



ADRIANA FIUZA MEINBERG

**TRADUÇÃO E MÚSICA:
VERSÕES CANTÁVEIS DE CANÇÕES POPULARES**

**CAMPINAS,
2015**



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

ADRIANA FIUZA MEINBERG

**TRADUÇÃO E MÚSICA:
VERSÕES CANTÁVEIS DE CANÇÕES POPULARES**

**Dissertação de mestrado apresentada ao
Instituto de Estudos da Linguagem da
Universidade Estadual de Campinas para
obtenção do título de Mestra em Linguística
Aplicada, na área de Linguagem e Sociedade.**

Orientador (a): Prof(a). Dr(a). Maria Vlviane do Amaral Veras

**CAMPINAS,
2015**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

Meinberg, Adriana Fiuza, 1966-
M477t Tradução e música : versões cantáveis de canções populares / Adriana Fiuza
Meinberg. - Campinas, SP : [s.n.], 2015.

Orientador: Maria Viviane do Amaral Veras.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. Música popular brasileira - Traduções para o inglês. 2. Música popular -
Estados Unidos - Traduções para o português. I. Veras, Viviane, 1950-. II.
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III.
Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Translation and music: singable translations of popular songs

Palavras-chave em inglês:

Brazilian popular music - Translations into English

Popular music - United States - Translations into portuguese

Área de concentração: Linguagem e Sociedade

Titulação: Mestra em Linguística Aplicada

Banca examinadora:

Maria Viviane do Amaral Veras [Orientador]

Daniela Palma

Erica Luciene Alves de Lima

Data de defesa: 02-03-2015

Programa de Pós-Graduação: Linguística Aplicada

BANCA EXAMINADORA:

Maria Viviane do Amaral Veras

Viviane Veras

Daniela Palma

Daniela Palma

Erica Luciene Alves de Lima

Erica Luciene Alves de Lima

Marcelo El Khouri Buzato

Lenita Maria Rimoli Esteves

IEL/UNICAMP
2015

Escrevi para você, Johnny.
Pela nossa parceria, música & letra.

Agradeço a todos que direta ou indiretamente me ajudaram a realizar esta pesquisa, através de diversas contribuições, em especial

CAPES

Carlos Rennó

Claudio Botelho

Isa Leal Ferreira e Celso Leal Ferreira

Clovis André

Daniela dos Santos

Dionary Crispim (bibliotecária do IEL)

Profa. Viviane Veras

Profa. Daniela Palma

Ana Beatriz Facchini

Susana Ferrari e Ricardo Marinho

Escola Fermata (Jundiaí)

meus filhos Julia e Francisco

meu marido e parceiro, João Paulo

RESUMO

Este trabalho reflete sobre a canção vertida e cantável (do português para o inglês e do inglês para o português), entendendo que considerá-la somente com base na letra seria tirar dela toda a poesia, uma vez que seu valor poético está cravado de sentimentos que a música vem acordar. Minha proposta é oferecer uma nova escuta para a versão cantável de canções populares, partindo do princípio de que são criadas para serem cantadas, por serem uma combinação de letra e música, passando assim a intercambiarem uma teia sempre renovável de significações. Além disso, mostrar que essa teia de significações é criada e articulada não somente pelo versionista, mas também pelo cantor e pelo arranjador, que atuam como coautores. Para tanto, o corpus da pesquisa faz um recorte que seleciona canções vertidas do português para o inglês no disco *Brasil* (1987), gravado pelo grupo vocal americano *The Manhattan Transfer*, com canções brasileiras de Ivan Lins, Djavan, Milton Nascimento e Gilberto Gil. O trabalho também se apoia, para efeito de comparação, em um breve estudo das versões do inglês para o português criadas por Carlos Rennó. Apliquei à escuta e ao cotejo dessas canções a abordagem teórica oferecida principalmente pelo Princípio do Pentatlo de Peter Low e por Klaus Kaindl em sua perspectiva sociossemiótica.

Palavras-chave: versão, canção popular, tradução e música, cantabilidade.

ABSTRACT

This study draws some thought on translated and singable popular songs (from Portuguese into English and from English into Portuguese), understanding that considering only the lyrics as analysis basis would probably have all its poetics withdrawn, since there poetic density is engraved with feelings awaken only by the music. My proposal is to offer a new hearing to singable versions of popular songs, having in view that a song is created to be sung, as they are a match of lyrics and music, and therefore both exchange an ever renewable web of meanings. In addition, the present research aims at pointing that not only the translator plays a role in the way such web is created and articulated, but also, and particularly, the singer and the arranger play a coauthor's role. In order to do so, the corpus of this research comprises songs translated from Portuguese into English, found in the album *Brasil* (1987), recorded by the American vocal quartet *The Manhattan Transfer*, that sings translated tunes by Ivan Lins, Djavan, Milton Nascimento and Gilberto Gil. The work also refers to the songs translations from English into Portuguese created by Carlos Rennó.. The proposed listening was approached having in view the theoretical ground provided mainly by Peter Low's Principle of Pentathlon and Klaus Kaindl's socio-semiotics approach to popular song translation.

Key-words: song translation, popular song, translation and music, singability.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
1. RECITATIVO	07
2. TRILHAS DE CANÇÕES NAS CULTURAS	15
2.1 <i>Como não fui eu que fiz?</i>	15
2.2 Música popular vs música brasileira?	19
3. O ANDAMENTO <i>LARGO</i> DAS PESQUISAS SOBRE TRADUÇÃO E MÚSICA	27
4. VERSÕES CANTÁVEIS	35
4.1 Peter Low: o Princípio do Pentatlo	42
4.2 Klaus Kaindl: autores e coautores - música, voz e letra	54
5. <i>THE MANHATTAN TRANSFER</i> E O DISCO <i>BRASIL</i>	67
CONSIDERAÇÕES FINAIS	77
REFERÊNCIAS	79
ANEXOS	
Anexo 1 - Entrevista com Carlos Rennó	87
Anexo 2 - Disco <i>Brasil</i> : letras e versões	91

INTRODUÇÃO

*De vez em quando, Deus me tira a poesia.
Olho pedra, vejo pedra mesmo.
Adélia Prado*

O que fisga você quando ouve uma canção? A voz? Os instrumentos? As cores sonoras? O ritmo? A letra? A canção toda?

Há gêneros musicais que não se fazem acompanhar por palavra alguma. É o caso dos poemas sinfônicos, obras instrumentais narrativas, executadas por grandes orquestras e que dispensam palavras, embora sejam baseadas em um poema. Mas o gênero musical denominado *canção* – um texto cantado, constituído por versos, organizados ou não em estrofes – caracteriza-se pela coexistência de música e letra. Mais que isso, cada uma, música e letra, vive uma para a outra a ponto de não possuírem a mesma significação quando separadas. Apesar disso, enquanto alguns se recusam a conceber música sem letra, sem ao menos um laiá-laiá, instrumentistas em geral muito provavelmente não hesitariam em dizer que a letra pouco importa.

Seja como for, canção *é* música e letra. Letras que ouvimos e cantamos em outro idioma e letras que surpreendem pela beleza artística e engenhosidade de sua criação¹. Em sua palestra inaugural na Universidade de Edimburgo, o Professor Peter Dayan² mantém acesa essa que parece ser uma discussão antiga. Advoga em defesa das palavras na música, resgatando para isso convicções sustentadas por personalidades artísticas diversas como Mallarmé e Wagner³ que, por sua vez, proclamam a vagueza da música muda, e propõem que somente a significação conduzida pelas palavras teria o poder de preencher essa falta. Dayan questiona se haveria música em termos puramente musicais,

¹ Facilmente me recordo das canções *Sobre todas as coisas* (Chico Buarque e Edu Lobo); *Both sides now* (Joni Mitchell) e *Les moulins de mon cœur* (Michel Legrand e Alison Moyet), esta última maravilhosamente vertida para o inglês pelo premiado casal de letristas Alan & Marilyn Bergman em *The windmill of your mind*. Essa última canção recebeu versões em alemão, árabe e tcheco.

² Infelizmente, somente um breve resumo de sua palestra intitulada [Does music need words](http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=0CCkQFjAB&url=http%3A%2F%2Fwww.ed.ac.uk%2Fpolopoly_fs%2F1.69366!%2FfileManager%2FDayan%2520abstract.doc&ei=_HZ3VJuaM4WeNsWqgrgM&usg=AFQjCNFwJ1ILPOoxQmH3rGU72Jci-Y_IWg&sig2=3NN-p04J6UiGshEc5A-8TA), de 2009, pode ser encontrado. Disponível em: <http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=0CCkQFjAB&url=http%3A%2F%2Fwww.ed.ac.uk%2Fpolopoly_fs%2F1.69366!%2FfileManager%2FDayan%2520abstract.doc&ei=_HZ3VJuaM4WeNsWqgrgM&usg=AFQjCNFwJ1ILPOoxQmH3rGU72Jci-Y_IWg&sig2=3NN-p04J6UiGshEc5A-8TA>. Acesso em: 27 nov 2014.

³ Heath Lees oferece uma extensa discussão sobre a relação entre música e a linguagem poética a partir das obras de Mallarmé e Wagner.

lembrando-nos de que a música é apreciada somente a partir de sua recepção em uma cultura essencialmente verbal – devemos lembrar que o autor fala do mundo ocidental e europeu. Também esse essencialmente verbal pode ser relativizado, se considerarmos a proposta de análise do texto poético do poeta, músico e crítico literário Ezra Pound, em seu *ABC da literatura* (2006), que destaca, entre as características desse tipo de texto, a *melopeia*, as propriedades musicais das palavras (falando do som e do ritmo), chegando a afirmar: *nunca li meia página de Homero sem encontrar invenção melódica* (p. 46)

No Brasil, é bem conhecido no meio musical o caso do pianista e compositor João Donato. Em entrevista publicada em *A MPB em discussão*⁴ (2006), João confessa que nunca havia sido ligado a letras de músicas, considerando-se tão somente um instrumentista. Mas foi durante uma gravação, quando preparava o repertório, que ouviu do cantor Agostinho dos Santos: *João, a gente não pode cantar nenhuma música sua, porque não tem letra. Que troço estranho!* (p. 113). Comenta em seguida que foi aos poucos valorizando as palavras. Para começar, porque tornavam as canções difíceis de serem esquecidas: *você lembra da música com a palavra, ela vem junto assim...* (p. 114), para voltar a afirmar que em uma letra que tem um *vo-cê*, por exemplo, ele ouve um *tã-dã*. Enfim, João conta que se acostuma a ponto de ficar com *essa mania de fazer música com letra*; e completa dizendo que assim, junto com a letra, ela *tem mais penetração, tem até a chance de ser gravada em outros idiomas, além de outras pessoas. Ela pode ser cantada em japoneses, como A paz [com letra de Gilberto Gil] por exemplo...* (p. 120).

Há quem guarde as letras em alta conta e é assim que as escuta. E amam tanto essas letras que *de tanto amar acham que elas são bonitas*, e em sua escuta seletiva parecem permanecer quase indiferentes à música da canção. Para Peter Dayan, no entanto, ainda que não levemos em conta as letras, precisamos de palavras para expressar nosso sentimento, fruto do impacto de uma música em nós, daquilo que dela produz em nós um *affetto*.

Se tal discussão pode suscitar páginas e páginas de reflexão, o que não dizer da canção vertida e cantável? Talvez, para alguns, não haja o que discutir: é a letra e não a

⁴ Participaram da entrevista Santuza Naves (uma das organizadoras da obra), Kate Lyra e Heloísa Tapajós.

música que tem que ser traduzida! O compositor Tom Jobim estava convencido de que *jamais a boa qualidade da letra em português seria repetida na letra em inglês*, e se queixava da falta de sensibilidade dos versionistas profissionais (CABRAL, 2008, p. 173 e 196).

Este trabalho busca refletir sobre a canção vertida e cantável (do português para o inglês e do inglês para o português), entendendo que considerá-la somente com base na letra, seria tirar dela toda a poesia, *olhar pedra e ver* [somente] *pedra*, uma vez que seu valor poético e artístico está cravado de sentidos e sentimentos que a música vem despertar.

Minha proposta é oferecer uma nova escuta para a versão cantável de canções populares, em especial ao leitor não familiarizado com a área musical e que, natural e consequentemente, deixa de ouvir os vários agentes que fazem parte efetiva da versão cantada da canção popular. Parto do princípio básico de que as canções são música e letra, e por esse motivo tecem uma teia sempre renovável de significações intercambiáveis. Além disso, pretendo mostrar que essa teia de significações é criada e articulada não somente pelo trabalho de tradução do versionista, mas também – e, porque não dizer, muitas vezes, principalmente – por outras formas de tradução, aquelas realizadas pelo cantor/intérprete e pelo arranjador, que podem atuar e atuam de fato como coautores dessa nova versão, na qual palavra e música/canto assumem outras e diversas (que agradam ou não) intenções sonoras e interpretativas.

Assumo este relato em primeira pessoa, como a voz solo na canção, sem esquecer de que à minha voz juntam-se outras, e ao solo alterna-se um coro. Por vezes o coro predominou, de tal forma que precisei fazer um esforço para ouvir esse solo. Outras vezes, vali-me do coro, integrando-o, para nele amparar suposições e interpretações sobre Tradução e Música, *cantabilidade* e canção vertida.



Por que traduzir canções e o que seria uma boa tradução musical? A pergunta parece inútil, porque muitas vezes sequer sabemos que estamos ouvindo uma canção traduzida. Mas a pergunta também pode ser útil, porque ajuda a refletir sobre o óbvio – aquilo a que estamos tão acostumados que já naturalizamos, e acabamos por não mais escutar.

Talvez seja esse costume que interfere quando sabemos que estamos ouvindo uma versão e sentimos certo estranhamento, e até mesmo um incômodo. Esse incômodo me leva a indagar por que as versões, via de regra, *parecem* desviar-se tanto do chamado texto de partida? Será que se desviam mesmo? O que seria um *desvio* em tradução? Até que ponto ele pode ir sem fazer da versão uma paródia, por exemplo? Será que a tradução da letra da canção é tratada como poesia e por essa razão se beneficia de uma dada licença para a ocorrência de tais desvios?

Para quem, como eu, atua como cantora e vive entre a academia e o trabalho de tradução juramentada é quase fatal estranhar algumas versões, especialmente se aprendi a cantá-las primeiro em inglês como língua original. Estranho porque, após ter cantado e me apropriado da canção original, cantar sua versão me traz um desconforto que impede que dela me aproprie, afastando de modo significativo as possibilidades de interpretação que até então já haviam se revelado ao cantar a letra original. Além disso, mesmo cantando ou ouvindo uma versão, a letra original permanece soando silenciosamente em minha cabeça. Ironicamente, no avelho do estranhamento, no decorrer desta pesquisa, fui surpreendida ao constatar que, em vários casos, aquilo que eu imaginava ser a letra original já era de fato uma versão.

Durante minhas investigações em busca de material que sustentasse minhas suposições, encontrei também versões belamente realizadas, tanto para o texto linguístico quanto para o texto musical. É o caso de *You are the top*, composta por Cole Porter e vertida para o português por Augusto de Campos com o título *Você é o mel*⁵, e arranjada

⁵**Ouçã a canção original** interpretada por [Ella Fitzgerald](https://www.youtube.com/watch?v=vS5DESLfhu4). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vS5DESLfhu4>>. Acesso em 06 jan 2015. **Ouçã a versão** interpretada por [Tom Zé](https://www.youtube.com/watch?v=cfjTy2w4vOs). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cfjTy2w4vOs>>. Acesso em 06 dez 2015.

por Nelson Aires. Outro exemplo é a canção *The windmill of your mind*⁶, versão em inglês criada por Marilyn & Alan Bergman para o original *Les moulins de mon cœur*, composta por Michel Legrand com letra em francês de Alison Moyet.

A partir daí, uma questão passa a se revestir de maior importância: Quem é o versionista/tradutor? Penso nele como um tradutor de poemas ou de textos narrativos? E aqui encontro o que deu impulso à pesquisa: versões e versionistas. Estudando esses trabalhos, muitos deles já familiares na vida musical mas não pensados em função de teorias e mesmo práticas de tradução, surgem outras perguntas: Não seriam intérprete e arranjador também versionistas/tradutores? Quanto se trata de uma canção cantável, não se faz necessário revisar a própria noção de autoria? Não seria preciso passar a considerar, nessa nova noção de autoria, outros agentes que atuam na produção desse tipo versão?

Para pôr em pauta as versões cantáveis, tomei como corpus principal de análise as canções vertidas, do português para o inglês, no disco *Brasil* (1987), gravado pelo grupo vocal americano *The Manhattan Transfer*, no qual registram canções brasileiras de Ivan Lins, Djavan, Milton Nascimento e Gilberto Gil. Tomei também o que gostaria de chamar de um *corpus de apoio*, pois dele faço uso somente para exemplificar versões do inglês para o português, sem contudo utilizá-lo na análise final. Esse corpus de apoio é formado por dois CDs: *Cole Porter e George Gershwin: Canções Vertidas e Nego*. Neles estão reunidas versões criadas por Carlos Rennó, Nelson Ascher, Augusto de Campos e Charles Perrone para *standards* americanos, gravados por diversos intérpretes brasileiros.

A escolha desse corpus foi conduzida pela qualidade artística da música e da letra das canções, pelos intérpretes que as cantam, pelos arranjadores e, obviamente, pelos versionistas, na intenção de encontrar pontos de aproximação entre a presença desses agentes e a criação final das versões cantáveis. Norteei-me pela percepção de que cantor,

⁶**Ouçã a versão** interpretada por [Barbra Streisand](https://www.youtube.com/watch?v=cxPp-wRxNoc). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cxPp-wRxNoc>. Acesso em 06 dez 2015. **Ou** interpretada por [Dianne Reeves](https://www.youtube.com/watch?v=nTnfaKkC5jk). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nTnfaKkC5jk>. Acesso em 06 dez 2015. **Ouçã a canção original** interpretada pelo compositor e a cantora [Netalie Dessay](https://www.youtube.com/watch?v=_jQEnXFskqQ). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_jQEnXFskqQ. Acesso em 06 dez 2015. **Ou sua versão em libanês**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bAiVO2cna9Q>. Acesso em 06 dez 2015.

arranjador e versionista são todos, e ao mesmo tempo, os tradutores de uma versão cantável.

Após investigação bibliográfica, procurei aplicar à escuta e ao cotejo dessas canções as recentes publicações acadêmicas, na maioria artigos datados antes da retomada da discussão Música e Tradução em 2005.

1. RECITATIVO⁷

*Estou pensando no mistério das letras de música,
tão frágeis quando escritas, tão
fortes quando cantadas.*
Augusto de Campos.

Somente a *inspiradora esfera da sensibilidade*, como endossada por Steiner (2005), consente-nos a experiência intransferível de vivenciar uma leitura auditiva da canção traduzida e cantável. Vivência que faz revelar vozes que nem sempre encontram ressonância em todos os ouvidos; vozes que me curam da surdez da palavra *baseada na vista*⁸, revelando sons até então imperceptíveis.

Considerar a versão cantável de uma canção popular é me deixar atravessar por reverberações inesperadas, acentuadamente mais abrangentes do que aquelas já tão exploradas no desgastado e limitado binômio *letra-música*, como consta em parte da produção acadêmica brasileira. Uma reverberação tal que amplifica *as traduções consoantes* naquela que acreditamos ser *uma tradução possível*. E uma tradução possível pode bem ser aquela que, indo além da gasta dicotomia, faça valer uma polifonia na qual versionista, arranjador, instrumentação, intérprete (cantor), performance⁹, produtores e produção, dentre outros agentes, possam, a seu modo e ao mesmo tempo, executar uma tradução.

Nesse sentido, é possível sugerir que essa dinâmica funciona como aquela descrita na conceituação de paratextos (GENETTE, 2009) aplicada à tradução e a suas

⁷ Em canção popular, o Recitativo é normalmente um trecho introdutório da canção, no qual o cantor fica entre cantar e falar, como que declamando a letra. No recitativo, o cantor tem a possibilidade de repetir o tempo do texto da canção e não o Tempo da música. Na canção Dindi, de Antonio Carlos Jobim e Aloysio de Oliveira, as primeiras duas estrofes são normalmente executadas em recitativo, tanto na versão em português quanto na versão em inglês. *Ouçã o recitativo dessa canção em português*, com [Maria Bethania](#). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=heclx4TJ3U0>> Acesso em: 10 ago 2014. *Ouçã o recitativo dessa canção em inglês*, com [Sarah Vaughan](#). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oxsU0t-XIQk>>. Acesso em: 10 ago 2014.

⁸ Ezra Pound reforça o fato de haver duas espécies de linguagem escrita, uma baseada no som e outra na vista. (POUND, 2013, p 26).

⁹ No presente trabalho, aplico o termo *performance* para me referir à emissão, à interpretação artística.

paratraduções, como desenvolvida pela Escola de Vigo¹⁰. Penso que talvez seja plausível, a partir daí, considerar *paravozes* na tradução de canções populares, visto que esse gênero de tradução extrapola aspectos puramente linguísticos, pelo menos quando saímos do campo das traduções de textos escritos. Falamos em puramente linguístico no sentido saussuriano da distinção entre língua e fala (*langue* e *parole*), que escolhe a *língua* como objeto de estudo deixando para outros campos de estudo a *fala*, por seu caráter subjetivo, singular, heterogêneo e sujeito a equívocos e jogos de palavras. É providencial, para este trabalho, a seguinte observação de Saussure: *pode-se comparar a língua com uma sinfonia, cuja realidade independe da maneira por que é escutada; os erros que podem cometer os músicos que a executam não comprometem em nada tal realidade* (2006, p. 26). A grande questão é que justamente as poesias e letras de música estariam também nesse campo heterogêneo e imprevisível da fala, que segue a *partitura* da língua, mas está sempre sujeita aos *desvios*, e pode ter sido por isso que o linguista Georges Mounin (1975) chega a afirmar que: *A tradução (sobretudo nas áreas do teatro, do cinema, da interpretação) comporta sem dúvida aspectos francamente não-linguísticos, extra-linguísticos* (p. 26). Esses problemas podem ir de encontro ao desejo de fazer da tradução uma ciência, e isso leva o autor a propor uma saída desse impasse: *tal como a medicina, a tradução é ainda uma arte — mas uma arte alicerçada numa ciência* (p. 27).

Assim como Genette propõe o conceito de paratextualidade a partir da análise de toda a estrutura que cerca e nela atua para que os sentidos tomem forma e gerem significados, penso ser possível esta aproximação: haver também uma forma de interrelação entre o que aparentemente está nas cercanias da versão cantável, mas que de fato é indispensável para que essa canção, uma vez vertida, também assuma uma forma e significações. A meu ver, teríamos o texto (a letra) e o versionista mais centralmente localizados, cercados então pelo cantor e pelo arranjador que realizam e executam *paravozes*, visto que sem eles a cantabilidade não se faria.

¹⁰ Grupo de Investigación de Referencia Traducción & Paratraducción (T&P). O trabalho do grupo pode ser consultado [aqui](#).

As reverberações a que me referi surgem quando toco na tradução de canções populares brasileiras e a partir delas me aproximo da inerente complexidade de nossa cultura, em um movimento que afasta para ver de perto¹¹, revelando não haver ainda uma única palavra capaz de nos definir.

A música nos *atravessa* como um rio que corta e sulca a terra, vazando pelas beiradas que pretenderiam contê-la. Abre encostas no imaginário e no tempo. Entalha nossa cultura e nossa memória emocional com texturas e sonoridades diversas. Faz-nos reviver lugares e eventos, sentimentos e pessoas. É dotada do poder de reunir comunidades migrantes, produzindo sua *coesão moral*¹² (STOKES, 2004, p. 115) e criando uma memória ao mesmo tempo social e individual.

A música cria uma memória cujo papel, segundo Vernant (2009, p. 143), *não é o de reconstituir um passado abolido, reapresentá-lo, mas tornar presente, transpondo as fronteiras de um efêmero hoje*. A música marca nosso *self* e nossa identidade¹³. Transforma-nos. Seu impacto avassalador sobre os indivíduos responde também pelo modo como as sociedades funcionam, como as culturas são construídas e perpetuadas de geração em geração (SUSAM-SARAJEVA, 2008, p.188).

O arqueólogo Steven Mithen (2009) defende a ideia de que o Homem-de-Neandertal já cantava. Mimetizava os sons presentes na natureza (em fraseados holísticos: ‘Hmmmm’, por exemplo), comunicando-se através de diferentes alturas sonoras, ritmos, dinâmicas e timbres, combinando voz, corpo e materiais de sua cultura. Desde então, a musicalidade se estabeleceu como algo fundamental para a vida de nossos ancestrais pré-linguísticos, de tal modo que fez surgir uma relação absolutamente visceral¹⁴ entre o homem e a música, cuja origem é tão remota quanto sua história evolutiva. Tempos depois,

¹¹ Faço aqui uma analogia ao que descreve Berman em *A prova do Estrangeiro* citando o processo mental de muitos tradutores, segundo ele, formulado por André Gide em conversa com Walter Benjamin: *É somente abandonando uma coisa que nós a nomeamos*. (BERMAN: 2002, p. 63)

¹² Martin Stokes compara Turquia e Irlanda explicando as semelhanças entre os dois países através da experiência de músicos do Mar Morto em visita à Costa Oeste da Irlanda.

¹³ Ver DeNora, Tia. The song is you: identity and relation through music. In: *Music in Everyday Life*. (2004).

¹⁴ Nas belas palavras cantadas de Chico Buarque: “um deus sonso e ladrão / fez das tripas a primeira lira / que animou todos os sons...”

os sons produzidos pelo *homo sapiens* já se apresentavam mais articulados, desenvolvendo-se e evoluindo até resultar em nossa fala¹⁵.

Mithen argumenta que historiadores, arqueólogos e antropólogos afirmam não haver registro de sociedades conhecidas sem práticas culturais caracterizadas pelo que identificamos como *música*. Consequentemente, embora não mais um recurso adaptativo, e a despeito de nosso sistema comunicativo ocorrer predominantemente através da linguagem falada, nossa espécie se vê constantemente atraída por manifestações musicais, seja na condição de ouvinte ou de *performer*. Segundo Koopman (2005), a produção musical é intrínseca ao indivíduo, não havendo cultura humana que não cante.

