

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ENIO GONTIJO DE LACERDA

**NOVAS BOSSAS: CANÇÃO, POESIA, TRADUÇÃO - UM ESTUDO DE VERSÕES
DO CANCIONEIRO DE VINÍCIUS DE MORAES E TOM JOBIM PARA AS
LÍNGUAS FRANCESA E INGLESA**

VITÓRIA
2024

ENIO GONTIJO DE LACERDA

**NOVAS BOSSAS: CANÇÃO, POESIA, TRADUÇÃO - UM ESTUDO DE VERSÕES
DO CANCIONEIRO DE VINÍCIUS DE MORAES E TOM JOBIM PARA AS
LÍNGUAS FRANCESA E INGLESA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras – área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Professor Doutor Wilberth Salgueiro

VITÓRIA
2024

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

G641n Gontijo de Lacerda, Enio, -
Novas Bossas: canção, poesia, tradução : um estudo de versões do cancionário de Vinícius de Moraes e Tom Jobim para as línguas francesa e inglesa / Enio Gontijo de Lacerda. - 2024. 229 f. : il.

Orientador: Wilberth Salgueiro.
Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. literatura. 2. tradução. 3. poesia e canção. 4. Vinícius de Moraes. 5. Tom Jobim. I. Salgueiro, Wilberth. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82


ENIO GONTIJO DE LACERDA

**“NOVAS BOSSAS: CANÇÃO, POESIA, TRADUÇÃO - UM ESTUDO DE
VERSÕES DO CANCIONEIRO DE VINÍCIUS DE MORAES E TOM JOBIM
PARA AS LÍNGUAS FRANCESA E INGLESA”**


Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor em Letras.

Aprovado em 29 de novembro de 2024.


Comissão Examinadora:

Documento assinado digitalmente
 **WILBERTH CLAYTHON FERREIRA SALGUEIRO**
Data: 15/12/2024 11:37:13-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>


Prof. Dr. Wilberth Salgueiro (UFES)
Orientador e Presidente da Comissão

Documento assinado digitalmente
 **JUNIA CLAUDIA SANTANA DE MATTOS ZAIDAN**
Data: 10/12/2024 12:42:22-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>


Prof^a Dr^a Junia Claudia S. de M. Zaidan (UFES)
Examinadora Interna

Documento assinado digitalmente
 **GASPAR LEAL PAZ**
Data: 06/12/2024 12:52:42-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Gaspar Leal Paz (UFES)
Examinador Interno

Documento assinado digitalmente
 **GUILHERME GONTIJO FLORES**
Data: 09/12/2024 09:29:17-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Guilherme Gontijo Flores (UFPR)
Examinador Externo

Documento assinado digitalmente
 **LEONARDO DAVINO DE OLIVEIRA**
Data: 04/12/2024 22:42:20-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Leonardo Davino de Oliveira (UERJ)
Examinador Externo

À minha mãe e ao meu pai, em grande parte também mecenas, pelo apoio, motivação e dedicação durante todo o meu percurso acadêmico e aos fiéis colaboradores Mia e Tom (o Chiquilín), amigos e filhos, sempre leais e presentes.

AGRADECIMENTOS

Ao PPGL (Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo), aos coordenadores e professores e seu esforço conjunto para que se tornasse um programa de excelência.

À CAPES pelo inestimável auxílio e colaboração durante o percurso acadêmico, tanto no Brasil como na França.

À Sorbonne Université de Paris e ao Professor Leonardo Tonus pelo aceite da candidatura e pelo acolhimento na universidade.

E por último e não menos estimável, ao professor e orientador Wilberth Salgueiro.

Mas ainda a Vinícius de Moraes, Tom Jobim e todos os poetas, compositores, intérpretes, tradutores e teóricos que perambulam por toda a tese.

Às bibliotecas e acervos (Sorbonne, BNF - Biblioteca Nacional da França, UFES) sem me esquecer da minha pequena biblioteca particular. Às dezenas (ou centenas) de discos ouvidos exaustivamente durante a feitura da tese. À Literatura e à Música Popular Brasileira e suas incursões por outros países e continentes que tento explorar nessas páginas.

Às pessoas que conheci, países, línguas (e outras dimensões), e as cidades por onde passei, todas com forte associação com o mundo das artes. Sim, por quê não mencionar as cidades? Rio de Janeiro, cidade onde morei e que talvez não seja mais a mesma cidade por onde trafegam os sons e os versos de Tom e Vinícius, mas que são reproduzidos mundo afora por meio de canções e traduções. Vitória, essa cidade linda onde passei um período do doutorado e fiz uma promessa de voltar. Bristol e Cape Town, onde eu realmente aprendi a língua inglesa, que no passado odiava. Paris que talvez também não seja mais a mesma cidade de Baudelaire, Rimbaud, Proust e dos “forasteiros” Beckett, Hemingway, do próprio Poetinha e tantos outros, mas que continua hipnotizando a todos com seu charme e malícia. E a Belo Horizonte, BH sempre presente, a esse prédio onde morava a família Borges e num dia, nos longínquos anos sessenta, um garoto, o Lô, desce as escadas para comprar pão, encontra o vizinho Milton (Nascimento) com o violão na mão e começa a saga do Clube da Esquina. À casa-célula-casca onde boa parte do meu trabalho foi escrita, rodeada sempre de gatos, música e livros.

RESUMO

Nesse trabalho propomos um estudo do cancionário de Vinícius de Moraes e Tom Jobim nas versões em língua inglesa e francesa por meio de uma análise comparativa entre o original e a tradução. Defendemos que a melodia é responsável pelos recortes linguísticos, trazendo consigo frases musicais virtuais que de encontro com a letra será convertida em unidades entoativas, havendo, portanto, a possibilidade de serem reelaboradas em outras línguas, já que a melodia cancional está profundamente relacionada às entoações da fala. Daí, podemos também vislumbrar o problema da pesquisa: uma das primeiras questões que se colocaram logo que decidido o tema e o que fundamentaria seu percurso e sistematização é se haveria diferenças relevantes entre a tradução de poesia e letra de música, em que verificamos quase imediatamente a confirmação. O principal elemento que nos faz acreditar nessa premissa é o fato de a letra estar determinantemente relacionada à melodia da canção, operando noções de tempo, espaço, ritmo e andamento muito particulares. Esbarramos também em outras questões que se ampliarão remodulando um quadro hipotético: uma rede dialética entre o original e a tradução com ressonâncias poéticas emoldurando um instigante palimpsesto. Temos como objetivo mostrar que há, nas versões das canções, além da ação de um tradutor convencional, mais agentes responsáveis pela significação, que são as figuras do compositor/tradutor, o leitor/ouvinte e a do intérprete e descobrir se e como os principais elementos das canções (poéticos e culturais) originais são veiculados nas versões/traduições. Ou seja, é um estudo intermediado por uma tripla ação e que ganha fundamentação apenas se sondadas as articulações possíveis entre palavra, música e performance. Para isso, recorreremos, como arcabouço teórico, a uma tríade composta pela chamada tradução criativa, de Haroldo de Campos, pela teoria do pentatlo de Peter Low e a semiótica da canção desenvolvida por Luiz Tatit, pois acreditamos que a escolha dessa pirâmide transdisciplinar nos possibilitará encontrar respostas mais acuradas e apresentar uma contribuição para um tema tão novo e ainda com pouco material publicado a respeito.

Palavras-chave: Canção. Poesia. Semiótica da canção. Tradução de canção. Vinícius de Moraes. Tom Jobim.

ABSTRACT

In this thesis, we propose a study of songs by Vinícius de Moraes and Tom Jobim in English and French versions through a comparative analysis between the original and the translation. We argue that the melody is responsible for the choice of verses and syllables, bringing with it virtual musical phrases that, when combined with the lyrics, will be converted into intonation units, thus having the possibility of being reworked in other languages, since the melody of a song is deeply related to the intonation of speech. From there, we can also glimpse the problem of the research: one of the first questions that arose as soon as the theme was decided and what would carry on its development and systematization was whether there were any relevant differences between the translation of poetry and song lyrics, which we soon confirmed. The main element that leads us to believe in this assumption is the fact that the lyrics are decisively related to the melody of the song, producing very particular notions of time, space and rhythm. We also come across other issues that will be expanded by creating a hypothetical framework: a dialogue between the original and the translation with poetic resonances outlining an intriguing palimpsest. Our aim is to show that, in the versions of the songs, in addition to the action of a conventional translator, there are other agents responsible for the meaning, namely the composer/translator, the reader/listener and the interpreter, and to discover whether and how the main elements of the original songs (poetic and cultural) are conveyed in the versions/translations. In other words, it is a study mediated by a triple action and that gains foundation only if the possible articulations between word, music and performance are explored. To this end, we used, as a theoretical framework, a triad composed of the so-called creative translation, by Haroldo de Campos, by Peter Low's pentathlon theory and the semiotics of song developed by Luiz Tatit, as we believe that choosing this transdisciplinary pyramid will enable us to find more specific answers and present a contribution to such a new topic with little published material on the subject.

Keywords: Song. Poetry. Song semiotics. Song translation. Vinícius de Moraes. Tom Jobim.

RESUMÉ

Dans cette thèse, nous proposons une étude des chansons de Vinícius de Moraes et Tom Jobim en versions anglaise et française à travers une analyse comparative entre l'original et la traduction. Nous soutenons que la mélodie est responsable du choix des vers et des syllabes, apportant avec elle des phrases musicales virtuelles qui, une fois combinées aux paroles, se transformeront en unités d'intonation, ayant ainsi la possibilité d'être retravaillées dans d'autres langues, puisque la mélodie d'une chanson est profondément liée à l'intonation du discours. À partir de là, nous pouvons également entrevoir le problème de la recherche: l'une des premières questions qui se sont posées dès que le thème a été décidé et qui allait poursuivre son développement et sa systématisation était de savoir s'il y avait des différences pertinentes entre la traduction de la poésie et les paroles de la chanson, ce que nous avons rapidement confirmé. L'élément principal qui nous amène à croire à cette hypothèse est le fait que les paroles sont résolument liées à la mélodie de la chanson, produisant des notions très particulières de temps, d'espace et de rythme. Nous rencontrons également d'autres questions qui seront approfondies en créant un cadre hypothétique : un dialogue entre l'original et la traduction avec des résonances poétiques qui dessinent un palimpseste intrigant. Notre objectif est de montrer que, dans les versions des chansons, en plus de l'action d'un traducteur conventionnel, il existe d'autres agents responsables du sens, à savoir le compositeur/traducteur, le lecteur/auditeur et l'interprète, et de découvrir si et comment les principaux éléments des chansons originales (poétiques et culturels) sont transmis dans les versions/traductions. En d'autres termes, il s'agit d'une étude médiatisée par une triple action et qui ne prend de fondement que si l'on explore les articulations possibles entre parole, musique et interprétation. À cette fin, nous avons utilisé comme cadre théorique une triade composée de la traduction dite créative, d'Haroldo de Campos, de la théorie du pentathlon de Peter Low et de la sémiotique de la chanson développée par Luiz Tatit, car nous pensons que le choix de cette pyramide transdisciplinaire nous permettra de trouver des réponses plus spécifiques et de présenter une contribution à un sujet aussi nouveau avec peu de matériel publié.

Mots-clés: Chanson. Poésie. Sémiotique de la chanson. Traduction de chanson. Vinícius de Moraes. Tom Jobim.

