucro próprio, “a música popular estava longe de ter lugar no que se entendia por cultura no país”. O autor conta que:

Pixinginha e seus Batutas tinham ido à Europa no ano anterior – segundo os mais arrebatados, para fazer “a Europa curvar-se perante o Brasil”. Mas boa parte de nossa *intelligentsia* torcera o nariz para essa exportação barata, ainda por cima negra. (MÁXIMO, 2003, p. 132).

O papel do movimento Modernista e seu resgate da cultura popular foi o fator que impulsionou a mudança de contexto. Tanto o processo de europeização⁸⁶ iniciado com a vinda de D. João VI ao Brasil, quanto o sucessivo processo de americanização, iniciado com a gestão do Barão de Rio Branco⁸⁷, haviam gerado automaticamente em alguns de nossos intelectuais uma maior preocupação com a influência estrangeira.

Com relação ao “outro estrangeiro”, Charles A. Perrone e Christopher Dunn afirmam que, desde os anos de formação [da ideia de nação brasileira] no final do século XIX, “as questões referentes à influência estrangeira e às relações internacionais têm sido parte da música popular brasileira, tendo surgido com grande força no discurso público nas décadas de governo autoritário” (PERRONE; DUNN, 2002 p. 1. Tradução nossa⁸⁸).

Tal discurso, entretanto, dentro do ambiente da música, era recheado com um ingrediente muito especial: o humor. Conta Elias Thomé Saliba:

Apesar do rádio, nos seus tempos iniciais, ser projetado por muitos pioneiros no Brasil como eminentemente educativo, prevalecerá sua

⁸⁶ Em *Sobrados e Mucambos*, Gilberto Freyre descreve o processo de europeização do Brasil, a partir da chegada da família real em 1908. Relata que “Essa europeização de nossa paisagem, de preto e cinzento, começou com Dom João e culminou com Pedro II” (FREYRE, 1936, p. 336).

⁸⁷ Segundo Vizontini (1999, p. 141): “A unilateralidade durante a hegemonia norte-americana representará um novo período das relações internacionais do Brasil. Nela, será concluído o traçado das fronteiras, o País voltar-se-á para um processo de inserção hemisférica e terá início uma vinculação mais estreita da política externa com o desenvolvimento econômico. A gestão Rio Branco (1902-12) representou um momento paradigmático dessa fase, pois concluiu a demarcação das fronteiras contestadas e estruturou a chamada aliança não escrita (segundo a clássica expressão de Bradford Burns) com os Estados Unidos da América (EUA)”.

⁸⁸ Texto original: “(...) *questions of foreign influence and intellectual relations have been part of Brazilian popular music, having emerged with greater force in public discourse in decades of authoritarian rule*”.

função de divertimento, na qual o humorismo encontrará espaços significativos (SALIBA, 2002, p. 224).

Herdando uma veia humorística, ou melhor, deslocando-a dos espetáculos nos teatros de revista, os músicos fizeram do humor uma de suas armas. Saliba comenta que a interação entre os humoristas e os músicos se intensificou durante os anos 1920, “criando uma espécie de terreno comum para o humorismo radiofônico, tanto em termos de linguagem como em termos de aproveitamento de alguns temas cômicos característicos da Belle Époque” (p. 255).

3.4. O francês amigo/inimigo

O modelo cultural francês, fortalecido oficialmente no Brasil por D. João VI com sua Missão Francesa em 1816, que nas décadas seguintes ainda perduraria alimentado pela influência da política diplomática cultural francesa junto ao setor acadêmico brasileiro no século XX, ou pelas chamadas “missões universitárias” francesas⁸⁹, incomodava aos nacionalistas.

Mesmo os Batutas, ao cantar na França em 1922, mostravam seu “orgulho nacional”, o orgulho do samba. A canção de “Les Batutas” (com letra de Duque e música de Pixinguinha) apresentava o grupo da seguinte forma:

LES BATUTAS (Duque, 1922)	RENDIÇÃO EM PORTUGUÊS (tradução nossa)
<i>Nous sommes Batutas / Batutas, Batutas / Venus du Brésil / Ici tout droit / Nous sommes Batutas / Nous faisons tout le monde / Danser le samba / Le samba se danse / Toujours en cadence / Petit pas par ci / Il faut de l'essence / Beaucoup d'élégance / Le corps se balance / Dansant le samba / La musique est simple / Mais très rythmique / Nous sommes certains / Que ça vous plaira / Nous sommes Batutas / Batutas uniques / Pour faire tout le monde / Danser le samba.</i>	<i>Nós somos Batutas / Batutas, Batutas / vindos do Brasil / Aqui tudo bem / Nós somos Batutas / Nós fazemos todo o mundo / dançar o samba / o samba se dança Sempre em cadência / passinho para cá / é precis essência / Muita elegância / o corpo balança/ dançando o samba / a música é simples, / Mas muito ritmada / Estamos confiantes / que você gostará / Nós somos Batutas / Batutas únicos / Fazemos todos / dançarem o samba.</i>

⁸⁹Ver: SUPPO (2000).

O mesmo Duque, agora juntamente com J. Thomaz, criaria a letra da canção “Sarambá”, muito parecida com a de “Les Batutas”, mas gravada somente em 1929, onde misturaria os idiomas português e francês, iniciando uma tradição de paródias e misturas linguísticas que, como veremos, vinga até hoje.

Na voz de Duque, os franceses ouviam:

SARAMBÁ
(J. Thomaz; Duque, 1929)

*Olha o sarambá ô tia / Olha o sarambá
Olha o sarambá ô nega / Olha o sarambá
Olha o sarambá ô tia / Olha o sarambá
Olha o sarambá ô nega / Olha o sarambá*

*Mon samba se dance toujours en cadence
Petit pas par-ci, petit pas par-la
Il faute de l'aisance, beaucoup d'elegance
Le corps se balance, dansant le samba (ô tia)*

*Olha o sarambá ô tia / Olha o sarambá
Olha o sarambá ô nega / Olha o sarambá
Olha o sarambá ô tia / Olha o sarambá
Olha o sarambá ô nega / Olha o sarambá*

*Mon samba se dance toujours en cadence
Petit pas par-ci, petit pas par-la
Il faute de l'aisance, beaucoup d'elegance
Le corps se balance, dansant le samba (ô tia)*

*Olha o Sarambá ô tia / Olha o Sarambá
Olha o Sarambá nega O / Olha o Sarambá
Olha o Sarambá ô tia / Olha o Sarambá
Olha o Sarambá nega O / Olha o Sarambá*

*Meu samba é sempre em cadência
Passinho para cá, passinho para lá
É preciso vontade, muita elegância
O corpo balança, dançando o samba (ô tia)*

*Olha o Sarambá tia / Olha o Sarambá
Olha o Sarambá ô nega / Olha o Sarambá
Olha o Sarambá tia / Olha o Sarambá
Olha o Sarambá ô nega / Olha o Sarambá*

*Meu samba é sempre em cadência
Passinho para cá, passinho para lá
É preciso vontade, muita elegância
O corpo balança, dançando o samba (ô tia)*

As estrofes em francês se alternam com o estribilho em português ou a “chamada”, o grito do sambista; enquanto a letra elogia a dança brasileira para o estrangeiro.

Poucos anos mais tarde, outro grande defensor do samba ironizaria o modismo de usar expressões da língua francesa pelas camadas da “burguesia carioca”, que buscava exhibir seu conhecimento dos “nobres costumes franceses”, criando seu primeiro sucesso. O compositor Assis Valente criaria “Tem francesa no morro em 1932”. Mas o que Assis Valente fazia era transcrever a sonoridade da fala “imitada” da França:

TEM FRANCESA NO MORRO
(Assis Valente, 1932)

Donê muá si vu plé lonér de dancê aveque muá
Dance Ioiô
Dance Iaiá
Si vu fréquenté macumbe entrê na virada e fini por sambá
Dance Ioiô
Dance Iaiá
Vian
Petite francesa
Dancê le classique
Em cime de mesa
Quand la dance comece on dance ici on dance aculá
Dance Ioiô
Dance Iaiá
Si vu nê vê pá dancê, pardon mon cherri, adieu, je me vá
Dance Ioiô

O apelo agora é para que a francesa, a Iaiá, dance o samba em cima da mesa. A vitória é do samba. Apesar da substituição da hegemonia cultural francesa pela norte-americana no Brasil, canções de resistência ao estrangeirismo francês continuaram a existir até a nossa época, com estratégias linguísticas semelhantes.

Um trabalho interessante é o de Nancy Aparecida Alves, sobre a representação da França na música brasileira na primeira metade do século XX, que parte da premissa de que, “assim como a identidade brasileira, a imagem do francês também foi construída” (ALVES, 2008). A pesquisadora conclui que o uso do “idioma francês via paródia foi o expediente encontrado pelo enunciador para negar a presença do outro estrangeiro”. Língua, hábitos e cultura franceses se tornariam vinculados à ideia de luxo e refinamento (p. 194). A estratégia afirmava tanto um ideal de classe quanto uma identidade nacional própria, o que estava em consonância com a ideologia getulista de cunho nacional-popular

(p. 193). Assim, o caráter “elitista” e “burguês” do estrangeirismo francês era o fator mais criticado pelos nacionalistas musicais.

A substituição do modelo francês pelo norte-americano traria uma mudança também nas letras das canções de resistência ao “outro”. Porém, canções mencionando a vitória da cultura brasileira sobre a francesa sempre voltam ao cenário musical. Um exemplo é a canção “A Neta da Madame Roquefort”, gravada em 1999 por Nei Lopes e Rogério Rossini. Diz a canção:

NETA DA MADAME ROQUEFORT
(Nei Lopes; Rogério Rossini, 1999)

*Madame Roquefort traz cada vez melhor o seu charme burguês
E já tem quase oitenta e três
Da Rua do Chichorro foi morar no morro mas fala francês
Sua garçonne tem bufê, étagère e um lindo sumier
Só tem filé mignon, maionese, champignon, champanhe e vinho
rosé
(do bom Chateau Duvalier que é o que tem melhor buquê)
Já por volta das sete, ela pega o chevette e vai fazer balé
De sapatilha de croché,
Depois, no Arpoador, com seu maiô de tricô, ela não faz forfait
De bustier com fecho-eclair
E quando chega a noite ela vai à boate com seu chevrolet
Mas quem dirige é o chofer
E você imagine que nem no Regine's ela paga couvert
(É hors-concours na discotèque, opinião de Eddie Barclay)
Porém na gafeira, ela é bem brasileira no modo de ser
(collant grená, saia godê)
Comendo croquete, tomando grapette de pé no bufê
Com seu vestido de plissê
E quando ouve o trumpete, mesmo em fita cassete
Pega rouge e baton fazendo um charme pro garçon
Retoca a maquiagem pra manter a boa imagem
E sai dançando ao som de um belo solo de piston
Numa canção de Jean Sablon
E a neta de Madame, por mais que eu reclame,
Por sua vez, também não fala português
Seguindo tradição, sua comunicação é no idioma inglês:
(é tudo rap, body-board, CD-rom e CD-player)
Este país não é mesmo sério, já dizia um bom gaulês!*

A “Madame” não fala português, mora no morro, é esnobe – o que é revelado por seu “charme burguês” e costumes afrancesados. Mas na gafeira, ela é simplesmente

brasileira. O escândalo para o compositor é sua neta também não falar o português, mas sim inglês. Nei Lopes termina sua paródia com ironia, citando a famosa frase do General Charles de Gaulle da década de 1960 de que o Brasil “não é um país sério”. O “bom gaulês” é aquele que criticou a cultura nacional. Mais uma vez, vemos os fatos políticos e de relações internacionais sendo usados de forma sarcástica para combater o estrangeirismo.

Na década de 1930, o nacionalismo se tornaria mais acirrado durante o governo de Vargas, e vários músicos brasileiros passariam a expressar de forma mais aguda sua resistência ao que eles consideravam a invasão dos estrangeirismos na vida cotidiana do brasileiro. Como conta Ramiro Lopes Bicca Junior (2009), se a França foi “o primeiro modelo de sociedade para a elite brasileira (...) a influência americana, na realidade, refletia-se mais nas expressões idiomáticas da população brasileira” (p. 1).

3.5. O inglês é o novo inimigo

É interessante notar que a nova geração, a da neta da Madame Roquefort, já não fala francês, mas inglês. O fenômeno é paradigmático da mudança de “modelo cultural” estrangeiro para a sociedade brasileira e da influência do idioma inglês, que cresceu desde o começo do século XX.

Conta Vera Lúcia Menezes de Oliveira e Paiva (1995) que a influência da língua inglesa na música popular brasileira foi observada a partir da década de 1920: “No teatro de revista temos o registro de duas peças com nomes em inglês: *Jazz-band*, em 1923, e *Off side*, em 1924” (p. 133). Segue a autora contando que:

Em 1927, Araci Cortes estreia duas revistas, *Champagne* e *Oooó*, em que apresenta uma postura americanista cantando o curioso samba “Black-bottom”, futurando uma mistura de ritmos e de concepções que, então, parecia impossível viesse a acontecer (Ruiz, 1984, p. 89). Em 1929, Araci lança, na revista *Compra um bonde*, a música “Sapateando”, conhecida também como “Fox-trot”, de Ari Barroso e Luiz Iglésias. A canção era uma apologia exagerada do ritmo americano. Essa postura americanista é mais tarde renegada por Ari Barroso, em entrevista ao *Correio da Manhã*, em 26 de janeiro de 1930, como registra EFEGÊ (1978, p. 162). (PAIVA, 1995, p. 133. Grifo nosso).

O testemunho de Ary Barroso, apresentado no trabalho da pesquisadora é representativo do contexto da época: “Quando o jazz começou a invasão pela nossa terra eu fui a primeira vítima. Apeguei-me em cheio a tal joça e acabei pianista-jazz!...” disse Ary Barroso, que depois concluiu que “(...) foi como pianista-jazz que cheguei ao lugar em que me pôs a bondade extrema, a benevolência indescritível do povo carioca” (BARROSO apud PAIVA, 1995, p. 133-134).

Vários exemplos de canções irreverentes surgiram naquele início de século a esse respeito. A ironia, o humor e o deboche passaram a ser recursos muito utilizados pelos compositores para expressar sua reação ao “estrangeiro”.

Em 1931, em uma imitação muito bem humorada do ritmo norte-americano, Lamartine Babo parodia o Foxtrote e usa a homofonia com o idioma inglês em uma canção que parecia não dizer “absolutamente nada”, mas apenas sugerir. Em suas entrelinhas, a canção na verdade “diz muito”. Lamartine mistura, aos termos parodiados do inglês, outros termos de origem portuguesa ou até mesmo indígena, simulando o som da fala estrangeira. Segundo escreve Elias Thomé Saliba (2002), “o fox, gravado com a voz de falsete do próprio Lamartine em 1931, constituiu também uma paródia do gênero musical que estava na ordem do dia, dada a sua divulgação maciça pelos filmes norte-americanos” (p. 280).

Se a canção de Babo, à primeira vista, parece uma brincadeira de criança, um olhar um pouco mais atento pode perceber que nada há de ingênuo na paródia musical. Cantava Lamartine Babo:

CANÇÃO PARA INGLÊS VER (Lamartine Babo, 1931)	
<p><i>I love you forget sclaine mine Itapiru morguett five underwood I shell, no bond Silva Manoel... Manoel...Manoel</i></p> <p><i>I love you To have steven via-Catumby Independence lá do Paraguay</i></p>	<p><i>malacacheta; independence day no street-flesh me estrepei... mon Paris je t'aime... sorvete de creme... my girl good-night oi! double fight isto parece uma canção do oeste coisas horríveis lá do far west do "Thomas Meiga" com manteiga!...</i></p> <p><i>My sandwich!...</i></p>

<i>studebaker... Jaceguay!</i> <i>Iés, my glass (bis)</i> <i>salada de alface (bis)</i> <i>fly tox my till...</i> <i>standard oil...</i> <i>Forget not me</i> <i>Of!...</i> <i>I love you!</i> <i>abacaxi... whisky...</i> <i>off chuchu</i> <i>elixir de inhame (bis)</i>	<i>eu nunca fui Paulo Escrich!</i> <i>meu nome é Larky and Claud</i> <i>-John Felipe Canaud</i> <i>Light and Power</i> <i>Companhia Limitada</i> <i>Ai! You!</i> <i>The boy-scott avec</i> <i>boi Zebu</i> <i>Lawrence Tibeti com feijão tutu</i> <i>trem de cozinha</i> <i>não é trem... azul!</i>
---	--

Segundo Saliba, a menção logo no início da canção é possivelmente aos “*skylines*” de Nova York ou de Chicago, muito divulgados pelo cinema americano que chegava ao Brasil; “*mine Itapiru*”, uma “oralização” de meu Itapiru, um bairro do Rio de Janeiro; em seguida a menção à máquina de escrever “*Underwood*” e a referência à empresa Shell, substituindo o auxiliar “*shall*” do inglês – todas essas peças se juntariam para formular o pedido de que Itapiru esquecesse os Estados Unidos e preferisse aquilo que é nacional: o bonde Silva Manoel. Sobre o refrão “*to have Steven via Catumby*”, rendido pelo historiador como “para ter Estevão via Catumbi”, Elias Saliba explica:

Catumbi é outro bairro carioca, neste caso escrito com y e pronunciado, na interpretação do próprio Lamartine, ka-tumbai. Independence Day é uma glosa satírica da mania crescente de falar inglês pela influência do cinema falado, apenas com a referência irônica ao Paraguai, único país que o Brasil “venceu” na Guerra. Já Studebaker era marca de automóvel americano de alta categoria e em moda na época numa junção *non-sense* com Jaceguay – que era, a rigor, o nome do barão de Jaceguai, almirante e diplomata brasileiro Artur Silveira da Mota. (SALIBA, 2002, p. 280)

Babo teria feito várias alusões aos produtos do incipiente capitalismo consumista derivado da onda de americanismo no Brasil no início do século, assim como às empresas americanas que aqui se instalavam para implantar esse capitalismo. Saliba explica que *Fly-tox* era uma marca de inseticida que fazia muita propaganda nas revistas e no rádio, e *Standard Oil* era o nome de “um dos grupos estrangeiros controladores do refino de combustível”. Já “malacacheta” é o silicato de alumínio e de outros metais, “um mineral valioso e exportado pelo Brasil”, segundo Saliba, “jungido ao *Independence Day*” – o 4 de julho americano (p. 281). Babo se referia, ainda, ao “Elixir de Inhame”, um dos inúmeros remédios tonificantes com muitas veiculações publicitárias em 1931. São

inúmeras também as referências a pessoas reais, atores, cantores ou produtores de filmes norte-americanos. A menção à “Light”, onde Lamartine Babo foi um “*office boy*”, não podia deixar de constar.

É fácil constatar que o compositor joga com elementos muito significativos na época, usando da ironia para, como diz Elias Saliba, fazer humor “macarrônico” e “desbancar” a influência estrangeira. Para nosso trabalho, importa verificar as estratégias linguísticas que foram utilizadas para isso. Antes, porém, vejamos o excelente comentário de Antonio Pedro Tota. Diz este outro historiador:

A crítica ao estrangeirismo adquire um caráter quase antropofágico (emprestando o termo dos modernistas): o uísque (whiskey) era feito da leguminosa chuchu, ingrediente de certos pratos populares, e não do malte escocês ou do milho americano do Kentucky. O *Ai love iu* grafado foneticamente, rima com a palavra Itapiru, de raízes tupi-guarani. A glosa é reforçada no terceiro verso com uma curiosa paronomásia: No bonde Silva Manuel, *money well*. A mistura da *malacacheta* com *independencin day* coloca o receptor na posição do jogador de pôquer que perdeu: *no strit flash me estrepei*, mas que se safa, matreiramente “para inglês ver”, dando um passo atrás: *Step away*. A americanização, ainda que ironizada, pelo uso de palavras inglesas tem uma espécie de contraponto pela utilização de palavras francesas. Numa linguagem cifrada, carregada de indicações de elementos da modernidade, Lamartine sugere um certo “francesismo”, um galicismo para ser mais preciso: palavras como *reclame*, *andaime* lembrando sempre um processo de urbanização. No entanto, as rimas embutem uma brasilidade no interior desse “francesismo”: o caboclo/tapuia e o inhame aparecem duas vezes. E, num dos casos, inhame surge para rimar com a incorreta grafia *Paris je teme*. (TOTA, 2000, p. 14)

Tota completa a análise histórica de Saliba destacando algo que muito nos interessa: os instrumentos linguísticos que o compositor utilizou para “estabelecer seu combate”. Além da sedução do ritmo⁹⁰, o jogo com as sonoridades inerentes ao idioma inglês e as sonoridades provindas do idioma português, ou daquelas línguas outrora marginalizadas que acabaram por se incorporarem a ele, seria mais uma arma na ressignificação das mensagens. As “estratégias de enfrentamento linguístico” incluíam os empréstimos, a alternância de idiomas (*code-switching*) e o uso da homofonia, mas, sobretudo, fazia com que os sons dos idiomas indígenas ou mesmo do português

⁹⁰ Nas palavras de Tota (2000), “o ritmo, calcado no Fox, torna irresistível acompanhar com as clássicas batidinhas de pés a canção de Lamartine, conhecido pela crítica irônica de suas letras” (p. 14).

simulassem a fala anglófona, causando um clima ao mesmo tempo estranho e engraçado, ridicularizando a língua do novo “invasor”.

A modernidade, “fascinação e trauma” do novo século era tema recorrente para uma população que ainda se adaptava à produção em série e ao consumo em massa. A mágica da tecnologia consistia em atingir comunidades distantes, ser ouvido pelos “quatro cantos” do país, talvez de vários continentes.

Em 1933, surgia o Fox-canção de Custódio Mesquita, *Cantor do Rádio*, com letra do “Dr. J. Marques”, um médico de pseudônimo *Paulo Roberto*, que segundo Abel Cardoso Júnior seria “um dos maiores e mais bem pagos produtores e apresentadores de programas da Rádio Nacional do Rio de Janeiro” (BRAGA, 2002). Na canção, já aparecem as primeiras marcas do cosmopolitismo insipiente, um fenômeno que também trazia os estrangeirismos à música popular. Nela dizia Custódio Mesquita:

CANTOR DE RÁDIO
(Custódio Mesquita, 1933)

*Eu sou o cantor do rádio / Cantor que nunca viste / E que não
verás jamais / Sou a melodia triste / Os tangos sentimentais / O blue, o
samba-canção (...)*

O “tango” e o “blue” são novamente elementos estrangeiros na “música nacional” da década.

Figura 54: Carmen Miranda em São Paulo, 1934. Disponível em: <<http://carmen.miranda.nom.br/cronologia.htm>>. Acesso em: 30 nov. 11.

Como conta Ramiro Lopes Bicca Junior (2009), se a França foi “o primeiro modelo de sociedade para a elite brasileira (...) a influência americana, na realidade, refletia-se mais nas expressões idiomáticas da população brasileira” (p. 1).

Na música, a tendência de usar o estrangeirismo seguia em canções como “Alô John” de Jurandir Santos (1932). Segundo a pesquisadora Vera Menezes Paiva, Jurandir gravara uma “marcha turística”, onde “o autor/destinatário/locutor/interlocutor se dirige ao turista/interlocutor, tentando persuadi-lo a participar do carnaval brasileiro” (PAIVA, 1995, p. 139):

ALÔ JOHN
(Jurandir Santos, 1932)

*Alô John / Cambeque prá folia / Se não reve mone / Não faz
mal / Alô, ô, ô, ô / Alô John / Cambeque prá folia / Inde
Brasil / Reve muito chope / Opp (bis) / American if drinque
Não estope / Opp (bis) / No carnaval / No bode chilipe / Ipe,
ipe (bis) / American cambaleia / Como chipe / Ipe, ipe (bis)*

A brincadeira de Jurandir Santos é a de imitar os sons das palavras em inglês, fazendo também o uso de homofonia, e tentando jogar com o bom humor para falar do estrangeiro no Brasil. Aqui, como em várias outras canções que mostraremos, a figura do estrangeiro sempre aparece como a daquele que vem para festejar, beber, brincar e se divertir no Brasil.

Paiva vê a canção como um convite ao turista americano para que passe o carnaval no Brasil. Para a pesquisadora, o apelo é “ao prazer” presente “nos signos estereotipados da cultura brasileira: folia, orgia e bebida (chope), todos índices de carnaval” (1995, p. 140) e destaca o uso de “signos do código linguístico inglês (...) adaptados fonológica, ortográfica, e sintaticamente à língua portuguesa”. Talvez pela forma como a autora organizou seu trabalho, muitos dos estudiosos que o citam acabam por classificar as canções de Jurandir Santos como uma das que ironizavam o estrangeirismo. Todavia, essa não parece ser a opinião de Noel Rosa, na canção “Não tem tradução” de 1933, onde o “poeta da Vila”, como ficou conhecido, parece responder a Jurandir Santos, ele sim ironizando a excessiva influência do estrangeiro no Brasil e na língua falada pelo brasileiro, uma consequência da modernidade representada pelo “cinema falado”.⁹¹ O “malandro” de Noel Rosa fala “brasileiro”, mas Risoleta, que mora no morro, só desiste

⁹¹Ver: SUPPO (2000).

do francês e do inglês mediante uma falseta. O samba sai da gafeira para dar lugar ao Foxtrote, outro símbolo da “invasão cultural” estrangeira. Rosa conclui que os americanismos da língua só podiam ser “conversa de telefone”:

NÃO TEM TRADUÇÃO

(Noel Rosa, 1933)

O cinema falado é o grande culpado da transformação / Dessa gente que sente que um barracão prende mais que o xadrez / Lá no morro, seu eu fizer uma falseta / A Risoleta desiste logo do francês e do Inglês/ (...)
Essa gente hoje em dia que tem a mania da exibição / Não entende que o samba não tem tradução no idioma francês / Tudo aquilo que o malandro pronuncia / Com voz macia é brasileiro, já passou de português / Amor lá no morro é amor pra chuchu / As rimas do samba não são I love you / E esse negócio de alô, alô boy e alô Johnny / Só pode ser conversa de telefone. (...)

A marcha *Good bye boy*, de Assis Valente, lançada em 1932, continuava mostrando a “batalha” ou o confronto linguístico na música brasileira. O autor insere os termos do idioma inglês que julgava mais utilizados nos “diálogos corriqueiros” como forma de recusa à influência estrangeira:

GOOD BYE BOY

(Assis Valente, 1932)

"Good-bye, good-bye boy", deixa a mania do inglês / É tão feio p'rá você, moreno frajola que nunca frequentou as aulas da escola (...) Não é mais boa noite, nem bom dia / Só se fala "good-morning, good-night" / Já se desprezou o lampião de querosene / Lá no morro só se usa a luz da Light (oh, yes!)

Assis Valente repreende o cidadão que, não indo à escola, mal sabia o português, mas se entregava sem questionamentos ao idioma estrangeiro. A campanha educativa dos anos trinta marcava a letra da canção. Mais ainda, a crítica de Assis Valente se vira contra a instauração da companhia canadense “Light” como monopolizadora da distribuição de energia no país. Mas a grande ironia foi a canção ter se tornado popular justamente na voz da futura “embaixadora da Boa Vizinhança” do Brasil nos Estados Unidos, Carmen Miranda. A marcha de Assis Valente é apenas um exemplo de uso de idiomas para

“duelar” a respeito da questão da nacionalidade e fazer a “exaltação do Brasil”, o país da mestiçagem e do samba.

3.6. Brasil exaltação vs Brasil exportação – harmonia & tom

O impacto das obras de Gilberto Freyre, em especial *Casa Grande & Senzala* (1933) e *Sobrados e Mucambos* (1936), com sua defesa do “valor do mulato”, trouxera uma nova perspectiva para o nacionalismo brasileiro. A obra de Freyre colocava, logo de início, a mestiçagem como “essência” do que é “ser brasileiro”, unificando a nacionalidade em torno de sua fórmula de sucesso de “convívio de opostos”. É de *Casa Grande & Senzala* a defesa de que:

Todo o brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo louro, traz na alma, quando não na alma e no corpo (...) a sombra, ou pelo menos a pinta, do indígena ou do negro. No litoral, do Maranhão ao Rio Grande do Sul, e em Minas Gerais, principalmente do negro. A influência direta, ou vaga e remota, do africano (FREYRE, 2005, p. 367).

A proposta de Freyre era a semente do que se tornaria um “mito” muito combatido por historiadores, sociólogos e antropólogos. Suas ideias também seriam, mais tarde, rejeitadas pelos movimentos de “Negritude”, para quem a “mestiçagem” tinha sido a arma das teorias de branqueamento de Sílvio Romero.⁹² O fato é que, embora não tenha sido criada com esse fim específico, a versão ufanista de Freyre da identidade nacional brasileira acabou por adequar-se aos interesses políticos do governo Vargas, permitindo-lhe assumir então as rédeas da criação da “brasilidade”, impondo cada vez mais as feições do “nacional-popular” a um povo considerado ainda em formação.

A inserção do Brasil no cenário das discussões internacionais sobre a raça, destacando sua “singularidade positiva” (a mestiçagem que se contrapunha ao cenário nazifascista europeu ou racista norte-americano) era certamente interessante ao Estado brasileiro.

No começo do século XX, os intelectuais modernistas viam-se desafiados entre o cosmopolitismo e o interesse pelas “coisas brasileiras”. A relação com o estrangeiro e o

⁹²Para uma discussão das “questões de raça” da época, ver Tooge (2009, p. 111-114)

“complexo de inferioridade” gerado pelo que Roberto Schwarz (1987, p. 1) veio depois a chamar de o “caráter postiço, inautêntico, imitado da vida cultural que levamos” pareciam se resolver com as obras de Freyre, já que elas elevavam o Brasil à categoria de nação “não racista” e, nesse sentido, superior aos norte-americanos e europeus. Já a obra de Oswald de Andrade que tinha proposto, com a antropofagia, a “devoração do outro”, para então digeri-lo e produzir um novo “eu”, também trazia uma nova resposta à antiga tensão com relação ao estrangeiro. A ordem vinha de seu manifesto: “Uma única luta – a luta pelo caminho. Dividamos: Poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação” (ANDRADE, O., 1924/1990).⁹³

Se na década de 1910 mal se conseguia trazer artistas estrangeiros para o Brasil, menos de duas décadas mais tarde a ordem passava a ser “exportar nossa arte”. A inversão de tendências abria um novo horizonte aos artistas brasileiros.

No ano de lançamento de *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre (1933), também primeiro ano do governo de Franklin Delano Roosevelt e de sua política da “Boa Vizinhança”, Fred Astaire já apresentava outra visão do Rio de Janeiro, com a canção “*Flying Down to Rio*”, do filme homônimo. A película ficou famosa por ser o primeiro a juntar Ginger Rogers e Fred Astaire. No entanto, é famosa também pelo “ballet aéreo”, em que um número musical inteiro com coristas foi encenado nas asas de aviões que voam alto sobre o Rio de Janeiro.

O filme foi, na verdade, um comercial da Pan-Am (a já extinta Pan American Airways), disfarçado em uma história de amor no Rio de Janeiro, uma das novas rotas da companhia aérea na época.

A canção de Fred Astaire era quase um panfleto turístico, já (ou ainda) mencionando as belas mulheres brasileiras, como vemos em nossa tradução abaixo:

FLYING DOWN TO RIO⁹⁴ (Fred Astaire, 1933)	VOANDO PARA O RIO (Fred Astaire, 1933 – tradução nossa)
<i>An old sailor in old time sing an old song</i> <i>Rolling down to Rio by the sea</i> <i>A young sailor in these times would sing a</i> <i>new song</i> <i>Flying down to Rio, come with me</i>	<i>Um velho marinheiro nos velhos tempos canta</i> <i>uma velha canção</i> <i>Indo para o Rio à beira mar</i> <i>Um jovem marinheiro nestes tempos cantaria</i> <i>uma nova canção</i>

⁹³ O texto do “Manifesto da poesia pau-brasil” de Oswald de Andrade, publicado no *Correio da Manhã* em 1924, está disponível no endereço eletrônico: <http://www.passeiweb.com/na_ponta_lingua/livros/resumos_comentarios/m/manifesto_pau_brasil>. Acesso em: 12 ago. 2010.

⁹⁴ Vídeo disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=38ApYH-LrLY>>. Acesso em: 28out. 2013.

<p><i>Where the lovely Brazilian ladies Will catch your eye By the light of the million stars In the evening sky</i></p> <p><i>My Rio, Rio by the sea-o Flying down to Rio where there's rhythm and rhyme Hey feller, twirl that old propeller Got to get to Rio and we've got to make time</i></p> <p><i>You'll love it, soaring high above it Looking down on Rio from a heaven of blue Send a radio to Rio De Janeiro with a big hello Just so they'll know and stand by there, we'll fly there Oh, Rio, everything will be okay We're singing and winging our way to you</i></p> <p><i>You'll love it, soaring high above it Looking down on Rio from a heaven of blue Send a radio to Rio De Janeiro with a big hello Just so they'll know and stand by there, we'll fly there</i></p> <p><i>Oh Rio, everything will be okay We're singing and winging our way to you</i></p>	<p><i>Voando até o Rio, venha comigo</i></p> <p><i>Onde as encantadoras mulheres brasileiras Chamarão sua atenção À luz de milhões de estrelas No céu da noite</i></p> <p><i>Meu Rio, Rio à beira-mar - oh Voando até o Rio, onde há ritmo e rima Olá, amigo, gire aquela velha hélice Temos que chegar ao Rio e temos que nos apressar⁹⁵.</i></p> <p><i>Você vai amá-lo, voando alto acima dele Olhando o Rio lá embaixo, lá de um céu de azul Passe um rádio para o Rio de Janeiro com um grande Olá. Só assim eles saberão e ficarão por lá, vamos voar para lá Oh, Rio, tudo vai ser bom Estamos cantando e voando a caminho de você</i></p> <p><i>Você vai amá-lo, voando alto acima dele Olhando para baixo no Rio lá de um céu de azul Passe um rádio para o Rio de Janeiro com um grande Olá Só assim eles vão saber e ficar por lá, voaremos para lá</i></p> <p><i>Oh Rio, tudo vai ser bom Estamos cantando e voando a caminho de você</i></p>
--	---

O musical da Broadway já trazia o clima de sedução que imperaria a partir daquela década.

⁹⁵ A expressão “make time” tem um sentido duplo em inglês, podendo também significar “cortejar” na linguagem popular.

3.7. Seduzidos e seduzindo: a política da Boa Vizinhança

Talvez não fosse bem isso o que desejavam os intelectuais da época, mas Carmen Miranda foi quem se tornou o maior produto de exportação cultural da década de 1930 e, provavelmente, um dos maiores ícones nacionais até hoje. Na década de 1940, o presidente norte-americano Franklin D. Roosevelt, já antecipando a iminência de uma guerra na Europa, instaurou, em 1933, a chamada política de Boa Vizinhança, com o objetivo de “unir as três Américas em torno de seu país”. Com a explosão da Segunda Guerra Mundial, em setembro de 1939, as tensões intercontinentais e intracontinentais se tornaram mais agudas.

Enquanto Roosevelt implantava sua Política de Boa Vizinhança e buscava disseminar a ideia de pan-americanismo, Getúlio Vargas ainda fazia malabarismos comerciais com a Alemanha e a Itália. Vale lembrar que, em 1941, Wilson Batista e Moreira da Silva lançaram a canção “Esta noite eu tive um sonho”, que era, no fundo, uma crítica bem humorada ao flerte de Getúlio Vargas com a Alemanha. Dizia a canção:

**ESTA NOITE EU TIVE UM SONHO
(Wilson Batista; Moreira da Silva, 1941)**

*Saltei em Berlim, entrei num botequim,
Pedi café, pão e manteiga pra mim,
O garçom respondeu: não pode ser não!
Fiquei furioso e fui "hablar" ao patrão,
Que me recebeu com duas pedras na mão,
E me disse quatro frases em Alemão,
Néris disse, sou doutor em samba,
Venho de outra nação!*

*Tive vontade de comer uns bifés,
Ich nag dich, seu Fritz,
Não se resolve assim não,
Venho do Brasil,
Trago um presente pro senhor,
Esta ganha e esta perde,
Na voltinha que eu dou,
Já tinha ganho todos os marcos para mim,
Quando ouvi o ruído de um Zeppelin,
Eu acordei, tinha caído no chão,
Salsicha à noite, não faz boa digestão.*

Como comenta Aline Mirilli Mac Cord, o que vemos na letra da canção é a frase “*Ich mag dich*”⁹⁶, confundida propositalmente por “*Ich nag dich*”⁹⁷, significando exatamente o oposto” (2007, p. 17). É o uso da ironia como forma de resistência novamente.

Em 1942, Getúlio cede às pressões após um ataque a submarinos brasileiros e adere à guerra ao lado dos Estados Unidos. Mas, antes mesmo de o Brasil se unir aos aliados na Guerra, já se iniciara um processo de formação de imagens incomparável. O “intercâmbio de artistas” já tinha lugar na história. Foi assim que, em 1939, Lee Schubert se tornou “o descobridor de Carmen Miranda” (MENDONÇA, 1999, p. 16), e a levou para trabalhar na Broadway. A “Pequena Notável” partia para se tornar a “American Bombshell”. Em uma foto assinada e enviada a Dorival Caymmi, Carmen ainda escreveria “Para você Dorival Caymmi se lembrar que os americanos também gostam de baler, o que é que a bahiana tem” (p. 16).

Figura 55: Foto que Carmen enviou a Caymmi - 1939. Disponível em:

<http://carmen.miranda.nom.br/gal_estados%20unidos2.htm>.

Acesso em: 29 nov. 2011.

Figura 56: Jornal o globo de maio de 1939.

Disponível em:

<http://carmen.miranda.nom.br/gal_estados%20unidos2.htm>

Acesso em: 29 nov. 2011.

⁹⁶ Tradução: “eu gosto de você”.

⁹⁷ Tradução: “eu mordo você”.

A partir do início da década, a ação conjunta do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) de Getúlio Vargas e do OCIAA (Office of the Coordinator of Inter-American Affairs), liderado por Nelson Rockefeller cria o que Antônio Pedro Tota (2000) chamou de “uma verdadeira fábrica de ideologias” (p. 41). Havia também um Departamento Cultural cuja missão era criar “imagens positivas” tanto dos Estados Unidos para os países latino-americanos, quanto vice-versa.

Ao final de 1940, o Brasil participava da New York World Fair, onde seu pavilhão apresentava com destaque a música nacionalista e, ao mesmo tempo “híbrida”⁹⁸, de Heitor Villa-Lobos. É bom lembrar a proposta nacionalista desse compositor, através deste trecho de seu discurso realizado em João de Pessoa em 1951:

O Brasil levou muito tempo, meus amigos, muitos anos a imitar, a macaquear a papaguear. Mas graças a Deus procurou um espelho, ou encontrou por acaso o reflexo da realidade de uma grande raça, de uma grande nação. E verificou que nunca poderiam ser eles mesmos se não fizessem à sua maneira, não imitando ninguém. Isso foi feito em coisas banais da vida, na moda, no sistema de sentir literariamente. Vejam os poetas, os parnasianos, veja os poetas modernos, veja na pintura antiga e na pintura de hoje. Veja na escultura e, finalmente, nesta arte que aparece no Brasil tão pessoal, como nenhuma, a escultura. Vejam, encontraram-se. O Brasil se encontra. (VILLA-LOBOS apud MOREIRA, 2009, p. 8).

As edições do jornal *The New York Times* de 13 e 14 de outubro de 1940 cobriram o evento, informando sobre o desempenho de Villa-Lobos e de Elsie Houston, entre outros. A cantora lírica Elsie Houston, pouco conhecida no Brasil, despontava na Feira de Nova Iorque apresentada como uma “charmosa descendente do texano Sam Houston, mas nascida brasileira”. Segundo Tota (2000, p. 101), “Carmen representava o estereótipo da mulher morena e um conceito mais popular da sensualidade; Elsie Houston, o lado mais erudito dessa mesma sensualidade”. O leitor pode ter uma boa ideia do tipo de nacionalismo e de propaganda que surgiu naquela década com a visualização do curta metragem *Carnival in Brazil* exibido nos Estados Unidos em 1942⁹⁹, com a presença da cantora Elsie Houston, cuja indumentária se aproximava muito daquela de Carmen Miranda. A importância da música popular, já essencializada no carnaval, na formação

⁹⁸ No jornal *The New York Times* de 11 de fevereiro de 1940, a crítica Margareth E. Steward apontava Villa-Lobos como o pioneiro da escola moderna brasileira, dando o exemplo e buscando inspiração na música e na dança folclórica-popular brasileira.

⁹⁹ Também disponível na Internet.

do imaginário sobre o Brasil fica clara na seleção musical do filme. O Brasil se tornava o país do “rito e do ritmo”, como bem sugere João Máximo (2003, p. 139).

Figura 57: Vídeo lançado em 1942 – *Carnival in Brazil*.
Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=p5E8i6RXGMA>>. Acesso em: 23 mar. 2012.

Mas foi mesmo a pequena notável quem ficou com mais destaque no mercado norte-americano. Sua atuação nos filmes de Hollywood marcou a imagem do Brasil nos Estados Unidos e em vários países do mundo.

Existem inúmeros estudos e biografias de Carmen Miranda, destacando seu papel de representante do Brasil. Mas suas estratégias linguísticas não foram igualmente enfatizadas. Se antes de se tornar a embaixadora do Brasil nos Estados Unidos Carmen cantava canções do resistente Assis Valente, agora ela fazia performances em filmes de Hollywood tanto em português quanto em inglês. Suas canções assumiam um tom muito mais ufanista. Nos filmes *Down the Argentinian way*, *The South American way* e *That night in Rio*, a nova musa cantava canções que, em sua opinião, eram a “autêntica manifestação da alma popular do Brasil” (TOTA, 2000, p. 119). Era um alinhamento perfeito ao projeto nacional popular de Getúlio Vargas. Mas o que aponta Tota é que “a mistura de habanera, rumba, samba-jongo, tango, marchinha e outros gêneros era, na verdade, mais adequada ao gosto pouco refinado do público médio americano” (p. 118). Completa ele que Carmen “transformara-se em um estereótipo da mulher latino-americana”, exótica, agreste, esgarçada (p. 119).

Um exemplo significativo da prática de linguagem utilizada pela cantora foi a canção “I’m just wild about Harry” (1944), com letra do compositor de jazz Noble Sissle, juntamente com Blake Eubie, também emblemática da relação entre as culturas e que traz

um uso de linguagem interessante.¹⁰⁰ O português, nos versos criados por Aloysio de Oliveira (ex-Bando da Lua), interrompe o idioma inglês a todo o momento. Segundo Ruy Guerra, a estratégia funcionava como “mensagem secreta” aos brasileiros, nada mais sendo do que um toque da comicidade de Carmen para os americanos (CASTRO, 2005, p. 267)

I'M JUST WILD ABOUT HARRY
(Noble Sissle/Aloysio de Oliveira, 1944)

*Oh, I'm just wild about Harry / And Harry's wild about me / The heavenly blisses of these kisses / It fills me with ecstasy / Kiss sweet like peppermint candy / And just like honey from the bee / Oh, I'm just wild about Harry / And he's just wild about / Cannot do without / He's just wild about me! / Hey! I'm just wild about / **Samba, batucada, carnaval e café / Por macumba, viramundo e uma figa de Guiné / And Harry's wild about / Ser uma baiana com sandália no pé / E provar um vatapá com um pouco de acarajé** / The heavenly blisses of his kisses / It fills me with ecstasy / Se gosta de baiana é pra mim de colher (...)*

Já no filme *The gang is all here* (1943), Carmen entra em cena cantando *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, que também tinha sido o hino, cantado em português, do filme do filme *Saludos, Amigos* (1942). No filme de 1943, Carmen canta um trecho da canção em português e em seguida encontra o ator Phil Baker, representando o presidente Roosevelt, os personagens apresentam um diálogo que é o perfeito elogio à Boa Vizinha e, então, Carmen passa a cantar em inglês *You discover you're in New York*:

<p style="text-align: center;">YOU DISCOVER YOU'RE IN NEW YORK (Harry Warren; Leo Robin, 1943)</p>	<p style="text-align: center;">VOCÊ DESCOBRE QUE ESTÁ EM NOVA YORK (Harry Warren; Leo Robin, 1943)</p>
<p style="text-align: center;"><i>(Phil Baker) Any any coffee on you?</i></p> <p style="text-align: center;"><i>(Carmen Miranda) Such a very handsome fellow. So you come to welcome me?</i></p>	<p style="text-align: center;"><i>(Phil Baker) Tem café em você?</i></p> <p style="text-align: center;"><i>(Carmen Miranda) Um sujeito tão bonito Então você veio para me receber?</i></p>

¹⁰⁰ “I’m just wild about Harry” foi, na verdade, uma canção criada em 1921 com letra de Noble Sissle e música de Eubie Blake para um show da Broadway chamado *Shuffle Along*. Foi um sucesso popular, o primeiro sucesso financeiro de uma peça com escritores e atores afro-americanos na Broadway. A canção de Carmem era uma regravação que incorporava o português.