A música popular, por sua vez, está em toda parte. Nos bares, nas lojas, nos restaurantes, nas praças, nos consultórios médicos, no automóvel, nas aeronaves e até silenciosamente, soando dentro da nossa cabeça¹⁶ (FRITH, 2003). É um fenômeno *transcultural*, um produto de cultura de massa, uma *commodity* que, queiramos ou não, articula culturas (KAINDL, 2005) e promove comunicação entre pessoas de diferentes origens. Por essa razão, esse fenômeno produz um enorme volume de tradução. Vários são os nomes atribuídos a esse tipo de comunicação: tradução, versão, reescrita, apropriação, adaptação, criação, recriação, *vocal translation*¹⁷. Seja como for, aquele rio corrente segue seu caminho sem hesitação, mesmo quando, aqui e ali, muda de nome (língua).

Contudo, e ainda que facilmente oferecidas todas as evidências de sua importância, a canção popular tem sido visivelmente negligenciada pela área hoje denominada Estudos de Tradução. Mesmo assim, fato é que versões e traduções de canção estão sempre sendo realizadas, embora nem sempre identificadas como tal.

A exemplo do hibridismo presente no ato tradutório de canções (texto linguístico e texto musical), este estudo revela-se de igual modo uma pesquisa híbrida

¹⁵ Para referências mais pontuais em questões de antropologia linguística, ver FRANCHETTO e LEITE (2004).

¹⁶ Simon Frith oferece uma discussão interessante sobre o silêncio na sociedade contemporânea. Em *Music and Everyday Life*, defende que o som tornou-se *a trilha sonora do nosso dia-a-dia*, e que ouvimos diariamente todo tipo de música. Com isso, o silêncio passou a ser algo absolutamente valioso, um indicador incomum da intensidade emocional.

¹⁷ Recentemente, Peter Low (2013) escreveu um artigo sobre a terminologia envolvendo tradução de música, que discutirei mais adiante.

(multidisciplinar, se preferirmos). Nele, há necessidade de uma reflexão sobre tradução, música, texto, estudos culturais e sociedade, o que demanda que reavaliemos nossas noções de autoria e propriedade, dentre outras. Afastando-nos da tradução como ciência e analogamente à essência da arte musical e da arte tradutória, esta pesquisa está na corrente/modo de pensar que, nas ciências sociais, enfatiza os aspectos subjetivos do *objeto* de estudo.

Minha intenção foi a de tornar possível observar que uma canção vertida e cantada não se restringe a processos tradutórios centrados no texto (no sentido de estar presa unicamente à letra desse texto – sua sintaxe e semântica), mas que também diz respeito à tradução musical, aqui tomada como interpretação do cantor, aos arranjos criados e instrumentações escolhidas, além da ação do produtor musical. De acordo com dois dos autores consultados, tem-se que:

"Na (...) canção popular temos um gênero musical aliado a um texto linguístico (ou a um subtexto) que é uma obra de arte preexistente, mas subordinada ao texto musical e raramente criada para ter uma vida independente. A tradução vocal oferece um modelo para a interpretação da justaposição de duas ordens dos fenômenos do signo, prolongando o significado e a amplitude dos conceitos musical e literário, testando os signos mistos em um jogo verdadeiro-ou-falso." (GORLÉE, 2005, p.7)¹⁸

"Uma canção pode ser definida como uma peça com música e letra (na qual uma foi adaptada à outra, ou ambas se adaptaram uma à outra) criada para ser executada em canto. Este terceiro requisito é importante para uma visão funcional da tradução da canção. (...) Teoricamente, esta definição tripartite significaria que a tradução (ideal) da canção é uma segunda versão de uma canção fonte que permite que os valores essenciais da canção sejam reproduzidos em uma língua de chegada. Na prática, este é um ideal impossível." (FRANZON, 2008, 376)¹⁹

¹⁸ (...) In ... popular song we have a musical genre allied to a linguistic text (or rather subtext) which is a pre-existing work of art, but is subordinated to the musical text and rarely intended to lead an independent life. Vocal translation provides an interpretative model for the juxtaposition of different orders of sign-phenomena, extending the meaning and the range of the musical and literary concepts and putting the mixed signs to a true-and-false test.

¹⁹ A song can be defined as a piece of music and lyrics - in which one has been adapted to the other, or both to one another - designed for a singing performance. This third requisite is important for a functional view of song translation. (...) Theoretically, this three-part definition would mean that (optimal) song translation is a second version of a source song that allows the song's essential values of music; lyrics and sung performance to be reproduced in a target language. In practice, this is an impossible ideal.

Com a finalidade de melhor estabelecer o campo de reflexão em que me apoio, o termo *música* é aqui utilizado para se referir à música Ocidental, canônica, tonal e metrificada²⁰. Para as canções que compõem o corpus deste estudo, considero música *popular* em contraposição a música *erudita*, ressaltando que, em ambos os casos das versões utilizadas, não se pode tomá-las como populares no sentido único e até mesmo pejorativo de produto de massa, pois sabemos que apenas um público específico tem apreciado esse tipo de produção musical. Discutirei mais adiante o que chamamos hoje de *Música Popular Brasileira*.

Além disso, poderíamos sugerir que, no caso dos *standards* americanos, o *jazz* parece ser tão erudito quanto a música erudita orquestrada, o que reforçaria minha sugestão de que não estamos aqui refletindo sobre um gênero de música que pode ser resumido simplesmente pelo termo *popular* – supondo que esse termo se referiria a *povo*. O *jazz* tem sua origem na música do povo negro americano, mas entrou no Brasil como uma música sofisticada e até de difícil apreciação. Em sua versão *cool*, é reconhecida a grande influência exercida sobre a nossa *bossa-nova*.

Quanto ao termo *canção*, refiro-me a um gênero de música híbrido, compreendendo texto linguístico/poético e texto musical, que interagem e se modificam, tendo sido criados para uma vida única (letra e música), não possuindo a mesma significação de unidade quando separados²¹. Quanto ao estilo musical da canção, tomo para este estudo canções criadas como representação estética, que privilegiam a qualidade textual linguística (letra) e musical (harmonia, melodia e arranjo), mesmo lembrando que nem quanto a tais questões há unanimidade, levando em conta que um artista, uma

²⁰ Em algumas culturas, a prática musical incorpora outras práticas. No norte da Austrália há uma comunidade que usa a palavra *yoi* para designar um tipo de música feita para dançar, definindo também um ritmo específico e um canto para ser dançado. Assim, a palavra *yoi* é atribuída ao evento como um todo, canto e dança. Na comunidade dos Mullahs, o código de prática islâmico não aceita classificar a recitação melódica do Alcorão como um gênero de música, embora tenha escala e melodia (REIGERSBERG, 2013: Kaindl posições 3944, 3954 e 3964 de 6004).

²¹ Lembrando que, assim como músicas de João Donato foram letradas por vários compositores (Caetano, Gilberto Gil, João Gilberto, para citar apenas alguns), há os casos de poemas que foram musicados depois como, por exemplo, a *Canção Amiga*, de Carlos Drummond de Andrade musicada por Milton Nascimento, o *Circulador de Fulô*, de Haroldo de Campos, que teve uma parte musicada por Caetano Veloso, o *Fanatismo*, da poetisa portuguesa Florbela Espanca, musicada por Raimundo Fagner, entre outras.

composição, determinadas harmonias... podem estar ainda, e mesmo permanecer, fora da devida apreciação e de algum reconhecimento.

Além dos exemplos que trago do cancionero popular brasileiro e norte americano, bem como outras canções, faço uso em especial de dois trabalhos de tradução cantada. O disco *Brasil*, gravado pelo grupo vocal norte americano *The Manhattan Transfer*, no qual são apresentadas canções de compositores brasileiros vertidas para o inglês, e alguns trabalhos do versionista Carlos Rennó, que verteu para o português *standards* americanos das primeiras décadas do século passado, perpetuadas por inúmeras e recorrentes gravações, incluindo aquelas feitas no Brasil por diferentes intérpretes, a partir de seu trabalho.

2. TRILHAS DE CANÇÕES NAS CULTURAS

*O Drummond tem um verso maravilhoso que diz o seguinte:
'Os senhores me desculpem, mas devido ao adiantado da hora
me sinto anterior a fronteiras'. Quer dizer, anterior a fronteiras,
porque essas fronteiras são fictícias, o sujeito bota
lá uma cerca, bota um troço e o urubu passa por cima.*
Antonio Carlos Jobim²²

Será que hoje ainda podemos falar em fronteiras musicais? Mesmo a grande divisão entre música popular e música erudita não poderia ser atravessada por um desses urubus de Jobim? Penso que a tradução/versão também é um desses pássaros que ignoram cercas, e quem não viu a cerca, não sabe sequer que ela foi ignorada.

2.1 Como não fui eu que fiz?

*Certas canções que ouço
Cabem tão dentro de mim
Que perguntar carece
Como não fui eu que fiz?*
Milton Nascimento e Tunai²³

Faria minhas as palavras de Tunai pois, embora reconhecida como um clássico da *nossa* música popular brasileira, *Fascinação* é originalmente uma canção popular francesa, composta por Maurice de Féraudy e Dante Pilade “Fermo” Marchetti em 1905. Em 1932, o americano Dick Manning a traduziu para o inglês e em 1943 o brasileiro Armando Louzada cria a versão em português. Esta última continha duas estrofes que não foram gravadas por Elis Regina, cuja interpretação imortalizou a canção.

E o que dizer da cantiga de roda *O meu chapéu tem três pontas*, que *cabe tão dentro de nós*, que faz parte de nossa cultura brasileira, mas sequer tem origem no Brasil? Lá está ela, em nosso imaginário, até que se revela uma melodia composta no século XIX pelo renomado violonista italiano Niccolò Paganini. Por ele intitulada *Carnevali de Venezia*

²²DVD *A casa do Tom.Mundo, Monde, Mondo*. 58' Direção, Ana Jobim; direção artística, Olívia Hime; direção geral, Kati Almeida Braga. 2007.

²³[Ouça esta canção](https://www.youtube.com/watch?v=Sh8nugfFRlc). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Sh8nugfFRlc>>. Acesso em: 03 ago 2014

*opus 10*²⁴, tornou-se uma *cançoneta* veneziana e mais tarde viajou para o além-mar, até aportar no Brasil, na bagagem de imigrantes italianos.

Do mesmo modo que essas constatações nos causam surpresa e estranhamento, os estadunidenses possivelmente também se surpreendem e estranham o fato de a canção *My way*, eternizada na voz de Frank Sinatra, e a ele atribuída, ser na verdade a versão em inglês da canção francesa *Comme d'habitude*, de Claude François²⁵. Segundo o pesquisador Klaus Kaindl (2005), tanto letra quanto parte da estrutura musical sofreram modificações na versão em inglês, havendo ainda uma grande diferença entre as personalidades musicais dos intérpretes, Sinatra e François. Há também uma versão em alemão, *So leb dein Leben*, criada a partir da letra em inglês.

De sorte que parece inevitável não nos questionarmos sobre o porquê de serem tão poucas as pesquisas que tratam da tradução de canção, uma vez que são muitas as perspectivas de pesquisa. Refiro-me à tradução de música para ser cantada em musicais, para legenda, para ópera e estudos etnográficos, para acompanhar um *clip* musical e para servir de objeto de pesquisa na área de estudos culturais, sendo essas apenas algumas de suas ocorrências. O campo abre-se ainda mais quando nos interessamos por investigações sobre *quem* pode atuar como tradutor em diferentes contextos de produção tradutória. A vertente dos estudos sobre tradução e apropriação de canções folclóricas certamente mereceria nossa atenção, como no exemplo de *O meu chapéu tem três pontas*. Ou, ainda, estudos sobre as adaptações de musicais traduzidos e montados fora da cultura de partida²⁶. Lembro também a tradução e a versão das canções das animações da Disney, de canções de ninar e daquelas vertidas para as línguas de sinais (no caso do Brasil, a Libras). Além

²⁴ [Ouça a versão erudita](https://www.youtube.com/watch?v=btFibK43nUs). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=btFibK43nUs>>. Acesso em: 03 ago 2014. O trompetista Winton Marsallis executou a peça de Paganini à frente da *Boston Pops Orchestra*. Obviamente, não era a nossa *O meu chapéu tem três pontas*.

²⁵ [Ouça em francês](https://www.youtube.com/watch?v=n5BAXIcseak) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=n5BAXIcseak>>. Acesso em: 03. ago 2014. [Ouça em português de Portugal](https://www.youtube.com/watch?v=u4UqSNj1qY0). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=u4UqSNj1qY0>> Acesso em: 03 ago 2014

²⁶ Já há alguns anos o Brasil passou a montar musicais estrangeiros, havendo material suficiente para pesquisas nessa área.

Como alternativa ao par original-tradução, as teorias de tradução optam também por língua de partida-língua de chegada ou língua fonte-língua alvo. Essas escolhas buscam contornar a secundaridade da tradução que está marcada na diferença com relação ao original.

dessas, mencionaria os promissores estudos sobre as impressionantes canções que percorrem o mundo sem tradução²⁷.

Até 2005, apenas alguns estudos discutiram tradução de música popular: *A study on pop-song translation* (HEWITT, 2000), *Translating Poetic Songs: an attempt at a functional account of strategies* (LOW, 2003) e *Translating multiple texts: popular song translation as mediation* (KAINDL, 2004). Posteriormente, três obras importantes foram publicadas, *Song and Significance: virtues and vices of vocal translation* (editada por GORLÉE, 2005), uma edição especial de *The Translator, Translation and Music* (editada por SUSAM-SARAVEJA, 2008) e, mais recentemente, *Music, Text and Translation* (editada por Helen Julia Minor). Além dessas, as publicações do pesquisador Peter Low²⁸ têm se destacado por seu cunho metodológico para análise e criação de versões cantáveis.

Dentre os brasileiros, a Prof. Heloisa Pezza Cintrão publicou, em 2009, o artigo *Translating “Under the Sign of Invention”: Gilberto Gil’s Song Lyric Translation*, no qual descreve os processos tradutórios na versão criada por Gilberto Gil para a canção *I just called to say I love you*, composta por Stevie Wonder, a fim de demonstrar o trabalho de recriação de Gil. Contudo, seu artigo confirma a predominância de pesquisas acadêmicas de cunho linguístico no país.

Em geral, a exemplo do texto de Cintrão, os trabalhos realizados por pesquisadores brasileiros têm seguido essa tendência (NAVES, 2010; MOURA, 2011; TINOCO, 2011; OLIVEIRA, 2013), explorando relações estabelecidas entre letra de música e poesia, prosódia, palavra cantada e história, entre outros²⁹. Dentre as pesquisas conduzidas no Brasil que fazem um movimento mais ousado em busca de maior

²⁷ Poderíamos citar como exemplos: *Ai se eu te pego* interpretada por Michel Teló, que lotou estádios de futebol em turnês pela Europa e Japão e *Gangnam Style* do rapper sul-coreano Psy.

²⁸ É possível conhecer todas as publicações do [Prof. Low](http://www.canterbury.ac.nz/spark/Researcher.aspx?researcherid=84525) em sua página da Universidade de Canterbury. Disponível em: <<http://www.canterbury.ac.nz/spark/Researcher.aspx?researcherid=84525>>. Acesso: 04/08/14

²⁹ Mais recentemente podemos encontrar artigos que discutem traduções de músicas em revistas nacionais, com foco exclusivo nas letras e/ou no contexto cultural, como é o caso de Música e Tradução refletidas no contexto sócio-cultural, de Caroline Soler, publicada na revista Revela, em 2009; de Tradução de letra: análise de *Caledonia*, de Leon Jackson, de Tiago Marques Luiz, publicada na Revista de Letras Norte@mentos em fev de 2012, e de A questão da tradução em versões brasileiras de canções anglófonas, de Lucas Khalil, publicada na revista TradTerm em 2013.

aproximação entre letra e música, destaca-se a de Luiz Tatit³⁰, que investiga as relações semióticas entre letra e melodia.

Nessa linha de pesquisa, a tentativa de ouvir a tradução de canções a fim de explicar *como* ela se dá produziu pouquíssimos frutos, ao passo que, a partir do momento em que a academia passou a se ocupar do *porquê*, cada vez mais novas possibilidades de pesquisa nos foram e vêm sendo oferecidas.

Logo, retomando as recentes e promissoras perspectivas oferecidas para as pesquisas sobre tradução de canções em geral, e em especial a versão cantável, poderíamos afirmar que a tradução da canção não constitui um canto solo, mas definitivamente um concerto polifônico. As vozes dessa polifonia estariam na voz do versionista que, hospedado no *albergue do longínquo*³¹, busca criar uma versão cantável, trabalha com a palavra e sua sonoridade na forma do poema em um gênero híbrido (música e letra); do arranjador, com a voz da instrumentação (diferentes texturas, cores e timbres sonoros); do cantor (e sua personalidade musical), no meio de veiculação dessa versão; nas demandas mercadológicas e, eventualmente, na voz *seletiva*³² de uma agenda política. Tudo isso em lugares diversos, muito além do *albergue do longínquo*.

³⁰ Luis Tatit tem desenvolvido trabalhos de análise semiótica das relações entre melodia e letra. Consulte: TATIT, Luiz; LOPES Ivã Carlos. *Elos de Melodia e Letra: análise semiótica de seis canções*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

³¹ Faço referência ao trabalho de Antoine Berman, *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Em nota, os tradutores para o português explicam que a expressão *albergue do longínquo* é uma referência ao trovador medieval Jaufré Rudel, que canta o amor longínquo, ou seja, impossível e sem esperança. A figura da dama de Rudel, que vive longe e cujo amor é para ele sem esperança, acabou por inspirar os poetas românticos que em muitos momentos identificavam tal amor ao amor da Virgem, embora haja passagens eróticas nas canções desses travadores (ver SPINA, Segismundo. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: Edusp, 1996). Berman discute a tradução do corpo *mortal da letra*, não sendo a palavra que inspira o tradutor, mas *o local onde a palavra perde sua definição e onde ressoa o "ser-em-língua"*. Berman defende aqui a letra como algo sagrado (2007, p. 10-11).

³² Cabe aqui a teoria cultural elaborada por Raymond Williams (1979). Nela, Williams pensa sobre cultura a partir de três dinâmicas, segundo ele, inseparáveis: tradições, instituições e formações. Parece passível de questionamento o porquê de certo repertório brasileiro mundializado, quando conhecemos a complexidade e a diversidade de nosso imaginário nacional que, por sua vez, torna praticamente impossível encontrarmos um gênero de música que nos represente.

2.2 Música Popular vs Música Brasileira

Toda repetição é também um ato de interpretação
Gidon Kremer - violinista russo³³

Não é sem receio que me vejo diante do desafio de conceituar e demarcar *música popular brasileira*, como indiquei em meu recitativo. Se pararmos para refletir rapidamente a respeito dela, logo reconhecemos os vários estilos e gêneros expressos em nossa cultura, exibindo nossa diversidade. Sendo assim, não é possível tratarmos música popular brasileira como um gênero hegemônico e homogêneo.

A princípio, e a fim de encontrar acolhida no campo da teoria cultural, recorreria ao *caráter movente* das tradições, como elaborado por Raymond Williams, em especial em seu texto *Tradições, Instituições e Formações* (1979, p. 118-123). Nele, o historiador considera que forças políticas e econômicas estão sempre sendo incorporadas e acabam por moldar a identificação social e cultural de um país. Prova disso é o fato de o termo *Música Popular Brasileira* não ecoar afinado com uma universalização conceitual no país, posto que assume faces tão diversas quanto diversas são as manifestações musicais no Brasil. Em diferentes períodos históricos, o termo *Música Popular* é apropriado para designar diferentes manifestações, configurando a mobilidade dessa instituição, como argumenta Williams no trabalho acima referido. Alguns dos exemplos em defesa dessa tese são oferecidos por estudos que buscam refletir sobre o termo *Música Popular Brasileira* e por eventos históricos que de fato evidenciam manipulações de cunho político e econômico para que uma dada manifestação musical seja *aceita* como nacional e, supostamente, popular (dentre eles, SANDRONI, 2004; SQUEFF e WISNIK³⁴, 1982; ULHÔA, 1997). Mais recentemente, em 2002, Wisnik declara, em entrevista a Santuza Naves³⁵ (2006), que

³³ *Every repetition is an act of interpretation*. Gidon Kremer é considerado um dos maiores intérpretes de Bach. No documentário *Back to Bach*, conversa sobre autenticidade, interpretação e performance, podendo sua fala criar várias pontes com o ato tradutório.

[Ouça Gidon Kremer](https://www.youtube.com/watch?v=Swzsn7NjvZk&noredirect=1). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Swzsn7NjvZk&noredirect=1>>. Acesso em: 31 ago 2014.

³⁴ Os pesquisadores oferecem uma reflexão muito apropriada sobre o popular e o nacional, debatendo se dissociar tais termos é sequer possível em nosso país. Argumentam que há que se considerar o nacional-popular como uma unidade, fruto, entre outras coisas, do exercício autoritário do Estado.

³⁵ Também participaram da entrevista os organizadores do livro, o poeta-tradutor Paulo Henriques Britto e Thaís Medeiros.

há altos e baixos na produção nacional, que chegou mesmo a passar *de um repertório de massas para um nível de densidade poética altíssima* (p. 294). Parafraseando Oswald de Andrade, afirma que *a massa comeu e come o biscoito fino* [...]. que a obra de Joãozinho Trinta é uma obra de arte total, wagneriana e que há mesmo um diálogo entre a *bossa nova finíssima* e a música brega (p. 206).

No decorrer desta pesquisa, passei a me questionar se a música dita *popular* é popular porque é *brasileira*, ou é *brasileira* e por isso deve ser *popular*. Deveríamos entender *Música popular brasileira* como *MPB*? Até que ponto o que é executado na mídia reflete nossa identidade musical, como querem que creiamos? Que gênero de música no Brasil pode dar conta de universalizar a identidade brasileira? Por que Carmem Miranda, Heitor Villa-Lobos, Tom Jobim ou *Axé Music* nos representam no exterior? Somente esses artistas e gêneros nos representariam? Em outras palavras, que gênero de música *traduz* nossa identidade? Ou melhor, não seria essa identidade simplesmente parte de um imaginário que ignora a diversidade que o termo *identidade* pretenderia encobrir, como de certa forma nos mostra Wisnik na entrevista?

De modo inequívoco, facilmente sentimos as tensões e os conflitos apresentados pelos questionamentos acima, antes mesmo de cogitar suas possíveis respostas. Portanto, à medida que aqui caminho, torna-se mais e mais evidente a impossibilidade de qualquer tipo de hegemonia do conceito de música popular brasileira, ou da música popular em geral. Nossa música é *bricolada*³⁶ por elementos diversos, desde sempre sofremos, ou nos beneficiamos, da influência estrangeira, desde o contato cultural de P. Anchieta com os ameríndios até a devastadora erosão causada pela globalização tal como se encontra atualmente. Todavia, que país estaria isento dessa bricolagem?

No que nos toca, seria perfeitamente plausível afirmar que o brasileiro desenvolveu um talento especial para a antropofagia cultural lançada no manifesto de Oswald de Andrade, em 1928, e mais especificamente na tradução com os irmãos Augusto e Haroldo de Campos. Absorvemos elementos de outras culturas e deles nos apropriamos, enriquecendo nossas experiências e criações, agregando, transformando, traduzindo tais

³⁶ Abordarei o conceito de bricolagem na seção 4.2

elementos sem que nos deixemos engolir pelo outro, mas produzindo a arte que os incorpora³⁷.

Em 1929 chegam ao Brasil os primeiros filmes musicados de Hollywood, inaugurando a era das versões cantáveis (TINHORÃO, 1998). Contudo, influência estrangeira e relações internacionais, como apontados, são bem conhecidas do processo de formação da nossa música urbana popular, desde a segunda metade do século XIX (PERRONE e DUNN, 2009: p. 1-2). Nesse período, o *lundo* e a *modinha* resultaram da bricolagem entre elementos afro-brasileiros e portugueses. A partir daí, músicos e dançarinos assenhoreiam-se de modelos europeus daquele período e criam o *tango* e o *maxixe*, exportado para a Europa (PERRONE e DUNN, 2009: p. 8), vindo posteriormente a se manifestar no que conhecemos como o samba tradicional.

Antes dos primeiros musicais, já em 1922, o grupo *Os Oito Batutas*, liderado por Pixinguinha, passa seis meses em Paris onde convive com músicos *jazzistas* americanos em turnê pela capital francesa e cuja formação e repertório trariam³⁸ para o Brasil. Tempos depois, essas trocas se intensificaram no governo de Getúlio Vargas, cujo projeto consistia em construir uma identidade nacional para o país, fazendo uso de uma *diplomacia musical* e se beneficiando do intercâmbio cultural promovido e impulsionado pela política americana da boa vizinhança, nas décadas de 30 e 40. A exemplo do que fez Vargas no Brasil, a política de Franklin Roosevelt encontrou nas produções culturais (cinema, literatura, música e outras) aliados decisivos para a divulgação da cultura e ideologia americanas, o *American way of life*.

Durante essas duas décadas, foi vigorosa a troca entre artistas do Brasil e dos Estados Unidos. Carmem Miranda e Villa Lobos se estabelecem (ou são estabelecidos) como representantes da brasilidade nesse movimento de internacionalização³⁹ de nossa cultura e de nossa música. Em *Brazilian Popular Music and Globalização* (2009), Perrone

³⁷ Por exemplo, na *Geleia Geral* de Torquato Neto e Gilberto Gil, nos anos 70: *As relíquias do Brasil / Doce mulata malvada / Um LP de Sinatra / Maracujá, mês de abril / Santo barroco baiano / Super poder de paisano...*

³⁸ Nessa transferência, presumo ter havido uma apropriação dessa música estrangeira e do jeito de tocar para nossa música e nosso jeito de tocar, o que para mim pode também ser considerado uma tradução.

³⁹ [Ouça algumas dessas canções](http://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-74/o-tio-sam-extraviou-nossa-batucada). Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-74/o-tio-sam-extraviou-nossa-batucada>>. Acesso em: 04 ago 2014.

e Dunn indicam que o conceito de internacionalização diz respeito ao desenvolvimento da música popular brasileira que, a exemplo do que ocorreu com outros países, também seguiu modelos europeu e americano. A pesquisadora Martha de Ulhôa (1997, p. 9) argumenta que nós brasileiros sempre fomos fascinados pela *música estrangeira de prestígio*, que no processo de criação da música brasileira encontramos elementos musicais estrangeiros dos quais nos apropriamos e transformamos em algo original (prática herdada das tribos ameríndias encontradas pelos portugueses quando aqui chegaram).

