

SAMBA NO PÉ E INGLÊS NA PONTA DA LÍNGUA¹

*Vera Lúcia Menezes de Oliveira e Paiva*²

A presença de signos em língua inglesa na música popular brasileira começa a ser observada na década de 20. No teatro de revista temos o registro de duas peças com nomes em inglês: **Jazz-band** em 1923 e **Off side** em 1924. Em 1927, Araci Cortes estréia duas revistas, **Champagne** e **Ooóó**, onde apresenta uma postura americanista *cantando o curioso samba Black-bottom, futurando uma mistura de ritmos e de concepções que, então, parecia impossível viesse acontecer...* (Ruiz, 1984:89). 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 (1978:162). Dizia Ari:

Quando o jazz começou a invasão pela nossa terra eu fui a primeira vítima. Apeguei-me em cheio tal joça e acabei pianista-jazz!...”Depois concluiu numa confissão dolorida: “E foi como pianista-jazz que cheguei ao lugar que me pôs a bondade extrema, a benevolência indescritível do povo carioca.

Segundo Ruiz (1984:128),

A presença da música americana após a inauguração, entre nós, da época do cinema falado pode ser assinalada praticamente em todas as revistas teatrais do tempo, quase que como exigência de atualização, como convinha ao gênero. E se às vezes era laudatória a letra colocada naqueles ritmos, de outras era francamente gozadora e crítica.

Dentro desse espírito de crítica, aparece um **fox non sense** na revista musical **Às Urnas**, da qual participaram vários autores, como Sinhô e Ari Barroso,

¹ Agradeço a vários colaboradores anônimos, pessoas a quem pedi ajuda em lista de discussão e que me enviaram algumas das letras de música que utilizo neste texto.

² Professora Doutora da Universidade Federal de Minas Gerais.

Luiz Iglésias e Freire Junior, os dois últimos responsáveis pela letra que dizia:

*Gud bai
Blaque boton queque uoque
Les ingenues de New York
City prove noter pol
Ó Yess*

*Blaque boton queque uoque
Les ingenues de New York
Fut bol
Uoter pol
O espi kingles
Very uell tank yu*

*Ao ary yu
Au love yu
Yess
City Bank gude naite
Gude bay
Les ingenues de New York
Fut bol
Outer pol*

Como podemos ver, a letra é uma justaposição de signos em língua inglesa, familiares aos ouvidos do povo brasileiro, ortográfica e foneticamente adaptados ao código português. Segundo Ruiz (1984:128), a canção *é uma mixórdia de palavras estropiadamente escritas, propositadamente atiradas ao ritmo, numa autêntica gozação àqueles que andavam coletando versos das canções americanas lançadas pelos filmes.*

A partir da década de 30, intensifica-se a influência americana através do cinema falado. O **american way of life** é glorificado em nossas telas e a elite, que até então usava e abusava dos empréstimos da língua francesa, adere à moda do inglês exportado pelos Estados Unidos. O samba, sempre atento às influências culturais e ao comportamento da classe dominante, nunca perdeu a oportunidade de criticar e denunciar o que era considerado índice de aculturação. Um bom exemplo dessa denúncia é o samba de Noel Rosa, **Não tem tradução**, que diz entre outras coisas que

*O cinema falado
É o grande culpado
Da transformação e que*

*Amor lá no morro é amor prá chuchu
As rimas do morro não são “I love you”
E esse negócio de alô
Alô boy, alô John,
Só pode ser conversa de telefone...*

Em 1932, Lamartine Babo compunha o fox-humorístico **Canção para inglês ver**. Na partitura, Lamartine nomeia o gênero como “fox-charge”. Vejamos a letra do que foi considerado como a obra prima do *non-sense* de Lamartine:

*I love you
forget sclaine
maine Itapiru
morguett five underwood
I shell,
no bond Silva Manoel
Manoel
Manoel
I love you
To have steven via-Catumby
Independence lá do Paraguay
studebaker... Jaceguay!
Iés, my glass (bis)
salada de alface (bis)
fly tox my till...
standard oil...
...
Forget not me
Of!...
I love you!
abacaxi... whisky...
off chuchu
malacacheta; independence day
no street-flesh me estrepei...
elixir de inhamé (bis)
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!...
My sandwich!...
eu nunca fui Paulo Escrich!
meu nome é Larky and Claud
— John Felipe Canaud*

.....
*Light and Power
Companhia Limitada
Ai! You!
The boy-scott avec
boi Zebu
Lawrence Tibeti com feijão tutu
trem de cozinha
não é trem... azul!*

Lamartine faz uma “salada” de signos em língua inglesa conhecidos no Brasil, inventa outros e os mistura a signos em língua portuguesa. Essa mistura se transforma num jogo rimado dentro do ritmo do **fox-trot**. A justaposição dos signos funciona como metáfora de sua visão crítica da cultura brasileira, na década de 30, pois nessa década, ensaia-se um movimento em favor da música popular brasileira que pode ser detectada em outras composições como **Não tem tradução, Alô John e Good Bye**.