<p><i>(Phil Baker) In the place of Fiorello¹⁰¹</i> <i>I present you with the key</i></p> <p><i>(Coro) In Broadway, and Harlem,</i> <i>And Greenwich Village too</i> <i>You'll see a lot of places</i> <i>That will seem like home to you</i></p> <p><i>(Carmen Miranda) Oh, yes?</i></p> <p><i>You're in the kind of a place that seems</i> <i>Like a little cabaret in Rio</i> <i>Then you hear a Boogie-Woogie Trio</i> <i>And you discover you're in New York</i></p> <p><i>A "senhorita" with the flashing eyes</i> <i>Looks to you as if she might be chummy</i> <i>But she only wants to play gin-rummy</i> <i>And you discover you're in New York</i></p> <p><i>You hear a tropical drum</i> <i>You drink a tropical rum</i> <i>You're in a tropical spot</i> <i>And yet, you really are not</i> <i>In case you're missing the point</i> <i>You're in a typical joint on gay</i> <i>Broadway</i></p> <p><i>For just a minute or two, you feel</i> <i>Like you're down around the old Equator</i> <i>Then you're interrupted by the waiter</i> <i>A South American named O'Rourke</i> <i>And discover you're in New York</i></p> <p><i>(Chorus Girl 1) You're in the kind of an</i> <i>atmosphere</i> <i>That would set a Latin heart-a-flutter</i></p> <p><i>(Chorus Girl 2) Then you try to get a</i> <i>piece of butter</i> <i>And you discover you're in New York</i></p> <p><i>(Chorus Girl 3) You have a feeling</i> <i>you're in Brazil</i></p>	<p><i>(Phil Baker) Em nome de Fiorello</i> <i>Eu lhe ofereço a chave</i></p> <p><i>(Coro) Na Broadway, e Harlem,</i> <i>E Greenwich Village também</i> <i>Você vai ver um monte de lugares</i> <i>Que parecerão com o seu lar</i></p> <p><i>(Carmen Miranda) Ah, sim?</i></p> <p><i>Você está em um lugar que parece</i> <i>Com um pequeno de cabaré no Rio</i> <i>Então você ouve um Trio Boogie - Woogie</i> <i>E você descobre que está em Nova York</i></p> <p><i>A "senhorita" com os olhos piscando</i> <i>Olha para você como se talvez fosse íntima</i> <i>Mas ela só quer jogar gin-rummy</i> <i>E você descobre que você está em Nova York</i></p> <p><i>Você ouve um tambor tropical</i> <i>Você bebe uma bebida tropical</i> <i>Você está em um lugar tropical</i> <i>E, no entanto, você na verdade não está</i> <i>Caso você não esteja entendendo</i> <i>Você está em um ponto de encontro típico na</i> <i>alegre Broadway</i></p> <p><i>Por apenas um minuto ou dois, você se sente</i> <i>Como se estivesse abaixo do antigo Equador</i> <i>Então, você é interrompido pelo garçom</i> <i>Um sul-americano chamado O'Rourke</i> <i>E descobre que você está em Nova York</i></p> <p><i>(Coral feminino 1) Você está em um tipo de</i> <i>ambiente</i> <i>Que deixaria um coração latino em turbulência.</i></p> <p><i>(Coral feminino 2) Então você tenta pegar um</i> <i>pouco de manteiga</i> <i>E você descobrir que está em Nova York</i></p>
--	---

¹⁰¹Fiorello Henry LaGuardia foi o prefeito de Nova York entre 1934 e 1945.

<p><i>And you hope the ladies understand you</i></p> <p><i>(Chorus Girl 4) Then you start to pay The check they hand you You discover you're in New York</i></p> <p><i>(Chorus Girl 5) You hear Hawaiian guitars You smoke Havana cigars</i></p> <p><i>(Chorus Girl 6) You build a castle in Spain And then you order chow-mein.</i></p> <p><i>(Alice Faye) And from a Swede or a Swiss You get a tropical kiss on gay Broadway</i></p> <p><i>(Carmen Miranda) You see a wonderful rumba dance With the rhythm of the old West Indies But you're right across the street from Lindy's Or at the club they call the Stork And discover you're in New York</i></p> <p><i>(Carmen Miranda) You want to be with a big, strong man And the jungle music is so creepy But the gentleman with you is sleepy And you discover you're in New York</i></p> <p><i>(All) And... you discover you're in New York!</i></p> <p><i>(Phil Baker) Now I can retire. Well, there's a good neighbor policy. Come on honey. Let's good-neighbor it. There we are.</i></p>	<p><i>(Coral feminino 3) Você tem a sensação de que você está no Brasil E espera que as mulheres o compreendam (Coral feminino 4) Então você começa a pagar A conta que lhe entregam Você descobre que está em Nova York</i></p> <p><i>(Coral feminino 5) Você ouve guitarras havaianas Você fuma charutos Havana</i></p> <p><i>(Coral feminino 6) Você constrói um castelo na Espanha E então você pede chow-mein.</i></p> <p><i>(Alice Faye) E de um sueco ou um suíço Você ganha um beijo tropicalna alegre Broadway</i></p> <p><i>(Carmen Miranda) Você vê uma maravilhosa dança de rumba Com o ritmo das velhas Índias Orientais Mas você está do outro lado da rua, em frente ao Lindy's Ou no clube que eles chamam de Stork E descobre que você está em Nova York</i></p> <p><i>(Carmen Miranda) Você quer estar com um homem grande e forte E a música da selva é tão assustadora Mas o cavalheiro com você está com sono E você descobre que você está em Nova York</i></p> <p><i>(Todos) E... você descobre que está em Nova York!</i></p> <p><i>(Phil Baker) Agora posso me aposentar. Bom, há uma política de boa vizinhança. Vamos querida. Vamos de boa vizinhança. Aqui estamos nós.</i></p>
--	--

Figura 58: Imagem do filme *The gang is all here* (1943).
1 vídeo. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=5DBA5tnAJDk>>.
Acesso em: 4 dez. 2013.

Repete-se na canção o padrão “paraíso tropical”, agora em uma descoberta das semelhanças com a já cosmopolita Nova York.

A prática de alternar o português com o inglês em suas apresentações pode ter sido a melhor qualidade nessa inserção de uma imagem bastante estereotipada e parcial do Brasil no território norte-americano na década de 1940. Se o povo americano aprendeu algo real de nossa cultura foi um pouco do idioma implantado naquele momento, algo que, com certeza, já foi esquecido.

Voltando à “domesticação” de Carmen Miranda aos moldes norte-americanos, sua transformação não ficou despercebida e não foi facilmente perdoada no Brasil. Como nos reporta Tota:

Na noite de 15 de julho, a elite carioca que viu o show de Carmen Miranda no Cassino da Urca mostrou-se bastante refratária à cantora, recém-chegada de Nova York, onde se apresentava na Broadway, no rádio e no cinema.

Logo no início, Carmen cumprimentou a plateia com um “good night, people”. O público nem sequer reagiu ao inglês incorreto de Carmen. O certo seria good evening. Nem mesmo a faceta gozadora da americanização da Pequena notável foi aceita pelo público. O mal-estar aumentou depois que ela cantou “The South American way” (...) (TOTA, 2000, p. 16).

Abalada com a recepção brasileira, Carmen apresenta, no show seguinte, a canção feita para ela por Luís Peixoto e Vicente Paiva, “Disseram que voltei americanizada”, onde tentava reforçar sua nacionalidade, sua “brasilidade”:

DISSERAM QUE EU VOLTEI AMERICANIZADA
(Luís Peixoto; Vicente Paiva, 1940)

*Me disseram que eu voltei americanizada
Com o burro do dinheiro
Que estou muito rica
Que não suporto mais o breque do pandeiro
E fico arrepiada ouvindo uma cuíca*

*Disseram que com as mãos
Estou preocupada
E corre por aí
Que eu sei certo zum zum
Que já não tenho molho, ritmo, nem nada
E dos balangandans já "nem" existe mais nenhum*

*Mas pra cima de mim, pra que tanto veneno
Eu posso lá ficar americanizada
Eu que nasci com o samba e vivo no sereno
Topando a noite inteira a velha batucada*

*Nas rodas de malandro minhas preferidas
Eu digo mesmo eu te amo, e nunca "I love you"
Enquanto houver Brasil
Na hora da comidas
Eu sou do camarão ensopadinho com chuchu*

Tota (2000) defende que Carmen cantou “no mais tradicional estilo dos sambas cariocas (...) que a tinha caracterizado como intérprete brasileira” e que “na segunda parte (...), quando ela responde com um ‘Mas pra cima de mim’, ela muda de tom, dando à voz um toque malandro” (p. 16). Mas o autor completa que, ao retornar aos Estados Unidos, a cantora teria sido engolida pela engrenagem hollywoodiana. As práticas linguísticas da cantora “lusó-brasileira” são um retrato das tensões referentes ao uso dos idiomas inglês e português nas décadas de 1930 e 1940. Carmen cantou a resistência ao idioma inglês em seu período pré-Washington/Nova York, e cantou em inglês e nas duas línguas enquanto viveu nos Estados Unidos.

A Pequena Notável, ou *Brazilian Bombshell*, sempre apresentou canções compostas por outros artistas. Nos Estados Unidos, sua “brasilidade” foi traduzida por compositores de “samba hollywoodiano” como Harry Warren e Mack Gordon, Eddie Gomez e Ray Gilbert, A. Ellestein, Allan Small e J. Liebowitz, Jimmy Mac Hugh e Al

Dubin, Jack Yellen e Sam E. Fain, todos envolvidos com a gigantesca indústria cinematográfica da “Boa Vizinhança” de Roosevelt e Rockefeller.¹⁰²

Nessa época, os jornais norte-americanos trouxeram inúmeros artigos anunciando publicações em inglês de traduções de obras brasileiras, como a de Stefan Zweig (“Brazil, Land of the Future”, 1941). Como dizia a manchete no jornal norte-americano *The New York Times*, “Um exilado vê o Brasil como a Terra do Futuro; Stefaz Zweig Esclarecimento e harmonia entre todas as raças na república sulina”¹⁰³ (tradução nossa), era assim que Zweig definia o Brasil. A isso se juntavam as obras de Freyre (*Brazil: an Interpretation*, 1945; *The Masters and the Slaves*, 1946), para quem “o preconceito existia no Brasil mais como resultado da consciência de classes do que de raça ou cor”¹⁰⁴ (tradução nossa). Vale lembrar a importância dessas colocações em um momento em que o arianismo de Hitler assolava a Europa e amedrontava o mundo, dizimando milhares de judeus. O mito da Democracia Racial encontrava, assim, fácil abrigo junto às correntes antirracistas e também contrárias ao antissemitismo nos Estados Unidos e na Europa.

Apesar de toda a domesticação do trabalho de Carmen, a prática e a exposição do idioma português eram relativamente mantidas. É certo que a polêmica sobre a eficácia desse procedimento é grande. Os elementos exóticos sempre se mantinham presentes nas apresentações de Carmen e se os sons não inteligíveis que ela produzia somente se somavam a tal exotismo é algo de difícil aferição. Entretanto, essa pode ter sido uma das mais fortes marcas de resistência da cultura: sua língua resistia em desaparecer.

A força da imagem criada com Carmen Miranda não pode ser subestimada. Um artigo de Adalberto Paranhos (1999), publicado no site da prefeitura do Rio de Janeiro e intitulado “O Brasil dá samba?”¹⁰⁵, comprova:

Num distante junho de 1980, o jornal inglês *The Guardian* deu a conhecer o resultado de uma pesquisa de opinião pública realizada pelo Departamento de Estudos Latino-Americanos da Universidade de Essex. Tendo como tema-alvo as particularidades que notabilizariam

¹⁰² Para um estudo da época, ver: TOTA, Antônio Pedro. *O imperialismo sedutor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. Para a discografia de Carmen Miranda, ver: CASTRO, Ruy. *Carmen uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

¹⁰³ Ver MONTENEGRO, ERNESTO. An Exile Sees Brazil as the Land of the Future; Stefan Zweig Finds Enlightenment and Harmony Among All Races in the Southern Republic. *The New York Times*, 5 out. 1941.

¹⁰⁴ ADAMS, Mildred. Brazil – A Practical Melting-Pot. *The New York Times*, 26 ago. 1945.

¹⁰⁵ Disponível em: <http://portalmultirio.rio.rj.gov.br/seculo21/pdf/samba/o_brasil_da_samba.pdf>, acesso em: 15 fev. 2010.

internacionalmente os países da América Latina, as respostas oferecidas pelos pesquisados continham, à primeira vista, no mínimo uma surpresa. Solicitados a indicar três coisas que poderiam ser associadas ao Brasil, eles vasculharam a memória e, com uma frequência bastante significativa, fizeram com que ressurgisse como símbolo nacional ninguém menos que Carmen Miranda. Como se sabe, a *Brazilian Bombshell*, como foi chamada nos Estados Unidos, correu mundo, a bordo dos filmes de Hollywood, especialmente nos anos 40, na condição de “embaixadora do samba”. Passados mais de 30 anos, a lembrança dela não se apagara, figurando em nono lugar nas referências do público britânico (PARANHOS, 1999, p. 1).

3.8. Aquarela do Brasil: o primeiro “hino” no exterior

Apenas a título de ilustração, cabe uma anedota: ao passarmos alguns dias em um hotel turístico nos Estados Unidos, estávamos assistindo a um show de música ao vivo, quando o músico começou a perguntar de onde as pessoas vinham e lhes oferecer canções. Ao saber que vínhamos do Brasil, o músico imediatamente começou a tocar “Aquarela do Brasil”, no formato instrumental. Todos os que estavam a nossa volta (éramos três pessoas) começaram a nos olhar e nitidamente esperavam que dançássemos ao som daquele ritmo que “imitava” (já que a batida musical diferia bastante da do original) a canção de Ary Barroso. O fato coincide com o descrito pelo escritor Antônio Olinto:

“Eu mesmo fui testemunha de como Aquarela era confundida com o hino nacional fora do país”, comenta Antônio, que cita um caso, do período que trabalhava como professor em Londres. Ele participava de um jantar, após uma conferência, quando surge a seguinte questão: quais são os hinos mais bonitos do mundo? Na discussão surgem hinos como a Marselhesa da França, o da União Soviética, o da Inglaterra, até o momento que um estudante, Richard, diz ser o hino brasileiro o mais belo. Antônio Olinto, que se espantou com a declaração, pede para cantá-la. E qual não foi sua surpresa quando Richard ensaia alguns trechos de Aquarela. “Virou hino, verdadeiramente hino”, diz o escritor. (ESPECIAL ARY BARROSO. Site desenvolvido pelos alunos de Técnica de Produção Jornalística e Hipermídia da Universidade Federal de Juiz de Fora. Disponível em: <http://www.extra.ufjf.br/noticias/especiais/Ary/ary_aquarela.htm>. Acesso em: 5 jan. 2012).

O escritor Antônio Olinto defende que a canção não era apenas um samba, mas um “samba-hino”. Isso ou “hino alternativo”, conforme afirmação do website do governo brasileiro.¹⁰⁶

A letra de Aquarela do Brasil ganhou uma versão em inglês criada por Bob Russel em 1942.

AQUARELA DO BRASIL (Ary Barroso, 1939)	BRAZIL (Bob Russel, 1942)
<p style="text-align: center;"><i>Brasil!</i></p> <p><i>Meu Brasil Brasileiro</i> <i>Meu mulato inzoneiro</i> <i>Vou cantar-te nos meus versos</i> <i>Brasil, samba que dá</i> <i>Bamboleio, que faz gingar</i> <i>O Brasil do meu amor</i> <i>Terra de Nosso Senhor...</i></p> <p><i>Abre a cortina do passado</i> <i>Tira a mãe preta do cerrado</i> <i>Bota o rei congo no congado</i> <i>Canta de novo o trovador</i> <i>A merencória à luz da lua</i> <i>Toda canção do seu amor</i> <i>Quero ver essa dona caminhando</i> <i>Pelos salões arrastando</i> <i>O seu vestido rendado...</i></p> <p><i>Esse coqueiro que dá coco</i> <i>Oi! Onde amarro minha rede</i> <i>Nas noites claras de luar</i> <i>Por essas fontes murmurantes</i> <i>Onde eu mato a minha sede</i> <i>Onde a lua vem brincar</i> <i>Esse Brasil lindo e trigueiro</i> <i>É o meu Brasil Brasileiro</i> <i>Terra de samba e pandeiro...</i></p>	<p style="text-align: center;"><i>Brazil</i></p> <p><i>The Brazil that I knew</i> <i>Where I wandered with you</i> <i>Lives in my imagination.</i></p> <p><i>Where the songs are passionate,</i> <i>And a smile has flash in it,</i> <i>And a kiss has art in it,</i> <i>For you put your heart in it,</i> <i>And so I dream of old Brazil</i></p> <p><i>Where hearts were entertaining June,</i> <i>We stood beneath an amber moon</i> <i>And softly murmured “someday soon”</i> <i>We kissed and clung together,</i> <i>Then tomorrow was another day</i> <i>The morning found me miles away</i> <i>With still a million things to say</i></p> <p><i>Now when twilight dims the sky above,</i> <i>Recalling thrills of our love,</i> <i>There’s one thing I’m certain of;</i> <i>Return I will</i> <i>To old Brazil.</i></p>

¹⁰⁶ ARY BARROSO. Disponível em: <<http://www.brasil.gov.br/sobre/cultura/artistas-brasileiros/musica/ary-barroso-1903-1964/print>>. Acesso em: 5 jan. 2012.

<p style="text-align: center;"> <i>Brasil!</i> <i>Terra boa e gostosa</i> <i>Da morena sestrosa</i> <i>De olhar indiferente</i> <i>Brasil, samba que dá</i> <i>Para o mundo se admirar</i> <i>O Brasil, do meu amor</i> <i>Terra de Nosso Senhor...</i> </p>	
---	--

Enquanto a letra original clama, de forma ufanista, o valor da mestiçagem, da morena, do samba, da ginga, o catolicismo na figura do “Nosso Senhor” e a natureza pródiga do paraíso tropical brasileiro, a letra bem mais concisa de *Brazil* foca na estadia do casal de amantes nessa terra de canções apaixonantes, do beijo que tem arte, no mês de junho (!), o verão do norte-americano. A canção representa a nação brasileira como o local para o amor romântico.

Interessantemente, apesar de ter sido criada para o filme *Saludos Amigos* (1942), uma produção de Disney durante a política de Boa Vizinhança, os estúdios preferiram usar a versão original em português no filme. Segundo Elizabeth Berndt Morris e Charles Morris, a escolha fora assim feita possivelmente para agradar ao público brasileiro que assistisse ao filme. Tendo fracassado anteriormente em agradar ao público argentino devido à má representação da Argentina em *Argentine Nights* (1940), os estúdios preferiram manter a “autenticidade” cultural através do uso da canção em português. Os autores sugerem que a possibilidade de que os brasileiros considerassem a versão em língua inglesa ruim por reduzir um samba nacionalista a uma mera canção de amor americana teria contribuído para a manutenção da letra em português (2011, p. 7).

A canção no idioma inglês foi gravada, mais tarde, por cantores como Frank Sinatra (no filme *Brazil*, 1957), Bing Crosby e Ray George, em discos que seriam tocados principalmente para o público norte-americano.

A editora americana Daniella Thompson, que administra vários websites sobre a música brasileira, e a qual entrevistamos¹⁰⁷, traz uma versão própria da canção no idioma inglês (entre sugestões de outras versões em espanhol, por vários autores):

¹⁰⁷Ver ANEXO II.

AQUARELA DO BRASIL (Ary Barroso, 1939)	AQUARELA DE BRASIL (Translation by Daniella Thompson, sem data)
<p><i>Brasil!</i> <i>Meu Brasil brasileiro</i> <i>Meu mulato inzoneiro</i> <i>Vou cantar-te nos meus versos</i> <i>O Brasil, samba que dá</i> <i>Bamboleio, que faz gingar</i> <i>O Brasil, do meu amor</i> <i>Terra de Nosso Senhor</i> <i>Brasil! Pra mim! Pra mim, pra mim</i></p> <p><i>Ah! abre a cortina do passado</i> <i>Tira a mãe preta do cerrado</i> <i>Bota o rei congo no congado</i> <i>Brasil! Pra mim!</i></p> <p><i>Deixa cantar de novo o trovador</i> <i>A merencória luz da lua</i> <i>Toda canção do meu amor</i></p> <p><i>Quero ver a sá dona caminhando</i> <i>Pelos salões arrastando</i> <i>O seu vestido rendado</i> <i>Brasil! Pra mim, pra mim, pra mim!</i></p> <p><i>Brasil!</i> <i>Terra boa e gostosa</i> <i>Da morena sestrosa</i> <i>De olhar indiscreto</i> <i>O Brasil, samba que dá</i> <i>bamboleio que faz gingar</i> <i>O Brasil, do meu amor</i> <i>Terra de Nosso Senhor</i> <i>Brasil! Pra mim, pra mim, pra mim</i></p> <p><i>Oh esse coqueiro que dá coco</i> <i>Onde eu amarro a minha rede</i> <i>Nas noites claras de luar</i> <i>Brasil! Pra mim</i></p> <p><i>Ah! ouve estas fontes murmurantes</i> <i>Aonde eu mato a minha sede</i> <i>E onde a lua vem brincar</i> <i>Ah! esse Brasil lindo e trigueiro</i> <i>É o meu Brasil brasileiro</i> <i>Terra de samba e pandeiro</i> <i>Brasil! Pra mim, pra mim! Brasil!</i></p>	<p><i>Brazil</i> <i>My Brazilian Brazil</i> <i>My cunning mulatto</i> <i>I will sing of you in my verses</i> <i>Oh, Brazil, samba that gives swing,</i> <i>That makes people sway</i> <i>Oh, Brazil of my love</i> <i>Land of Our Lord</i> <i>Brazil! Brazil! For me... for me...</i></p> <p><i>Ah, open the curtain of the past</i> <i>Bring the Black Mother down from</i> <i>the mountains</i> <i>Place the Congo King in the congado</i> <i>Brazil! Brazil!</i></p> <p><i>Let the minstrel sing again</i> <i>In the melancholy moonlight</i> <i>Every song of his love</i></p> <p><i>I want to see the Bahian woman</i> <i>walking,</i> <i>Trailing through the salons</i> <i>Her lacy skirts</i> <i>Brazil! Brazil! For me... for me...</i></p> <p><i>Brazil</i> <i>Good and savory land</i> <i>Of the cunning dark-skinned woman</i> <i>With an indiscreet gaze</i> <i>Oh, Brazil, green that makes</i> <i>The world amazed</i> <i>Oh, Brazil of my love</i> <i>Land of Our Lord</i> <i>Brazil! Brazil! For me... for me...</i></p> <p><i>Oh, this palm tree that gives</i> <i>coconuts</i> <i>Where I hang my hammock</i> <i>On clear moonlit nights</i></p> <p><i>Oh, hear these murmuring fountains</i> <i>Where I slake my thirst</i> <i>And where the moonlight comes to</i> <i>play</i> <i>Oh, this Brazil, beautiful and swarthy</i> <i>Is my Brazilian Brazil</i> <i>Land of samba and pandeiro</i></p>

<p><i>Brasil! Pra mim, pra mim! Brasil! Brasil!</i></p>	<p><i>Brazil! Brazil! For me... for me...</i></p> <p>Notes: Black Mother: main figure in the Ilê Aiyê fest. Congo King: a slave crowned in a traditional fest. Congado: feast of Our Lady of the Rosary. Bahian woman: metaphor for Black Brazil. Salons: metaphor for White Brazil. Lacy skirts: traditional costume of Bahian women.</p>
---	--

Vemos no trabalho de Thompson uma proposta muito mais fiel à letra. A editora usou empréstimos e notas de fim para explicar os termos desconhecidos ao público norte-americano. É certo que o ajuste ao ritmo ali não aparece como fator de análise.

Em nossa entrevista, perguntamos à editora o porquê de postar sua própria tradução. Thompson respondeu que a letra de Bob Russel é banal e não faz justiça à melodia. E que, além disso, ela não tem nada a ver com a canção original. A editora acrescenta:

A maioria das pessoas que consegue reconhecer a melodia prontamente não tem ideia sobre do que trata a canção, ainda assim, o conteúdo poético de “Aquarela do Brasil” é tão importante quanto seu conteúdo melódico. Minha tradução não é uma letra de canção, mas é melhor do que nada (THOMPSON em entrevista concedida – tradução nossa. Ver ANEXO I).

Ao ser questionada sobre as diferenças na letra da canção de Bob Russel, Thompson afirmou que Bob Russel era um compositor “Tin Pan Alley”, referindo-se ao grupo de produtores musicais e compositores de Nova York que dominavam a música popular nos Estados Unidos no final do século XIX e início do século XX. Segundo a editora, Russel não estava interessado no Brasil ou em sua cultura: “A melodia de *Brazil* foi um *hit* desde o início e ele simplesmente pôs palavras rimando em cima dela. Da mesma forma como o filme *Flying Down to Rio* (Voando para o Rio), a letra de Russel tipifica a visão da América Latina nos anos 1940”, disse Thompson.

Como jornalista da área cultural, Thompson evita a redução da cultura brasileira e respondeu que não poderia resumir qualquer cultura, já que elas são a soma total da produção artística de uma nação.

Entretanto, quando falamos da imagem escolhida pela jornalista para ilustrar a página de abertura de seu website (figura abaixo), onde existem nomes de diversos músicos brasileiros, Thompson revela que procurou uma imagem que fosse “autenticamente brasileira” e também “universalmente compreendida”. Para a jornalista, a ilustração de J. Carlos “incorpora um número de elementos-chave: carnaval, Carmen Miranda, malandros de camiseta listrada e chapéu de palha, pandeiros, violão, dança, samba, cor e uma atmosfera geral de alegria, tudo no estilo da Época de Ouro da MPB”.

Carnaval by J. Carlos

Figura 59: Imagem do Website de Daniella Thompson.

Disponível em: <<http://daniellathompson.com/>>. Acesso em: 12 dez. 2011.

Nossa observação é a de que, como acontece em várias outras circunstâncias, tais como o caso da “Marca Brasil”, vista anteriormente, Thompson mesmo ciente da impossibilidade de reduzir a cultura de uma nação, acaba trazendo os mesmos elementos redutores do chamado “mito fundador” para representar a cultura do Brasil.

3.9. Bossa Nova: de Tom (e João) ao Tom (da Nova Bossa americana).

Embora Carmen Miranda tenha se convertido nos anos 40 em uma figura emblemática do exotismo tropical, foi a partir da década de 60 que a produção musical brasileira ganhou uma crescente presença no mercado internacional com o movimento da bossa nova (Adornay Ariza).¹⁰⁸

Mas, entre o retardo da voz e a antecipação do violão, se cria um tempo médio que nunca é pronunciado, mas que é o que garante ao verso a essência musical e ao canto o ser poesia (Lorenzo Mammi).¹⁰⁹

A Bossa Nova, corrente musical “inaugurada” na voz de João Gilberto, com *Desafinado* (1958), é ainda hoje um ritmo brasileiro de destaque fora do país.

Nascida na atmosfera da política JK, a Bossa Nova refletia a estética de uma nova geração. Discorrendo sobre o ponto de encontro entre o movimento Bossa Nova e a política de desenvolvimentista de Juscelino Kubistcheck no período de 1956 a 1961 (ainda que não se possa caracterizar a Bossa Nova como um gênero vinculado a nenhum ideal político), Adriana Evaristo Borges conta que a proposta cultural (imaginamos que de forma implícita, na mente de alguns compositores) era a de desvencilhar-se da imagem agrária e consequentemente atrasada:

Pensar nos “anos dourados” é refletir sobre um momento quase lúdico, onde a política, a economia e as artes estavam envoltas pela aura do desenvolvimentismo, a busca pela transformação e projeção do novo “homem brasileiro” e do Brasil.

A proposta era romper com os antigos padrões vigentes, já que o período demarcava-se por um alinhamento cultural e político com os Estados Unidos da América. Na política a modernização através da intensificação da industrialização geraria um crescimento econômico que tiraria o Brasil da condição de mero importador de mercadorias e bens de consumo dando-lhe possibilidades de fazer frente junto ao mercado com as grandes potências. Na música a influência de outros ritmos, principalmente o jazz norte americano, daria uma nova cara ao samba e ao urbano. A bossa nova seria então o ritmo que embalaria a emergente classe média, que encontrou neste estilo musical não só um elemento de identificação sociocultural, mas também uma mercadoria digna de exportação. (BORGES, 2007, p. 1).

¹⁰⁸ ARIZA Adonay. *Eletronic samba: a música brasileira no contexto das tendências internacionais*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006, p. 31.

¹⁰⁹ MAMMI, L. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 34, p. 67, nov. 1992.

Assim, em contato próximo com a música norte-americana, o gênero parecia beber da mesma fonte do jazz, ou ainda, do “cool jazz”, conforme afirma Adalberto Paranhos:

Sem ver na Bossa Nova, nem de longe, um mero afluente da caudalosa produção jazzística made in USA, não se pode negar que, de uma forma ou de outra, o jazz, no seu jeito cool (para não falar, aqui, do bebop), foi um dos alimentos de que se nutriu o movimento bossanovista. (PARANHOS, 1999, p. 25).

O novo estilo musical, que teve origem na Zona Sul do Rio de Janeiro, surgiu na década de 1950, com “nomes como João Gilberto, Tom Jobim, Newton Mendonça, Vinícius de Moraes, Carlos Lyra, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli, Nara Leão, entre outros” (MAXIMIANO, 2012, p. 14). A “novidade” da Bossa Nova começava pelo abandono do estilo operístico que vigorava na música brasileira desde os anos 1930 até então.

Naves (2001, p. 11) reforça o que já comentamos anteriormente: naquela época já existia uma forte influência da música internacional – versões de músicas estrangeiras abundavam e os gêneros musicais sofriam influência de ritmos como o tango, o bolero e as baladas norte-americanas e europeias (p. 11). O Jazz norte-americano também começava a atrair jovens no Rio de Janeiro. Como afirma Maximiano, em seu estudo sobre a tradução das canções de Tom Jobim cantadas por Frank Sinatra, “os jovens músicos que buscavam algo novo, que não fossem aquelas lamentações que se ouviam no rádio, começaram a compor de maneira diferente” (MAXIMIANO, 2012, p. 16). E ainda que as canções tratassem do amor e de suas dores, seu tom era mais suave, outros temas leves e despretensiosos surgiam, muitas vezes “utilizando-se de elementos da natureza e de paisagens comuns ao Rio de Janeiro” (p. 16). A fórmula da “Bossa Nova” seria completa com a chegada de João Gilberto ao cenário musical.

Conta Rui Castro:

A voz de João Gilberto era um instrumento – mais exatamente um trombone – de altíssima precisão, e ele fazia cada sílaba cair sobre cada acorde como se as duas coisas tivessem nascido juntas. O que era espantoso, porque o homem cantava num andamento e tocava em outro. Na realidade, não parecia cantar – dizia as palavras baixinho, como Menescal já ouvira outros fazendo. [...] E que diabo de ritmo era aquele que ele fazia? Menescal não resistiu. Pegou-o pelo braço, com violão e

tudo, e saiu com ele pela noite. Ia experi-lo aos amigos. [...] Em apenas uma noite e quase todo o dia seguinte (ninguém dormiu), ele lhes abriu os ouvidos para uma música brasileira muito mais rica do que jamais haviam imaginado. E, quando lhes falou das suas admirações – Lucio, Dick, Alf, Donato, Bonfá, Jobim, Tito, Dolores, Newton Mendonça, vários deles seus amigos –, eles entenderam tudo. Para Menescal e Bôscoli, naquela noite, João Gilberto era a realidade encarnada do que, até então, eles vinham procurando às cegas, meio pelo tato (CASTRO, 1990, p. 130).

Há, todavia, na Bossa Nova, algo mais importante se pensarmos em termos de trocas culturais: o entrelaçamento entre o erudito e o popular, registrado pela marcante atuação de Tom Jobim. Se João Gilberto criou o novo ritmo e teve grande influência sobre Tom Jobim, não podemos esquecer que este, por sua vez, teve uma sólida formação em música erudita, tornando-se maestro. Comenta Santuza Cambraia Naves:

Chama particularmente a atenção, na trajetória artística de Tom Jobim, a sua tendência a dar continuidade, dentro do campo popular a uma tradição musical “erudita” que, se não foi inaugurada, pelo menos foi muito marcada pelo modernismo nacionalista de Villa-Lobos. Trata-se de uma tradição que recorre ao excesso – tanto sinfônico quanto coral – como forma de representar um Brasil exuberante, pujante em seus elementos físicos e culturais (Naves, 1998). Quanto a esta interseção entre o erudito e o popular em prol de uma estética grandiosa, alguns músicos aparecem como mediadores entre Villa-Lobos e Tom Jobim, como é o caso de Tomás Terán e Radamés Gnattali. (NAVES, 2001, p. 38).

A autora avalia que, mais do que uma questão de técnica de instrumentação, o que se destaca na atitude do maestro Tom Jobim é o fato de ele “transitar (...) com desenvoltura pelos domínios do erudito e do popular” e de se “permitir experimentar os mais diversos estilos, operando tanto no registro da simplicidade, quanto na estética do excesso” (p. 38). Aliás, um excesso bem diferente daquele dos cancioneiros tradicionais que antecederam a Bossa Nova. Tom Jobim nada tinha do estilo operesco de outrora. Pelo contrário. Seu trabalho recuperava o modelo do modernismo nacionalista de Villa-Lobos e suas estratégias linguísticas reincorporam as práticas de “recriação” oswaldiana, onde a realização artística requer elaborações formais, implicando uma transfiguração para o registro erudito de peças fornecidas pela tradição (p. 42).

Conforme também descreve Naves, “trata-se de uma tradição que recorre ao excesso – tanto sinfônico quanto coral – como forma de representar um Brasil exuberante, pujante em seus elementos físicos e culturais” (p. 42). Santusa Naves defende também

que, passado o período inicial da Bossa nova, Tom Jobim teria retomado sua “vocação para o excesso”, voltando a recorrer à “visão modernista do Brasil como *locus* por excelência da vitalidade, um país fértil em elementos naturais e culturais” (p. 40). Esse apelo a um país rico e variado é, de certo, atraente ao público estrangeiro. O contexto de inserção da Bossa Nova no mundo também diz muito sobre sua inserção no incipiente mundo da comunicação de massas.

Charles A. Perrone (PERRONE & DUNN, 2002) relata a existência de um amplo debate a respeito da extensão da influência dos Estados Unidos sobre o novo gênero, e considera muito simplificada a formulação de que a Bossa Nova seja o cruzamento do samba e do jazz, mas concorda que o sentimento do “cool jazz” exerceu impacto significativo sobre os músicos brasileiros entre 1958 e 1959 (p. 17).

Uma análise muito eficiente da relação entre a Bossa Nova e a música norte-americana foi feita por Lorenzo Mammi, em seu ensaio “João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova” (1992, p. 63).

“Surge a Bossa Nova e o botequim como lugar da música popular”, diz Mammi. Segundo o pesquisador, o novo ritmo “deve muito pouco ao samba do morro” e muito mais “às lojas de discos importados que distribuíram Stan Kenos e Frank Sinatra” (MAMMI, 1992, p. 63). Mammi explica que a postura dos membros da Bossa Nova em relação às influências internacionais é mais “livre e solta” em função de suas raízes sociais mais claras e sua posição mais definida: a Bossa nova é “classe média carioca” – diz o autor – “ela sugere uma ideia de uma vida sofisticada sem ser aristocrática, de um conforto que não se identifica com o poder”. Para o estudioso, nessas características encontram-se a novidade e a força da Bossa Nova, mas também seu ponto fraco. Em uma comparação entre os acontecimentos nos Estados Unidos, nas décadas de 1920 e 1930, com o surgimento do swing e das *Big Bands*, Mammi descreve o processo de profissionalização de uma futura burguesia negra culturalmente consciente. Mammi fala na “descoberta desse ponto de encontro entre criação e trabalho” que “acabou constituindo o fundamento de uma autoconsciência” (1992, p. 64).

Já no Brasil, a Bossa Nova, segundo Mammi, foi o resultado de uma classe média tradicionalmente improdutiva que buscava uma condição culturalmente mais rica, mais adequada a suas capacidades e ao refinamento de seu gosto (1992, p. 64). A profissionalização seria uma decorrência compulsória. Todavia, diz Mammi, essa classe média nunca se adaptaria “ao estatuto que o nível técnico alcançado exigiria”, fazendo

com que a cultura que produzira a Bossa Nova, como ensaio ou projeto, mais do que como conquista realizada, recuasse depois de 1964.

Apesar de isso não ficar claro no ensaio de Mammi, o autor parece sugerir que a causa do recuo do sucesso da Bossa Nova no Brasil tenha sido justamente sua origem social frente à questão política agudizada com o golpe de 1964. Diferentemente do que ocorreu nos Estados Unidos, na Bossa Nova não teria ocorrido um movimento de profissionalização de músicos das classes baixas, a criação de uma nova consciência, mas um trabalho rico e elaborado de uma classe média. De certa forma, a sofisticação da Bossa Nova permitiu que ela fosse vista muitas vezes como um projeto elitista, contrário à identidade nacional popular vinculada ao samba.

Nos anos 1960, as lutas tanto no campo político, quanto no cultural eram intensas. Dentro do próprio movimento bossanovista existiam músicos de “esquerda”, vinculados ao CPC da UNE, como é o caso de Carlos Lyra. E em sua música apareciam as marcas da resistência, aquela que respirava o mesmo “oxigênio mental” da Revolução Cubana.

Em 1957, Lyra já criara a canção “Critizando”, onde defendia que “todo ritmo estrangeiro tem sua aceitação, mas o samba brasileiro já nasce no coração”. E a crítica se dirigia, assim, ao francês, ao espanhol, ao inglês e até ao italiano, como culturas musicais que, apesar de aceitas, não nasciam no coração. Na canção, Lyra faz a alternância de códigos linguísticos:

<p style="text-align: center;">CRITICANDO (Carlos Lyra, 1957)</p> <p><i>Todo ritmo estrangeiro Tem a sua aceitação Mas o samba brasileiro Já nasceu no coração Tu que uma vez Me quisiste Que a mí me dijiste: Te quiero a ti Tu, solo tu me engañaste E a mí me dejaste O bolero tem cadência Para muitos sem igual Mas não tem tanta influência Quando chega o carnaval Get your things and move to Louisiana Get your things, get your bag There's no place like Louisiana mine É mania dessa gente Que o bip-bop faz vibrar Mas o samba é bem mais quente E bem melhor de se dançar Piccola mia Te voglio tanto bene Dame un bacio tuo</i></p>	<p><i>Non te scordare di me a Itália o bandolim Fica bem numa canção Mas prefiro o nosso samba Acompanhado ao violão Portugal, terra de rara beleza Portugal, capricho da natureza Portugal, é a terra que Deus fez Em toda minh'alma eu sinto Orgulho em ser português Em Coimbra tem um fado Que se canta muito bem Mas o samba tem gingado Que nenhuma terra tem Quand tu m'invite à danser Le ciel s'approche de nous Nous dansons toute la nuit Sous le beau ciel de Paris O francês passa o dia inteiro Dedilhando o acordeon Quando o samba no terreiro Dá de dez numa "chanson" Todo ritmo estrangeiro Tem a sua aceitação Mas o samba brasileiro Já nasceu no coração.</i></p>
---	---

Considerada a predecessora da canção “A Influência do Jazz”¹¹⁰, “Crítico”¹¹¹, de ritmo nada bossanovista, já mostrava o “estranhamento” quanto à influência estrangeira, em um momento em que a situação política do país se tornava mais turbulenta a cada dia. Havia uma rejeição, expressa pelas estrofes em idiomas espanhol, inglês, italiano e francês, à influência das nações que naquele momento representavam uma ameaça à autenticidade da cultura brasileira.

Já em “A Influência do Jazz”, o exagero da influência do ritmo popular norte-americano foi o alvo de Lyra. Conta Paranhos:

¹¹⁰ Ver Paranhos (2004, p. 28).

¹¹¹ LYRA, Carlos. Crítico (1957). In: OS CARIOCAS. Mestres da MPB. [S.l.]: Warner, 1994. 1 CD. Disponível em: <<http://www.musicme.com/#/Os-Cariocas/albums/Mestres-Da-MPB-0085365740150.html>>. Acesso em: 10 jan. 2012.

A música, de elaboração sofisticada, calcada em moldes bossa-novistas, colidia intencionalmente com a letra. E essa colisão – reforçada, em parte, em determinados momentos em que o arranjo de Luiz Eça envereda por ritmos “alienígenas” – é acentuada, aqui e ali, pelo canto escrachado do autor, ao incorporar ironicamente cacoetes interpretativos do bebop (como o sta-ba-ra-badau que prepara o fim da gravação, numa junção non-sense de sílabas que configuram *o scat singing*, forma de improvisação vocal tipicamente jazzística) (PARANHOS, 2004, p. 28).

“A influência do Jazz” foi lançada em disco em 1963, e dizia:

*Pobre samba meu / Foi se misturando se modernizando, e
se perdeu / E o rebolado cadê? Não tem mais / Cadê o tal gingado
que mexe com a gente / Coitado do meu samba mudou de repente /
Influência do jazz (...)*

Dessa forma, a canção “A Influência do Jazz” já tinha sido uma mostra das críticas a esse caráter considerado “elitista”, de samba “distorcido” da Bossa Nova.

“Chega de bossa nova. Chega de cantar para dois ou três intelectuais uma musiquinha de apartamento. Quero o samba puro, que tem muito mais a dizer, que é a expressão do povo” – disse finalmente Nara Leão em uma entrevista à revista *Fatos e Fotos* em 1964. Em seu álbum *Opinião de Nara*, do mesmo ano, a cantora mostrava que, para ela, a distração e o deleite da Bossa Nova não eram mais suficientes.

Este disco nasceu de uma descoberta, importante para mim: a de que a canção popular pode dar às pessoas algo mais que a distração e o deleite. A canção popular pode ajudá-las a compreender melhor o mundo onde vivem e a se identificarem num nível mais alto de compreensão. A música popular é um dos mais amplos modos de comunicação que o próprio povo criou, para que as pessoas contassem uma às outras, cantando suas experiências, suas alegrias e tristezas. É fato que, na maioria dos casos, esses sentimentos se referem a situações individuais, a que os compositores conseguem dar amplitude. Mas existem outros problemas, outras tristezas e outras alegrias, não menos profundas e não menos ligadas à vida de todo dia. E os compositores, como Zé Keti, João do Vale ou Sérgio Ricardo, entre outros, falam dessas coisas. Eles revelam que, além do amor e da saudade, pode o samba cantar a solidariedade, a vontade de uma vida nova, a paz e a liberdade. E quem sabe se, cantando essas canções, talvez possamos tornar mais vivos na alma do povo idéias e sentimentos que o ajudem a encontrar, na dura vida, o seu melhor caminho.

Nara Leão

Figura 60: Foto e texto impressos no verso da capa do disco *Opinião de Nara* - 1964.

Disponível em: <<http://www.naraleao.com.br/index.php?p=discografia/1964-opinio-de-nara/textos>>. Acesso em: 10/03/2013.

Essas foram ideias que também marcavam o surgimento do chamado “movimento MPB”, nascido dos ideais de alguns músicos da “segunda geração” da Bossa Nova. Engajados nos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes, esses músicos deixavam de defender a sofisticação da música associada ao desenvolvimento para buscar a “fidelidade” à música de raiz brasileira. Contrários ao golpe de 1964, a MPB tornou-se uma “bandeira de luta”. “Arrastão”, de Vinícius de Moraes e Edu Lobo, sucesso na voz de Elis Regina, foi um grande hino da MPB. Vivia-se a época dos festivais de Música Popular Brasileira.

Em 1967, esse grupo de artistas, agora já identificados pela sigla MPB (Música Popular Brasileira), saía em passeata em São Paulo, numa “frente única pela MPB” contra as guitarras elétricas, ou seja, a Jovem Guarda e os ritmos associados ao rock americano.

Mas se a Bossa Nova perdia força no Brasil, no exterior sua história mal havia começado. Para o público internacional que aprendeu a apreciar a Bossa Nova nos anos que se seguiram, nada disso tinha tanta importância. Uma outra faceta da Bossa Nova era muito mais relevante. A de ser uma criação de intelectuais brasileiros que, bebendo de fontes internacionais, criaram um produto exportável para todo o mundo (CAMPOS, 1993, p. 60). Eis aí as sementes do futuro movimento da Tropicália. Como afirmou Augusto de Campos, ainda que a expansão dos movimentos internacionais normalmente se processe dos países mais desenvolvidos para os menos desenvolvidos em termos econômicos, fazendo com que estes últimos sejam receptores de cultura de importação, o processo pode ser revertido através da “devoração” da tecnologia superior dos superdesenvolvidos, “devolvendo novos produtos acabados, condimentados por sua própria e diferente cultura (p. 60).

Em termos de musicalidade, como explica Lorenzo Mammi (1992), o ideal de João Gilberto era a qualidade do som que produzia, um som “não mensurável nem funcional (...) que nos faz saborear a vibração que um som produz na garganta”. Um som que antes mesmo de ser emitido vê sua música se projetar no futuro e que possui uma carga utópica. Segundo Mammi:

Até um comercial de televisão, cantado por ele [João Gilberto], comunica uma sensação de temporalidade suspensa que não é ócio, mas uma atividade que se produz naturalmente, sem sofrimento ou esforço, como por emanção. Nela, a dimensão afetiva das palavras supera a funcional em exatidão e em capacidade propositiva. O caráter indefinido, impressionístico, com que pensávamos uma melodia sem cantá-la, de repente o reencontramos nítido, objetivo, mas ainda indefinível e íntimo, numa gravação de João Gilberto. Se o jazz é vontade de potência, a bossa nova é promessa de felicidade (MAMMI, 1992, p. 70).

Se houve algo que o público estrangeiro soube notar na Bossa Nova foi justamente essa promessa de felicidade.