Consta no documentário *Heitor Villa-Lobos: De Batutas a Batucadas*, do diretor João Carlos Fontoura, que uma importante figura nesse projeto de Estado da política da Boa Vizinhança foi a do maestro Leopold Stokovsky. Ele, e uma orquestra de jovens músicos, desembarcaram no Rio de Janeiro em agosto de 1940, no navio SS Uruguay. Além de uma turnê pelas principais capitais dos países da América do Sul, o maestro trazia consigo um projeto cultural no qual pretendia reunir o que havia de melhor da música brasileira e gravar em um disco que levaria de volta aos Estados Unidos e de lá o mostraria ao mundo. Para isso, amparado pelo governo americano, o navio dispunha de estúdios fonográficos totalmente equipados para que essas gravações pudessem de fato acontecer. Para realizar seu projeto, antes de chegar ao Brasil, escreveu para Villa Lobos, que conhecera na Europa nos anos 20, e pediu a ajuda do maestro brasileiro para reunir músicos e repertório brasileiros. Villa Lobos quis reunir o que havia de melhor na nossa música (segundo seu julgamento) e contou com a ajuda de Donga, Pixinguinha e Cartola. (Novamente, a meu ver, houve aí também uma tradução por parte de Villa Lobos do que deveria ser o mais representativo de nossa música.). No navio Uruguay, reuniram-se então figuras emblemáticas da música popular brasileira para apresentar a Stokovsky a mais *autêntica* batucada. Participaram também personalidades como Jararaca, Ratinho e José Spinguela, um dos fundadores da Mangueira, e os *Oito Batutas*.

Foi desse modo que, sob o selo da Columbia Records, Stokovsky lançou o disco *Native Brazilian Music*. Podemos imaginar o impacto cultural que essas gravações causaram no exterior, sobretudo quando sabemos que duas Macumbas de Iansã abrem a

coleção. Naquela época, não se falava em *World Music*, mas a gravação em questão se encaixaria perfeitamente nessa categoria.

Até os anos 40, usava-se a expressão *música popular* para designar a música de tradição oral e rural, restrita a uma região ou comunidade, justificando assim tratar-se do pressuposto de que essa música estava ligada à ideia de povo, folclórica, produzida pelo povo. Segundo Sandroni (2004: p. 2), essa associação já vinha sendo estabelecida por Mário de Andrade, que também apreciava aspectos da música urbana, por ele designada de *popularesca*. Contudo, as músicas urbanas veiculadas através do rádio e dos discos tornam-se cada vez mais presentes na vida social, dando lugar a um *novo tipo de produção intelectual sobre música*, marcado pelas primeiras publicações dedicadas ao choro e ao samba. Ocorreu que intelectuais como Alexandre Gonçalves e Francisco Guimarães não chamariam de *popularesco* o universo musical sobre o qual refletiam. Resolveram se apropriar do termo *popular*, incorporando a ele outra concepção de *popular*. Tudo enfim se consolida nos anos 50 quando se propõe uma divisão entre *popular* e *folclórico*. Seria possível argumentar que nesse momento houve uma *interpretação* daquelas manifestações culturais musicais a ponto de estabelecerem categorias analíticas (SANDRONI, 2004) nas quais, de um lado, tem-se a música rural e anônima, fora das mídias (radio e disco) e, de outro, a música urbana, autoral e mediada.

Dos anos 60 aos anos 70, a expressão *música popular brasileira*, que designava a música urbana, resultou na delimitação de um campo estético-político no qual, marcados pela censura e lutas pela democracia, os debates ideológicos acabaram por se cristalizarem na sigla MPB, vinculada à ideia de povo brasileiro como república. Segundo Sandroni:

"Do mesmo modo que nas décadas anteriores, gostar de folclore era reconhecer-se no folclore, - mesmo à custa da transfiguração deste como na música de Villa-Lobos e na pregação de Mário de Andrade - era acreditar em outra versão do que era o povo."
[...]

"Gostar de ouvir Chico Buarque, gostar de sua estética, implicava eleger certo universo de valores e referências que traziam embutidas as concepções republicanas cristalizadas na "MPB"..." (SANDRONI, 2004)

No final da década de 90, MPB era encarada como uma etiqueta de mercado para as lojas de comercialização de discos. Nesse momento, nenhum termo ou sigla consegue mais *traduzir* o que é música popular brasileira na vastidão de manifestações musicais veiculadas na mídia: *rap* paulista, pagode carioca, axé baiano, mangue *beat* pernambucano, seresta, xaxado, xote, baião, bossa-nova, samba-canção, samba-roque. Em seu artigo *Nova História, Velhos Sons*, Ulhôa amplia o grupo Música Popular Brasileira mediada incluindo os gêneros MPB, Rock Brasileiro, Música Romântica e Música Sertaneja, que certamente possuem seus subgrupos.

Nos dias de hoje, vemo-nos representados em um evento como o *Brazilian Day*, anualmente realizado em Nova York, e, sem muito esforço, podemos perceber a relação entre os artistas *escolhidos* para nos representar e a presença da indústria fonográfica, somada ao fato de haver outros dois agentes importantes nessa dinâmica: a cultura migrante e o estado-nação (STOKES, 2003, p. 299).

Anteriormente citei a atuação do governo Vargas como exemplo do agir do estado-nação como participante ativo na representação cultural que exportamos. Assim, neste momento gostaria apenas de deixar aqui algumas questões. Primeiro: seria muita coincidência constatar que no *Brazilian Day* realizado em agosto de 2014, senão todos, a grande maioria dos artistas são contratados do selo Som Livre, sendo eles Carlinhos Brown, Ivete Sangalo, Tiago Abravanel e o cantor sertanejo Daniel? Segundo: Quem são os brasileiros que atualmente compõem a maioria de nossa comunidade migrante nos Estados Unidos? E terceiro: que tipo de música esses migrantes ouvem? Serão esses os mesmos brasileiros que residiam naquele país nos anos 60 e 70 quando a Bossa Nova lá chegou?

Logo, teríamos assim que o *caráter movente*, do qual Williams trata, bem como as influências políticas e mercadológicas às quais estão submetidas as práticas musicais, confirmam a vulnerabilidade da hegemonia em torno do termo *música popular brasileira*. Consultando os estudos acima, a tentativa de conceituar *música popular brasileira* ocorre em geral via comparação, por oposição ou semelhança a outras práticas, tal a complexidade dessa discussão e dos conceitos nela embutidos. Por essa razão, delimito o corpus deste

estudo por canções que aqui denominarei populares, unicamente em contraposição ao gênero erudito.

3. O ANDAMENTO LARGO DO INTERESSE ACADÊMICO EM TRADUÇÃO DE MÚSICA

...música é muito mais importante na ordenação emocional da vida cotidiana do que a sociologia e os estudos culturais normalmente reconhecem (...).
Simon Frith⁴⁰

Como explicar a tímida presença do dueto *tradução e música* nas pesquisas acadêmicas? Sem muito esforço notamos na literatura disponível que a maioria dos pesquisadores faz uma espécie de recitativo às suas reflexões, no qual ratificam a carência de bibliografia, ao mesmo tempo em que justificam essa lacuna. Por considerá-la uma questão extremamente importante, ofereço a seguir alguns deles.

Reconhecido como um dos textos mais importantes já escritos sobre tradução de canção⁴¹, ao discutir tradução de ópera, em 1921 Strangways abre seu artigo *Song-Translation* com o seguinte trecho:

"O objetivo deste artigo é chamar a atenção para a arte negligenciada da tradução de canções⁴². (...) Assim como qualquer outro tipo de arte, na tradução há técnica e um ideal. O ideal conseguir que seja cantável em inglês de modo a não falsear o original, e que dê conta de fazer com que cantor e ouvinte se esqueçam de que há sequer uma tradução. A técnica é aquela do poeta, em oposição à do falsificador, com um excepcional ouvido musical, e qualquer técnica é desperdiçada sem paciência, abnegação e consciência. A tradução é uma arte negligenciada por duas ou três razões. Poucos a reconhecem como arte, sendo assim normalmente de qualidade inferior; poucos sequer tem noção do talento e do esforço necessários para

⁴⁰ As recently observed by Simon Frith, "music is much more important in the emotional ordering of everyday life than is usually acknowledged in sociology or cultural studies. A citação na epígrafe está em SUSAN-SARAJEVA, 2008, p. 187).

⁴¹ Ver Steiner (2005, p. 440).

⁴² O autor se refere ao *Lieder*, gênero de poemas românticos criados para serem cantados, tendo Schubert como um de seus principais representantes.

se fazer uma boa tradução; os cantores não usam e não vão usar traduções, sejam elas boas ou não." (STRANGWAYS: 1921, p. 1)⁴³

Mais recentemente, Snell-Hornby (2007) reflete sobre o desenvolvimento independente das abordagens teóricas para tradução de ópera em seu texto *Theater and Opera Translation*, no qual afirma que:

"As primeiras contribuições sobre tradução para o palco são unânimes em apontar que naquela época esta era uma área ignorada pela teoria da tradução, sendo que durante a década de 80 esta falta foi corrigida." (SNELL-HORNBY: 2007, p. 107)⁴⁴

Em *Choices in Song Translation*, no qual corajosamente defende a *não tradução* da canção como uma opção de tradução absolutamente desejável, Johan Franzon (2008, p. 374) sugere que o fato de não conhecermos claramente a identidade profissional das pessoas que vertem canções acaba por limitar as pesquisas. Mesmo assim, defende que a curiosidade investigativa da academia no campo da tradução da canção deve ser inspirada, pois o que se constata é a existência de versões feitas por mediadores diversos, de várias formas e com várias finalidades.

Ainda acerca de cantar canções no exterior em sua língua original, sabemos que os interesses mercadológicos exercem enorme influência em tais decisões. Aparentemente, Carmem Miranda podia cantar em português, pois o exotismo embutido naquela música extrapolava através do figurino e do gestual que a cantora adotava, das frutas tropicais e dos turbantes de baianas, além das fortes cores do Brasil, sendo justamente o exótico que o mercado queria vender naquela época. Com a bossa nova já foi diferente, ela devia ser

⁴³ The object of this paper is to draw attention to the neglected art of song-translation. Translation has, like any other art, a technique and an ideal. The ideal is to put into an English mouth singable words which do not falsify the original, and which succeed in making singer and listener forget that there is such a thing. The technique is that of a poet, as opposed to a versifier, with an exceptionally musical ear, and all technique is thrown away without patience, self-effacement and a conscience. Translation is a neglected art for two or three reasons. Not many people realise that it is art, and so it is usually of inferior quality; few have any idea of the gift and, failing that, the effort required to make a good one; singers will not, or do not, use translations good or bad.

⁴⁴ The early contributions on stage translation unanimously point out that at the time this was an area previously ignored by translation theory, and it was during the course of the 1980s that the deficit was corrected.

gravada em inglês para melhor aceitação do público americano da década de 60. A ordem era repaginar aquele gênero musical criando uma fusão entre samba e jazz⁴⁵. Prova disso são as gravações feitas por Stan Getz e Frank Sinatra, além das versões que logo foram providenciadas para canções de Tom Jobim, cujos versionistas, Ray Gilbert, Gene Lees e Norman Gimbel tiveram que trabalhar sob sua incansável vigilância (CABRAL, 2008 p. 197). As primeiras experiências de Tom com versões de suas canções foram com o versionista Gene Lees, que se comunicava com o compositor através de palavras do francês e do espanhol, uma vez que na ocasião Tom também não sabia bem o inglês. Surgiram assim as versões de Vivo Sonhando (*Dreamer*), Desafinado (*Off key*) e Corcovado (*Quiet nights for quiet stars*) (CABRAL, 2008 p. 156).

Diferentemente do caso americano, em que há letristas profissionais (CABRAL, 2008 p. 196), aqui no Brasil dificilmente um tradutor profissional é contratado para traduzir música (FRANZON: 2008, p. 373-374). Outros profissionais, que não o tradutor, vertem letras de canções, a exemplo de cantores, dramaturgos, letristas e compositores⁴⁶. Fãs amadores também criam suas traduções e as disponibilizam na internet, ao lado de outros tantos anônimos que vertem letras de canções publicadas em inúmeros sites de música⁴⁷.

Outros argumentos são oferecidos por Susan-Sarajeva (2008). Assinando como editora do volume especial *The Translator: Translation and Music*, apresenta os artigos da coletânea apontando para a escassez de pesquisas:

"Até bem pouco tempo, a pesquisa sobre tradução e música foi negligenciada pelos estudos de tradução, apesar do papel vital que a música desempenha na vida cotidiana dos indivíduos, no desenvolvimento, na coesão e na organização das sociedades. As razões

⁴⁵ Veja artigo escrito por [Pamela Bloom](#) no caderno *Arts* do jornal *The New York Times* de 1988. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1988/01/24/arts/recordings-jazz-refreshes-itself-with-a-dash-of-brazil.html>>. Acesso em: 07 jan 2015.

⁴⁶ Em 2001, a cantora Rita Lee lança o disco *Aqui, Ali, em Qualquer Lugar* com versões criadas por ela para canções dos *Beatles*. Miguel Falabella assina as versões dos musicais *Alô Dolly*, *Cabaret* e *Crazy for You*. Carlos Rennó criou versões para *standards* americanos, dentre eles canções do compositor Cole Porter. Tom Jobim verteu letras suas para o inglês.

⁴⁷ Sites que oferecem traduções de música: www.vagalume.com.br; www.letras.com.br; www.letrasdemusicas.com.br; www.radio.uol.com.br/letras-e-musicas/home, dentre tantos outros.

pelas quais a área ocupa uma posição periférica são exploradas por pesquisas recentes que oferecem análise crítica sobre o assunto." (SUSAN-SARAJEVA, 2008, p. 187)

Mais adiante, no mesmo artigo, a pesquisadora sugere que as pesquisas têm se mostrado acanhadas porque muitas vezes o material musical é mantido *fora das fronteiras dos estudos tradicionais da tradução*, sugerindo que:

"A mera menção de tradução dentro do contexto musical abre uma enorme caixa de Pandora para muitos pesquisadores e profissionais. Os limites nebulosos entre 'tradução', 'adaptação', 'versão', 'reescrita', etc. e a difusão de traduções anônimas e não reconhecidas, normalmente tem limitado as pesquisas dentre as práticas de tradução observáveis e não canonizadas, tais como as traduções de ópera. No entanto, em música não canonizada, como canções populares ou folclóricas, é frequentemente impossível, e em minha opinião desejável, definir onde a tradução termina e a adaptação começa." (SUSAN-SARAJEVA, 2008, p. 189)⁴⁸

Embora discordando da opinião de Susan-Saraveja acerca da impossibilidade de definir os limites entre tradução e adaptação da música não canônica, em 2013 Peter Low também inicia seu artigo *When Songs Cross Language Borders*, registrando a carência de pesquisas na área:

"Embora a tradução vocal constantemente cruze as fronteiras da língua e é frequentemente realizada nas línguas não originais, até recentemente tem havido pouca discussão séria sobre tradução de canção e certamente sobre tradução de poesia." (LOW: 2013, p. 229)⁴⁹

"(...) Outra justificativa para este gênero ter sido negligenciado é que a tradução de canção configura uma tarefa tradutória atípica, ao menos

⁴⁸ Another reason behind the limited interest in translation and music so far is that musical material has mostly been considered somewhat outside the borders of translation studies, as traditionally conceived. The mere mention of translation within the context of music opens a huge can of worms for many researchers and practitioners. The fuzzy boundaries between 'translation', 'adaptation', 'version', 'rewriting', etc. and the pervasiveness of covert and unacknowledged translations in music have generally limited research in this area to overt and canonized translation practices, such as those undertaken for the opera. Yet in non-canonized music, such as popular or folk songs, it is often impossible — and in my opinion, undesirable - to pinpoint where translation ends and adaptation begins.

⁴⁹ Although vocal music constantly crosses language borders and has often been performed in non-original languages, until recently there has been little serious discussion of song translating – certainly relative to poetry translating.

quando o objetivo é cantar o texto traduzido na língua de chegada, mantendo a melodia e o ritmo da música original." (LOW: 2013, p. 230)⁵⁰

Para o pesquisador, a característica híbrida do gênero canção (verbal-musical) poderia ser um empecilho, pois é comum uma canção *ser importada* e vertida por outra cultura, mantendo toda ou praticamente toda a melodia da canção original, permitindo que seja facilmente identificada. Portanto, de fato, apenas nas últimas décadas a academia tem acelerado o andamento das pesquisas, que agora passa de um *largo* para um *moderato larghetto*. A meu ver, além das razões apresentadas, outro enorme desafio para as pesquisas acadêmicas no caso de versões cantáveis é seu caráter artístico, elemento vital para qualquer discussão nesse sentido. Eventualmente, esse elemento pode escapar ao alcance da *disciplina* acadêmica, pois nem sempre é possível *explicar* o subjetivismo e a singularidade do dom artístico presente na tradução cantada, na interpretação *sentida* através do instrumento ou da voz humana.

Especialmente no âmbito da arte musical, o ato de compor, cantar ou *performatizar* confere à obra uma legitimação e uma vivência que a pesquisa puramente teórica não dá conta de abarcar, perpetuando assim a presença de algo inexplicável (intraduzível) ao ouvirmos música, talvez por ser da ordem do sensorial, ou do que escapa às malhas da semântica. A academia oferece argumentos na tentativa de elucidar, nomear ou mesmo revelar o que se passa na canção cantada (vertida ou não), todavia, tais argumentos parecem caminhar bem até esbarrarem na fronteira daquilo que basicamente exige a vivência prática, sem a qual a falta haverá de permanecer. Assim, a abordagem multidisciplinar exigida nos estudos sobre tradução e música poderia ser considerada outro elemento inibidor das pesquisas.

Além desses, no caso dos *standards* americanos, há desafios relacionados a identificar qual é a letra original das canções, considerando a existência de várias fontes. Essa dificuldade se aproxima ao que ocorre com as canções folclóricas, por exemplo, de tradição oral, que por vezes atravessam as fronteiras geográficas, como o caso de *O meu*

⁵⁰ An additional reason why this genre has been neglected is that song translating is an untypical translation task, at least when the aim is to sing the target text in the target language while retaining the tune and rhythms of the original music.

chapéu tem três pontas, citado no início deste trabalho. Esse problema parece não acontecer com tanta frequência no Brasil, com nossos cancioneiros, possivelmente porque somente algumas editoras publicam esse tipo de livro, como a Editora Vitale, que responde por grande parte das publicações de músicas populares.

Apresentei essa questão específica a Carlos Rennó (entrevista anexa), indagando-lhe até que ponto tal dificuldade é relevante para o processo de versão, uma vez que encontramos além dela o fato de que alguns cantores, em especial Ella Fitzgerald⁵¹, improvisam não apenas sobre as melodias, mas também sobre as letras das canções, modificando-as, incluindo trechos novos ou trazendo trechos de outras canções. Rennó confirma:

"É de relevância, sim, lógico. Eu procuro sempre que possível me basear nas letras publicadas nos *complete lyrics* dos *lyricists* americanos. Quando a gente vai a esses originais, aliás, a gente descobre, por exemplo, que alguns versos variam de acordo com diferentes interpretações porque há passagens com uma variante. Quanto às gravações mais importantes – constantes nos célebres *songbooks*, por exemplo – de cantoras como Ella e Sarah Vaughan, o que se vê em geral é uma observância da letra tal como ela foi escrita originalmente." (RENNÓ, 2014. Entrevista anexa. Grifo meu).

Retomando brevemente a discussão anterior levantada por Susan-Saraveja, parece haver de fato uma dificuldade na delimitação entre tradução, adaptação, reescrita, recriação, versão e etc. Isso sugere estarmos lidando com algo tão particular para os Estudos de Tradução que o tratamento dado ao caso das versões cantáveis também deve ser diferente.

Consideremos, por exemplo, o caso das versões cantáveis homofônicas. A tradução musical homofônica é classificada por Gorlée (2005, p. 8) como *musicocêntrica*, uma vez que nela o texto original é traduzido não pela carga semântica, mas pelo teor sonoro das palavras. Esse gênero de tradução não é muito comum no Brasil, dado que não é costume criar versões homofônicas para o português. A tradução homofônica muitas vezes

⁵¹ **Ouçã a canção.** Ella Fitzgerald *High High the Moon* de 1940, letra de Nancy Hamilton e música de Morgan Lewis. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=djZCe7ou3kY>>. Acesso em: 25 nov 2014

sequer é considerada um gênero de tradução e encontra nenhuma ou pouquíssima aceitação de autores como Low (2005 p. 194), para quem esse gênero de versão cantável é somente um *conjunto de palavras* muito bem *combinadas com a música*, mas que *ignoram completamente o sentido* semântico da canção original.

Contudo, para outros como Hilson (2013), a tradução homofônica constitui uma prática tradutória natural aos tradutores poetas, conhecedores das possibilidades de *transmitir o impreciso*, na qual o sentido não reside no que o texto original de fato diz, mas em que meio foi utilizado para dizer o que diz. Habita no *surplus* da poesia. E sendo assim, não admira haver tanta resistência em aceitar a tradução homofônica como um gênero, digamos, legítimo de tradução. É *tarefa* para muito poucos. Para os poucos a quem Deus concedeu o dom de ouvir na palavra um algo a mais, ironicamente sempre atrelado a sua forma material.

Portanto, quando o versionista consegue criar uma versão cantável homofônica, sem se distanciar da carga semântica implícita no texto original, realiza um primoroso empreendimento tradutório que, de modo irônico, alia forma e conteúdo.

Obviamente a posição de Low demarca um local no qual a letra é o epicentro de qualquer canção, apontando o quanto ele se hospeda e permanece no albergue do longínquo de Berman (2007), negligenciando a evidência do caráter híbrido que ele mesmo aponta (além do texto linguístico, a canção é composta por uma melodia, harmonia e rítmica).

A fim de ilustrar essa discussão, gostaria de apresentar a versão homofônica *So you say*⁵² de Amanda McBrown, em uma recriação estética encantadora da canção *Só eu Sei* composta por Djavan, gravada pelo grupo *The Manhattan Transfer*. Indico a seguir apenas um excerto da canção:

⁵² [Ouça a canção](https://www.youtube.com/watch?v=J9Qq1srTHP8). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=J9Qq1srTHP8>>. Acessado em: 31 out 2004.



Figura 1: Canção original *Esquinas*/ Versão *So you say*

Fonte: Brasil (1987) - (minha transcrição)

Após abordarmos a questão da tradução homofônica, e sem a pretensão de esgotar a discussão sobre as dificuldades encontradas nas pesquisas sobre tradução e música, em especial versões cantáveis, retomo o tema para concluir apontando uma última constatação.

Na bibliografia usada para o presente estudo verifiquei haver pesquisas que tratam de duplas de idiomas pouco estudados pela maioria de nós, a exemplo de algumas análises de Klaus Kaindl (2005), Strangways (1921) e Low (2008)⁵³. Tendemos a trabalhar dentro da esfera hegemônica anglófona, ou com outras línguas ocidentais mais conhecidas. Encontrei estudos comparativos utilizando as duplas francês-alemão, francês-inglês ou alemão-inglês, mas também turco-inglês, russo-inglês, o que me privou de melhor compreender a pesquisa realizada.

Felizmente, as novas abordagens e perspectivas apresentadas nas últimas décadas reforçam a possibilidade de se ampliar as pesquisas envolvendo tradução em música, expandindo o leque das possíveis investigações, que vão além da letra da canção.

⁵³ Nestas pesquisas são utilizadas as duplas de idiomas francês-inglês e alemão-inglês.

4. VERSÕES CANTÁVEIS

*Muito esforço é necessário para que a arte soe natural.*⁵⁴
Stephen Soundheim

É comum ouvirmos observações negativas sobre canções vertidas, que nos levam a pressupor o conhecimento da letra original da canção (ou mesmo daquela que nos acostumamos a ouvir, como no caso de *My way*, anteriormente mencionada). Quando isso acontece, o ouvinte naturalmente compara as duas letras e tende a imediatamente identificar o que lhe parece ter sido uma *má* tradução, dando início a uma busca por equivalências semânticas, muitas vezes palavra por palavra.

Contudo, é possível encontrar versões cantáveis que se assemelham em muito à letra da língua de partida. É o caso da canção *Eu te amo* de Chico Buarque, vertida pela cantora Alessandra Maestrini⁵⁵:

Original	Versão
<i>Ah, se já perdemos a noção da hora</i>	<i>Oh, If we've already lost track of the hours</i>
<i>Se juntos já jogamos tudo fora</i>	<i>If we've already lost track of what's ours</i>
<i>Me conta agora como hei de partir</i>	<i>Just tell me how am I supposed to go</i>
<i>Se ao te conhecer,</i>	<i>Since the day we met</i>
<i>Dei pra sonhar, fiz tantos desvarios</i>	<i>You've turned my mind into dreams and desire</i>
<i>Rompi com o mundo, queimei meus navios</i>	<i>I left the world behind, it's set on fire</i>
<i>Me diz pra onde é que inda posso ir</i>	<i>Please, tell me where am I allowed to go</i>

Há também o caso de versões que se distanciam da letra original, em maior ou em menor grau. Um exemplo do primeiro é a versão encontrada no desenho de animação *Happy Feet 2*, no qual a conhecida ária *E lucevan le stelle* da ópera *Tosca*, composta por Giacomo Puccini⁵⁶, recebe uma versão em inglês bastante diferente da letra original:

⁵⁴ To make art sound effortless takes a lot of efforts.

⁵⁵ [Ouça a canção](https://www.youtube.com/watch?v=3HW1jfk1yBo). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3HW1jfk1yBo>>. Acesso em: 27 nov 2014

⁵⁶ [Ouça a canção original](https://www.youtube.com/watch?v=kZy1Ncd1LUQ). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kZy1Ncd1LUQ>>. Acesso em: 26 nov 2014. [Ouça a versão](https://www.youtube.com/watch?v=jQPL3K0pGQw). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jQPL3K0pGQw>>. Acesso em: 26 nov 2014.