Lamartine Babo, ao denominar a canção de “fox-charge”, já nos adianta que sua intenção é satirizar e provocar o riso diante de um fenômeno que ele rejeita: a invasão da música americana na figura do **fox-trot**. Para atingir esse efeito, caricaturiza o estilo musical compondo um **fox** acompanhado de uma letra *non sense*, em forma de signos deslocados de seus eixos sintagmáticos/paradigmáticos. O texto verbal, enquanto signo em si mesmo, de acordo com a semiótica peirciana, é apenas um qualissigno, uma qualidade que só nos aparece em forma de sensação, a sensação de se estar ouvindo algo em inglês. Os signos, que somados deveriam formar um texto coerente, não representam objeto algum, são signos a procura de seus objetos. São remas, ou seja, signos representantes de objetos possíveis, que permitem a cada ouvinte/leitor inúmeras possibilidades de interpretação. O título já nos avisa que não devemos levar este “**fox**” a sério, pois a expressão “**para inglês ver**” significa algo que aparenta ser o que não é, simula e oculta uma realidade não conveniente”. A letra da canção é só “para inglês ver”. O jogo polissêmico dos significantes gera interpretações interessantes. Assim, “**shell**”, por exemplo, na primeira estrofe, tanto pode ter como interpretante a Companhia de Petróleo Shell como o modal “**shall**”, que combina sintaticamente com o pronome pessoal de primeira pessoa do singular “**I**”. A rima “**I love you**” “com chuchu”, que Noel vai repetir no seu

samba **Não tem tradução**, aparece na segunda estrofe precedida pelos signos “abacaxi” e “**whisky**”, representando respectivamente símbolos do nacional e do estrangeiro. Poucos versos, além de “**I love you**”, são semanticamente decodificáveis, mas mesmo assim o texto produz sentido. Na primeira estrofe, encontramos o verso, já citado, “**I shell**”, que pode ser semioticamente decodificado como índice de perda de identidade nacional, pois, na época em que esse samba foi composto, o petróleo ainda não “era nosso”. Na segunda estrofe, encontramos “No **estreet-flesh** me estrepei...”, sendo “street-flesh a pronúncia aportuguesada para **straight flush**, metonímia de jogo de pôquer (**poker**), também importado dos Estados Unidos. O verso em francês, “**Mon Paris je t’aime**” pode ser interpretado como índice de saudosismo da cultura humanista européia que estava sendo trocada pela cultura tecnicista americana. Essa sensação é reforçada pela ambigüidade do verso “Coisas horríveis lá do **far west**”, na mesma estrofe. “**Far west**” pode ser lido como índice dos filmes que retratam o desbravamento do oeste americano e, ao mesmo tempo, como índice, portanto metonímia, dos Estados Unidos. Outros signos como, “**Shell**”, “**Standard Oil**” e “**Light and Power**”, aparecem como signos de colonização.

A canção de Lamartine traz um único índice da influência francesa, mas, cinquenta anos depois, Rogério Rossini e Nei Lopes³ marcam a influência francesa quando compõem **A neta de madame Roquefort** com críticas a burguesia sempre sujeita a influências estrangeiras. A maior parte da canção utiliza um bom número de palavras francesas incorporadas ao português para criticar os hábitos da burguesia, simbolizada pela personagem Madame Roquefort (uma marca de queijo de prestígio na elite brasileira). Os quatro últimos versos falam da neta da madame que, como sua avó, também não fala português, mas inglês. As duas personagens simbolizam duas fases da aculturada burguesia brasileira cuja identidade, outrora afiliada à cultura francesa, agora se identifica com a americana. Vejamos a letra a seguir:

A NETA DE MADAME ROQUEFORT
(Rogério Rossini / Nei Lopes)

*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 garçonière tem bufê, étagère e um lindo sumier
Só tem filé mignon, maionese, champignon, champanhe e vinho
rosé*

³ Antes de **A neta de madame Roquefort**, Nei Lopes, em parceria com João Nogueira, produziram outro samba — **Eu não falo gringo** — criticando o mesmo fenômeno, como veremos mais à frente.