É novamente Charles Perrone (PERRONE & DUNN, 2002) quem cita o papel fundamental do filme *Black Orpheu (o Orfeu Negro)* para a divulgação “do samba e da incipiente Bossa Nova” no ambiente internacional.

3.9.1. Orfeu Negro: do mito grego ao mito brasileiro

Figura 61: Cartaz da peça “Orfeu Negro” em Nova York.
Disponível em: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/40/Orfeu_Negro%2C_1959.jpg>.
Acesso em: 24 dez. 2012.

“Orfeu Negro”, ou “*Black Orpheus*”, é um filme ítalo-franco-brasileiro de 1959, dirigido por Marcel Camus e com roteiro adaptado por Camus e Jacques Viot a partir da peça teatral “Orfeu da Conceição”, de Vinícius de Moraes. Sendo assim, a obra cinematográfica já foi uma releitura da adaptação da história grega feita por Vinícius de Moraes à cultura brasileira.

A produção do filme teria sido resultado da estadia de Camus no Rio de Janeiro, na década de 1950:

Segundo a lenda, foi passando as férias no Rio, à espera do dinheiro para finalizar seu primeiro longa (“Mort en Fraude”), que Camus, encantado com a cidade, aprendeu com Vinícius que, no Brasil, “felicidade de pobre” é “a grande ilusão do Carnaval”. Na lenda da versão de Vinícius, Orfeu, o cantor dos imortais, desce do morro, o seu Olimpo, para buscar Eurídice no inferno que é o caos da cidade pós-Carnaval.

Já a “felicidade de Camus” foi a “grande ilusão de Cannes”. Cegado pela Palma de Ouro no Festival e o Oscar de filme estrangeiro que recebeu por “Orfeu Negro”, o cineasta embrenhou-se cada vez mais na trilha do exotismo barato, provando que sua fama era mesmo “fogo de

palha” que, tal como a pluma de Vinícius, dependia da força dos ventos (MACHADO, 2001).

Vemos, na crítica de Tiago Mata Machado, a rejeição ao caráter “exótico” do filme de Camus, que acusou a produção de reforçar a imagem clichê do Brasil, tornando-o, nas palavras de Oswald de Andrade, uma “macumba para turistas” (idem).

Há, obviamente, toda uma mudança de tom de falas na adaptação ao musical. A obra de Vinícius de Moraes exige o uso da fala popular, e faz da mítica história grega uma narrativa musicada: o ritmo da Bossa Nova reina na versão de Vinícius.

O filme de Camus segue nessa linha. Sua trilha sonora foi produzida por Tom Jobim e Luís Bonfá. No filme, Camus, como Vinícius, ambientou a obra no Brasil, em uma favela do Rio de Janeiro, na época do Carnaval¹¹².

The 32nd Academy Awards (1960) Nominees and Winners

Held at the RKO Pantages Theatre on Monday, April 4, 1960, honoring movies released in 1959.

Fred Astaire and master of ceremonies Bob Hope onstage at the RKO Pantages Theatre

Foreign Language Film

- "Black Orpheus" France
- "The Bridge" West Germany
- "The Great War" Italy
- "Paw" Denmark
- "The Village on the River" The Netherlands

Figura 62: *Black Orpheu* no Oscar de 1960. Disponível em:

<<http://www.oscars.org/awards/academyawards/legacy/ceremony/32nd-winners.html>>. Acesso em: 27 out. 2013.

Orfeu Negro foi o único filme brasileiro a ganhar o Oscar de melhor filme estrangeiro, em 1960, além do Festival de Cannes (França, 1959) e Globo de Ouro (EUA,

¹¹² Ver sinopse da peça e do filme no Anexo VIII.

1960). Mas a Academia reconheceu o filme como francês. Apesar disso, as imagens vistas pelo público mostravam o Brasil, ou parte dele, aliás, a parte que já era a mais divulgada.

Para nós, neste momento, é importante perceber que, além de transportar a tragédia grega, buscando correspondentes culturais para o paganismo grego na mística baiana e no candomblé, Vinícius transportou a utopia dos deuses gregos para o ideário da nossa utópica democracia racial. O impacto internacional gerado pelo resultado cinematográfico da obra de Camus foi fundamental para a criação de uma aura também mítica com relação ao Brasil no imaginário estrangeiro.

Prova disso foi a repercussão bem mais recente das afirmações feitas por Barak Obama, em seu livro *Dreams from my father* (1995/2004), como relatou Ricardo Calil para o jornal *Último Segundo* (2011):

“Uma noite, enquanto folheava o jornal Village Voice, os olhos da minha mãe se iluminaram ao ver a propaganda de um filme, 'Orfeu Negro', que estava sendo exibido no centro. Minha mãe insistiu para que fôssemos naquela noite; ela disse que foi o primeiro filme estrangeiro que ela viu”, conta Obama, antes de lembrar as palavras da mãe: “Eu tinha apenas 16 anos. Foi a primeira vez que fiz algo totalmente sozinha. Senti-me tão adulta. Quando vi o filme, achei que era a coisa mais bonita que já tinha visto”, ela nos contou enquanto entrávamos no elevador”. (OBAMA apud CALIL, 2011, p. 1).

Obama segue relatando seu estranhamento quanto ao deslumbramento da mãe...

Mas Ann não conseguiu transmitir seu entusiasmo ao filho. “Os brasileiros negros e mulatos cantavam e dançavam e tocavam violão como aves livres de plumagem colorida. Na metade do filme, decidi que havia visto o suficiente e virei para minha mãe para ver se ela estava pronta para ir embora. Mas seu rosto estava vidrado na tela. Naquele momento, senti-me como se tivesse olhado por uma janela para seu coração, o coração de sua juventude. Percebi que o retrato de negros infantilizados que eu via, o reverso da imagem dos selvagens do (escritor britânico Joseph) Conrad, foi o que minha mãe carregou com ela até o Havaí anos atrás, um reflexo da fantasia simplista que havia sido proibida para uma garota branca, de classe média do Kansas, a promessa de uma outra vida: quente, sensual, exótica, diferente.” (OBAMA apud CALIL, 2011, p. 1).

Se a princípio nos saltou aos olhos a caracterização feita por Obama da “fantasia simplista” da mãe como sendo a promessa de uma vida “quente, sensual, exótica, diferente”, ou seja, mítica e exótica (como bem ressaltou Tiago Mata Machado), o que percebemos a seguir foi que esse sonho de Ann a levou a quebrar barreiras muito fortes para a região onde vivia: aquelas do sectarismo racial no interior do país onde também se originou a Ku Klux Klan. Assim, a sugestão incentivada pelo próprio Obama tornou-se a seguinte: sua mãe, Stanley Ann Dunham, aos 17 anos de idade, após ter se encantado com a obra de Camus e indo estudar no Havaí, conheceu Barack Hussein Obama numa aula de russo, um queniano de 23 anos, por quem teria se apaixonado e a quem teria se entregado da mesma forma como Eurídice a Orfeu, o personagem do mito grego que Vinícius adaptou para o cenário carnavalesco do Rio de Janeiro.¹¹³

Porém, se a visão de Ann era aquela de libertação, a mesma defendida, como vimos, por Jorge Amado, Obama via o filme com a impaciência de quem sente a objetificação do personagem negro. Obama ficara incomodado e envergonhado com a mãe, e naquela noite carregava em seus pensamentos a ideia de que “as emoções entre as raças nunca poderiam ser puras; mesmo o amor foi maculado pelo desejo de encontrar no outro algum elemento que estava faltando em nós mesmos”¹¹⁴ (OBAMA, 2004, p. 124. Tradução de CALIL (2001)). A “outra taça”, na visão do rapaz de 17 anos, permaneceria sempre ameaçadora, estrangeira (alienígena) e distante. Esse seria para Obama, entretanto, o momento crucial a partir do qual seus questionamentos identitários passariam a crescer.

Obama não esteve só na crítica ao caráter inautêntico e exótico do filme. Cacá Diegues e o próprio Caetano Veloso também o fizeram, e aliás refizeram a adaptação musical. Em 1999, Diegues lançou o filme *Orfeu*, com direção musical assinada por Caetano Veloso.¹¹⁵

O que a história de Obama também nos revela é o poder de criação de um mundo de fantasia, também encapsulado na origem da Bossa Nova e reconhecido internacionalmente: o sonho musicado, romântico e sofisticado, de um paraíso terrestre onde o amor supera as diferenças, a discriminação e até mesmo a morte (ou ainda sua própria morte).

¹¹³ O mesmo tema é discutido na obra *Se não fosse o Brasil, jamais Barack Obama teria nascido* de Fernando Jorge (2010).

¹¹⁴ No original: “The emotions between the races could never be pure; even love was tarnished by the desire to find in the other some element that was missing in ourselves”. (OBAMA, 2004, p. 124).

¹¹⁵ Ver também MAIA (2005).

Nos relatos históricos sobre a Bossa Nova, Charles A. Perrone (PERRONO & DUNN, 2002, p. 17) acrescenta uma informação nova e muito interessante: a de que a exportação da Bossa Nova para os Estados Unidos também começou com uma “missão diplomática”. Relata o autor que em uma turnê de “Boa Vontade” (“Good Will Tour”), sob os auspícios da política de amizade do presidente Kennedy, o guitarrista Charlie Byrd ouviu a música que “desabrochava” no Rio de Janeiro e apaixonou-se por ela. A informação é confirmada em um artigo publicado no jornal norte-americano *The New York Times*, em 14 de outubro de 1962.¹¹⁶ Sua turnê pela América do Sul teve o patrocínio do Departamento de Estado Americano.

Segundo Wagner Homem e Bruno de La Rosa (2013), “uma série de fatores contribuiu para que a Bossa Nova rapidamente ultrapassasse as fronteiras do Brasil, chegando aos Estados Unidos” (p. 7). Contam os autores que “o Departamento de Estado Americano se esforçava para neutralizar a influência cubana na América do Sul e, para tanto, criou programas de auxílio e intercâmbio que incluíam arte e cultura” (p. 7). O intercâmbio de artistas fez com que também os músicos americanos se interessassem pela Bossa nova. Saía o Cha-cha-cha e surgia a Bossa Nova no mercado norte-americano.

A canção tema do filme de Camus, *Manhã de Carnaval*, havia ficado conhecida, nos Estados Unidos como “Black Orpheus” e “ganhou mais de 700 gravações, além da interpretação de Frank Sinatra, e entrou no famoso Real Book, coletânea de partituras que reúne os principais ‘standards de jazz’, em 1974 (KERNFELD, 2006)” (FLÉCHET, 2009, p. 47).

3.9.2. O impacto musical de Orfeu Negro: a Bossa Nova invade o mundo.

O impacto do filme sobre vários músicos de jazz norte-americanos foi marcante e, “no decorrer dessas viagens, algumas financiadas pelo Departamento de Estado norte-americano¹¹⁷, ocorreram encontros entre músicos de jazz e representantes da bossa nova, cujos primeiros reflexos chegaram aos Estados Unidos durante o ano de 1961, com a gravação de *Jazz Samba* de Stan Getz e Charlie Byrd” (FLÉCHET, 2006 apud FLÉCHET, 2009, p. 48).

¹¹⁶ Artigo de John S. Wilson, com título “The Bossa Nova makes its recorded debut”.

¹¹⁷ Ver artigo do *New York Times* de 27 de setembro de 1962. (Anexo III).

Consta ainda que, John Birks Gillespie, conhecido como Dizzy Gillespie, um trompetista, líder de orquestra, cantor, compositor de jazz, sendo e personagem importante no desenvolvimento do movimento *bebop* no jazz moderno, foi o primeiro a gravar canções de Bossa Nova nos Estados Unidos. Dizzy havia se entusiasmado com a trilha sonora do filme de Camus. Então Gillespie Dizzy e o compositor Lalo Schiffrin vieram em turnê ao Brasil, onde visitaram uma escola de samba e foram também expostos à Bossa Nova, que Dizzy definiu como uma versão suavizada¹¹⁸ do samba (GILLESPIE, 1985, p. 428-431 apud FLÉCHET, 2009, p. 48). Quando retornaram aos Estados Unidos, Dizzy pediu a Schiffrin que fizesse alguns arranjos de algumas canções da Bossa Nova. Em seguida os dois viajaram à Europa e lá lançaram o disco *Dizzy on the French Riviera*, um vinil que tinha como primeira trilha uma versão jazzística de *Chega de Saudade*¹¹⁹. Enquanto isso, Stan Getz, que buscava aprender o ritmo com Dizzy e Charlie Byrd, encontrava uma forma de fazer música que tinha tudo a ver com seu trabalho.

Charlie Byrd gravou com Stan Getz, então, em 20 de abril de 1962, pela gravadora *Verve* e com produção de Creed Taylor, o álbum *Jazz-Samba*, que se tornou sucesso de vendas nos Estados Unidos. Não existem versões em inglês no álbum. Mesmo a faixa “Samba Dees Days”, com título em inglês, é apenas uma faixa instrumental. De acordo Wagner Homem e Bruno de La Costa (2013), as vendas do LP ultrapassaram um milhão de discos, permanecendo sessenta semanas nas paradas de sucesso (p. 4). O sucesso seguinte seria o de *Big Band Bossa Nova* (1962), de Stan Getz e orquestra. E então o produtor musical Sidney Frey, dono da Audio Fidelity, após também andar pelo Brasil “adquirindo os direitos de muitas canções bossa-novistas” (p. 4), teve a ideia de promover o show de Bossa Nova no Carnegie Hall, em Nova York. Promoveu, mas não patrocinou. Isso ficou a cargo do Itamaraty.

Sidney Frey convidou alguns artistas brasileiros para cantarem em Nova York e então vários outros se apresentaram para tocar¹²⁰. A apresentação foi considerada “caótica”. Um caos, na verdade, que já tinha sido previsto pelos principais representantes da Bossa Nova, que ao verem que o evento seria “invadido” por todo tipo de artista, passaram a relutar em comparecer ao evento. Tom Jobim já teria se decidido a não participar do evento quando, na manhã de 21 de novembro de 1962, recebeu o telefonema

¹¹⁸ O músico usa a expressão “*watered down version of samba*”.

¹¹⁹ Informação retirada do documentário “Beyond Ipanema – Ondas Brasileiras na Música: Um Mundo Bossa Nova”, direção de Guto Barra, exibido no Canal Brasil em 21 fev. 2013.

¹²⁰ Dado obtido no documentário “Beyond Ipanema – Ondas Brasileiras na Música: Um Mundo Bossa Nova”, direção de Guto Barra, exibido no Canal Brasil em 21 fev. 2013.

do embaixador brasileiro Mário Dias Costa, intimando-o a representar o Brasil. Tom Jobim acabou por aceitar o convite.

É interessante ressaltar que alguns depoimentos registram a dificuldade de comunicação entre brasileiros e americanos por causa dos idiomas falados nos dois países.¹²¹ E vários depoimentos registram a confusão e a variedade de estilos que invadiu os bastidores das apresentações, o que fez com que os principais representantes da Bossa Nova pensassem em desistir de tudo. Apesar disso, o show foi realizado e tornou-se um marco do início do real sucesso da Bossa Nova nos Estados Unidos. Conforme relata Charles Perrone:

Em 1962, uma comitiva de músicos brasileiros fez uma apresentação histórica no Carnegie Hall, um evento que causou uma verdadeira explosão de gravações da Bossa Nova e, para a surpresa de produtores xenofóbicos, de vendas. Inúmeros brasileiros foram contratados para gravar, e dezenas de álbuns com tema da Bossa Nova foram produzidos por jazzistas, frequentemente em parceria com um brasileiro famoso¹²² (PERRONE & DUNN, 2002, p. 17).

Assim, o show serviu para que o gênero ganhasse espaço fora do Brasil. O gênero se tornou aquele que representaria a internacionalização da música brasileira, a realização do sonho de reconhecimento no exterior. Na verdade, desde Carmen Miranda a música popular brasileira já atingira o objetivo que o modernista Oswald de Andrade preconizara em seu *Manifesto da poesia Pau-Brasil* (1924), o destino desejado por sua poesia pau-brasil: a exportação.

A Bossa Nova invadiu comerciais, caixas de som em edifícios, elevadores e nas ruas. Sérgio Mendes é uma figura que também não pode ser esquecida. Sua busca de sucesso internacional foi bem sucedida e ajudou a divulgar mais ainda a Bossa Nova.

Para ter adesão do público norte-americano, porém, eram necessárias estratégias além da tradução para o idioma local. O sucesso da Bossa Nova não aconteceu sem algum esforço por parte da gravadora pioneira nessa empreitada: a Verve Records. Como conta

¹²¹ GURGEL, Luiz Henrique. Dia D da Bossa Nova em Terras do Tio Sam. *Almanaque Brasil*, [s. d.]. Disponível em: <<http://www.almanaquebrasil.com.br/curiosidades-musica/5341-dia-d-da-bossa-nova-em-terras-de-tio-sam.html>>. Acesso em: 5 jan. 2014.

¹²² Tradução nossa. Original em inglês: “In 1962, an entourage of musicians from Brazil played a historic engagement at Carnegie Hall, an event that touched off a veritable explosion of bossa nova recordings and, to the surprise of xenophobic producers, of sales. Numerous Brazilians were signed to record, and dozens of bossa nova theme albums were made by jazzmen, often in conjunction with a Brazilian headliner”.

Jeroen Gevers (2010), a resistência a músicos e gêneros não locais era muito grande e uma das estratégias utilizadas pelas gravadoras para “quebrar o gelo” do público local era fazer com que esse público conhecesse um novo gênero musical através de um gênero com o qual ele já estivesse familiarizado. Da mesma forma, unir um nome de um artista já com reputação ao gênero desconhecido faria com que este último fosse mais facilmente apreciado. Assim, as produções deveriam ser feitas através da “colaboração” entre artistas de diferentes “*backgrounds*”. Ao mesmo tempo, a produção deveria parecer “única”, ou seja, um certo caráter exótico representado pelo elemento estrangeiro era bem vindo (GEVERS, 2010, p. 12).

As letras também precisavam da língua local para chegar ao grande público. “Nos Estados Unidos você não ouve em rádio normal nenhuma música que seja cantada em outro idioma que não seja o idioma inglês. Isso não existe!”, afirmou o produtor Arnaldo Desouteiro no documentário *Beyond Ipanema*. O letrista Norman Gimbel, que assumiu nunca ter visto uma tradução da letra original de “Garota de Ipanema” para o inglês até recentemente, mas ter apenas ouvido depoimentos sobre o tema da canção. Isso apesar de ser dele a versão em inglês da letra de “Garota de Ipanema”, gravada no Brasil em 1962 (de autoria de Jobim e Vinícius de Moraes). Gimble teria sido escolhido por sua boa reputação como letrista, apesar de sempre terem existido também críticas a seu trabalho com a Bossa Nova, como conta ainda Arnaldo Desouteiro.

Segundo Oscar Castro-Neves no mesmo documentário, Gimble não queria usar a palavra “Ipanema”, e Tom Jobim teria dito que sem “Ipanema”, não haveria a “Garota de Ipanema”. Assim, com o título “*The Girl from Ipanema*”, a canção foi lançada nos Estados Unidos em 1963 e revivia a imagem romântica e sensual da mulher brasileira, ao lado da natureza exuberante da praia de Ipanema, relatada pelos “informantes” de Norman Gimble, que ainda considerava a canção difícil de se lidar por seu muito “verborrágica”¹²³. Vejamos como ficou sua versão:

GAROTA DE IPANEMA (Jobim; Moraes, 1962)	THE GIRL FROM IPANEMA (Jobim; Moraes; Gimbel, 1967)
<p><i>Olha que coisa mais linda</i> <i>Mais cheia de graça</i> <i>É ela menina</i></p>	<p><i>Tall and tan and young and lovely</i> <i>The girl from Ipanema goes walking</i> <i>And when she passes, each one she</i></p>

¹²³ “too wordy” foi a expressão utilizada por Gimble em *Beyond Ipanema*.

<p><i>Que vem e que passa Num doce balanço, a caminho do mar</i></p> <p><i>Moça do corpo dourado Do sol de Ipanema O seu balançado é mais que um poema É a coisa mais linda que eu já vi passar</i></p> <p><i>Ah, porque estou tão sozinho Ah, porque tudo é tão triste Ah, a beleza que existe A beleza que não é só minha Que também passa sozinha Ah, se ela soubesse Que quando ela passa O mundo inteirinho se enche de graça E fica mais lindo Por causa do amor</i></p>	<p><i>passes goes "a-a-ah!"</i></p> <p><i>When she walks she's like a samba that Swings so cool and sways so gentle that when she passes, each one she passes goes "u-u-uh!"</i></p> <p><i>Uh, but I watch her so sadly How can I tell her I love her? Yes, I would give my heart gladly But each day when she walks to the sea She looks straight ahead not at me Tall and tan and young and lovely The girl from Ipanema goes walking And when she passes I smile, But she doesn't see She just doesn't see No she doesn't see</i></p>
--	--

A diferença no ritmo não passou despercebida para aqueles que apreciam o gênero da Bossa Nova¹²⁴. A síncope, principal característica herdada do samba, é mais marcada na versão brasileira, dando mais “swing” à canção. O processo aproxima o ritmo ao que o público norte-americano estava mais acostumado. A esse respeito comenta Marina Silva Maximiano (2012):

As notas tiveram duração alterada devido à utilização de monossílabos na versão em inglês. Observemos abaixo o esquema de divisão do compasso:

Olha que coisa mais / linda mais cheia de / graça
1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 1 2
Tall and tan and / young and lovely / the girl
1 2 3 4 1 2 3 4 1 2
Divisão do compasso na música “Garota de Ipanema”

Tomando cada número como uma nota dentro do compasso, percebe-se que mais notas de menor duração foram substituídas por menos notas mais longas, sendo mantido, nesse caso, o compasso binário. Assim,

¹²⁴Ver documentário *Beyond Ipanema*.

perdeu-se a batida original no início, tornando a canção mais arrastada e menos sincopada (MAXIMIANO, 2012, p. 10).

Maximiano conclui que:

Em “The Girl from Ipanema”, Gimbel alterou o número de sílabas e notas original, o que modificou a cadência, a batida da canção. Apesar da falta de correspondência tanto formal quanto de conteúdo entre verso original e verso traduzido, a versão apresentou características indicadoras de que se trata de uma canção estrangeira, principalmente devido à menção ao samba, à descrição da mulher que passa em direção ao mar e à preservação – ainda que a pedido de Tom Jobim – da referência ao bairro carioca Ipanema (MAXIMIANO, 2012, p. 139).¹²⁵

Vimos, assim, que Gimble utilizou colaboradores no processo de tradução. Todavia, o que Gimble fez foi apenas ouvir pessoas da sociedade em que vivia, sem uma teoria mais aprofundada a respeito da transferência de conteúdos, ou a ajuda de um especialista. Consideramos, assim, que seu trabalho tenha se distanciado mais fortemente da poesia da canção original, focando em uma paixão exclusiva do interlocutor pela “garota” e fugindo da melancolia genérica do poeta com relação ao amor, expressa em “ah, por que **tudo** é tão triste”.

Mais ainda, a versão de Gimble, justamente ao mencionar o “swing do samba” e valorizar o estrangeiro, produz o efeito do exotismo desejado pela gravadora, conforme vimos anteriormente.

*When she walks she's like a samba that
Swings so cool and sways so gentle that
when she passes, each one she passes
goes "u-u-uh!"*

A fórmula de sucesso da Verve funcionou. Relata Perrone (PERRONE & DUNN, 2002, p. 17), que o sucesso da canção foi maior do que o alcançado por qualquer canção

¹²⁵ O uso de colaboradores também no processo de tradução não é prática nova, principalmente com relação à poesia. Como comenta John Milton (1998): “Um método contemporâneo bastante divulgado de se traduzir poesia é a tradução com uma colaboração. Um poeta traduz junto com um especialista na língua da qual ele está traduzindo, ou faz um poema da tradução literal feita pelo especialista na língua” (MILTON, 1998, p. 102). Milton cita inúmeras traduções feitas através de colaboração, aqui falando em termos de tradução, inclusive aquelas feitas por Ezra Pound (MILTON, 1998, p. 102).

estrangeira. Precisamos notar que a imagem do Brasil à época já era exótica e vinculada à figura da beleza feminina.

Ainda assim, o produtor Arnaldo Desouteiro afirma¹²⁶ que os três discos primeiros de João Gilberto considerados clássicos da Bossa Nova já tinham sido lançados nos Estados Unidos sem ganhar muita fama, e que João Gilberto só passou realmente a ser conhecido no país depois do show no Carnegie Hall e do disco *Getz/Gilberto*, aquele que trouxe pela primeira vez “The Girl from Ipanema” para o público norte-americano. “Foi aí que a Bossa Nova aconteceu”, diz o produtor.

Mesmo concorrendo com álbuns dos Beatles, dos Rolling Stones, Elvis Presley e Frank Sinatra, o disco da Verve ganhou quatro Grammys e o prêmio de disco do ano. Além disso, “The Girl from Ipanema” ganhou como “canção do ano”.

Figura 63: Versionistas aparecem como coautores das canções, tanto no site de Tom Jobim (disponível em: <<http://www.jobim.com.br/cgi-bin/clubedotom/musicas3.cgi>>, acesso em: 22 jan. 2014), quanto na capa dos álbuns.

Voltando ao álbum *Getz/Gilberto*, vemos que a porção exótica, “estrangeira”, de sua produção, em 1964, também preenchia os requisitos comerciais da Verve, ou seja, a estratégia de “colaboração”. Tais manobras de aceitação existiram em vários os níveis de transposição da Bossa Nova ao estrangeiro. E foi, provavelmente, a parceria Sinatra/Jobim a mais significativa dessa prática de “colaboração” no tocante a atingir o sucesso comercial:

¹²⁶ No documentário *Beyond Ipanema*.

Em 1966, conforme destaca o especial da coleção Bravo! 50 Anos de Bossa Nova (SANTOS, 2008), enquanto tomava seu chope num bar em Ipanema, Tom Jobim recebeu um telefonema inusitado: era Frank Sinatra perguntando se o maestro estaria interessado em fazer um disco com ele. Ao convite Tom teria respondido: “Perfeitamente, é uma honra.” O disco Albert Francis Sinatra & Antonio Carlos Jobim foi lançado em 1967, sendo reconhecido como um grande sucesso, em especial em relação à música “The Girl from Ipanema”, que teve Norman Gimbel como tradutor. Dois anos depois, Sinatra e Jobim gravaram novamente juntos o disco Sinatra & Company, lançado em 1971. (MAXIMIANO; LACERDA, 2011, p. 4)¹²⁷

Na apresentação conjunta (e bilíngue) de Tom Jobim e Frank Sinatra de “The Girl from Ipanema” para a televisão norte-americana, a voz do primeiro, em inglês, se intercala com a do segundo, em português. Vestido igualmente a rigor e com muita sofisticação, Jobim tocava o violão para que ambos cantassem a canção na apresentação da TV norte-americana.

Figura 64: Apresentação de Frank Sinatra e Tom Jobim para o público norte-americano. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=XP64PDhcs4Y>>. Acesso em: 14 out. 2011.

Há uma aparente igualdade hierárquica entre as línguas, entretanto é sempre Sinatra quem começa cantando em inglês, e Jobim quem apresenta a versão em português na sequência.

A “Garota” não estava só no sucesso. Adonay Ariza conta que a “expansão da Bossa foi rápida nos Estados Unidos”, já que apenas um ano após o show no Carnegie Hall já existiam “80 produções realizadas tanto por brasileiros, quanto por norte-

¹²⁷ Em 2010, foi lançada em CD a compilação dessas gravações.

americanos”, e adiciona: “45 canções da Bossa alcançaram importantes posições do *hit parade* durante a década (ARIZA, 2006, p. 174).

As versões das canções cantadas por Frank Sinatra foram feitas por Ray Gilbert, Gene Lees, Norman Gimbel, Jon Hendrix e pelo próprio Tom Jobim. Maximiano (2012) analisou o trabalho desses versionistas, e não nos cabe aqui repetir a análise de todas as canções cantadas por Frank Sinatra. O que ficou registrado pela autora foi que, em maior ou menor grau, e ainda que por vezes Tom Jobim trabalhasse junto a esses letristas tentando influenciar na criação das letras em língua inglesa, nenhum dos versionistas conseguia se desvincular de uma ideia pré-fabricada de Brasil, de uma forte domesticação, como percebeu o próprio Tom Jobim:

É verdade que Tom não estava satisfeito com as versões que Norman Gimble, Gene Lees e John Hendrix (principalmente este) haviam feito para suas canções. Achava que elas reduziam as suas imagens, de Vinícius ou de Newton Mendonça àquele folclore caipira de “*coffee and bananas*”. (CASTRO, 1990, p. 188).

Tom preferiria trabalhar com outros versionistas americanos, para ele muito mais eficientes. Todavia, esses profissionais não podiam trabalhar juntos, em função de as gravadoras com quem os profissionais trabalhavam estarem filiadas a diferentes grupos musicais responsáveis pelo recolhimento de *royalties*. O letrista Johnny Mercer, por exemplo, cujo trabalho Tom Jobim admirava, era filiado à ASCAP (American Society for Composers and Performers), e Tom à BMI (Broadcasting Incorporation) e “quem pertencesse a uma das super sociedades arrecadadoras não poderia ser parceiro de quem pertencesse à outra” (CASTRO, 1990, p. 189). Também com relação a essa questão de *royalties*, devemos ressaltar que os bossanovistas brasileiros recebiam um valor muito pequeno dos direitos autorais, segundo carta de Tom Jobim a Vinícius de Moraes datada de 1963. O editor americano ficava com 50% dos *royalties*, a editora musical no Brasil com 25%, cada autor (Tom e Vinícius) ficaria com 12,5%, que, descontados os impostos, resultaria em 8% apenas. (MAXIMIANO, 2012, p. 151).

Carlos Lyra comenta, ainda em *Beyond Ipanema*, que as versões em inglês sempre foram “uma tragédia” e que Tom Jobim sempre sofreu muito com elas. O maestro era exigente e se engajava em um trabalho árduo junto aos letristas norte-americanos, tentando elaborar da melhor maneira possível os significados correspondentes nas versões em inglês. O bossanovista, sempre insatisfeito com o resultado do trabalho dos letristas,

finalmente decidiu fazer ele mesmo as versões em inglês. Tom adotou, assim, a autotradução como solução para os afastamentos que via nas versões dos demais letristas. Foi o caso da versão em inglês de “Samba de uma nota só”. Abaixo destacamos as palavras em rima das versões em português e inglês.

<p>SAMBA DE UMA NOTA SÓ (Tom Jobim, 1962)</p>	<p>ONE NOTE SAMBA (Tom Jobim, 1963)</p>
<p><i>Eis aqui este sambinha</i> <i>Feito numa nota só,</i> <i>Outras notas vão entrar</i> <i>Mas a base é uma só.</i> <i>Essa outra é consequência</i> <i>Do que acabo de dizer</i> <i>Como sou a consequência inevitável de você.</i> <i>Quanta gente existe por aí</i> <i>Que fala fala e não diz nada,</i> <i>Ou quase nada.</i> <i>Já me utilizei de toda escala</i> <i>E no final não sobrou nada,</i> <i>Não deu em nada.</i> <i>E voltei pra minha nota</i> <i>Como eu volto pra você</i> <i>Vou dizer em uma nota</i> <i>como eu gosto de você.</i> <i>E quem quer todas as notas</i> <i>Ré-Mi-Fá-Só-Lá-Si-Dó</i> <i>Fica sempre sem nenhuma</i> <i>Fique numa nota só.</i></p>	<p><i>This is just a little samba,</i> <i>Built upon a single note</i> <i>Other notes are bound to follow,</i> <i>But the root is still that note</i> <i>Now this new one is the consequence,</i> <i>Of the one we've just been through</i> <i>As I'm bound to be the unavoidable</i> <i>consequence of you</i> <i>There's so many people who can talk</i> <i>And talk and talk and just say nothing,</i> <i>Or nearly nothing</i> <i>I have used up all the scale I know, and at</i> <i>the end I've come to nothing,</i> <i>Or nearly nothing</i> <i>So I come back to my first note,</i> <i>As I must come back to you</i> <i>I will pour into that one note,</i> <i>All the love I feel for you</i> <i>Anyone who wants the whole show,</i> <i>Re mi fa sol la si do</i> <i>He will find himself with no show,</i> <i>Better play the note you know</i></p>

Segundo Maximiano (2012), Tom Jobim se empenhou para que “Samba de uma nota só” tivesse uma boa letra em língua inglesa. O compositor andava com a letra no bolso, perguntando a todos se estava bem feita para que, assim, pudesse modificá-la e aperfeiçoá-la (MAXIMIANO, 2012, p. 34). Comparando as versões da canção de Jobim, nota-se que o maestro buscou equilibrar-se entre a “fidelidade” quanto ao conteúdo¹²⁸ (semântico) e a forma, incluindo rimas e ritmo. É certo que a música “poética” do gênero Bossa Nova tinha que ser vertida de maneira especial e detalhada.

¹²⁸ Usamos a distinção “forma vs conteúdo” por ser a mais conhecida.

Não é difícil encontrar os pontos de dificuldade que Jobim enfrentou. O diminutivo “sambinha”, por exemplo, típico do português do Brasil, acaba necessariamente por precisar ser traduzido como “little samba”. Todavia, Jobim conseguiu manter as rimas existentes na letra, compensando, por exemplo, a repetição da palavra “só” com a repetição da palavra “note” na versão inglesa.

Não temos dados sobre como a autotradução afetava essa divisão de *royalties*, mas é certo que, uma vez que nos Estados Unidos os versionistas eram considerados “coautores” das canções, uma porção maior dos ganhos deveria ser atribuída ao compositor.

Maximiano (2012), em sua análise, relativiza a crítica às traduções, ou como temos nos referido, às versões em inglês das canções da Bossa Nova:

É certo que muitas traduções não agradaram nem ao próprio Tom Jobim, por se afastarem do que a canção original queria dizer ou mesmo pela perda de seus efeitos poéticos. Porém, antes que se condenem todas as versões, acreditamos ser necessário destacar que sempre ocorrerão perdas em um processo tradutório, especialmente na tradução de poesia, em que, além da busca da preservação do sentido ou da mensagem, há também outros aspectos a serem levados em conta, como as estruturas de ritmo e rimas, as possíveis aliterações, os jogos de palavras etc. Somam-se às características relevantes na tradução de poesia as questões mais específicas da tradução das letras de canções, como, por exemplo, o encaixe entre as sílabas e as notas musicais. Com tantos elementos a serem observados, o tradutor acaba tendo que estabelecer prioridades entre eles (BRITTO, 2010), visto que não existe a possibilidade de uma equivalência total entre original e tradução, sendo natural que ocorram perdas, umas advindas da priorização de um elemento em detrimento de outro pelo tradutor e outras, até mesmo, inevitáveis. (FRANZON, 2008) (...) (MAXIMIANO, 2012, p. 41).

Para nós, também não é o certo ou errado da tradução que importa, mas o “como” e o “porquê”. Interessa-nos analisar o trabalho e as escolhas dos tradutores/versionistas, assim como a força das correntes ideológicas que atuam em diferentes tempos, estipulando os limites e o poder dos processos de transculturação.

Além das canções já mencionadas estão outras de grande sucesso como “O Barquinho” (“*The little boat*”) e a canção ressuscitada em 2006 por Bebel Gilberto “Sabiá” (“*Wandering Swallow*”).

Já “Águas de Março” (1972) foi vertida para o inglês também por Jobim. Fora do Brasil, a canção teve um papel diferente aquele de “*The Girl from Ipanema*”. Enquanto esta última trazia à mente do estrangeiro as mesmas imagens já consagradas pelo mito

fundador brasileiro, “Águas de Março” revelava ao estrangeiro não apenas maestria musical, mas também profundidade emocional de um compositor em crise existencial, aflito com seus problemas de saúde. Em março de 1972, o médico de Tom Jobim o aconselha a parar de fumar e beber, ou seria acometido de uma cirrose. O maestro foi então passar o fim do verão em seu sítio em São José do Vale do Rio Preto, no Rio de Janeiro. Paulo Jobim declarou certa vez que “até na letra da música ele revelou um pouco da angústia e do medo da morte”.¹²⁹ Segundo o filho de Tom Jobim, os versos “é um resto de toco/é um pouco sozinho”, “é a noite/é a morte” e “é promessa de vida no teu coração” são representativos dessa crise do compositor.

<p>ÁGUAS DE MARÇO –(Tom Jobim, 1972ano)</p>	<p>WATERS OF MARCH (Tom Jobim, s.d.)</p>
<p><i>É pau, é pedra, é o fim do caminho é um resto de toco, é um pouco sozinho é um caco de vidro, é a vida, é o sol é a noite, é a morte, é um laco, é o anzol é peroba do campo, é o nó da madeira catinga, candeia, é o Matita Pereira É madeira de vento, tombo da ribanceira é o mistério profundo é o queira ou não queira é o vento ventando, é o fim da ladeira é a viga, é o vão, festa da cumeeira</i></p>	<p><i>A stick, a stone, it's the end of the road, It's the rest of a stump, It's a little alone It's a sliver of glass, It is life, it's the sun, It is night, it is death, It's a trap, it's a gun The oak when it blooms, A fox in the brush, A knot in the wood, The song of a thrush The wood of the wind, A cliff, a fall, A scratch, a lump, It is nothing at all It's the wind blowing free, It's the end of the slope, It's a beam, it's a void, It's a hunch, it's a hope And the river bank talks of the waters of March, It's the end of the strain,</i></p>

¹³⁰ Ver entrevista com Paulo Jobim, concedida a ONG WWF-Brasil por ocasião da Rio-20. Anexo I.

<p><i>é a chuva chovendo, é conversa ribeira das águas de março, é o fim da canseira é o pé, é o chão, é a marcha estradeira passarinho na mão, pedra de atiradeira</i></p> <p><i>Uma ave no céu, uma ave no chão é um regato, é uma fonte é um pedaço de pão é o fundo do pouco, é o fim do caminho no rosto o desgosto, é um pouco sozinho</i></p> <p><i>É um estrepe, é um prego é uma ponta, é um ponto é um pinga pingando é uma conta, é um conto é um peixe, é um gesto é uma prata brilhando é a luz da manhã, é o tijolo chegando é a lenha, é o dia, é o fim da picada é a garrafa de cana, o estilhaço na estrada é o projeto da casa, é o corpo na cama é o carro enguiçado, é a lama, é a lama é um passo, é uma ponte é um sapo, é uma rã é um resto de mato, na luz da manhã são as águas de março fechando o verão é a promessa de vida no teu coração</i></p> <p><i>É pau, é pedra, é o fim do caminho é um resto de toco, é um pouco sozinho é uma cobra, é um pau, é João, é José é um espinho na mão, é um corte no pé são as águas de março fechando o verão é a promessa de vida no teu coração</i></p> <p><i>É pau, é pedra, é o fim do caminho é um resto de toco, é um pouco sozinho</i></p>	<p><i>The joy in your heart, The foot, the ground, The flesh and the bone, The beat of the road,</i></p> <p><i>A slingshot's stone, A fish, a flash, A silvery glow, A fight, a bet, The range of a bow, The bed of the well, The end of the line, The dismay in the face, It's a loss, it's a find, A spear, a spike,</i></p> <p><i>A point, a nail, a drip, a drop, the end of the tale a truckload of bricks in the soft morning light, the shot of a gun in the dead of the night a mile, a must, a thrust, a bump, it's a girl, it's a rhyme, it's a cold, it's the mumps the plan of the house, the body in bed, and the car that got stuck, It's the mud, it's the mud Afloat, adrift, A flight, a wing, A hawk, a quail, The promise of spring And the riverbank talks of the waters of March, It's the promise of life, It's the joy in your heart</i></p> <p><i>A stick, a stone, It's the end of the road It's the rest of a stump, It's a little alone A snake, a stick, It is John, it is Joe, It's a thorn in your hand and a cut in your toe A point, a grain, A bee, a bite, A blink, a buzzard, A sudden stroke of night</i></p> <p><i>A pin, a needle, A sting, a pain, A snail, a riddle, A wasp, a stain A pass in the mountains, A horse and a mule, In the distance the shelves, rode three shadows of blue And the riverbank talks of the waters of March, It's the promise of life in your heart, in your heart</i></p> <p><i>A stick, a stone, The end of the road, The rest of a stump, A lonesome road</i></p>
---	---

<p><i>é um passo, é uma ponte é um sapo, é uma rã é um belo horizonte, é uma febre terça são as águas de março fechando o verão é a promessa de vida no teu coração</i></p> <p><i>É pau, é pedra, é o fim do caminho é um resto de toco, é um pouco sozinho</i></p> <p><i>É pau, é pedra, é o fim do caminho é um resto de toco, é um pouco sozinho</i></p> <p><i>Pau, pedra, fim do caminho resto de toco, pouco sozinho</i></p> <p><i>Pau, pedra, fim do caminho, resto de toco, pouco sozinho.</i></p>	<p><i>A sliver of glass, A life, the sun, A knife, a death, The end of the run</i></p> <p><i>And the riverbank talks of the waters of March,</i></p> <p><i>It's the end of all strain, It's the joy in your heart.</i></p>
---	--

Esse mesmo sentimento de perda, aliada à concretude da natureza, é o que o maestro da Bossa Nova tentou transmitir em sua versão na língua inglesa, adaptando-a, todavia, àquilo que o ouvinte falante daquele idioma podia entender, ou seja, algumas referências pontuais como seu trabalho de criação do álbum *Matita Perê*, que era em que ele trabalhava à época da composição de “Águas de Março”, ou de elementos existentes somente no Brasil, como a “peroba do campo”, vão ser substituídos por outros de mais sentido ao ouvinte da versão em inglês.¹³¹

Além de ter sido cantada em apresentações bilíngues por várias duplas de renome, como David Byrne e Marisa Monte¹³², a canção foi recriada e chegou a virar quase uma aula de português para estrangeiros na versão “Joga Bossa Mix” do grupo Smoke City:

¹³¹ A esse respeito, ver também PERRONE (1989).

¹³² Ver vídeo disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=WDborZdgvN4>>. Acesso em: 18 fev. 2014.

<p>JOGA BOSSA MIX (Smoke City, 1997)</p> <p>(ó o biscoito globo aí madame, vai levar, vai levar?)</p> <p>Joga bossa nova samba DJ please play bossa nova for me Radio, radio Colours in life Everyday things like a stick or a fly A pear, a peach A girl on the beach Talking let's speak Brazil Portuguese Abacaxi is pineapple Banana is banana</p> <p>Hot in the sun Hot on the skin Pele zico Pelé Na TV on, 2005 Hat trick, lick trich The kings of the day Ease away the pain of the day today</p>	<p><i>Cantar is to sing</i> <i>Doer is to hurt</i> <i>Camisa dez, number ten shirt</i> <i>Surfer surfista, samba dancer</i> <i>sambista</i> <i>Me conquista, ta ta ta ta ta ta</i> <i>Play</i> <i>Cantar is to sing</i> <i>Doer is to hurt</i> <i>Camisa dez, number ten shirt</i> <i>Surfer surfista, samba dancer</i> <i>sambista</i> <i>Ta ta ta ta ta ta ...</i> <i>(Sentir the heat)</i> <i>Nada is to swim and nothing</i> <i>too,</i> <i>Viajar is to travel you can come</i> <i>too</i> <i>To smoke is fumar</i> <i>To escape escapar</i> <i>Joga bossa nova samba</i> <i>Joga bossa nova samba</i> <i>Joga bossa nova samba</i> <i>Joga bossa nova samba</i> <i>Joga bossa</i></p>
--	---

Entretanto, existiu outro fenômeno muito interessante trazido pela mesma “onda” musical da Bossa Nova: o sucesso internacional de “Mas que nada”, do cantor e compositor Jorge Ben (que mais tarde mudou seu nome para Jorge Ben Jor). Criada em 1963, a canção se tornou sucesso nos Estados Unidos a partir de 1966 na voz de Sérgio Mendes, no álbum *Herb Alpert Presents Sérgio Mendes & Brazil '66*. A canção “alcançou na, interpretação de Sérgio Mendes, o topo da lista das canções mais tocadas nos Estados Unidos de acordo com o ranking da Billboard” (CHAVES, 2010, p. 2) e se tornou uma das canções em língua portuguesa mais executadas naquele país até hoje, sem ter sido traduzida para o idioma inglês ou ganhar qualquer traço de bilinguismo por quatro décadas.

O fenômeno demonstrava a predominância do valor da melodia sobre o entendimento da letra da canção para o público internacional. É o ritmo, a festa, o calor tropical da melodia que a consagrava.

Enquanto no Brasil, já em meados da década de 1960, o movimento passou a sofrer e perder força com a cisão ideológica estimulada pelos CPCs (Centro Popular de Cultura da UNE), no restante do mundo a Bossa Nova pôde ter uma vida bem mais longa. João Gilberto deixou vários herdeiros musicais nos Estados Unidos, inclusive a própria filha, Bebel Gilberto, hoje uma artista de grande visibilidade e que carrega uma imagem tão romântica quanto a própria Bossa Nova.

O importante, todavia, é verificar que, diferentemente do caráter extremamente exótico associado à música de Carmen Miranda, que criava uma imagem de um país culturalmente “distante”, a Bossa Nova, mesmo que o público norte-americano não soubesse distingui-la daquela imagem de brasilidade exótica de outrora¹³³, por ser oriunda da classe média e através de sua sofisticação musical, conseguiu ser aceita e incorporada mais facilmente à cultura norte-americana e mundial. Domesticada ou não, a Bossa Nova foi de fácil “digestão”, daí sua longevidade.