Tomzinho querido,

Estou aqui num quarto de hotel que dá para uma praça que dá para toda a solidão do mundo. São dez horas da noite e não se vê viv'alma. Meu navio só sai amanhã à tarde e é impossível alguém estar mais triste do que eu. E, como sempre nestas horas, escrevo para você cartas que nunca mando. Deixei Paris para trás com a saudade de um ano de amor, e pela frente tenho o Brasil que é uma paixão permanente em minha vida de constante exilado. A coisa ruim é que hoje é 7 de setembro, a data nacional, e eu sei que em nossa embaixada há uma festa que me cairia muito bem, com o Baden mandando brasa no violão.(...) Fiquei muito contente com o sucesso de “Garota de Ipanema” nos Estados Unidos. E a Astrudinha [Gilberto], hein? Fiquei muito contente também com a notícia do sucesso de “Berimbau” no Brasil. Dizem que estão tocando a musiquinha pra valer. Isto me alegra muito pelo Baden. E pra que mentir? Por mim também. É bom saber que a gente não foi esquecido e que o povo continua cantando as nossas coisas, pois no fundo mesmo é para ele que a gente compõe (Vinícius de Moraes em carta para Tom Jobim).

O Ray Gilbert (tradutor), no outro dia, coitadinho, disse “I want to be like Vinichias”.Você sabe, e sabia antes e melhor do que eu, que certos pensamentos e frases brasileiras não têm tradução possível ou aceitável para o inglês. Não só por causa de palavras ou expressões idiomáticas, mas também porque certos pensamentos não existem aqui. Com uma filosofia tão distante da nossa, certos pensamentos nossos, aqui, para eles, se tornam enigmáticos e obscuros. Mas vai-se fazendo o que é possível. Aqui, trabalhando nas tuas letras, descobri belezas que antes não tinha percebido. Tua “infinita polícia” é impressionante. Antes, como estava preocupado com a música, mais com o som do que com o sentido, deixei de ver muita coisa. É tudo bonito sob todos os pontos de vista. Estou mais perto do que antes da tua poesia e creio ter aprendido umas tantas coisinhas indispensáveis. O meu poeta vive com as cinco antenas ligadas! (trecho de carta de Tom Jobim para Vinícius de Moraes).

A música é uma forma de sensibilidade poética. Desde cedo fui levado a ouvir a melodia do verso. Eu me perguntava: o que é que me encanta na poesia? Descobri que os elementos rítmico e melódico eram fundamentais. Não há poesia sem ritmo. O fato de um poema não obedecer a uma métrica não quer dizer nada. Um verso, mesmo sem sentido algum, pode ser bonito, desde que as palavras estejam harmoniosamente combinadas. A beleza tanto pode estar nessa harmonia como nos sons que ela produz. Ou mesmo na monotonia da repetição. A função do poeta é justamente achar as palavras certas e combiná-las de forma que produzam um efeito agradável aos ouvidos. Sempre acreditei na formação artística verbal, nada comum no meu tempo. É importante a integração entre as artes, a poesia, a literatura, a música, as artes visuais. É possível encontrar poesia numa sonata, música num poema, plástica em qualquer obra literária (Carlos Drummond de Andrade).

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Fragmento da canção “Passarim” de Tom Jobim e sua versão em inglês.....	14
Quadro 2 – Quatro sonetos de Vinícius de Moraes	50
Quadro 3 – Soneto de fidelidade e sua tradução em inglês	91
Quadro 4 – Soneto de separação e sua tradução em inglês.....	91
Quadro 5 – Soneto da intimidade e sua tradução em inglês.....	93
Quadro 6 – Canção “Construção” e sua versão em espanhol.....	105
Quadro 7 – Letra de “Madureira chorou” e sua versão em francês.....	122
Quadro 8 – Letra de “O mon Dieu qu’elle est mignonne” e sua retrotradução em português	124
Quadro 9 – Letra de “Berimbau” e sua versão em inglês.....	126
Quadro 10 – Tradução francesa de “Berimbau” e sua retrotradução em português.....	129
Quadro 11 – Canção “Samba do avião” e sua versão em inglês	139
Quadro 12 – Letra da canção “Desafinado” e sua versão em francês	141
Quadro 13 – Versão da canção “Desafinado” de Gene Lees, John Hendricks e Jessie	143
Quadro 14 – Versão em inglês e francês da canção “Samba de uma nota só”	148
Quadro 15 – Canção “Garota de Ipanema” e suas versões em francês e inglês.....	163
Quadro 16 – Canção “Ela é carioca” e sua versão em inglês	177
Quadro 17 – Canção “Ela é carioca” nas versões de Astrud Gilberto e Ella Fitzgerald	180
Quadro 18 – Canção “Ela é carioca” e sua versão em francês por Lucas Mathias	183
Quadro 19 – Canção “Águas e março” e sua versão em francês por Georges Moustaki.....	195
Quadro 20 – Canção “Águas de março” e sua versão traduzida no inglês.....	200

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1. POESIA E MÚSICA/ POEMA E LETRA DE CANÇÃO: DISSONÂNCIAS E INTERLOCUÇÕES	23
2. DA LITERATURA À MÚSICA.....	41
2.1 A tarefa da crítica	41
2.2. A poética do Poetinha.....	49
3. DA MÚSICA À LITERATURA.....	60
3.1 Uma questão da crítica, ainda.....	60
3.2 Tom Jobim, o Leitor escutador.....	65
4. A TAREFA DO TRADUTOR	75
5. TRADUÇÃO DE CANÇÃO.....	96
6. A TAREFA DO INTÉRPRETE.....	112
7. TRADUÇÕES, ADAPTAÇÕES E LETRAS ALTERNATIVAS.....	122
8. TRADUÇÃO, ÉTICA E ESTÉTICA	134
9. TRADUÇÃO E ESTILO.....	151
10. O SEU BALANÇADO É MAIS QUE UM POEMA... ..	159
10.1 Garota de Ipanema.....	159
10.2 Ela é carioca.....	175
11. SÃO AS ÁGUAS DE MARÇO FECHANDO O VERÃO.....	187
11.1 Solstício de inverno	194
11.2 Um Tom a mais: Jobim, o tradutor.....	200
CONSIDERAÇÕES FINAIS	208
REFERÊNCIAS	213
APÊNDICE A - Lista de álbuns (na ordem em que aparecem na tese)	220
APÊNDICE B - Lista das canções citadas (na ordem em que aparecem na tese).....	222
ANEXO A – Fotos	226

INTRODUÇÃO

Quando nos propusemos a investigar traduções de canções verificamos que, embora haja uma fortuna crítica que começa a ser promissora, faltam-lhe bases epistemológicas que implodam seu mecanicismo (em geral estudos essencialmente pautados em número de sílabas e notas musicais, que nos remete a antigos estudos de poemas baseados em sua escansão), explorando mais sua verve criativa.

Nesse estudo, destacamos, não estamos interessados em avaliar ou criticar traduções; estamos mais interessados em analisar seu processo além de seus resultados finais. Assim, acreditamos que sondar os critérios e as estratégias empregadas pelo tradutor diante das dificuldades impostas pela língua nos conduzirá a uma resposta mais satisfatória da “tarefa” do tradutor. Os conflitos, especialmente quando entramos no terreno da terminologia, passam a ser uma constante e a busca pelos resultados esperados, uma certeza que se legitima apenas em uma confabulação interdisciplinar em que as bases principais são a Tradução e a Semiótica, que fundamentam o arcabouço teórico escolhido, cujos principais expoentes são Haroldo de Campos, Peter Low e Luiz Tatit e que nos fornecerá, acreditamos, os subsídios necessários para empreender essa pesquisa.

Entendemos também que para uma articulação e compreensão da teoria, devemos passar forçosamente por um exame detido da parte prática, que nos será fornecido por meio de um estudo das traduções/versões e uma análise comparativa com o original, sem, contudo, prescindir de um conjunto de elementos poéticos e extralinguísticos, já que uma língua não pode se construir fora de um contexto e, portanto, fora de uma cultura. Nesse plano, a noção de negociação e intercâmbio entre as línguas e culturas supera aquela de simples equivalência linguística ou da aparente sinonímia, pois para cada conjunto de unidades lexicais há um outro conjunto de conotações não-transferíveis, inclusive de linhas harmônicas e melódicas que as atravessam. Sendo assim, cabe pensar nas relações entre palavra, som, sentido e na tradução como uma tentativa de restituição de uma imagem evocada e, ainda, na supremacia do significante sobre o significado, em uma perspectiva saussuriana, com a formatação pelo leitor/ouvinte, de uma imagem acústica confeccionada a partir da palavra ou frase.

Essas conexões tendem a se agravar quando falamos de metáforas, ditos populares ou expressões idiomáticas, que nem sempre podem ser totalmente restituídas na língua de chegada. Mas se não há uma equivalência linguística totalmente harmônica entre as línguas,

pode-se tentar uma equivalência de outra ordem, como uma aproximação com a semiótica, por exemplo, que trataremos de explorar ao longo da pesquisa. Se por um lado, há por parte de alguns teóricos uma forte defesa do campo semântico e, portanto, a valorização do conteúdo na tradução de uma língua de origem para uma língua alvo, há, por outros, como no caso de Haroldo de Campos, uma preocupação centrada na forma, o que permitirá maior liberdade de criação. Afinal, a forma, por não ser fixa, permite maior movimento e reconfigurações em sua transposição, mas ainda assim a ideia original deve atravessar a tradução, como podemos ver no fragmento da canção “Passarim”, trilha da minissérie e do filme “O tempo e o vento”, baseados na obra homônima de Érico Veríssimo e sua tradução “*Little bird*” feita pelo próprio Jobim:

Quadro 1 – Fragmento da canção “Passarim” de Tom Jobim e sua versão em inglês

Passarim	<i>Little bird</i>
E o mato que é bom, o fogo queimou Cadê o fogo? A água apagou Cadê a água? O boi bebeu Cadê o amor? O gato comeu E a cinza espalhou E a chuva carregou Cadê meu amor que o vento levou?	<i>The forest I love went up in flames And now the fire has gone to rain And now the rain has gone to stream Where is my love my long lost dream The ashes flew away And scattered far away And where is my love little bird didn't say</i>
Cadê meu caminho? A água levou Cadê meu rastro? A chuva apagou E a minha casa? O rio carregou E o meu amor me abandonou Voou, voou, voou voou, voou, voou E passou o tempo e o vento levou	<i>Where is my path, was washed away Where are my tracks erased by rain Where is my house, the river claimed Where is my love, my sole refrain My love has gone away And flew, and flew astray And where is my love that the wind took away</i>

Fonte: Jobim (1987).

Mesmo com a impossibilidade de refazer completamente o sentido da letra original, afinal um ouvinte de um país anglófono ou que tenha o inglês como segunda língua, não identificaria a parlenda: “Cadê o toucinho que estava aqui?/O gato comeu./Cadê o gato?/Foi pro mato./Cadê o matou?/Pegou fogo./Cadê o fogo?/A água apagou./Cadê a água?/O boi bebeu”, não podendo restaurar a parlenda (ou não querendo), Jobim conseguiu imprimir a ideia de fruição e efemeridade do tempo.

No caso da tradução de canções, devemos levar em consideração também a melodia, o que prontamente nos remete à semiótica da canção de Luiz Tatit. Palavras e notas musicais

estão envolvidas no processo, assim como noções muito particulares de tempo e andamento da canção, ou seja, as letras de canção são moldadas pela melodia e para que a tradução obtenha êxito, é imprescindível sondar essas articulações.

Veremos também que a busca de uma fidelidade ou de uma identidade entre textos pode resultar em um modelo falacioso de tradução, pois pode não atingir tal equivalência nem mesmo em textos criados em uma mesma língua e cultura. A escrita é múltipla assim como suas formas de leitura e interpretação e, dentro dessas várias leituras e interpretações, existe o processamento de novos códigos sendo veiculados por meio do processo de tradução. Se há inevitáveis perdas em tal processo, há também ganhos exponenciais, de modo a tornar favorável um equilíbrio na prática tradutória. A aparente intraduzibilidade de um texto, seja de ordem linguística ou cultural (e aqui, em uma abordagem semiótica, podemos pensar a cultura como um sistema de signos codificados e ressignificados), não deve ser uma barreira que impeça a “tarefa” do tradutor.