Original

*E lucevan le stelle,
Olezzava la terra,
Stridea l'uscio dell'orto,
E un passo sfiorava la rena,
Entrava ella, fragrante,
Mi cadea fra le braccia.*

*Oh! dolci baci, o languide
carezze,
Mentr'io fremente
le belle forme discogliea dai veli!*

*Svanì per sempre il sogno mio
d'amore...
L'ora é fuggita , e muoio
disperato!
E muoio disperato! E non ho
amato!
Mai tanto la vita!
Tanto la vita!*

Versão em inglês

*No pa, it's so unfair,
After all you have done,
you really deserved better...
Nothing makes sense in this world,
It's all a big pile of crazy...
And the kings are all fools!*

*Where is the honor, when a solemn
promise is just a pretty lie?
And the mighty mock the courage of the
humble!*

*Although he's just an ordinary penguin...
My daddy taught me, you don't need to be
colossal...
To be a great heart... You don't need to
fly...
To be awesome!
My hero...My father.*

Versão em português⁵⁷

*E reluziam as estrelas
E perfumava a terra,
Rangia a porta da horta
E um passo acariciava a areia.
Entrava ela, perfumada,
Me caía entre os braços.*

*Oh! doces beijos, oh sensuais
carícias,
Enquanto eu, impaciente,
despia as bela formas dos véus!*

*Desaparecera para sempre o
sonho meu de amor...
A hora fugiu
e morro desesperado!
e morro desesperado!
E nunca amei
Tanto a vida!
Tanto a vida!*

Se considerada sob a perspectiva da equivalência semântica, a versão em inglês parece bastante questionável; contudo, de modo geral, traduziu a dramaticidade encharcada de sofrimento e angústia na área de Puccini. Certamente, a utilização de uma ária de ópera no desenho de animação serviu para despertar a curiosidade de muitos expectadores e levá-los a buscar informações sobre esta que é um dos pontos mais marcantes, tanto na narrativa da ópera quanto do filme de animação, contribuindo assim para a popularização do gênero operístico. Fecho o parêntese.

Além disso, no campo da música erudita, a história da ópera se encontra permeada por uma longa discussão sobre a relação entre libretistas e compositores, libreto e música (GERHARD, 1998; WHITE, 2003; KUHL, 2007). No princípio, segundo Gerhard (2003), os libretos gozavam do status de obra literária, pois se baseavam em épicos e em célebres obras poéticas ou teatrais. A palavra *libreto*, diminutivo italiano para *libro*, refere-se ao tamanho do livro vendido ao público nas casas de ópera, embora não reflita a estima recebida pelos frequentadores desse tipo de espetáculo.

⁵⁷ Tradução a partir da letra em italiano, sugerida por Daniela dos Santos. Mestranda em Estudos Literários, UNICAMP.

Desde os tempos em que Metastasio reinava como o mais prestigiado libretista do século XVIII, os compositores passaram a conquistar mais e mais sucesso, a ponto de os papéis se inverterem e o libretista se tornar subserviente ao compositor. Estes, por sua vez, *adaptavam* os textos dos libretos para melhor adequá-los às suas peças musicais, a exemplo de Mozart e Verdi (GERHARD 2003, p. 322).

Em suma, e apenas a título de curiosidade, ao longo da história, textos de libretos sofreram uma série de manipulações por parte dos compositores, que o faziam em função da recepção, país ou cidade nos quais o espetáculo seria montado. Considerando esse fato, seria possível sugerir que, ao olhar para as traduções de óperas à luz das teorias de tradução, suas versões seguiram uma abordagem mais funcionalista, pois há indícios da influência exercida pela recepção na tradução, adaptação e montagem dos espetáculos. Em outras palavras, ao que tudo indica, entravam em jogo fatores sociais, culturais, políticos, econômicos e históricos, assim como ocorre com as versões de canções populares, do mesmo modo participam das decisões tradutórias.

O fator econômico certamente é aquele que maior influência exerce sobre o evento tradutório que é a versão cantável de canções populares. Em entrevista concedida a Marcia Peltier, em outubro de 2010⁵⁸, Ivan Lins⁵⁹ comenta as traduções feitas para suas canções. Há dois momentos muito interessantes na entrevista.

O primeiro é quando ele afirma não ter conhecimento de todos os idiomas para os quais suas canções são vertidas, o que torna impossível que ele saiba se as versões criadas foram fiéis ou não à letra original. Ele diz ter amigos em alguns países para quem envia a versão das canções para saber se *ficou boa*, mas quando as versões são feitas para o árabe, finlandês, alemão e polonês, por exemplo, fica sem saber o resultado.

O segundo é quando ele conta sobre a versão para o inglês da canção Começar de Novo, sua canção mais gravada no mundo. A letra original, de Victor Martins – criada para servir de tema do seriado de televisão brasileira Malu Mulher (1979-1980) –, foi

⁵⁸ [Ouça a entrevista](https://www.youtube.com/watch?v=RL3K3DuVHAU) disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RL3K3DuVHAU>. Acesso em: 07 jan 2015.

⁵⁹ Segundo Peltier, Ivan Lins é o compositor brasileiro vivo mais gravado no exterior. Há dois momentos muito interessantes na entrevista.

vertida para o inglês. Contudo, a versão em inglês sequer tem qualquer relação com a letra original. Na época, ele tinha uma sociedade com o empresário e músico Quincy Jones⁶⁰, que aprovava as versões em inglês para suas canções a serem lançadas nos Estados Unidos. No caso da versão de *Começar de Novo*, intitulada *The Island*⁶¹, Quincy Jones recusara todas as versões *fiéis* à letra original alegando não terem apelo comercial. Contratou Alan e Marilyn Bergman para criarem uma versão para o público americano, algo que fosse hollywoodiano o suficiente para vender na América.

De qualquer modo, os diferentes eventos tradutórios da versão cantável são classificados por Low (2013: p. 229) como *tradução*, *adaptação* ou *substituição de textos*, respectivamente. Chegamos então à necessidade de nos depararmos com aquela que parece ser uma investigação fundamental: a criação de uma versão cantável ocupa-se não somente do conteúdo, mas também da forma.

A forma da letra abarca todos os elementos estéticos desse gênero de texto, enquanto a forma musical impõe uma série de restrições à tradução da primeira, uma vez que a versão cantável deve coincidir com a melodia preexistente. Desse modo, o versionista parece estar diante de uma *forma*, em muito parecida com a forma poética, e esse desafio se soma à coexistência de um texto linguístico e de um texto musical.

A versão cantável abaixo (Figura 2) ilustra claramente o quanto a *forma da letra* deve se submeter à forma musical (divisão de compassos, notas e seus valores, etc).

E♭ Cm E♭ Cm E♭ Cm Fm7 B♭7

Muito lento e melancólico (quatro Batidas)

Ev - 'ry time _____ we say good - bye I die _____ a lit - tle,
To - da vez _____ que eu di - go a - deus Eu qua - se mor-ro,

Figura 2: Canção original *Ev'ry time we say goodbye* / Versão *Toda vez que eu digo adeus*

Fonte: Rennó (1991)

⁶⁰ [Ouça esta parte da entrevista](https://www.youtube.com/watch?v=VlguNEF0vRg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VlguNEF0vRg> . Acesso em 07 jan 2015.

⁶¹ [Ouça a versão em inglês com Sarah Vaughan](https://www.youtube.com/watch?v=itIOcLeJ5s8). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=itIOcLeJ5s8>. Acesso em: 07 jan 2015.

Se tomarmos a *forma* como critério, a letra da canção precisaria ser tratada como um texto que possui características semelhantes àsquelas do texto poético e, portanto, sua tradução deveria acompanhar os princípios tradutórios recomendados para a poesia, o que inevitavelmente leva em conta seus elementos estéticos. Ainda assim, e porventura dada a enorme variedade de estilos e gêneros de canções populares no Brasil, a atribuição do nome *poesia* parece estar atrelada à notoriedade do letrista ou do compositor, como ocorre com Chico Buarque de Holanda e Milton Nascimento, ou Aldir Blanc e Tom Jobim.

Segundo Antoine Berman (2007, p 15 e 17), ao examinarmos a tradução de poesia devemos saber separar palavra de letra, argumentando que traduzir a *letra* é ir além do sentido, não significando *absolutamente traduzir palavra por palavra* na busca por equivalências, mas transmitir o sentido do original ligado à letra. Isso nos permite presumir que, de fato, o que a palavra *significa* importa menos do que o que ela *quer dizer*; ou seja, seu sentido denotativo estaria em segundo plano frente a seus possíveis sentidos conotativos.

Em certa medida, o argumento de Berman explicaria as versões que *parecem* se desviar um pouco da letra original. Nesses casos, o processo tradutório empregado pelo versionista passaria por Jakobson (1967) em sua discussão acerca dos *Aspectos linguísticos da tradução*. Em seu ensaio, o linguista sustenta que na tradução entre línguas (tradução interlingual ou tradução propriamente dita), a mensagem da língua de chegada é uma substituição da mensagem da língua de partida, não em *unidades de códigos separadas*, mas por meio de *mensagens inteiras*. Quando esse tipo de tradução ocorre, o *tradutor recodifica e transmite a mensagem* recebida na língua de chegada de outra forma, envolvendo duas mensagens (língua de partida e língua de chegada) que se equivalem, mas que se dão em códigos diferentes (JAKOBSON: 1967, p. 82).

Nesse sentido, as abordagens oferecidas tanto por Berman quanto por Jakobson dariam lugar a uma eventual percepção de que a criação de uma versão cantável estaria intimamente ligada à tradução de poesia, uma vez que nesta última as *equações verbais* tornam-se *princípios construtivos do texto* (JAKOBSON: 1967, p. 90). Em analogia ao proposto, a letra da canção seria um texto poeticamente construído e, portanto, a priori

impossível de ser traduzido – como alerta, entre outros, Georges Mounin (1975), a menos que houvesse uma tradução que trabalhasse para alcançar uma *transposição criativa* da poesia da língua de partida em outra poesia na língua de chegada (JAKOBSON: 1967, p. 90-91).

Duas décadas mais tarde, Haroldo de Campos (1987) resgata Jakobson e cunha o termo *transcrição e recriação* na tradução de poesia. Tudo indica que o tratamento tradutório dado por Campos à poesia tem sido aplicado às versões cantáveis, respeitando os valores estéticos da letra original, sem ser uma total *substituição de textos*⁶². Contudo, a fim de tornar esse princípio plausível em música, talvez devêssemos primeiramente considerar o que os compositores e letristas têm a dizer sobre letra de música ser (ou não) poesia.

A resposta de Chico Buarque é que letra de música não é poesia. Em entrevista concedida ao Jornal do Brasil (1995), o compositor afirma:

"Essa questão é meio antiga. Letra de música não pretende ser nada além de uma letra de música. Mas pode ter uma qualidade poética maior do que uma poesia sem música. Por outro lado, se eu for musicar um poema do João Cabral de Melo Neto ou da Cecília Meirelles, no momento em que eu coloco a música, aquilo deixa de ser poesia, vira letra de música?" (NOGUEIRA, 1995)

Stephen Soundheim, autor de vários musicais de sucesso da Broadway, acompanha Chico Buarque, recusando-se a aceitar letra de música como poesia. Seu ponto de vista é bastante contundente ao ser comparado a um poeta:

"Nunca. Para mim, a poesia parece existir por ser concisa e pelo quanto ela consegue sintetizar. Já a letra de música deve existir no tempo. O ouvinte não consegue fazer o que o leitor de poesia faz. Não pode determinar a velocidade da leitura e não pode reler a frase. Por isso, a letra da canção deve ser absolutamente clara no momento em que é cantada e o letrista deve se certificar disso. Criar frases que possam entrar no ouvido." (SOUNDHEIM, 2013)⁶³

⁶² Como sugere Peter Low (2013: p. 229).

⁶³ Filme documentário *Six by Soundheim* (2013) produzido pelo canal HBO - homenagem ao compositor da Broadway e letrista Stephen Soundheim.

Em entrevista concedida a Pedro Bloch na qual comenta sobre a única vez que musicou uma letra pronta, o *Soneto de Separação*⁶⁴ de Vinícius de Moraes, Tom Jobim confessa:

"Não vejo necessidade de musicar uma poesia bonita. É como botar letra numa sinfonia. Pra que você vai mudar um poema de Drummond se estamos diante de uma obra completa e acabada? Musicar letras é trabalhar de talhadeira e martelo para encaixar. Não pode. O negócio devia nascer junto, letra e música. Muitas vezes, a palavra não canta naquela nota. Não basta o sentido, é preciso que a palavra afine com a melodia." (CABRAL, 2008 p. 190-191)

Contudo e a despeito do que os compositores defendem, a letra da canção tem sido tratada como poesia (e vice-versa). Pesquisadores, e versionistas como Carlos Rennó, têm sustentado que letra de música é uma *modalidade de poesia*, uma *poesia cantada*, porque é a palavra em sua *forma poética e em um espaço melódico, como a literatura em um espaço em branco da página* (COSTA E SILVA, 2007). O versionista vai além e garante que o que torna a letra da canção uma poesia é a combinação perfeita entre letra e música, numa justaposição que imprime força poética ao verso e à melodia, de modo que não soam da mesma forma quando separados⁶⁵.

No *Songbook* com versões brasileiras para canções do compositor Cole Porter, Rennó introduz seu projeto de tradução classificando-o como *uma atividade criadora ou recriadora*, norteadas por parâmetros estéticos, considerando o tema e o conteúdo das canções, assim como o acompanhamento dos *procedimentos poéticos formais e estilísticos* (RENNÓ: 1991, p. 41-42). O versionista admite que seu trabalho foi o de traduzir formas (esquemas rítmicos, paranomásias, aliterações e trocadilhos), mantendo-se semanticamente próximo das canções originais, deixando claro o fato de ter trabalhado a letra da canção como poesia:

"Como nas resoluções dadas para as aliterações, recorri então a formas de compensação, traindo um verso para não trair uma estrofe, traindo uma estrofe para não trair o poema. Assim, traindo sempre, não traindo nunca,

⁶⁴ [Ouça a canção](https://www.youtube.com/watch?v=aVYzKXu3OBQ). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aVYzKXu3OBQ>>. Acesso em 08 jan 2015.

conciliei dois desejos cuja realização era fundamental na concepção do trabalho: o de rigor e o de liberdade." (RENNÓ: 1991, p. 42).

Portanto, considerando todas as evidências acima apresentadas, é possível afirmar que a busca por uma versão cantável constitui uma complexa tarefa de recriação, uma vez que deve lidar com a prosódia musical e trabalhar os aspectos estilísticos da forma poética.

4.1. Peter Low: o Princípio do Pentatlo

Arrancado de seu solo, o poema corre o risco de perder seu frescor. mas o tradutor o coloca na taça fresca de sua própria língua e ele floresce de novo, como se ainda estivesse em solo materno.
Antoine Berman

A partir da bibliografia levantada, observa-se um consenso entre os autores, unânimes em apontar a versão cantável como a tarefa tradutória mais desafiadora, seja para a ópera, para o musical, e para a canção folclórica ou popular. Dentre eles, Peter Low (2005; 2013) tem se destacado por oferecer um modelo teórico e uma metodologia voltados para a tentativa de pavimentar o caminho para a análise e a criação de versões cantáveis, partindo da Teoria do Escopo desenvolvida por Vermeer (1978).

A Teoria do Escopo define toda tradução como uma ação e, portanto, um ato que possui uma finalidade, tecnicamente nomeada *escopo* (VERMEER 1989, p. 236). Consequentemente, toda ação leva a um resultado, a uma nova situação ou a um novo evento e, possivelmente, a um novo *objeto*. Desse modo, o ato tradutório resulta em um texto de chegada marcado pela finalidade que o impulsionou, partindo de uma negociação entre aquele que solicita a tradução e o tradutor.

A abordagem do escopo determina que um texto de partida se encontra inserido em uma situação sociocultural tornando o tradutor um mediador do processo de comunicação cultural. Assim, o texto de chegada é orientado pela cultura de recepção/chegada da tradução e por ela influenciado no que diz respeito a sua adequação.

Em 1995, acompanhando a pesquisa de Vermeer, Gideon Toury publica um estudo no qual defende que a tradução não mais se refere a lidar com as equivalências entre as línguas, mas constitui um ato que passa a operar na direção da cultura de chegada. Graças ao trabalho de Toury, tornou-se possível descrever detalhadamente o fenômeno tradutório como aquele que não pode ignorar as restrições impostas pela cultura de chegada, pois pressupõe a atividade tradutória como um fenômeno dinâmico, cercado por elementos sociopolíticos, econômicos, culturais e ideológicos da língua de chegada. A partir daí, abriu-se caminho para os Estudos de Tradução que utilizam conceitos como adaptação e reescrita, tradicionalmente rejeitados. Logo, seria possível sugerir que certas escolhas tradutórias são resultado do dinamismo inerente ao fenômeno de tradução e por ele guiado.

Tendo em vista esse arcabouço teórico e trabalhos sobre tradução de canção realizados por musicólogos e profissionais da área de música (SPAETH, 1915; DRINKER, 1950 entre outros), Peter Low (2005) oferece um modelo teórico que denominou *Princípio do Pentatlo* para delimitar e definir aquilo que deve ser considerados uma versão cantável.

O Pentatlo de Low consiste em utilizados cinco critérios para avaliar e criar uma versão cantável. Cada um desses critérios representa uma força que compete com os demais critérios, embora o objetivo do conjunto seja alcançar uma *convivência equilibrada* e harmônica pelo o bem da cantabilidade.

Ao criar uma metáfora com o pentatlo olímpico, Low compara o versionista ao atleta. Na versão cantável assim como nas provas do pentatlo, o indivíduo deve competir em cinco categorias e se esforçar para fazer sua melhor marca em cada uma delas, embora esteja ciente de que talvez precise *optar* por privilegiar algumas provas em detrimento de outras pelo bem do resultado da competição como um todo.

Segundo o *Princípio do Pentatlo*, não bastam apenas um ou dois critérios, mas cinco, para poder avaliar se uma versão é cantável. O pesquisador defende que seu modelo é capaz de auxiliar o tradutor a considerar possíveis estratégias tradutórias em textos a serem cantados, além de auxiliá-lo na tomada de decisões no nível das microestruturas – nesse caso, decidir que palavras ou frases melhor se adequariam à cantabilidade.

A ideia de *penta* sistematiza o conjunto de cinco critérios utilizados para encontrar soluções e tomar decisões tradutórias. Embora tais critérios representem eventos de uma competição, todos buscam um equilíbrio entre os conceitos de *cantabilidade*, *sentido*, *naturalidade*, *ritmo* e *rima*. O breve esquema abaixo (Figura 3), ilustra essa ideia.



Figura 3: Ilustração do Princípio do Pentatlo de Peter Low (2005)

A partir do princípio de Low, temos cada um dos critérios a serem utilizados para avaliar e criar uma versão cantáveis, que passo a comentar:

Cantabilidade: a finalidade lógica da versão cantável (*skopo*) é uma tradução para ser performatizada. Nessa prova, o versionista deve lidar com os problemas relativos à dicção e à prosódia musical. Deve lembrar-se, por exemplo, de que é mais fácil cantar vogais abertas em notas agudas e vogais fechadas em notas graves, pois essa combinação promove uma melhor compreensão das palavras (dicção), o que não ocorre com a combinação inversa. Deve se lembrar também de que deve manter sílabas tônicas nos tempos fortes da música (primeiro tempo do compasso); tudo isso, em paralelo à tradução da forma e do conteúdo da letra. Desse modo, pode acontecer de o tradutor encontrar uma

ótima solução semântica para a letra original e, mesmo assim, essa solução se revelar difícil de ser *cantada*.

A versão *Meu romance*⁶⁶ de Carlos Rennó para o original *My Romance*⁶⁷ ilustra bem a preocupação do versionista com os aspectos estéticos e prosódicos, além do seu cuidado em preservar a cantabilidade da versão.

<i>No month of May</i>	<i>Nem do verão</i>
<i>No twinkling stars</i>	<i>Do azul do mar</i>
<i>No hidaway</i>	<i>De um violão</i>
<i>No soft guitars</i>	<i>De algum lugar</i>

Sentido, um dos aspectos mais facilmente observados pelo público que conhece a letra original da canção, trata de manter o máximo possível a semântica do original. Esse desafio é amplificado pela restrição estabelecida pela melodia já existente e prévia ao texto que se deseja criar, a despeito da inevitabilidade de uma dada manipulação por parte do versionista, como aponta Low (2005, p. 194).

Carlos Rennó e Nelson Ascher criaram a versão *Sábio Rio*⁶⁸ para a canção *Ol' Man River*⁶⁹ de Jerome Kern e Oscar Hammerstein. A canção foi criada em 1927 para o musical *Show Boat* e descreve as lutas e dificuldades enfrentadas pelos afro-americanos, comparando-as à infinita correnteza do rio Mississippi.

Em um dado ponto do refrão, os versionistas optaram pela tradução:

<i>You dont dast make</i>	<i>Não deixe puto</i>
<i>De white boss frown</i>	<i>O seu patrão</i>

Por conhecer a letra original, causou-me estranhamento ouvir a palavra *puto* em uma canção de 1927 para um original cuja carga semântica se apresenta bem mais atenuada. Além disso, o critério naturalidade como descrito por Low restringe-se às

⁶⁶ [Ouça a canção vertida](https://www.youtube.com/watch?v=iA3yOkiOlwg). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iA3yOkiOlwg>>. Acesso em 09 jan 2016.

⁶⁷ [Ouça a canção original](https://www.youtube.com/watch?v=q3li22ImYao). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=q3li22ImYao>>. Acesso em 09 jan 2016

⁶⁸ [Ouça a canção vertida](http://carlosrenno.com/categoria/interprete/joao-bosco). Disponível em: <<http://carlosrenno.com/categoria/interprete/joao-bosco>>. Acesso em 09 jan 2016.

⁶⁹ [Ouça a canção original](https://www.youtube.com/watch?v=pSzYRo9j7YM). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pSzYRo9j7YM>>. Acesso em 09 jan 2016.

palavras, deixando de considerar o fato de que, embora a versão cantável de uma letra soe perfeitamente natural, pode não soar natural para o cantor que conhece a letra original da canção, o que parece extrapolar o âmbito puramente semântico da tradução.

Isso nos leva a reconhecer que os critérios sentido e naturalidade podem se confundir, como se observa na descrição do próximo critério.

Naturalidade: este critério coloca à prova a habilidade do versionista de lidar com as diferenças nas estruturas sintáticas e nos registros durante a transposição entre sistemas linguísticos. Para Low, esse critério está diretamente ligado à responsabilidade (ética) do versionista para com o público receptor da tradução, que espera que a versão soe natural, como se a letra vertida tivesse sido criada para aquela melodia desde o princípio, evitando o estranhamento na tradução.

O exemplo acima serve também para o presente critério, uma vez que os dois mantêm uma estreita relação.

Ritmo: este critério sublinha o fato de a música possuir um ritmo, claramente notado na partitura, a ser respeitado pelo versionista em deferência ao compositor, sendo a contagem das sílabas uma de suas dificuldades. Segundo Low (2005, p. 196), o critério *ritmo* deve ser rígido, ou seja, um verso de oito sílabas deve ser traduzido por um verso de oito sílabas. Contudo, reconhece que, por conta das diferenças entre as línguas, a contagem das sílabas não é algo preciso, e que, por esse motivo, o ritmo na canção não deve ser comparado à métrica em uma escansão poética tradicional.

Exemplo desse critério é o que ocorreu com a versão de *Garota de Ipanema*⁷⁰ (Tom Jobim e Vinícius de Moraes) feita por Normam Gimbel. Foi necessário fazer uma modificação logo no começo da canção para permitir melhor adequação da letra vertida com a melodia. Ao verter *Olha que coisa...* para *Tall and tan...*, duas sílabas da letra original tiveram que ser excluídas e, com elas, duas notas também⁷¹.

⁷⁰ [Ouça a canção](https://www.youtube.com/watch?v=NldPFVKYmiw). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NldPFVKYmiw>>. Acesso em: 09 jan 2015.

⁷¹ Veja CABRAL (2008, p.177)

Rima: nesse critério, o versionista deve lidar com os esquemas rítmicos da letra original e decidir o quanto de rima é necessária para a versão que deseja criar. Low admite que esse critério não deve ser tratado com rigidez, mas aconselha ao tradutor um estudo prévio do esquema rítmico da letra original para tomar decisões acertadas quanto a rimas internas, perfeitas, fracas, etc.

Mais uma vez, Rennó demonstra ser um versionista criterioso, musical e profundamente entendedor das nuances poéticas na versão *Fascinante Ritmo*⁷² que criou para o original *Fascinating Rhythm*⁷³, dos irmãos Gershwin, mantendo os esquemas rítmicos.

*Fascinating **Rhythm'***
You've got me on the go
*Fascinating **Rhythm***
I'm all a-quiver
What a mess you're making
The neighbors want to know
Why I'm always shaking
Just like a flivver

*Fascinante **Ritmo***
Você me agitou
*Fascinante **Ritmo***
Ó que moleque !
Andam perguntando
Por que é que eu estou
Sempre chacoalhando
Qual calhambeque

Embora Low tenha sistematizado tais critérios, não foi o primeiro a considerar diferentes elementos no tratamento de uma versão cantável; outros acadêmicos já haviam criado critérios para a versão cantável, sem o amparo dos estudos de tradução utilizados por Low.

Como o próprio Peter Low aponta em 2005, na edição especial *Traduire et interpréter Georges Brassens*, vários autores discutem sobre versões cantáveis criadas para as canções de Georges Brassens⁷⁴. A partir dessa leitura, Low argumenta que os versionistas precisaram criar diferentes métodos de trabalho na tentativa de superar os desafios desse gênero de tradução, sendo paráfrase, transposição e modulação os

⁷² [Ouça a canção vertida](https://www.youtube.com/watch?v=z8FEIQhTbI0). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=z8FEIQhTbI0>>. Acesso em: 09 jan 2015.

⁷³ [Ouça a canção original](https://www.youtube.com/watch?v=1w1WuuG6XgA). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1w1WuuG6XgA>>. Acesso em: 09 jan 2015.

⁷⁴ Leia sobre o compositor em http://pt.wikipedia.org/wiki/Georges_Brassens.

procedimentos mais recorrentes. Segundo levantamento feito por Low (2005, p. 189), outros métodos são:

"(...) metáfora de substituição, compensação, empréstimo, omissão, explicitação, adaptação cultural, equivalência estilística, supressão de versos difíceis, acréscimo de palavras para resolver problemas rítmicos e a substituição da rima por assonância." (LOW: 2005, p. 189)⁷⁵

Dentre os autores da edição acima, Low elege Andrew Kelly como aquele cujas orientações são as mais claras em relação aos critérios de: ritmos, significado (sentido), estilo (naturalidade), rimas, sonoridade (cantabilidade), cuidados com o público receptor e o texto de partida (sentido) (KELLY, 1992_1993: 92. Apud LOW 2005, p. 189)⁷⁶.