*(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!*

Uma outra sátira que merece nosso comentário é a marcha **Good Bye**, de Assis Valente.

*“Good-bye, good-bye boy”, deixa a mania do inglês
Fica tão feio prá você, moreno frajola
Que nunca freqüentou as aulas da escola
“Good-bye, good-bye boy”, antes que a vida se vá
Ensinaremos cantando a todo mundo
B-e-bé, b-i-bi, b-a-bá*

*Não é mais boa noite, e nem bom dia
Só se fala “good morning, good night”
Já se desprezou o lampião de querozene
Lá no morro só se usa a luz da Light (Oh! Yes)*

Essa marcha tenta persuadir o ouvinte a condenar a atitude do povo simples do morro que, na tentativa de se parecer com a elite, começa a usar expressões em inglês. Há um verdadeiro manifesto pela preservação da cultura nacio-

nal, materializado não apenas na rejeição da língua estrangeira, mas também na não aceitação do avanço da civilização, aqui representado pela luz elétrica. O vocativo “moreno frajola” separa a figura do interlocutário do destinatário ouvinte, tentando conseguir a adesão ideológica desse último. O ouvinte não é censurado por usar expressões em inglês. O alvo da censura é o “moreno frajola que nunca frequentou as aulas da escola”. A discriminação de classe é clara na canção. Ao homem do povo é vedada a educação, a aprendizagem e o uso da língua estrangeira, e até o conforto, pois o autor se ressentido do fato de o lampião de querosene ter sido substituído pela luz da **Light**.

Em março de 1933, Jurandir Santos grava, de sua autoria, a “marcha turística” **Alô John**. O autor/destinatário/locutor/interlocutor se dirige ao turista/interlocutor, tentando persuadi-lo a participar do carnaval brasileiro. Diz a letra:

*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 opp (bis)
American if drinque
Não estope*

*Opp opp (bis)
No carnaval
No bode chilipe
Ipe, ipe (bis)
American cambaleia
Como chipe*

Ipe, ipe (bis)

A marcha é um convite ao turista americano para passar o carnaval no Brasil. O apelo ao prazer está presente nos signos estereotipados da cultura brasileira: folia, orgia e bebida (chope), todos índices de carnaval. A persuasão é feita através da oferta do prazer e da garantia de não ser preciso ter dinheiro (se não reve mone não faz mal). O dêitico vocativo **Alô John** identifica o interlocutário que se diferencia do destinatário ouvinte que fica como observador da conversa, como testemunha do convite que é feito ao turista americano. Signos do código

lingüístico inglês são adaptados fonológica, ortográfica, e sintaticamente à língua portuguesa.

O mesmo procedimento de adaptação de um código ao outro aparece na marcha **OK**, de Jurandir Santos, gravada por Lamartine Babo e Carmem Miranda, em 1934. Vejamos a letra:

*Ô quei, ô quei
Estope que eu já cansei
Ii... Ii... esse ife iu plise
Ô quei
Por tua causa foi que me cansei
Luque... luque para mim
Vê como estou fagueiro
ô ô...ÔÔ...ÔÔ...quei
I ai reve pouco dinheiro*

*Chête... chête... dice dar
Estão nos espiando
ô ô...ÔÔ...ÔÔ...quei
Embora se esteja brincando*

Jurandir Santos estabelece, nesta marcha, um diálogo com sua composição anterior, *Alô John*. O locutor/interlocutor pode ser o **John** que teria atendido o convite para voltar (cambeque) para a folia e diz **ok**, aceitando o convite. O interlocutor confessa seu cansaço, pede para parar (estope) e admite que tem pouco dinheiro (ai reve pouco dinheiro), reforçando a hipótese levantada na marcha anterior (se não reve mone, não faz mal).

Os signos em língua inglesa aparecem em outras composições. Assis Valente, que já havia registrado a influência do inglês na cultura brasileira em **Good-bye**, observa o interesse americano pelos nossos ritmos e compõe o samba **Brasil Pandeiro**. Recusado por Carmen Miranda pela irreverência da letra, o samba foi gravado pelo grupo “Anjos do Inferno”, em 1941.