Para os intelectuais da música brasileira, entretanto, cada vez mais tornava-se necessário ir “além da Bossa Nova”, “além de Ipanema”. Alguns compositores que surgiram no período já trabalhavam com estilos mais diferenciados, como Sérgio Ricardo, Carlos Lyra e Baden Powell. Como relata Santuza Cambraia Naves, apoiada em depoimento de Edu Lobo¹³⁴, “esses músicos teriam começado a perceber que o Brasil não é só o Rio de Janeiro” (NAVES, 2001, p. 41).

Como vimos, uma das marcas da década de 1960 foi o crescente nacionalismo decorrente da tensão política que resultou do golpe militar de 1964. Enquanto gêneros muito influenciados pelo rock despontavam no cenário nacional, como a Jovem Guarda, uma corrente de resistência representada principalmente pelo movimento estudantil também emergia. Se a Guerra Fria fizera crescer a influência comunista na política brasileira, com a derrota para os militares o nacionalismo de esquerda se tornara mais agudo e as tendências musicais que valorizavam a cultura dos Estados Unidos eram vistos como “entreguistas”, coniventes com o “imperialismo norte-americano”. Como vimos, vivia-se o momento das canções engajadas, que precisavam driblar a rígida censura da ditadura. Na visão de Vinicius Rangel Bertho da Silva:

¹³³ Caetano Veloso reafirmou várias vezes a presença simbólica de Carmen Miranda até mesmo nas apresentações de Bossa Nova e no imaginário da *Garota de Ipanema*. (VELOSO, 1991a; 1991b).

¹³⁴ Segundo Naves, a informação foi dada em uma entrevista concedida aos pesquisadores do CESAP/ Universidade Candido Mendes em 18 mar. 1999.

(...) enquanto a programação semanal da Record fervilhava com os artistas que apareciam em *O Fino da Bossa* (apresentado por Elis Regina às segundas-feiras), os finais de semana eram movimentados pelas “jovens tardes de domingo” propiciadas pelo programa *Jovem Guarda* (comandado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa), para total incômodo da Pimentinha e de muitos simpáticos à *Bossa Nova* e à canção de protesto, já que [ela trazia] o politicamente descompromissado *Iê-Iê-Iê* ou “música jovem” ou [ainda a] clara demonstração de alienação segundo os músicos brasileiros engajados. Como resposta ao sucesso do programa comandado por Roberto, uma guerrilha cultural comandada por Elis e [Geraldo] Vandrê tomou grandes proporções e deu origem a uma série de programas que seriam exibidos às segundas: a *Frente Única da Música Popular Brasileira*, que seria comandada por sete cantores – Elis, Jair, Vandrê, Simonal, Chico, Gil e uma desconfiada Nara Leão. Marcado por furor reacionário típico das esquerdas mais empedernidas, um ato público foi organizado com o intuito de “defender a música brasileira” da invasão estrangeira. Todos os músicos envolvidos com a Frente Única foram convocados a se apresentar em tal manifestação. (SILVA, 2008, p. 6).

Para muitos ativistas políticos, se pudesse existir alguma aliança identitária, ela não seria com os Estados Unidos. O desejado para esse grupo era estabelecer vínculos solidários que privilegiassem o diálogo do Brasil com os vizinhos latino-americanos.

Marcelo Ferraz de Paula destaca a importância da década de 1960 como uma época de generalizado otimismo para a região, uma vez que, com o acirramento da Guerra Fria, a América Latina se convertera numa zona estratégica para o ordenamento da geopolítica global. Segundo o autor, após o impacto avassalador da Revolução Cubana, em 1959, os intelectuais da região acreditavam que o jogo de influências entre o socialismo soviético e o capitalismo estadunidense se decidiria em solo latino-americano. Intensificava-se aí um desejo de aproximação entre os atores sociais desses países. “A história da modernidade, o rumo da barbárie ou da utopia, calhava de ser decidido na América Latina, local onde, acreditava-se, a balança iria pender para um dos modelos político-econômicos que se engalfinhavam” diz Paula (2011, p. 4). Desse processo também resultava um “caráter missionário e profético” (idem) associado às composições de então.

“Sou louco por ti América” foi a canção composta por Gilberto Gil, Torquato Neto e José Carlos Capinan em 1966, para Caetano Veloso, gravada em seu primeiro disco, lançado em 1967, transferindo a identificação do brasileiro para o hemisfério sul. Uma década mais tarde seria a vez de Belchior cantar “eu sou apenas um rapaz latino americano sem dinheiro no bolso”.

Mas essa seria também uma visão muito simples, monolítica ou resumida para esse grupo de artistas. Aos membros da futura *Tropicália* cabia esse engajamento e muito mais. Com Os Tropicalistas concordariam em breve que os movimentos radicalmente nacionalistas e sectários eram excessivamente restritos. Eles não haveriam de se acorrentar a generalizações nacionalistas. A partir daí, seu mote se tornaria “retomar a linha evolutiva da música brasileira”.¹³⁵

3.10. O enigma da Tropicália: liberta-me ou te devoro

O Tropicalismo, a importância de Caetano e Gil nesse sentido, que vai depois se tornar uma tendência assumida por vários outros, é que o compositor, ele é um pensador, um escritor, e é um líder de uma política que tem um partido invisível, que tem uma missão histórica de transformar o mundo também. Esse primado da visão de modificação ética, estética, social, é a primeira vez que rompe com essa força, sem ser uma força dogmática, como eram as forças dos CPCs, que já vinham com toda a consciência social da história, da visão da esquerda. E mais ainda, ele quebra todos os preconceitos... (Jorge Mautner).¹³⁶

Para retomar aquilo que Caetano Veloso chamou de “linha evolutiva”, era preciso destruir e reconstruir, era preciso ser “antropofágico”. A prática da “devoração” voltava ao cenário artístico. Ao mesmo tempo, diante das polarizações ideológicas que de um lado buscavam as “raízes nacionais” e de outro a “importação cultural” – a ideia de devoração surgia como fator de “relativização” destas posições.

Ressalta Celso Favaretto que o tropicalismo, com sua “visão pau-brasil, com ‘olhos livres’, primitivos (na verdade civilizadíssimos)”, apropriou-se de “materiais e formas da cultura, inventariados no tratamento artístico em que se associam uma matriz dadaísta e uma prática construtivista” (FAVARETTO, 2007, p. 55-56). Caetano Veloso incorporava ao movimento a quebra com a arte tradicional e o sentido anárquico do

¹³⁵ Para o conceito de “linha evolutiva” nesse contexto ver: NAPOLITANO (2007, p. 95-108).

¹³⁶ Jorge Mautner, no documentário “Mautner e o Tropicalismo – PAPO XXI”. Programa gravado no auditório do Centro Cultural Banco do Nordeste, em Fortaleza, 16 nov. 2007. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=T1j2Fd6_d4E>. Acesso em: 21 fev. 2012.

dadaísmo e, ao assumir essa matriz dadaísta, elegeu no hino da Tropicália a *Bombshell* Carmen Miranda, como sua “musa Dadá”:

(...) *Domingo é o fino-da-bossa / Segunda-feira está na fossa / Terça-feira vai à roça / Porém! / O monumento é bem moderno / Não disse nada do modelo / Do meu terno / Que tudo mais vá pro inferno / Meu bem! / Que tudo mais vá pro inferno / Meu bem! / Viva a banda / Da, da / Carmem Miranda / Da, da, da, da.*

Caetano Veloso explicou à Folha de S. Paulo (e ao New York Times¹³⁷ na mesma data, em um artigo com o mesmo conteúdo no idioma inglês) que, em 1967, Carmen Miranda reaparecia, agora como uma musa Dadaísta de orgulho e vergonha, para depois tornar-se “símbolo de violência intelectual com que queríamos encarar nossa realidade, do olhar implacável com que queríamos olhar sobre nós mesmo”. Há certamente, na afirmação de Caetano, a “crítica da crítica” de Carmen, que via o trabalho de Carmen Miranda caminhar no sentido “inverso ao dos nossos anseios de bom gosto e de identidade nacional”. À revelia disso, Carmen conquistou a “América branca, como nenhum sul-americano tinha feito ou viria a fazer” – disse o compositor. “Ela era a única representante da América do Sul com legibilidade universal e parece que é exatamente por isso que a autoparódia era sua prisão inescapável”.

A arte *pop* americana na Bienal de São Paulo de 1997 impressionara Caetano Veloso por confirmar uma tendência que ele e seus companheiros também exploravam no tropicalismo: tomar um objeto vulgar ou até repulsivo e removê-lo de seu contexto, trazendo-o a um ponto neutro de representação, onde pudesse ser reconstruído a partir da compreensão de sua tragédia histórica e do que lhe aferiu tal representação negativa, adquirindo um novo valor, uma nova beleza e um novo respeito (DUNN, 1996, p. 132). Foi isso que Caetano fez com a imagem de Carmem. Na verdade, o compositor já enxergava o poder simbólico da sua musa. O cantor alegava que “o que quer que aconteça na América com a música brasileira – e mesmo o que quer que aconteça no hemisfério norte com qualquer música do hemisfério sul – nos leva a pensar em Carmem Miranda”. Pensar em Carmen significava pensar em toda a complexidade do assunto. Para Caetano, Carmen está sempre presente nos encontros com o estrangeiro.

Quando a Bossa Nova estourou nos EUA, isto é, no mundo, sentíamos que finalmente o Brasil exportava um produto acabado e de boa

¹³⁷ VELOSO (1991a; 1991b).

qualidade. Mas o fato de essa onda ter sido deflagrada por um compacto, extraído do álbum Getz-Gilberto, **contendo a "Garota de Ipanema" belamente cantada por Astrud Gilberto, em inglês, conduz à insinuação de uma Carmem Miranda cool-jazz. Não apenas a voz de Astrud salta como uma fruta gostosa de dentro das harmonias densas de Tom Jobim: a própria personagem da garota de Ipanema louvada na canção parece usar frutas na cabeça. Isso não é um pensamento forçado, é algo que está no ar (VELOSO, 1991b).

Assim, retomando o ideal oswaldiano da “poesia pau-brasil, de exportação”¹³⁸ e ampliando-o para “cultura de exportação”, o grupo tropicalista se determinou “neoantropofágico” e alicerçou uma forma de mediação cultural em duplo movimento: o da “periferia nacional” para o “centro nacional” (resgate do “popular”) e o da “periferia internacional” para o “centro internacional” (exportação). No discurso de Caetano está demarcada não apenas a vontade oswaldiana de exportar cultura através da música, mas também a admiração por aquela “musa Dadá”, que antes causara vergonha em alguns círculos, para depois alcançar a admiração como representante do Brasil no mundo.

Uma anedota contada por Caetano é a de que:

(...) numa noite de gala em benefício da Rain Forest Foundation, comandada por Sting e abrilhantada pelo próprio Jobim, corria o rumor nos bastidores de que, quando Tom e sua banda tocassem a “Garota de Ipanema”, Elton John entraria no palco vestido de Carmen Miranda ou, pelo menos, usando um daqueles turbantes cheios de bananas ou de guarda-chuvas. Afinal, tal não se deu. Mas dizem que somente porque Elton e Sting não estavam seguros de que Tom (e a plateia) aceitaria a brincadeira com simpatia. De todo modo, pra mim já é bastante revelador que tal boato tenha surgido ali. Ela está sempre presente (VELOSO, 1991b).

Caetano atribuiu o sucesso de Carmem no Brasil à qualidade de sua arte. Para o músico, antes de seu sucesso internacional, “Carmen Miranda tinha deixado no Brasil o registro abundante da sua particular reinvenção do samba” (VELOSO, 1991b).

E é com o pensamento em Carmem que Caetano se remete à Carta de Caminha:

Exilado em Londres em 71, foi que eu vi pela primeira vez a tal fotografia em que Carmen Miranda aparece involuntariamente de sexo à mostra. Lembrei dos primeiros portugueses que, ao chegarem ao Brasil e vendo os índios nus, anotaram em carta ao rei de Portugal que “eles não cobriam as suas vergonhas”. Isso de se referir à genitália como

¹³⁸ ANDRADE, Oswald de. Manifesto da poesia pau-brasil. *Correio da Manhã*, 18 mar. 1924.

vergonha era corrente no português do século XVI. Pensei que não deixava de ser significativo que a nossa representante fosse a única do olimpo hollywoodiano a exibir sua vergonha. E que tivesse feito sem saber o que estava fazendo, por descuido, inocentemente. “Vergonha” é uma palavra que atravessa este artigo, desde o primeiro parágrafo. Mas tal visão me causou antes orgulho do que mal-estar. Nos braços de César Romero, sorriso hollywoodianamente puro nos lábios, cercada de brilhos cheios de intenção e controle, tudo nela e em torno dela parecia obsceno perto da inocência de seu sexo.(VELOSO, 1991b).

É mais um “desrecalque”, como o do modernismo do início do século XX, que Caetano propõe. O projeto dos Tropicalistas era ambicioso. Para eles, o Brasil encontrava-se estagnado entre o nacionalismo ufanista da direita ou o anti-imperialista da esquerda.

Caetano rejeitava o caráter xenofóbico dos nacionalistas e se voltava novamente para as ideias de Oswald de Andrade sobre a “triste xenofobia que acabou numa macumba para turistas” (p. 205). Conta, ainda, o compositor, em seu livro autobiográfico *Verdade Tropical*:

De fato, nós tínhamos percebido que, para fazer o que acreditávamos que era necessário, tínhamos que nos livrar do Brasil tal como conhecíamos. Tínhamos que destruir o Brasil dos nacionalistas, tínhamos que ir mais fundo e pulverizar a imagem do Brasil carioca (VELOSO, 1997b, p. 46).

O caráter antixenofóbico da Tropicália foi muito relevante. Conforme explicou o próprio Caetano Veloso a Christopher Dunn, a “geleia geral” ou o estilo híbrido do tropicalismo, representados pelo título “Chiclete com Banana”, trouxe como consequência para os grupos musicais que sucederam a Bossa Nova a liberdade de ação, colocando-os à vontade para desfrutar da música dos Beatles ou da música hispânica. Segundo Caetano, o Tropicalismo pavimentou a estrada para a liberdade fazendo com que nossos músicos não se sentissem humilhados pela presença de influências culturais dos países ricos. Para ele, os músicos da Tropicália não se sentiam intelectualmente ou artisticamente inferiores ou ofendidos, mas sim estimulados (da mesma forma que João Gilberto e Tom Jobim com a Bossa Nova) (DUNN, 1996, p. 128). Assim, os Tropicalistas:

(...) não se intimidaram diante da indústria cultural. Ao contrário, montaram uma estratégia para atuar dentro dela. Certos de que nela poderiam ter uma margem de manobra para provocar uma reflexão sobre o Brasil, e fazer história. Estavam deliberadamente com as massas. (ALMEIDA, 2010, p. 44).

Caetano Veloso afirmou ainda ao pesquisador Christopher Dunn que seu interesse é somente pelo tipo de resistência “natural”, não programada, suspeitando das reações que carregam isolamento cultural.

Importa-nos ainda a afinidade do movimento com a ideia de Antropofagia de Oswald de Andrade e as consequências disso sobre as práticas linguísticas do compositor e de seus companheiros ou associados, ou ainda de toda uma geração que recebeu indiretamente essa influência.

Sua obra é o maior exemplo da revolução que a Tropicália causou também na “escrita musical”. O “texto tropicalista” também é liberto das amarras formais dos movimentos anteriores.

Por sua vez, o cantor Caetano Veloso mais e mais enveredou pela experimentação da língua e do contato com o estrangeiro. Caetano Veloso considera que a música popular brasileira tem sido, para brasileiros e estrangeiros, o “som do Brasil, do descobrimento sonhado” e afirma que ela é “a mais eficiente arma de afirmação da língua portuguesa no mundo” (VELOSO, , 1997b p. 17). Tudo indica que a promoção do idioma português no mundo através do poder de sedução da música também faz parte da “agenda” de Caetano Veloso.

Em constante contato com os irmãos Campos desde a década de 1960, Caetano e Gil passaram a produzir sua “neoantropofagia”. A influência dos poetas concretos pode ser facilmente demonstrada na criação, em 1968, da canção “Batmakumba”:

BATMAKUMBA
(Caetano; Gil, 1968)

Batmakumba yêyê batmakumba oba
batmakumba yêyê batmakumba o
batmakumbayêyê batmakumba
batmakumbayêyê batmakum
batmakumbayêyê batman
batmakumbayêyê bat
batmakumbayêyê ba
batmakumbayêyê
batmakumbayê
batmakumba
batmakum
batman
bat
ba
bat
batman
batmakum
batmakumba
batmakumbay
batmakumbayêyê
batmakumbayêyê ba
batmakumbayêyê bat
batmakumbayêyê batman
batmakumbayêyê batmakum
batmakumbayêyê batmakumbao
batmakumbayêyê batmakumba oba

Segundo Gil:

O Oswald [de Andrade] estava muito presente na época: nós estávamos descobrindo a sua obra e nos encantando com o poder de premonição que ela tem. A ideia de reunir o antigo e o moderno, o primitivo e o tecnológico, era preconizada em sua filosofia; “Batmakumba” é de inspiração oswaldiana. E concretista - na ligação das palavras e na construção visual do K como uma marca; no sentido impressivo, não só expressivo da criação. Não é só uma canção; é uma música multimídia, poema gráfico, feita também para ser vista. (...) Pode ser que para o Caetano essas palavras tenham sido percebidas ou colocadas conscientemente ali, mas eu não descobri a presença delas na época, pelo menos; são extrações posteriores. Para mim não havia, por exemplo, o 'obá' entidade, só o 'obá' saudação, interjeição. A palavra bat, morcego, sim. (GIL, 1996, p. 98).

A ideia de se utilizar a letra “K” teria sido em função de sua associação ao consumo, à modernidade, ao internacional e ao pop. A letra também era um corpo estranho, “não sendo uma letra natural do alfabeto português-brasileiro, causava uma estranheza que era também a estranheza do Batman” (GIL, 1996. p. 68)

O que é interessante em “Batmakumba” é que sua simplicidade a torna também facilmente acessível ao público não falante do português, mas sua carga simbólica e seu potencial para incitar discussões e reflexões são maiores do que os de “Mas que nada”.

Caetano Veloso foi o tropicalista para quem o exílio mais trouxe o tema da “língua” e da “identidade” para seu repertório. Veloso passa gradualmente a compor canções bilíngues. Um exemplo é “You don’t know me” do álbum *Transa* de 1972:

YOU DON’T KNOW ME

(Caetano Veloso, 1972)

*You don’t know me / Bet you’ll never get to know me / You don’t know me at all / Feel so lonely / The world is spinning round slowly / There’s nothing you can show me / From behind the wall / Show me from behind the wall / Show me from behind the wall / Show me from behind the wall / **Nasci lá na Bahia de mucama com feitor / O meu pai dormia em cama, minha mãe no pisador / Laia ladaia sabadana ave maria / Laia ladaia sabadana ave maria / Eu você nos dois, já temos um passado meu amor / Um violão guardado, aquela flor / Show me from behind the wall / Show me from behind the wall / Show me from behind the wall / Laia ladaia sabadana ave maria / Laia ladaia sabadana ave maria / Eu agradeço ao povo brasileiro / Norte, centro, sul inteiro / Onde reinou o baião.***

Não há dúvidas de que Caetano se refere à “visão do outro”, daquele que se mantém “além do muro”, que o deixa na solidão. Mas no meio da canção o português irrompe e “quebra” o idioma inglês, revelando as origens do autor, assim como suas raízes culturais. Pai feitor, mãe mucama. Tais versos não são criação de Caetano, mas parte de uma canção de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes, dos tempos de “protesto”. Caetano, dessa forma, também “devora” o trabalho de seus colegas músicos.

O refrão “laia, ladaia, sabanada, Ave Maria” foi emprestado de outra canção popular da década de 1960, a canção “Reza” de Edu Lobo, cantada na época por Elis Regina. As palavras representam o som repetitivo da ladainha. Além de jogar com os idiomas e com as palavras, o ritmo tenta induzir o ouvinte a pronunciar o refrão tão vinculado às práticas religiosas “sincréticas” do Brasil.

Apesar da aparente melancolia com relação ao “outro”, como já vimos Caetano é antixenofóbico e já associou-se a produtores e cantores estrangeiros, entre eles o escocês-americano David Byrne. O próprio cantor, ao comparar a importância da atuação de Paul

Simon e David Byrne, destaca que este último teria sido, mais ainda que o primeiro, um grande exemplo de mediador cultural, dando oportunidade para a veiculação da obra de brasileiros no exterior (DUNN, 1996, p. 137), demonstrando seu próprio interesse no intercâmbio cultural.

Podemos acrescentar que a canção “Língua” (VELOSO, 1984), em ritmo de fala/rap, mostra a atenção do autor para a relação língua-poder-identidade. Caetano profere: “Minha pátria é minha língua”. Na canção há alusões à literatura portuguesa (Camões e Pessoa) e à brasileira (Rosa), intercaladas ao popular sambódromo, à escola de samba Mangueira, ao Pão de Açúcar, aos idiomas. Até o imperialismo, e a filosofia em alemão, se misturam a Hollywood, Moçambique e o Harlem, tudo se mistura na nova “geleia geral” de Caetano, sem nunca faltar intertextualidade:

LÍNGUA
(Caetano Veloso, 1984)

*Gosto de sentir a minha língua roçar a língua de Luís de Camões
/ Gosto de ser e de estar / E quero me dedicar a criar confusões de
prosódias / E uma profusão de paródias/ Que encurtem dores / E furem
cores como camaleões / Gosto do Pessoa na pessoa / Da rosa no Rosa / E
sei que a poesia está para a prosa / Assim como o amor está para a
amizade / E quem há de negar que esta lhe é superior? / E deixe os
Portugais morrerem à míngua / "Minha pátria é minha língua" / Fala
Mangueira! Fala! / Flor do Lácio Sambódromo Lusamérica latim em pó /
O que quer / O que pode esta língua? / Vamos atentar para a sintaxe dos
paulistas / E o falso inglês relax dos surfistas / Sejamos imperialistas!
Cadê? Sejamos imperialistas! / Vamos na velô da dicção choo-choo de
Carmem Miranda / E que o Chico Buarque de Holanda nos resgate / E -
xeque-mate - explique-nos Luanda / Ouçamos com atenção os deles e os
delas da TV Globo / Sejamos o lobo do lobo do homem / Lobo do lobo do
lobo do homem / Adoro nomes / Nomes em ã / De coisas como rã e ímã /
Ímã ímã ímã ímã ímã ímã ímã / Nomes de nomes / Como Scarlet Moon
de Chevalier, Glauco Mattoso e Arrigo Barnabé / e Maria da Fé / (...)*

Não há como fazer uma leitura ingênua dessa canção de Caetano. Há referências históricas e pontuais a todo instante. Outro exemplo disso é a canção “O estrangeiro” (1989) na qual o compositor deixou a marca de seu questionamento sobre a relação identidade/alteridade. O olhar do estrangeiro sobre o Brasil é o tema, que traz uma sequência complexa de alusões tanto a elementos da cultura erudita, quanto da cultura popular, formando um mosaico de imagens que se referem à língua portuguesa. Não é nosso objetivo, neste trabalho, fazer a análise do discurso de todas as canções de Caetano, mas demonstrarmos sua preocupação com questões linguísticas e identitárias, e as formas

que utilizou para transmitir suas ideias sobre o Brasil ao público estrangeiro. Dessa maneira, apenas tecemos um último comentário sobre a canção “O estrangeiro”: o destaque à sua frase final no idioma inglês e a menção ao fato de o estrangeiro apreciar cantores brasileiros “suaves”, no que parece ser uma alusão à simpatia estrangeira pela Bossa Nova. É de forma irônica que o autor diz ter desistido de buscar a perfeição:

O ESTRANGEIRO
(Caetano Veloso, 1989)

*O pintor Paul Gauguin amou a luz na Baía de Guanabara /
O compositor Cole Porter adorou as luzes na noite dela / A Baía de
Guanabara / O antropólogo Claude Levy-Strauss detestou a Baía de
Guanabara: / Pareceu-lhe uma boca banguela. / E eu menos a
conhecera mais a amara? / Sou cego de tanto vê-la, de tanto tê-la
estrela / O que é uma coisa bela? / O amor é cego / Ray Charles é
cego / Stevie Wonder é cego / E o albino Hermeto não enxerga mesmo
muito bem / Uma baleia, uma telenovela, um alaúde, um trem? / Uma
arara? / Mas era ao mesmo tempo bela e banguela a Guanabara / Em
que se passara passa passará o raro pesadelo / Que aqui começo a
construir sempre buscando o belo e o amaro / Eu não sonhei que a
praia de Botafogo era uma esteira rolante de areia branca e de óleo
diesel / Sob meus tênis / E o Pão de Açúcar menos óbvio possível / À
minha frente / Um Pão de Açúcar com umas arestas insuspeitadas?
(...)*

*("Some may like a soft Brazilian singer / but I've given up all attempts
at perfection").*

Destaca-se o fato de que Caetano Veloso tem canções em português, português e inglês, inglês apenas e em espanhol. Além disso, o compositor publicou quatro livros, entre 1997 e 2005¹³⁹, sendo que um deles foi traduzido para o inglês e publicado em 2003 pela editora Alfred A. Knopf, a pioneira em levar a literatura brasileira traduzida para os Estados Unidos na década de 1960 (TOOGE, 2009).

Caetano participou, ainda, de vários documentários da BBC para os londrinos e, mais recentemente, do documentário produzido por David Byrne, veiculado nos Estados

¹³⁹ VELOSO, Caetano. *Alegria, Alegria*. Rio de Janeiro: Pedra Q. Ronca, 1997a.

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

VELOSO, Caetano. *Tropical Truth: A Story of Music and Revolution in Brazil*. New York City: Alfred A. Knopf, 2003a.

VELOSO, Caetano. *Letra só*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003b.

VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Unidos, chamado *Beyond Ipanema*. Mostrar que a cultura brasileira é “mais do que a garota de Ipanema” (apesar de Helô Pinheiro também cantar no filme), é o objetivo da produção. Gilberto Gil aparece no *trailer* falando sobre a mistura antropofágica de ritmos na música brasileira. David Byrne refere-se ao fato de o Brasil ser o único país que cujo produto de exportação tem sido, há décadas, a cultura.

Precisamos notar, todavia, lembrar que, em toda a história da “exportação” cultural brasileira, o movimento que mais pensou na liberdade dos artistas brasileiros de qualquer tipo de amarra foi a Tropicália. Através dela os artistas brasileiros ficaram libertos de barreiras ideológicas, podendo criar seus próprios questionamentos sobre a identidade brasileira, ampliando, assim, sua possibilidade de criação e seu poder para produzir trocas culturais. Essa característica se confirma nas palavras de Gilberto Gil a Augusto de Campos (1993, p. 194), onde Gil relata que os tropicalistas se jogaram “no exercício da liberdade, percebendo a necessidade de uma nova linguagem, que incluísse uma visão mais total do homem”.

Ao que tudo indica, essas estratégias de usos de idiomas por cantores atuando no meio artístico internacional estão se tornando cada vez mais comuns. A Tropicália parece ter aberto portas para que outros compositores se aventurassem no trabalho com as línguas.

O próprio Caetano Veloso continuou a utilizar a técnica do diálogo bilíngue ao longo dos anos, como em “Dreamworld: marco de canaveses” (1998), composição conjunta com David Byrne, uma nova homenagem a Carmen Miranda:

DREAMWORLD: MARCO DE CANAVESES

(Caetano Veloso; David Byrne, 1998)

*Tem, quem não tem? Ela tem, diz que tem
Mas também, nem precisa dizer
And if it is real wanna touch, wanna feel
She can dance, she belongs, she believes
Marco de Canaveses é o nome da terra
Onde iaroxum nasceu
And the taste of each flower is sweet
So why do they say she's a bad girl?
She lives in the dark, breathing in, breathing out
It is wild, it is real, it is good
Mãos, pés e mãos, contra mãos, sins e não
Olhos são de rolar e de ver
She's living in a dreamworld like regular people
And she's caught by the tail*

Filha de um mestre cafuso, deusa do céu como tu e eu

Ela veio, ela vem, vem trazer encanto ao mundo

Ela veio, ela vem, vem trazer encanto ao mundo

Ela veio, ela vem, vem trazer encanto ao mundo

Ela veio, ela vem, vem trazer encanto ao mundo

Vem trazer encanto ao mundo

She's living in a dreamworld like regular people

And she's caught by the tail

and the taste of each flower is sweet

So why do they say she's a bad girl?

Em 1980 é que ela veio ao mundo com os olhos azuis

E na testa as estrelas da cruz

Ela agora é moça, agora é ela, agora faz

E na pele castanha ela traz uma luz de cajus

Marco de Canaveses é o nome da terra

Onde iaroxum nasceu

Filha de um mestre cafuso deusa do céu como tu e eu

Take away, take away, take away, that hurtin' feeling

Ela veio, ela vem, vem trazer encanto ao mundo

Wash away, wash away, wash away that hurtin' feeling

Ela veio, ela vem, vem trazer encanto ao mundo.

Take away, take away, take away, that hurtin' feeling

Ela veio, ela vem, vem trazer encanto ao mundo

Wash away, wash away, wash away that hurtin' feeling

Ela veio, ela vem, vem trazer encanto ao mundo.

Na canção, existem elementos de um idioma levados a outro. Não há transferência lexical ou semântica. Nesse tipo de prática, costumam-se ver estrofes alternadas de forma que um idioma não interfira no que está sendo dito no outro. Quando ouvidas separadamente, por ouvintes que desconheçam uma das duas línguas, estes conseguirão fazer sentido do que ouvirem. A canção de Caetano, entretanto, parece por vezes trazer certa continuidade do texto. É o caso em “*Tem, quem não tem? Ela tem, diz que tem / Mas também, nem precisa dizer / And if it is real wanna touch, wanna feel / She can dance, she belongs, she believes,*” onde o terceiro trecho parece um complemento dos dois primeiros, em função do conector “and”, iniciando a fração em inglês da canção. O mesmo ocorre no trecho a seguir: “*Marco de Canaveses é o nome da terra / Onde iaroxum nasceu / And the taste of each flower is sweet So why do they say she's a bad girl?*”.

A cidade portuguesa de Marco de Canaveses foi o local de nascimento de Carmen Miranda. O elogio ao sucesso e à divindade (“*deusa do céu como tu e eu*”) *iaroxum* misturado à mágoa pela severa crítica (“*So why do they say she's a bad girl?*”) dialogam

nos dois idiomas: Carmen veio para trazer encanto ao mundo, enquanto a mágoa é lavada. A musa Dadá sempre renasce na neoantropofagia de Caetano.

Houve, obviamente, outros importantes atores da Tropicália, além de Caetano e Gil, atuando no mundo, como grandes intermediadores culturais, sendo Arto Lindsay e David Byrne. Tom Zé e os Mutantes, por suas várias turnês fora do Brasil e em especial nos Estados Unidos, também não podem ser esquecidos.

Se fizermos um balanço das consequências da Tropicália e a repercussão da música brasileira no mundo, vemos que, apesar de ela não rejeitar os meios de comunicação de massa, sua inserção no mundo não foi “massiva”. Concordamos com Adonay Ariza (2006) quando este afirma que as contribuições da Tropicália à cultura brasileira foram indiscutíveis, mas que ela nunca minimizou a influência da Bossa Nova no contexto do mercado internacional de bens culturais (p. 198). Como afirma o autor, a Tropicália nunca se consolidou como uma influência estética musical fora do Brasil (Ariza cita a exceção das experiências efetuadas durante a década de 1990 por músicos ingleses e norte-americanos).

Acreditamos, porém, que a importância da atuação dos tropicalistas no Brasil, o “dinamismo” (para usar a mesma palavra de Ariza (2006, p. 199)) que foi injetado no ambiente musical nacional pelo movimento, foi importante pra alterar a mentalidade dos músicos brasileiros que vieram então, fazendo com que estes pudessem ousar e enfrentar o mercado internacional.

3.11. Cantando o Brasil ao estrangeiro

No mundo inteiro há tragédias / E o planeta tá morrendo / O desespero dos africanos / A culpa dos americanos / O Brasil vai ensinar o mundo / A convivência entre as raças preto, branco, judeu, palestino / Porque aqui não tem rancor / E há um jeitinho pra tudo / E há um jeitinho pra tudo / Há um jeitinho pra tudo / O Brasil vai ensinar o mundo / A arte de viver sem guerra / E, apesar de tudo, ser alegre / Respeitar o seu irmão / O Brasil tem que aprender com o mundo / E o Brasil vai ensinar o mundo / O mundo vai aprender com o Brasil / O Brasil tem que aprender com o mundo / A ser menos preguiçoso / A respeitar as leis / Eles têm que aprender a ser alegres / E a conversar mais com Deus. (CAZUZA, O Brasil vai ensinar o mundo).

Ao assumir o cargo de Ministro da Cultura, no dia 2 de janeiro de 2003, o músico e compositor Gilberto Gil, afirmou ser “um negro mestiço empenhado nas movimentações de sua gente”, “um artista que nasceu de um dos solos mais generosos de nossa cultura popular – e que, como o seu povo, jamais abriu mão da aventura, do fascínio e do desafio do novo”. A menção de Gil à sua etnia não foi ingênua ou sem propósito. Em entrevista ao programa Roda Viva da TV Cultura em 1996, o músico afirmou ter sido adotado por uma família em função de um “projeto do branqueador (...) um projeto mais baiano, nesse sentido, um projeto mais conciliatório, onde a emancipação negra foi sendo feita aos poucos”.¹⁴⁰

Apesar da aparentemente ressentida menção ao projeto de branqueamento¹⁴¹ no Brasil, um conceito compulsoriamente vinculado à miscigenação, para Gil, é a diversidade, sintetizada de forma paradoxal na mestiçagem, que define a cultura brasileira:

A multiplicidade cultural brasileira é um fato. Paradoxalmente, a nossa unidade de cultura – unidade básica, abrangente e profunda – também. Em verdade, podemos mesmo dizer que a diversidade interna é, hoje, um dos nossos traços identitários mais nítidos. É o que faz com que um habitante da favela carioca, vinculado ao samba e à macumba, e um caboclo amazônico, cultivando carimbós e encantados, sintam-se – e, de fato, sejam – igualmente brasileiros. Como bem disse Agostinho da Silva, o Brasil não é o país do isto ou aquilo, mas o país do isto e aquilo. Somos um povo mestiço que vem criando, ao longo dos séculos, uma cultura essencialmente sincrética. Uma cultura diversificada, plural – mas que é como um verbo conjugado por pessoas diversas, em tempos e modos distintos. Porque, ao mesmo tempo, essa cultura é uma: cultura tropical sincrética tecida ao abrigo e à luz da língua portuguesa. (GIL, 2003).

A proposta identitária de Gil não é uma fórmula simples, na medida em que, enquanto se aproxima da definição de “comunidade imaginada” de Benedict Anderson ao mencionar os desconhecidos carioca e amazonense, subverte alguns dos paradigmas pós-modernos de identidade ao definir a cultura brasileira como, ao mesmo tempo, “diversificada” e “una”. Ou seja, o ex-ministro vinculou essa “diversidade com unicidade” ao fato de “tudo isso” estar “ao abrigo da língua portuguesa”. A língua funciona, para Gil, como fator de unificação de uma nação diversa.

¹⁴⁰ Disponível em: <<http://www.tvcultura.com.br/rodaviva/programa/pgm0536>>. Acesso em: 16 set. 2010.

¹⁴¹ Para uma discussão sobre a questão do branqueamento, ver: SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Como vimos anteriormente, o interesse pela língua também não é novo em Gilberto Gil. O Movimento Tropicalista, protagonizado no campo musical por ele e por Caetano Veloso, entre outros, resgatara, na década de 1960, os preceitos modernistas da antropofagia oswaldiana para reintegrá-los nas manifestações musicais da época. Vem daí uma renovada “abertura” ao estrangeiro, que nos interessa explorar, na medida em que ela implica renovadas práticas linguísticas e de tradução em termos não apenas textuais, mas também culturais.

Diferentemente de Caetano Veloso, Gil demonstrou, principalmente após sua prisão e exílio em Londres, muito mais propensão a tratar de temas religiosos. E é interessante lembrar que o compositor de “Se eu quisesse falar com Deus” (1980) e “Andar com fé” (1982)¹⁴², mostraria também sua defesa da diversidade religiosa gravando a canção de Arnaldo Brandão, Mônica Millet e Tavinho Paes, que trazia a palavra “Deus”, ou referências a ela, em diferentes idiomas e culturas.

<p>LIFE GODS (ARNALDO BRANDÃO; MÔNICA MILLET; TAVINHO PAES, 1993)</p> <p><i>N'kukluk'mba .. Oxalá</i> <i>Odin .. Manitoo .. Xuedeh</i> <i>Aggayun .. Göt .. Baoh</i> <i>Allah</i></p> <p><i>Tupan .. N'Olorun .. Tamnarah</i> <i>Golorud .. Ualereh</i> <i>Zambyn .. Zeus .. Ruwatah</i> <i>Iesu .. Jah .. Shalam-Tzieh</i></p> <p><i>Amaterasu .. Bathalah</i> <i>Mandarah .. Unguleveh</i> <i>Khrishna .. Efozu</i> <i>Amma</i></p> <p><i>Yambah .. Oshun .. Asdulai</i> <i>Kalah .. Okut .. Nyaambeh</i> <i>Aquaan .. Akuah</i> <i>Jesus .. Rah .. Yelen-Dayeh</i></p>	<p><i>Tentei .. Dio</i> <i>Asher .. Dieu .. Dios .. Ymanah</i> <i>Kami .. So-Ko</i> <i>Lubnah .. Theos .. Yallah</i></p> <p><i>Maomeh .. Juremah</i> <i>Shiva .. Shangoh</i> <i>Butzimmy .. Yumallad</i> <i>Yaoh</i></p> <p><i>Dumnezteu .. Banarah</i> <i>Gaya .. Munetoh</i> <i>Aton .. Amon .. Iemanjá</i> <i>Erê .. Yaoh</i></p> <p><i>Iansã .. Adonay</i> <i>Brahma .. Gedepoh</i> <i>Tzikem-Boo .. Atzilah</i> <i>Yaoh</i></p> <p><i>D'Olodum .. Yamanah</i> <i>Oxóssi .. Shido</i> <i>Buda .. Gee .. Jeová</i> <i>Erê .. Yaoh</i></p>
---	--

¹⁴² Em “Andar com fé” Gil faz questão de manter o termo “faia”, em vez de “falhar”, como sinal de resistência contra uma fala hegemônica, que discriminasse o modo de falar do interior do país. Ver Rennó (1996).

A canção é um poema musicado, composto por 77 nomes de entidades divinas em vários dialetos e línguas. O mistério de tradução da letra da canção é justamente que todas as palavras deveriam ter o mesmo sentido do “sagrado” que está encapsulado na palavra “Deus” em português. Assim, a tradução é “imaginária”, pensa-se nas diferentes culturas perante suas imagens de Deus. Arnaldo Brandão optou por manter o título na língua inglesa, uma vez que a origem do próprio poema foi a inspiração encontrada em um artigo da revista *Life* de dezembro de 1990, e muito provavelmente porque desejava que sua canção não fosse ouvida ou cantada apenas no Brasil. A canção de Brandão, muito adequada à Geléia Geral da Tropucália, mostra o ideal de tolerância, inclusive religiosa:

Figura 65: *LIFE GODS* clip encontrado no Youtube, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xHcgZfYWca8&feature=kp>, acesso em: 1 fev. 2014.

Vemos, assim, que não foi de forma desprestigiada que Gilberto Gil anunciou, em seu discurso de posse, uma parceria entre o Ministério da Cultura e o Ministério das Relações Exteriores. O propósito da empreitada era claro: “Juntamente com o Ministério das Relações Exteriores, temos que pensar, modelar e inserir a imagem do Brasil no mundo” (GIL, 2003). Buscava-se “sobretudo (...) saber que recado o Brasil – enquanto

exemplo de convivência de opostos e de paciência com o diferente – deve dar ao mundo, num momento em que discursos ferozes e estandartes bélicos se ouriçam planetariamente”(GIL, 2003). Para Gil, as guerras, sabidamente movidas por interesses econômicos, também se desenham na esfera da intolerância e do fanatismo:

E, aqui, o Brasil tem lições a dar – apesar do que querem dizer certos representantes de instituições internacionais e seus porta-vozes internos que, a fim de tentar expiar suas culpas raciais, esforçam-se para nos enquadrar numa moldura de hipocrisia e discórdia, compondo de nossa gente um retrato interessado e interesseiro, capaz de convencer apenas a eles mesmos. Sim: o Brasil tem lições a dar, no campo da paz e em outros, com as suas disposições permanentemente sincréticas e transculturativas. E não vamos abrir mão disso. (GIL, 2003).

Assim, não foi coincidência que, em 2005, o MinC lançou o Pró-Música, Programa de Apoio à Exportação de Música em parceria com a Associação Brasileira de Música Independente (ABMI)¹⁴³, a Agência de Promoção de Exportações do Brasil (APEX-Brasil) e o SEBRAE. Assim, criou-se o Plano Nacional de Exportação da Música do Brasil, a marca “Música do Brasil”, um Portal Música do Brasil, além da promoção de feiras, festivais e programas de TV e rádio¹⁴⁴.

Entre as iniciativas lançadas durante a gestão de Gil no ministério esteve o Fórum Musical do Rio de Janeiro, com a formação do grupo de Trabalho de Difusão Externa do Rio de Janeiro. O Grupo realizou uma pesquisa-piloto em 2005, recolhendo depoimentos fora do Brasil. Aos entrevistados foi perguntado, entre outras coisas, se o idioma era ou não uma barreira para a divulgação da música brasileira no exterior. Para surpresa de muitos, 66,6 % dos entrevistados responderam que “não”. Segundo a pesquisa, apesar de grande número de entrevistados [serem] falantes de português, “(...) as respostas (...) referem-se ao senso comum, corroborando a impressão de que o público de música brasileira e o estrangeiro têm a expectativa de ouvir os artistas cantarem em sua língua materna, ainda que não compreendam o significado das letras”. Esse desinteresse na letra das canções cria, de certa forma, uma barreira para a compreensão da cultura e da língua através da “palavra cantada”.

A iniciativa não vingou. Um dos responsáveis pelo projeto, o músico e compositor Felipe Radicetti nos informou em entrevista que o projeto acabou morrendo por falta de

¹⁴³ Ver site: ABMI – Associação Brasileira de Música Independente. Disponível em: <http://www.abmi.com.br/website/projetos.asp?id_secao=7&id=15>. Acesso em: 17 set. 2010.

¹⁴⁴ Ver BRASIL. Ministério das Relações Exteriores. Música. Disponível em: <<http://www.dc.mre.gov.br/musica>>. Acesso 18 set. 2010.

verba e de interesse governamental. Entretanto, devemos admitir que nunca em nossa história a música foi tão valorizada como forma de Poder Brando como na gestão de Gilberto Gil.

Vale também cogitar se os objetivos teriam realmente sido atingidos ainda que o projeto do governo tivesse continuado, justamente pelo caráter libertário da cultura musical que se propunha. Estariam os músicos participantes do projeto imbuídos da missão de espalhar a união pela diversidade?

De qualquer forma, se anteriormente as canções foram veículo de influência de culturas estrangeiras sobre as comunidades brasileiras, ou serviram para formar imagens exóticas da nação, no ambiente internacional de hoje, devido a sua grande inserção no mercado mundial, acreditamos que ela possa ser utilizada como uma importante ferramenta de diálogo e veículo de novas ideias.

Buscar uma “nova visibilidade” através da música brasileira, difundindo novas manifestações culturais e também o idioma falado no Brasil, através da sedução da música nacional, seria, também, uma forma de reverter as hierarquias anteriores de influência cultural e, dessa forma, utilizar uma interessante estratégia de “tradução cultural”.

A tecnologia crescente, apesar de todas as características perniciosas que a vinculam à indústria cultural, veio agilizar esse processo de trocas. Conforme explica Adornai Ariza ao falar sobre a questão da pirataria resultante dos processos de reprodução digital ilegais de música:

Enquanto a pirataria tomou parte do mercado das grandes gravadoras, os produtores independentes continuavam a crescer e com eles os catálogos com músicos e obras que satisfazem a um público mais preocupado com uma certa música de qualidade. Muitas dessas produções apesar de ter um mercado restrito dentro do Brasil, no exterior têm encontrado uma demanda crescente. Eis o paradoxo de um período musical rico em talentos, porém mantidos à sombra de blockbusters vendidos maciçamente até pela indústria pirata e que a crítica descarta sistematicamente. Outro paradoxo está na existência de um exército de músicos brasileiros em grande parte desconhecidos no país, mas que contam com prestígio entre o público internacional (ARIZA, 2006, p. 70).

A produção desse “exército de brasileiros”, que foge ao padrão de qualidade da indústria cultural em geral, nos é cara. É aí que vemos a brecha para a mudança, a oportunidade de colocar o novo, de trabalhar com transculturação de maneira positiva, levando ao questionamento de paradigmas, de verdades prontas e “enlatadas”, de

estereótipos resistentes. Vimos anteriormente que a divulgação tanto do samba quanto da bossa nova esteve de alguma forma, ligada a projetos políticos e ideológicos: a política de Boa Vizinhaça no caso do samba e a Aliança para o Progresso no caso da Bossa Nova. Todavia, outros gêneros foram arrastados para fora do país juntamente com esses dois ritmos maiores.