Para ir um pouco mais além, pensamos a tradução como um ato artístico- performático possibilitado por uma encenação da linguagem. É preciso, pois, dizer que esse tradutor trabalha não exatamente com a língua (idioma), mas com suas estruturas e mecanismos sensoriais. Em seu Dicionário de semiótica, Greimas e Courtés (1988), destacam a linguagem como um sistema virtual e a língua um estágio mais concreto da linguagem. A linguagem, composta de elementos sonoros, visuais, gestuais, manifestando-se em diversas semióticas (verbal, musical, visual) é então vista como um conjunto ou sistema veiculado a uma língua em sintonia com uma melodia, quando pensamos na canção.

Na estrutura do texto, que é o ponto de partida para o trabalho do tradutor, encontramos um terreno fértil para reflexões no campo da semiótica. Segundo Greimas, “fora do texto não há salvação” (Greimas, 1974, p. 10), conceito estendido por Schwartzmann (2018): “não há nada que, para a semiótica, não seja texto [...] Não se pode levar a cabo uma análise sem que se tome uma dada grandeza semiótica como um texto” (Schwartzmann, 2018, p. 2). O texto é fonte e matéria prima para o tradutor, mas é preciso dizer também que o tradutor deve se ater fundamentalmente às virtualidades que circulam dentro desse texto, mesmo que mascaradas e ofuscadas pela escrita, como observa Louis Hjelmslev (1975):

Uma língua pode existir sem que encontre um texto construído nessa língua. Isso quer dizer que essa língua é prevista pela teoria da linguagem como um sistema

possível, sem que nenhum processo correspondente tenha sido realizado. O processo textual é virtual (Hjelmslev, 1975, p. 44).

Passamos, então, a considerar o texto como um conjunto de sistemas que se realizam dentro de outros sistemas. Palavras ou frases não podem ser analisadas como partes isoladas e sim como integrantes de um sistema mais complexo, seja um poema, uma canção, um arranjo musical, uma partitura que se localizam dentro de outros sistemas maiores que se interceptam na cultura humana. Também a melodia é uma espécie de texto, é provedora de um discurso melódico à medida que carrega consigo cadeias de notas, intervalos, silêncios, assim como o discurso oral, promovendo um efeito de sentido. A partir do momento em que o compositor lhe associa um conjunto de palavras inspiradas nas notas musicais, capturando sua intencionalidade por meio de suas unidades entoativas, figurativiza a melodia atribuindo-lhe valor oral. Um bom exemplo é a canção “Wave”, de Tom Jobim. Tomemos o primeiro verso inspirado nas quatro notas iniciais e comparemos com a versão em inglês feita pelo próprio Tom:

Vou te contar
1 2 3 4
So close your eyes
1 2 3 4

O verso em inglês parece ser maior, mas não: *close*, *your* e *eyes* são palavras com apenas uma sílaba. Mesmo assim, contêm um número maior de letras; conseqüentemente, exigirá intervalos maiores, que facilmente podem ser medidos e ajustados pelo intérprete no conjunto voz, entoação, respiração.

O tradutor deverá realizar o mesmo exercício em sua língua: detectar essas unidades e promover um sentido que seja compatível com o sentido da canção original se quer realizar uma tradução efetiva e não uma adaptação. Ele torna-se responsável pela decodificação dessas categorias sistêmicas e subjacentes, essas unidades entoativas resultantes do contato entre letra e melodia. Esse tradutor é, antes de tudo, um ouvinte em potencial e também um leitor responsável pela reprodutibilidade do processo semiótico da canção.

Diferentemente da tradução de poemas, quando se analisa a tradução de uma canção é preciso se ater a seus elementos constitutivos: melodia, harmonia, arranjos e ação performática de um intérprete. Neste trabalho nos ateremos fundamentalmente às relações da letra da canção com a melodia e a importância do intérprete, mais especificamente sua voz e

escolha de registros e seu trabalho de coautoria ou mesmo “cotradução” da canção, sem fazer incursões musicais mais profundas, já que este não é nosso objetivo. Estamos particularmente interessados no sentido criado por meio de todas essas intervenções ou mediações. O estudo, então, busca mapear os recursos que podem ser utilizados por um tradutor de canções e como eles estão diluídos nas canções examinadas.

Como pensar, então, na liberdade do tradutor como um elemento transitando ao redor de uma equivalência linguística? Poderíamos responder à questão adotando uma premissa facilmente encontrada no senso comum: uma escolha envolve uma renúncia. Mas uma escolha envolve também uma possibilidade de interpretação, portando, não perde sua validade, não esgota sua fonte. O mais importante não é a renúncia apregoada por todos, e sim a possibilidade de interpretação e transformação do texto, além dos possíveis diálogos travados a partir dessa troca. Escolhas e renúncias cedem espaço, então, aos experimentos realizados pelo tradutor/leitor/intérprete, suas confabulações com um autor/compositor e seu contato imanente com a obra.

É possível, portanto, questionar a objetividade do tradutor ou até que ponto ele pode ser imparcial em sua tradução. Primeiramente, é natural que um tradutor imprima à sua tradução algumas características particulares, afinal o trabalho é feito por um ser com tudo o que este ser comporta: sua experiência de mundo, suas leituras, escuta/ausculta, sua formação, assim com sua intimidade com a língua e o autor e obra traduzidos. Mesmo em se tratando de tradução de canções, é importante que o tradutor conheça a língua do texto de origem para que possa captar o jogo de intenções e combinações inseridos em toda sua estrutura. Em segundo lugar, é necessário destacar que este tradutor pode estar inserido em uma época, espaço e cultura distintos e daí podemos também vislumbrar o caráter transformador da tradução.

Em diversas publicações na área, percebemos claramente que a tradução, ou melhor, a crítica da tradução e suas bases epistemológicas se apoiam em modelos binários (forma/conteúdo, liberdade/fidelidade, domesticação/estrangeirização) que nada fazem senão sustentar seus pilares e multiplicar uma fortuna teórica repetindo incessantemente esse dilema e dificultando uma análise favorável às traduções que ficam condicionadas à avaliação desses “pares”. Acreditamos que esse impasse e esse esgotamento do tema se devem a uma desvalorização do tradutor e da prática tradutória, igualmente a uma imperícia em utilizar critérios mais amplos de conceituação ou proceder a uma análise crítica mais rigorosa e

baseada não apenas no que outros teóricos habituais defendem, mas em uma análise comparativa entre o texto fonte e o texto meta. Assim, cotejar traduções com o original e traduções com outras traduções é um procedimento essencial, acreditamos, para que não se caia no senso comum e não se limite o objeto de investigação à citação de teóricos sem uma finalidade precisa. A nosso ver, a teoria deve legitimar o trabalho, não coordená-lo. Sua pertinência científica fica condicionada ao permanente diálogo com a obra artística, seja com o original, seja com a tradução e sua relação com outras traduções. Com o intuito de ampliar a ação do campo teórico constituinte da crítica que pode não funcionar adequadamente quando isolado, tendo em vista a diversidade das obras, tentamos refletir em outros aspectos e critérios determinantes para uma avaliação mais potencializadora e profusa de modelos de tradução. Para isso trabalhamos não com a ideia de fragmento (verso), mas as relações entre a parte e o todo. E ainda trabalhamos com as traduções em duas línguas.

A escolha das línguas (francês e inglês) é um fator importante e foi feita pelos seguintes motivos:

-A tonicidade das sílabas em cada uma das duas línguas cai, geralmente, sobre sílabas diferentes, dificultando o trânsito entre as palavras moldadas pela melodia;

-Tom Jobim, Vinícius de Moraes e as canções escolhidas tiveram uma relação forte com as culturas francesa e americana;

-Acreditamos que o cotejamento das canções (entre si e com a versão original) seja essencial para a validação da pesquisa.

Também apostamos que a pesquisa não poderia ser validada se não contasse com a participação do intérprete e sua capacidade de figurativizar as canções. Todos os elementos mencionados seriam em parte descredenciados sem sua atuação e performance, pois eles se veiculam e se concretizam por meio de sua voz.

Nosso questionamento deriva muito mais de um caráter específico da linguagem na cultura, não nos adentrando nos veios da linguística, mas com o objetivo de tentar estabelecer uma dialética da tradução poética das canções que constatamos colaborar em perfeita harmonia com os estudos da semiótica da canção. Procuramos novos códigos culturais associados à palavra como imagem, som, performance. Embora haja pesquisas consistentes na área, comprovamos haver um hiato no que tange à relação entre a tradução de canção associada a uma poética e à semiótica ou à ação performática de um intérprete.

O problema (ou não seria uma solução?) é a posição antagônica por que passa o estudo da tradução de canção que já surge com as dicotomias: poesia x letra de música, tradução de poema x tradução de canção. Mas esse para nós é um problema solucionado: são gêneros diferentes e trabalharemos com a questão no primeiro capítulo. Porém, acreditamos que a discussão dessa questão não é a coisa mais importante; estamos interessados em como esses gêneros se cruzam, buscando não apenas as diferenças, mas também as semelhanças. E o essencial: que elementos a tradução poética (especialmente a tradução criativa proposta por Haroldo de Campos) poderia nos fornecer para melhor amparar nossos estudos em uma área ainda nova e que carece de bases teóricas mais substanciais. A tradução de canção, acreditamos, deve estreitar seus laços com outras áreas do saber, de forma que não fique estagnada e possa nos indicar novos caminhos em seus estudos, por meio dessa conjunção multidisciplinar.

O alinhamento contrário também é válido: a influência da música nos poemas. Encontramos nos poemas de Vinícius de Moraes (o que será melhor explanado no segundo capítulo), mais especificamente na estrutura dos poemas (mais precisamente nos sonetos), indícios que, associados aos estudos da semiótica da canção, nos revelam uma musicalidade latente. Acreditamos que a forma soneto na obra do poeta carioca é já um prenúncio de uma ligação com o universo da canção. A análise de alguns sonetos no capítulo 2 somada à tradução de outros três no capítulo 4, colocam os sonetos como um “agente” intermediário ou de coligação entre as duas artes, o que valida nossa hipótese de que na obra de Tom Jobim e Vinícius de Moraes há um forte intercâmbio entre literatura e música, que também será debatido no capítulo 3 com a interlocução da obra jobiniana com a literatura brasileira, que se estende, inclusive, para outras artes como o cinema.

A semiótica e a tradução poética foram fundamentais para que encontrássemos princípios que validassem nossa tese. Precisávamos, no entanto, proceder a uma revisão bibliográfica do tema realizada até então, o que efetivamente fazemos no capítulo 5 “Tradução de canções”, que nos levou a entrar em contato com os trabalhos dos professores e pesquisadores Peter Low (2017) e Johan Franzon (2008), donde extraímos conceitos valiosos para que pudéssemos traçar uma visão panorâmica mais abrangente sobre o estudo realizado na área. Faltava-nos critérios mais específicos e rigorosos a serem aplicados na análise das canções escolhidas e que nos foram fornecidos por Low (2017), com sua “Teoria do Pentatlo”. Tomamos três dos cinco critérios (sentido, cantabilidade e ritmo) e associamos ao

último conceito ou elementos a serem utilizados na estabilização de canções, concernentes a sua consecução e andamento (que Luiz Tatit chama de tematização e passionalização), sem prescindir das rimas, quinto critério tratado por Low, mas que anda junto com o ritmo.