BRASIL PANDEIRO

*Chegou a hora dessa gente bronzeeada
Mostrar seu valor
Eu fui à Penha
E pedi
À padroeira para me ajudar
Salve o morro de Vintém
Pendura a saia*

*Eu quero ver
Eu quero ver
Eu quero ver o tio Sam
Tocar pandeiro
Para o mundo sambar.*

*O tio Sam está querendo
Conhecer a nossa batucada
Anda dizendo que o molho da baiana
Melhorou seu prato
Vai entrar cuscuz
Acarajé e abará
Na Casa Branca
Já dançou a batucada
Com Iôô e Iaiá
Brasil, Esquentai vossos pandeiros
Iluminai os terreiros
Que nós queremos sambar.*

*Há quem sambe diferente
Noutras terras
Outra gente
Num batuque de matar,
Batucada
Reuni vossos valores
Pastorinhas e cantores
Expressões que não tem par
Oh! meu Brasil,
Brasil
Brasil esquentai vossos pandeiros
Iluminai os terreiros
Que nós queremos sambar*

Segundo Sant'Anna (1986:209), Brasil Pandeiro *poderia significar essa posição muita vez ambígua que valoriza o nacional, mas se desvanece ante o reconhecimento lá fora*. Esse reconhecimento, na verdade, nada mais é do que uma estratégia da chamada política de boa vizinhança, posta em prática pelos Estados Unidos. Sob o pretexto de se estabelecer um intercâmbio cultural entre os Estados Unidos e a América Latina, consolida-se a hegemonia americana. Através de iniciativas de intercâmbio cultural, Carmen Miranda foi para a América e, indiretamente, ajudou a difundir a imagem estereotipada e exótica do Brasil. Em Brasil Pandeiro, Assis Valente reproduz essa imagem exótica, povoada de

iôis e iaiás. Aliás, há na canção uma referência ao sucesso de Carmen nos Estados Unidos, quando o poeta diz que (o Tio Sam) *anda dizendo que o molho da baiana melhorou seu prato*.

O inglês continuou a ser usado no samba, quase sempre com o objetivo de criticar o americanismo. Os habitantes da favela continuam sendo o alvo principal das críticas à adesão aos ritmos americanos. Denis Brian, compositor paulista, é mais um que se incumbe de criticar a imitação dos comportamentos americanos. Segundo Gomes (1987:34), Denis Brian *bandeou se a falar dos crioulos de uma favela bem carioca, e que viviam entusiasmados com o lançamento do boogie woogie na década de 1940*. Os versos de Brian diziam

*Chegou o samba minha gente
lá da terra do Tio Sam com novidade
E ele trouxe uma cadência maluca
pra mexer com a cidade,
O boogie woogie, boogie woogie
Boogie woogie
a nova dança que balança, mas nGo cansa,
a nova dança que faz parte da política
da boa vizinhança*

Na década de 70, Candeia denuncia a influência estrangeira nos jovens das comunidades carentes, que estariam se afastando dos valores de seus antepassados, com o samba de partido **Eu não sou africano**: *Eu não sou africano/Nem norte-americano/Ao som da viola e pandeiro/Sou mais o samba brasileiro*. Na mesma época, o sambista João Nogueira grava **Não tem tradução**, de Noel Rosa e, em 1986, **Eu não falo gringo**, de sua autoria, em parceria com Nei Lopes, retomando o tema de crítica ao americanismo e à influência da língua inglesa na cultura brasileira.

EU NÃO FALO GRINGO

*Eu não falo gringo
Eu só falo português (bis)
Meu pagode foi criado*

*Refrão
Lá no Rio de Janeiro
Minha profissão é bicho
Canto samba o ano inteiro*

Eu falei prá você

*Eu aposto um “eu te gosto”
Contra dez “I love you”
Bem melhor que hot dog
É rabada com angu
Gerusa comprou uma blusa
Destas made em USA
E fez a tradução
A frase que tinha no peito
Quando olhou direito
Era um palavrão*

*Refrão
I speak for you
Refrão*

*Ou me dá um terno branco
Ou não precisa me vestir
Bunda de malandro velho
Não se ajeita em calça Lee
As vezes eu sinto um carinho
Por este velhinho chamado Tio Sam
Só nGo gosto é da prosopopéia
Que armou na Coréia e no Vietnã*