Além de Kelly, consta a contribuição de Richard Dyer-Bennet que, a partir de uma versão por ele criada para uma peça de Schubert, estabelece quatro critérios básicos para a versão cantável: 1) cantabilidade; 2) naturalidade (soar como se a tivesse sido composta para o texto de chegada; 3) rima; e 4) licenças tradutórias (a fidelidade semântica não deve ser prioridade absoluta), embora Low discorde de Dryer-Bennet nesse item (LOW 2005, p. 190).

Com base nessas contribuições, Peter Low desenvolve seu Modelo do Pentatlo. Todavia, ao fazê-lo, em 2005, deixa de citar outros acadêmicos que no início do século XX já haviam escrito sobre as dificuldades e as demandas da criação de uma versão cantável. Os artigos mais relevantes datam do período entre as duas grandes guerras e do pós Segunda Guerra Mundial, no qual havia uma preocupação com a tradução cantável de canções eruditas.

A pesquisadora Laura Turnbridge (2013) indica que, nessa época, havia um mundo anglo-americano sem cultura própria estabelecida, que importava manifestações artísticas e artistas de outros países. No campo musical, a maioria dos que trabalhavam

⁷⁵ (...) replacement metaphors, compensation in place, calque, omission, explicitation, cultural adaptation, superordinates, stylistic equivalence, the suppression of difficult verses, the use of added words to solve rhythmical problems and the replacement of rhyme with assonance.

⁷⁶ (1) Respect the rhythms; (2) Find and respect the meaning; (3) Respect the style; (4) Respect the hymes; (5) Respect the sound; (6) Respect your choice of intended listeners; and (7) Respect the original. (Kelly, 1992_1993: 92. Apud LOW: 2005, p. 189).

nessa sociedade era composta por músicos alemães que, com a guerra, passaram a ser considerados inimigos e, conseqüentemente, demitidos das orquestras e das companhias de ópera, que naturalmente iam se desfazendo pela carência de músicos locais. Na área dos negócios, quando um alemão era proprietário de fábrica de pianos, sua empresa era tomada por ordem do governo local.

Motivadas pelos mesmos valores, as casas de espetáculo começaram a retirar de seu repertório obras de compositores como Wagner, Schubert e Strauss, dando lugar ao trabalho de compositores e intérpretes locais. Isso motivou o uso do vernáculo bem como de traduções, impulsionando também a criação de uma companhia nacional de ópera em Londres. Esses eventos criaram oportunidades para que o falante anglófono aprendesse a apreciar o gênero operístico. Contudo, não durou muito tempo. Surgiu, logo em seguida, um contra-movimento em defesa do *autêntico*, no qual as obras criadas em outros idiomas, que não o inglês, deveriam ser apresentadas sem tradução, *propagando assim a internacionalização da cultura e a delimitação de hierarquias sociais* (TURNBRIDGE, 2013 p. 55).

Foi nesse contexto que Spaeth (1915), Strangways (1921 e 1922) e Drinker (1950) se manifestaram em relação às versões cantáveis que estavam sendo criadas naquele período. Embora os autores tenham tratado de canções eruditas, seria possível aplicar suas abordagens às versões cantáveis de canções populares, uma vez que os aspectos tradutórios por eles abordados dizem respeito a ambos os casos.

O primeiro a discutir essa questão foi Sigmund Spaeth (1915), musicólogo e compositor. Ao escrever o artigo *Translating to Music*, argumenta sobre as habilidades necessárias ao versionista, os motivos pelos quais uma canção deve ser vertida e as demandas do compositor, do cantor e do poeta. Sugere que o versionista deve levar em conta a semântica, como o efeito semiótico na relação letra e melodia e a necessidade de adaptações culturais.

Em 1921, o também musicólogo, tradutor, editor e crítico de música H. Fox Strangways publica *Song-Translation*, discutindo especificamente sobre cantabilidade, naturalidade da versão criada e aspectos da fidelidade semântica, além de tratar das

dificuldades de traduzir elementos culturais. Defende, já no começo do século passado, a não tradução como uma “opção de tradução” e a recriação no texto de chegada – argumento revisitado por Johan Frazon em 2008.

No mesmo ano, Calvocoressi, músico, crítico de música e tradutor, escreve o artigo *The Practice of Song-Translation*, no qual aborda aspectos composicionais que deveriam ser considerados na versão, bem como a importância de o versionista levar em conta o cantor e o arranjo, além de ser cuidadoso com as liberdades tomadas em relação à prosódia e ao fraseado, aos acréscimos e omissões, à acentuação e às cadências.

Um ano mais tarde (1922), Strangways publica um novo artigo, denominado *Translation of Songs*, que parece ser o primeiro a sugerir o uso do termo *versão* em lugar de *tradução*, admitindo que a fidelidade semântica não deve ser uma prioridade quando a canção é musicocêntrica e defendendo a versão como recriação.

Décadas mais tarde (1950 apud LOW, 2008, p. 5), o versionista e músico Henry S. Drinker publica *On Translating Vocal Texts*⁷⁷ argumentando que ser um bom conhecedor de poesia e do idioma estrangeiro não garantem ao versionista sucesso nas versões cantáveis, é preciso que o versionista conheça a música⁷⁸ profundamente. Além disso, o músico propõe, assim como Low, critérios que auxiliariam o versionista na criação de uma versão cantável. Comparando os critérios criados por ambos, seria possível afirmar que abordam basicamente os mesmos aspectos; contudo, as sugestões de Drinker parecem conduzir a atenção do versionista para elementos musicais da versão cantável. Por considerar bastante relevante essa proximidade encontrada entre Drinker e Low, descrevo brevemente cada um dos seis critérios propostos pelo primeiro.

1) *Preservar as notas, o ritmo e o fraseado da música:* evitar versões do tipo que privilegiam a letra e modificam a música; manter palavras chaves nas mesmas notas da melodia original, pois elas criam um efeito que, caso contrário, se perde na versão.

⁷⁷ É possível que Drinker tenha sido o autor do qual Peter Low (2005) mais se aproximou em termos de uma sistematização do processo tradutório de versões cantáveis. Entretanto, seu trabalho só vem a ser citado por Low em 2008, em *Translating Songs that Rhyme*.

⁷⁸ Sabemos que versões cantáveis são criadas por versionistas que não são músicos. Portanto, creio que o que Drinker argumenta é que o versionista seja uma pessoa musical.

2) Criar uma tradução facilmente cantável com a melodia da canção original: usar vogais abertas nos registros mais altos (notas mais agudas) para facilitar a articulação das palavras quando cantadas; respeitar a prosódia, por exemplo, a ocorrência de sílabas tônicas nos tempos fortes do compasso; os tempos fracos não devem coincidir com palavras *menos importantes*, pois tanto o cantor quanto o público naturalmente esperam que palavras cheias de significação sejam marcadas no canto.

3) Criar uma versão adequada para a música: usar uma linguagem adequada para o gênero musical e o estilo da canção (nível de linguagem e registro).

4) Usar inglês nativo e natural: buscar a naturalidade. O versionista deve decorar a música como está no original. Feito isso, deve criar uma versão em prosa e a partir dela refletir sobre a ideia básica da letra, cantando a melodia. Seguindo essa técnica, o versionista terá maiores chances de criar um texto de chegada que soe natural, do que se verter diretamente do texto de partida, verso por verso.

5) Incluir rimas sempre que música ou letra pedirem: dada a importância das rimas, não devem ser simplesmente omitidas ou ignoradas, apesar da dificuldade que oferecem ao versionista. Há uma expectativa natural por rimas, principalmente por parte do cantor, quando ocorrem frases melódicas simétricas que pedem a rima. Assim, mesmo não havendo rimas na canção original, o versionista deve, sempre que possível, criá-las para a versão nos trechos da música em que a acentuação rítmica for bem marcada. Uma possível solução para a tradução de rimas é seu deslocamento, que mantém o jogo rímico, mas não necessariamente nos mesmos locais onde ocorrem na letra original.

6) Reproduzir o espírito e o significado essencial do original: O versionista deve se esforçar ao máximo para, em primeiro lugar, tentar reproduzir o espírito do texto de partida. O grau de liberdade assumido varia de acordo com a *excelência* da letra original, ou seja, o quanto do texto de partida se torna compreensível na língua de partida. Quando nem mesmo os falantes da língua de partida compreendem o significado da letra original, isso fatalmente leva o versionista a lidar com mais liberdade para criar algo que faça sentido. O versionista deve se lembrar de que a versão cantável precisa se encaixar na

melodia da canção, ao ponto de o ouvinte ter a sensação de que aquela letra foi criada para aquela música. Para tanto, alguma variação semântica é aceitável.

Em relação ao sexto critério proposto por Drinker, sabemos ser extremamente difícil lidar com a questão do *espírito* (inspiração) da canção, e não me atreveria a fazê-lo neste estudo. Contudo, se algum tipo de especulação pudesse ser feita nesse sentido, arriscaria sugerir que quando alguém menciona o espírito de uma canção, provavelmente se refira a seu contorno geral, como dizer que uma dada canção trata do tema amor não correspondido, uma história de amor feliz, desilusões, sobre questões sociais ou políticas e assim por diante.

Em relação à música propriamente dita, há um elemento básico que poderia ser considerado: o *modo* em que a música foi escrita, composta. Uma canção escrita em *modo maior*, por exemplo, soa mais alegre e expansiva, enquanto a música composta em *modo menor*, soa mais melancólica. *Aquarela do Brasil* e *Saudosa Maloca* são composições em modo maior e menor, respectivamente.

Nota-se então que, assim como Low, Drinker sugere que o versionista procure conhecer muito bem o texto de partida, que ouça a canção para analisar sua forma e as relações que se revelam entre letra e melodia e observe o modo pelo qual o poema se organiza e que trocas se estabelecem entre suas partes. Que ouça a canção e identifique as notas longas e que palavras e significações as acompanham, considerando a partir daí que palavras poderiam ser usadas nesses trechos. Que ouça de igual modo a canção para localizar as palavras cuja carga semântica é importante e preparar uma lista de possíveis versões para elas, *antes* de trabalhar o restante da letra. Quando, por exemplo, a letra possui um verso ou dois que contam a história, normalmente são esses os versos mais impactantes e, por esse motivo, torna-se fundamental que soem com naturalidade e força. Para que isso aconteça, deve-se planejar as rimas com muito zelo.

Novamente, observando a aproximação entre o Pentatlo proposto por Low e as orientações de Drinker, o segundo também admite ser possível haver um conflito entre os critérios sugeridos, aconselhando o versionista a exercitar seu senso de proporção e bom gosto para resolvê-los.

Obviamente, Low consegue desenvolver sua proposta com embasamentos teóricos oferecidos pelos Estudos de Tradução não disponíveis na época da publicação do artigo de Drinker, na década de 50.

Tendo em vista todas essas contribuições, sintetizei na Tabela 1, apresentada a seguir, esses estudos específicos sobre versão cantável de canções populares.

Tabela 1: Síntese dos estudos específicos sobre versão cantável de canções populares

LOW, 2005 <i>The Pentathlon Approach to Translating Songs</i>	1. ritmo
	2. rima
	3. cantabilidade
	4. sentido
	5. naturalidade
SPAETH, 1915 <i>Translating to Music</i>	1. habilidades do versionista
	2. por que verter canções
	3. demandas do compositor, cantor e poeta
	4. considerar semântica
	5. considerar efeito semiótico letra e melodia
	6. adaptações culturais
CALVOCORESSI, 1921 <i>The Practice of Song-Translation</i>	1. aspectos composicionais
	2. cantor e o arranjo
	3. cuidado com prosódia e fraseado
	4. cuidado com acréscimos e omissões
	5. cuidado com acentuação e cadências
STRANGWAYS, 1921 <i>Song-Translation</i>	1. não-tradução
	2. cantabilidade
	3. fidelidade semântica
	4. recriação traduzir elementos culturais naturalidade
STRANGWAYS, 1922 <i>Translation of Songs</i>	1. termo <i>versão</i> em lugar de <i>tradução</i>
	2. canção musicocêntrica (fidelidade semântica não prioritária)
	3. recriação
DRINKER, 1952 <i>Translating Vocal Texts</i>	1. ritmo e fraseado
	2. rimas
	3. cantabilidade
	4. espírito e o significado original
	5. não soar tradução
KELLY 1992 -1993 <i>Traduire et interpréter Georges Brassens</i>	1. respeitar os ritmo
	2. respeitar as rimas;
	3. encontrar e respeitar o significado

DYER-BENNET, 1979	1. ritmo
<i>Preface to</i>	2. cantabilidade
<i>Schubert. The Lovely Milleress</i>	3. naturalidade
(apud LOW, 2008, p 7)	4. licenças poéticas (quando os outros três critérios não puderem ser satisfeitos)

4.2 Klaus Kaindl: autores e coautores

*Estamos sempre discutindo sobre as perdas na tradução.
Para mim, há sempre ganhos. Quando vertemos uma canção também
ganhamos alguma coisa. Algo novo, algo diferente.*

*O motivo mais importante para a criação de versões
cantáveis é o econômico. Pouquíssimas são as versões
criadas por razões artísticas.*
Klaus Kaindl⁷⁹

A despeito das inegáveis significativas contribuições oferecidas por Peter Low acerca de versões cantáveis, suas reflexões parecem não dar conta da complexidade desse evento, uma vez que traduzir canção não se resume, como já discutimos anteriormente, a seus aspectos linguísticos. Canção é *letra & música* e a versão cantável se propõe a ser performatizável, o que nos leva ao cantor e sua personalidade musical e ao arranjador.

Em defesa desse argumento, Klaus Kaindl sugere que os Estudos de Tradução não têm considerado *tradução* as versões de canção popular, por conta da *complexidade semiótica* das letras que frequentemente sofrem relevantes modificações no processo de transferência entre línguas e das adaptações feitas não apenas na instrumentação, mas na própria estrutura musical, além da evidente apropriação realizada por cada intérprete (KAINDL, 2013 posição 3623).

Citando outros trabalhos, Kaindl (2005 p. 237-238) menciona que as modificações presentes em traduções cantáveis de canções populares poderiam ser explicadas por duas razões: pela imagem do cantor, pois as canções vertidas *para* um intérprete são criações norteadas por toda sua obra ou repertório (ou seja, sua personalidade

⁷⁹ [Klaus Kaindl](https://www.youtube.com/watch?v=Gx7EW-l9erg), professor da Universidade de Viena, discute sobre tradução de canção popular em entrevista ao Projeto *Translating Music*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Gx7EW-l9erg>>. Acesso em: 20 jan 2015.

musical), e pelo conjunto dos antecedentes e dos elementos que socioculturalmente constituem a cultura de chegada, defendendo haver expectativas, especificamente culturais, do público de chegada que acabam por determinar as traduções. Em suas palavras, o pesquisador defende que:

"Contudo, se quisermos explicar as modificações e manipulações encontradas nas traduções dos textos de canções precisamos começar com a análise do cenário sociossemiótico da produção e da tradução das canções populares." (KAINDL, 2005 p. 239)⁸⁰

Assim, segundo a proposta de Kaindl, uma contextualização dessa ordem naturalmente demandaria abordar versões cantáveis sob uma perspectiva interdisciplinar, a partir da qual deixaríamos de buscar a definição de uma *boa* tradução (versão) e passaríamos a responder, via estudos culturais, como as traduções reagem ao discurso cultural, como a cultura é interpretada nas versões e que função elas exercem.

Certamente, as investigações como aquela empreendida por Peter Low (2005) trazem à tona uma série de dificuldades e complexidades em termos de tradução; contudo, a abordagem sugerida por Kaindl (2005) também o faz, não nos poupando do enfrentamento com outros desafios. Como, por exemplo, lidar com os elementos não verbais, musicais e visuais, cuja importância tem sido crescente, em detrimento da letra da canção?

Em decorrência disso tudo, inevitavelmente passaríamos a questionar nosso conceito de tradução e assim poder analisar as traduções cantáveis e seus possíveis coautores, cujo trabalho se estabelece atrelado ao trabalho do versionista, em uma relação de constantes trocas e resignificações mútuas. Como elencados por Kaindl (2013), tais coautores seriam a música, a voz e a letra.

Entretanto, e embora Kaindl tenha analisado cada um desses elementos em separado, na tentativa de elaborar e propor uma análise discursiva neste trabalho, deparei-me com o fato de eles estarem de tal forma amalgamados, que experimentei uma grande dificuldade em seguir o esquema analítico de Kaindl. Por esse motivo, passo a discorrer sobre música, voz e letra, não de forma segmentada, mas como uma unidade.

⁸⁰ However, if we want to explain the changes and manipulations in translations of song texts we have to start with the analysis of the socio-semiotic setting of the production and translation of popular songs.

Música, Voz e Letra

Embora não produza os *efeitos concretos da língua*, aliada à letra, a música informa o ouvinte em um plano situado além do denotativo ou do conotativo, dialogando com o texto. Por esse motivo, o arranjo musical possui uma importância absolutamente central em tais diálogos, acentuando⁸¹ frases e palavras ou criando *associações sociais e emocionais através de frases harmônicas ou padrões rítmicos*, por exemplo (Kaindl, 2013 posição 3648 Kindle ebook).

Mediadora entre texto e música, a voz performatiza a canção e não se restringe a levar o significado, mas é também uma *persona* (gênero, idade, forma e timbre). A voz, quando encarnada na performance, faz surgir a *imagem* do cantor e sua *personalidade musical*, o modo como se apresenta, que tipo de repertório caracteriza sua carreira e a que expectativas do seu público ele deve corresponder.

Determinando forma e conteúdo, a letra, embutindo música e voz, narra, descreve, faz poesia, agride, denuncia, homenageia, canta a desilusão e o amor. Algumas são inspiradas em livros, outras em filmes, casos, viagens, mitos etc. Sabemos que são várias as maneiras de compor uma canção: compositor e letrista em separado, compositor letrista, poesias musicadas, compositores que criam primeiro uma e depois a outra, ou letra e música surgindo juntas.

Ao ser indagado sobre seu processo de criação, o compositor e cantor Sting⁸² diz que normalmente cria a música primeiro. Acredita que se a música estiver bem estruturada, ela mesma se incumba de revelar uma narrativa, um discurso; e suas canções são normalmente uma narrativa.

Diferentes intérpretes, acompanhados por arranjos musicais diversos, naturalmente expressam e fazem a canção assumir diferentes formas e significações⁸³, e

⁸¹ [Ouça o arranjo](#) criado para a versão *Você é o mel* criada por Augusto de Campos para o original *You're the top*, composta por Cole Porter. Nessa versão, o arranjador é de Ruriá Duprat. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cfjTy2w4vOs>>. Acesso em: 21 jan 2015.

⁸² DVD [Sting: Live in Berlin](#), 2010.

⁸³ Ouça a canção Caruso com [Zezé de Camargo](#). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KRLaGwPpKuA>>. Acesso em: 21 jan 2015. Ouça a mesma canção com [Andrea Bocelli](#). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=idRhdfVe1s>>. Acesso em: 21 jan 2015.

essa é uma das mediações que Kaindl aponta. Nesse sentido, torna-se bastante plausível a afirmação de Coli (2003) ao sugerir que *a palavra e a música não se justapõem*, mas *transformam-se em outro idioma*, citando a definição oferecida por Rousseau em seu *Dictionaire de musique*:

"Tendo, de algum modo, preparado a palavra para a música, foi questão, em seguida, de aplicar a música à palavra, e de fazê-la tão ajustada à cena que o todo pudesse ser tomado por um único e mesmo idioma; o que produziu a necessidade de cantar sempre, para parecer sempre falar." (ROUSSEAU, apud COLI 2003, p. 18)

Na prática, o que se dá parece ser uma mútua atribuição de significação na relação palavra e música, a ponto de, com efeito, levar-nos a reavaliar nossas noções teóricas em torno da tradução vocal, reconhecendo estarmos lidando com outra ordem de coisas, *outro idioma*, não somente na letra ou na música, mas na sonoridade em música e em palavra.

É justamente nessa cadeia de agentes que atribuem significado à canção que vejo a ação de *paravozes*, como afirmei no início deste trabalho. A trajetória traçada pela ação do cantor e do arranjador no evento tradutório da versão cantável, paralelamente à atuação de fatores socioculturais e econômicos, constitui uma estrutura consideravelmente robusta a ponto de determinar o resultado da tradução que se empreende. Sem estar no traduzir do versionista em si, mas em seus beirais, tal qual defendido pela escola de Vigo.

Vince Mendoza, compositor, regente e arranjador, foi convidado a criar os arranjos para regravações de canções de sucessos da cantora e compositora canadense Joni Mitchell⁸⁴. Ao comentar sobre esse projeto⁸⁵, Mendoza conta que se viu diante de um grande desafio: criar algo novo para canções que já haviam sido gravadas por diversos artistas, principalmente no caso de *Both Sides Now*⁸⁶, *Case of You* e *At last*, as mais conhecidas. Em entrevista, ele declara que esse trabalho lhe proporcionou uma grande

⁸⁴ CD [Both Sides Now](#).

⁸⁵ [Entrevista de Mendoza](#) ao apresentador holandês Melchior Huurdeman. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LYRG4h-V0U>>. Acesso em: 23 jan 2015. Acesso em: 23 jan 2015. [Conheça Vince Mendoza](#). Disponível em: <<http://vincemendoza.net/about-vince/>>. Acesso em 23 jan 2015.

⁸⁶ [Ouça o arranjo original](#). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8DH70wYWsk0>>. Acesso em: 23 jan 2015.

aprendizagem sobre como escrever música *para* uma letra, *colorir e pintar sonoramente as palavras* para a cantora. A solução que encontrou foi mergulhar na poesia da letra, debruçar-se sobre o significado e o sentimento de cada palavra e de que modo seu arranjo poderia servir de moldura para eles. Para isso, recolheu-se em profunda introspecção até encontrar as cores sonoras com as quais a orquestra melhor *pintasse* tais sentimentos. Na sessão de gravação, quando Joni Mitchell⁸⁷ começou a cantar com a orquestra, Mendoza teve certeza de que havia seguido o caminho correto. A cantora interpretou o repertório atribuindo à letra uma carga de significações absolutamente novas, fazendo conhecer o frescor de novas trocas entre letra e música, no encontro proporcionado pela textura de seus arranjos.

No acervo do cancioneiro brasileiro, a cantora Elis Regina, em *A Transversal do Tempo I* de 1978, gravou uma nova *versão* para a canção *Saudosa Maloca*⁸⁸ de Adoniran Barbosa, com uma nova mensagem. A canção narra o confronto entre polícia e os posseiros de um terreno e a consequente destruição do barraco em que viviam.

*Se o senhor não tá lembrado
Dá licença de contá
Que aqui onde agora está
Esse edifício "arto"
Era uma casa véia
Um palacete assombrado
Foi aqui seu moço
Que eu, Mato Grosso e o Joca
Construímos nossa maloca
Mas um dia, nós nem pode se alembra
Veio os homi c'as ferramentas
O dono mandô derrubá*

Na voz rouca de Adoniran, mais declamatória do que cantada, o drama se confunde com sua personalidade bem humorada. Mas quando Elis toma para si a canção, nela imprime sua chancela, dando lugar a uma coautoria. A força e a peculiaridade de sua

⁸⁸Ouçá a canção nas duas interpretações: Com [Adoniran Barbosa](https://www.youtube.com/watch?v=6C6ezqRYWug). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6C6ezqRYWug>>. Acesso em 06 dez 2014. Com [Elis Regina](https://www.youtube.com/watch?v=mOaV9tff8AI). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mOaV9tff8AI>>. Acesso em 06 dez 2014.

interpretação, sua personalidade musical forte e polêmica, reivindicam as significações de sua tradução da *mesma* canção, mesmo sem transferência entre línguas, remetendo-nos às cercanias do conceito de tradução intralingual proposto por Jakobson (1967).

Milton Nascimento oferece-nos exemplos nos quais também é possível verificar o trabalho do cantor e do arranjador como coautores (cotradutores). O primeiro deles ocorre entre línguas. Em seu disco *Crooner* de 1999, gravou a canção *Beat it*⁸⁹, composta e interpretada pelo cantor americano Michael Jackson. Além da clara distinção entre as duas interpretações, os arranjadores de igual modo reforçam a presença da personalidade sonora de cada artista. Steven Lukather (GEORGE, 2009) assina o arranjo original de Michael Jackson, em tom roqueiro e volumoso, enquanto Wagner Tiso faz o que parecia impossível, unir o rock e os tambores de Minas no arranjo para Milton. O segundo caso ocorre quando, anos mais tarde, Milton grava uma canção chamada *Guardanapos de Papel*⁹⁰ em seu CD *Nascimento* (1997), versão para o português da canção *Biromes y Servilletas*⁹¹ do compositor uruguaio Leo Masliah. A canção original de Masliah possui um tom irônico e até divertido, mas Milton se apropria da canção e revela um tom de extrema melancolia, mantido quando canta, no mesmo CD, a versão original em espanhol.

De sorte que, provavelmente, Rousseau estava certo. A letra da canção deixa de estar reservada a operar puramente pela palavra e a música por seus elementos musicais. A simbiose e a intimidade que se constrói entre ambas dá origem a uma permanente troca de significações, não somente entre palavra e música, mas entre voz, música e letra, bastando ouvir tais exemplos para percebê-los, além de explicar porque tem sido sempre possível criar novas versões para a mesma canção.

Em seu artigo *The Plurisemiotics of Pop Song Translation: Words, Music, Voice and Image* (2005 p. 240-241), Kaindl sustenta que a canção popular constitui um

⁸⁹Ouçã a canção nas duas interpretações. Com [Michael Jackson](#). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oRdxUFD0Qe0>>. Acesso em: 28 nov 2014. Com [Milton Nascimento](#). Disponível em: <<http://letras.mus.br/milton-nascimento/69169/>>. Acesso em: 28 nov 2014.

⁹⁰[Ouça essa canção](#). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SV8Z_PETFZg>. Acesso em: 26 jan 2015.

⁹¹[Ouça essa canção em sua versão original](#). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=E-LOQmRPIyQ>>. Acesso em: 26 jan 2005.

objeto mediado e que, por conseguinte, o processo de mediação deve estar no centro de qualquer análise da tradução de canções.

Ao justificar sua hipótese, o pesquisador identifica a necessidade de uma definição de *texto* que dê conta da complexidade presente na tradução cantável, recorrendo para isso ao conceito de *bricolage*, desenvolvido por Levi-Strauss (1966, p. 19-21) e, segundo Kaindl (2005, p. 241), aplicado à música popular pela primeira vez por Dick Hebdige (1979). Por essa via de análise, a canção vertida não estaria confinada ao texto traduzido, mas constituiria uma *bricolage*, na qual a versão cantável de uma canção popular se vê vinculada a valores ideológicos e culturais da cultura de chegada, que se apropria não apenas de seus elementos linguísticos, mas vocal e musicalmente.