O critério que mais nos interessa em nossa pesquisa é, na verdade, o sentido, mas deixamos claro, desde já, que seria praticamente impossível ou inviável tratar o sentido como critério ou elemento isolado, pois está profundamente associado à cantabilidade e ao ritmo como veremos ao longo de toda a pesquisa. Constatamos, também, mais um elo instigante entre as teorias de Peter Low e Luiz Tatit: considerações em torno de um ente responsável por concretizar e personificar os elementos tangenciados em sua teoria - o intérprete. É ele quem colocará em prática os constituintes prosódicos escolhidos pelo tradutor da canção, o que será discutido no capítulo 6. Nos capítulos seguintes trabalharemos com as canções e suas traduções.

Primeiramente, no capítulo “Tradução, adaptação e letras alternativas”, abordaremos o que vem a ser uma tradução de canções a partir do critério sentido. Aqui destacamos que sentido não significa, em nossa concepção, algo literal. Literalidade, fidelidade e liberdade são questões que nos são caras e serão tratadas ao longo de toda a tese. Entendemos o sentido como um rearranjo, uma recombinação, mas sempre com elementos pertencentes ou em diálogo com o original. A fidelidade consiste em reconstruir o texto com características do original, como personagens, ações, sentimentos, temporalidade, espacialidade, e principalmente aquelas que remontam à forma, como a prosódia, a sonoridade, a visualidade, a expansão, a contenção. Se uma canção contraria esses elementos, ela pode ser considerada um outro tipo de prática como uma adaptação, uma paródia, ou simplesmente uma nova letra sem nenhuma relação com a letra original.

Esse percurso continua com “Tradução, ética, estética” que discute a problemática da tradução ou a terminologia utilizada. Deixamos claro que quando utilizamos a palavra versão, na maioria das vezes queremos dizer uma canção regravada, não importa em que língua, algo criado, não a tradução em si. Tentamos trabalhar com uma rigorosa terminologia a fim de que nosso objeto de investigação não se desvencilhe de nossa proposta: verificar se cancionário foi devidamente traduzido segundo os critérios e conceitos adotados e se as referências presentes na canção “original” são veiculadas nas traduções. Mesmo que utilizemos com frequência os termos utilizados por Campos (2015), como recriações, traduções poéticas, traduções criativas, procuramos diferenciar traduções de outros tipos de modelos tradutórios.

Logo, o princípio da ética na tradução deve ser argumentado (mesmo que de maneira breve) para que possamos nortear esse estudo. Aproveitamos para apresentar o tema com exemplos de canções que podem gerar problemas e inconvenientes quando vertidas de modo equivocado. Para nos aprofundarmos nessas conjecturas, passamos a identificar e explorar alguns elementos estéticos e estilísticos da obra de Vinícius de Moraes e Tom Jobim (fundamentalmente as letras que mantêm um elo poderoso com a música e são baluartes do movimento musical) de modo a verificar se estão presentes nas traduções, sempre tentando nos acercar do arcabouço teórico e dos critérios utilizados.

Nos últimos capítulos decidimos explorar o tema da literatura e da tradução poética evocado nos capítulos iniciais desta tese combinando-os com a semiótica da canção de Luiz Tatit e os critérios usados por Peter Low. Decidimos, dessa vez, escolher três canções e examiná-las de forma mais detida, aprofundando-nos no tema. Se nos capítulos precedentes citamos canções de Vinícius de Moraes e Tom Jobim também em parceria com outros cancionistas, dessa vez escolhemos duas canções clássicas do repertório da dupla: “Garota de Ipanema” e “Ela é carioca”. A primeira por ser uma das canções com maior número de traduções no *ranking* e tocada no mundo inteiro; a segunda, por manter um interessante diálogo com a primeira. Além disso, são canções que revelam importantes perspectivas com relação às suas “releituras” por parte dos intérpretes, principalmente da cantora norte-americana Ella Fitzgerald em seu álbum *Ella abraça Jobim* de 1981.

Fechamos a tese com uma análise da canção “Águas de março”, de Tom Jobim. Embora seja uma canção que faça parte de outro período da produção de Jobim, é uma das canções mais reveladoras tanto do ponto de vista do conteúdo como da forma. Em alguns versos quase intraduzível no terreno semântico e, no entanto, talvez por isso mesmo, pensando na tradução criativa de Haroldo de Campos, mais suscetível a transformações. Iniciamos o capítulo com uma introdução que pensamos ser bastante sugestiva, pois cheia de referências na esfera literária e na cultura popular, o que torna a atuação do tradutor ainda mais desafiadora. Na sequência, analisamos a tradução realizada pelo cantor e compositor francês Georges Moustaki, que sempre revelou uma grande intimidade e afinidade com a cultura e a música brasileiras, incluindo-as em seus discos e *shows* na França e ao redor do mundo.

No final da tese, analisamos a tradução de “Águas de março” para a língua inglesa feita por Tom Jobim, cantor, compositor, instrumentista, arranjador, e exploramos mais uma

de suas habilidades: o Jobim tradutor, algo raramente colocado em destaque, até mesmo no mundo acadêmico. Com algumas decepções causadas por traduções que julgava mal feitas ou simplesmente incoerentes com suas intenções, estilo ou nuances do movimento musical, o maestro decide fazer a tradução de diversas de suas canções.

É importante ainda destacar que em nossa tese não procuramos por uma metodologia da tradução de canções e sim uma proposta de estudo baseado em uma articulação entre a semiótica da canção e a tradução poética adicionando critérios que julgamos pertinentes para discutir a problemática criada em torno da tradução de canções. Tampouco buscamos realizar um embate ou um estudo comparativo entre tradução e semiótica, mas aproximações e similitudes que nos permitam traçar um percurso que valide nossas hipóteses. Sustentamos que as duas áreas isoladamente não são capazes de cobrir o que chamamos de traduções ou, ainda, transcrições ou transliterações, (utilizando os termos de Haroldo de Campos), de canções.

Dimensionamos a excelência desse estudo especialmente por tratar da análise de um processo que chega a ouvintes do mundo inteiro de forma muito mais rápida que as traduções de obras literárias e que afetam consideravelmente a recepção desse público. São canções que circulam em bares, restaurantes, elevadores (para os que insistem na piada), rádios, filmes, séries, redes sociais, e mais recentemente plataformas musicais que multiplicam diariamente o número de ouvintes mundo afora. Além disso, trata-se de uma área de investigação recente, que aos poucos, tem atraído novos pesquisadores em seu entorno e esperamos dar uma contribuição significativa para sua evolução no mundo acadêmico.

1. POESIA E MÚSICA/ POEMA E LETRA DE CANÇÃO: DISSONÂNCIAS E INTERLOCUÇÕES

No mundo de hoje, a canção, apesar da banalização pelo comércio, constitui a única verdadeira poesia de massa (Paul Zumthor).

É que por maiores que sejam as afinidades entre as duas artes, sempre as separa uma espécie de abismo. Nunca a palavra cantou por si, e só com a música pode ela cantar verdadeiramente (Manuel Bandeira).

Quando buscamos uma relação comparativista entre literatura e música ou poemas e canções, poderemos igualmente encontrar em seu modelo constitutivo alguns aspectos que os aproximam e que, ao mesmo tempo, os diferenciam estruturalmente. Mas ao contrário das relações entre a prosa e a poesia há, entre poemas e canções, elementos importantes que devem ser colocados em evidência, a fim de identificar alguns pressupostos que estejam integrados a esse modelo estético que prima por colocar em contato (e contatos, lembremos, nunca são isentos de tensões) elementos que se não nos esclarecem em alguns pontos (são modelos conjugados por uma oposição, afinal) esboçam e acentuam suas relações.

A partir da sondagem de um arcabouço teórico, entendido aqui como instrumento analítico que nos auxilie a capturar essas relações, objetivamos não encontrar uma resposta resultante da validação de um argumento, mas discutir esses pontos de harmonia e tensão oriunda do contato entre o universo da literatura e o da canção. Iremos, primeiramente, identificar esses elementos para em seguida tentar compreender como eles se articulam para depois examinarmos, nos capítulos que se seguem, como são transpostos ou adaptados para uma língua e cultura diferentes.

A maioria dos trabalhos relacionados aos estudos da canção desenvolvidos por meio de uma incursão nos estudos literários faz referência à polêmica instaurada pela dicotomia poesia/canção ou poema/letra de música. Alguns teóricos, como José Wisnik, consideram pertinentes tais relações; outros, como Luiz Tatit, afirmam que se trata de coisas diferentes e independentes. Não pretendemos abrasar, tampouco tomar partido nessa discussão, mesmo porque não estamos diante de duas teorias que se degladiam, senão de pontos de vista diferentes e alicerçados por elementos que colaboram para esse debate. Ambos estão munidos de argumentos que amparam de forma pertinente e eloquente suas convicções. Para Wisnik (2007), “a canção não é apenas um gênero de entretenimento, é também poesia. E poesia é antes cantada do que escrita, o nome lírico está relacionado a isso mesmo” (Wisnik, 2007).

Nesse trecho identificamos algo importante e que merece ser desde já destacado: o teórico utiliza o termo poesia e não poema e esse é um bom começo para refletirmos a questão.

Em geral o termo poesia se confunde ou é utilizado de maneira aleatória para se referir a poema; talvez pela semelhança morfológica entre os termos. A poesia, como algo mais amplo, não se circunda apenas à esfera do poema, que é, por definição, um texto literário. A definição de poesia se alarga e se inscreve em outras artes. Já na “Poética” (2003), Aristóteles refuta o conceito de poesia como endereçado unicamente à composição de versos, até mesmo porque vários outros textos como tratados de medicina, eram compostos por meio de versos.

A diferença entre o músico e o poeta teria sido forjada primeiramente pela invenção da imprensa no Renascimento pelo seu longo processo de desenvolvimento e posteriormente pelos meios de comunicação, a formação de orquestras e conjuntos musicais e, ainda, pelo mercado fonográfico.

As origens da canção estão associadas à poesia provençal e, se retrocedemos no tempo, à poesia lírica grega. Em alguns momentos, fatalmente nos perguntaremos o que veio primeiro: o verso recitado ou o verso cantado? Questão difícil de ser respondida, pois mesmo o verso recitado nos indica os movimentos prosódicos elaborados nos versos a partir das intenções do autor ou do recitador/intérprete. A variedade métrica da lírica, podemos dizer, estaria relacionada a recriações prosódicas e rítmicas. As associações entre metro, ritmo e canto estão presentes tanto na estrutura da canção como da poesia, embora a última tenha sido associada primordialmente à escrita nos dois últimos séculos. Além disso, a divisão silábica, nas duas artes, segue um padrão diferente.

O Simbolismo talvez tenha sido o principal movimento a reforçar com maior intensidade essa interface entre a literatura e a música. Ora, podemos claramente ver essa ligação entre poesia e música sendo tratada como proposta estética resgatada pelos modernistas especialmente no que posteriormente se convencionou designar como neossimbolismo. A poesia de Vinícius de Moraes é um exemplo dessas configurações ou resgate entre duas artes que se confundiam em seus primórdios e que depois passaram a ser vistas como coisas distintas e é reforçada em praticamente toda a obra de Tom Jobim como veremos no capítulo “Tom Jobim, o leitor escutador” em que encontramos em sua música diversas influências e referências de expressão literária. Ainda para Wisnik (2007),

a Bossa Nova é a grande virada. Essa parceria simboliza literalmente a combinação de uma letra poética com a música (...) Ela anunciou a possibilidade de um país moderno que pela primeira vez tinha uma produção cultural, não apenas o país exportador de bananas que estava sintetizado pela imagem de Carmem Miranda (Wisnik, 2007, n. p.).