*Refrão (bis)
Tem gente que qualquer dia
Fica mudo de uma vez
Não consegue falar gringo
Esqueceu do português
Tu é dark, ele é hippie, ele é punk
Todos dançam funk lá no dancin'days
Mas cuidado com este paparico
O FMI tá de olho em você.*

*Refrão
Brasileiro eu falei*

Na gravação de João Nogueira, segue-se a seguinte parte falada: *Everybody macacada. Não tenho nada contra, mas desmunheca em brasileiro. Vamos valorizar o produto nacional.*

Como podemos constatar, o locutor/destinador se identifica como carioca, malandro velho, ligado ao jogo do bicho e ao samba, signos que se atualizam

como índices de brasilidade. O refrão reforça essa brasilidade, quando o destinador afirma que não fala “gringo” (idioma estrangeiro/inglês), mas “brasileiro” (idioma nacional). Encontramos uma intertextualidade com o texto de Noel Rosa, **Não tem tradução**, que diz: “amor lá no morro é amor prá chuchu/as rimas do morro não são I love you”. Em **Eu não falo gringo**, os autores desprezam a proposição estrangeira e pregam a superioridade da proposição “eu te gosto”. Há também uma crítica ao hábito americano do **fast food** que vem sendo adotado pelos brasileiros cosmopolitas. Os autores dizem que “rabada com angu” é melhor que **hot dog**.

A alienação do brasileiro é atacada quando se faz referência à moda das camisetas com dizeres em língua inglesa, geralmente não decodificados por seus usuários, o que pode gerar constrangimento como o descrito na canção. A crítica ao modo de vestir se estende à calça Lee, outro símbolo americano. A belicosidade americana é criticada na condenação às guerras da Coreia e do Vietnã. Na última estrofe, os autores criticam a adesão aos ritmos estrangeiros e às novas formas de comportamento, divorciadas da cultura brasileira. Finalmente, o problema econômico é abordado com relação ao “Fundo Monetário Internacional”. A sigla FMI, capaz de gerar uma cadeia de interpretantes relacionados com os problemas econômicos, é colocada lado a lado com outros índices (**hippie, dark, funk, punk, Dancin’Days**), reforçando a idéia de dependência cultural e econômica. Ao final de sua interpretação, o cantor critica a mania de imitação e prega a valorização do produto nacional.

O samba, desde o advento do rock, vinha perdendo seu espaço nos meios de comunicação, que se rendiam ao fascínio pelos produtos estrangeiros. As estações FM praticamente só tocavam música estrangeira, principalmente americana. Os sambistas estavam sempre denunciando a diminuição do espaço para divulgação de sua música. Dentro deste espírito, o sambista Dicro grava, em 1988, o samba Mr. Dicro, de sua autoria e que também dá nome ao LP lançado pela RCA Victor. Em Mr. Dicro, o compositor denuncia a supervalorização do que é produzido em inglês em detrimento do samba autêntico e do idioma nacional, registra o fascínio pela moeda americana e o desejo de se fazer sucesso no exterior. A gravação começa com uma abertura musical ao estilo dos musicais da Broadway com a voz de um locutor que diz: *And now ladies and gentlemen, RCA Victor do Brasil presents Mr. Dicro (daicró)*. A apresentação gera uma expectativa no ouvinte, que é em seguida quebrada pelo dialeto português não padrão do sambista: *Tá aqui ó, gente boa, tá aqui ó. Legal mermo*. O cantor tenta cantar uma canção em inglês, facilmente identificada como **All the way** (um dos grandes sucessos de Frank Sinatra), mas, desiste no primeiro verso dizendo, *Nossa Senhora, mas não vai dá não e*, em seguida, dirige-se ao maestro e diz, *Maestro, dá aquele tom se o senhor é home*. E o samba começa:

*É, pois é
Eu também já mudei de opinião
Vou querer ganhar em dólar
Escondido do leão
(camon everybody)*

*Vou traduzir meus pagodes
Vou cantar só em inglês
Vou tocar nas FMS
Isso eu garanto a vocês
Pode me acreditar
O povo vai pedir bis
Quando eu me apresentar
No Olimpia de Paris
(au revoir)
everybody macacada
Vou ganhar muito dinheiro
Sendo internacional
Vou armar um bom pagode
Lá no palco do Carnegie Hall
Vou curtir Miami Beach
Em vez de Copacabana
Em Cash Box e Pearl Burg
Vou estar toda semana*