Dessa forma, decidimos por nos fixar apenas em mais um ritmo musical brasileiro que “viajou” para o exterior: o forró. Primo próximo do samba, mestiço da mesma forma, o forró fixava-se no sertão, enquanto o samba nascia na cidade. Música rural *versus* música sertaneja.

3.12. Do “Forró no Escuro” ao “Forró in the Dark”

São grandes famílias reais musicais brasileiras, a do samba e a do baião, duas dinastias. (Gilberto Gil).¹⁴⁵

O que é um “forró”? Uma festa nordestina, o ritmo tocado nas festas juninas ou um gênero musical? De certa forma, todas essas coisas. Até mesmo para a origem do termo forró não existe apenas uma versão. Duas são conhecidas e divulgadas pelo Brasil. O princípio das duas é o mesmo: o termo se originou nas festas dançantes regionais nordestinas. A primeira é a de que, havia presença da empresa Western of Brasil Railway Co. no Nordeste, em função da construção das ferrovias locais no início do século XX até a década de 1950, época de sua estatização. Os operários ingleses que ali trabalhavam tinham o hábito de organizar bailes nas noites de folga e, para indicar que tais bailes eram abertos ao público, colocavam placas com o aviso “for all”, expressão que seria então transformada em “forró” pela população local. A outra versão, mais verossímil, é que “forró” seria a contração de “forrobodó”, que era o nome dos bailes dançantes da região (CHIANCA, 2006, p. 87). Por essa razão, “forró” tornou-se um termo “guarda-chuva”, que passou a significar a festa, abrigando “vários estilos dançantes e que têm em comum uma temática relacionada ao grupo social de onde procede esta música”. Entre esses estilos estão o xote, de origem portuguesa, o baião, o coco, o rojão, a quadrilha e o xaxado. O toré indígena é também associado ao “rastapé” do “forró”, em função de ser uma dança

¹⁴⁵ Gilberto Gil em *O homem que engarrafava nuvens*. Direção de Lício Ferreira. 2009. 1 documentário.

onde se “arrastam os pés. Como comenta Expedito Leandro Silva, “sendo *for all* ou *forrobodó* a origem do termo forró, ambas refletem um fundo sociológico comum, isto é, dizem respeito ao universo do merecido lazer após a jornada de trabalho” (SILVA, 2003, p. 72).

No início e em meados do século XX, enquanto o samba tomava posição hegemônica na representação da identidade nacional, os ritmos do forró buscavam uma abertura para chegar ao meio urbano. A música de Luiz Gonzaga parece representar justamente essa luta. Ela representa o Nordeste chegando a um ambiente onde o samba carioca vigorava. Nas palavras de José Rodrigues Moraes (2009), ela “representa o Nordeste simbolicamente não apenas através de imagens de ruralidade, mas numa trajetória de migrante, no *entre lugar* campo e cidade” (p. 2).

Falar em forró é, entretanto, necessariamente relembrar o nome de Luiz Gonzaga.

Filho do sanfoneiro Januário (tocador e consertador de sanfona, Luiz Gonzaga assimilou o manejo do instrumento e o *ethos* musical nordestino manifesto na toada triste e nas danças de umbigada remanescentes do antigo lundu. Quando chegou ao Rio, sentiu que seu toque de sanfona e seu ritmo marcado eram suficientes para animar festas, bailes e mesmo pequenos *shows* dançantes. Para a rádio, porém, era necessário encontrar uma forma de canção mais definida e estabilizada sem aquele caráter de improviso interminável das rodas de festa nordestina. Fundamental, portanto, seu encontro com o cearense Humberto Teixeira. Projetaram em conjunto a batida, a levada, a dimensão, a temática e o estilo do baião (TATIT, 1996, p. 149).

Os ritmos da viola sertaneja, do acordeão tocado nas festas das zonas rurais, assim, chegaram ao território urbano pela voz de Luiz Gonzaga. Para Moraes, é nos “espaços intersticiais e de deslocamento do Sertão nordestino e do Sudeste do país que o repertório de Gonzaga será construído (...) na sua música o Nordeste aparece como interlocutor do Sudeste” (MORAES, 2009, p. 2). Conclui Moraes que o processo de invenção de uma “tradição de nordestinidade” presente na obra de Luiz Gonzaga “conta com imagens de ruralidade e oralidade lembradas do passado”, tornadas presente pelo “filtro da memória num cenário de migração urbano (...)”.

Jean Henrique Costa (2012), por sua vez, defende que “a emigração de nordestinos para o Sudeste ampliava a demanda por ‘*coisas da terra*’” (grifo do autor). Assim, a rádio seria o meio que Gonzaga utilizaria para atingir e conquistar o público de migrantes nordestinos e, dessa forma, atingir mais facilmente o sucesso.

Dessa forma, como a música do Nordeste era pouco difundida à época, “para uma maior repercussão artística nacional, o Nordeste precisava de um novo ritmo de expressão” (COSTA, 2012, p. 138). Na verdade, o ritmo radiofônico da época exigia que as canções fossem mais “dançantes”. Diz Costa que “Gonzaga, junto do seu primeiro grande parceiro, Humberto Teixeira, fariam esse ritmo: o Baião (...)” e foi com o baião “que Luiz Gonzaga fez sua primeira entrada triunfal na história da música popular brasileira (DREYFUL, 1996, p. 110 apud COSTA, 2012, p. 138).

Apesar da afirmação de Costa (de que Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira tenham “inventado” o baião), a própria dupla admitia que o baião era muito antigo, tendo 3 a 4 séculos de existência.¹⁴⁶ O baião teria nascido de uma forma derivada do lundu tocada pelos violeiros da zona rural nordestina, chamado por eles, inicialmente, de “baiano”. A corruptela “baião” viria em seguida (TINHORÃO, 1974, p. 209-217).

Jonas Rodrigues de Moraes (2013) discorreu sobre a origem do baião e sua relação com os batuques, o lundu e mesmo a modinha. Moraes cita, entre outras coisas, a características dançantes, de improviso e a existência do desafio entre os cantores do baião no Nordeste brasileiro do século XIX, assim como suas similaridades com outros ritmos, como o tango brasileiro e o maxixe. O autor afirma que “o baião emergiu no movimento de reinvenção de tradição sob os efeitos da tradução cultural”, tendo se movido “por terrenos fronteiriços, saindo do campo (...) para o território urbano” (p. 9). Completa, ainda, o autor: “Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira se tornaram agentes responsáveis pela tradução diaspórica do baião” (2013, p. 9).

Essa “tradução diaspórica” foi, de certa forma, confirmada pelos músicos nordestinos. “O que eu fiz com Luiz foi urbanizar, citadinizar, estilizar, dar características sulinas para aquelas coisas e àquele ritmo da viola sertaneja”, afirmou Humberto Teixeira em um especial da Rede Globo, reexibido pela Globo News em 2012.¹⁴⁷ A dupla que criou a canção também chamada “Baião” trouxe a história e a cultura sertaneja, ou nas palavras do próprio Humberto Teixeira, “a história dos nossos irmãos do norte, para que nossos irmãos do sul conhecessem”.¹⁴⁸

Foi, dessa forma, da parceria entre o cantor e compositor de forró Luiz Gonzaga com o advogado Humberto Teixeira, iniciada em 1945, que surgiu, dois anos mais tarde,

¹⁴⁶ A origem do baião foi estudada por Câmara Cascudo, entre outros.

¹⁴⁷ QUEM inventou o Baião? - Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. 2012. 1 vídeo. Programa *Arquivo N*, especial exibido pela Globo News. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=W_BEigHAzpw>. Acesso em: 5 fev. 2014.

¹⁴⁸ Ibidem.

a canção que se tornou o hino dos retirantes nordestinos: “Asa Branca”. Nela, o compositor Humberto Teixeira descreve o problema da seca e do migrante nordestino, reproduzindo o socioleto local e incluindo erros gramaticais.

Mas é a descrição da dor do retirante, sua angústia, o que, em nossa opinião, mais marca a letra da canção:

<p style="text-align: center;">ASA BRANCA (LUIZ GONZAGA; HUMBERTO TEIXEIRA, 1947)</p> <p><i>Quando olhei a terra ardendo Qual a fogueira de São João Eu “preguntei” a Deus do céu, ai Por que tamanha judiação Eu “preguntei” a Deus do céu, ai Por que tamanha judiação</i></p> <p><i>Que braseiro, que “fornaia” Nem um pé de “prantação” Por “farta” d’água perdi meu gado Morreu de sede meu alazão</i></p> <p><i>Por “farta” d’água perdi meu gado Morreu de sede meu alazão</i></p> <p><i>“Inté” mesmo a asa branca Bateu asas do sertão “Entonce” eu disse, adeus rosinha Guarda contigo meu coração</i></p>	<p><i>“Entonce” eu disse, adeus rosinha Guarda contigo meu coração</i></p> <p><i>Hoje longe, muitas “légua” Numa triste solidão Espero a chuva cair de novo “Pra mim vortar” pro meu sertão</i></p> <p><i>Espero a chuva cair de novo “Pra mim vortar” pro meu sertão</i></p> <p><i>Quando o verde dos teus “óio” Se espalhar na “prantação” Eu te asseguro não chore não, viu Que eu “vortarei”, viu Meu coração</i></p> <p><i>Eu te asseguro não chore não, viu Que eu “vortarei”, viu Meu coração</i></p>
---	--

A letra da canção traz as características de “materialismo animista” mencionadas por Alfredo Bosi (1992, p. 317) a respeito da “cultura popular” e citadas anteriormente.

A experiência de vida dessas pessoas determinaria, para Bosi, uma perspectiva diferenciada dos fatos, com menos abstração e mais materialismo, animismo e também uma visão cíclica da existência, possibilitando a reversibilidade de fatos e situações. Além disso, “fica implícito no termo ‘popular’ que essa cultura é, acima de tudo, grupal, supra-individual, garantia, aliás de sua perpetuação, que resiste à perda de elementos individuais” (p. 318).

Em uma versão da canção para outro idioma, acreditamos que esses fatores deveriam ser considerados. Também nunca acreditamos que o uso do socioleto pudesse

ser simplesmente ignorado em versões estrangeiras, apesar de toda a dificuldade e complexidade que isso implica. O motivo é simples: o *socioleto* carrega significados fortes de raízes sociais, de posicionamento do interlocutor e de identidade. Usar o *socioleto* é posicionar o falante tanto hierarquicamente, quanto expor exatamente esse modo de pensar descrito por Bosi, essa necessidade de soluções concretas e a dor do cotidiano.

Mas o mais intrigante é justamente que, ao percorrer esse discurso, encontramos também uma enorme abstração, uma grande metáfora que existe na letra de Humberto Teixeira: a “Asa Branca” é o próprio retirante, o migrante obrigado ao exílio em função das dificuldades naturais, sociais ou econômicas. Até mesmo um estrangeiro que perdesse suas propriedades em função de uma guerra poderia se identificar com a letra da canção. Isso sem levar em conta os efeitos melódicos criados por Luiz Gonzaga. Com a canção podem se identificar exilados, migrantes, expatriados de todo o mundo.

Tudo isso permite que existam inúmeras apropriações da canção. Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira não eram compositores envolvidos em defesas políticas ou grupos ideológicos. Mas por ter feições de “denúncia social”, sua criação foi transformada em “canção de protesto” por Geraldo Vandré, em seu LP *Hora de lutar*, em 1965.

“Asa Branca” ganhou sua primeira versão em inglês em 1970, criada pelo roqueiro Raul Seixas, “o filho de Luiz Gonzaga com Elvis Presley”, conforme o próprio cantor gostava de brincar.¹⁴⁹ Foi, ironicamente, a mais “americanizada” de todas as que surgiriam. O ritmo era o mesmo da tradicional *country music* norte-americana, com o uso da guitarra elétrica substituindo a sanfona. Qualquer um que ouvisse a canção pela primeira vez, a reconheceria como música estrangeira. A canção fazia até mesmo a correspondência entre “alazão” e o “*appaloosa*”, uma raça de cavalos também tipicamente norte-americana. Mais curioso é o fato de Seixas inserir um erro (ou talvez tenha o compositor desejado imitar algum soaque regional norte-americano) na canção, utilizando a palavra *thou*¹⁵⁰ em “*I’ll be back thou home again*”. Seixas não comete o mesmo erro em “*To you again*”, ao final da canção, mostrando que o uso da palavra *thou* foi proposital.

¹⁴⁹ Ver documentário *O homem que engarrafava nuvens* (2008).

¹⁵⁰ Lembremos que a palavra *thou* corresponde ao uso arcaico do pronome pessoal *you* em inglês.

WHITE WING
(Versão de Raul Seixas, 1970)

*When I stare the ground of my land
Burning loose as dancing flames
I asked man there upon the heavens
If I deserve me this kind of pain
Everywhere the ground is so dry
There's no trees, no green, just red
I lost my cattle, my appaloosa
For lack of water some took away
Even white winged birds flew away
Flew away from my land sight
It was when I said goodbye Sweet Rosie
Keep in to your heart, this heart of mine
Many thousands miles away, now
Feeling lonely, lost and blue
I keep on waiting rain falls again there
So I'll be back thou home again
I keep on waiting rain falls again there
So I'll be back thou home again
When the glow green of your eyes
Flows again all over land
I can assure you, so don't
You cry, no 'cause I'll be back, see
To you again!!*

Em 1975, o cantor grego Demis Roussos gravou outra versão da canção em inglês, também chamada “White Wings”. O ritmo agora era muito mais melódico, orquestrado do que o original, combinando com o romantismo que foi dado à letra da canção, que em nada corresponde ao original, nem semanticamente, nem formalmente. O que existe é o elogio à natureza exuberante, enquanto nenhuma das outras questões sociais mencionadas na canção original são trazidas por Roussos.

Os exemplos se tornam mais relevantes quando comparados ao próximo: mais recentemente, em 2009, a canção foi gravada por um grupo brasileiro que trabalha em Nova York, chamado “Forró in the Dark” – cujo nome é a versão em inglês de “Forró no escuro” –, canção de Luiz Gonzaga de 1958. O título não deixa de ser bilíngue (ou híbrido), uma vez que não há tradução para o termo “Forró”.

David Byrne, produtor da banda, é também o cantor da música. É importante lembrar a grande atração de Byrne pelos membros do movimento Tropicália (como Tom Zé, Caetano Veloso e Gilberto Gil) que trouxeram de volta a ideia oswaldiana de “devorar” a influência estrangeira sem abolir o elemento importante da cultura brasileira.

Na verdade, o que essa versão da canção faz é o inverso: inserir a cultura e a língua brasileiras no ambiente externo, e de alguma forma “inverter” as hierarquias.

<p>WHITE WINGS (Versão de Demis Roussos, 1975)</p>	<p>ASA BRANCA (Versão de Forró in <i>The Dark</i>, 2009)</p>
<p><i>There's a land I can show you Far beyond the rainbow's end Close your eyes and I will surely guide you stay close beside me let me hold your hand</i></p> <p><i>There's a land I can show you far beyond the hills you'll see Close your eyes and I will surely guide you over the mountains and the deep blue sea (reach out and touch, the one that you love)</i></p> <p><i>There's a land I can show you Where the peaceful waters flow Close your eyes and I will surely guide you across the cold winds to a love that grows</i></p> <p>(...)</p>	<p><i>When I heard the land was burning Like the bonfires of São João I asked God up there in his heaven What is happening to us now?</i></p> <p><i>What a hellfire, what a furnace Not a tree was left alive And all my cattle, they laid there dying And even my horse steed did not survive</i></p> <p><i>And the white wing dove has flown now, far away from this backland So I say now, "adeus Rosinha" Know in your heart, I'll be back again</i></p> <p><i>“Intonce” eu disse adeus Rosinha Guarda contigo meu coração (...) Now I live in this big city, Such a long, long way away But when I hear that the rain is falling, Back to my home I'll return someday</i></p> <p><i>And the land one day will blossom, Like the green that's in your eyes And I assure you, my dear Rosinha, I will be back here, right by your side.</i></p>

Muitos elementos da cultura brasileira são mantidos na versão em inglês de Byrne. “São João”, uma festa típica do sertão, que se espalhou por todo o Brasil, é descrita na canção em inglês através de suas fogueiras típicas. O nome “Rosinha” foi mantido como no original, de forma a quebrar o ritmo das palavras inglesas, uma estratégia “estrangerizadora”. O estribilho em português força aqueles que acompanham a canção a deslocar-se de um código a outro (do inglês para o português). Assim, a letra da canção do *Forró in the Dark* permite que os conteúdos culturais do original sejam mais visíveis, certamente muito mais do que nas versões de Raul Seixas ou Demis Roussos.

Em 2010, o cantor de forró Roberto Trevisan, após um contato em um show em Manhattan com Billy Paul, que o viu cantar “Asa Branca” e se interessou pela canção, decidiu fazer mais uma versão a canção para o inglês.¹⁵¹ Os dois cantaram a versão ao redor do Brasil e o vídeo pode ser acessado pela Internet. A parceria ocorre novamente à estratégia de colaboração entre um músico renomado em um país anglo-saxão e um bem menos famoso no Brasil.

<p>WHITE WING (Versão em inglês de Roberto Trevisan, 2010)</p>	<p>[Os dois cantores elogiam Luiz Gonzaga]</p>
<p><i>When I heard my land cry Like a fire in the sky I asked God to guide our hands And give us hope, to bless this land I asked God to guide our hands And give us hope, to bless this land</i></p> <p><i>Everywhere the ground is dry There is no trees, no green, just filth I lost my cattle, my appaloosa For lack of water, some took away</i></p> <p><i>Even the White wing birds flew away Flew away from my land side It's when I say: Good bye sweet Rosie Keep in your heart, this heart of mine.</i></p>	<p><i>Many thousands miles away Now feeling lonely, lost and blue Rain fall again there So I'll be back to home again</i></p> <p><i>When the glow green Of your eyes Falls again all over the land I can assure you So don't you cry, no 'Cause I'll be back to See you again Cause I'll be back to See you again</i></p>

A versão de Trevisan se inicia de forma bem mais religiosa do que a letra original de Luiz Gonzaga, já que a expressão “*land cry*”, referindo-se ao “clamor da terra”, é fórmula muito encontrada nos textos bíblicos, como no livro de Jeremias (12: 4)¹⁵² ou no

¹⁵¹ O fato foi anunciado também no *website* da comunidade brasileira de Connecticut; New York; New Jersey, e está disponível em: <<http://www.comunidadenews.com/cultura/asa-branca-de-luiz-gonzaga-ganha-versao-em-ingles-cantada-por-roberto-trevisan-e-billy-paul-6174>>, acesso em: 10 fev. 2014.

¹⁵² “*How long must the land cry out in mourning, the grasses of the field wither and bake in the sun?*” – Jeremiah (12: 4). In: BÍBLIA. Inglês. *The Voice Bible*. Disponível em: <<http://www.biblegateway.com/passage/?search=Jeremiah+12%3A4&version=VOICE>>. Acesso em: 18/01/2014..

livro de Jó (31: 38).¹⁵³ Ao mesmo tempo, Trevisan inseriu um pedido de benção a Deus além de que Ele seja um guia, inexistente no original.

Na segunda estrofe, entretanto, Trevisan acaba por copiar duas linhas da versão já existente de Raul Seixas: “*I lost my cattle, my appaloosa*”. Além disso, as frases são muito longas e, para serem inseridas no ritmo da canção em inglês, acabam tendo que ser cantadas apressadamente, como pode ser verificado no vídeo da gravação, mostrando a dificuldade na reelaboração da canção.¹⁵⁴

A versão de Trevisan se torna mais “fiel” aos sentidos do texto original no restante da canção, embora os sentidos do socioleto retratados no termo “prantação” também desapareçam na versão em inglês.

Parece, porém, que através de sua versão, Trevisan tenha desejado pôr em prática a ideia, por ele mesmo manifesta¹⁵⁵, de “cantar nossa cultura em inglês”. Todavia, na letra desse versionista, existe um subtexto, ou até a intertextualidade com os textos da Bíblia cristã. Trevisan anunciou no artigo citado que a ideia era levar a música de Luiz Gonzaga, o forró, ao mundo inteiro. Como veremos logo adiante, o Rei do Baião conseguiu essa vitória sem sua ajuda.

Cabe, contudo, falarmos de uma última versão de “Asa Branca”, em um caso que nos despertou muito interesse. Ela faz parte da história de Marcos Lombello. Professor da Universidade Normal de Quanzhou desde 2003, Lombello sentia o interesse dos alunos da universidade no Brasil e sua cultura.

Também músico e compositor, Lombello relata sempre ter usado a música como recurso para o ensino de línguas. Em 2012, ele e seu grupo lançaram o Projeto Amizade China-Brasil, gravando material “transcultural”, como ele mesmo afirma. Ou seja, suas versões em língua inglesa eram utilizadas para ensinar o idioma inglês, passando a cultura brasileira. Um caso, sem dúvida, muitíssimo interessante no que se refere à transculturação, ainda mais, com a divulgação que Marcos Lombello tem conseguido de seu trabalho, através da Internet, sem nenhum incentivo governamental.

¹⁵³ “*If my land cry against me, or that the furrows likewise thereof complain*” – Job (31: 38). In: BÍBLIA. King James Bible. Disponível em: <<http://www.kingjamesbibleonline.org/Job-31-38/>>. Acesso em: 25/02/2014.

¹⁵⁴ WHITE Wing - (AKA Asa Branca) Roberto Trevisan and Billy Paul. [s.d.]. 1 vídeo. Disponível em: <<https://www.vejativ.com/video-15505.White-Wing---AKA-Asa-Branca-Roberto-Trevisan-and-Billy-Paul-.html>>. Acesso em: 10 fev. 2014.

¹⁵⁵ Ver artigo “‘ASA BRANCA’ de Luiz Gonzaga ganha versão em inglês, cantada por Roberto Trevisan e Billy Paul”. In: *Comunidade News* – O Jornal da Comunidade Brasileira, Connecticut; New York; New Jersey, 26 May 2010. Disponível em: <<http://www.comunidadenews.com/cultura/asa-branca-de-luiz-gonzaga-ganha-versao-em-ingles-cantada-por-roberto-trevisan-e-billy-paul-6174>>. Acesso em: 10 fev. 2014..

A “Asa Branca” em chinês tem história interessante: primeiro fiz a versão em inglês para os meus alunos cantarem na aula, do mesmo jeito que eu fiz a versão em inglês de “Riacho do Navio” do Luís Gonzaga. Meses depois pedi à minha aluna Rebecca Lin para me ajudar a fazer a letra em chinês, preservando sempre que possível o sentido original de cada frase. Trabalhamos junto, estrofe por estrofe, e em uma tarde - cerca de quatro horas de trabalho - nasceu Bai Chibang. (LOMBELLO, em entrevista que nos foi concedida em 2013 – Ver Anexo I).

O professor versionista afirma que “a verdade, o sentimento, o espírito de brasilidade, mas acima de tudo, a transcendência do elemento humano, que supera todas as barreiras culturais quando se expressa através da arte, trazendo alegria por todos os lados” é a maior característica de nossa cultura que deve ser passada ao estrangeiro. A escolha de “Asa Branca” foi, segundo o músico, por gostar da canção e achar que ela representa parte da cultura do nordeste, seu lugar de origem.

Lombello relatou, ainda, que “além das dificuldades naturais de criar versões que mantenham o sentido geral, tenham beleza poética e caibam na melodia” ele precisava lidar com as diferenças culturais que podiam prejudicar o entendimento dos conceitos das canções. “Por exemplo, na China há quem perceba ‘Asa Branca’ como música religiosa, por causa da frase ‘perguntei a Deus do céu...’”. É interessante que essa preocupação nem sequer chegou à mente de Roberto Trevisan, que criou uma versão abundante em termos religiosos.

Apesar do pouco interesse das comunidades internacionais pela música de outros países, Lombello testemunhou que seu trabalho é recebido, na China, “com surpresa e entusiasmo”, além de “uma curiosidade de valor meramente exótico”, que obviamente não deixaria de existir. Todavia, Lombello reclama que “sem investimento [governamental], a cultura brasileira NUNCA (grifo do autor) vai penetrar a couraça cultural tradicionalista chinesa”, o que gera mais um desperdício do “potencial do maior mercado cultural do mundo”.

Vejamos o trabalho de Lombello com “Asa Branca”:

WHITE WINGS
(Versão de Marcos Lombello, 2012)

*When I saw the ground was burning
As a bonfire of Saint John
Right there I asked, oh! My God in heaven
Why so much waste? Oh, why for so long?
Right there I asked, oh! My God in heaven
Why so much pain? Oh, why for so long?*

*What a brazier, what a furnace
Not a single crop could stand
For lack of water I lost my cattle
And died of thirst my sorrel mare
For lack of water I lost my cattle
And died of thirst my sorrel mare*

*Even all the white-winged bird
Spread her wings and flew away
And so I said, Rose, goodbye my darling
Please keep my heart with you, please keep my soul
And so I said, Rose, goodbye my darling
Please keep my heart with you, please keep my soul*

*When the green that's from your eyes
Finds its way back to the fields
Please rest assured, oh! Don't shed a tear, no
I will come back for you, I shall return
Please rest assured, oh! Don't shed a tear, no
I will come back for you, I shall return*

*Far away, so many miles
In this sad and lonely life
I wish the rain will fall once again
So I can be there on my motherland
I wish the rain will fall once again
So I can return to my motherland*

Na versão de Marcos Lombello, verificamos o cuidado com as rimas, revelado em sua preservação, assim como a manutenção de todos os elementos semânticos do original. Foi a versão que mais se aproximou da canção original, sendo a única a buscar uma correspondência para “*Por que tamanha judiação*”, vertida como “*Why so much waste? Oh, why for so long?*”. Na canção original, “judiação” aparece com o sentido de “pena”, “lástima”, o que surge na correspondência como “*waste*”. Já o termo “tamanha”, com sentido de “grande”, “muita”, tem sua correspondência obtida através de uma compensação com a ideia de tempo prolongado de “*for so long*”. Lombello também parece apresentar a melhor correspondência para “*Quando os verdes dos teus óios se*

espaia na prantação”, com os versos “*When the green that’s from your eyes finds its way back to the fields*”, mostrando uma melhor maestria dos idiomas e uma maior capacidade de inserção da letra vertida no ritmo da canção.

Apesar de não utilizar estratégias de bilinguismo (*code-switch*), a versão de Lombello se mostrou, em nossa opinião, bastante eficiente, e cumpriu o que Lombello disse em sua entrevista, ou seja, criou uma versão que manteve o sentido geral do original, com beleza poética, que coube na melodia, lidando ainda com as diferenças culturais.

Vimos, assim, que a “Asa Branca” voou de diferentes formas por territórios que compreendem o idioma anglo-saxão. Seria um grande erro, entretanto, imaginar que a peregrinação do forró se restringiu a tais territórios. É verdade que os Beatles chegaram a usar “Asa Branca” de Luiz Gonzaga em seus ensaios¹⁵⁶ e inseriram um pouco do ritmo na canção “*The inner light*”, mas o baião também já havia migrado para o continente europeu no início da década de 1950, quando o ritmo foi inserido no filme italiano *Anna* (1951). O drama dirigido pelo diretor Alberto Larruada trazia a cantora Silvana Mangano no papel de uma cantora sensual que trabalhava em um clube noturno, e que, envolvida em um caso passionai e de assassinato, decide tornar-se freira. O baião adaptado ao gosto europeu foi cantado por ela enquanto trabalhava no clube, em idioma espanhol, e recebeu o nome de *El negro zumbon*¹⁵⁷.

Silvana Mangano (el negro zumbon) from ANNA movie of 1951
Figura 66: Imagem do vídeo “Silvana Mangano (el negro zumbon). Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=qZqB2CczTes>>. Acesso em: 17 nov. 2013.

¹⁵⁶ Ver documentário do Museu Luiz Gonzaga *Os Beatles tocaram Asa Branca?*, também apresentado no programa “Matéria” da TV Itararé/Cultura, de Campina Grande (PB), em 2 ago. 2011).

¹⁵⁷ Vídeo disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=j-HNZLg6ntI>>, acesso em: 10 fev. 2014.

O que se viu foi o sucesso de uma canção cheia de “misturas”: ritmo brasileiro (adaptado, já que não é exatamente um rastapé nordestino), cantado em espanhol por uma italiana.

Já “Asa Branca” foi gravada em japonês¹⁵⁸, coreano¹⁵⁹, chinês¹⁶⁰, turco¹⁶¹, senegalês¹⁶², e até mesmo em um formato versão próprio de Portugal¹⁶³. Em todas as versões existiram adaptações ao ritmo local, incluindo o fado português. O caráter universal do tema da migração parece ter sido mantido em todas elas.

“Asa Branca” é um excelente exemplo de transferência cultural do meio rural brasileiro (que também já recebia elementos culturais provenientes dos continentes africano, europeu ou local, de origem indígena) para o meio urbano, e então do ambiente nacional para o internacional. Notemos que o ritmo que se originou na África e na Europa, para lá retornou, modificado, deglutido, “antropofagicamente” recriado. E o mais interessante foi ele não ter precisado tanto de incentivos governamentais, dos impulsos de base ideológica, como foi o que ocorreu com o samba durante a política de Boa Vizinhaça e com a Bossa Nova durante o período da Aliança para o Progresso.

¹⁵⁸ Vídeo disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=1eEnVsQL4IY>>, acesso em: 10 fev. 2014.

¹⁵⁹ Vídeo disponível em <http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=Eq8a6RVhrZ8#!>, acesso em 10 fev. 2014.

¹⁶⁰ Vídeo disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=xkaqxmFA_L4>, acesso em 10 fev. 2014. Ver também entrevista com Marcos Lombello no ANEXO I.

¹⁶¹ Vídeo disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=eo6hwhIehEc>>, acesso em 10 fev. 2014.

¹⁶² Vídeo disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=XxIeNT11A-s>>, acesso em 10 fev. 2014.

¹⁶³ Há uma versão portuguesa em ritmo de fado, de Isabel Silvestre. Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fi8FhHo9ha8>>. Acesso em 10 abr. 2014.

CAPÍTULO 4: CONSIDERAÇÕES FINAIS: ASSIM CAMINHA A (NOSSA) MUSICALIDADE... (A TÍTULO DE CONCLUSÃO)

Apesar de todo o peso da indústria cultural e de uma história carregada de estereotipagem quanto à identidade brasileira, vimos que não faltam agentes ou mediadores culturais interessados em transmitir ideais mais nobres produzidos ao longo da história do Brasil. Caetano Veloso e David Byrne são apenas dois dos inúmeros artistas que atuam fora do Brasil, cada um ao seu estilo.

É certo que lidar com ideais de identidade não é uma questão simples. Criado de forma propagandística para elevar a imagem do Brasil no mundo no período que seguiu a Segunda Guerra, o mito da democracia racial reelaborou o mito fundador, nele imprimindo a ideia de que o Brasil fosse o país da tolerância cultural e da igualdade étnica. Desmascarado, o mito nada mais podia se tornar do que “meta”. O respeito étnico e cultural precisou se tornar um objetivo social para ter qualquer validade no que se refere à identidade nacional. Assim, incorporar tais conceitos na legislação brasileira fazia-se fundamental.

É importante notar, entretanto, que a mestiçagem, foco maior da ideologia da “democracia racial”, com a chegada ao Brasil dos movimentos de apoio ao multiculturalismo, aliou-se à ideia de pluralidade cultural. Nada mais antagônico, se visto com olhar crítico. Mas é nesse antagonismo que vigora um ideal maior: o da liberdade. Ao mesmo tempo em que não se aceita ver a mestiçagem simplesmente como forma de branqueamento, depositando-se nela as imagens da possibilidade de escolha e da hibridação, impõe-se a pluralidade para que as individualidades culturais não desapareçam de vez. Há, certamente, e espera-se que exista a consciência disso, a certeza da mutabilidade cultural ao longo da história. A hibridação e a transculturação mostram-se inevitáveis. Mas se essa aliança “mestiçagem/pluralidade” tornou-se o novo mote brasileiro, estaria isso claro para a própria população brasileira? Estaria isso claro para os agentes/mediadores culturais que atuam dentro e fora do Brasil? Segundo nossas verificações, nem sempre.

Essas ideias estão presentes nos discursos oficiais dirigidos a pequenos grupos, presentes em cerimônias oficiais ou acadêmicas. Elas estão presentes nos documentários e nos filmes preparados para uma elite cultural brasileira, interessada nesse material e

com acesso a ele. Elas estão presentes também nas produções de alguns mediadores culturais que fizeram parte de debates durante a gestão do ex-ministro Gilberto Gil.

Em meados de 2006, Gil declarou em entrevista à Marina Amaral Gurgel do programa *Caros Amigos*, que aparece no livro publicado por Gilberto Gil e Juca Ferreira (2013), que a imagem do Brasil no exterior já começava a ir além daquela do país do futebol e do samba. Afirmando que já existiam vários projetos de difusão da cultura brasileira em países como os Estados Unidos, a França e a Alemanha, Gil disse crer que a presença do Brasil “lá fora” ia muito bem e que as expectativas e demandas em relação a uma performance brasileira para o mundo são muito fortes e vão muito bem, “há muita presença brasileira, nesse sentido” (GIL; FERREIRA, 2013, p. 131). Todavia, verificamos em nossa pesquisa que a “presença” do Brasil não é tão visível como sugere o discurso oficial, e que a ação em busca de uma identidade brasileira que proponha mais do que uma atmosfera exoticamente festiva, que valorize mais do que a imagem cosmética de uma mulher “caliente” ou de um único esporte, ainda tem pouco fôlego.

Não há uma campanha institucional ou um grande projeto cultural que defenda claramente os nobres ideais de tolerância e igualdade social, étnica, enfim, humana de que tanto se fala nos bastidores governamentais e se discute no âmbito acadêmico. O próprio apoio do governo aos projetos culturais brasileiros no exterior não os torna fortes o suficiente para serem reconhecidos por nossos artistas como parte de um projeto identitário nobre. Pelo contrário, a ideia difusa a respeito do que se defende como “ideal de brasilidade” nos parecer ser, ainda hoje, motivo de dispersão dos brasileiros no exterior.

Os dados de nossas entrevistas com músicos que atuam fora do Brasil, como Radicetti, Paulo Belinatti¹⁶⁴ e Marcos Lombello¹⁶⁵, mostram o ressentimento desses artistas com o descaso do governo ou com o abandono de projetos outrora iniciados. Assim sendo, verificamos a não existência de uma união dos mediadores culturais em torno de um ideal comum, uma situação que se reflete no comportamento dos próprios brasileiros que emigraram do país. Se existe um exército de artistas brasileiros atuando fora do país, como defende Ariza (2006), esse não é um exército organizado e seus batalhões seguem desordenados, em todas as direções.

¹⁶⁴ O cantor lírico Paulo Belinatti relata sua decepção com a valorização mercadológica da música brasileira de má qualidade, que substituiu o bom trabalho feito pela Bossa Nova nos Estados Unidos. O músico deplora o fato de o governo não investir na divulgação da boa música brasileira, e se ressentir com a falta de traduções de canções brasileiras de qualidade. Ver entrevista na íntegra no ANEXO I.

¹⁶⁵ Todas estas entrevistas encontram-se no ANEXO 1.

Em abril de 2012, no auge período de bom desempenho econômico do Brasil após a crise econômica mundial iniciada em 2008, o *site* da BBC Brasil publicou um artigo de autoria do jornalista Rodrigo Pinto, defendendo que o Brasil estaria desperdiçando a oportunidade de fortalecer seu *soft power* no cenário internacional. O artigo comenta as afirmações do próprio Joseph Nye de que “O Brasil exerce naturalmente o *soft power*”. Nye disse à BBC que:

Se você observar a cultura brasileira e seu impacto, verá que a imagem do país é originalmente positiva, mesmo antes do avanço econômico recente. Pode ser que isso tenha a ver com o futebol, mas o fato é que há uma percepção de que o Brasil lidou bem com questões caras a outros países, como a racial. Ou seja, é portador de valores como tolerância. E isso é importante. (NYE apud PINTO, 4 abr. 2012).

Segundo o artigo de Rodrigo Pinto, Nye e outros especialistas creem que, “para funcionar, o *soft power* requer capacidade de articulação entre agentes públicos e privados, o que muitas vezes pode exigir a criação de uma entidade específica” (apud PINTO, 4 abr. 2012), como o British Council, a Aliança Francesa, o Instituto Goethe ou o Instituto Confúcio, que, sem gastar muito, coordenam ações para obter maior impacto. O artigo não deixa de mencionar as diferenças históricas: os países de origem desses institutos, poderes coloniais, os teriam criado em períodos em que estavam “em declínio e precisavam aumentar trocas comerciais. O caso do Brasil é diferente, porque o país está em ascensão” (4 abr. 2012). Porém, apesar do crescimento da demanda por produções artísticas brasileiras, nem todos elogiam o desempenho do governo brasileiro na divulgação da música brasileira. Paul Heritage admite que o Ministério da Cultura “investiu nas redes e criou um mercado alternativo ao capitalismo que vem ajudando as comunidades” (apud PINTO, 4 abr. 2012). Entretanto, o produtor musical critica a atuação da área cultural do Itamaraty por não estar “afinada com o crescimento da demanda por produtos artísticos do país” (apud PINTO, 4 abr. 2012). Heritage faz coro com outros produtores musicais internacionais, como Conie Lopes, que defendem a criação de um instituto cultural permanente para representar interesses e divulgar “valores que são comungados por artistas, produtores e empresas que apoiam estes eventos”. Ainda assim, não fica claro quais seriam esses valores. O que está claro é que, apesar do discurso de que o “*soft-power*” é o grande poder do Brasil, o Itamaraty não parece tão estimulado a investir nele, ao menos com o formato ideológico que adquiriu ao longo de nossa história. Reconhecendo que não há uma unidade quanto às propostas levadas ao

exterior, o porta-voz do ministro das Relações Exteriores à época, Tovar Nunes Silva, disse que um novo organismo não fazia parte dos planos, afirmando que “Os modelos dos países desenvolvidos talvez não satisfaçam esta alma meio solta, que é parte do que somos. Há um processo de sofisticação que talvez demande que este país seja representado de mais de uma forma. Não há um kit Brasil” (SILVA apud PINTO, 4 abr. 2012).

A afirmação de Nunes é inquietante, e mostra que não basta transformar a utopia e/ou o mito brasileiro em “metas”. Apesar de incluir em seu discurso a afirmação de que “a imagem brasileira está mudando ‘do alegórico, festivo, para o da potência econômica, ambiental, democrática e capaz de incluir socialmente’”, o próprio porta-voz não enxerga nessas nobres características algo que possa realmente substituir os antigos estereótipos brasileiros como proposta de modelo que o Brasil oferece ao mundo.

A justificativa para essa postura reside na ideia de que “buscar homogeneidade limita um universo mais amplo de representação” e de que “sem uma instituição, de fato há mais diversidade” (4 abr. 2012), algo que poderia, entretanto, levar ao “risco de se perder o foco” (4 abr. 2012). As alegações, que parecem ser provenientes de uma perspectiva cautelosa, a princípio derivada de uma reflexão crítica que sente a tensão entre propor uma identidade essencial para o país em lugar de propostas diversas de identidades, nos parece, de fato, tendenciosa e evasiva. O mito brasileiro, transformado em metas de tolerância e respeito à diversidade étnica, ainda que estas sejam inverdades com relação ao que se pratica na realidade brasileira, é, na visão de artistas como Gilberto Gil, provavelmente o maior bem histórico que o Brasil adquiriu. Ainda que a ideia de um país igualitário e realmente democrático seja apenas uma utopia utilizada para tornar coeso um país ainda instável em função da realidade de desigualdade social, cultural e dos preconceitos históricos remanescentes, nós não acreditamos que seja apenas esse (a mentira que se vê estampada no mito) o motivo para que não se invista fortemente nos ideais defendidos por alguns intelectuais e pelos membros dos governos mais recentes. O que verificamos, na prática, é que enfraquecer a antiga imagem do Brasil, estereotipada e, por vezes, inócua, é ameaçar aqueles que usam tal imagem para seus ganhos financeiros. O estereótipo do Brasil é, como se sabe, um mercado rentável para muitos.

Vimos nos primeiros capítulos desta tese a dificuldade das pessoas para se desvencilhar do nosso mito fundador. Todavia, há diferenças fundamentais entre os fatores que originalmente criaram o mito e o que o olhar etnocêntrico do estrangeiro criou. Existe um espaço grande entre a visão pagã do sexo como celebração da vida, ou mesmo

a proposta de Caetano Veloso de desrecalque e transformação do tabu em totem ao mencionar o sexo exposto de Carmen Miranda, e da atitude tomada, por exemplo, pela Adidas em 2014, ao lançar sua linha de camisetas para a Copa do Mundo no Brasil. Enquanto Caetano Veloso, por exemplo, defende a inocência de Carmen ao exibir involuntariamente seu sexo (ver Capítulo 3, item 3.10), a Adidas usou o duplo sentido do idioma inglês para sugerir que os americanos viessem ao Brasil tanto para ver os gols da Copa, quanto em busca de sexo. O lançamento gerou tumulto nas redes sociais brasileiras e até mesmo a mobilização do governo brasileiro, o que, por fim, levou a Adidas a recolher as camisetas e suspender as vendas.

Figura 67: Camiseta da ADIDAS para a Copa de 2014.

Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/esporte/folhanacopa/2014/02/1417599-adidas-diz-que-vai-retirar-do-mercado-camisetas-do-brasil-com-apelo-sexual.shtml>. Acesso em: 15 nov. 2013.

O fato foi relatado por vários jornais. No *O Estado de S.Paulo*, leu-se:

Uma linha de camisetas da Adidas sobre a Copa do Mundo está gerando polêmica por causa do duplo sentido que o material traz. Ao mesmo tempo que fala de Brasil e da paixão pelo futebol, também reforça o apelo sexual num momento que o governo do País luta para não passar essa imagem internacionalmente. O material causou revolta na Embratur, que promete formalizar nesta terça uma reclamação à empresa alemã de material esportivo (...).

Uma camiseta apresenta a frase “‘Lookin’ to score”, que pode ser traduzida por “em busca dos gols”. Mas também é uma expressão que significa “pegar garotas” de uma maneira mais sexual. A imagem de uma moça de biquíni não deixa dúvidas da dupla intenção. Ela está à venda no site da adidas nos Estados Unidos (www.adidas.com/us/) por US\$ 25 (R\$ 58,50) e parece fazer parte de uma nova linha.

A outra camiseta coloca um coração amarelo que também pode ser enxergado no formato de nádegas com um fio dental verde. Também passa uma mensagem de duplo sentido e fala “Eu amo o Brasil”. No site, custa US\$ 22 (R\$ 51,50). O portal do jornal O Globo já havia mostrado a peça nesta segunda-feira.

“O governo brasileiro discorda dessa linha de produtos, não aceitamos o turismo sexual. Claro que as pessoas podem namorar durante a Copa, mas não queremos uma mercantilização disso. Acaba sendo inclusive um desserviço à própria marca, porque ela está se associando a um tema muito negativo”, comenta Dino (FAVERO, 24 fev. 2014).

O que verificamos no decorrer de nossa pesquisa é que há muito mais do que essas imagens estereotipadas a ser transmitido ao mundo, e que há agentes/intermediadores culturais fazendo um grande trabalho nesse sentido. A maioria deles não se encontra, hoje, cooptada pelo Estado. As ideias de diversidade e de liberdade de pensamento, acrescidas de certo descaso das autoridades brasileiras, se fazem contrárias a essa cooptação.

Das letras trabalhadas em profundidade por Caetano Veloso, passando pelas autotraduções de Tom Jobim, caracterizando desde momentos de contemplação musical até profundas manifestações de tristeza refletidas em seu olhar ecológico, chegando às versões/traduições mais literais de “Asa Branca”, com sua tocante abordagem do desterro, ou mesmo à defesa da diversidade religiosa por Gilberto Gil, os músicos têm usado estratégias linguísticas variadas e ricas. Nossos compositores têm se exposto ao público estrangeiro levando, sim, a diversidade e a qualidade de seu trabalho. Infelizmente, eles não têm ao seu lado as já comentadas instituições de difusão cultural ou o desejado projeto de difusão de canções menos comerciais e estereotipadas.

Encontramos em nossa pesquisa o uso do bilinguismo, de estratégias brilhantes de tradução de canções, preservando até mesmo ritmo e rima. Encontramos utopias válidas, metas nobres, resistências importantes. Vimos o uso de ironias, de intertextualidade, enfim, nos deparamos com uma gama imensa de estratégias inteligentes e suficientemente atraentes para fortalecer a cultura, a língua e a imagem da arte brasileira no mundo. Tudo isso contido em uma pequena bolha de representação, ávida por expansão.

Enquanto a participação do governo fica novamente limitada às mazelas orçamentárias e aos entraves ideológicos, e mesmo com a definição “incompleta”, já que nem sempre compreendida, do que seria a real “utopia brasileira” a ser passada ao mundo, os “intelectuais missionários” ou “mediadores culturais” brasileiros têm uma enorme bagagem a transmitir dentro e fora do país. Falta agora que essa semente que está há décadas esperando para ser plantada consiga chegar ao solo, através de programas de difusão concretos e institutos culturais que consigam também vingar de forma mais contundente, também fora do país.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAMS, Mildred. Brazil – A Practical Melting-Pot. *The New York Times*, 26 ago. 1945.

ADORNO, T. W. A indústria cultural. In: COHN, G. *Theodor W. Adorno: sociologia*. São Paulo: Ática, 1986.92-99.

_____. Entrevista concedida à TV Alemã. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=-njxKF8CkoU>>. Acesso em: 10 jul. 2013.

ALMEIDA, Armando. *A contracultura e a política que o Ilê Aiyê inaugura: relações de poder na contemporaneidade*. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2010.