O teórico e professor da USP estabelece uma analogia entre letra e música e salienta seu valor poético; ou seja, a letra desempenha uma carga poética, não é apenas um conjunto de frases encadeadas sujeitas unicamente às variações rítmicas realizadas pela canção. Embora haja uma dependência, até mesmo porque estamos falando de estruturas diferentes (palavra/som), a palavra se ajusta a outros formatos, outras formas de expressão; portanto se adapta a outros ritmos e arranjos. A palavra não está encarcerada a um nascedouro, a uma sucessão de notas e acordes, havendo uma independência dos versos, que continuam a ser explorados em diferentes formatos para uma mesma canção, além de estilizados de maneiras surpreendentemente diversas na performance de diferentes intérpretes como veremos nos próximos capítulos deste trabalho.

Assumindo o fato de uma letra de música não passar de um simples texto e estar inteiramente aliada ou subjugada à execução rítmica e melódica da música, estaríamos despojando-a de suas estruturas particulares; estruturas essas que se assemelham àquelas identificadas em um poema. As sílabas e sua tonicidade, o refrão, as rimas, as repetições, o jogo de assonâncias e aliterações, para citar apenas alguns, encontrados em poemas de diferentes épocas, escolas literárias ou movimentos de vanguarda podem ser identificados nas mais diversas canções.

No repertório de Vinícius de Moraes e Tom Jobim esses elementos são flagrantes e se destacam na grande maioria de seu cancioneiro, o que nos faz pensar não na separação entre poesia e canção, mas em sua integração e seu poder de consubstanciação. Vale, então, defendemos aqui, questionar, como temos feito ao longo de toda a tese, a dicotomia estabelecida entre termos e conceitos e seu rigor teórico, que muitas vezes primam por realizar ou tentar alcançar uma espécie de autonomia, superioridade ou enfraquecimento da teoria que lhe é oposta, apenas com o intuito de se legitimar e acaba, nesse jogo de poder, perdendo elementos analíticos que são imprescindíveis para uma visão global da obra estudada, até mesmo porque acreditamos que ainda há novos paradigmas a serem descobertos.

Pensemos, então, na aporia: uma letra de música é um poema e uma letra de música não é um poema, que julgamos válida, a princípio, não como mecanismo de defesa ou

subterfúgio para nos redimir à crítica ou para satisfazer aos dois lados que se opõem, mas simplesmente para encontrar um elemento de colaboração entre as premissas que sustentam suas bases. Acreditamos, mais que isso, que essas teorias, mesmo que ocasionalmente ou tendenciosamente opostas, não conseguem manter essa relação por muito tempo, pois se inauguram, nascem, uma da outra (e aqui não importa quem veio primeiro) e não podem ser deslegitimadas, pois são, insistimos, complementares.

No caso da canção e do poema, as duas formas de expressão artística têm como substrato o som, a sonoridade, inflexões melódicas, curvas prosódicas, segmentos entoativos e, sobretudo, o ritmo. Logo, mesmo que aceitemos os contrastes e idiossincrasias, não podemos nos furtar às semelhanças. Se voltarmos à conflituosa questão terminológica que também atravessa todo o trabalho, veremos que ambas as artes utilizam ou resgatam termos reinantes na outra, como dissonância, melodia, harmonia, polifonia (incorporados pela poesia), elegia, idílio, cesura (utilizados na música). Mesmo havendo pequenas divergências semânticas muitos termos como ritmo, metro, período, tema, cadência, entoação, são comumente partilhados. Portanto, as demarcações de seus limites e fronteiras são questionáveis e passíveis de frequentes inquirições; o tráfego entre as duas artes é constante, como podemos ver no depoimento do compositor Carlos Rennó:

(...) a partir de um momento, aproximadamente da metade da minha trajetória até hoje, eu passei a escrever letras não partindo da música. Sobretudo quando comecei a compor com Lenine, antes era diferente, eu principalmente fazia letras sobre músicas e isso naturalmente delimitava a extensão porque as frases melódicas determinavam as métricas dos versos. Quando eu passei a escrever letras principalmente sem músicas, pra serem musicadas, eu acabei então dando vazão a um impulso de escrever letras sem limitação dada pela medida do número de notas das frases melódicas. Claro que por influência também de compositores letristas que fizeram letras longas, também de poetas porque há uma influência de poetas propriamente ditos no meu trabalho. Aliás, só me tornei letrista porque havia criadores que demonstraram pra mim que canções poderiam ser um meio de se fazer poesia cantada (Rennó, 2020, n. p.).

A questão, na verdade, não está exatamente na polêmica sobre letra de música/letra de canção ser ou não poesia/poema, mas nas diferenças e semelhanças entre as estruturas que as compõem. Está claro, por exemplo, que um poema não depende de um acompanhamento musical, muito embora guarde elementos sonoros que são responsáveis, como já vimos, pela sua própria rede de significação. Já a canção não existe, ou melhor, não se sustenta apenas com seu corpo linguístico, ela precisa de uma instrumentalização para sua estabilização ideal,

o que é defendido por teóricos como Luiz Tatit (2016, 2019), Peter Low (2017), Lauro Meller (2010) e muitos compositores, como logo veremos.

É importante ressaltar que o próprio verso carrega entoações melódicas assim como a melodia suscita contornos linguísticos; ou seja, há uma simultaneidade e, mais que isso, uma compatibilização que fazem com que esse entrosamento seja possível. Embora um verso ou discurso possam existir sem acompanhamento de instrumentos ou uma música possa ser executada sem a presença da palavra ou da voz, no mundo da canção popular esses elementos tendem a se integrar; portanto, não vemos necessidade de decompô-los ou estabelecer uma hierarquização entre eles. Se chegamos à conclusão que a melodia pede um determinado tipo de verso, pautado inclusive por uma questão espaço-temporal (questão primordial e que parece fugir à vista de muitos teóricos), tal análise não pode se solidificar já que não podemos nos esquecer de que o poema também estabelece essa estrutura espaço-temporal e musical seja por meio da contagem silábica, seja pelo agrupamento de sílabas tônicas e átonas ou ainda pelas notações sonoras suscitadas pelos seus elementos aliterativos, assonânticos e onomatopaicos.

Ora, poderíamos, pois, dizer que a melodia coordena essas notações frásicas e de certa forma molda e escolhe os versos, tendo uma ação de certa forma disciplinadora e buriladora da palavra; por outro lado não podemos nos esquecer da força da palavra, do componente prosódico das frases, de sua força imagética e, ainda, buscando um fator extralinguístico preponderante, a ação do intérprete. Ou seja, não podemos validar a hipótese de que a palavra se dobra inteiramente à força inabalável da melodia, harmonia ou de um arranjo até mesmo porque essa pode sofrer alterações de acordo com a cadência e movimento das palavras, especialmente quando são personalizadas por determinada performance executada por um intérprete (questão que será melhor desdobrada no capítulo “A tarefa do intérprete”).

Esse aspecto delineador não se aplicaria a um contingente dominador, havendo uma equiparidade entre essas forças e grandezas. Há, ainda, não podemos nunca nos esquecer, canções que nascem a partir de uma letra já pronta ou de um poema, algo que vem sendo difundido há um bom tempo na própria música brasileira. Preferimos, portanto, desconstruir tais hierarquizações e mantermos a atenção voltada para sua integração, combinação e troca. Adaptações e negociações, sustentamos, são necessárias dos dois lados na tentativa de uma estabilização entre o componente sonoro e o linguístico.

De qualquer forma, entendemos perfeitamente o que Luiz Tatit pretende quando diz que uma letra não pode ser considerada um poema. E aqui é importante destacar que o músico e teórico não utiliza o termo poesia e sim poema; mas de qualquer forma o mais importante é se ater à diferença do processo de composição. De acordo com o professor Luiz Tatit:

O seu principal desafio (do letrista) é encontrar a frase linguística que retire da melodia o seu valor prosódico. Só depois entra em pauta a coerência semântica da letra, às vezes com dependências sintáticas bem elaboradas, outras com justaposições flutuantes pouco definidas em termos narrativos. De todo modo, a relação da letra com a melodia produzindo oralizações plausíveis é sempre mais determinante que a lógica discursiva do componente linguístico (Tatit, 2016a, p. 15).

Poderíamos, ainda, perscrutar a ideia de que o poema, como Tatit (2016a) afirma, necessita de uma lógica discursiva, como ele nomeia. Mas abandonemos por ora esse pensamento e tentemos acompanhar a teoria do professor. Segundo Tatit (2016a), há uma relação indissociável entre a frase melódica e a frase linguística, que são atraídas por uma força prosódica. A prosódia está ligada à acentuação das palavras, ao ritmo e entoação do discurso, mas é guiada e forjada a partir dos contornos melódicos de uma canção. É ela a responsável pela escolha das palavras e de uma sintaxe apropriada, embora (e isso deve ser ressaltado) não haja uma seleção exata delas. As palavras e versos são sugeridos, fundamentalmente, por uma questão espaço-temporal e devem se moldar a uma “sintaxe” melódica. Acreditamos, pois, que esse é o ponto chave da diferenciação entre poema e letra de música na visão de Tatit (2016a), que explora o universo da canção respaldado por um viés mais semiótico do que literário. Sua visão parece coincidir com a do poeta Manuel Bandeira quando ele revela seu método de criação de letras de canção:

Pode suceder que depois de pronto o trabalho o compositor ensaia a música e diz: “Ah, você tem que mudar esta rima em i, porque a nota é agudíssima e fica muito difícil emiti-la nessa vogal”. E lá se vai toda a igreja do poeta! Do poeta propriamente, não: nesse ofício costume pôr a poesia de lado e a única coisa que procuro é achar as palavras que caiam bem no compasso e no sentimento da melodia. Palavras que, de certo modo, façam corpo com a melodia. Lidas independentemente da música, não valem nada, tanto que nunca pude aproveitar nenhuma delas (Bandeira, 1984, p. 83).

Segundo a declaração de Bandeira (1984), a letra de canção está intrinsecamente associada a um elemento que será colocado mais tarde: a voz do intérprete. Outra questão importante: o poeta se refere, porém, a trabalhos realizados para Jaime Ovalle e Heitor Villa

Lobos em que a melodia já estava pronta e sua função era encontrar uma letra em que os contornos linguísticos se ajustassem harmonicamente a seus contornos melódicos. Suas considerações nos fornecem material compatível com os temas que serão explorados nos capítulos que se seguem, especialmente os concernentes ao trabalho do intérprete e do compositor e também ao do tradutor que deve examinar bem as relações entre palavra e som. Peter Low também reflete acerca dessas considerações:

Letras de canções são poemas? Certamente há uma sobreposição. Alguns textos de canções começaram a vida como poemas impressos. E a maioria pode ser descrita como “poesia oral”, assemelhando-se em particular aos tipos de poemas líricos que são melhor lidos em voz alta. Pode-se até escolher classificar todos os textos de canções como poesia – embora se deva então admitir que poucos são poemas excelentes. Já foi dito até que “uma letra sem suas roupas musicais é uma criatura magricela e não deveria ser permitida a desfilar nua em uma página impressa” – e essa é a visão de um renomado letrista, Alan Jay Lerner (1978: 6) (Low, 2017, p. 20, tradução nossa).¹

Mas não podemos nos esquecer do processo inverso: muitas vezes o poema já existe e o compositor deve respeitar seus versos e encontrar uma melodia que seja fiel a seus contornos frásicos, por mais difícil que seja. Um grande exemplo é o poema “Rosa de Hiroxima” de Vinícius de Moraes musicado por Gerson Conrad que se tornou uma canção emblemática na curta carreira do grupo Secos e Molhados no início da década de setenta:

Rosa de Hiroxima

Pensem nas crianças mudas, telepáticas
Pensem nas meninas cegas, inexatas
Pensem nas mulheres, rotas alteradas
Pensem nas feridas como rosas cálidas
Mas, oh, não se esqueçam da rosa, da rosa
Da rosa de Hiroshima, a rosa hereditária
A rosa radioativa, estúpida e inválida
A rosa com cirrose, a anti-rosa atômica
Sem cor, sem perfume, sem rosa, sem nada