*Em Miami e Las Vegas
Eu sei que vou abafar
Pois em língua sou formado
Nos botecos da praça Mauá
Cachaça só on the rock
Whisky só escocês*

*I need to lover
There where's do not disturb
I want to live in Chatuba*

A letra inicia com a promessa do autor de traduzir seus “pagodes” e cantar em inglês, pois, em sua opinião, essa é a forma de ser valorizado e ganhar dinheiro. Essa intenção é parodiada na última estrofe “em inglês”, na realidade um “embolês”. A gravação se encerra com uma fala do cantor onde ele ironiza a mania do uso de expressões em inglês. Diz ele: *Vou levar minha black girl, não black girl é minha nega. E como é que se fala sogra em inglês mesmo? Sei lá.*

Acho em inglês nem tem sogra. Meu negócio agora é money. Ta aqui ó, rapaziada. Ta aqui. Adeus, ó ECAD do Brasil.

A crítica de Dicro difere das anteriores, porque não fica limitada à questão do uso da língua inglesa na sociedade brasileira. Ele vai além, ao denunciar a perda de espaço para a divulgação da música nacional, e até aborda a questão dos direitos autorais, quando dá adeus ao ECAD (Escritório de Arrecadação e Distribuição), órgão responsável pela arrecadação dos direitos autorais, tão criticado pelos artistas brasileiros. Ao trocar, simbolicamente, o Brasil pelos Estados Unidos, o artista não apenas anuncia a possibilidade de fazer sucesso lá fora, como também a de ver respeitados seus direitos autorais.

Um exemplo mais recente de crítica aos estrangeirismos é o **Samba do Approach**, de Zeca Baleiro, gravada por Zeca Pagodinho no CD **Vamo Imbolá**.

SAMBA DO APPROACH

*Venha provar meu brunch
Saiba que eu tenho approach
Na hora do lunch
Eu ando de ferryboat*

*Eu tenho savoir-faire
Meu temperamento é light
Minha casa é hi-tech
Toda hora rola um insight
Já fui fã do Jethro Tull
Hoje me amarro no Slash
Minha vida agora é cool
Meu passado é que foi trash
Fica ligada no link
Que eu vou confessar my love
Depois do décimo drink
Só um bom e velho engov
Eu tirei o meu green card
E fui pra Miami Beach
Posso não ser pop star
Mas já sou um nouveau riche
Eu tenho sex-appeal
Saca só meu background
Veloz como Damon Hill
Tenaz como Fittipaldi
Não dispense um happy end
Quero jogar no dream team*

*De dia um macho man
E de noite drag queen.*

Ao usar os empréstimos da língua inglesa, Baleiro ironiza o excesso de expressões em inglês presentes no cotidiano da burguesia Brasileira.

A rejeição ao inglês registrada nas letras dos sambas tem sua contrapartida na política de ensino de línguas no país que não oferece um ensino de qualidade para as classes populares. Na verdade, há um grande preconceito lingüístico contra as classes populares, sendo comum ouvirmos o comentário politicamente incorreto “não sabem nem português para que aprender inglês”. Esse enunciado evidencia uma nítida rejeição pelo dialeto das classes populares, como se não fosse um falar legítimo e, ainda, pela negação da interação com o estrangeiro, privilégio das elites intelectuais e econômicas. A língua inglesa acaba sendo um privilégio das classes dominante.

A necessidade da burguesia de aprender a língua inglesa é bem retratada por Caetano Veloso, no final da década de 60, na voz de Gal Costa, em **Baby, baby**:

*(...)
Você
Precisa aprender inglês
Precisa aprender o que eu sei
E o que eu não sei mais
(...)
Vivemos na melhor cidade
Da América do Sul, da América do Sul
Você precisa, você precisa
Não sei leia na minha camisa
Baby, baby, I love you...*

O tradicional “eu te amo” é substituído pelo enunciado em inglês — *I love you* — impresso numa camiseta. O poeta dirige-se à mulher amada usando uma expressão de afetividade em inglês — *baby* — e enfatiza a importância da língua inglesa, no mundo atual, no verso “você precisa aprender inglês”. Medina (1973:112) analisa esses versos, dizendo que

Caetano faz uma apresentação do que que é preciso saber (“o que que eu sei e o que que eu não sei”), coloca em questão a necessidade de aprender inglês, mesmo morando na melhor cidade da América do Sul, é preciso aprender, porque é a única maneira de ler aquilo que está “na minha camisa” e que é a frase “I love you”.