ALVES, Nancy Aparecida. *A França na música popular brasileira do século XX: visões e impressões de sambistas e chansonniers*. São Paulo, 2008. 289 f. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponíveis/8/8146/tde-04062008-100229/>>. Acesso em: 12 set. 2011

AMADO, Jorge. *Capitães de areia*. São Paulo: Record, 1998.

_____. *Tenda dos Milagres*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2008.

ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York, NY: Verso, 1983.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

ANDRADE, Oswald de. (1924). Manifesto Antropófago. *Revista de Antropofagia*, ano 1, n. 1, p. – 3 - 6 , 1928.

_____. Manifesto da poesia pau-brasil. *Correio da Manhã*, 18 mar. 1924.

_____. Manifesto da poesia pau-brasil. In: _____. *Obras completas de Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 1990.

ANÚNCIO da coleção “Brasil – *Magical Journey*” – nos Estados Unidos. 20 maio 2012. Disponível em: <<http://www.thebabyshopaholic.com/2012/05/macys-brasil-magical-journey.html>>. Acesso em: 30 set. 2013.

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

ARIZA, Adonay. *Eletronic samba: a música brasileira no contexto das tendências internacionais*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.

ARMSTRONG, Piers. *Third World Literary Fortunes: Brazilian culture and its international reception*. 1999. Associated University Presses. London.

BANDIA, Paul. African Europhone Literature and Writing as Translation: Some Ethical Issues. In: HERMANS, Theo. (Ed.). *Translating Others*. Manchester, U.K.: St. Jerome Publishing, 2006, v. 1.

_____. Translation as Culture Transfer: Evidence from African Creative Writing. *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, v. 6, n. 2, p. 55-78, 1993.

BASTIDE, Roger; FERNANDES, Florestan. *Branços e negros em São Paulo*. São Paulo: Anhembi, 1995.

BATALHA, Maria; PONTES JR., Geraldo Ramos. A tradução como prática da alteridade. *Cadernos de Tradução*, v. 1, n. 13, p. 27-43, 2004.

BRECKENRIDGE, Carol A.; POLLOCK, Sheldon; HOMI, K. Bhabha, and Dipesh Chakrabarty, eds. *Cosmopolitanism* - Durham, NC: Duke University Press, 2000.

BENEVIDES, Maria Victoria. *Educação em Direitos Humanos: de que se trata?* São Paulo, 18 fev. 2000. Palestra de abertura do Seminário de Educação em Direitos Humanos.

BERNDT MORRIS, Elizabeth; MORRIS, Charles. *Walt Disney and Diplomacy: The Musical Impact of Aquarela do Brasil*. Indiana University, Bloomington, 2011. Paper presented at the Latin American Music Center's Fiftieth Anniversary Conference "Cultural Counterpoints: Examining the Musical Interactions between the U.S. and Latin America". Disponível em <<https://scholarworks.iu.edu/dspace/handle/2022/15542>>. Acesso em: 10 mar. 2014.

BICCA JUNIOR, Ramiro L. *São coisas nossas: tradição e modernidade em Noel Rosa*. Rio Grande do Sul, 2009. 215 f. Tese de doutorado em História Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2009.

BORGES, Adriana Evaristo. República Bossa Nova: O encontro entre a música e a política (1956- 1960). *Revista Espaço Acadêmico* Nº 76 Setembro de 2007.

BOSI, Alfredo. Cultura brasileira e culturas brasileiras. In: _____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 308-345.

BRAGA, Luiz Otávio Rendeiro Corrêa. *Música Brasileira, Música Americana: o fox-trot nas décadas de 30 e 40*. Rio de Janeiro, 2002. Projeto de pesquisa – Centro de Letras e Artes, Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. Nacionalismo no centro e na periferia do capitalismo. *Revista Estudos Avançados*, v. 22, n. 62, p. 171-194, jan.-abr. 2008.

CALVET, Louis-Jean. *As políticas linguísticas*. Florianópolis: Ipol; São Paulo: Parábola, 2007.

CAMERON, Keith. (Ed.). *The Nation: Myth or Reality?* [S.l.]: Intellect Books, 1994. _____. *National Identity*. Bristol: Intellect, 1999.

CAMINHA, Pero Vaz (1500). *Carta a El Rey Dom Manuel*. Rio de Janeiro: Ed. Sabiá, 1968.

CAMPOS, Augusto de. *O Balanço da Bossa e outras bossas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CAMPOS, Haroldo de. Um bate papo de vanguarda. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 2003.

CANCLINI, Néstor García. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

_____. *Culturas Híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990

_____. Ruy. *Carmen uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CATENACCI, Vivian. Cultura Popular: Entre a tradição e a transformação. *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 28-35, abr. 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/spp/v15n2/8574.pdf>>. Acesso em: 16 nov. 2011.

CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. *Revista Estudos Históricos*, v. 8, n. 16, p. - ,1995.

CHAVES, R. P. País Tropical e seu mimetismo: o discurso ufanista associado a Wilson Simonal e a desinvenção Tropicalista in *Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis, EDUFSC, v. 44, n. 2, 2010.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

CHIANCA, Luciana. *A festa do interior: São João, migração e nostalgia em Natal no século XX*. Natal, RN: Editora da UFRN, 2006.

CONCEIÇÃO, R. I. S. A língua Portuguesa no Brasil: a construção de um semióforo. In: I SIMELP - I SIMPÓSIO MUNDIAL DE ESTUDOS DE LÍNGUA PORTUGUESA, 1, 2008. São Paulo. *Anais...* São Paulo: FFLCH/USP, 2008, p. 1-15.

CONTIER, A. D. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. *Revista de História e Estudos Culturais*, v. 1, ano 1, n. 1, 2004. Disponível em:
<<http://www.revistafenix.pro.br/pdf/Artigo%20Arnaldo%20Daraya%20Contier.pdf>>. Acesso em: 3 jan. 2012.

CORD, Aline Mirilli Mac. Deu samba nas relações internacionais I/II: até a Segunda Guerra Mundial. *Boletim da Associação dos Diplomatas Brasileiros*, ano XIII, n. 56, p. -, jan./fev./mar. 2007, p. 17-19.

COSTA, José Henrique. Luiz Gonzaga: entre o mito da pureza e a indústria cultural. *Revista Espaço Acaêmico*, Universidade Estadual de Maringá, n. 130, mar. 2012.

COSTA, Manuela Areias. Música e História: desafio analítico. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26, jul. 2011, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ANPUH, jul. 2011, p. 729-736.

COSTA, Rosely Gomes. Mestiçagem, racialização e gênero. *Dossiê Sociologias*, Porto Alegre, ano 11, n. 21, p. 94-120. - . jan.-jun. 2009.

COSTA FILHO, Ismar Capistrano. Do forrobodó à indústria do entretenimento. In: CONGRESSO DE CIÊNCIA DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO DO NORDESTE, 12., 2010, Campina Grande. *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*.

CRONIN, Michael. *Translation and Identity*. Oxford, New York: Routledge, 2006.

CULL, Nicholas J. Public Diplomacy: Taxonomies and Histories. In: PUBLIC DIPLOMACY IN A CHANGING WORLD, 2006. *Annals of the American Academy of Political and Social Science*. [S.l.]: Sage, 2008, p. 31-54.

CUNHA, Isabel F. *A revolução da Gabriela: o ano de 1977 em Portugal*. Coimbra, 2003. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/_texto.php3?html2=cunha-isabel-ferin-revolucao-gabriela.html>. Acesso em: 12 jun. 2013.

DAMATTA, Roberto. Você tem cultura? *Suplemento cultural do Jornal da Embratel – Edição Especial*, 1981.

DUNN, Christopher. *Brutality Garden: Tropicália and the Emergence of a Brazilian Counterculture*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001.

_____. The Tropicalista Rebellion. Introduction and interview with Caetano Veloso. *Transition* 70, Oct. 1996.

FARACO, Carlos Alberto. *Estrangeirismos: Guerras em Torno da Língua*. São Paulo: Parábola, 2001.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

FÁVERI, Marlene de. *Memória de uma (outra) guerra: cotidiano e medo durante a Segunda Guerra em Santa Catarina*. Florianópolis, 2002. Tese (Doutorado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina.

FENERICK, José Adriano. *Nem no morro nem na cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.

FLÉCHET, Anais. Um mito exótico? A recepção crítica de Orfeu Negro de Marcel Camus (1959-2008). *Significação – Revista de Cultura Audiovisual*, n. 32, p. 43-62, 2009.

FLOTOW, Louise. Translating “High” Literature for Public Diplomacy. In: MONTEZANTI, Miguel Angel. (Ed.). *Viajes, identidades, imperios. Imaginarios ingleses en cultura, literatura y traducción*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2007, p. 77-94, t. I.

FONSECA, A. M. da. *Das raças à família: um debate sobre a construção da nação*. Campinas, 1992. 450 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.

FREIRE-MEDEIROS, Bianca. A favela que se vê e que se vende: Reflexões e polêmicas em torno de um destino turístico. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 22, n. 65, p. 61-72, out. 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v22n65/a06v2265.pdf>>. Acesso em: 1 out. 2013.

FRESSATO, Soleni Biscouto. *Caipira sim, trouxa não: Representações da cultura popular no cinema de Mazzaropi e a leitura crítica do conceito pelas Ciências Sociais*. Salvador, 2009. 282 f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia.

FREYRE, Gilberto. *Brazil an Interpretation*. New York: Alfred A. Knopf, 1945.

_____. *Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*. Rio de Janeiro: Maia & Schmidt, 1933; Record, 1990.

_____. *Casa Grande & Senzala*. 50. ed. São Paulo: Global editora. 2005. 719 p.

_____. *Conferencias na Europa*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938.

_____. *Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936.

_____. *THE MASTERS and the slaves: a study in the development of brazilian civilization*. Tr. Samuel Putnam. New York: Alfred A. Knopf, 1946.

GERMANO, J. Globalização Contra-Hegemônica, Solidariedade e Emancipação Social. *Revista Cronos*, Natal-RN, v. 8, n. 1, p. 41-55, jan. 2007. Disponível em: <<http://periodicos.ufrn.br/index.php/cronos/article/view/3167/2557>>. Acesso em: 27 ago. 2013.

GEVERS, Jeroen. *Reinterpreting Bossa Nova: Instances of Translation of Bossa Nova in the United States, 1962-1974*. Utrecht, 2010. Thesis (Master of Arts in Musicology), Faculty of Humanities of Utrecht University.

GIL, Gilberto. *Discurso de Posse como Ministro da Cultura*. 2003.

_____. Entrevista concedida ao Programa *Roda Viva* da TV Cultura. São Paulo, 1996. Disponível em: <<http://www.tvcultura.com.br/rodaviva/programa/pgm0536>>. Acesso em: 16 set. 2010.

_____. *Todas as Letras*. Org. Carlos Rennó. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

GIL, Gilberto e FERREIRA, Juca. *Cultura Pela Palavra. Coletânea de artigos, entrevistas e discursos dos ministros da Cultura 2003 – 2010*. Almeida, Armando; Albernaz, Maria Beatriz e Siqueira, Mauricio (org). Rio de Janeiro: Versal Editores, 2013

GOLDMAN SACHS. Building Better Global Economic BRICs. *Global Economics Paper*, n. 66, 30 Nov. 2001. Disponível em: <<http://www.goldmansachs.com/korea/ideas/brics/building-better-pdf.pdf>>. Acesso em: 28 mar. 2013.

GUIMARÃES, A. S. Democracia racial. *Cadernos Penesb*, Niterói, n. 4, p. 33-60, 2002.

_____. Depois da democracia racial. *Tempo social*, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 269-287, nov. 2006.

_____. Preconceito de cor e racismo no Brasil. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 47, n. 1, p. 9-43, 2004.

_____. *Racismo e anti-racismo no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2005.

GURGEL, Luiz Henrique. Dia D da Bossa Nova em Terras do Tio Sam. *Almanaque Brasil*, [s. d.]. Disponível em: <<http://www.almanaquebrasil.com.br/curiosidades-musica/5341-dia-d-da-bossa-nova-em-terras-de-tio-sam.html>>. Acesso em: 5 jan. 2014

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. *Educação e Realidade*, v. 22, n. 2, p. 15-46, jul./dez. 1997.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik. Trad. Adeleine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

_____. The Work of Representation. In: HALL, Stuart (Org.). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London; New Delhi: Sage Publications, 1997.

_____.; DONALD, James (Ed.). *Politics and Ideology*. Milton Keynes: Open University Press, 1986.

HASENBALG, Carlos A. *Discriminação e desigualdades raciais no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

HOMEM, Wagner; ROSA, Bruno de La. *Histórias de Canções: Vinicius de Moraes*. São Paulo: Leya, 2013.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. Minidicionário Houaiss da língua portuguesa. 1ª. Ed. **Rio de Janeiro: Objetiva**, 2001.

IANNI, Octávio. *Enigmas da Modernidade-Mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

IRIGARAY, Hélio Arthur Reis; FREITAS, Maria Ester de; FILARDI, Fernando. Diáspora brasileira e os trabalhadores retornados do exterior: quando a fantasia encontra a realidade. *XXXVII Encontro da ANPAD*, Rio de Janeiro, 7-11 set. 2013. Disponível em: <http://www.anpad.org.br/diversos/trabalhos/EnANPAD/enanpad_2013/10%20-

%20GPR/PDF%20GPR%20-%20Tema%207/2013_EnANPAD_GPR1657.pdf>.

Acesso em: 10 out. 2013.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: _____. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969, p. 118-132.

JORGE, Fernando. *Se não fosse o Brasil, jamais Barack Obama teria nascido*. Editora: Novo Século, 2010.

LESSA, Antonio C. É o Brasil um país sério? A história da mais longa anedota da Política Exterior do Brasil. In: MARTINS, Estevão Chaves de Rezende (Org.). *Relações Internacionais: visões do Brasil e da América Latina*. 1. ed. Brasília: Instituto Brasileiro de Relações Internacionais, 2003, p. 187-222.

LIMA, Marcos Felipe Pinheiro. A aliança não escrita. *Revista Brasileira de Política Internacional*, Brasília, v. 47, n. 2, p. 227-229, jul./dez. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-73292004000200009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 23 mar. 2009.

_____. *Do americanismo ao universalismo: as transformações nas relações internacionais do Brasil, de 1902 a 1964*. Brasília, 2006. 117 f. Dissertação (Mestrado em Relações Internacionais) – Universidade de Brasília.

LIMA-HERNANDES, Maria Célia. Reflexos da sócio-história: constituição do léxico do português. *Revista Factus*, São Paulo, v. 4, p. 67-74, 2005.

LOW, Peter. Singable translations of songs. *Perspectives*, v. 11, n. 2, p. 87-103, 2003a..

_____. Translating Poetic Songs: an attempt at a functional account of strategies. *Target*, v. 15, n. 1, p. 95-115, 2003b.

MACHADO, Ana Maria. Cem Anos de Jorge Amado: Uma apresentação. *Revista Brasileira*, fase VIII, p. 105-116, out./nov./dez. 2012.

MACHADO, Tiago. "Orfeu Negro", versão clássica da "macumba para turista". *Folha de S. Paulo*, 2 set. 2001.

MAIA G. 2005. "Orfeu e Orfeu: a música nas favelas de Marcel Camus e de Cacá Diegues" *Artcultura*. Uberlândia, v.7, n.10, p. 95-109

MAIO, Marcos Chor. O Projeto Unesco e a agenda das ciências sociais no Brasil dos anos 40 e 50. *Rev. bras. Ci. Soc.*, São Paulo, v. 14, n. 41, p. 141-158, out. 1999. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69091999000300009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 27 mar. 2009.

MAMMI, L. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 34, p. 63-70, nov. 1992.

MARTINS, Karla Denise. Culturas popular e erudita, breve revisão. *Revista de C. Humanas*, Viçosa, v. 11, n. 2, p. 235-244, jul./dez. 2011.

MAXIMIANO, Marina Silva. *O Brasil de Tom Jobim na voz de Frank Sinatra: um estudo sobre tradução, música e cultura*. Juiz de Fora, 2012 167 f. Monografia (Trabalho para obtenção do grau de Bacharel em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora.

_____; LACERDA, Patrícia Fabiane Amaral da Cunha. O Brasil de Tom Jobim na voz de Frank Sinatra Um breve estudo sobre tradução e cultura. IN: *Darandina – revista eletrônica*. Vol 4, 2011. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2011/06/O-Brasil-de-Tom-Jobim-na-voz-de-Frank-Sinatra-Um-breve-estudo-sobre-tradu%C3%A7%C3%A3o-e-cultura.pdf>, acesso 23, 03/2014.

MÁXIMO, João. Aquarela do Brasil: da Era do Rádio à Bossa Nova. In: KAZ, Leonel. (Ed.). *Brasil, rito e ritmo: um século de música popular e clássica*. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2003, p. 22-41.

MCCLORY, Jonathan. The New Persuaders II. In: _____. *The New Persuaders II: A 2011 Global Ranking of Soft Power*. [S.l.]: Institute of Government, 1 Dec. 2011, p 5-25. Disponível em: <<http://www.instituteforgovernment.org.uk/publications/new-persuaders-ii>>. Acesso em: 15 maio 2013.

MENDONÇA, Ana Rita. *Carmen Miranda foi a Washington*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. *A origem do samba como invenção do Brasil: sobre o "Feitio do oração" de Vadico e Noel Rosa (Por que as canções têm música?)*. *Antropologia em primeira mão*, Florianópolis, SC, v. 1, p. 1-40, 1995.

_____. Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense. *Rev. bras. Ci. Soc.*, São Paulo, v. 20, n. 58, June 2005, Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092005000200009&lng=en&nrm=iso>, acesso em 02 jun. 2014.

MILTON, John. *Tradução: Teoria e Prática*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MORAES, Jonas Rodrigues de. A música de Luiz Gonzaga no território da “invenção das tradições”. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – NPUH, 2009, Fortaleza.

_____. Batuques, Lundu, Modinha e a Emersão do Baião no Nordeste Brasileiro. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA; CONHECIMENTO HISTÓRICO E DIÁLOGO SOCIAL – ANPUH, XXVII, 2013, Local. *Anais. eletrônicos.*. Natal - RN: Editora, 2013. Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/site/capa>, acesso 23 jan 2014.

MOREIRA, Gabriel Ferrão. *A influência de Villa-Lobos na construção do nacionalismo na Era vargas*. ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Fortaleza, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. 1. ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____.; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 167-190, 2000.

NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

NETTO, Michel Nicolau, *Música Brasileira e Identidade Nacional na Mundialização*, Anna-blume, 2009.

NYE, Joseph. *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. New York: Public Affairs Press, 2004.

OBAMA, Barak. *Dreams from my father*. New York: Random House, 2004.

OLIVEIRA, Gilvan Muller de. Brasileiro fala português: monolinguismo e preconceito lingüístico. In: SILVA, Fabio Lopes da. MOURA, Heronides Maurílio de Melo. (Orgs). *O Direito à fala. A questão do preconceito lingüístico*. 2ª Ed. Ver. Florianópolis: Insular, 2002. p. 83 – 92.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar*. La Habana: J. Montero, 1940.

PAASI, Anssi. Inclusion, Exclusion and Territorial Identities. *Nordisk Samhällsgeografisk Tidskrift*, n. 23, 1996.

PAIVA, V. L. M. O. A língua inglesa aos olhos dos sambistas. *SIGNÓTICA*, Goiânia, n. 7, v. 7, p. 133-147, jan./dez. 1995.

PAPAZIAN, Lucas E. El Nacionalismo Musical. [s.d.]. Disponível em: <<http://www.monografias.com/trabajos6/namu/namu.shtml>>. Acesso em: 2 jan. 2012.

PARANHOS, Adalberto. A invenção do Brasil como terra do samba: os sambistas e sua afirmação social. *História*, v. 22, n. 1, p. 81-113, 2003. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0101-90742003000100004-4369>>. Acesso em: 12 fev. 2014.

_____. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. *ArtCultura* (UFU), Uberlândia-MG, v. 9, n. 9, p. 22-31, 2004.

_____. O Brasil dá samba?: os sambistas e a invenção do samba como “coisa nossa”. In: TORRES, Rodrigo (Ed.). *Música popular em América Latina*. Chile: Fondart, 1999.

PAULA, Marcelo Ferraz de. A América Latina na Música Popular Brasileira: dois idiomas e um coro-canção. *DARANDINA revista eletrônica* – Programa de Pós-Graduação em Letras, UFJF, v. 4, n. 1, s.p. - , 2011.

PÉCAUT, Daniel. *Intelectuais e classes dirigentes no Brasi..* São Paulo: Ática, 1998.

PERRONE, Charles A. *Masters of Contemporary Brazilian Song: MPB 1965-1985*. Austin: University of Texas Press, 1989.

_____.; DUNN, Christopher. *Brazilian Popular Music and Globalization*. New York: Routledge, 2002.

PERRONE-MOISÉS, L. *Vira e mexe nacionalismo: paradoxos do nacionalismoliterário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PIRES, Cibélia Renata da Silva. O uso da língua geral e sua restrição na América portuguesa. *Revista espaço Acadêmico*, n. 93, meio eletrônico, fev. 2009. Disponível em <http://www.espacoacademico.com.br/093/93pires.pdf>, acesso 30 mar 2013.

PIRES, Laura Bettencourt. *Teorias da Cultura*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2004.

RAJAGOPALAN, K. National Languages as Flags of Allegiance; or the Linguistics that Failed us: A Close at Emergent Linguistic Chauvinism in *CAUCE*, *Revista de Filologia y su Didáctica*, nº 24, 2001/ p.16-28

RAMA, Ángel. *Transculturación Narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.

RASSIER, Luciana Wrege; BLUME, Rosvitha Friesen. Entrevista com Luise Von Flotow. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 2, n. 28, p. 251-274, 2011.

RENNÓ, Carlos. *Gilberto Gil: Todas as letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

RICOEUR, Paul. Entre Mémoire et Histoire. *Projet Paris*, n. 248, p.11 , 1996.

_____. *Temps et Récit*. Paris: Seuil, 1985, v. III (Le Temps raconté).

ROCHA, João Cezar de Castro. Brazil as exposition. *CiberLetras*, v. 8, Jan. 2003.

RODRIGUES, Nelson. *À sombra das chuteiras imortais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ROOSEVELT, Theodore. *Through the Brazilian Wilderness* (1914). [S.l.]: The Echo Library, 2007.

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. Tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi: nexos de arquitetura. *Arquitextos*, São Paulo, ano 3, jan. 2003.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Jose Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do Riso: a representação humorística na história brasileira da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*". 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

SANTOS, Boaventura de Souza (Org.). *Democratizar a democracia: os caminhos da democracia participativa*. Rio De Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

SANTOS, Luiz Antonio de Castro. O pensamento sanitista na primeira República: uma ideologia de construção da nacionalidade. *Dados. Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, v.28, n.2, p.193-210, 1985.

SCHNEIDER, Alberto Luiz. Censo de 2010: os números do Brasil. Artigo originalmente publicado na Revista Real. Maio 2011.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Espetáculo da miscigenação. *Estud. avançados*, São Paulo, v. 8, n. 20, p. 137-142, Apr. 1994. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141994000100017&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 27 mar. 2014.

_____. Jorge Amado, o artista da mestiçagem. In: GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. (Org.). *O Brasil best seller de Jorge Amado*. São Paulo: Senac, 2003, p. 9-14 .

_____. *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. Usos e abusos da mestiçagem e da raça no Brasil. *Revista Afro-Ásia*, 18, p. 77-101, 1996. Disponível em: <www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia_n18_p77.pdf>. Acesso em: 31 jan 2014.

SCHWARZ, Bill. 'Conservatism, Nationalism and Imperialism', in Donald, James & Hall, Stuart (eds.), *Politics and Ideology*. Milton Keynes: Open University Press, 1986.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. [1986] In: _____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 29-48

SEBRAE. *Pesquisa Cara Brasileira*. São Paulo, 2002.

SERVIÇO SOCIAL DA INDÚSTRIA, Departamento Nacional. *Glossário de Cultura*. Coord. Rodolfo Cascão... [et. al.], Eustáquia Salvadora de Sousa e Cláudia Martins Ramalho. Brasília: SESI/DN, 2007.

SEVCENKO, N. *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na I República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, E. L. *Forró no asfalto: mercado e identidade sociocultural*. São Paulo: Annablume, 2003.

SILVA, Helenice Rodrigues da. "Rememoração"/comemoração: as utilizações sociais da memória. *Rev. Bras. Hist.*, São Paulo , v. 22, n. 44, 2002 . Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882002000200008&lng=en&nrm=iso, acesso on 03 June 2013. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882002000200008>..

SILVA, Vinicius R. B. *Nara Leão: o Tropicalismo no avesso do espelho*. ABRALIC. USP. 2008.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniao/95343-o-quotsoft-powerquot-brasileiro.shtml>>. Acesso em: 20 jun 2013.

SUPPO, Hugo. A política cultural da França no Brasil entre 1920 e 1940: o direito e o avesso das missões universitárias. *Revista de história*, São Paulo, v. 142-143, dez. 2000.
Disponível em: <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-83092000000100009&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 6 dez. 2011.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.

_____. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Música popular: um tema em Debate*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos: origens*. São Paulo: Editora 34, 2008.

_____. *Pequena história da música popular*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1974.

TONHATI, Tânia; DIAS, Gustavo. Dossiê – Brasileiros em Londres – Introdução. *TRAVESSIA – Revista do Imigrante*, No 66. P. 7-8. Centro de Estudos Migratórios, jun. 2010.

TOOGE, Marly D.B. *Traduzindo o “Brazil”: o país mestiço de Jorge Amado*. São Paulo, 2009. 189 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

TOTA, Antônio Pedro. Carmen Miranda Dadá. *Folha de S. Paulo*, 1991a.

_____. _____. *The New York Times*, 1991b.

_____. *O imperialismo sedutor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da segunda guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Os americanos*. São Paulo: Editora Contexto, 2009.

TYMOCZKO, M. Enlarging Translation Theory: Integrating Non-Western Thought about Translation. In: HERMANS, Th. (Ed.) *Translating Others*. , Manchester: St. Jerome, 2005.

_____. Tymoczko, M. *Enlarging Translation, Empowering Translators*. Manchester: St-Jerome Publishing, 2007.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Nova História, Velhos Sons: notas para ouvir e pensar Música Brasileira Popular. *Debates*, v.1, n. 1, p. 80-101, 1997.

VECCHI, Roberto. O Brasil próximo remoto: os estereótipos da cultura brasileira. *A viagem dos argonautas*, 7 set. 2013. Disponível em: <<http://aviagemdosargonautas.net/2013/09/07/o-brasil-proximo-remoto-os-estereotipos-da-cultura-brasileira-por-roberto-vecchi/>>. Acesso em: 10 out. 2013.

VELOSO, Caetano. *Alegria, Alegria*. Rio de Janeiro: Pedra Q. Ronca, 1997a.

_____. *Letra só*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003a.

_____. *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Tropical Truth: A Story of Music and Revolution in Brazil*. New York City: Alfred A. Knopf, 2003b.

_____. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997b.

VENUTI, Lawrence. *Escândalos da Tradução*. Trad. Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda, Valéria Biondo. Bauru, SP: EDUSC. 2002.

VERMEER, Hans. *Skopos and Translation Commission*. Heidelberg: Universitat, 1989.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Local: J. Zahar, 1995.

VIANNA, Oliveira. *Raça e Assimilação*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

VIZENTINI, Paulo Fagundes. Relações internacionais do Brasil: De Vargas a Lula. São Paulo: .In: *Ensaio FEE*, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 134-154, 1999.

WILEY, T. G. Language Planning and Policy. In: McKAY, S. L.; HORBERGER, N. H. (Org.) *Sociolinguistics and Language Teaching*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 103-146..

WILL, Barbara. Pensar globalmente? A ideia, a ideologia e os limites do cosmopolitismo. *Rem-te de Males - Open Journal Systems*, v. 30, pp. 17, pp.161-177, n. 1, p. - , 2010.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Philosophische untersuchungen, Philosophical Investigations*. Nova York: editora, 1953.

ZWEIG, Stefan. *Brazil: A Land of the Future*. Trans. Lowell A. Bangerter. Ariadne Press, (1941) 2000.

DADOS DE ARQUIVO PESSOAL

TOOGE, Marly D. B. [Anúncio do novo canal da Rede Globo em Portugal (Lisboa)]. Jul. 2013a. 1 fotografia, color. Arquivo pessoal.

_____. [Bandeira no teto do *Brazil Restaurant*]. Jul. 2012a. 1 fotografia, color. Arquivo pessoal.

_____. [Cardápio do *Brazil Restaurant*]. Jul. 2013b. 1 fotografia, color. Arquivo pessoal.

_____. [Chinelo da coleção “Não do Brasil”]. Out. 2012a. 1 fotografia, color. Arquivo pessoal.

_____. [Cine São Jorge]. Jul. 2013c. 1 fotografia, color. Arquivo pessoal.

_____. [Coleção de calçado da loja “Não do Brasil” em Paris]. Out. 2012b. 1 fotografia, color. Arquivo pessoal.

_____. [Empório Brasil e *Ipanema Restaurant*]. Jul. 2012b. 1 fotografia, color. Arquivo pessoal.

_____. [Entrada do “Brasil Tropical” em Paris]. Out. 2012c. 1 fotografia, color. Arquivo pessoal.

_____. [Exterior da loja “Não do Brasil” em Paris]. Out. 2012d. 1 fotografia, color. Arquivo pessoal.

_____. [Interior do *Brazil Restaurant*]. Jul. 2012c. 1 fotografia, color. Arquivo pessoal.

_____. [*Ipanema Restaurant*]. Jul. 2012d. 1 fotografia, color. Arquivo pessoal.

_____. [Placa da *Little Brazil*]. Jul. 2013d. 1 fotografia, color. Arquivo pessoal.

_____. [Restaurante *Brazil* na rua 46 em Nova York]. Jul. 2013e. 1 fotografia, col. Arquivo pessoal.

_____. [Restaurante Copacabana]. Jun. 2013. 1 fotografia, color. Arquivo pessoal.

_____. [Restaurante Via Brazil]. Jul. 2013f. 1 fotografia, color. Arquivo pessoal.

UNIKWAX Center. Disponível em: <<http://www.unikwax.com/waxing-services/waxing-for-women/>>. Acesso em: 10 nov. 2013.

OUTRAS FONTES: DADOS DISPONÍVEIS ELETRÔNICAMENTE

ABMI – Associação Brasileira de Música Independente. Disponível em: <http://www.abmi.com.br/website/projetos.asp?id_secao=7&id=15>. Acesso em: 17 set. 2010.

ANÚNCIO do cinema Vasco da Gama. Disponível em: <<http://memorialgloriapires.blogspot.com.br/2013/06/premiere-brasil-lisboa-exibe-flores.html>>. Acesso em: 1 jul. 2013.

ARY BARROSO. Disponível em: <<http://www.brasil.gov.br/sobre/cultura/artistas-brasileiros/musica/ary-barroso-1903-1964/print>>. Acesso em: 5 jan. 2012.

BARBIE Brasileira. [s.d.]. Disponível em: <<http://designbr.ning.com/profiles/blogs/barbie-brasileira>>. Acesso em: 2 fev. 2014.

_____. [s.d.]. Disponível em: <<http://mondomoda.org/2013/01/24/barbie-brazilian-banana-bonanza/>>. Acesso em: 2 fev. 2014.

_____. [s.d.]. Disponível em: <<http://www.ioffer.com/i/brazilian-barbie-9094-90-112408895>>. Acesso em: 2 fev. 2014.

BBC-Brasil. *Merkel diz que tentativa de criar sociedade multicultural na Alemanha “fracassou”*. 16 out. 2010. Disponível em:

<http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2010/10/101016_merkel_fracasso_mdb.shtml>. Acesso em: 1 mar. 2014.

BÍBLIA. Inglês. King James Bible. Disponível em: <<http://www.kingjamesbibleonline.org/Job-31-38/>>. Acesso em: 02 fev 2013.

BÍBLIA. Inglês. The Voice Bible. Disponível em: <<http://www.biblegateway.com/passage/?search=Jeremiah+12%3A4&version=VOICE>>. Acesso em: 02 fev 2013.

BOLÍVIA – Oruro, Potosi, Sucre, 17 set. 2009. Disponível em: <<http://www.viajantes.com/diarios/oruro/bolivia-oruro-potosi-sucre#ixzz2aC2eYWpd>>. Acesso em: 20 set. 2013.

BRASIL. Ministério das Relações Exteriores. Música. Disponível em: <<http://www.dc.mre.gov.br/musica>>. Acesso em: 18 set. 2010.

BRASIL. Ministério do Turismo. *Manual de uso 2010 da Marca Brasil*. Brasília, 2010. Disponível em: <http://www.turismo.gov.br/turismo/multimidia/logotipos_marcas/galeria_arquivos_logotipos_marcas/m_brasil_nova_manual_1.pdf>. Acesso em: 3 set. 2013.

BRASIL. Ministério do Turismo. *Manual de uso da Marca Brasil. Versão Turismo Cooperado*. Brasília, 2002. Disponível em: <http://www.turismo.gov.br/export/sites/default/turismo/multimidia/logotipos_marcas/galeria_arquivos_logotipos_marcas/Manual_Marca_Brasil_PT.pdf>. Acesso em: 23 mar. 2012.

BRASILFEST. 17 Aug. 2014. Disponível em:
<<http://www.brasilfest.com/pictures.htm>>. Acesso em: 24 out. 2013.

BRASIL Fest. Chicago, 2013. Disponível em: <<http://brasilfestchicago.com/>>. Acesso em: 24 out. 2013.

BRASIL Summer Fest. 2013. Disponível em: <<http://www.brasilsummerfest.com/>>. Acesso em: 24 out. 2013.

BRAZIL Fest. 2013. Disponível em: <<http://www.brazilfest.ca/>>. Acesso em: 24 out. 2013.

BRAZILIAN Day: Informações. Disponível em:
<<http://www.brazilianday.com/informacoes/>>. Acesso em: 29 out. 2013.

BUARQUE, Daniel. Na Inglaterra, chegam a 90% os brasileiros ilegais, diz especialista. *GI*, São Paulo, 26 set. 2006. Disponível em:
<<http://g1.globo.com/Noticias/Mundo/0,,AA1287329-5602,00-NA+INGLATERRA+CHEGAM+A+OS+BRASILEIROS+ILEGAIS+DIZ+ESPECIALISTA.html>>. Acesso em: 14 out. 2013.

BUTLER Beach Access. Disponível em:
<http://www.beachhunter.net/butler_beach__crescent_beach.htm>. Acesso em: 1 dez. 2013.

BÚZIOS Boutique na rua 46. [s.d.]. Disponível em: <<http://www.yelp.com/biz/buzios-boutique-new-york>>. Acesso em: 21 fev. 2014.

CALIL, Ricardo. Obama descobriu Brasil em 1983, com 'Orfeu Negro'. In: *Jornal Último Segundo* de 18 mar 2011.

CAMPANHA quer mudar imagem do Brasil no exterior, 27 nov. 2002. Disponível em: <<http://www.mdic.gov.br/sitio/interna/noticia.php?area=1¬icia=4904>>. Acesso em: 15 maio 2010.

CARDÁPIO do Copacabana em Nova York. [s.d.]. 1 fotografia, col. Disponível em: <<http://www.copacabanany.com/site/page/9/dinner-menu>>. Acesso em: 3 abr. 2014.

CARDOSO JUNIOR, Abel. Cronologia. [s.d.]. Disponível em: <<http://carmen.miranda.nom.br/cronologia.htm>>. Acesso em: 30 nov. 2011.

CARLOS, J. Carnival. [s.d.]. 1 fotografia, color. Disponível em: <<http://daniellathompson.com/>>. Acesso em: 12 dez. 2011.

CARNAVAL é tema do evento “Vamos Falar Português” na UNESCO, 28 fev. 2013. Disponível em: <<http://dc.itamaraty.gov.br/noticias/carnaval-e-tema-do-evento-201cvamos-falar-portugues201d-na-unesco/?searchterm=None>>. Acesso em: 1 mar. 2014.

CARVALHO, Leandro. *Brazil Butt Lift*. [s.d.]. Publicidade. Disponível em: <<http://abbymaried.blogspot.com.br/2013/04/whats-difference-between-brazil-butt.html>>. Acesso em: 25 nov. 2013

CASA do Brasil-EUA. [s.d.]. Disponível em: <<https://www.facebook.com/home.php>>. Acesso em: 3 abr. 2014.

CASO Mãe Gilda. Disponível em: <http://www.stj.gov.br/portal_stj/publicacao/engine.wsp?tmp.area=398&tmp.texto=93234>. Acesso em: 1 ago. 2013.

CHURRASCARIA Plataforma em Nova York. [s.d.]. 1 fotografia, col. Disponível em: <<http://www.nytx.com/Restaurants/articles/steakhouse.html>>. Acesso em: 4 fev. 2014.

CHUVA e Cholas era o que mais tinha na Bolívia, 13 fev. 2010. Disponível em: <<http://www.raroway.com/?p=710>>. Acesso em: 10 set. 2013.

CLARK, Bebel. Aula para “levantar o bumbum” faz sucesso nos EUA e atrai modelos. *Globo Esporte*, 15 fev. 2013. Disponível em: <<http://globoesporte.globo.com/eu-atleta/treinos/guia/aula-para-levantar-o-bumbum-faz-sucesso-nos-eua-e-atrai-modelos.html>>. Acesso em: 24 out. 2013.

CLAUDIO, Ivan. A onda das versões. *Isto é*, 26 ago. 2009, p. 106-107.

COLEÇÃO *Brazil* – Macy’s Ventura Mall – Miami. [s.d.]. Disponível em: <<http://estaciofashion.blogspot.com.br/2012/05/brasil-magical-journey-na-macys.html>>. Acesso em: 30 set. 2013.

CONNOLLY, Kate. Angela Merkel Declares Death of German Multiculturalism. *The Guardian*, 17 Oct. 2010. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/world/2010/oct/17/angela-merkel-germany-multiculturalism-failures>>. Acesso em: 1 Feb. 2014.

CULTURA. Disponível em: <<http://www.itamaraty.gov.br/temas/difusao-cultural/cultura>>. Acesso em: 10 out. 2012.

CULTURA do Brasil. 2010. Disponível em: <<http://chicodocondeafro.blogspot.com.br/2010/02/cultura-brasileira.html>>. Acesso em: 15 ago. 2013.

COUTINHO, Filipe. Adidas diz que vai retirar do mercado camisetas do Brasil com apelo sexual. *Folha de S. Paulo*, Brasília, 25 fev. 2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/esporte/folhanacopa/2014/02/1417599-adidas-diz-que-vai-retirar-do-mercado-camisetas-do-brasil-com-apelo-sexual.shtml>>. Acesso em: 15 nov. 2013.

DINIZ, Laura; COURA, Kalleo. O Brasil aos olhos do mundo. *Veja*, ed. 2250, ano 45, n. 1, 4 jan. 2012, p. 66- 77.

DIPLOMACIA CULTURAL. Disponível em: <<http://www.itamaraty.gov.br/divulg/diplomacia-cultural>>. Acesso em: 15 maio 2013. DISCUSSÃO postada no Facebook. 18 jun. 2013. Disponível em: <<https://hr-hr.facebook.com/academiadeneuronios/photos/a.424326254306653.99890.413762928696319/496187550453856/?type=1>>. Acesso em: 20 jun. 2013.

EMBAIXADA DO BRASIL EM HAIA. Assuntos Culturais. Disponível em: <http://www.brazilianembassy.nl/emb_11.htm>. Acesso em: 11 nov. 2011.

EMBAIXADA do Irã atribui denúncia de abuso a ‘diferença cultural’, 19 abr. 2012. Disponível em: <<http://noticias.terra.com.br/brasil/policia/embaixada-do-ira-atribui-denuncia-de-abuso-a-39diferenca-cultural39,edca0a43aa1da310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html>>. Acesso em: 10 out. 2013.

ENTRADA do restaurante *Miss Favela*. [s.d.]. 1 fotografia, col. Disponível em: <<http://www.timeout.com/newyork/restaurants/miss-favela>>. Acesso em: 4 fev. 2013.

ESPECIAL ARY BARROSO. Site desenvolvido pelos alunos de Técnica de Produção Jornalística e Hipermídia da Universidade Federal de Juiz de Fora. Disponível em: <http://www.extra.ufjf.br/noticias/especiais/Ary/ary_aquarela.htm>. Acesso em: 5 jan. 2012.

ESTADO DE SÃO PAULO. *Especial Música Brasileira*. Texto apresentado no site da Biblioteca Virtual do Estado de São Paulo. Disponível em: <<http://www.bibliotecavirtual.sp.Gov.br/especial/201003-musica.php>>. Acesso em: 11 nov. 2011).

ESTIMATIVAS populacionais das comunidades brasileiras no Mundo. 2012. Disponível em: <<http://www.brasileirosnomundo.itamaraty.gov.br/a-comunidade/estimativas-populacionais-das-comunidades>>. Acesso em: 10 out. 2013.

EVA Longoria's Brazilian Love-Life. [s.d.]. Disponível em: <<http://www.askmen.com/celebs/entertainment-news/eva-longoria/eva-longoria-brazilian-lovelife.html>>. Acesso em: 24 out. 2013.

FACHADA do restaurante Copacabana. 27 mar. 2013. 1 fotografia, color. Disponível em: <<https://plus.google.com/117550932756787555111/photos/photo/5861294867708737890>>. Acesso em: 1 abr. 2014.

FAVERO, Paulo. Camisetas com conotação sexual da Adidas para a Copa revoltam o governo. *O Estado de São Paulo*, 24 fev. 2014. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/esportes,camisetas-com-conotacao-sexual-da-adidas-para-a-copa-revoltam-o-governo,1134142,0.htm>>. Acesso em: 10 mar. 2014.

FUNARTE. Show em Brasília marca abertura do Ano de Portugal no Brasil. 5 set. 2012. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/funarte/show-em-brasilia-marca-abertura-do-ano-de-portugal-no-brasil/>>. Acesso em: 9 mar. 2014.

IGREJA Universal é condenada por intolerância religiosa, 18 set. 2008. Disponível em: <<http://www.paulopes.com.br/2008/09/universal-condenada-por-chamar-me-de.html>>. Acesso em: 1 ago. 2013.

INTERIOR do *Miss Favela*. [s.d.]. 1 fotografia, col. Disponível em: <<https://www.facebook.com/pages/Miss-Favela/45886473799?rf=180143442021962>>. Acesso em: 4 dez. 2013.

ISABEL Silvestre - Asa Branca. [s.d.]. 1 vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fi8FhHo9ha8>>. Acesso em: 10 abr. 2014.

J. SISTERS. Disponível em: <<http://jsisters.com/services/>>. Acesso em: 24 out. 2013.

JARDON, Carolina. Assassinato do índio Galdino completa 10 anos. *G1*, Brasília, 19 abr. 2007. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Brasil/0,,MUL23764-5598,00.html>>. Acesso em: 20 ago. 2013.

JOHNSON, Bailey. Brazilian Bikini Wax Making Crab Lice Endangered. *CBS News*, 14 Jan. 2013. Disponível em: <http://www.cbsnews.com/8301-205_162-57563803/>. Acesso em: 24 out. 2013.

LEAHY, Joe. Brazil: The First Big “Softpower”. *Financial Times*, 22 Feb. 2013. Disponível em: <<http://www.ft.com/intl/cms/s/2/37685a5c-7bbd-11e2-95b9-00144feabdc0.html>>. Acesso em: 15 maio 2013.

LEAL, João Bosco. Diferenças culturais ou crime? *Blogue Luso-brasileiro*, 29 abr. 2012. Disponível em: <<http://solpaz.blogs.sapo.pt/293987.html>>. Acesso em: 1 ago. 2013.

LEÃO, Nara. *Opinião de Nara*. [S.l.]: Philips, 1964. Disponível em: <<http://www.naraleao.com.br/index.php?p=discografia/1964-opinio-de-nara/textos>>. Acesso em: .

LISSAGE Brésilien. Disponível em: <<http://www.amazon.fr/complet-Lissage-Br%C3%A9silien-rechargeable-Amazon/dp/B004J46C2I>>. Acesso em: 1 fev. 2014.

LISSAGE Brésilien Keratine. Disponível em: <<http://www.achat-pays-de-brive.com/pro951-LISSAGE-BRESILIEN-INOKERATIN-DANS-NOTRE-MAGASIN-ESTHETIF-DISTRIBUTION.htm>>. Acesso em: 1 fev. 2014.

LIVRO “A Odisseia de Jorge Amado” é lançado durante as comemorações do centenário do escritor, 6-7 ago. 2012. Disponível em: <<http://www.cultura.ba.gov.br/2012/08/06/editora-da-uesc-lanca-a-odisseia-de-jorge-amado-durante-as-comemoracoes-do-centenario-do-escritor/>>. Acesso em: 29 out. 2013.

LOMBELLO, Marcos. Entrevista concedida a Marly Tooge. Via eletrônica, 2013.

LUSTIG, Robin. Brazil emerges as a leading exponent of “soft power”. *BBC*, 23 Mar. 2010. Disponível em: <<http://news.bbc.co.uk/2/mobile/americas/8580560.stm>>. Acesso em: 15 maio 2013.

MARGOLIS, Maxine. Brasileiros no exterior ainda são ‘invisíveis’, diz antropóloga americana. *BBC Brasil*, 10 jun. 2013. Entrevista concedida a Alessandra Corrêa. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2013/06/130609_brasileiros_exterior_pai_ac.shtml>. Acesso em: 13 out. 2013.