(Moraes, 1954)

¹*Are song-lyrics poems? There is certainly an overlap. Some song-texts began life as printed poems. And most can be described as “oral poetry”, resembling in particular the kinds of lyric poems that are best read aloud. One may even choose to classify all song-texts as poetry – though one should then admit that not many are excellent poems. It has even been said that “a lyric without its musical clothes is a scrawny creature and should not be allowed to parade naked across a printed page” – and that is the view of a renowned lyricist, Alan Jay Lerner (1978: 6) (Low, 2017, p. 20).*

No poema acima podemos imaginar as dificuldades pelas quais passaram tanto o compositor Gerson Conrad ao musicá-la como o vocalista Ney Matogrosso ao interpretá-la. Palavras como telepáticas, inexatas, Hiroxima, hereditária, radioativa, anti-rosa, atômica são difíceis de se encaixar em uma melodia e ainda mais difíceis de serem cantadas. O complexo poema de Vinícius de Moraes em termos de divisão silábica assinala um aparente empecilho para sua musicalização. No entanto, como podemos ouvir nas diversas gravações de Ney Matogrosso, há uma lenta e suave divisão silábica que refreia essa obstaculização promovida pela sua suposta falta de teor lírico e cantabilidade. As palavras mencionadas parecem no final dos versos e quando buscamos a harmonia feita por Gerson Conrad verificamos a presença de mais acordes justamente no final de cada verso em uma tentativa de estabilizar a canção. Um lirismo enfaixado com elementos antilíricos que consegue recuperá-lo, por assim dizer, por meio da canção. Agora tomemos um exemplo diverso de “Rosa de Hiroxima”, o soneto “São demais os perigos dessa vida”, mas também com palavras difíceis de serem encaixadas em uma canção, como é o caso de principalmente, desvairado, sofrimento, sentimento no final dos versos:

São demais os perigos desta vida

São demais os perigos desta vida
Para quem tem paixão, principalmente
Quando uma lua chega de repente
E se deixa no céu, como esquecida

E se ao luar que atua desvairado
Vem se unir uma música qualquer
Aí então é preciso ter cuidado
Porque deve andar perto uma mulher

Deve andar perto uma mulher que é feita
De música, luar e sentimento
E que a vida não quer, de tão perfeita

Uma mulher que é como a própria lua:
Tão linda que só espalha sofrimento
Tão cheia de pudor que vive nua.
(Moraes, 1960).

Se o poema acima oferece palavras mais poéticas, com sílabas mais curtas e rimas abundantes se comparada à canção anterior, o mesmo não pode ser dito da complexidade da estrutura. O poema ou fala de Orfeu que abre o início da peça “Orfeu da Conceição” (1960) é, na verdade, um soneto como podemos verificar por meio de sua estrutura: dois quartetos e

dois tercetos com variabilidade em relação à colocação das rimas. Se, por um lado, as rimas podem auxiliar o processo, por outro, a contagem de sílabas, a variação de sílabas átonas e tônicas, a disposição das vogais, por exemplo, pode dificultar a tarefa do compositor e também do intérprete no momento de cantá-la. Vinícius de Moraes exalta o desempenho do parceiro Toquinho em sua árdua tarefa de musicalizá-la:

Eu acho que o Toquinho conseguiu nessa música, nessa canção, uma coisa extraordinária porque não deve ser fácil você transportar para a música as palavras, o sentido de um soneto que é o meu “Soneto do Corifeu” que abre a minha peça Orfeu da Conceição. Eu acho que em nossa parceria é uma das consecuições, uma das realizações mais corajosas e felizes de Toquinho (depoimento de Vinícius de Moraes retirado do álbum Vinícius e Toquinho)

No âmbito do poema, torna-se necessário destacar que há aqueles que são construídos ou idealizados para serem recitados, outros para serem cantados, alguns tão somente para serem lidos. Mas essa idealização pode ser revista ou questionada; há poemas que foram concebidos apenas para serem poemas, sem maiores pretensões de se tornarem uma canção ou objeto suscetível a uma ação performática. É pouco provável que João Cabral de Mello Netto, por exemplo, que não gostava do gênero canção, tenha pensado que um dia seu poema Morte e vida severina (1997) seria musicado por Chico Buarque. Mas o caráter oral e a abundância de rimas no poema certamente contribuíram para a empreitada do cantor e compositor carioca. E há realmente no poema características que vão desde as matrizes de um canto épico até as repetições de uma incessante ladainha. Ou seja, há poemas que são atravessados por uma forte musicalidade e inspiram compositores na tentativa de arrancar-lhes motivos melódicos e harmônicos.

Essa é, aliás, uma tradição que vem se cumprindo ao longo das décadas na música brasileira: a arte de musicar poemas e uma interessante dialética entre o popular e o erudito. Difícil seria dizer quem a iniciou e esse questionamento não nos compete nessa pesquisa, mas podemos citar alguns exemplos de compositores que alimentam essa arte de extrair uma canção a partir de um poema pronto. Além de Chico Buarque, vários outros compositores exploraram bastante essa verve criativa. Caetano Veloso musicou versos de Gregório de Mattos, “Triste Bahia” (1972), Fagner se aventurou por poemas de Cecília Meirelles, “Motivo”(1978) e Ferreira Gullar, “Traduzir-se”(1981) e Zeca Balero um disco inteiro com poemas de Hilda Hilst: Ode descontínua e remota para flauta e oboé – De Ariana para Dionísio (2005).

Adriana Calcanhotto mantém essa chama desde o início de sua carreira, tendo musicado poemas de Antônio Cícero como “Inverno” (1994) e “Asas” (1998), Mário de Sá Carneiro, “O outro” (2000), Waly Salomão “A fábrica do poema” (1994) e do próprio sogro Vinícius de Moraes, “O poeta aprendiz” (2003).

Se o poema de Vinícius não oferece grandes dificuldades por causa do ritmo e do farto jogo de rimas, o mesmo não encontramos no poema de Waly Salomão muito menos na canção “Por que você faz cinema?” (1994), composta a partir de uma resposta do cineasta Joaquim Pedro de Andrade à pergunta feita durante uma entrevista. Adriana Calcanhotto nos mostra, tal como Haroldo de Campos (2015), que não há limites estabelecidos para a recriação. Quando se fala da cantora e compositora Marina Lima e seu irmão, o filósofo e poeta Antônio Cícero, essas fronteiras entre poema e canção podem ficar irrisórias. Sobre essas relações, Antônio Cícero faz uma reflexão bastante elucidativa em artigo para a Folha de São Paulo em 16 de junho de 2007:

Como escrevo poemas e letras de canções, frequentemente perguntam-me se acho que as letras de canções são poemas. A expressão "letra de canção" já indica de que modo essa questão deve ser entendida, pois a palavra "letra" remete à escrita. O que se quer saber é se a letra, separada da canção, constitui um poema escrito. "Letra de canção é poema?" Essa formulação é inadequada. Desde que as vanguardas mostraram que não se pode determinar a priori quais são as formas lícitas para a poesia, qualquer coisa pode ser um poema. Se um poeta escreve letras soltas na página e diz que é um poema, quem provará o contrário? Neste ponto, parece-me inevitável introduzir um juízo de valor. A verdadeira questão parece ser se uma letra de canção é um bom poema(...). Um poema é um objeto autotélico, isto é, ele tem o seu fim em si próprio. Quando o julgamos bom ou ruim, estamos a considerá-lo independentemente do fato de que, além de ser um poema, ele tenha qualquer utilidade. O poema se realiza quando é lido: e ele pode ser lido em voz baixa, interna, aural. Já uma letra de canção é heterotélica, isto é, ela não tem o seu fim em si própria. Para que a julguemos boa, é necessário e suficiente que ela contribua para que a obra lítero-musical de que faz parte seja boa. Em outras palavras, se uma letra de canção servir para fazer uma boa canção, ela é boa, ainda que seja ilegível. E a letra pode ser ilegível porque, para se estruturar, para adquirir determinado colorido, para ter os sons ou as palavras certas enfatizadas, ela depende da melodia, da harmonia, do ritmo, do tom da música à qual se encontra associada.

Assim, uma boa letra de canção não é necessariamente um bom poema. A resposta para a segunda pergunta, por outro lado - isto é, se uma letra de canção é possivelmente um bom poema - é evidentemente positiva. Os poemas líricos da Grécia antiga e dos provençais eram letras de canções. Perderam-se as músicas que os acompanhavam, de modo que só os conhecemos na forma escrita. Ora, muitos deles são considerados grandes poemas; alguns são enumerados entre os maiores que já foram feitos. Além disso, nada impede que um bom poema, quando musicado, se torne uma boa letra de canção. Para dizer a verdade, o que nos intriga hoje é que haja tantos grandes poemas entre as letras gregas e provençais e tão poucos entre as modernas. Entretanto, a leitura do livro "Letra Só", de Caetano Veloso -que contém tantos grandes poemas que são também letras de canções-, fez-me pensar melhor sobre essa questão. Para o punhado de poemas de Safo, por

exemplo, que nos chegaram, dentre os quais meia dúzia de obras-primas, quantos milhares de letras de canções não tiveram que ser escritos e esquecidos na Grécia antiga? (Cícero, 2007, n. p.).

A partir da decomposição analítica da delicada problemática poema x letra de canção (em detrimento do termo “letra de música”, como é comumente utilizado) lançadas por Antônio Cícero, chegamos também a outras questões: o poema deixa de ser poema quando vertido para uma canção? A canção deixa de ser canção quando abriga um poema? É difícil responder a tais indagações, pois é preciso ter em mente alguns aspectos importantes:

1- poema e letra de canção são realmente coisas distintas, pois são veículos diferentes de expressão. Uma letra nem sempre se sustenta sozinha sem um acompanhamento musical, embora, como dissemos em outras ocasiões, uma letra de canção possui inúmeras características em comum com o poema e uma canção pode ser se integrar no mundo da poesia. Além disso, há inúmeras canções que são cantadas sem acompanhamento musical. “Ela e eu” (1991) de Caetano Veloso gravada por Marina Lima é um bom exemplo; já o poema “Guardar” (1994) de seu irmão Antônio Cícero é recitado, mas com acompanhamento. O que dizer então de “Poema da fidelidade”, recitado por Vinícius de Moraes com acompanhamento de Tom Jobim ao piano executando a base harmônica de “Eu sei que vou te amar?” A polêmica da questão se deve, em parte, a uma confusão de ordem terminológica e aponta para a necessidade de um estudo epistemológico que examine suas relações e a importância que uma ocupa no espaço da outra no lugar de especular indefinidamente sobre sua separatividade.

2-Seguindo na esteira dos pensamentos explanados até o momento, percebemos que a letra de canção necessita de mais um agente para que possa ganhar maior autonomia e estabilidade: a presença do intérprete e os vários recursos disponibilizados por sua voz e atuação. Ele/ela escolhem as marcas prosódicas de um poema com base em sua intuição e, principalmente, em elementos do próprio texto, como um ator de teatro buscando as melhores inflexões nas falas de seu personagem. Discutiremos essa questão de forma mais apropriada no capítulo 6, “A tarefa do intérprete”.

3-Assim como uma letra de canção perde sua estabilidade quando despossuída de instrumentalização, também alguns poemas, quando não lidos em voz alta, ou melhor, quando não recitados, perdem todo seu vigor e significação (o que acontece com inúmeros poemas de Vinícius de Moraes que trataremos de examinar no próximo capítulo). Existe um paralelismo

entre som e sentido que, se desconsiderados, desconfigurarão o poema, mantendo-o em um claustro, o que é bastante sintomático na contemporaneidade, onde práticas como saraus estão se tornando raras e a poesia perdeu espaço para a indústria fonográfica.