A fim de defender a ideia da existência de dois tipos de pensamento científico, Levi-Strauss recorre à imagem da bricolagem. A partir daí, diferencia o pensamento científico (técnico) do pensamento primitivo (por ele denominado *ciência primeira*), demonstrando que o primeiro norteia-se por método, normas e regras, enquanto o segundo guia-se pela curiosidade sobre o mundo, pela intuição e pela sensibilidade, nomeando-o também como o *pensamento mágico (reflexão mítica)*, ou *bricolage*. Com isso, afirma haver a ciência do homem moderno e a do homem neolítico, através de dois modos diferentes de pensamento científico, mas não desiguais (LEVI-STRAUSS, 2008 p. 30), posto que ambos buscam uma ordenação, uma classificação e resultados. Ao defender ser possível comparar o pensamento do homem neolítico e do homem moderno, Levi-Strauss afirma:

"Toda classificação é superior ao caos, e mesmo uma classificação no nível das propriedades sensíveis é uma etapa em direção a uma ordem racional." (LEVI-STRAUSS, 2008 p. 30).

"Essa ciência do concreto devia ser, por essência, limitada a outros resultados além dos prometidos às ciências exata e naturais, mas ela não foi menos científica, e seus resultados não foram menos reais." (LEVI-STRAUSS, 2008 p. 31).

O verbo *bricoleur* do francês, a princípio, referia-se aos jogos de caça e equitação para lembrar um *movimento incidental*, o do cão que *corre ao acaso* e do cavalo

que esquia-se de obstáculos (LEVI-STRAUSS, 2008 p. 31), por exemplo. Atualmente, a palavra *bricoleur* descreve aquele que realiza trabalhos manuais, utilizando-se principalmente de materiais fragmentados já elaborados, colecionando o que houver à disposição para criar algo novo, sem seguir processos ou normas (LEVI-STRAUSS, 2008 p. 32). Quanto às escolhas feitas pelo *bricoleur*, Levi-Strauss sustenta:

"Por outro lado, a decisão depende da possibilidade de permutar um outro elemento na posição vacante, se bem que cada escolha acarretará uma reorganização completa da estrutura que jamais será igual àquela vagamente sonhada, nem a uma outra que lhe poderia ter sido preferida." (LEVI-STRAUSS, 2008 p. 34).

"Há mais, porém: a poesia do *bricolage* lhe advém, também e sobretudo, do fato de que não se limita a cumprir ou executar, ele não "fala" apenas com as coisas, como já demonstramos, mas também através das coisas: narrando, através das escolhas que faz entre possíveis limitados, o caráter e a vida de seu autor. Sem jamais completar seu projeto, o *bricoleur* sempre coloca nele alguma coisa de si." (LEVI-STRAUSS, 2008 p. 36).

E é dessa forma que Klaus Kaindl aborda o trabalho do versionista, como o de um *bricoleur*, uma vez que deve escolher vários componentes de um texto múltiplo e rearranjá-los em um novo sistema de significações (KAINDL, 2005, p. 242) em um processo não arbitrário mas mediador, refletindo sempre um grupo da cultura de chegada. Consequentemente, sua proposta parte em defesa de um processo da criação, na versão cantável, que não se limita a olhar a letra, pois não se trata da simples substituir texto de partida pelo texto de chegada, mas sim de criar *dialogias*, apoiando-se no conceito desenvolvido por Bakhtin (apud KAINDL, 2005, p. 242).

Recorrendo a Bakhtin, Kaindl explica que, para o pensador, o significado é sempre parte de um contexto social e histórico específico, cuja supremacia sempre torna qualquer texto, discurso, gênero, etc., parte de *um sistema textual, discursivo e genérico, que permanentemente dialoga com manifestações prévias ou futuras* (KAINDL, 2005, p. 242). Portanto, qualquer tradução dialogaria com vários elementos, até mesmo com interpretações diversas de uma canção, com os discursos musical e verbal, com produtores e consumidores, com culturas de partida e de chegada, com seus intérpretes e seus

arranjadores, constituindo um mecanismo permanentemente em construção, em outras palavras, um legítimo *work-in-progress*.

Decorre do que estamos expondo que verter uma canção seria estabelecer, em vários níveis, diálogos entre a cultura de partida e a cultura de chegada, conduzindo o ato tradutório por uma teia polifônica de significações e a um conceito intertextual de tradução, sempre em andamento, nunca concluído. Rennó afirmou (em entrevista anexa) estar atualmente trabalhando em uma versão ampliada de seu *songbook Cole Porter: canções, versões*, publicado em 1991; ou seja, está retraduzindo algumas de suas versões, o que sustentaria a alegação acima.

Quanto ao argumento acerca da bricolagem e das dialogias, Rennó também nos oferece um corpus de pesquisa ao realizar um trabalho primoroso de versões para o português de *standards* americanos, gravadas e executadas por intérpretes brasileiros de renome. Todavia, a despeito do prestígio que seu trabalho parece ter conquistado junto à academia, as canções não alcançaram o mesmo reconhecimento por parte do público. Em entrevista anexa à tese de doutorado de Tooge⁹², o violonista Paulo Bellinati, que acompanha e grava com vários intérpretes, comenta:

"Quando se trata de música de melhor qualidade, o resultado é quase nulo. O último trabalho que conheço do Carlos Rennó, que traduziu canções do Cole Porter para o português, foi um fiasco de vendas..." (TOOGE, 2014)

Logo, a não ser quando uma ou outra dessas versões fizeram parte de trilhas de telenovelas, as traduções limitaram-se a seus elementos linguísticos, apesar de terem recebido arranjos e interpretações como idealizadas pelo versionista:

"Quanto a possíveis interpretações, minha proposta envolve uma ideia de tradução também no nível musical: que as melodias possam ser cantadas sobre bases harmônicas e rítmicas brasileiras." (RENNÓ:1991, p. 41)

⁹² Tese de Doutorado defendida em 2014 por Marly Tooge, USP. *Harmonia e tom: o poder brando da música popular brasileira e as representações identitárias do Brasil no mundo*. A ser publicada.

Provavelmente, de modo consciente ou não, Rennó estabeleceu um diálogo entre letra, música e intérprete. Todavia, parece não ter considerado as expectativas do público alvo desse estilo de música popular no Brasil, pois a afirmação de Bellinati aponta para a tímida recepção no país, confirmando o que afirma Kaindl ao dizer que as versões são criadas por motivos econômicos, dificilmente por razões artísticas.

Embora inegáveis, o primor e o elevado grau artístico das versões criadas por Rennó exemplificariam que verter uma canção e vê-la cantada não contém em si a complexidade identificada por Kaindl. A cultura de chegada do público alvo e os interesses mercadológicos das gravadoras estão inevitavelmente presentes no empreender da versão cantável. Vale destacar que Rennó produziu os dois CDs que apresentaram suas versões ao público brasileiro.

Quanto ao argumento de Kaindl acerca da coautoria nas versões de canções, anos após a publicação de suas primeiras versões, Rennó traduziu canções de Ira e George Gershwin que foram gravadas. Admitiu (entrevista anexa) que, quando estava trabalhando na versão de *I've got a crush on you*⁹³, pensou nos cantores Elba Ramalho e Dominginhos para interpretá-la, por conta dos elementos nordestinos que utilizou em sua versão *Tenho um xodó por ti*⁹⁴.

"Sempre busquei chamar intérpretes adequados para cada canção, que estabelecessem uma relação orgânica, de afinidade, com o tema e/ou a forma da canção. Do CD Nego, por exemplo, consta uma versão para *I've Got a Crush on You*, de Gershwin, para cujo estribilho-título eu criei o verso *Tenho um xodó por ti*. Como coloquei mais termos nordestinos na versão, como "xamego", decidi chamar uma dupla nordestina para gravá-la: Elba Ramalho e Dominginhos." (RENNÓ, 2014. Entrevista anexa)

Do mesmo modo, Stephen Soundheim (2013), ao compor a canção *Send in the Clown*, para o musical *A Little Night Music* de 1973, reconhece ter escrito a canção para a atriz que iria estrelar o espetáculo. Segundo ele, uma cantora de extensão vocal curta demandando que a canção fosse fácil de cantar, com intervalos pequenos.

⁹³[Ouça a canção](https://www.youtube.com/watch?v=m_BQqJ5B3nI). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m_BQqJ5B3nI>. Acesso em: 06 dez 2014. Nesta gravação também é possível ouvir o recitativo criado pelo compositor.

⁹⁴[Ouça a canção](http://www.radio.uol.com.br/letras-e-musicas/elba-ramalho-dominguinhos-e-joao-donato/tenho-um-xodo-por-ti/2432079). Disponível em: <<http://www.radio.uol.com.br/letras-e-musicas/elba-ramalho-dominguinhos-e-joao-donato/tenho-um-xodo-por-ti/2432079>>. Acesso em: 06 dez 2014. Nesta gravação também é possível ouvir o recitativo mantido na versão de Rennó.

Ora, adotando a perspectiva de Kaindl, o que Rennó chama de *relação orgânica* nada mais é do que a personalidade musical de cada cantor que, nesse caso, de fato estabelece uma grande *afinidade* com a versão criada, bem como com o arranjo. Tanto Elba Ramalho quanto Dominginhos construíram suas carreiras a partir de um repertório predominantemente nordestino, somado ao fato de serem eles próprios nascidos respectivamente no estado da Paraíba e de Pernambuco. Mais uma vez, reforça-se aí a posição de Kaindl ao argumentar que *dialogias* diversas ocorrem na versão de uma canção, entre versionista e intérprete.

Portanto, eis por que ambos os exemplos endossariam o argumento de Kaindl sobre o processo de tradução da canção ser contínuo e por dialogar com elementos da cultura de chegada, absolutamente determinantes para a versão resultante. Recorrendo novamente a Rousseau, talvez fosse ainda possível supor que uma versão cantável comportaria várias línguas, quando admitimos por exemplo que, caso outra cantora, natural de outra região do Brasil que não o Nordeste, cantasse *Tenho um xodó por ti*, certamente revelaria outra língua, o que por sua vez demonstraria as várias formas de pensar o Brasil.

Além de Klaus Kaindl, Susam-Saraveja (2008) e outros pesquisadores têm trazido perspectivas inovadoras para a pesquisa sobre Tradução e Música. É o caso de Johan Franzon (2008), que enfatiza a necessidade de novos olhares e ouvidos questionado e buscando teorias de tradução que deem conta do que ocorre com uma versão cantável da canção popular. Julia Minors defende que:

"A música como linguagem universal reconhece que qualquer um pode ouvi-la e ter sua opinião sobre ela, mas isso levanta a questão de como interpretamos e compreendemos seu significado. Em seu trabalho sobre as relações entre música e palavra, Daniel Albright faz uma pergunta de vital importância para essa área: será que a música deseja tipos mais precisos de tradução?⁹⁵" (Julia Minors, 2013, posição 336 - Kindle eBook.)

⁹⁵ Music as a universal language acknowledges that anyone can listen and have an opinion of music, but it does raise the issue of how we interpret and understand its meaning. Daniel Albright, in his work on music and word relations, asks a pivotal question to this field: can music aspire to more precise kinds of translation?

De modo geral, a área dos Estudos de Tradução tem reverberado uma demanda por renovação em seus escopos teóricos e práticas analíticas, manifestando assim insatisfação com as abordagens até aqui utilizadas, apesar de *reações conservadoras que preferem manter-se na comodidade das delimitações já institucionalizadas* (disciplinas), como afirmam Wilson e Maher (2012). Segundo os autores, a despeito das *reações defensivas a uma reformulação radical do campo de Estudos de Tradução*, tal demanda revela uma área disciplinar que cada vez mais aponta para sua centralidade em várias outras áreas. A versão cantável da canção em nada se distancia dessa tendência, sendo porventura um exemplo inquestionável dessa demanda, forçando-nos a rever nossa noção de texto, original, significação, autoria etc.

A criação de uma versão cantável, com todo seu caráter multimodal, urge por uma reformulação das bases teóricas, visto que aquelas oferecidas até o momento não têm sido capazes de acolher a abrangência necessária.

A exemplo do que argumenta Theo Hermans (2003) em seu artigo *Cross-cultural Translation Studies as a Thick Translation: uma compreensão diferente da significação para Aristóteles significa uma tradução diferente*⁹⁶, assim também, uma nova noção de autoria, original e tradução não apenas passaria a reconhecer e incluir a participação das dinâmicas empreendidas por outros agentes do processo tradutório, que não somente o versionista, mas fatalmente nos conduziria a uma compreensão auditiva diferente da canção vertida.

Em vista de tudo isso, assim como a tradução leva adiante a vida do texto original – *Fortleben* para Benjamin (2001, p. 193), assim também a tradução realizada pelo cantor e pelo arranjador são determinantes para assegurar o *prolongamento* da vida da canção original, para muito além do momento de sua composição. Logo, torna-se extremamente viável passarmos a olhar e ouvir a versão cantável de canções populares admitindo a presença de outros agentes, além do versionista, que por sua vez dialogam e operam bricolagens inevitáveis no processo tradutório deste gênero de tradução.

⁹⁶ A *different understanding of Aristotle's meaning means a different translation*. Disponível em: <<http://www.soas.ac.uk/literatures/satranslations/Hermans.pdf>>. Acesso: 24 out 2014.

5. THE MANHATTAN TRANSFER E O DISCO BRASIL

Contexto histórico e cultural

Importantes acontecimentos marcaram a década de 1980. Entre eles, a descoberta da AIDS, a queda do Muro de Berlim e a dissolução da União Soviética, o fim da ditadura no Brasil e da Guerra Fria no mundo, que arrisca os primeiros passos na direção da globalização econômica. Foi também uma década de novidades na área da tecnologia: a IBM cria o computador de mesa (PC) e a Apple Macintosh apresenta as primeiras interfaces gráficas (Windows e MacOS); surge o CD e a gravação digital do som, os *walkmans* e o vídeo cassetes ao mesmo tempo em que são aprimorados os sintetizadores⁹⁷ (instrumento musical eletrônico), desde do MOOG, seu primeiro modelo (década de 50).

Os países passam a reavaliar suas relações e a repensar as teorias dominantes que impunham sua visão do que é conhecimento e de como deveria ser reproduzido (NOGUEIRA e MESSARI, 2005). O termo *globalização* começa a ser utilizado para descrever essa nova ordem mundial, na qual os Estados Unidos se projetam como potência hegemônica (BAYLES, SMITH e OWENS: 2011).

Naturalmente, essa onda envolve o campo da música popular e os músicos alçam voo para buscar novas fontes de onde beber inspiração. Djavan viaja a Luanda e lá pesquisa novos ritmos, composições e compositores⁹⁸, incorporados em seu disco *Seduzir* (1981). No ano seguinte, convidado a gravar nos Estados Unidos, tornou-se conhecido de instrumentistas⁹⁹, cantores e produtores de lá.

Músicos americanos e ingleses também saem em busca de novas possibilidades harmônicas e melódicas, além de cores percussivas e ritmos dançantes da expressão

⁹⁷ Ver informação Wikipedia <http://pt.wikipedia.org/wiki/Sintetizador>

⁹⁸ [Ouça a canção](#) Nvula Ieza Kia/Humbiumbi, do compositor angolano Felipe Mukenga, faixa 10 do disco *Seduzir*, gravada com a participação de Gilberto Gil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pykLY9YmohQ>>. Acesso em 05 dez 2014. Ouça a mesma canção com por [Djavan e o cantor Lokua Kanza](#) nascido em Bukavu, província de Kivu, parte oriental da República Democrática do Congo (ex-Zaire). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=HrPTavMrcYs>>. Acesso em 05 dez 2014.

⁹⁹ Ouça a canção [Samurai](#) que contou com a participação de Steve Wonder no solo de harmônica. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1bwg3mu3Xak>>. Acesso em: 05 dez 2014.

cultural africana, a exemplo de Peter Gabriel, Paul Simon, David Byrne¹⁰⁰, do grupo Genesis, Rod Stewart, James Taylor¹⁰¹ e Sting¹⁰², querendo sorver da música brasileira, por vezes levantando bandeiras como a da proteção da Floresta Amazônica.

Foi nessa onda que o músico e empresário Quincy Jones começou a adquirir direitos autorais¹⁰³ de canções dos compositores Djavan e Ivan Lins, que participavam das gravações de suas músicas nos Estados Unidos, como ocorreu com o disco *Brasil* do grupo Manhattan Transfer. Com o passar do tempo, ora Quincy Jones produzia tais gravações com músicos brasileiros, ora com músicos americanos, cujos arranjos incorporavam timbres e sonoridades do Brasil. Em matéria publicada pelo renomado jornal *The New York Times*, em abril de 1989, Jones afirma que os Estados Unidos viviam uma *segunda invasão brasileira* (a primeira foi a da Bossa Nova), e nela o empresário desempenhou um papel bastante importante.

Não apenas com a música brasileira, a internacionalização musical continuou sua trajetória envolvendo diversidades complicadas, experiências ímpares e poderes consolidados com a agora denominada *World Music* (FELD: 2000).

O disco *Brasil*



Figura 4: The Manhattan Transfer
Fonte: Imagens - Google

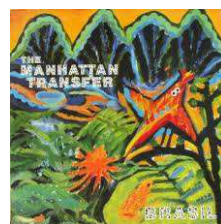


Figura 5: Capa do disco *Brasil* (1987)
Fonte: Imagens - Google

¹⁰⁰ Em 1990, David Byrne compilou músicas brasileiras em uma coletânea chamada *Beleza Tropical*, campeã de vendas e muito criticada pelo recorte pessoal dado pelo cantor à Música Brasileira.

¹⁰¹ Amigo de Milton Nascimento, James Taylor gravou canções com o sabor das cores musicais brasileiras, participou da 1ª edição do Rock in Rio e fez shows pelo Brasil. Sua composição *Only a Dream in Rio*, foi sua homenagem ao povo brasileiro, pelo modo caloroso como foi recebido no festival no Rio de Janeiro.

¹⁰² Em 2010, Sting uniu forças com outras celebridades como o diretor de cinema James Cameron e a atriz Sigourney Weaver e retomou sua campanha iniciada há 20 anos para proteger a floresta amazônica e as tribos indígenas do estado, lutando contra a construção da barragem de Belo Monte. THE TELEGRAPH, 2013.

¹⁰³ Ver ROHTER, 1989.

O quarteto vocal *The Manhattan Transfer*¹⁰⁴ é formado pelos cantores Cheryl Bentyne, Alan Paul, Janis Siegel e Tim Hauser. Sua principal característica são arranjos vocais sofisticados, inusitados e inovadores, criados em vários estilos, *jazz*, *R&B*, *pop*, *rock 'n' roll*, *salsa* e *swing*, sempre oferecendo algo especial na área de música popular.

Desde 1979, *The Manhattan Transfer* vem colecionando vários prêmios *Grammy*, incluindo melhor arranjo vocal e performance de *jazz fusion*. Em 1981, tornou-se o primeiro grupo vocal a ganhar o Prêmio *Grammy* nas categorias *pop* e *jazz*. Em 1985, voltou a ser nomeado para o prêmio, sendo indicado para 12 categorias por seu disco *Vocalese*¹⁰⁵.

Em 1987, o grupo lançou o disco *Brasil*, considerado tão inovador a ponto de ser comparado ao disco seminal *Getz/Gilberto*¹⁰⁶, que na década de 1960 consolidou a presença da bossa nova no mundo, ao reunir Stan Getz, João Gilberto e Tom Jobim.¹⁰⁷ Com o disco *Brasil*, *The Manhattan Transfer* apresentou aos Estados Unidos a nova geração de talentos brasileiros¹⁰⁸, trazendo canções de Ivan Lins, Milton Nascimento, Djavan e Gilberto Gil, rendendo-lhe o *Grammy* de Melhor Performance de Grupo Vocal.

Na época, o disco recebeu críticas calorosas:

"Com o disco *Brasil*, *The Manhattan Transfer* empreende um dos mais ambiciosos intercâmbios transculturais." (BLOOM, 1988)¹⁰⁹

"(...) 'Brasil' é o disco mais ousado e talvez o mais comovente feito pelo *Transfer* até hoje, uma mistura original da combinação de vigor vocal,

¹⁰⁴ Visite o site oficial <http://manhattantransfer.net>

¹⁰⁵ Ouça *Vocalese*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=O4ll0iYPyoY>> Acesso em: 05 dez 2014.

¹⁰⁶ O disco *Getz/Gilberto* apresentou aos americanos as canções do compositor Tom Jobim e disputou atenção e prêmios com os Beatles.

¹⁰⁷ Ver: *Caderno Cultura* do jornal O Globo. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/disco-getz-gilberto-completa-50-anos-se-mantem-influente-7599249>>. Acesso em: 05 dez 2014.

¹⁰⁸ Anos antes, Milton Nascimento já havia gravado com músicos como Wayne Shorter (em *Native Dance*, 1974) e Herbie Hancock (em *Milagre dos Peixes*, 1973)

¹⁰⁹ *One of the most ambitious cross-cultural exchanges was undertaken* by the *Manhattan Transfer* on *Brasil*. (BLOOM, Amanda. 1988). Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1988/01/24/arts/recordings-jazz-refreshes-itself-with-a-dash-of-brazil.html>>. Acesso em: 05 dez 2014.

entusiasmo harmônico brasileiro e texturas e ritmos sintetizados do pop/jazz dos dois países." (GINELL, [?]).¹¹⁰

Apresento a seguir a ficha técnica do disco.

Canção: Soul food to go Versionista: Doug Figer Compositor: Djavan (Sina)	Arranjo musical: Jeff Lorber; Arranjo vocal: Janis Siegel; Sintetizador (Programação): Jeff Lorber; Bateria: Buddy Williams; Percussão: Djalma Correa; Violão: Wayne Johnson; Vocalista convidado: Djavan
Canção: The zoo blues Versionista: Doug Figer Compositor: Djavan(Asa)	Arranjo musical: Jeff Lorber; Arranjo vocal: Alan Paul; Percussão: Paulinho da Costa; Sintetizador (Programação): Jeff Lorber
Canção: <i>Capim</i> Compositor: Djavan(Capim)	Arranjo musical: Larry Williams; Arranjo vocal: Alan Paul & Janis Siegel; Bateria: John Robinson; Sax Tenor: Stan Getz; Baixo: Abraham Laboriel; Sintetizador (Programação): Larry Williams; Vocalista convidado: Djavan; Violão: Toninho Horta e Oscar Castro Neves
Canção: <i>So you say</i> Versionista: Amanda McBrown Compositor: Djavan (Esquinas)	Arranjo musical: Jeff Lorber; Arranjo vocal: Cheryl Bentyne & Janis Siegel. Sintetizador (Programação): Jeff Lorber; Violão: John Robinson; Bateria: Dan Huff; Sax Tenor: David Sanborn
Canção: <i>Metropolis</i> Versionista: Brock Walsh Compositor: Ivan Lins / Vitor Martins (Arlequim desconhecido)	Arranjo musical: Jeff Lorber; Arranjo vocal: Alan Paul; Sintetizador (Programação): Jeff Lorber Piano: Yaron Gershovsky; Baixo: Nathan East; Violão: Wayne Johnson; Percussão: Paulinho da Costa
Canção: <i>Hear the voices</i> Versionista: Tracy Mann Compositor: Gilberto Gil (Bahia de todas as contas)	Arranjo musical: Jeff Lorber Arranjo vocal: Janis Siegel Sintetizador (Programação): Larry Williams Baixo: Abraham Laboriel; Violão: Toninho Horta; Percussão: Djalma Correa
Canção: <i>Água</i> Versionista: Brock Walsh Compositor: Djavan(Água)	Arranjo musical: Larry Williams;); Arranjo vocal: Janis Siegel; Arranjo <i>Uakti</i> (solo): Marco Antonio Guimarães Sintetizador (Programação): Larry Williams; Grupo <i>Uakti</i> (Marco A. Guimarães; Artur A. Ribeiro; Decio de S. Ramos; Baixo: Nathan East; Violão: Dan Huff; Bateria: John Robinson
Canção: <i>Notes from the underground</i> Versionista: Brock Walsh Compositor: Ivan Lins e Vitor Martins(Antes que seja tarde)	Arranjo musical: Larry Williams; Arranjo vocal: Janis Siegel; Sintetizador (Programação): Larry Williams Arranjo <i>Uakti</i> (solo): Marco Antonio Guimarães; Grupo <i>Uakti</i> (Marco Guimarães; Artur Ribeiro; Decio Ramos) Baixo: Abraham Laboriel; Violão: Oscar Castro Neves

¹¹⁰ 'Brasil' is the Transfer's most daring and perhaps most emotionally moving album to date, an original fusion of the Transfer's vigorous vocal blend, Brazilian harmonic warmth, the textures of American synthesized pop/jazz and the rhythms of both nations. [GINELL, Richard](#). Disponível em: <<http://www.allmusic.com/album/brasil-mw0000193573>>. Acesso em: 05 dez 2014

Canção *The jungle pioneer*

Versionista: Brock Walsh

Compositor: Milton Nascimento e Marcio Borges (Viola violar)

Arranjo musical: Wagner Tiso; Arranjo vocal: Janis Siegel; Sintetizador (Programação): Wagner Tiso
Percussão: Frank Colon; Paulinho da Costa; Vocalista convidado: Milton Nascimento; Bateria: John Robinson
Baixo: Jamal Joanes dos Santos; Violão: Toninho Horta; Victor Biglione

Em seu site, o grupo declara que as canções foram rearranjadas e as versões *re-fitted* (reajustadas) em inglês. O repertório do disco é composto de nove canções. Wagner Tiso é o único arranjador brasileiro a participar das gravações, assinando o arranjo da canção *The jungle pioneer* (Viola violar), que ele já havia arranjado para acompanhar a interpretação de Milton Nascimento. As outras oito canções foram arranjadas por dois músicos americanos: Jeff Lorber¹¹¹ e Larry Williams¹¹². Algumas faixas são cantadas em solo por um dos integrantes do grupo enquanto os demais fazem um trabalho de *backing vocals*.

Ao ouvir o disco, percebemos que as versões e os arranjos criados para o público americano podem ser considerados a tradução feita pelo *The Manhattan Transfer* daquilo que acreditam ser nossa cultura brasileira representada nas canções, ou seja, a tradução do *outro* (ULHÔA, 1997) que nos vê como o estrangeiro.