Ao contrário do samba, o tropicalismo não rejeita a cultura do outro. Mistura pólos opostos como o sagrado e o profano, o rural e o urbano, a poesia e a

comunicação de massa, o berimbau e a guitarra, unindo o ritmo brasileiro e o estrangeiro, o português e o inglês. Essa mistura retrata, no nível simbólico, a realidade brasileira. O foco não é mais a cultura do morro, mas a cultura da comunicação de massa, vivida pela classe média nos centros urbanos.

Uma composição que consegue representar esse sincretismo de ritmos e de religião e mitos importados é **BATMACUMABA** de Gilberto Gil e Caetano Veloso. A superposição de signos das duas línguas dá origem a um poema concretista em forma de asas de morcego (*bat* em inglês). A superposição do ritmo da macumba e do som da guitarra, instrumento típico do rock, produz uma sonoridade sincrética em busca de uma música universal. Favaretto (1979:75) afirma que Batmacumba *realiza uma superposição dos códigos verbal, sonoro e visual, com referências culturais sincréticas: Batman (os quqdrinhos, e por exrtensão a indústria cultural), macumba (elemento cultura brasileiro), iê-iê-iê (música jovem, proveniente do rock).*

*batmacumbaiêiêiê batmacumbaobá
batmacumbaiêiêiê batmacumbao
batmacumbaiêiêiê batmacumba
batmacumbaiêiêiê batman
batmacumbaiêiêiê bat
batmacumbaiêiêiê ba
batmacumbaiêiêiê
batmacumbaiê
batmacumba
batmacum
batman
bat
ba
bat
batman
batmacum
batmacumba
batmacumbaiê
batmacumbaiêiêiê
batmacumbaiêiêiê
batmacumbaiêiêiê ba
batmacumbaiêiêiê bat
batmacumbaiêiêiê batman
batmacumbaiêiêiê batmacum
batmacumbaiêiêiê batmacumba
batmacumbaiêiêiê batmacumba
batmacumbaiêiêiê batmacumbaobá*

É na língua inglesa que Caetano Veloso encontra asilo para cantar as tristezas do exílio em Londres na canção **London, London**. Ele reclama da solidão (*I'm lonely in London*) e, por contraste com a paz em Londres, remete às ações militares no Brasil que culminaram em tortura e assassinato de opositores à ditadura (*A group approaches a policeman/He seems so pleased to please them/It's good at least to live and I agree*).

Sá e Guarabira, apesar de não pertencerem ao movimento tropicalista, também compuseram uma canção falando de um outro tipo de exílio, o voluntário, em busca de oportunidades de trabalho bem remunerado. Em **Ziriguidum Tcham**, abordam a problemática da emigração para os Estados Unidos. Os autores descrevem o fascínio por Nova York (*eles são o que rola, eles fazem a moda*) e a discriminação sofrida pelos brasileiros/emigrantes (*cucarachas gerais*). Em dois versos temos a mistura clara das duas culturas: *Crack, rap, hippie, rock, hop/Walk, don't walk, now siriguidum, tcham*.

Vários compositores brasileiros compuseram canções em inglês, mas a intenção era rejeitar a identidade brasileira, o que se comprova na adoção de pseudônimos estrangeiros de forma a simular uma produção americana e, portanto, “de maior qualidade”. Entre os mais famosos estão Morris Albert (*Feelings e She is my girl*), Terry Winter (*Our love*), B. Anderson (*Tell me once again*) e Tony Temple (*Summer Holiday*).

Caetano tem outra postura e suas produções em inglês (*The empty boat; A little more blue; Sugar cane fields forever; Nine out of ten; It's a long way*, etc) representam uma tentativa de fazer um tipo de música universal, sem nenhuma rejeição à cultura brasileira. Nada mais natural do que se valer do inglês que, naquela época, já se firmava como língua franca.

Os tropicalistas ignoravam o preconceito contra o estrangeiro e incluíam em suas produções elementos da cultura americana, sem, contudo, rejeitar as próprias raízes. Mais recentemente, Gilberto Gil compôs **Pela Internet**, com citação de **Pelo Telefone** (Donga e Mauro de Almeida) e mais uma vez está presente o sincretismo cultural: gigabytes e orixás, Nepal, Praça Onze e videopôquer.