Podemos também acrescentar que no universo da canção os elementos entoativos se relacionam fundamentalmente ao emprego de um processo criativo que apenas um compositor e um intérprete (e por que não um tradutor?) são capazes de delimitar com precisão. Algumas letras nascem sozinhas, outras acompanhadas de um instrumento e muitas nascem de uma música pronta e consumada, o que acontece com Chico Buarque como podemos ler na passagem transcrita logo abaixo:

Nunca escrevo a letra antes da música. Muitas vezes surge a música e a letra vai se esboçando ao mesmo tempo; outras vezes a música vai ficando pronta, ainda não tem letra e a letra vem depois. Mas nunca escrevi uma letra sem música, nunca me aconteceu. Nunca, nunca, nunca (Weinschelbaum, 2006, p. 229).

Percebemos, pois, que o processo de composição possui variações e particularidades que variam de artista para artista. Quando perguntado sobre a questão quando se tratava de uma parceria com outro compositor no programa “Roda viva” (Roda Viva, 1993), Antônio Carlos Jobim respondeu à pergunta do jornalista Zuza Homem de Mello com ar indeciso e quase dissimulado, como pego de surpresa, pois várias de suas canções surgiam de forma despreziosa entre uma frase e algumas notas, entre o piano ou violão e folhas esparsas de papel semeadas sobre o instrumento, entre uma bebida e outra, ou seja, em uma relação de parceria e troca. A pergunta, naturalmente, ficou sem uma resposta que satisfizesse o jornalista e crítico musical.

A polêmica se instaura e é reforçada no mundo literário em 2016 quando, para surpresa de todos, Bob Dylan ganha o prêmio Nobel de Literatura e no Brasil, em 2021, Gilberto Gil é eleito membro da Academia Brasileira de Letras. Na contemporaneidade, o tema poema em contraposição à letra de música ou letra de canção se torna quase um clichê, pois repetitivo e estagnado e, pior, camufla o papel primordial que deveria figurar como destaque nos dois meios: suas relações de troca e, por vezes, de consubstanciação, o seu poder mútuo de derivação por meio de diferentes versões, a importância nos estudos interartes e interdisciplinares no âmbito acadêmico e, ao mesmo tempo, da autonomia de cada um e, ainda, o reconhecimento da canção como obra de arte e suas íntimas relações com o mundo

literário. Afinal, como já destacamos, um poema pode ser recitado e cantado e muitas letras de canção podem ser lidas e interpretadas como poemas. Ou seja, a afirmação de que uma letra perde inteiramente seu significado se separada de seu componente musical, não pode ser inteiramente validada. O que pode ser dito é que ela ganha novas significações quando lhe são adicionados temas melódicos e harmônicos. O poema também ganha novas conotações quando recitado ou cantado ou mesmo quando lido a partir de notações prosódicas presentes em sua estrutura.

No que concerne ao mundo da canção, mesmo que idealmente cantadas com movimentos vibrantes da voz, pode haver contínuas pausas e espaço cedido à fala ou até mesmo a supremacia de elementos da fala com alterações no andamento da canção como acontece com o samba de breque e o rap. Elementos muitas vezes opostos mas que se enquadram no que Tatit (2016) chama de “formas cancionais de fronteira”. Para o professor e teórico, “se o primeiro (o rap) desativa diversos parâmetros musicais para melhor se aproximar da linguagem oral, o gênero brasileiro (Bossa Nova) dilui a intensidade conteudista da letra para se aproximar da linguagem musical”. Mesmo sublinhando todas as diferenças, o professor percorre alguns meandros que assinalam objetivos comuns:

Ambos, porém, evitam ultrapassar os limites da linguagem cancional. Ambos constituem modos de dizer produzidos pelo encontro entre melodia e letra dependentes da voz de um intérprete. Os recursos adotados pelo rap visam a tonificar as mensagens da letra, para desencadear seus protestos, denúncias e revelações. A conduta da Bossa Nova, ao contrário, requer uma letra menos intensa para justamente fortalecer as emoções líricas e delicadas inscritas na melodia delineada pela voz (Tatit, 2016, p. 156).

Alguns elementos do texto citado acima devem, inclusive, ser melhor explanados. O primeiro em que diz que ambos os gêneros cancionais são modos de dizer resultantes da combinação entre melodia e letra e, algo que se deve colocar em destaque, “dependentes da voz de um intérprete”, o que será melhor desenvolvido mais adiante. Mesmo declarando continuamente que letra de música e poema são coisas distintas, o que não nos coloca um problema, já que investigamos tão somente os processos de criação, ele admite a combinação entre palavra e som e sua dependência, que na canção é personificada pela ação do intérprete.

Também no poema, o leitor, para que consiga uma leitura plena deve saber decodificar esses elementos ou utilizá-los em sua leitura, já que aspectos sonoros utilizados pelo poeta podem estar indissociavelmente relacionados à própria carga semântica do texto. No tocante

ao trecho em que diz que a Bossa Nova requer uma letra menos intensa, Tatit provavelmente se refere à sua aparente simplicidade para dar maior realce à sua complexa harmonia, mas não a seu estilo e seus efeitos estéticos, o que se confirma na sequência em que cita o termo “emoções líricas”, direcionando-nos novamente para as relações do gênero Bossa Nova com a poesia, que são inquestionáveis; um nos levará sucessivamente ao outro, sem que saibamos onde um acaba e o outro começa.

Essa indissociabilidade se opera diretamente no campo do lirismo. A poesia lírica, de tom confessional, realizada em primeira pessoa, expressando seu subjetivismo e emoções estão, desde suas origens, ligadas a uma expressão musical, “entre os gregos era composta para ser cantada ou acompanhada por música, e, já com a invenção da imprensa, no Renascimento, passou para o campo da palavra escrita para ser lida, abandonando seu antigo acompanhamento musical” (Cara, 1986, p. 13). O que também é destacado por Massaud Moisés:

De modo geral, o histórico da lírica apresenta dois grandes lapsos de tempo, limitados pela Renascença: o primeiro consistia na atividade poética destinada ao canto e acompanhada pela lira, ou, durante a Idade Média, de outros instrumentos de corda, como a viola, o alaúde, o saltério, a guitarra. No segundo, instaurado o divórcio entre a letra e a pauta musical, o poema lírico endereçava-se não mais aos ouvidos e sim aos olhos, pois visava a ser lido. Contudo, o remoto e entranhado vínculo resistiu: a rigor, embora o poema lírico não mais supusesse o canto, a musicalidade manteve-se como característica indelével (Moisés, 2004, p. 60).

As relações entre poesia e música parecem ter sido deslocadas ao longo dos séculos, embora, como já tenhamos assinalado antes, trata-se de uma temática ou elemento que retorna sempre, revigorando a estética de um determinado movimento literário. No Romantismo e Simbolismo, o ritmo e a musicalidade se configuram entre as principais características dessas escolas literárias. Poderíamos inclusive fazer um salto menor e mencionar as relações entre a poesia provençal e a música, por exemplo, o que faz o poeta Ezra Pound, quando afirma que “... os poemas provençais e toscanos do medievo em geral, foram compostos em sua totalidade para ser cantados. Os julgamentos relativos dos valores desse período devem levar em conta os valores cantáveis” (Daghlian, 1985, p. 10-11). E tece ainda algumas considerações acerca do soneto: “O soneto não foi um invento poético. Foi produzido automaticamente quando alguém fracassou em sua tentativa de criar uma *canzone*. Sua

inspiração genial nada mais foi do que o reconhecimento de que se esgotara seu tema substancial”.

É interessante notar que todos esses gêneros perpassam o percurso poético de Vinícius de Moraes, muitas vezes tendo sua obra relacionada ao neotrovadorismo e ao neossimbolismo, sobretudo pela obsessão com a sonoridade dos poemas, além de sua predileção pelos sonetos, um formato que se adequa perfeitamente não apenas a uma proposta estética, mas fornece uma musicalidade intensa por meio da profusão do lirismo em rimas, assonâncias e aliterações, o que veremos no capítulo “A poética do Poetinha”.

A música está presente ao longo de toda a sua obra, inclusive do teatro como já foi falado. Os temas clássicos se conjugam a temas populares mostrando a complexidade da estrutura de seus poemas. Além de questões como o erotismo, a presença marcante da mulher, o misticismo em suas primeiras obras, o apego a todos os sentidos, aspectos tão caros à poesia e ao teatro de Vinícius de Moraes e que são reconfigurados em seu cancionário, outros elementos vão surgindo e incorporando à sua poética uma tonalidade cada vez mais popular. Esse aspecto popular se reflete inteiramente na busca de um ritmo e na importância que passa a ter, ao longo das décadas, uma aproximação com a oralidade, culminando em sua carreira de cantor e compositor. A presença da voz encontrada na poesia e que toma corpo e amplitude na canção não pode ser considerado como um fator de contraste e separatividade entre o poema e a canção; ao contrário, estão em perfeita harmonia. A voz é a conjugação e reverberação desses fatores e ainda a extensão de um contato com a realidade e um corpo social, e os temas associados à poética viniciano, sobretudo o amor, a paixão, o erotismo, são um sintoma revelador dessas relações no plano de sua poesia e de seu cancionário. Em Introdução à poesia oral, Paul Zumthor (1997) faz uma associação interessante entre voz e escrita que está em perfeita consonância com nossos pensamentos acerca da poética de Vinícius de Moraes:

[...] a voz, mais facilmente que a escrita, assume em poesia o discurso erótico explícito. A única forma poética que, em todos os contextos culturais, a isto se presta de forma massiva, imediatamente acessível à coletividade, é a “canção de amor”, na diversidade de suas retóricas, conservadas e sempre re-inventadas: palavra fora do tempo, fora do espaço, indefinida escandida de fórmulas apaziguantes, cujo paradigma é o apelo indizível do desejo; mas, também, a todo instante ruptura e novo élan, vontade de dizer o novo – de novo. Guiada para um sujeito desconhecido, imprevisível, uma escuta vazia, a canção, por isso mesmo, espera o receptor real, desejado, futuro virtual do cantor, seu outro (Zumthor, 1997, p. 171).

Entendemos aqui a voz como elo, como extensão da palavra, como libertação de um discurso, de limitações semânticas, do encarceramento de formas e ainda o encontro com o outro ou a promessa de um encontro que nem sempre se realiza, no caso do discurso amoroso, pois colocaria fim ao ritual do canto. A busca do eu pelo outro, do sujeito pelo objeto, do desejo e da ânsia pela consumação, da falta pela consecução no andamento, estimulam o movimento, criam aspectos espaço-temporais e rítmicos, elaboram o processo verbal em diálogo com motivos sonoros, no alcance de uma plenitude que se faz possível por meio de sua execução no canto. Tudo isso se presentifica por meio do ritmo que coordena o enlaçamento desses elementos, assim como seus movimentos de ruptura; a voz estabelece esse ritmo. Ainda para Zumthor (1997), por meio de suas marcações e repetições, “ a voz sistematiza uma obsessão; pela síncope, ela faz explodir os signos em uma simbolização virtualmente histórica: transmite-se assim um conhecimento liberto de temporalidade, identificado com a própria vida, palpitação imemorial” (Zumthor, *op. cit.*, p. 174).

Em Vinícius de Moraes, essa libertação ou reatualização se realiza em seu cancionero que pode ser refletido como um movimento de corporificação (por meio da voz entendida como extensão da palavra) e atravessamento e alcance, conjugação com o outro ou ainda, encontro. Popularização no sentido de comunhão com um público maior e simplificação se pensado no campo estético em que é veiculado; o que não quer dizer, de forma alguma, um meio inferior ou menos importante em sua obra como alguns críticos, escritores (o próprio João Cabral de Mello Neto) e intelectuais da época insistiram em classificar.