Em relação à sonoridade geral do disco, observamos que é marcada pela forte presença do uso de sintetizadores em todas as faixas, instrumento que, além de simular o som de um instrumento acústico, pode criar novos timbres.

Ainda em termos gerais, é preciso registrar que as canções foram interpretadas por um grupo vocal, o que de antemão determina uma maneira diferente da execução do cantor solo. O grupo vocal, e muito marcadamente o *The Manhattan Transfer*, já pensa a canção de modo absolutamente musicocêntrico. Eles pensam em cantar a música como se fossem eles mesmos um instrumento, como acontece com um coral. Cada integrante do grupo canta uma melodia para que juntos criem um resultado sonoro polifônico.

O termo *arranjo vocal* quer dizer que a melodia que cada voz canta foi determinada para obter o resultado polifônico desejado. O *The Manhattan Transfer* é formado por duas vozes femininas (soprano e contralto) e duas masculinas (tenor e baixo).

¹¹¹ [Ver biografia](http://www.lorber.com/bio.html). Disponível em: <http://www.lorber.com/bio.html>. Acesso em: 26 jan 2015.

¹¹² [Ver biografia](http://willyworldmusic.com/): Disponível em: <http://willyworldmusic.com/>. Acesso em: 26 jan 2015.

Conforme o arranjo vocal, eles podem cantar em uníssono (a mesma nota) ou em quatro notas diferentes, cada um (voz) na sua extensão vocal.

É justamente isso o que esse grupo faz: os cantores usam de seu conhecimento musical para escrever arranjos vocais, apontando para um trabalho de expressão musicocêntrica, sendo prova disso, o quanto suas versões exploram a sonoridade das palavras.

Em relação às versões das letras, no repertório do disco (listado abaixo) encontramos os três casos classificados por Peter Low (2013: p. 229), *tradução*, *adaptação* e *substituição de textos*. Além desses, há também um caso de *não tradução*, possibilidade apontada por Johan Franzon (2008, p. 374), e substituição de textos com *homofonia*. Nota-se também que estrutura musical foi alterada na maioria das canções, normalmente pela inclusão de estrofes.

1. *Soul food to go* (Sina):

substituição de textos, com predominância homofônica e estrutura musical alterada.

2. *The zoo blues* (Asa):

substituição de textos e estrutura musical alterada.

3. *Capim* (Água):

cantada no original em português, optou-se pela não tradução.

4. *So you say* (Esquinas):

adaptação, com homofonia.

5. *Metropolis* (Arlequim desconhecido):

substituição de textos e estrutura musical alterada.

6. *Hear the voices* (Bahia de todas as contas):

substituição de textos e estrutura musical alterada.

7. *Água* (Água):

substituição de textos e estrutura musical alterada.

8. *Notes from the underground* (Antes que seja tarde):

substituição de textos e estrutura musical alterada.

9. *The jungle pioneer* (Viola violar):

substituição de textos e estrutura musical alterada.

Tendo em vista que a análise de cada uma das canções demandaria um período de trabalho maior do que aquele determinado para uma dissertação de mestrado, escolhi a canção *So you say* (*Esquinas*, Djavan), para uma breve análise quanto à tradução da letra.

Outro motivo de minha escolha é que *So you Say* é uma tradução homofônica e, portanto, musicocêntrica. Como já discuti anteriormente, traduções homofônicas são pouco comuns no Brasil (de outra língua para o português), principalmente para o estilo de canção aqui considerado. Além disso, como ocorre com esse tipo de tradução, tendemos a presumir que se privilegiou a semelhança fônica em detrimento absoluto da carga semântica da letra original. Contudo, foi justamente isso o que me chamou a atenção nessa versão. Ao cotejar versão e original, percebi que mesmo homofônica, a seu modo, a versionista Amanda Brown levou em conta a carga semântica da letra original ao tratar da mesma temática utilizando outras palavras.

Djavan criou um texto metafórico que narra o sofrer por amor da pessoa apaixonada não correspondida, ou cuja história de amor não existe mais. Descreve um sentimento de profunda angústia (*Só eu sei as esquinas por que passei*), que desnorteia e desespera (*E quem será nos arredores do amor que vai saber reparar que o dia nasceu / Só eu sei os desertos que atravessei / Sabe lá, o que é morrer de sede em frente ao mar*). Um sentimento absolutamente intransferível e pessoal (*Só eu sei*), mas que um dia passa.

Amanda Brown criou uma letra também metafórica e que também trata do sofrimento e da desilusão amorosa, de alguém que, por conta desse sofrimento, leva uma vida de desencanto (*Where love has been the taste of wine seems to linger on like distant*

perfume), solidão (*Against the wind with my face turned to the empty side of loneliness*) e tormento (*And all of the memories carelessly left behind, ghosts and lies, they haunt me wherever I go*), provocada por uma história de amor que acabou, ou não deu certo, ou mesmo de um amor não correspondido. Na versão em inglês, a pessoa que está sofrendo rebate os conselhos de alguém que a tenta consolar, alegando que tudo passa (*So you say, it's a feeling I'll get over someday*), que a vida continua (*So you say that the world will keep on turning*) e que esse sofrimento será superado (*So you say, that the pain of love will pass away*).

Se aplicarmos o Princípio de Pentatlo de Peter Low (2005), vamos verificar que a versão homofônica de Amanda Brown atendeu a todos os seus critérios: é cantável com naturalidade, manteve o esquema rímico, manteve o ritmo e manteve também o sentido. Apresento abaixo a canção escrita em partitura, somente com a melodia, e as duas letras, original e versão, a fim de facilitar a visualização.

Esquema rímico (parcial)

*So you **say***
*It's a feeling I'll get over **someday***
*So you **say***
*So you **say***

And all of the memories
*Carelessly left **behind***
*Ghosts and **lies***
They haunt me wherever I go

*Só eu **sei***
*As esquinas por que **passei***
*Só eu **sei***
*Só eu **sei***

A nave em breve ao vento
*Vaga de leve e **trás***
*Toda a **paz***
Que um dia o desejo levou

Esquinas / So you say

Letra e Música: Djavan / Versão: Amanda Brown
(minha transcrição)

VOICE

So eu sei_____
So you say

As es - quinas por que pas - sei_____
It's a feeling I'll get o - ver someday

So eu sei_____
So you say

4
Sa - be la_____
I should try

o que e' nao ter e ter que ter pra dar
Just to let the flame inside me die

7
Sa - be la
I should try

Sa - be la
So you say

E quem se - ra_____
A - gainst the wind

10
nos ar - re - do - res do a - mor que vai sa - ber re - pa - rar_____
With my face turn 'dto the em pty si de of lone li ness

Que o dia nas - ceu
Mid night black 'nd blue

13
So eu sei_____
So you say

Os de - ser - tos que a - tra - ves - sei_____
That the world will keep on turning - ning

So eu sei_____
So you say

16
So eu sei_____
So you say

Sa - be la_____
Tell me why

O que e' morrer de se - de em fren - te ao mar
All the stars have lost their mys - te - ry now

19
Sa - be la_____
Tell me why

Sa - be la_____
Tell me how

E quem se - ra
Where love has been

22



Na cor - ren - te - za do a mor que vai sa - ber se gui - ar A naveem bre - ve a o ven - to va - ga de le - ve
the taste of wine seems to lin ger on like distant per - fu - me And all of the me - mo - ries care - less - ly left be

25

traz To da paz Que um dia o e de-se-jo le-vou So eu sei As es-
hind Ghost and lies They haunt me whe-re-ever I go So you say That the

28



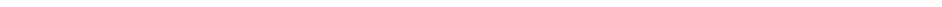
qui - nas por que pas - sei _____ So eu sei So eu sei
pain of love will pass a - way _____ So you say _____ So you say _____

31 SOLO SAX



A musical staff for a solo saxophone part, spanning measures 31, 32, and 33. The staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). Each measure contains a single eighth rest, indicating a half-measure of silence. The staff is divided into three equal measures by vertical bar lines.

34



37



E quem se - ra —
Be - fore good - bye

40



Na cor-ren-te-za do-a-mor que vai sa - ber se guiar a na-ve em bre-ve ao ven-to va-ga de le-ve e
I look for the fire be-hind your eyes but they cold as ice I hear in your voice the eco of lo-ve that's gone

43



traz To-da a paz Que - um di-a o de-se-jo le-vou_____ So eu sei_____ As es -
by Now I cry_____ I love you for all of my li - fe_____ So you say It's a

46



qui-nas por que pas-sei So eu sei So eu sei So eu sei

feel-ing I'll get o-ver some day So you say So you say So you say

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Estranhamente, o estrangeiro habita em nós:
ele é a face oculta da nossa identidade,
o espaço que arruína a nossa morada,
o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia.*
Julia Kristeva

Na análise do corpus selecionado, foi possível observar que as versões das canções cantadas pelo grupo *The Manhattan Transfer* nos trazem informações importantes. Primeiro, que os versionistas se nortearam por uma abordagem musicocêntrica, pois a formação musical do grupo privilegia a música em detrimento da letra. Segundo, que os arranjos criados tinham a responsabilidade de apresentar um novo gênero de música brasileira aos Estados Unidos, após a experiência com a bossa nova. Além disso, o trabalho do grupo foi realizado em um momento em que a indústria musical buscava as novidades oferecidas pelo movimento de globalização da década de 80, a *worldmusic*. Nele, a música brasileira de Ivan Lins, Gilberto Gil, Milton Nascimento e Djavan surgiram como aves raras e autênticas representantes de um dado exotismo que o estrangeiro até hoje parece buscar em nossa música.

Quanto ao trabalho do versionista, embora constitua um campo extremamente promissor para pesquisas nos Estudos de Tradução, como demonstram os vários artigos já publicados por Peter Low, não é capaz de responder pela complexidade que se estabelece no evento tradutório da versão cantável de canções populares, cuja vida encontra-se definitivamente atrelada a elementos não verbais. Para tanto, a fim de complementar aquilo que deixa de ser tratado por Low, recorri às pesquisas realizadas por Klaus Kaindl, pois sugere que juntos, música, voz e letra criam uma cadeia sempre criativa e de significações constantemente renováveis, através de uma *tradução* articulada pelo arranjador, pelo cantor, pelo versionista e pelos interesses mercadológicos da indústria cultural.

Assim, pretendi neste estudo refletir sobre a bibliografia disponível na área de Tradução e Música, buscando investigar e compreender o que se passa com versões cantáveis de canções populares. Tornou-se claro que, ao se deparar com uma modalidade de tradução que também enreda elementos não verbais, a área dos Estudos de Tradução

começa a procurar novas abordagens para tratar de tradução de música, apontando para a necessidade de dialogarmos com outros campos de estudo. Evidenciou-se ainda que nossa noção de autoria se revela parcialmente aplicável às versões cantáveis de canções populares, tendo em vista serem expressões artísticas constituídas de elementos não verbais que pedem outro tratamento.

Ao abordar elementos verbais e não verbais presentes na versão cantável de canções populares, lancei mão da imagem de *paravozes*, como um possível desdobramento do conceito de paratradução, apresentado pela Escola de Vigo, sugerindo esta mesma imagem para o caso da tradução cantável aqui tratada. Neste sentido, o versionista não seria o único tradutor, mas seriam vários os tradutores trabalhando em etapas diferentes da versão de uma canção popular, assumindo funções de paravozes nas pessoas do versionista, arranjador e cantor, além dos elementos socioculturais e mercadológicos.

Dada a complexidade do tema, estou certa de que vários pontos aqui tratados oferecem espaço para aprofundamento e para complementações vindas de outras fontes bibliográficas e outras áreas. De minha parte, desejo que esta breve contribuição possa servir de estímulo a pesquisadores para que, apreciando as artes de fazer música e traduzir, dediquem seu talento a pesquisas sobre Tradução e Música.

Como sugestão, gostaria de registrar a necessidade de se investigar a relação de compositores e letristas com as versões criadas para suas canções; analisar os termos do contrato de direito autoral suas disposições específicas sobre as versões e a relação aí estabelecida com aspectos socioculturais e mercadológicos; ampliar os estudos abrangendo a função sociocultural das versões na cultura de chegada; e dar início a um projeto que crie um acervo fonográfico de nossa música popular, a ser amplamente disponibilizado para universitárias e centros de estudo, amparando futuras pesquisas.

REFERÊNCIAS

BAYLIS, John; SMITH, Steve; OWENS, Patricia. **The Globalization of World Politics: An Introduction to International Relations**. Oxford: Oxford University Press, 2011.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução de Marie-Hélène Torres, Mauri Furlan e Andria Guerini. São Paulo: 7Letras, 2007.

BOSSEAUX, Charlotte. The translation of Song. In: MALMKJAER, Kirsten; WINDLE, Kevin (ed.). **The Oxford Handbook of Translation Studies** London: Oxford, 2011. 184-197 p.

CABRAL, Sergio. **Antonio Carlos Jobim: uma biografia**. São Paulo: Lazuli Editora, 2008.

CALVOCORESSI, M. D.. The Practice of Song-Translation. In: **Oxford Journals: Music & Letters**, vol 2, no. 4, 1921, 314-322 p. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/726587>>. Acesso em: 14 nov. 2014.

CAMPOS, Haroldo. Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutória. In: de OLIVEIRA, Ana Claudia e SANTAELLA, Lucia (Org). **Semiótica da Literatura**. Série Cadernos PUC. São Paulo: EDUC, 1987.

CINTRÃO, Heloisa Pezza. Translating “Under the Sign of Invention”: Gilberto Gil’s Song Lyric Translation. In: **Meta: Translators' Journal**, vol. 54, no. 4, 2009, 813-832 p.

COLI, Jorge. **A paixão segundo a ópera**. São Paulo: Perspectiva, 2003. 18 p. (Debates).

DAYAN, John. **Does music need words**. Palestra Universidade de Edimburgo Disponível em: <http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=0CCkQFjAB&url=http%3A%2F%2Fwww.ed.ac.uk%2Fpolopoly_fs%2F1.69366!%2FfileManager%2FDayan%2520abstract.doc&ei=_HZ3VJuaM4WeNsWqgrgM&usg=AFQjCNFwJ1ILPOoxQmH3rGU72Jci-Y_IWg&sig2=3NN-p04J6UiGshEc5A-8TA>. Acesso em: 27 nov 2014

DeNORA, Tia. The song is you: identity and relation through music. In: **Music in Everyday Life**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

DERRIDA, Jacques. O que é uma tradução relevante. Tradução de Olivia Niemeyer Santos. In: **Alfa**, São Paulo, 44 (n.esp.), 2000, 13-44 p.

DONATO, João. Eu todo é samba. In: NOVAES, Santuza Cambraia; COLEHO, Frederico Oliveira; BACAL, Tatiana (org.) **A MPB em discussão. Entrevistas**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

DRINKER, Henry S.. On Translating Vocal Texts. **Oxford Journals: The Musical Quarterly**. London, 225-240 p. April, 1950. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/739817>>. Acesso em: 14 nov. 2014.

EVEN-ZOHAR. Itamar. **Polysystem Studies**. Poetics Today, Durham: Duke University Press, v. 11, n. 1. 1990

FELD, Steven. A sweet Lullaby for World Music. **Public Culture**, v.12, n.1, 145-171 p., 2000. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/public_culture/v012/12.1feld.pdf>. Acesso em: 05 dez 2014.

FOX-STRANGWAYS, Arthur H. Song-Translation. **Oxford Journals: Music & Letters**. London, 211-224 p. April, 1921. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/726056> >. Acesso em: 14 nov 2014.

_____. Translation of Songs. **Royal Musical Association: Proceedings of the Musical Association**. London, 10 abr. 1923. 79-99 p. Disponível em: <<http://www.jstor.org/action/doBasicSearch?Query=translation+of+songs&prq=translation+of+songs&fc=off&wc=on&acc=on&so=rel&hp=25>>. Acesso em: 14 nov 2014.

FRANCHETTO, Bruna; LEITE Yonne. **Origens da linguagem**. São Paulo: Zahar, 2004.

FRANZON, Johan. Choices in Song Translation. In: **The Translator Special Issue: Translation and Music**. Manchester: St. Jerome, vol. 15, no. 2, 2008.

FRITH, Simon. Music and Everyday Life. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (eds). *The cultural Study of Music: a critical introduction*. New York: Routledge, 2003. 92 - 101 p.

GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GEORGE, Nelson. **Thriller: a vida e a música de Michael Jackson**. Tradução de Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. 104 p.

GERHARD, Anselm. The Composer as Librettist. In: **The Urbanization of Opera: Music Theater in Paris in the Nineteenth Century**. WHITTALL, Mary (trad). London: The University of Chicago Press, 1998. 318-341 p.

GORLÉE, DINDA L. (ed) **Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation**. New York: Amsterdam & New York Rodopi, 2005.

_____. Prelude and Acknowledgment. In: GORLÉE, DINDA L. (ed) **Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation**. New York: Amsterdam & New York Rodopi, 2005.

HEBDIGE, Dick. **Subculture: the meaning of style**. London & New York: Routledge, 1979. 102-106 p.

HERMANS, Theo. Cross-cultural Translation Studies as a Thick Translation. In: **Bulletin of the School of Oriental and African Studies**, Vol. 66. No. 3, 2003, 263-290 p. Disponível em: <<http://www.soas.ac.uk/literatures/satranslations/Hermans.pdf>>. Acesso em: 24 out 2014.

HEWITT, E. A study of pop-song translation. **Perspectives**. Vol. 8, No. 3, 2000.

HILSON, Jeff. Homophonic translation: sense and sound. In: MINORS, Helen Julia (ed). **Music, Text and Translation**. London: Bloomsbury, 2013. Kindle e-book, pos. 2440 - 2683.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1967. 22a ed.

KAINDL, Klaus. Translating multiples texts: popular song translation as mediation. Trabalho apresentado no 4o Congresso Internacional EST, **Translation Studies: Doubts and Directions**. Universidade de Lisboa, 26-29 de setembro, 2004

_____. The Plurisemiotics of Pop Song Translation: Words, Music, Voice and Image. In: GORLÉE, Dinda (ed). **Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation**. New York: Amsterdam & New York Rodopi, 2005.

KELLY, A. B. (1987). Translating French song as a language learning activity. **British Journal of Language Teaching**, v. 25, no. 1, 25-34 p., Set. 1987

KHALIL, Lucas. A questão da tradução em versões brasileiras de canções anglófonas. **TradTerm**, jul de 2013.

KOOPMAN, John. **A Brief History of Singing**. Appleton: Lawrence University, 1999. Disponível em: <<http://www2.lawrence.edu/fast/KOOPMAJO/antiquity.html>>. Acesso em: 15 out 2013.

KUHL, Paulo Mugayar. Tradução, adaptação e censura em libretos portugueses e brasileiros. **OuvirOuvir**, no. 3, 2007, 17-45 p.

LEE, Heath. **Mallarmé and Wagner: Music and poetic language**. Londres: Ashgate, 2007.

LEVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Tradução de Tânia Pelegrini. São Paulo: Papirus Editora, 2008. 8a ed.

LOW, Peter. Translating Poetic Songs: an attempt at a functional account of strategies. **Target** 15(1): 95-115 p. 2003.

_____. The Pentathlon Approach to Translating Songs. In: GORLÉE, Dinda (ed). **Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation**. New York: Amsterdam & New York Rodopi, 2005, 185 - 212 p.

_____. Translating Songs that Rhyme. In: **Perspectives**. vol. 16, no. 1 & 2, 2008.

_____. When Songs Cross Language Borders. In: **The Translator**, 19:2, 229-244 p., 2013.

LUIZ, Tiago Marques. Tradução de letra: análise de *Caledonia*, de Leon Jackson. **Revista de Letras Norte@mentos**, fev de 2012.

MINORS, Julia. Introduction. In: **Music, Text and Translation**. London: Bloomsbury, 2010. Kindle e-Book, posição 366.

MITHEN, Steven. **The Singing Neanderthals: The Origins of Music, Language, Mind and Body**. London: Weidenfeld and Nicolson, 2005.

MOUNIN, Georges. **Os Problemas Teóricos da Tradução**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1975.

MOURA, Verônica de Fátima Gomes de. A canção no contexto das relações da poesia com a musical. In: **CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC**, XII, 2011. Curitiba. Anais.

MUNDAY, Jeremy. **Introducing Studies: Theories and Applications**. New York: Routledge. 2001/2008.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção Popular no Brasil: a canção crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NOGUEIRA, João Pontes; MESSARI, Nizar. **Teoria das Relações Internacionais – Correntes e Debates**. Elsevier. Rio de Janeiro. 2005.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de; et al. **Literatura e música**. Apresentação de Luís Camargo. São Paulo: Ed. SENAC: Itaú Cultural, 2003.

PERRONE Charles A.; DUNN, Chistopher (ed). **Brazilian Popular Music and Globalization**. New York: Routledge, 2009.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2013. 3a reimpressão.

REINGERSBERG, Muriel Swijghuisen. Transcription and Analysis as Translation: Perspectives from Ethnomusicology. In: MINORS, Julia (ed). **Music, text and translation**. London, New York: Blumsbury, 2013. Kindle e-book posição 3908 - 4151.

RENNÓ, Carlos. **Cole Porter: canções, versões**. São Paulo: Pauliceia, 1991.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: Berenice Cavalcanti; Heloísa Starling; José Eisenberg. (Org.). **Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira**. v. 1 Outras conversas sobre os jeitos da canção. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, 23-35 p.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. Tradução de Antonio Chelini, Jose Paulo Paes e Izidoro Blikstein. Organizado por Charles Bally e Albert Sechehaye. São Paulo: Cultrix, 2006.

SNELL-HORNBY, Mary. Theatre and Opera Translation. In: Kuhiwczak, P.; Littau, K. (ed). **The companion to translation studies**. London: Multilingual Matters Ltd, 2007.

SOLER, Caroline. Música e tradução refletidas no contexto sócio-cultural. **Revela**, jun-ago de 2009.

SPAETH, Sigmund. Translating to Music. **Oxford Journals: The Musical Quarterly**. London, p. 290-298. abr. 1915. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/737851>>. Acesso em: 14 nov 2014.

SPINA, Segismundo. **A lírica trovadoresca**. São Paulo: Edusp, 1996.

SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

STEINER, George. **Depois de Babel: questões de linguagem e tradução**. Tradução de Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.

STOKES, Martin. Globalization and the Politics of World Music. In: **The Cultural Study of Music: a critical introduction**. Nova Iorque, Londres: Routledge, 2003.

SUSAN-SARAJEVA, S. Translation and Music: Changing Perspectives, Frameworks and Significance. **The Translator**, vol. 14, no. 2, 2008, 187-200 p.

TATIT, Luiz; LOPES Ivã Carlos. *Elos de Melodia e Letra: análise semiótica de seis canções*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

TINOCO, Robson Coelho; ALEXANDRIA, Marília de. Poemas entre músicas: dialogia melopoética e(m) uma didática contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. No. 37, 2011.

TOURY, Gideon. **Descriptive Translation Studies and Beyond**. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Co., 1995, 311 p.

TURNBRIDGE, Laura. **Singing Translations: The Politics of Listening Between the Wars**. California: California University Press, 2013. 55-86 p.

TOOGE, Marly D'amaro Blasques. **Hamonía e tom: poder brando da música popular brasileira e as representações identitárias do Brasil no mundo**. 2014. 285 f. Tese de Doutorado, Curso de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Nova História, Velhos Sons: Notas pra ouvir e pensar a música popular brasileira. **Debates**, v.1, n.1, 80-101 p., 1997.

VERMEER, H. J., Skopos and commission in translational action. In: Andrew Chesterman (Ed.) **Readings in Translation Theory**, Helsinki: Oy Finn Lectura Ab, 1989. 173-187 p.

VERNANT, Jean Pierre. História da memória e memória historiadora. In: **A travessia das fronteiras**. São Paulo: Edusp, 2009. 141-146 p.

WHITE, Nicholas. Fictions and Librettos. In: **The Cambridge Companion to Grand Opera**. London: Cambridge University Press, 2003. 43 p.

WILLIAMS, Raymond. Tradições, Instituições e Formações. In: **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. 118-137 p.

WILSON, Rita; Maher, Brigid (Eds). **Words, Images and Performances in Translation**. London, New York: Bloomsbury, 2012.

WISNIK, José Miguel. Um intelectual nativo. In: NOVAES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira; BACAL, Tatiana (org.) **A MPB em discussão. Entrevistas**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

YUSTE FRÍAS, José. Traducir la frontera en la frontera. In: CRUCES, Susana C. et al (Eds.). **Traducir en la Frontera**. Granada: Atrio, 2012. 435-447p. Disponível em: <http://www.joseyustefrias.com/docu/publicaciones/Traducir-en-la-frontera/JoseYusteFrias2012_Traducir-la-frontera.pdf>. Acesso em: 28 nov 2014

ARTIGOS DE JORNAL

COSTA E SILVA, D. Letra de música é poesia? In: **Digestivo Cultural**. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/blog/post.asp?codigo=1592&titulo=Letra_de_musica_e_poesia?>>. Acesso em: 20 nov 2014

NOGUEIRA, João. Jogando por música. **Jornal do Brasil**, 1995. Entrevistas. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_jb_95.htm>. Acesso em: 28 nov. 2014

ROHTER, Larry. Brazilian Pop, Unease in the Spotlight. **The New York Times**. 24 jan 1988. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1988/01/24/arts/recordings-jazz-refreshes-itself-with-a-dash-of-brazil.html>>. Acesso em: 05 dez 2014.

Sting restarts fight against Brazil's Amazon dam. **The Telegraph**. 05 maio 2010. Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/news/celebritynews/7679935/Sting-restarts-fight-against-Brazils-Amazon-dam.html>>. Acesso em: 05 dez 2014.

DOCUMENTÁRIOS (DVDs)

DE BATUTAS E BATUCADAS. Direção, João Carlos Fontoura; produção de Alisson Machado; Maria Cristina Monteiro; Valeria Castro; roteiro: João Carlos Fontoura. 2009. Son., P&B. Disponível em: <<http://www.senado.gov.br/noticias/tv/hotsites/villalobos/default.html>>. Acesso em: 28 nov 2009.

PALAVRA (En)Cantada. Direção, Helena Solberg; produção, David Meyer; realização Biscoito Fino; roteiro, Diana Vasconcellos; Helena Solberg; Marcio Debellian. Rio de Janeiro: Radiante Filmes, 2009. (84 min.), DVD, son., color, legendado.