*Criar meu web site
Fazer minha home-page
Com quantos gigabytes
Se faz um barco que veleje
Que veleje nesse infomar
Que aproveite a vazante da infomará
Que leve um oriki pro meu velho orixá
Ao porto de um disquete de um micro em Taipé*

*Um barco que veleje nesse infomar
Que aproveite a vazante da infomará*

*Que leve meu e-mail até Calcutá
Depois de um hot-link
Num site de Helsinque
Para abastecer*

*Eu quero entrar na rede
Promover um debate
juntar via Internet
Um grupo de tietes de Connecticut
De Connecticut acessar
O chefe da Macmilícia de Milão
Um hacker mafioso acaba de soltar
um vírus pra atacar programas no Japão*

*eu quero entrar na rede pra contactar
Os lares do Nepal, os bares do Gabão
Que o chefe da polícia carioca avisa pelo celular
Que lá na Praça Onze tem um videopôquer para se jogar*

Os dados que apresentamos nos induzem a afirmar que, praticamente, todas as vezes em que encontramos palavras da língua inglesa no samba, estas estão a serviço da crítica ao imperialismo econômico e cultural, exercido pelos Estados Unidos, e ao fascínio que os brasileiros sentem pelo **american way of life**. Os desvios sintáticos e as alterações fonológicas servem para reforçar o fato de que as classes populares, metonimicamente representadas pelos sambistas, não têm conhecimento da língua inglesa. Essa falta de intimidade com o idioma estrangeiro traz, como conseqüência, um preconceito social pelas elites que se julgam donas do idioma estrangeiro, preconceito este tão bem retratado em **Alô Boy**, de Assis Valente. Se por um lado, o samba se empenha em defender a cultura brasileira, insurgindo-se contra os modismos importados dos EEUU, por outro lado, colabora na propagação da ideologia que justifica a divisão de classes, pois o objeto da crítica é sempre o proletariado. Podemos, pois, concluir que a noção de cultura brasileira que o samba divulga, principalmente na década de 30, é ingênua e estereotipada.

A música popular está sempre fotografando o cotidiano. O foco da crítica, feita pelos sambistas na década de 30, retomadas nas décadas de 80 e 90, era a importação de costumes americanos e a mania do brasileiro de usar expressões em inglês. A solidão do exílio em função de perseguição política (veja **London, London** de Caetano Veloso) ou de busca de oportunidades (veja **Ziriguidum Tcham** de Sá e Guarabira) são a tônica de outras canções.

A língua inglesa está presente em vários momentos da música popular brasileira: no título de uma canção dos Titãs, **Go Back**, no refrão de **Garota**

Nacional (Beat it laun,daun daun) do Skank, em brincadeiras do rock brasileiro (eu quero passar um *weekend* com você; nosso amor é tipo *one-way*; nem sempre é *so easy* se viver), no escracho de Igus críticos como Dicro em Mr. Dicro (em versos tais como *I need to lover* ou no refrão *verybody macacada*); e até na sonoridade da voz de Ed Mota quando canta **Manuel** e pronuncia Manuel e céu (Manuel foi pro céu) como som da palavra inglesa *well*.

Com samba no pé e inglês na ponta da língua nossa música brasileira vai registrando, ironizando, satirizando, criticando, deglutindo e, até mesmo, reverenciando a cultura do outro que também é nossa, pois as fronteiras estão ficando cada vez mais tênues e a língua inglesa hoje é a língua de todos e não apenas dos países de língua inglesa. As línguas não são mais produtos territorializados, e, no caso do inglês, como ressalta Milton Santos (2000:110), o espaço dos pontos, ou seja, o não-espaço *é o espaço geográfico desse novo império lingüístico*.

Referências bibliográficas

EFEGÊ, Jota [João Ferreira Gomes]. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

FAVARETTO, C. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Kairós, 1979.

GOMES, Bruno. *Adoniran; um sambista diferente*. Rio de Janeiro: Martins Fontes/FUNARTE, 1987. (MPB, 21)

MEDINA, C.A. *Música popular e comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1973.

RUIZ, Roberto. *Araci Cortes; linda flor*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984.

PAIVA, Vera Lúcia Menezes de Oliveira e. *A língua inglesa enquanto signo na cultura brasileira*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFRJ, 1991. (Tese de Doutorado).

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

SANTOS, M. O tempo despótico da língua universalizante. 05/11/2000. p.109-114.