MISS FAVELA. About us. 2010. Disponível em: <<http://missfavela.com/about-us/>>. Acesso em: 12 out. 2013.

MULTICULTURALISMO “falhou”, diz Merkel. *Folha de S. Paulo – UOL*, 18 out. 2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft1810201009.htm>>. Acesso em: 1 fev. 2014.

MONTENEGRO, Ernesto. An Exile Sees Brazil as the Land of the Future; Stefan Zweig Finds Enlightenment and Harmony Among All Races in the Southern Republic. *The New York Times*, 5 out. 1941.

OGX. Brazilian Keratin Therapy. Disponível em: <<http://ogxhair.com/category-title/24>>. Acesso em: 20 jan 2014.

ORFEU NEGRO. [s.d.]. 1 imagem, color. Disponível em: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/40/Orfeu_Negro%2C_1959.jpg>. Acesso em: 24 dez. 2012.

OROSCO, Dolores. “Águas de Março” fecha o verão de 2012 completando 40 anos; nova geração da MPB faz releitura da canção. *UOL*, 9 mar. 2012. Disponível em: <<http://musica.uol.com.br/ultnot/2012/03/09/aguas-de-marco-fecha-o-verao-2012-completando-40-anos-nova-geracao-da-mpb-faz-releitura-da-cancao.jhtm>>. Acesso em: 9 mar. 2012.

OS BEATLES tocaram Asa Branca? – Museu Luiz Gonzaga. Campina Grande, PB, 2 ago. 2011. 1 vídeo. Programa “Matéria” da TV Itararé / Cultura.

PAINEL da entrada do clube noturno Copacabana. [s.d.]. 1 fotografia, col. Disponível em: <<http://www.777list.com/copacabana/>>. Acesso em: 1 fev. 2014.

PEW Research Center. Disponível em: <<http://www.pewresearch.org/topics/immigration/>>. Acesso em: 10 out. 2013.

PINTO, Rodrigo. Interesse por cultura brasileira cria chance de fortalecer economia via 'soft power'. *BBC Brasil*, 4 abr. 2012.

PRIMEIRA viagem aos Estados Unidos. (First Trip to the United States). 26 jun. 2009. Disponível em: <http://carmen.miranda.nom.br/gal_estados%20unidos2.htm>. Acesso em: 29 nov. 2011.

PROTESTOS no Brasil. 18 jun. 2013. Disponível em: <<https://hr-hr.facebook.com/academiadeneuronios/photos/a.424326254306653.99890.413762928696319/496187550453856/?type=l>>. Acesso em: 20 jun. 2013.

PURE BRAZILIAN. Disponível em: <<https://www.purebrazilian.com/>>. Acesso em: 4 maio 2014; 22 out. 2013.

RADICETTI. Entrevista concedida a Marly Tooge. Via eletrônica, 2013.

RESTAURANTE *Favela Chic* de Paris. In: BAGAGEM: o blog de viagem dos portais da moda. [s.d.]. Disponível em: <<http://bag.portaisdamoda.com.br/?p=446>>. Acesso em: 20 out. 2013.

RESTAURANTE Fogo de Chão em San Diego. 5 set. 2013. 1 fotografia, col. Disponível em: <<http://www.sandiegoville.com/2013/09/brazilian-steakhouse-fogo-de-chao-now.html>>. Acesso em: 4 fev. 2014.

ROBERTS, Sam. A Passover Sermon, a Play, and a Century of the Melting Pot. *The New York Times*, 8 Apr. 2007. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2007/04/08/nyregion/08melting.html?pagewanted=all&_r=0>. Acesso em: 1 maio 2014.

ROOSEVELTS AIDED GIRLS IN DISTRESS: Actresses on Their Ship, Warned Against Brazilian Music Halls, Wanted to Come Home. *The New York Times*, 9 nov. 1913.

SIX Flags: Park Police. Disponível em: <<http://www.sixflags.com/america/info/parkpolicies.aspx>>. Acesso em: 20 jun 2013 .

SOCIAL media expert heads to public relations summit in Iran. *Yorkshire Post*, 19 out. 2013. Disponível em: <<http://www.yorkshirepost.co.uk/business/business-news/social-media-expert-heads-to-public-relations-summit-in-iran-1-6154673>>. Acesso em: 19 out. 2013.

SURVIVALPHRASES - Brazilian Portuguese. Disponível em: <<http://www.appannie.com/apps/ios/app/survivalphrases-brazilian/>>. Acesso em: 1 fev. 2014.

STEWART, Margaret E. Brazil's Folk-Music; Its Influence on The Modern School of Composers of The Country. *The New York Times*, 11 fev. 1940.

SUPLICY, Marta. O "soft power" brasileiro. *Folha de S. Paulo*, 24 fev. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaio/95343-o-quotsoft-powerquot-brasileiro.shtml>>. Acesso em: 15 maio 2013.

TAVARES, Carla. Brazil: A Magical Journey. [10 jul. 200-?]. Disponível em: <<http://www.carlatavares.com/tag/nova-york/>>. Acesso em 1 ago. 2013.

THE 32nd ACADEMY Awards (1960) Nominees and Winners. 4 Apr. 1960. Disponível em: <<http://www.oscars.org/awards/academyawards/legacy/ceremony/32nd-winners.html>>. Acesso em: 27 out. 2013.

THE BRAZILIAN ENDOWMENT FOR THE ARTS. Biblioteca Brasileira de Nova York. Disponível em: <<http://brazilianendowmentny.org>>. Acesso em: 21 fev. 2014; 25 out. 2013.

TODAS as músicas de Tom. [s.d]. Disponível em: <<http://www.jobim.com.br/cgi-bin/clubedotom/musicas3.cgi>>. Acesso em: 22 jan. 2014.

VALHOULI, Christina. Faster Pussycat, Wax! Wax! *Salon*, 3 Sept. 1999. Disponível em: <<http://www.salon.com/1999/09/03/bikini/>>. Acesso em: 24 out. 2013.

VELOSO, Caetano. Carmen Miranda Dadá. *The New York Times*, 1991a.

_____. _____. *Folha de S. Paulo*, 1991b.

WARRINGTON, Ruby. The Brazilian Butt Workout. 26 may 2012. Disponível em: <<http://www.thetimes.co.uk/tto/health/diet-fitness/article3425626.ece>>. Acesso em: 25 nov. 2013.

WEST Dennis – beach rules. Disponível em: <<http://cozybeach.com/capecodpics/westdennis-beach-rules.jpg>>. Acesso em: 1 dez. 2013.

WARREN, Harry; ROBIN, Leo. You discover you're in New York. In: MIRANDA, Carmen; FAYE, Alic

WILSON, Jo'n S. Brazil's Bossa Nova Spreading; Variant of Samba Is Picked Up on Tours by Jazz Musicians Charl, e Byrd Uses 'New Beat' in Show at Village Gate“ – *The New York Times*, 27 Sept. 1962.

_____. The Bossa Nova makes its redorded debut. *The New York Times*, 14 Oct. 1962.

VÍDEOS UTILIZADOS

고래야 - 하얀 날개 (Asa Branca). [s.d.]. 1 vídeo. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=Eq8a6RVhrZ8#!>>. Acesso em: 10 fev. 2014.

A INSERÇÃO DO BRASIL NO MUNDO. 20 ago. 2007, São Paulo, Instituto de Estudos Avançados – Universidade de São Paulo. Disponível em: <<http://www.iea.usp.br/midiateca/video/videos-2007/a-insercao-do-brasil-no-mundo?searchterm=A+inser%C3%A7%C3%A3o>>. Acesso em: 23 mar. 2012.

ABAMBAÉ- Lundu Marajoara. [s.d.]. 1 vídeo. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=0ngrmAhFQNc>>. Acesso em 29 out. 2013.

ASA Branca Ameth 1 desktop. [s.d.]. 1 vídeo. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=XxIeNT1lA-s>>. Acesso em: 10 fev. 2014.

“ASA BRANCA” de Luiz Gonzaga ganha versão em inglês, cantada por Roberto Trevisan e Billy Paul. *Comunidade News* – O Jornal da Comunidade Brasileira, Connecticut; New York; New Jersey, 26 May 2010. Disponível em: <<http://www.comunidadenews.com/cultura/asa-branca-de-luiz-gonzaga-ganha-versao-em-ingles-cantada-por-roberto-trevisan-e-billy-paul-6174>>. Acesso em: 10 fev. 2014.

BAI Chibang (Asa Branca - Chinese Version). [s.d.]. 1 vídeo. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=xkaqxmFA_L4>. Acesso em: 10 fev. 2014.

BEYOND IPANEMA – Ondas Brasileiras na Música: Um Mundo Bossa Nova. Direção de Guto Barra. 1 documentário. Exibido em Canal Brasil, 21 fev. 2013.

BRASIL Day STL. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=lCbDxWLJLv0#t=7> . Acesso em: 24 out. 2013.

BRASIL Tropical. [s.d.]. 1 vídeo. Disponível em: <www.brasiltropical.com>. Acesso em: 24 out. 2013.

BRAZILIAN Day 2013 New York City. 3 set. 2013. 1 vídeo. Disponível em:
<<http://www.youtube.com/watch?v=N3JRS2lxG8g>>. Acesso em: 10 out. 2013.

BRAZILIAN Day New York 2013. 1 set. 2013. 1 vídeo. Disponível em:
<<http://www.youtube.com/watch?v=1PGKGuUiB8I>>. Acesso em: 10 out. 2013.

BRAZILIAN Day Parade and Festival NYC 2013. 31 ago. 2013. 1 vídeo. Disponível em:
<<http://www.youtube.com/watch?v=mjdsowx4H3A>>. Acesso em: 10 out. 2013.

CARNIVAL in Brazil. 1942. 1 vídeo. Disponível em:
<<http://www.youtube.com/watch?v=p5E8i6RXGMA>>. Acesso em: 23 mar. 2012.

CARMEN Miranda – Aquarela do Brasil. 1943. 1 vídeo. Disponível em:
<<http://www.youtube.com/watch?v=5DBA5tnAJDk>>. Acesso em: 4 dez. 2013.

FESTA–Brasil–Los Angeles–Brazilian Day L.A. 2009. Disponível em:
<<http://www.youtube.com/watch?v=XtGHTAHI7fg>>. Acesso em: 24 out. 2013.

FLYING down to rio. 1933. Disponível em:
<<http://www.youtube.com/watch?v=38ApYH-LrLY>>. Acesso em: 28 out. 2013.

FRANK SINATRA & TOM JOBIM - TV SHOW. 1967. 1 vídeo. Disponível em:
<<http://www.youtube.com/watch?v=XP64PDhcs4Y>>. Acesso em: 14 out. 2011.

HAINÉY, Ethmonie. Get a Free Brazilian Bikini Wax at Completely Bare. 9 Mar. 2011. Disponível em: <<http://whats Haute.com/index.php/2011/03/get-a-free-brazilian-bikini-wax-at-completely-bare/>>. Acesso em: 10 nov. 2013.

JAM Session in Tokyo – “Asa Branca”. Tokyo, 11 Aug. 2012. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=1eEnVsQL4IY>>. Acesso em: 10 fev. 2014.

LIFE GODS: Gilberto Gil & Marisa Monte. [s.d.]. 1 vídeo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xHcgZfYWca8&feature=kp>>. Acesso em: 1 fev. 2014.

LUNDU MARAJOARA. [s.d.]. 1 vídeo. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=SRyU4uNRR1A>>. Acesso em: 12 dez. 2013.

MARCA BRASIL. [s.d.]. 1 vídeo. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=yVhwfesT1Z8>>. Acesso em: 8 out. 2013.

MARCA BRASIL. [s.d.]. 1 vídeo. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=r9F2uJQpMTs>>. Acesso em: 10 out. 2013.

MAUTNER e o Tropicalismo – PAPO XXI. Programa gravado no auditório do Centro Cultural Banco do Nordeste, em Fortaleza, 16 nov. 2007. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=T1j2Fd6_d4E>. Acesso em: 21 fev. 2012.

O HOMEM que engarrafava nuvens. Direção de Lício Ferreira. 2009. 1 documentário.

QUEM inventou o Baião? - Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. 2012. 1 vídeo. Programa *Arquivo N*, especial exibido pela Globo News. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=W_BEigHAzpw>. Acesso em: 5 fev. 2014.

RUA Brasileira em NYC. Little Brazil Street (46th st). 3 fev. 2013. 1 vídeo. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=sFNr8u0-qb8>>. Acesso em: 10 out. 2013.

SILVANA Mangano (el negro zumbon). 1951. 1 vídeo. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=j-HNZLg6ntI>>. Acesso em: 10 fev. 2014.

ŞIRIN - Sevgili Gölge. [s.d.]. 1 vídeo. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=eo6hwhIehEc>>. Acesso em: 10 fev. 2014.

TAYLOR, James. Only a dream in Rio. 1980. Disponível em: <<http://letras.mus.br/james-taylor/80517/traducao.html>>. Acesso em: 11 maio 2013.

THE WORLD Meets in Brazil - Brazilian Tourism Board launches the new campaign. [s.d.]. 1 vídeo. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=-cmnfn2LSOI>>. Acesso em: 29 out. 2014.

THE WORLD meets in Brazil. Come celebrate life. [s.d.]. 1 vídeo. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=9OSicUdlPHk&feature=player_embedded>. Acesso em: 29 out. 2013.

WHITE Wing - (AKA Asa Branca) Roberto Trevisan and Billy Paul. [s.d.]. 1 vídeo.
Disponível em: <<https://www.vejatv.com/video-15505.White-Wing---AKA-Asa-Branca-Roberto-Trevisan-and-Billy-Paul-.html>>. Acesso em: 10 fev. 2014.

MÚSICAS ANALISADAS

ASTAIRE, Fred. Flying down to Rio. In: _____. *Flyonf Down to Rio*. Nova York: (s.n.), 1933. 1 CD.

BABO, Lamartine. Canção para Inglês Ver. In: BABO, Lamartine [S.l.]: [s.n.], 1931. 1 CD.

BARROSO, Ary. Aquarela do Brasil. In : Banda do Corpo de Bombeiros (1960) RCA Victor BBL 1939 CD.

BATISTA, Wilson; SILVA, Moreira da. Esta noite eu tive um sonho. In: SILVA, Moreira da. *Moreira da silva - o último malandro* - Odeon. 1 CD.

BETHELL, L. O Brasil e a ideia de "América Latina" em perspectiva histórica. *Estud. hist.* (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 22, n. 44, 2009.

BRANDÃO, Arnaldo; MILLET, Mônica; PAES, Tavinho. Life Gods. In: GIL, Gilberto. *Duetos Brazilian Music Connections* 2008, 1993. 1 CD.

DUQUE. Les Batutas. In: OITO BATUTAS. [S.l.]: [s.n.], 1922. 1 CD

_____ ; Sarambá, In : Catálogo digital da Fundação Joaquim Nabuco. Pernambuco. Intérprete J. Thomas e Osquestra Brunswick. Gravadora: Brunswick. 1929. 1 CD

GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. Asa Branca. In : _____. ASA BRANCA – Baião RCA Victor. São Paulo. 1947. 1 CD.

_____.; _____. White Wing. In: SEIXAS, Raul. *Raul Rock Seixas*. São Paulo: Philips Records, 1977. 1 CD.

_____.; _____. White Wing. In: TREVISAN, Roberto. In : _____. (AKA *Asa Branca*)

Audio and Video production by Marcio Marques @ Meeting Music Studio.2010. 1 CD.

_____.; _____. White Wings. In: LOMBELLO, Marcos. [S.l.]: [s.n.], 2012 1 CD
2012. 1 CD.

_____.; _____. White Wings. In: ROUSSOS, Demis. – *Souvenirs 1975, 1975*. 1 CD.

_____.; _____.Asa Branca. In: FORRÓ IN THE DARK. Nublu Records 2006. 1 CD.

JOBIM, Tom. Águas de março. In: _____. *Matita Perê*. Nova York 0 Columbia /
Philips, 1973 1 CD.

_____. Águas de março (Joga Bossa Mix). In: SMOKE CITY. *Flying Away* Inglaterra
SONY/BMG INT'L, 1997. 1 CD.

_____. One note samba. In: _____. *Antonio Carlos Jobim* Nova York. EUA Verve
Records, 1963. 1 CD.

_____. Samba de uma nota só. In: _____. *The composer of Desafinado, plays*. Nova
York. EUA. Verve Records, 1963. 1 CD.

_____. Waters of March. In: _____. *Antonio Carlos Jobim*. Nova York. EUA. Verve
Records, 1963. 1 CD.

_____. _____. (Águas de Março). In: BYRNE, David; MONTE, Marisa. [s.d.]. 1
vídeo. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=WDborZdgnN4>>. Acesso
em: 18 fev. 2014.

_____.; MORAES, Vinicius de. Garota de Ipanema. In: _____. *Antônio Carlos Jobim*
– *Série Elenco*. Gravadora/Editora: Universal Music 1963. 1 CD.

_____.; _____.; GIMBEL, Norman. The girl from Ipanema. In: _____ *The composer of Desafinado, plays*. Nova York. EUA. Verve Records, 1963. 1 CD.

LOPES, Nei; ROSSINI, Rogério. A Neta da Madame Roquefort. In: LOPES, Nei. *Sincopando o Breque*. CPC-UMES, 1999. 1 CD.

LYRA, Carlos. Criticando. In: _____. *Os Cariocas* Continental, 1957. 1 CD.

MESQUITA, Custódio; ROBERTO, Paulo. Cantor do rádio. In: João Petra de Barros. Odeon. 1933. 1 CD.

PEIXOTO, Luís; PAIVA, Vicente. Disseram que eu voltei americanizada. In: Carmen Miranda. *Disseram que eu voltei americanizada*. RJ Odeon, 1940. 1 CD.

ROSA, Noel. Não tem tradução. In: Francisco Alves com Orquestra Copacabana Odeon, 1934. 1 CD.

RUSSEL, Bob. Brazil (Aquarela do Brasil). In: Frank Sinatra. *Come Fly with me*. Nova York, EUA. Capitol. 1958. 1 CD.

SANTOS, Jurandir (Jurandir bonifácio Mantel). Alô John. In: Jurandir Santos : [s.n.], Columbia, 1932. 1 CD.

SISSLE, Noble ; EUBIE, Blake ; OLIVEIRA, Aloysio de. I'm just wild about harry. In: Carmen Miranda. *Greenwich Village* (s.n), 1944. 1 CD.

THOMAZ, J. Sarambá. In: LES BATUTAS. [S.l.]: [s.n.], 1929. 1 CD.

THOMPSON, Daniella (Trans.). Aquarela de Brasil. In: [S.l.]: [s.n.], 1 CD.

VALENTE, Assis. Good bye boy. In: MIRANDA, Carmen [S.l.]: [s.n.], 1 CD., 1932. 1 CD.

_____. Tem Francesa no Morro. In: _____. [S.l.]: [s.n.],1932. 1 CD.

VELOSO, Caetano. Língua. In: _____. *Velô*. São Paulo : Polygram 1984. 1 CD.

_____. O estrangeiro. In: _____. *Caetano Veloso* São Paulo : Polygram: Gravadora, 1989. 1 CD.

_____. You don't know me. In: _____. *Transa* São Paulo: Polygram, 1972. 1 CD.

_____.; BYRNE, David. Dreamworld: marco de canaveses. In: VELOSO, Caetano. *Onda Sonora: Red Hot + Lisbon* (s.l.) Movieplay Portuguesa S.A., Portugal.1998. 1 CD.

_____.; GIL, Gilberto. Batmakumba. In: VÁRIOS. Local: Gravadora, 1968. 1 CD.

ANEXO I - ENTREVISTAS

ENTREVISTAS REALIZADAS PELA PESQUISADORA

1. Entrevista com Daniella Thompson

-----Mensagem original-----

De: Daniella Thompson [<mailto:editor@daniellathompson.com>]

Enviada em: quarta-feira, 13 de julho de 2011 19:43

Para: marly tooge

Assunto: Re: Brazilian Music - PhD dissertation - Translation Studies

1. Why did you decide to study Brazilian music?

I listened to João Gilberto's recordings and through them discovered a very rich musical world. This discovery led me to want to know more about the songwriters. I'm a compulsive digger; once I started researching the history of Brazilian music, one discovery led to another. I never reached a place where I could say "enough."

2. How was the Web domain created?

In 1998 I was invited to contribute articles to a Los Angeles-based magazine called Brazzil. This magazine is published by a Brazilian for American readers. At the time, Brazzil was a print publication with a website. Some years later, it suffered the fate of so many other publications and became a strictly e-zine. For about four years, I wrote for Brazzil, primarily about Brazilian music. In 2002 I started blogging on my own, and that reduced my output for Brazzil. The editor/publisher then invited me to establish my own website on his domain. I kept it there for a couple of years, and in 2004 moved it to my own domain.

3. Why did you call it "A Brazilian folly"?

As an overriding passion in my life, Brazilian music is, in essence, my folly.

4. How was the picture by J.Carlos chosen?

I looked for an image that would be authentically and uniquely Brazilian and also universally understood. The J. Carlos illustration I picked incorporates a number of key elements: carnaval, Carmen Miranda, malandros in striped t-shirts and straw hats, pandeiros, guitar, dancing, samba, color, and a general air of alegria, all in a style dating to the Época de Ouro of MPB.

5. Ary Barroso's song "Aquarela do Brasil" was (still is) a very well known song which seem to represent Brazil abroad. Do you think it conveys any of Brazil's traits?

That depends on the audience. To a foreign audience unfamiliar with Brazilian music, the song conveys nothing of Brazil. Most people don't even know it's a Brazilian song, when it was written, or by whom. There was a time when I didn't know, either. My "Aha!" moment came through João Gilberto, and it was the key that opened the doors

to the world of Brazilian music to me. I created my Ary Barroso website to make the discovery more readily available for other people. That was at a time when the Internet was much smaller, Google didn't exist yet, and obtaining information wasn't the snap it is now.

6. You've posted a translation of yours in the Internet, which is different from the version by "Bob" Russell. Why did you post it?

Bob Russell's lyrics are trite and don't do the melody justice. Moreover, they have nothing to do with the meaning of the original song. Most people who can recognize the melody readily have no idea what the song is about, yet the poetic content of "Aquarela do Brasil" is as important as its melodic content. My translation is not a lyric, but it's better than nothing.

7. How do you see the differences in the lyrics (why Bob Russell made the version like he did)?

Bob Russell was a Tin Pan Alley songwriter. He wasn't interested in Brazil or its culture. The melody of "Brazil" was a hit from the very beginning, and he just put rhyming words on top of it. Much like the movie "Flying Down to Rio," Russell's lyrics typify the 1940s U.S. view of Latin America. It was an insular, ethnocentric view, with little curiosity about other cultures beyond the very superficial.

8. Caetano Veloso is an important Brazilian singer abroad. I could not find any song of his in the domain (is there any, I am sorry if there is and I did not find it, if so, just let me know ok). What do you think of his work?

Caetano is obviously a very important popular songwriter, but I'm not too interested in writing about him. He's famous enough already. I see my role as providing information about lesser-known artists (with some notable exceptions).

9. Brazilian music is very well known in the world, but not the language. Do you think music may help Brazilian language to be a little bit more disseminated in the future?

People who are seriously interested in Brazilian music have taken the trouble to learn Portuguese, but there are also the multitudes who think that Brazilian music is bossa-nova and don't know the difference between Portuguese and Spanish. I don't see this changing. The number of Brazilians learning English far outstrips that of English speakers learning Portuguese. I don't think this situation is likely to change.

10. If people in the world do not understand Portuguese, why are the song so much appreciated?

Brazilian songs often have beautiful and memorable melodies, infectious and/or sensuous rhythms, and they are performed by exceptional singers and great instrumentalists. All these elements combine to overcome the language barrier.

11. In terms of "culture", how would you summarize "Brazilian culture"?

I can't summarize Brazilian culture, just as I wouldn't presume to summarize any other nation's culture. Culture is the sum total of a nation's creative output, including its history, literature, plastic arts, theatre, dance, architecture, holidays, street processions, family traditions, education, laws, commerce, cuisine, and so much more besides music.

12. Do you think there is an interest around the world in Brazilian culture? Why or Why not?

There is interest among specialists and musicians. Other people just like to dance.

Daniella Thompson

Daniella Thompson on Brazil

<http://daniv.blogspot.com/>

Musica Brasiliensis

<http://daniellathompson.com/> Atualizado em 13/07/2011

2. Entrevista com Marcos Lombello

1. Como começou sua ideia de divulgar a cultural brasileira fora do país?

A partir do interesse dos alunos daqui da universidade. Sou professor da Universidade Normal de Quanzhou desde 2003, e senti que meus alunos tinham alguma curiosidade sobre o Brasil e sua cultura.

2. Qual é o papel da música?

Sou também músico e compositor. Eu sempre usei a música como recurso para o ensino de línguas. Em 2010 um grupo de alunas me procurou pedindo ajuda para uma apresentação na universidade. Ensaíamos e nos apresentamos com sucesso, e daí resolvemos formar uma banda - The Shards.

Em 2012, quando lançamos o Projeto Amizade China-Brasil, aproveitei a experiência da banda para gravar material transcultural. A vieram a *Oxum* e a *Asa Branca* em chinês, e a versão *Só a Lua*, que faz o caminho inverso, sendo versão em português da famosa *Yueliang Daibiao Wode Xin* (*A lua representa o meu coração*).

A Asa Branca em chinês tem história interessante: primeiro fiz a versão em inglês para os meus alunos cantarem na aula, do mesmo jeito que eu fiz a versão em inglês de "Riacho do Navio" do Luis Gonzaga. Meses depois pedi à minha aluna Rebecca Lin para me ajudar a fazer a letra em chinês, preservando sempre que possível o sentido original de cada frase. Trabalhamos junto, estrofe por estrofe, e em uma tarde - cerca de quatro horas de trabalho - nasceu *Bai Chibang*.

Estou atualmente trabalhando em um chorinho original em chinês e inglês, e eu uma versão em chinês de *Flores Astrais*, dos Secos & Molhados.

3. O que é importante transmitir ao público estrangeiro sobre a cultura brasileira?

A verdade, o sentimento, o espírito de brasilidade, mas acima de tudo, a transcendência do elemento humano, que supera todas as barreiras culturais quando se expressa através da arte, trazendo alegria por todos os lados.

4. Qual é o interesse do público onde trabalha?

Ainda é muito limitado. A proposta é muito nova, revolucionária até, e só poderá atingir o grande público quando houver investimento e maior envolvimento de equipes multi-disciplinares. Está faltando envolvimento das empresas, que se recusam a nos escutar.

5 Quais canções já verteu para o inglês?

Chinês: Raul Seixas "Água Viva", Luis Gonzaga "Asa Branca", Folclórica "Oxum"; Inglês: "A Noite do Meu Bem", "Asa Branca", "Riacho do Navio", e muitas outras.

6. Por que escolheu traduzir ""Asa Branca" para o inglês e o mandarim?

Porque eu gosto muito da música, que é simples e bonita, além de representar parte da cultura do nordeste, de onde eu venho.

7. Existe algum incentivo governamental para a divulgação da cultura brasileira nos locais em que vive(u)?

Não, de jeito nenhum.

8. Quais as dificuldades em traduzir nossas canções para o idioma estrangeiro.

Além das dificuldades naturais de criar versões que mantenham o sentido geral, tenham beleza poética e caibam na melodia, ainda tenho que lidar com as diferenças culturais que às vezes dificultam o entendimento de conceitos. Por exemplo, na China há quem perceba "Asa Branca" como música religiosa, por causa da frase "perguntei a Deus do céu...".

9. Pode nos passar as letras de "Asa Branca" em inglês e chinês? Houve alguma mudança da letra para o chinês?

Tentei manter as letras o mais próximo possível do significado original. Houve pequenas adaptações, que não alteram o sentido geral da poesia.

10. Como é recebido seu trabalho fora do Brasil?

Com surpresa e entusiasmo, mas também como uma curiosidade de valor meramente exótico. Sem investimento, a cultura brasileira NUNCA vai penetrar a couraça cultural tradicionalista chinesa. E assim ficamos para trás mais uma vez, desperdiçando o potencial do maior mercado cultural do mundo.

Marcos Lombello

1 de novembro de 2013

Mando em anexo as letras de "Asa Branca" em inglês e em chinês (incluindo transcrição em pinyin), e também a gravação MP3 da versão em inglês. Aproveito para mandar a letra e a gravação MP3 de 月光流淌 (yue guang liu tang), que é a versão chinesa de "Flores Astrais" de João Ricardo e João Apolinário (Secos & Molhados).

Nas versões de Asa Branca, procurei manter o significado o mais próximo possível do original, porém em 月光流淌 (yue guang liu tang) fizemos uma adaptação livre que, embora guarde algumas das características do imaginário original, tem como tema principal a perda dos sonhos de juventude causada pela competição acadêmica e profissional.

Fique à vontade para usar o meu material da forma que desejar, com os devidos créditos.

Abraços

Marcos Lombello
Universidade Normal de Quanzhou
+86 15392153607

Versão de “Asa Branca” em chinês:

看着大地脆弱燃烧
像圣约翰的篝火
我无助地寻求上帝
为什么要离弃，Oh，那么久
我恐惧地寻问上帝
为什么要忍耐，Oh，那么久

何为惩罚，何为炉火
没有留下那小麦
牛儿没水喝，马儿干渴了
溪流枯竭了，无法应和

所有洁白的天使
都展翅飞翔离去
我只能叹息，再见，我的女孩
请带走我的心，我的灵魂

你墨绿色的眼睛
能让大地重回生机
请不要伤心，为我哭泣
我发誓将回到你身边

可是，那么的遥远
多么孤单的生活
我急切渴望雨的降临
因为我将与你长相厮守

kan zhe dadi cuiruo ranshao
xiang sheng yue han de gouhuo
wo wuzhu de xunqiu shangdi
weishenme yao liqi, Oh, name jiu
wo kongju de xunwen shangdi
weishenme yao rennai, Oh, name jiu

hewei chengfa, hewei luhuo
meiyou liuxia na xiaomai
niuer meishuihe, maer ganke le
xiliu kujie le, wufa yinghe

suoyou jiebai de tianshi
dou zhangchi feixiang liqu
wo zhineng tanxi, zaijian, wode nühai
qing daizou wode xin, wode linghun

ni mo lüse de yanjing
nengrang dadi chonghui shengji
qing bu yao shangxin, wei wo kuqi
wo fashi jiang hui/dao ni shenbian

keshi, name de yaoyuan
duome gudan de shenghuo
wo jiqie kewang yude jianglin
yinwei wo jiang yu ni changxiang sishou

By Marcos Lombello & Rebecca Ling

3. Entrevista com Paulo Bellinati

De: Paulo Bellinati <paulobellinati@gmail.com>

Enviado: Qua 16/10/13
15:10

Para: marlytooge@terra.com.br

Prioridade: Normal

Assunto: Paulo Bellinati

Olá Marly,

Eu faço principalmente música instrumental. apesar de ter trabalhado com várias cantoras no Brasil, minha carreira internacional é completamente focada no meu trabalho de compositor e de solista com especialidade no violão brasileiro.

Posso dizer algumas coisas sobre minha experiência dentro e fora do Brasil:

A música popular do Brasil é vista no exterior hoje como estereótipo da festa, música para dançar, carnaval, pacode, axé, sertanejo...

Na época do auge da bossa nova, era outra a imagem que o Brasil passava para o mundo, a música de Antonio Carlos Jobim e seus contemporâneos marcou uma época de ouro na música brasileira. Cantores como Frank Sinatra, Sarah Vaughan e outros superstars viam nesse repertório uma qualidade similar às grandes criações dos compositores da melhor canção americana como Cole Porter, Gershwin, Hammerstein,...

Isso colocou o Brasil na posição de berço de grandes canções para o mundo, equiparado em igualdade ao imenso cancionário americano.

Não é mais o caso hoje. O tempo da música de qualidade como representativa de um Brasil super musical já não existe mais para o business da música mundial.

Por outro lado a boa música brasileira ainda é feita por apaixonados e idealistas como Guinga, Joyce, Rosa Passos, Lenine, e alguns brilhantes músicos instrumentais como Egberto Gismonti, Hermeto Pascoal, Grupo Pau Brasil (do qual eu faço parte), entre outros. Esses trabalhos mais sofisticados encontram o espaço internacional em Festivais de Jazz, World Music e até Música Erudita, porém jamais em um Festival de Música Brasileira, onde apenas a música ruim citada acima reina absoluta.

Quanto as traduções/versões, só conheço os 2 CDs do Frank Sinatra cantando Tom Jobim e os 2 da Sarah Vaughan cantando várias do Milton Nascimento entre outros. Salvo uma ou outra do Edu Lobo, Ivan Lins ou do Dori Caymmi, não sei de nenhum outro compositor atual que teve letras vertidas para o Inglês com algum sucesso. Veja, isso coincide com o período de ouro da música brasileira citado acima. Com certeza as gravadoras e editoras da época se empenharam em conseguir bons letristas porque as músicas eram muito boas (entre as melhores lá feitas no Brasil em todos os tempos) e prometiam um grande sucesso de vendas a nível mundial. Foi o que aconteceu com Garota de Ipanema, Insensatez, Corcovado, Amor em Paz e outros clássicos vertidos para o Inglês com enorme sucesso.

Contudo não vejo hoje nenhuma música brasileira atual, mesmo de compositores ótimos como o Guinga, Paulinho da Viola, Lenine, Chico Buarque, Caetano Veloso só para citar uns poucos, com músicas "atuais" vertidas para o Inglês.

Para piorar, mesmo cantoras que vivem nos USA há anos com Leny Andrade ou Luciana Souza, fazem questão de não gravar letras em Inglês. O mesmo para outros cantores com carreira internacional expressiva como Joyce, Rosa Passos, Renato Braz, Lenine, Leila Pinheiro, entre outros. Estes sempre cantam em português. Se você souber de alguém me avise, porque gostaria muito de conhecer.

Note que o contrário, sim (sempre aconteceu e continua acontecendo), músicas originais em inglês ou outro idioma vertidas para o português existem aos milhares...com o único objetivo de vender mais discos....

Ou seja, continua acontecendo no universo que chamamos de BREGA

Quando se trata de música de melhor qualidade o resultado é quase nulo: O último trabalho que conheço do Carlos Renó que traduziu as canções do Cole Porter para o português, foi um enorme fiasco de vendas....

Também não conheço no Brasil nenhum "cover" dos Beatles dos BGs, dos Rolling Stones entre milhares de outros que cantam versões em português desses artistas...

Sinto que a tendência mundial dos artistas é de preservar a música no original.

Espero ter ajudado. Desculpe o e-mail um pouco prá baixo mas eu vivi e vivo dentro dessa realidade há décadas

Abs

Paulo Bellinati
Rua Nazaré Paulista 163 ap 124 bl II
05448-000 São Paulo-SP
Brasil
Tel (55)11-3673 8240
Cel(55)11-99228 3022

4. Entrevista com Jackeline Shaffer

Marly Tooge

Porque a entidade "Viva Brasil" foi criada? Quem criou? Quais os objetos?

O que vocês desejam passar da nossa cultural para o estrangeiro? O que seria novo para eles?

Qual a importância da música nesse projeto ou processo?

Quais as canções brasileiras mais conhecidas aí? Quais os cantores?

Vocês conhecem canções brasileiras traduzidas para o inglês? Quais? Gosta da tradução?

Conhece canções bilingues?

Você concorda com o que diz a antropóloga nessa entrevista:

http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2013/06/130609_brasileiros_exterior_pai_ac.shtm . Os brasileiros são muito menos organizados do que outros grupos de imigrantes?

Você concorda com as razões dadas para a "invisibilidade" dos brasileiros.?

Segundo, você acha que nossa música é conhecida aí? Ela tem alguma força na formação do imaginário sobre o Brasil?

2 de outubro

2/10/2013 09:24

Jaqueline Domingues Shafer

Oi Marly!

A ideia de criar uma associacao brasileira veio porque eu e umas amigas minha que somos brasileiras casadas com americano e com filhos sendo criados aqui nos Estados Unidos incorporando toda a cultura americana e nao tendo conhecimento da cultura brasileira, Entao numa conversa sobre o medo dos nossos filhos esquecerem que sao tambem brasileiros eu tive a ideia de criar o Viva Brasil com a missao de propagar a

cultura brasileira entre os nossos filhos e a quem esteja interessado. Entao comecamos a ensinar nossos filhos algumas brincadeiras que fazemos no Brasil como pular elastico, etc.(sempre algo que nao tem aqui -relacionado com a nossa cultura). A gente tem comemorado alguns "feriados" brasileiros como carnaval, festa junina, dia do indio e agora iniciamos o ensino mais formal da lingua portuguesa. Temos um board: eu sou presidente, Carolina-vice, Simore-tessoureira , Elaine secretaria e Marcelene- relacoes publicas. Conhecemos alguns brasileiros aqui em Sao Louis que tem um grupo de musica chamado Samba Bom , tem um grupo chamado Rio que e de Chicago e tem uma pessoa aqui(a primeira no video) que e americana e canta bossa nova. A musica e importante porque mostra atraves dela a nossa cultura: musica, danca,etc. Nao conheco nenhuma musica traduzida para o ingles a nao ser as do Tom Jobin, bossa nova. Espero que isso te ajude e se precisar de mais alguma informacao que esqueci de falar me avise. beijos Jaque

Bom vamos la, algumas coisas eu concordo com ela e outras nao. Eu falo como uma brasileira que vive no meio dos Estados Unidos, talvez na costa leste ou oeste as coisas sejam diferentes mais nao sei... Acho que os brasileiros sao menos organizados, desde que iniciamos o Viva Brasil sabemos de muitos brasileiros que nao querem saber de encontrar brasileiros ou falar portugues ou participar em nenhuma atividade com brasileiros. Ficamos surpresas pela participacao de muitos americanos que por alguma razao gostam do Brasil e participam das nossas atividades. Acredito que uma das razoes e porque os brasileiros acreditam que vao voltar ao Brasil. Eu acho que as razoes dadas para invisibilidade dos brasileiros e verdade que os americanos muitas vezes nao sabem onde o Brasil esta localizado e que lingua a gente fala assim como e verdade que no census tem espanico . Muitos nao sabe a diferenca entre espanico e latino. Por um outro lado percebo que recentemente mais e mais americanos sabe also sobre o Brasil: futebol,carnaval,samba. Nao acho que a musica e conhecida a nao ser a Bossa Nova. Espero que minhas respostas te ajudam, talvez a gente possa conversar pelo skype um dia se precisar de mais informacao. um abraço Jaque

5. Entrevista com a equipe do “Brazilian Endowment for the Arts” de Nova York.

Brazilian Endowment for the Arts

President: Prof. Domício Coutinho

Secretary and Treasurer: Maria Coutinho

Chief Economist: Louis Ventura

Administrative Assistants: Aline Salvatti, Matilde Taira

Production Assistant: Chloe Hill

Curator for Literary Events: Liza Papi

Website and Multimedia: Gustavo Braga

Volunteer: Amanda Quiros

Entrevista com Chloe Hill:

(MARLY) - Agora nós estamos aqui no *Brazilian Endowment for the arts*, em Nova Iorque, Manhattan e eu estou falando com a Chloe que trabalha aqui. Eu estou perguntando a ela como foi criado este centro, por quem foi criado e o objetivo.

(CHLOE)- Então, eu estou há dois meses, mas eu posso falar um pouquinho. Foi fundado pelo presidente Domício Coutinho, ele é escritor, ele escreveu, não sei quantos livros, acho que foram três; um de poesia e dois romances e ele fundou aqui uma união de escritores, como o UBE só que aqui em Nova Iorque. Começou assim, só que depois ele quis desenvolver mais, não só a comunidade de escritores, como a comunidade de literatura também.

Temos um programa a cada mês chamado Quartas Literárias, então tem um escritor que vem aqui ou também faz uma transmissão por skype ou outra coisa e fala sobre uma pesquisa que estão fazendo sobre literatura, um livro ou uma obra, alguma coisa assim. Mês passado tivemos uma escritora chamada Vanessa Barbara que é de São Paulo e ela falou sobre o livro dela chamado O livro Amarelo do Terminal e ela ganhou o prêmio Jabuti, ela trabalhou na Companhia da Letras, já escreveu vários artigos para a revista Piauí e foi muito legal.

Esse mês nós vamos ter uma mulher chamada Nádia Gotilib, ela vai falar sobre Clarice Lispector.

(MARLY) - E quem vem ver essas apresentações?

(CHLOE) - Normalmente são pessoas da comunidade...

(MERLY) - Comunidade...?

(CHLOE) - Comunidade brasileira.

(MARLY) - Nova-iorquino já é mais difícil?

(CHLOE)-É mais difícil porque normalmente nossos eventos são em português, projetos literários sempre em português, são pessoas como eu que já falam ou tem um interesse, mas a maioria é brasileiro que mora aqui.

(MARLY)- E para a comunidade americana, para a comunidade internacional então é mais difícil? Tem algum tipo de evento? É por que eles não procuram ou é por causa da língua mesmo?

(CHLOE) - Eu acho que é um pouco mais difícil, já fizemos alguns shows de músicas para pessoas que se interessam pela música brasileira, geralmente a Bossa Nova e são americanos mesmos que fazem esse show...

(MARLY) - São os próprios americanos que cantam a Bossa Nova ou a música?

(CHLOE) - Sim, mas é engraçado porque eles brincam com um sotaque, mas é legal e como eu disse só estou aqui há dois meses, daí a minha experiência aqui é só com brasileiros, mas sei que os americanos já vieram aqui. Já tivemos várias visitas de um cara que trabalha na ESPN, ele está fazendo um projeto para a copa e ele veio aqui conhecer, porque não sabia nada do Brasil e ele veio aqui e usou a nossa biblioteca...

Entrevista com Aline Salvatti:

(MARLY) - As pessoas quando pensam em Brasil aqui, você acha que pensam mais em que, lembram mais de que? Só para a gente ter uma ideia.

(ALINE) - Futebol, campo de futebol, selva e bunda...

(MARLY) - Bunda? Tem ideia de onde veio? Vocês sabem de onde vem tudo isso?

(ALINE) - Do Rio, da mulher, da bunda. Quando aparece documentário, sempre assisto documentários sobre o Brasil, programa de culinária do Brasil, várias coisas do Brasil aqui e sempre aparece mulher de biquíni, de fio dental, principalmente...

(MARLY) - É a garota de Ipanema, esta bom gente, era isso, obrigada.

6. Entrevista com Benito Romero da “Casa do Brasil” em Nova York

(BENITO) - A Casa do Brasil é um projeto voltado para a cultura brasileira e a comunidade desta cidade, nos três estados em volta e possivelmente nos Estados Unidos, divulgando a nossa cultura e dando apoio à nossa comunidade e àqueles que vierem por acaso aqui procurar na Casa do Brasil nossos serviços na área de tradução, de intérprete, de advogados e etc. Estamos agora providenciando, idealizando um movimento pré-construção da Casa do Brasil em Nova Iorque, porque o Brasil inexistia aqui. Como eu

estou aqui há anos, há décadas, há séculos, vejo que o Brasil não existe aqui, além do consulado: é uma coisinha aqui, uma coisinha ali, uma coisinha acolá.

A presença do Brasil é sentida em Nova Iorque através de eventos esporádicos particulares, como a gente aqui com o nome Casa do Brasil. Nós somos uma ONG, não temos fins lucrativos e enfim, é muito pesado o trabalho nosso aqui que vivemos em busca de voluntários e voluntários nessa cidade... Está todo mundo correndo atrás de alguma coisa, então para vir aqui é um ou outro, casos esporádicos que tivemos ,tendo aqui um evento com certa dimensão sempre a gente consegue alguns voluntários para ajudar, mas em termos de organização sem fins lucrativos em New York se não houver realmente um envolvimento da área privada como multinacionais, aqueles que se interessem pelo nome do Brasil de alguma maneira ou mesmo nossa comunidade, a coisa fica um tanto difícil, está sendo difícil, mas estamos com três salas aqui, estávamos com cinco salas, essas duas salas eram nossas também, por questões econômicas tivemos que retornar ao prédio. Aqui esse prédio era da Columbia University, foi vendido para o Reverendo Moon, Já ouviu falar?

(MARLY) - Já.

(BENITO) - Coreano, falecido, ele era um empreendedor, um visionário, um homem que fez uma organização com quinze milhões de membros; Nós aqui queremos realmente edificar a presença do Brasil, criar aqui o portal da cultura brasileira.

(MARLY) - Quem criou a Casa do Brasil?

(BENITO) - Foi uma ideia minha, podia ser a ideia de vários, mas não, tem sido minha. Eu deixei outras coisas de lado para cuidar, fazer a Casa do Brasil, mas infelizmente não saiu ainda como gostaríamos que fosse, que seja. Temos nosso espaço físico em Nova Iorque onde tudo possa acontecer, uma vitrine da cultura brasileira em Nova Iorque e daqui para o mundo, porque nós somos a capital do mundo, por enquanto vamos ficando por aqui, três salas, talvez peguemos mais duas salas extras desde que haja aqui um envolvimento.

Nós estamos correndo atrás das multinacionais, inclusive do Banco do Brasil, da Petrobras que vamos nos aproximar. Isso no sentido de edificar um ponto marcante em Nova Iorque, e a gente vai ficando aqui até a segunda ordem, espero que não fiquemos mais que três anos aqui, não, ou quatro anos no máximo. Eu já estou aqui há três anos nessas salas aqui justamente me ocupando com essa ideia de desenvolver a Casa do Brasil em Nova Iorque. Vamos começar agora se Deus quiser um movimento pró-

construção da Casa do Brasil, entrar na internet, no nosso site que estamos construindo, enfim, vamos fazer uma campanha extensiva.