BACK TO BACH. Direção, Daniel Finkernagel e Alexander Luck; produção, Daniel Finkernagel, Alexander Luck e Gedon Kremer. Realização de EuroArts. Lockenhaus: 2007, (74 min). DVD, color, legendado. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Swzsn7NjvZk>>. Acesso em: 07 ago 2014.

SIX BY SOUNDHEIM. Direção, James Lapine. realização HBO Television. E.U.A.: 2013. DVD, color.

A CASA DO TOM. MUNDO, MONDE, MONDO. 58' Direção, Ana Jobim; direção artística, Olívia Hime; direção geral, Kati Almeida Braga. 2007. DVD

DISCOGRAFIA

RENNÓ, Carlos; MORELENBAUM, Jaques. NEGO - Canções Americanas em Versões Brasileiras de Carlos Rennó e Jaques Morelenbaum. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2009

_____. Cole Porter e George Gershwin: canções e versões. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2010.

THE MANHATTAN TRANSFER. Brasil. Atlantic, 1987. L.P.

ANEXO 1 - ENTREVISTA COM CARLOS RENNÓ

Carlos Rennó é letrista, versionista e jornalista. Em 1985, sua canção *Escrito nas estrelas* em parceria com Arnaldo Black, e interpretada por Tetê Espíndola, ganhou o Festival dos Festivais (Rede Globo).

Realizou trabalhos como editor de música e discos da publicação *Ilustrada*, da *Folha de S. Paulo* e colaborou com diversos outros jornais. Participou de eventos relacionados à poesia e ministra cursos sobre canção popular e tradução de poesia, entre outros.

É autor de *Cole Porter: canções, versões* (editora Paulicea), livro no qual apresenta suas versões para canções do compositor norte-americano, contando com a participação de Augusto de Campos e Caetano Veloso. Assina também a organização do livro *Gilberto Gil: todas as letras* (editora Companhia das Letras). Acaba de lançar *O Voo das palavras cantadas* (Dash Editora), uma coletânea de textos seus sobre canção.

Em 2000, foi responsável pela direção artística do CD *Cole Porter, George Gershwin: canções e versões*, reunindo suas versões para canções dos dois compositores norte-americanos, interpretadas por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, Elza Soares, Rita Lee, Tom Zé, Cássia Eller, Zélia Duncan, Ed Motta e Sandra de Sá, entre outros.

Em 2009 lançou o CD *Nego*, com versões suas e arranjos de Jacques Morelenbaum para canções americanas (*standards*) de vários compositores, como Lorenz Hart e Richard Rodgers, Irving Berlin, E. Y. Harburg e Haroldo Arlen, Jerome Kern, Nelson Ascher e Oscar Hammerstein e George & Ira Gershwin. Nele, suas versões são interpretadas por Zélia Duncan, João Bosco, Elba Ramalho, Dominguinhos e outros artistas renomados da música popular brasileira. Conta com parceiros musicais de renome como Arrigo Barnabé, Chico César, Gilberto Gil, Lenine, Rita Lee e Tom Zé.

A: *Carlos, por que traduzir canções?*

CR: Verter canções para mim, que sou letrista, é uma forma de dialogar criativamente com o autor ou autores das composições em outras línguas. Por que? Para divulgar, entre nós, em português-brasileiro, o que elas são, numa transposição que procure dar conta de boa parte de seus sentidos no original e dos procedimentos formais e estilísticos postos em ação pelo letrista na língua de partida.

A: *Quem é o versionista? Um poeta, um leitor, um músico? Você também desenvolve outros trabalhos na área musical, como o de produtor artístico (Canções do Divino Mestre, além dos CDs com suas versões) e letrista (Escrito nas Estrelas, É fogo etc). Como você considera estas atividades quando avalia sua atividade como versionista?*

CR: Para mim, o letrista é um poeta – da modalidade da poesia cantada; sendo assim, o versionista é – ou há de ser – para mim um poeta-tradutor. Minha atividade como versionista é consequência do exercício do meu ofício como letrista. Numa dada altura de minha carreira, eu passei a dedicar parte de meu trabalho a versões, influenciado sobretudo pela obra de tradução dos poetas concretos, um capítulo maravilhoso da poesia brasileira nos últimos 50 anos. Meus trabalhos como produtor, aliás, decorrem do desenvolvimento dessa atividade, pois dois dos três CDs que produzi, com elencos coletivos, foram de versões de canções americanas clássicas.

A: *Em sua opinião, há canções para as quais a melhor opção seria a não tradução? Quais e por que motivo?*

CR: Sim, há canções intraduzíveis, assim como há poemas intraduzíveis. Ou então de difícil traduzibilidade. Eu só verto uma canção se consigo de algum modo reproduzir essencialmente as palavras e as frases da letra original, sem deixar de reconstituir, na nossa língua, os lances linguísticos empregados na letra de origem (inglês, sobretudo): as rimas externas e internas, as rimas ricas e complexas, os trocadilhos, as metáforas, os jogos de palavra. Assim, se para verter eu tiver que baratear esteticamente a poesia da canção em sua versão em português, eu opto por não vertê-la.

A: *Em seu songbook Cole Porter: Canções, Versões, você afirma que sua proposta foi a de oferecer uma tradução musical também, de modo que as versões fossem cantadas com arranjos de sonoridade brasileira. Eu gostaria de saber se você já considerava isto desde o início do seu trabalho para tais versões.*

CR: Sim, no caso do meu trabalho na primeira edição desse livro e no dos dois CDs de versões que produzi, eu propugnei, para as gravações, interpretações, arranjos e atmosferas que configurassem uma tradução no plano musical igualmente. Devo dizer, porém, que o objetivo de que as versões soassem musicalmente boas e bonitas não fez com que eu me distanciasse formal ou semanticamente do original. Não gosto de muita concessão nesse aspecto, seja para servir a qualquer outra coisa que não a canção, esteja ela inserida em que contexto for.

A: *Em relação aos CDs que produziu com as suas versões, como se deu a escolha dos arranjos e dos intérpretes que participaram do projeto?*

CR: Sempre busquei chamar intérpretes adequados para cada canção, que estabelecessem uma relação orgânica, de afinidade, com o tema e/ou a forma da canção. Do CD *Nego*, por exemplo, consta uma versão para *I've Got a Crush on You*, de Gershwin, para cujo estribilho-título eu criei o verso *Tenho um xodó por ti*. Como coloquei mais termos nordestinos na versão, como “xamego”, decidi chamar uma dupla nordestina para gravá-la: Elba Ramalho e Dominginhos.

A: *Gostaria que comentasse um pouco sobre a repercussão dos seus trabalhos como versionista. Você tem parceiros em composições em português, como Lenine, por exemplo. Já foi convidado também para fazer alguma versão?*

CR: De vez em quando me procuram encomendando uma versão. Se eu considero boa a canção, se gosto dela, e encontro uma solução em português para a parte-chave da letra original, eu faço.

A: *Quem nasceu primeiro: o letrista ou o versionista? Até que ponto uma atividade contribui para a outra?*

CR: O letrista, naturalmente. Como já dei a entender, a atividade de versionista vem complementar a de letrista. A contribuição daquela para esta se dá na medida em que eu, escolhendo grandes compositores-letristas para transpor para nossa língua, sou levado a me exercitar com muito empenho na busca de um nível estético alto, que faça jus ao original. Isso acaba – e acabou – enriquecendo meu repertório de procedimentos poéticos que aplico em meu trabalho de letrista.

A: *E quanto ao teatro musical? O Brasil tem recebido muito bem as produções montadas aqui? Há algum interesse seu em verter para musicais?*

CR: Posso vir a verter canções para musicais, desde que o trabalho não implique um empobrecimento dos originais – que devem ganhar versões que no mínimo estejam à altura de uma homenagem a eles. Mas ainda não cheguei a ser convidado para isso.

A: *Gostaria de tratar um pouco de aspectos tradutórios em algumas versões que você criou e foram gravadas – CDs: Cole Porter – Canções, Versões e Nego. Seria correto dizer que na tradução de algumas canções, mais do que em outras, ora você ousou mais no processo de recriação, ora se manteve mais perto da letra original?*

CR: O que você quer dizer com *mais perto da letra original*? Para mim, eu não chego *mais perto da letra original* se apenas consigo ser literal – ou quase isso – na versão. Chegar *perto da letra original* para mim significa também restituir os aspectos formais e estilísticos empregados nos versos na outra língua. Chegar *mais perto da letra original* é o que busco sempre, ao mesmo tempo, nos níveis linguístico, sintático, semântico e fonético. O que posso dizer é que às vezes esse objetivo é especialmente alcançado em um ou outro desses níveis.

A: Na canção *Que-de-Lindo*, Caetano Veloso canta uma estrofe diferente da letra que consta no *songbook*. Uma nova versão foi feita para o CD?

CR: Imagino que você se refira ao meu livro *Cole Porter – Canções, Versões* (Pauliceia, 1991), ao se referir a *songbook*. Neste caso, sim, a letra do livro à que você se refere foi modificada – para melhor – nove anos depois, ao ser gravada. Isso acontece normalmente em meu trabalho como versionista; faz parte da minha busca por aperfeiçoamento. Estou preparando uma nova edição, superampliada, desse livro, em que as versões constantes ali terão em sua maioria versos alterados.

A: Sabemos que alguns intérpretes, em especial, Ella Fitzgerald, improvisava inclusive as letras das canções, modificando-as ou incluindo estrofes. Além disso, observamos várias alterações entre uma interpretação e outra nas diversas gravações dos standards americanos que você verteu. Este fato poderia oferecer alguma dificuldade em identificarmos a letra original usada para a versão? Que fonte você utilizou para determinar os originais das canções que verteu nestes CDs? Esse fato é, afinal, de alguma relevância?

CR: É de relevância, sim, lógico. Eu procuro sempre que possível me basear nas letras publicadas nos *complete lyrics* dos *lyricists* americanos. Quando a gente vai a esses originais, aliás, a gente descobre, por exemplo, que alguns versos variam de acordo com diferentes interpretações porque há passagens com uma variante. Quanto às gravações mais importantes – constantes nos célebres *songbooks*, por exemplo – de cantoras como Ella e Sarah Vaughan, o que se vê em geral é uma observância da letra tal como ela foi escrita originalmente.

A: Que orientação você daria àqueles que desejam trabalhar com versão de canções?

CR: Que se disponham com paciência e esforço, dedicando bastante tempo, para enfrentar a empreitada. Do contrário, dificilmente os resultados serão poética, musical e esteticamente satisfatórios

ANEXO 2 - Disco *Brasil*: letras e versões.

Soul food to go

<https://www.youtube.com/watch?v=JHUI9puTIZU>

My, my
Oh the feelin'
Of the sound
Precious and real and
Ooo that's nice
Whip up some steamin' jazz

The pot is on the stove
It's cookin'
Want some more
We always save some
Art nouveau
For special patrons
You look nice
Do you believe in jazz

Kansas City to Brazil
It even gets you hot in your home
Kansas City to Brazil
I say blow your top
Blow your own

Ooo ooo ah
This be-bop's too much
I know you know
Hip hop, Never stop
I'll pour you
Tasty funk
We got
Cool and hot, Just for you
The pleasures of the soul
Come on, Come in
And check it out
Ooo c'est si bon

Sina

<https://www.youtube.com/watch?v=2RAbrXJQTtU>

Pai e mãe
Ouro de mina
Coração
Desejo e sina
Tudo mais
Pura rotina, Jazz...

Tocarei seu nome
Pra poder
Falar de amor
Minha princesa
Art nouveau
Da natureza
Tudo mais
Pura beleza, Jazz...

A luz de um grande prazer
É irremediável néon
Quando o grito do prazer
Açoitar o ar
Reveillon...

O luar
Estrela do mar
O sol e o dom
Quicá um dia
A fúria
Desse front
Virá
Lapidar o sonho
Até gerar o som
Como querer
Caetanear
O que há de bom

The zoo blues

https://www.youtube.com/watch?v=AORmP_ee3wY

I'll turn you on
I'll turn you on
To turn you on with
To turn you on quick

Tell me, what, what's the trip
To turn you on quick
Tell me, what, what's the trip
To turn you on with
Tell me, what, what's the trip
To turn you on quick

I'm a rational fella
But I think I've gone nuts
Just wanna be, wanna be
Left alone and unwound
Now the video sellers
With their ifs ands or buts
They follow me, how do we
Turn this travesty down?

It's as fast as a rocket ship
Strange as a zoo
See the common man dare
(Dare for the man) If you care to
Come on down to your local store now
Can't you hear the voices
Buy one, buy two
More fun for you
A hundred and one choices

Kooky abstract dada
Like they sell at alpha beta
I wish I had a set of
Orangutan babies, A barkin' the blues

The quack quack wa-wa
Of the latter salad days are
Media, media
There's some that say TV Invented the blues

It's political power
And the jungle book rules
They wanna be, gotta be
Messin' round with my calm

In the critical hour
It's the junk or the jewels
They're fakin' it, makin' it / Seem so utterly cool

Asa

<https://www.youtube.com/watch?v=zCPOi6IDXaI>

A manhã me socorreu com flores e aves
Suaves, soltas, em asa azul
Borboletas em bando

[vocalize]

Diz que pedra não fala
Que dirá se falasse
Eu, Ana? Me ama
Me queima na sua cama
O veludo da fala
Disse: beijo, que é doce
Me prende, me iguala
Me rende com sua bala

Se disfarce de Zeus
De Juruna, na deusa azul
Se me comover
Eu já sei que é tu
Claridade de um novo dia
Não havia sem você
Você passou
E eu me esqueci
O que ia dizer

O que há pra falar
Onde leva essa ladeira
Que tristes terras vencerá
Um intérprete tocando blues?

Que há pra falar
Onde leva essa ladeira
Que tristes terras vencerá
Um intérprete inventando blues?

Que há pra falar
Onde leva essa ladeira
Que tristes terras vencerá
Um intérprete delirando no blues?

So you say

<https://www.youtube.com/watch?v=J9Qq1srTHP8>

So you say
It's a feeling I'll get over someday
So you say
So you say

I should try
Just to let the flame inside me die
I should try
So you say

Against the wind
With my face turned
To the empty side of loneliness
Midnight black and blue

So you say
That the world will keep on turning
So you say
So you say

Tell me why
All the stars have lost their mystery now
Tell me why
Tell me how

Where love has been
The taste of wine
Seems to linger on like distant perfume

And all of the memories
Carelessly left behind
Ghosts and lies
They haunt me wherever I go

So you say
That the pain of love will pass away
So you say
So you say

(sax solo)

Before goodbye...

I hear in your voice...

So you say
It's a feeling I'll get over someday
So you say, So you say

Esquinas

https://www.youtube.com/watch?v=38LhGYfs_1g

Só eu sei
As esquinas por que passei
Só eu sei
só eu sei

Sabe lá
o que é não ter e ter que ter pra dar
Sabe lá
Sabe lá

E quem será
Nos arredores do amor
Que vai saber reparar
Que o dia nasceu

Só eu sei
Os desertos que atravessei
Só eu sei
Só eu sei

Sabe lá
O que é morrer de sede em frente ao mar
Sabe lá
Sabe lá

E quem será
Na correnteza do amor
Que vai saber se guiar

A nave em breve ao vento
Vaga de leve e trás
Toda a paz
Que um dia o desejo levou

Só eu sei
As esquinas por que passei
Só eu sei
Só eu sei

(sax solo)

E quem será...

A nave em breve ao vento ...

Só eu sei
As esquinas por que passei
Só eu sei , Só eu sei

Metropolis

<https://www.youtube.com/watch?v=lt5Nv3DRtFg>

Once there was light,
Perfectly white,
Far as the eye could wander
Once there was time,
Morning and night
Once there was sky, over yonder

The day begins,
Metropolis
Lies sleeping like a drunken soldier
Behind the wheel
You come alive
And down into its heart you motor

Atop the rise,
Metropolis,
Defender of the high and mighty
At every turn the homeless wait,
Reminding you of all that might be

Hurry now, there is somebody there to meet you
Office girls sweet and innocent poised to greet you
Through the glass fifty stories below you
There's a place I've been meaning to show you
Full of sights that are certain to blow you away

Beneath the haze,
Metropolis
Awakens with a hiss and rumble
You'll hear a knock,
don't hesitate,
They mustn't ever see you stumble

You'll never last down on the street,
Where staying on your toes ain't ballet
It's getting by or getting beat,
From curtain to the grand finale

In the air there is music and sounds of laughter
For the moment it's happily ever after
Through the glass fifty stories below you
In the shadows where nobody knows you
There's a stranger who's dying to show you the way

Now entering
Metropolis,
Creation of a world gone crazy
The alleyway,
the resting place,
still echo from the souls trapped under

You lock the doors,
Step on the gas
And push until it goes no faster
You close your eyes
And leave behind, / Metropolis lord and master

Arlequim desconhecido

<https://www.youtube.com/watch?v=HOTNOy2RsIY>

Quem brincará?
Quem dançará?
Quem sairá de arlequim?
Quem tocará?
Quem chorará?
Quem gemerá seu bandolim?

Quem brincará?
Quem dançará?
Quem sairá de arlequim?
Quem tocará?
Quem chorará?
Quem gemerá seu bandolim?

Quem terá encarnado a sua alegria?
Quem terá ensaiado a sua folia?
Quem terá o trabalho louvado?
Quem terá o destino sagrado
Pra fazer minha gente feliz novamente?

Quem brincará?
Quem dançará?
Quem sairá de arlequim?
Quem tocará?
Quem chorará?
Quem gemerá seu bandolim?

Quem terá a ousadia que tem o palhaço?
Quem terá seu encanto, seu riso tão fácil?
Quem terá o ofício bonito?
Quem terá esse vício bendito
Pra fazer minha gente feliz novamente?

Quem brincará?
Quem dançará?
Quem sairá de arlequim?
Quem tocará?
Quem chorará?
Quem gemerá seu bandolim?

[Hear the voices](#)

<https://www.youtube.com/watch?v=3jMhB4JQDd0>

Come join the circle and witness the magic
Hear the voices
Believe and imagine
Hear the voices

Come join the circle and feel the unspoken
Hear the voices
A spirit unbroken
Hear the voices

Just a simple storyteller
Troubadour on call whenever
The gods moved his heart to speech

He was something of a hero
To the conscience of the people
To the children on the beach

Son of Africa and legend
Music made of pain
And pleasure
Brought the nation to it's feet

Every whisper sounds like thunder
Everybody stares in wonder
When the saints begin to speak
He sings and then they speak

Come join the circle and witness the magic
Hear the voices
Believe and imagine
Hear the voices

Come join the circle and feel the unspoken
Hear the voices
A spirit unbroken
Hear the voices

He was sentenced into exile
Far away from home but meanwhile
Popularity increased

Radio reversed his fortune
He was welcomed with emotion
A voice no one could defeat

Now they crank up the victrola
In the corner bars and oh, my
How the ladies start to weep
Every word describes their hunger
Everybody stares in wonder
When the saints begin to speak

He sings and then they speak

[Bahia de todas as contas](#)

<https://www.youtube.com/watch?v=ckTwVyXtpAM>

Rompeu-se a guia de todos os santos
Foi Bahia
Pra todos os cantos
Foi Bahia

Pra cada canto uma conta
Pra nação de ponta a ponta
O sentimento bateu
(Ai, bateu)

Daquela terra provinha
Tudo que esse povo tinha
De mais puro, de mais seu

Hoje já ninguém duvida
Está na alma
Está na vida
Está na boca do país

É o gosto da comida
É a praça colorida
É assim porque Deus quis
Olorum se mexeu

Rompeu-se a guia de todos os santos
Foi Bahia
Pra todos os cantos
Foi Bahia

Pra cada canto uma conta
Pra cada santo uma mata
Uma estrela, um rio, um mar

E onde quer que houvesse gente
Brotavam como sementes
As contas desse colar

Hoje a raça está formada
Nossa aventura plantada
Nossa cultura é raiz
É ternura nossa folha
É doçura nossa fruta
É assim porque Deus quis

Água

<https://www.youtube.com/watch?v=R37h7WYpPtk>

Here beneath the desert moon tonight
So pale and fragile
Is that shining in the distance
I see Real or just
Imagined?
Imagined
Mirages of *Agua*

Somewhere in these sands that spread before me
There lies a silent spring for me
Que Agua

The Earth without the Heavens' rain
Becomes powder and gravel
Life without a spirit
Whole in time becomes a thread
Unraveled
Or traveled
In the circles of *Agua*

And lately there grows a thirst inside me
With only hunger to guide me
Que Agua

Agua ever deep,
Agua ever wide
Agua ever still and silent
Flowing into sleep
Finding what we hide
Dreaming what cannot be sighted

Agua ever warm,
Current ever strong
Agua ever, everlasting
Gathering in storm,
Pouring out in song
Washing over understanding

Agua,
Agua deep,
Agua so wide
Carry me to your shore
Carry me *Agua*

Água

<https://www.youtube.com/watch?v=C5ZbDfTRfog>

Tudo que se passa aqui
Não passa de um naufrágio
Eu me criei no mar e
E foi lá que eu aprendi
A nadar
Pra nada
Eu aprendi pra nada

A maré subiu demasiada
E tudo aqui esta que é água
Que é água

Água pra encher
Água pra manchar
Água pra vazar a vida
Água pra reter
Água pra rasar
Água na minha comida

Água
Aguaceiro
Aguadouro
Água que limpa o couro
Couro até matar

[Notes from the underground](https://www.youtube.com/watch?v=_J9VqlyiWXs)

https://www.youtube.com/watch?v=_J9VqlyiWXs

Beneath the marbled halls
Of Pretoria, there's the faintest sound
Rising from the underground

Behind the prison walls
Poets fantasize, voices lost are found
Captive in the underground

The dream is still alive,
Immune to their commands, bravery abounds
Steadfast in the underground

Until the day arrives,
Children understand, father's safe and sound
Living in the underground

Look to the days ahead
Gather your prayers like roses
Think of the life that waits
After the battle's over

Look to the land beyond you
Out where the fields are golden
There will be gifts untold,
Yes, after the battle's over

If I should not return
Know that you are my pleasure
Shelter yourselves, my treasures
After the battle's over

The dream is still alive,
immune to their commands, we are pound for pound
Stronger in the underground

The longer we survive the less they can withstand
Time will turn around over to the underground
10 miles from Soweto under a thorn tree's branches

Shanty will be no longer after the battle's over
Somewhere a breeze is drifting over a blue-green ocean
There will be time for beauty after the battle's over

Children, I must be going,
Cherish your mother's memory
Now, turn these words to ashes
Antes que seja tarde

The dream is still alive,
Immune to their commands,
Time will turn around
Over to the underground

The longer we survive
The less they can withstand, time will turn around
Over to the underground

[Antes que seja tarde](http://letras.mus.br/ivan-lins/308237/)

<http://letras.mus.br/ivan-lins/308237/>

Com força e com vontade
A felicidade há de se espalhar
Com toda intensidade

Com força e com vontade
A felicidade há de se espalhar
Com toda intensidade

Com força e com vontade
A felicidade há de se espalhar
Com toda intensidade

Com força e com vontade
A felicidade há de se espalhar
Com toda intensidade

Há de molhar o seco
De enxugar os olhos
De iluminar os becos
Antes que seja tarde

Há de assaltar os bares
De retomar as ruas
De visitar os lares
Antes que seja tarde

Há de rasgar as trevas
E abençoar o dia
E de guardar as pedras
Antes que seja tarde

Com força e com vontade
A felicidade há de se espalhar
Com toda intensidade

Com força e com vontade
A felicidade há de se espalhar
Com toda intensidade

Com força e com vontade
A felicidade há de se espalhar
Com toda intensidade

Há de deixar sementes
No mais bendito fruto
Na terra e no ventre
Antes que seja tarde

Há de fazer alarde
E libertar os sonhos
Da nossa mocidade
Antes que seja tarde

Há de mudar os homens
Antes que a chama apague
Antes que a fé se acabe

Beneath the marbled halls
Where the power lies, there's the faintest sound
Rising from the underground

Behind the prison walls
Poets fantasize, voices lost are found
Captive in the underground

[The jungle pioneer](#)

<https://www.youtube.com/watch?v=YtUom-p7AuM>

Here where we stand there used to be a forest
A timber rising endlessly before us
We cleared away that Godforsaken jungle
And in return the Indians adore us

What was mud now is a highway
Reaching wide into a prairie
Horses run, cattle are grazing
You would swear, it's Oklahoma

Day by day dark is illuminated
God's mistake altered and uncreated
Wrong's made right, left to the jungle pioneer

See in the field my little son and daughter
Not long ago that ground was under water
Now you can see them walking with the cattle
Singing them songs before they go to slaughter

There are those who would appose us
Crying out, God save the planet
Bleeding hearts can't turn asunder
This the eighth and final wonder

Day by day this land is liberated
God's mistake altered and uncreated
Wrong's made right, left to the jungle pioneer

Saddle up, giddy up and ride on out of here
We got a mile of burning to do today
Get along now gonna need you out of here
We got a pile of earning to do today

Down in Brazil there used to be a forest
Now in it's place, a crazy wind is whistling
As every tree was falling in the forest
It made a sound but nobody was listening

When the last is buried under
What has been will be no longer
No matter what man may endeavor
Eden's gate closes forever

Day by day life is eliminated
God's own work altered and uncreated
Through it all there stands the jungle pioneer

Antes que seja tarde.
Com força e com vontade
A felicidade há de se espalhar (4x)
Com toda intensidade

[Viola violar](#)

<https://www.youtube.com/watch?v=DY3Ffkj8VV4>

Eu estou bem seguro nesta casa
Minha viola é o resto de uma feira
A minha fome morde o seu retrato
Brindando a morte em tom de brincadeira

E amanhã mais vinte anos
Desfilados na avenida
Arranha-céu, ave noturna
No circuito dessa ferida

Violar, vinte fracassos e mudar de tom
Vinte morenas para desejar
Vinte batidas de limão

Eu estou bem seguro nesta casa
Comendo restos nesta quarta-feira
Minha viola toca seu retrato
Cantando a morte em tom de brincadeira

E amanhã mais vinte anos
Desfiados, na avenida
Arranha-céu, ave noturna
Ê viola, toca ferida

Violar a velha brincadeira
Violar, vinte morenas para desejar
Vinte certezas nessa mão

[Instrumental]

[Capim \(cantada no original\)](#)

[The Manhattan Transfer](#)

<https://www.youtube.com/watch?v=oTaEQI6DMh0>

[Djavan](#)

<https://www.youtube.com/watch?v=oPZLHlam4ZE>