(MARLY) - A princípio o governo não apoia então?

(BENITO) - O governo nos deu dois mil e quinhentos dólares no ano passado, e a gente pediu esse dinheiro para organizar a área teatral com uma professora, uma artista brasileira que mora no Espírito Santo e esteve aqui, nós fizemos três semanas de aula de teatro, mas ela teve que voltar para o Brasil, quero trazê-la aqui de volta e outras coisas mais, mas pedimos e até agora não saiu nada, porque temos que fazer recepção, divulgar, fazer uma oficina de teatro, mas eventualmente as coisas vão acontecendo gradativamente desde que a gente faça um incentivo e uma campanha, não é? Nada acontece por acaso, se a gente não correr atrás. Então a nossa função, que eu sou encabeçador desta ideia e queremos ver se meu primo ajuda o Pelé. É ele foi casado com a prima da mulher: “ao primo Benito com um abraço do Pelé” muito bem, ótimo, muito obrigado pelo abraço, agora vem aqui, vamos exercitar esse movimento, vamos fazer as coisas acontecerem, acho que cada um de nós, principalmente nós que estamos aqui deveríamos nos conscientizar e dar um passo à frente, certo? Vamos divulgar o Brasil aqui de certa forma, vamos fazer a marca do Brasil, o Brasil presente em Nova Iorque, todos os dias.

Vocês estiveram lá na biblioteca? Conheceram o proprietário da biblioteca Domício Coutinho?

(MARLY) - Não, ele não estava lá.

(BENITO) - Ele é dono do prédio, dono de outros prédios, está na área de imóveis aqui, está bem, é um senhor de setenta e oito, oitenta anos mais ou menos, ele gosta de literatura então ele fez a bibliotecazinha dele lá, aquele espaço, aquilo era um apartamento que ele transformou e eu o convidei, falei: “Coutinho você compra um prédio ao lado junto com o seu, derruba os dois prédios e constrói a Casa do Brasil aqui”, ele achou hilariante, achou graça como que diz “Por quê?”.

Nós brincamos muito com o nome do Brasil aqui, tudo bem é Brasil nos restaurantes, o pessoal de capoeira, o pessoal de dança, etc. Mas precisamos de uma universidade, uma universidade de serviços, criar-se aqui a Casa do Brasil, por que não? Dizia Bernard Shaw que há pessoas que veem coisas que existem e perguntam “por quê?”. Eu imagino coisa que não existe e pergunto “porque não”. É o caso da Casa do Brasil já que não existe, vamos edificar. Nós elaboramos agora um cartãozinho de sócios e associados...

(MARLY) - Qual seria a forma aqui de divulgação da nossa cultura?

(BENITO) - Aqui nós temos que estar em contato com os mais diversos setores de análise, de educação e universidades. Aqui as universidades apresentam coisas do Brasil, a *New York University*, *Columbia University*, todos trabalham um pouquinho com o Brasil, mas queríamos fazer uma coisa unificada, quase que exclusivamente brasileira. Vai custar dinheiro? Vai sim, agora se nos empenharmos com essa divulgação, esse projeto, que é um projeto que ainda está no embrião. Tem um arquiteto amigo nosso que está em Brasília e está desenvolvendo a ideia da Casa do Brasil, a ideia física; falei com a Presidente Dilma que esteve aqui o ano passado, falei que nós estamos organizando um projeto e ela falou “quando estiver pronto você me manda”, não vou mandar, nós vamos lá levar para ela, mas a questão é o desenvolvimento do projeto se você estivesse na área de arquitetura eu já ia convidar você para ajudar a desenvolver. Então está tudo parado nos meus ombros isso daqui. Vamos desenvolver essa Casa do Brasil, por enquanto é isso aí.

(MARLY)- Esse pessoal que faz o *Brazilian Day*, esse tipo de coisa, quem é que trabalha com isso e por que não investe, é só comercial?

(BENITO) - Aquilo ali é o seguinte, eu tenho uma história longa porque o dia do Brasil foi criado através de uma carta que eu mandei para o Nelson Rockefeller em 1972 no centenário da Independência do Brasil e nós estávamos comemorando aqui o dia do Brasil, o sete de setembro e ele mandou uma proclamação justamente *Brazil Day* em Nova Iorque, foi o primeiro *Brazilian Day* que fizemos aqui com a apresentação do Brian Parker aqui atrás da biblioteca pública, então o dia do Brasil nasceu aí. Fizemos um show com capoeira, que era o que tinha para mostrar ao ar livre, nós estamos realmente construindo a nossa ponte, a ponte Brasil e Estados Unidos.

O cartão é um cartão fidelidade, é um cartão de descontos que nós temos que fazer realmente contatos com empresas, médicos, advogados, butiques, restaurantes etc. que oferece um desconto de 60 dólares por ano, cinco dólares por mês, um dólar e vinte e cinco por semana, então isso não fere o bolso de ninguém

Agora estamos pensando em fazer uma coisa mais ampla, universalizar esse cartão, não apenas à Casa do Brasil, para facilitar para outros países também, outras organizações de diversos países que quiserem realmente oferecer o cartão para ajudar a sua entidade, seja ela cultural, religiosa, todos eles precisam sustentar as organizações e nós aqui que

temos que viver através de doações, e que nós façamos membros. Vai ter um milhão de brasileiros neste país espalhados por aí.

Agora como *New York* é a capital do mundo, nós temos quem venha aos Estados Unidos, não vai a *Washington*, mas vem a Nova Iorque e aqui a gente quer realmente fazer uma difusão do Brasil culturalmente, fazendo intercâmbios... Para andar precisa dos bois para entrar na estrada, entende? E essa é uma breve explicação sobre a Casa do Brasil, nós somos tudo, quero ter aqui uma vitrine da cultura brasileira em Nova Iorque e por enquanto quero ficar aqui, pegar mais umas salas, inclusive na área educacional, crianças, filhos de brasileiros... Tem uma senhora que ela é daqui de *Boston* e estive aqui semana passada e ela tem um trabalho de incentivo à educação dos filhos de brasileiros que às vezes estão aqui e não aprendem o português, então já perdem o laço cultural com o Brasil.

Meu filho nasceu aqui em Nova Iorque, hoje mora na Florida, ele aprendeu português dentro de casa, mas tudo bem, fala direitinho, escreve um pouquinho assim como eu aprendi inglês na rua. Mas isso não justifica, deveria ter vergonha de dizer isso com tantos anos aqui, mas tive três meses de inglês logo que aqui cheguei, a gente fica meio perdido.

Então ela está fazendo um trabalho muito bonito de uma cartilha para criança e queremos ver se a gente tem um espaço para onde as crianças possam vir. É muito difícil também, a gente mora longe para trazer o filho aqui, mas pelo menos dois dias por semana onde as crianças possam vir no dia de folga do pai e da mãe. “Vamos lá é sábado e domingo, vamos para a Casa do Brasil”, deixa a criança e vai passear ou que seja, vai ao teatro, vai fazer algo, mas a criança está o dia todo junto com outras crianças e aprendendo o BÊ-A-BÁ em português. Essa é uma ideia e a gente precisa de espaço para isso, porque aqui nós pagamos aluguel, agora vamos tentar organizar esse departamento porque ela quer vir para cá, ela é de Boston e quer vir para Nova Iorque e está contando com a gente aqui.

Nós temos um salão lá embaixo para duzentas e cinquenta pessoas, um salão para festas, para algum seminário, algum evento; um de dimensão menor para cem pessoas e um para quarenta.

(MARLY) - Já existiram alguns eventos, já foram realizados?

(BENITO) - Nós tivemos vários, tivemos 21 de abril o ano passado, que nosso aniversário é 21 de abril e tivemos alguns eventos aqui sim.

(MARLY) - Que tipo de eventos?

(BENITO) - Cívico, justamente aclamando o dia 21 de abril, a significância o povo brasileiro sabe, mas eu estou com essa ideia de patriotismo, de querer divulgar e tal. Porque eu digo para as pessoas sem nenhum receio que eu sou o maior brasileiro que tem aqui em Nova Iorque e nos Estados Unidos, sabe por quê? Eu tenho a coragem de me laçar de trabalhar voluntário para Casa do Brasil.

Eu tenho meus recursos aqui, mas vou te contar temos que ter verba, temos que correr atrás de verbas de doações e o dinheiro existe, existe muito dinheiro, é a gente saber buscar.

Nós temos aqui um exemplo, este aqui é um centro em *Newark* em Nova Jersey é um centro tipo o *Lincoln Center*, eu guardei isso aqui, porque saiu no *New York Times*, esse senhor aqui fez uma doação de doze milhões de dólares para ajudar na construção do centro cultural de *Newark*. Essa pessoa tirou do bolso dele para investir nesse centro que custou cento e oitenta e cinco milhões de dólares e ele contribuiu com doze milhões, agora quando eu vejo algo assim eu penso...

(MARLY) - Alguém poderia, não é?

(BENITO) - Bem que pode, agora cabe a você pedir, assim como você veio fazer uma pesquisa aqui, e tal e chegou até aqui, nós temos que chegar a vocês. E você vai escutar muito, vai ouvir falar muito porque nós vamos começar uma campanha inclusive externa, de rua, vamos criar um impacto, se você não cria um impacto...

O Pelé, meu primo supostamente, ele vai ser convidado a estar conosco para levantar junto com a Casa do Brasil é só ele dizer sim, eu espero.

(MARLY) - É recente então isso, por que ele ainda não foi convidado?

(BENITO) - Não, não, ele botou a mulher dele, a ex-esposa que é prima da minha mulher para entrar nas promoções, nessa ideia de divulgação e na ideia de implementar, mas ela é muito ligada a religião, e mudou-se também para a Florida, então não deu. Ela estava por aqui, mas não se empenhou, quando você gosta de algo vai atrás, se quer ser uma PhD corre atrás, tem que trabalhar. O que queremos fazer da vida se não agarrarmos, se não tiver paixão por aquilo, fica no meio do caminho, certo?

(MARLY) - Você acha que tem interesse, primeiro que tem muito brasileiro aqui e tem a população americana, quer dizer, em que eles se interessariam mais, por que eles se interessariam mais?

(BENITO)- É difícil essa resposta, porque penso essa jovem aqui, ela é jornalista, ela é como se fosse um cometa, aparece e desaparece e as coisas que acontecem aqui eu já apelidei de cometa, são coisas que muitas vezes aparecem e desaparecem e não deixam nenhum resíduo. Então o que o brasileiro quer aqui? O que eu quero aqui? O que ela quer o que nós queremos? Então tem muitos que vem aqui a procura de emprego e estudar, bom, uns estudam, outros não estudam, mas tem que ter a sobrevivência. E há aqueles que se fazem, que criam certo pé de meia, certa estabilidade, estão preocupados com outras coisas. Então tem que vir um maluco com uma ideia mirabolante, assim, Benito Romero. Eu gostaria que aparecessem assim mais dois Benitos Romero, verdade, com paixão, porque nós temos um país maravilhoso; em dimensão deixa muito a desejar. Então o que acontece conosco é que nós temos que excitar, motivar as pessoas aqui na Casa do Brasil, é difícil você fazer com que você se sinta bem brasileira e abraçar uma causa, mas há mais americanos aqui que gostam do Brasil do que o próprio brasileiro, sabem mais do Brasil do que a gente.

(MARLY)- E o que significa ser brasileiro? Uma pergunta assim, bem filosófica.

(BENITO)-Ser brasileiro é o seguinte, é gostar, é gostar de alguma coisa, do que está lá, do ar, da música, do *landscape* da gente, do que seja; da alegria do brasileiro, do nosso carnaval, enfim, gostar de um pouquinho de tudo que nós temos lá, assim como o americano gosta das coisas que tem aqui. O americano, por exemplo, passa uma mulher bonita na rua ele não olha muito não. Se passar uma mulher bonita eu ponho os olhos, nós latinos, a gente acompanha o andar, faz parte da nossa cultura. Mas é gostoso isso, saber apreciar as coisas entende? E o americano não sabe apreciar. O americano é muito nacionalista, ele briga por coisas que não deveriam brigar, mas tudo bem é um belo país, tem o meu respeito. Gosto do meu Presidente Obama, mas nós todos na vida sempre deixamos alguma coisa a desejar. Não sei o que você quer de mim, o que eu quero de você, o que eu esperava ter alguma coisa de você e não tive... Então deixou muito a desejar. Eu esperava meu primo Pelé, sim.

Era o Roberto Carlos que debutou aqui por meu intermédio em Nova Iorque, o primeiro show dele aqui em Nova Iorque eu que organizei aqui no teatro *Tom Hall* e uns anos depois... Foi em setenta e três, em vinte e três de novembro de mil novecentos e setenta e três o Roberto debutou em Nova Iorque, o Roberto não era famoso, hoje ele está... Dezesete anos atrás falei “Roberto você podia fazer um show beneficente para Casa do Brasil”, “eu faço”. Nunca mais eu procurei o Roberto, a culpa é minha, não é dele, não.

Agora já contratamos o Lula, que agora é jornalista pelo *New York Times*, vai ter uma coluna uma vez por semana, mas tudo bem, aí você vai ver que vai aumentar a tiragem do jornal, porque o público brasileiro vai querer ler o jornal. Eu penso assim.

(MARLY) - Eu gostaria de saber quem vai fazer o texto em inglês do Lula, por que tem que ser traduzido para o inglês, não é?

(BENITO) - Alguém vai quem sabe não pode ser você?

- Então é isso, obrigado pela sua visita.

7. Entrevista com Chirs Leray, criador do BrasilBreiz:

Boa noite, cara Marly.

Agora posso dizer que o COLLECTIF BRESIL + BRASILBREIZH, que significa Brasil e Bretanha, participam da divulgação da cultura brasileira. Por exemplo, de 25 de Fevereiro até 4 de Março, vamos participar do FESTIVAL TRAVELLING RIO. Nós faremos uma Mesa Redonda e depois mostraremos um novo filme brasileiro "A alma do povo". É um documentário na favela do maré, no rio, que mostra um olhar positivo sobre a favela, com adolescentes que aprendem dança com um artista. Assim, elas falam da sua vida através da música e da dança. Quando escrevi meu primeiro livro, "Brasil, desafio das comunidades" (Paris, L'harmattan, 1985), falei de uma maneira positiva sobre a transformação de uma favela através de um centro da educação e saúde (Educação da Cidadania). Pedro Rosa, o diretor, em Rennes, da companhia de dança Oxóssi, vai fazer parte da mesa redonda.

Cada dia do FESTIVAL TRAVELLING RIO apresentará: Três filmes do Brasil de hoje e também filmes antigos, como *Xica da Silva*, de Carlos Diegues etc.

A Bretanha gosta da música brasileira. Mariana Caetano, por exemplo, faz sucesso com sua música intercultural e suas canções em francês e português. Todo mundo conhecia Gilberto Gil bem antes o filme *Viramundo*.

Quando comecei com amigos, em 1987, "O Primeiro Ano Brasil na França", houve a descoberta da música de Villa Lobos com *Bachianas*, da Música Popular – o samba e bossa nova por exemplo de Antonio Carlos Jobim,- do Tropicalismo com Maria Bethania, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, e depois do jazz por exemplo Tania Maria.

Hoje, têm também 2 grupos de Capoeira em Rennes.

BrasilBreizh e o Coletivo Brasil gostariam de transmitir uma outra visão do Brasil: diferentes daquelas que as mídias e jornais, que falam [apenas] da violência das favelas e cidades do Brasil! Queremos compartilhar a ideia de um país moderno, com muita criatividade!

Todo mundo na França gosta também do futebol brasileiro.

Segue um artigo publicado no Blog do BrasilBrreiz:

CULTURA BRASILEIRA - ARTIGO BRASILBREIZH – Chris Leray

1987 foi o **Primeiro Ano do Brasil na França e na Bretanha**. Assim começa uma difusão da MÚSICA POPULAR BRASILEIRA na rádio e na televisão da Bretanha (França 3 regional). Foi uma difusão geral da cultura brasileira através livros de Jorge Amado, por exemplo e da MÚSICA de Chico Buarque (as mensagens das suas canções eram codificadas). Na França Claude Nougaro se fez conhecer com a canção “Que será, será”, [mostrando] um pouco da MÚSICA do Brasil depois a viagem dele ao Brasil em 1963.

Com certeza, antes desta época [década de 1980], haviam intelectuais e músicos que gostavam da MÚSICA de Heitor de Villa-Lobos e, nomeadamente, das Bachianas ... Ana-Stella Schic, uma Amiga pianista de Heitor Villa-Lobos, interpretou suas “pínces pour piano” e um pouco de Bachianas no concerto em Rennes (1987), o que foi um sucesso. Há também MUSICOS como Bernard Lavilliers, no Brasil em 1965 (canção “O gringo”, por exemplo) e um DVD com cantoras brasileiras do famoso Trio Esperança (canção “Aquarela do Brasil”, por exemplo).

Mas, nesta época, na França, poucas pessoas conheciam Dorival CAYMI, ainda que as pessoas, na França, conhecessem a canção Carmen Miranda “O que é que a baiana tem?”, que é de autoria do Dorival. A figura de Carmen era evocada menos por sua importância musical na cena brasileira e mais pela sua vinculação a uma imagem tropical do Brasil, estando presente tanto nas letras de canções como TROPICALIA de Caetano Veloso, quanto nas imitações, como o torcer das mãos e o revirar dos olhos.

O movimento Tropicalista, que surgiu da união de uma série de artistas baianos, [como] Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Maria Bethânia e Gal Costa, foi inovar... tinha um desejo de inovar, de romper barreiras entre MÚSICAS. Musicalmente, o Tropicalismo unia uma mistura da cultura do rock e da cultura popular: por exemplo, o som da guitarra elétrica convivía com violinos e com o berimbau. Os tropicalistas incorporavam todo tipo de referencial estético, seja erudito ou popular.

Quando morei 3 meses em Salvador da Bahia, eu entendi que o que é sagrado na dança faz parte do candomblé (afro-brasileiro de origem ioruba, gene ou banto) - o corpo da mulher negra quando dança torna-se divino. Mas em nossa sociedade, com sua limitada dicotomia entre sagrado e profano, é preciso de pensar em rituais sagrados e alegres onde as pessoas se diverte, dançam por prazer. Houve uma longa trajetória de resistência negra e solidariedade, que considera as tradições ancestrais fundamentais “**para a preservação do passado e construção do futuro**”, como me diz o senhor Clarindo Silva, que eu encontrei em seu restaurante **Cantina da Lua** no Pelourinho de Salvador da Bahia. Lá onde se encontram poetas e artistas, reunindo-se no andar de cima da Cantina para traçar planos de criação do que seria o Movimento Negro unificado. João Jorge e Katia Melo eram alguns deles. É preciso conhecer essa história para entender a importância do Carnaval da Bahia, a intensidade da MÚSICA e da dança, o que há de sagrado!

Quando eu falei da cantora Mariana Caetano na Bretanha, no meu artigo em over-blog, esqueci de dizer que ela gosta também de FORRÓ. Em verdade, na Alta* Bretanha, a gente gosta do FORRO porque na MUSICA da Alta Bretanha tem também MUSICA com acordeão: uma francesa Karine Huey é uma especialista desta MUSICA FORRO na Bretanha.

* Alta Bretanha é a parte da Bretanha entre St Brieuc e Vannes. Na Alta Bretanha a fala-se uma língua de origem gaulesa, mas na Baixa Bretanha (oeste dessa linha St Brieuc-Vannes) fala-se uma língua de origem celta – cf. o meu artigo:

Christian Leray “A LINGUA COMO VETOR IDENTITARIO – O CASO PARTICULAR DO GAULES NA BRETANHA”, *livro Identidade e Discurso*, org. Maria José CORACINI, Campinas, Ed. UNICAMP, 2003, p.119 – 136.

OUTRAS ENTREVISTAS

Entrevista com Paulo Jobim, concedida a ONG WWF-Brasil por ocasião da Rio-20.

Paulo Hermann Jobim é o filho primogênito de Antonio Carlos de Almeida Brasileiro Jobim, para muitos o maior compositor da história do Brasil, um país reconhecido por sua grande diversidade musical assim como a exuberante natureza.

28 Maio 2012

Paulo Hermann Jobim, 61 anos, é o filho primogênito de Antonio Carlos de Almeida Brasileiro Jobim, para muitos o maior compositor da história do Brasil, um país reconhecido por sua grande diversidade musical assim como a exuberante natureza.

Como o pai, Paulo estudou arquitetura e música, e era presença regular nos shows e nos discos de Tom Jobim, de quem era arranjador e parceiro como na canção Forever Green, composta especialmente para a Rio 92 e gravada no último disco do “maestro soberano” em 1994 (ano de sua morte), o CD Antonio Brasileiro.

Além do talento para a música, Paulo Jobim herdou do pai o interesse pelo meio ambiente. Tom Jobim foi a primeira figura pública no Brasil, ainda nos anos 1970 em plena ditadura militar, a falar na destruição da natureza. Paulo Jobim aprofundou esse interesse e trabalhou em projetos ambientais com a equipe do urbanista Lúcio Costa, como foi o caso da demarcação da área que veio resultar em unidade de conservação na Chapada dos Guimarães. A seguir, os principais trechos da entrevista concedida ao WWF.

Como era a parceria entre você e o Tom Jobim em canções de cunho ambientalista?
Vocês estavam preparando o último disco do Tom?
Rio 92, estávamos começando...O disco [Antonio Brasileiro] só saiu mesmo em 94, mas já estávamos pensando no disco.

E o Tom estava com a Banda Nova, você tocava nela, e receberam a encomenda daquela música em inglês [Forever Green]....
Sim. Foi tipo uma encomenda. Não sei bem quem, pediu uma música para a Rio 92. É uma música bem didática, pensando nas crianças, no futuro.

E tinha que ser em inglês por que era uma conferência internacional?
Eu acho que sim, eu acho que era um show com artistas internacionais. A Rio 92 era um evento internacional. Não sei dizer se pediram que a música fosse em inglês, mas acho que naturalmente nós a fizemos em inglês, que era para alcançar o mundo todo.

Há uma entrevista da década de 1980, com o Roberto Dávila, no DVD Tom Jobim ao vivo em Montreal, quando ele já falava do problema das queimadas. De onde vinha a preocupação do Tom Jobim com a questão ambiental?
Eu acho que esse interesse veio da Mata Atlântica, que ele conhecia mais a fundo, e que ele viu ser destruída. Ele conhecia essas matas aqui perto do Rio de Janeiro. Ele viu, desde o interior de São Paulo, onde ia muito, os jequitibás, as matas grandes. Ele conhecia essas matas que foram sendo cortadas sem nenhum cuidado, sem pena. Vão cortando para fazer lenha, para fazer carvão.

Ele foi criado em fazendas, conhecendo a natureza de perto, e vendo que estavam destruindo tudo. Havia uma fúria em queimar, como se isso fosse um grande progresso; queimar toda a floresta para colocar gado; e [progresso] não é isso. Mas continua acontecendo...

O que se chama de progresso aqui, é o sujeito plantando soja para vender para o porco chinês comer. Eles acham que isso é mais importante do que ter as riquezas do Brasil; “vamos vender soja pro porco chinês”. E aí você destrói tudo porque isso está dando lucro naquele momento. Pode ser que em outros momentos não dê lucro nenhum. Enfim, a gente não tem muito respeito pelo Brasil, pela riqueza do Brasil. A gente vai destruindo tudo, tudo a troco de nada. Tem uma máquina nova, então corta tudo. Há muito tempo que vem sendo assim.

Essa mentalidade sobre o que seria o progresso é que explica o comportamento de alguns parlamentares contrários a manutenção da mata ciliar e ao pagamento de multa pela destruição conforme vemos nas discussões sobre as alterações no Código Florestal?

Isso não é progresso, você desmatar todas as beiras de rios, você cria erosão, um deserto. É algo que meu pai dizia: “é uma coisa sistemática, criação sistemática do deserto”. Você pega o planalto central todo que é irrigado por chuvas que vêm da Amazônia e você vai entrando pela Amazônia e cortando a floresta: está se fazendo um deserto no planalto central. O Cerrado já é seco e vai secar tudo em volta e tirar as águas, as nascentes de tudo? Vai virar o deserto do Saara. E não tem uma desculpa racional para ir cortando. Eles dizem: ah, os pobres agricultores. Não há pobre agricultor nenhum. E o Partido Comunista fica do lado de grandes conglomerados de agricultura porque isso não é agricultura familiar coisa nenhuma.

Nesses 20 anos entre as duas conferências, o Brasil evoluiu em termos de proteção ao meio ambiente ou as pressões aumentaram?
Eu acho que hoje a gente tem um discurso geral da sociedade mais preocupada com o meio

ambiente e ao mesmo tempo o Congresso Nacional está querendo destruir um Código Florestal que na década de 1960 já era muito bom e pouco era respeitado. Então, agora, vira farra do boi e não dá para entender isso; leis sérias que agora se joga fora porque comprou um caminhão/trator novo e você quer botar para quebrar. Depois que acaba tudo, fica o deserto, e o caminhão e o trator perdidos no mato, ou no capim porque não tem mais mato.

O Brasil se vangloria de ser uma potência da biodiversidade. Nós nos comportamos como liderança? Temos condições?

Nós temos uma biodiversidade enorme, agora é, se a gente quer essa biodiversidade ou se a gente vai acabar com ela à toa. Quando nos dirigimos ao mundo e o mundo olha para o Brasil, diz: 'Eles têm um tesouro ambiental ali'. Mas agora se a gente não vai cuidar disso seriamente, eles vão parar de ouvir a gente; porque a gente não faz muito por onde respeitar a riqueza que a gente tem.

Você já chegou a trabalhar na área ambiental?

Já trabalhei. Já fiz planos ligados a ecologia em Chapada dos Guimarães [Plano Diretor para o Turismo, 1978] com Maria Elisa Costa, e com Lúcio Costa como consultor. Em São Luís do Maranhão, projeto do Lúcio [Novo Pólo Urbano de São Luís em 1979, não executado] também tentando proteger a cidade, e também o Horto Botânico de Outro Preto. Eu e Maria Elisa fizemos um plano para a área do descobrimento do Brasil, ali, entre Cabralia descendo até o Monte Pascoal mais ou menos. Mas então era uma legislação toda para o loteamento, essas coisas, que estavam começando a ocorrer ali para baixo; mas naturalmente que não foi adotada também. O pessoal prefere as coisas sem lei.

Que projetos eram esses no Mato Grosso e na Bahia?

No Mato Grosso era um projeto a princípio para o turismo, mas que na verdade acabou se fazendo um código de uso para a região toda, do que pode ou não lotear. Criamos ali, o que depois veio a ser o Parque Nacional da Chapada dos Guimarães. Fomos nós que criamos esse parque, ainda municipal. O projeto da Bahia foi caprichado com fotos de satélites, tudo detalhado, onde tinha mata e onde não tinha. Ali, por exemplo, tem uma beirada de encosta que tinha mata e uma lagoa - Lagoa Azul - que de repente secou já por desmatamento, e depois um cara chegou e fez um campo de golfe na beira do mar. Quer dizer, deve ser bom jogar golfe a beira mar, mas você destruir toda a mata que você tinha, ainda mais em um lugar cheio de áreas enormes e desmatadas, pra fazer o campo de golfe. Não faz o menor sentido.

Tem alguma coisa importante ocorrida durante a Rio 92 que ficou na sua memória?

Algo que me impressionou foi uma conversa, um vídeo com vários caciques indígenas importantes; e eles estavam falando coisas que hoje em dia as pessoas estão começando a perceber. Eu acho que deveria haver um encontro das lideranças indígenas, que têm uma outra visão do Brasil que não é essa de sair cortando tudo. Eles querem a floresta porque eles vivem na floresta e a gente deveria viver das riquezas do Brasil e não, ao contrário, exauri-las até o fim.

ROOSEVELTS AIDED GIRLS IN DISTRESS

Actresses on Their Ship, Warned
Against Brazilian Music Halls,
Wanted to Come Home.

TROUBLE OVER A CONTRACT

The Colonel and Others Raised a
Fund and Mrs. Roosevelt Gave
a Card to Ambassador.

Through the kindly interest taken in them by Col. Theodore Roosevelt and Mrs. Roosevelt, with whom they traveled on the steamship Vandyck to Rio Janeiro, Miss Gladys Waddell, 17, and Miss Joan Shore, 20, arrived yesterday on the Lamport & Holt steamship, Vestris instead of being friendless and stranded in Brazil.

Miss Waddell, who lives with her aunt at 64 West 104th Street, with her partner, Miss Shore, signed a contract with an agent in New York to do a dance and song act at a music hall in Rio Janeiro, and sailed from New York on Oct. 4 on the steamship Vandyck.

"Col. Roosevelt made himself very popular among the passengers," Miss Waddell said, "by taking part in all the sports on deck, and at the ball given

fit place for them to go to, and advised that it would be better for Miss Waddell and Miss Shore to return home on the next steamer leaving Rio Janeiro for New York.

Through the influence of Col. and Mrs. Roosevelt, their niece, Miss Margaret Roosevelt, William Mackenzie, Charles Bradley, and other first cabin passengers a collection was made to pay the fares of the two girls back to New York so that they would not be left stranded in Rio Janeiro.

When the Vandyck arrived at Rio her sister ship, the Vestris, was lying at the quay loading cargo for New York, and Capt. Anthony Cadogan requested the agent to get a launch to transfer Miss Waddell and her companion, with their baggage, direct from his ship, which was at anchor, to the Vestris, so that they would not have to go ashore.

Mrs. Roosevelt, before bidding good-bye to them, gave Miss Waddell a card addressed to the United States Ambassador at Rio Janeiro, and wrote upon the back: "If you can in any way assist Miss Waddell or Miss Shore I shall be very much obliged," and signed her name to it. Another card addressed to the United States Consul General was

written out in the same way.

When the launch arrived alongside the accommodation ladder of the Vestris one of the harbor police stopped them and said that they would have to go before a Magistrate before boarding the ship to answer his questions regarding their contract.

On their arrival in court with the American Consul, the Brazilian manager of the music hall was present and asked the Magistrate to have the young women carry out their contract. After hearing the case the Magistrate said that it would have to go to a higher court.

The United States Consul attended both courts with them, and after the second Magistrate had heard the facts he ordered the girls released. They were taken by the Consul to the Vestris and sailed home.

In addition to the United States Consul, Miss Waddell said the British Consul had called on the Police Magistrate and wanted to know by what authority the police had taken the two passengers from an English steamer, and it was explained that they were on a Brazilian steam launch at the time.

After the Vestris had left, Miss Waddell and Miss Shore received many messages of congratulation from the passengers on the Vandyck, which was on her way to Santos. One wireless message read: "All good wishes. Everybody pleased and happy."

The New York Times

Published: November 9, 1913

Copyright © The New York Times

Merkel diz que tentativa de criar sociedade multicultural na Alemanha "fracassou"

Atualizado em 16 de outubro, 2010 - 16:36 (Brasília) 19:36 GMT

Para Merkel, estrangeiros precisam se esforçar mais para se integrar

A chanceler alemã, Angela Merkel, afirmou neste sábado que os esforços de seu país para construir uma sociedade multicultural "fracassaram completamente".

Em uma reunião com as lideranças jovens seu partido – o a União Democrata Cristã (CDU) –, Merkel disse que a ideia de pessoas de origens culturais diferentes vivendo lado a lado pacificamente não está funcionando na Alemanha.

Segundo a chanceler, o Islã já faz parte da Alemanha, mas os imigrantes precisam se esforçar mais para se integrar, incluindo aprender o idioma alemão.

"O importante agora é saber como lidar com essa questão. E a integração é algo crucial, porque o número de jovens no nosso país com origens estrangeiras está crescendo", afirmou Merkel.

Ela citou o exemplo de Frankfurt, onde duas em cada três crianças abaixo de 5 anos são estrangeiras ou de ascendência não-alemã.

Estratégias ineficientes

"No início dos anos 60, nosso país chamou os trabalhadores estrangeiros para vir para Alemanha. E agora que eles vivem aqui, nós costumávamos brincar, dizendo 'eles não vão ficar, cedo ou tarde eles vão embora'. Mas essa não é a realidade."

"E é claro que a maneira que estamos tentando construir uma sociedade multicultural e viver lado a lado uns dos outros... Essa estratégia fracassou, fracassou completamente", disse Merkel, lembrando que as políticas ineficientes dos últimos 30 ou 40 anos não serão corrigidas facilmente.

Segundo a rede alemã *Deutsche Welle*, a afirmação da chanceler foi uma reação ao discurso de Horst Seehofer, líder do partido União Social Cristã (CSU). Na sexta-feira, ele havia dito que seu partido era contra a integração com estrangeiros e seus descendentes: "O multiculturalismo está morto".

Há uma semana Merkel se reuniu com o premiê da Turquia, Recep Tayyip Erdogan, e ambos se comprometeram a ampliar os esforços para melhor integrar na sociedade alemã os 2,5 milhões de turcos que vivem no país.

Brasileiros no exterior ainda são 'invisíveis', diz antropóloga americana

Alessandra Corrêa

De Nova York para a BBC Brasil

Atualizado em 10 de junho, 2013 - 05:01 (Brasília) 08:01 GMT

Brasileiros no exterior são menos organizados do que outros grupos estrangeiros, diz pesquisadora

Desde os anos 1980, quando hiperinflação, desemprego e baixos salários impulsionaram a primeira grande leva de emigrantes a deixar o Brasil em busca de oportunidades no exterior, milhões de brasileiros rumaram para países como EUA, Inglaterra, Portugal, Espanha, Itália e Japão.

A evolução do perfil desses imigrantes - e das comunidades que formam no exterior - é o tema do livro *Goodbye, Brazil: Émigrés from the Land of Soccer and Samba*, que acaba de ser lançado nos EUA pela antropóloga americana Maxine Margolis e deve chegar ao mercado brasileiro no segundo semestre, com o título *Goodbye, Brasil: Emigrantes Brasileiros no Mundo*.

Professora emérita da Universidade da Flórida, Margolis é pioneira no estudo de imigrantes brasileiros e uma das maiores autoridades do mundo no assunto.

Começou a estudar os brasileiros que viviam nos EUA em 1989 e tem outros dois livros sobre o tema: *Little Brazil: Imigrantes brasileiros em Nova York*, de 1994, e *An Invisible Minority: Brazilians in New York City* (Uma Minoria Invisível: Brasileiros em Nova York, em tradução livre), de 1998.

No novo livro, ela diz que resolveu compilar pesquisas de diversos acadêmicos para traçar um panorama global da diáspora brasileira. Além de EUA e Europa, o livro aborda as comunidades de brasileiros no Japão, Austrália, Nova Zelândia e países latino-americanos.

Margolis diz que, com a crise nos países desenvolvidos, hoje há mais brasileiros retornando ao país do que indo ao exterior. O Itamaraty calcula em cerca de 30% a redução do número de brasileiros no exterior desde 2008, apesar de afirmar que é difícil chegar a números exatos, em parte devido ao fato de muitos estarem em situação irregular.

Segundo a antropóloga, os que permanecem no exterior ainda são a "minoria invisível" que ela abordava em seus trabalhos anteriores. Leia os principais trechos da entrevista que Margolis concedeu à BBC Brasil em Nova York, onde mora.

BBC Brasil - A senhora se dedica há mais de 20 anos a estudar os imigrantes brasileiros. Como o perfil desses imigrantes evoluiu?

Maxine Margolis - Na década de 90 a grande maioria era das classes média e média baixa. Tinham estudado mais que a média da população brasileira. Encontrei muitos que tinham educação universitária. De 2000 para cá, baixou o nível educacional. Nos EUA, na década de 90 a grande maioria chegava de avião, com visto de turismo. Depois de 2001, ficou mais e mais difícil conseguir um visto de turismo, por causa do 11 de Setembro. Então, a classe mais baixa que queria "fazer a América" chegou via México, com a ajuda de "coiotes", atravessadores.

Maxine Margolis é autora de vários livros sobre imigrantes brasileiros. Antes, a maioria dos imigrantes brasileiros nos EUA vinha de grandes cidades. A partir de 2000, chegaram brasileiros vindos da zona rural. Hoje em dia, há muitos de Rondônia, Acre, Goiás.

(Seu perfil) é mais ou menos o mesmo. poucos estão chegando, há mais brasileiros saindo, por causa da recessão nos EUA e na Europa e porque talvez tenham mais oportunidades no Brasil, devido ao crescimento da economia.

Que impacto a crise mundial e o bom desempenho da economia do Brasil tiveram sobre os imigrantes brasileiros?

Margolis - Impactou muito, tanto nos EUA quanto na Europa e no Japão. Na Europa, principalmente em Portugal e Espanha. Antes, brasileiros nos EUA diziam que em uma semana aqui ganhavam o equivalente a quatro semanas no Brasil. Até 1994, deixavam o Brasil principalmente por causa da hiperinflação, mas também de desemprego, salários baixos, alto custo de vida.

Acho que o catalisador foi que os brasileiros bem estudados não conseguiam achar empregos nas suas áreas no Brasil que pagassem salários para manter o estilo de vida da classe média. Nos EUA, ganhavam salários melhores, mesmo fazendo faxina.

No Japão, a maioria dos imigrantes está lá legalmente. Trabalham em fábricas, em empregos que os japoneses não querem. Lá, na década de 90, ganhavam até mais, cinco vezes o que ganhariam no Brasil.

Também acho que acima de 90% dos brasileiros chegaram aqui, na Europa e no Japão com a ideia de voltar depois de três, quatro anos. Aqui, a grande maioria diz que os EUA são lugar para trabalhar, e o Brasil é lugar para morar. Mas muitas vezes acabam adiando, mais um ano, mais um ano, e logo são 20 anos. Mas nunca sai da cabeça a ideia de um dia voltar.

A senhora afirma que a sociedade formada por brasileiros no exterior é caracterizada pela falta de instituições de base comunitária bem desenvolvidas.

Por que isso ocorre?

Margolis - Os brasileiros são muito menos organizados do que outros grupos de imigrantes, como coreanos, por exemplo. Mas acho que um dos principais motivos é porque já chegam ao país de destino achando que vão voltar ao Brasil. E pensam: "Por que perder tempo?" (formando associações e se organizando). Seu objetivo é ganhar dinheiro e sair.

Mas mesmo no Brasil, há muito menos associações do que nos EUA, por exemplo. Tenho um amigo americano que sempre diz que no Brasil não há clubes de jardinagem, clubes de culinária, clubes de leitura, não como nos EUA. Então, quando chegam aqui é a mesma coisa.

Em seus trabalhos anteriores, a senhora destacava a invisibilidade dos brasileiros no exterior - o fato de que, apesar de estarem por toda parte, não se organizavam em grupos nem apareciam nas estatísticas. Isso ainda é uma marca desses imigrantes?

Margolis - Sim. São invisíveis. Acho que por três motivos. Nos EUA, essa invisibilidade vem primeiro da ignorância americana, que não entendem que os brasileiros não falam espanhol e não são hispânicos, por exemplo. Segundo, no Censo americano não há um lugar onde escrever "brasileiro". Se fizer um X ao lado de latino e escrever "brasileiro", não vai ser computado assim. E também porque grande parte dos brasileiros estão nos EUA ilegalmente, não querem preencher formulários, participar do Censo.

Eles também são invisíveis na Inglaterra, na Espanha. Mas em Portugal, de jeito nenhum. Quando um brasileiro fala português lá, na hora se sabe que é brasileiro. E também Portugal é um dos poucos lugares em que brasileiros com alto nível de educação conseguem achar empregos nas suas áreas. E como é um país pequeno, a visibilidade dos brasileiros lá é maior do que em outros lugares.

BBC Brasil - No seu novo livro a senhora aborda também a questão das novas gerações, filhos de imigrantes brasileiros que muitas vezes não têm qualquer familiaridade com o país natal dos pais. Quais as perspectivas para essas novas gerações?

Margolis - Alguns pesquisadores dizem que a segunda geração vai ser exatamente igual a seus pais. Dizem que não dão muito valor à educação, querem terminar apenas o Ensino Médio e começar a trabalhar. Mas outros pesquisadores dizem que não. Não há consenso. Uma amiga socióloga diz que a ignorância da segunda geração sobre o Brasil é incrível. Eles não conhecem o Brasil. Se os pais estão aqui ilegalmente, nunca viajaram para lá.

Mas ainda é muito cedo para saber o que vai acontecer, se os brasileiros da segunda geração nos EUA serão brasileiros-americanos ou apenas americanos.

Camisetas com conotação sexual da Adidas para a Copa revoltam o governo

Site da empresa nos Estados Unidos oferece peças com mensagens de duplo sentido

24 de fevereiro de 2014 | 20h 38

Notícia

Paulo Favero - O Estado de S. Paulo

SÃO PAULO - Uma linha de camisetas da Adidas sobre a **Copa do Mundo** está gerando polêmica por causa do duplo sentido que o material traz. Ao mesmo tempo que fala de Brasil e da paixão pelo futebol, também reforça o apelo sexual num momento que o governo do País luta para não passar essa imagem internacionalmente. O material causou revolta na Embratur, que promete formalizar nesta terça uma reclamação à empresa alemã de material esportivo.

Veja também:

- **Após polêmica, Adidas tira do mercado camisetas com conotação sexual da Copa**
- **Convocado, Jô não se vê garantido na Copa do Mundo**
- **ESPECIAL - Conheça as bolas de todas as Copas do Mundo**

"Vamos entrar em contato com a direção da Adidas, fazendo um apelo para que reveja essa atitude e tire os produtos do mercado. Essa campanha vai no sentido contrário ao que o Brasil defende", explica Flávio Dino, presidente da Embratur. "Nosso esforço é voltado para a promoção do Brasil pelos atributos naturais e culturais. Uma iniciativa dessas ignora e desrespeita a linha de comunicação que o governo adota."

Uma camiseta apresenta a frase "**Lookin' to score**", que pode ser traduzida por "em busca dos gols". Mas também é uma expressão que significa "pegar garotas" de uma maneira mais sexual. A imagem de uma moça de biquíni não deixa dúvidas da dupla intenção. Ela está à venda no site da adidas nos Estados Unidos (www.adidas.com/us/) por US\$ 25 (R\$ 58,50) e parece fazer parte de uma nova linha.

A outra camiseta coloca um coração amarelo que também pode ser enxergado no formato de nádegas com um fio dental verde. Também passa uma mensagem de duplo sentido e fala "**Eu amo o Brasil**". No site, custa US\$ 22 (R\$ 51,50). O portal do jornal *O Globo* já havia mostrado a peça nesta segunda-feira.

"O governo brasileiro discorda dessa linha de produtos, não aceitamos o turismo sexual. Claro que as pessoas podem namorar durante a Copa, mas não queremos uma mercantilização disso. Acaba sendo inclusive um desserviço à própria marca, porque ela está se associando a um tema muito negativo", comenta Dino.

O presidente da Embratur disse que isso atrapalha a organização do Mundial. "A gente luta para afirmar uma imagem positiva do evento, e isso fortalece os discursos críticos à Copa. O problema é a apropriação disso e deturpação do que pode ser a Copa. Já comunicamos nossas agências espalhadas por 15 países para que façam a divulgação de que não aceitaremos isso."

A Adidas foi procurada pela reportagem do **Estado**, mas até o fechamento desta matéria ainda não tinha se pronunciado. O caso foi enviado para a matriz da empresa na Alemanha, porque o material é comercializado no exterior e por

isso é a sede global que deve se posicionar. A Adidas é patrocinadora oficial da Copa do Mundo.

Camisetas estão sendo vendidas no site americano da marca

Estampa com a expressão em inglês 'Lookin' to score', que pode ser traduzida como 'buscando fazer gols' ou como 'querendo pegar garotas'. Foto: Reprodução/adidas.com/us

1/5

A Adidas está sendo acusada nas redes sociais de retratar o Brasil com conotação sexual. A marca de material esportivo está comercializando em seu [site americano](#) uma linha de roupas e acessórios inspirada no País para promover a Copa do Mundo. No entanto, duas camisetas estão gerando polêmica entre os brasileiros, por trazerem estampas com apelo sexual. Com preços entre US\$ 22 e US\$ 25 (R\$ 50 a R\$ 60), as duas peças da patrocinadora oficial da Copa ressaltam a paixão do País pelo futebol e remetem à beleza da mulher brasileira.

A camiseta amarela é estampada com a imagem de uma garota de biquíni no Rio de Janeiro com a expressão em inglês "Lookin' to score", que pode ser traduzido como "buscando fazer gols" ou como "querendo pegar garotas".

Já a camiseta verde é uma versão das camisetas "I Love Brazil" (do inglês, "Eu Amo o Brasil"), mas com um biquíni no coração, fazendo alusão a um bumbum com fio dental.

Em nota, o Ministério do Turismo afirmou que "repudia qualquer relação entre os ícones nacionais e imagens com apelo sexual". Para a entidade, a atitude da empresa alemã contraria a política de promoção oficial do País e "contribui indiretamente para a prática de crimes, como a exploração sexual de crianças e adolescentes".

Por meio da Agência Nacional de Turismo do Brasil, Embratur, o Ministério do Turismo vai formalizar uma reclamação junto à Adidas pela associação que a empresa fez de símbolos nacionais com desenhos de conotação sexual.

Em nota de esclarecimento, a Adidas afirma que "acompanha de perto a opinião dos consumidores e parceiros, e em resposta aos seus comentários anuncia que os produtos em questão não mais serão comercializados pela marca".

A companhia ressaltou ainda que trava-se de uma edição limitada e que estaria disponível para venda apenas nos Estados Unidos.