Na contemporaneidade são inúmeros os estudos que dissertam sobre gêneros literários híbridos e as sutis barreiras entre poesia e prosa. Esse seria um bom ponto de partida para questionarmos as fronteiras entre a música e a poesia. Antes de qualquer coisa, poderíamos checar definições de cada termo e pensarmos na viabilidade de compará-los no lugar de estabelecer definições de separabilidade demasiadamente rígidas.

Notamos claramente que em determinado momento dos estudos literários houve (e continua havendo) uma grande discussão acerca das tênues camadas fronteiriças entre os gêneros. Nas últimas décadas essas fronteiras são questionadas também entre os estudos interartes. No nosso campo de trabalho que é a literatura, as mais diversas relações entre a literatura e outras artes, especialmente cinema, teatro e música vêm sendo tratados e o interesse se mostra cada vez maior com a multiplicação de dissertações e teses a respeito. No que concerne particularmente a música, percebemos que muitas vezes os estudos se limitam

às relações entre poesia e música, caindo na velha dicotomia poema-letra de música o que acaba se tornando um clichê.

Ora, mais de uma vez dissemos que não nos interessa fortalecer essa dicotomia ou buscar essa separatividade; pretendemos, ao contrário buscar os pontos que legitimam essa separação e os que igualmente estreitam esses laços. A relação e o processo nos interessam muito mais que uma tola e pretenciosa delimitação. Se a prosa pode apresentar um profundo lirismo e inúmeros motivos poéticos, o que muitos críticos definem como prosa poética (Iracema, de José de Alencar é um caso clássico), o poema pode igualmente apresentar uma grande profusão de instâncias narrativas. Essas noções passam a ser mais incisivas com o aparecimento de poemas em prosa no século XIX e do verso livre no século XX, mostrando suas correspondências. O que chamamos convencionalmente de letra de música também pode apresentar essas instâncias e características tanto da prosa como da poesia. Afinal, quem ousaria afirmar que a canção “Construção” (1972), de Chico Buarque ou “Faroeste Caboclo” (1989), da banda Legião Urbana não são um clássico exemplo de narrativa? As noções de personagem, enredo, tempo, espaço, são muito bem delimitados e estão presentes ao longo das duas canções.

As aproximações entre letra de música e poema são mais pontuais pela sua própria estrutura e pelas relações com seus primórdios (já falamos apropriadamente do papel do acompanhamento musical na Grécia antiga) e diversos momentos da literatura e expressões artísticas. Várias culturas orientais revelam os mesmos traços e motivos musicais. Cânticos, hinos, celebrações religiosas, narrativas históricas, fábulas mostram essa particularidade concernente ao ritmo e entoações em sua estrutura, o que nos faz refletir sobre essas relações.

Walter Benjamin em seu clássico ensaio “O Narrador” afirma que “a arte de narrar está em vias de extinção” e que “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (Benjamin, 1994, p. 198) o que está em perfeita consonância não apenas com as narrativas, mas outras expressões de arte. Embora esta “arte de narrar” sempre tenha estado presente em diversas culturas, apenas não possuindo forma escrita, mas sendo amplamente utilizada e passada de geração a geração como um bastão e não extinta, pois continua sobrevivendo e agora se afirma e é performatizada na literatura e também nas canções. Todos esses traços, aliás, se revelam, a priori, em uma tentativa de preservação dessa arte; basta pensar em uma cultura sem acesso à escrita ou a

uma indústria fonográfica. Fica claro, pois, que esse grande apelo à memória inscreverá marcas profundas na estrutura dessas narrativas, poemas e canções, revelando suas raízes e logo, sua rede de semelhanças. Afinal, para que sejam bem apreendidas e passadas adiante, é necessário que se constituam de técnicas que favoreçam sua execução.

A canção é um grande exemplo de obra veiculada pelo mundo inteiro sem necessitar de um texto escrito para que seja amparada, divulgada, assimilada, decodificada e memorizada. A indústria fonográfica, de certa forma, desestatiza o papel da escrita na modernidade e restaura o papel primordial da oralidade, muito embora o processo mnemônico seja construído de outra forma. Mas se cantos e histórias são adaptados ao longo do tempo ganhando novos formatos, a canção também alcançará esse status por meio de novas versões na voz de outros intérpretes e quando vertidas em outras línguas, como veremos mais adiante.

O ritmo, as rimas, a repetição, os refrões, as onomatopeias, as divisões silábicas, por exemplo, são recursos que favorecem exponencialmente a memorização da palavra, sua reverberação e longevidade. Obviamente o processo não se limita à memorização e conservação de uma expressão artística, embora a elaboração e aperfeiçoamento dessa técnica podem ter se enriquecido sobremaneira a partir desses elementos mnemônicos. Outros aspectos importantes estão intrinsecamente relacionados a esse complexo processo do discurso oral. Afinal, essa oralidade se manifesta em conjunto com outras linguagens e instâncias discursivas moldando-se a recursos fornecidos pela voz e pelo corpo.

Esse composto de palavra-voz-corpo é explorado no capítulo seis quando objetivamos captar as nuances da performance como objeto artístico e passível de reproduções ou traduções. Tentamos mostrar, então, como essas fronteiras podem ser porosas e estarem reduzidas, muitas das vezes, a terminologias e nomenclaturas. Importa-nos, sobretudo, estabelecer esse caráter de heterogeneização da obra de arte por meio de um diálogo com a teoria da tradução. A peculiaridade dos estudos interdisciplinares e interartes reside exatamente em tentar desfazer essas amarras, excluindo tendências que idealizam o movimento homogêneo ou o caráter fechado da obra de arte, o que sói acontecer quando são impostas barreiras rígidas entre uma arte e outra, como é o caso dos gêneros poema e canção ou, de forma mais ampla, da literatura e da música.

2. DA LITERATURA À MÚSICA

2.1 A tarefa da crítica

Uma das grandes polêmicas da construção da crítica literária é sua obstinada tentativa de classificação da obra de escritores de acordo com formatos preconizados fundamentalmente por um gênero literário, movimento ou escola literária, traços históricos, estilísticos ou psicológicos concentrados nas obras e progressivamente de mudanças concernentes à fase ou periodização por que passa a escrita do autor.

A tarefa do crítico literário parece sempre recorrer a estas regras ou estratégias para melhor mapear uma obra. Entendemos que este “mapeamento” torna-se fundamental para que se estabeleça uma noção do que venha a ser a obra em questão, mas também acreditamos que esta fundamentação atenda mais a rigores de ordem prática e metodológica cumprindo com um imediatismo que está, na maioria das vezes, muito aquém do universo do plano literário concebido e idealizado pelo escritor do que as inumeráveis possibilidades dialéticas concentradas na tessitura da obra propriamente dita. A produção de um artista, afinal, não consiste em servir de molde para um paradigma estético que vigore em uma determinada época. Seria o mesmo que afirmar que uma obra atende aos requisitos de industrialização e colocação em determinado mercado, consumida por um público ávido em lhe desembrulhar e usufruir da mercadoria, já conhecendo alguns de seus preceitos e funcionalidades de acordo com uma marca ou modelo.

Escapar a essa empresa classificatória, das sucessivas tentativas de marcação e catalogação de uma obra como se ela fora mero produto industrial sempre foi uma das ambições de grandes escritores. Tal empenho de determinado ramo da crítica literária acaba limitando o alcance de uma escritura e mesmo castrando a inventividade de um autor quando fornece ao leitor um panorama que deve ser estritamente seguido sem que este possa estabelecer maiores conexões daquela escrita com outros modelos de escrita, por exemplo. Este empenho de parte da crítica, a nosso ver, acaba prejudicando a recepção de uma obra e enclausurando-a a uma época ou movimento em vigor. Logo, um poeta que tenha vivido e produzido no século XX, cuja obra tenha características de uma estética contemporânea, poderá ser imediatamente considerado como um poeta que pertence ao Modernismo. Se viveu no começo do século, pré-moderno, se no meio do século, como pertencente à geração de 45 e

assim por diante, embora muitos críticos como os irmãos Augusto de Campos e Haroldo de Campos tenham se empenhado em driblar essas limitações resgatando poetas como Sousândrade e Pedro Kilkerry, desobstruindo as fronteiras de sua poética e detectando elementos que os aproximam de outras, apontando-os mesmo como precursores do Modernismo ou, ainda, começar um conflito na academia para resgatar a figura de Gregório de Mattos e o Barroco no Brasil, como fez Haroldo de Campos.

Podemos constatar que o mesmo entusiasmo com estudos dirigidos à linha tênue que circunda os gêneros literários, sua porosidade e intercepção, não integram ainda com tanta frequência os estudos acadêmicos relacionados à circularidade de elementos de outras escolas literárias na esfera da poética moderna, ou pós-moderna, como preferem outros. Encontramos poucos estudos apontando esse aspecto na obra de Vinícius de Moraes. Alguns citam de leve elementos de uma estética neo simbolista ou do neo trovadorismo presentes em sua obra, embora sejam pouco explorados. Coincidentemente, ambas as poéticas são marcadas por profundas incursões de inspiração musical e surpreendentemente nenhum dos estudos aprofunda essa temática. Mas não, não pensamos tratar de uma coincidência, mas um de fato. Somada a essa influência do trovadorismo e do simbolismo temos, ainda, a presença de outras estéticas que vigoram na obra do poeta carioca, como a literatura clássica, onde vemos influência tanto da lírica quanto da tragédia. Não por acaso Orfeu da Conceição (1960) foi o grande personagem reencenado em seu teatro, e que marca, inclusive, seu encontro com Tom Jobim. O personagem grego é a personificação desse profundo elo entre a poesia e a música. A peça já começa com a execução de um soneto “São demais os perigos dessa vida” entoado (ou cantado; afinal, o Orfeu brasileiro está sempre acompanhado de seu violão) e que anos depois seria musicado por seu outro parceiro, Toquinho.

Em quatro anos estudando a obra de Vinícius de Moraes apontamos elementos concretos que nos fazem acreditar que ela não pode estar presa a uma mera divisão em fases, como podemos verificar em “Formação da Literatura Brasileira” (1997), de Antônio Cândido; “História concisa da literatura brasileira” (2015), de Alfredo Bosi; “História da Literatura brasileira: modernismo” (1996), de Moisés Massaud; ou, até mesmo, na primeira organização da obra completa do poeta realizada por Afrânio Coutinho (1981). Esse modelo crítico cerceado por uma proposta com tendências em formato didático atingiu em cheio a produção do poeta, compositor e dramaturgo. Sua produção poética costuma ser prontamente dividida e esquematizada em duas fases: a primeira concebida em um momento de sua trajetória

chamada de mística que comporta os livros “Caminho para a distância” (1933), “Forma e exegese” (1935), “Ariana, a mulher” (1936), “Novos poemas” (1938) e “Cinco elegias” (1943) - e a segunda fase chamada poesia social com os livros “Poemas, sonetos e baladas” (1946), “Pátria minha” (1949), “Antologia Poética” (1954), “Livro de sonetos” (1957/1967), “Novos Poemas II” (1959) e “Para viver um grande amor” (1962). Mas será que uma separação ou esquematização (pois não podemos falar de estruturalização) não foi realizada devido às mudanças na vida pessoal do poeta e ainda à publicação de poemas antológicos como “Pátria Minha” (1948), “Mensagem à Poesia” (1954) ou “Operário em construção” (1959)?

A partir de uma leitura mais acurada de sua obra, constatamos facilmente que esta divisão pode ser inconsistente, imprecisa e pouco abarcadora no que diz respeito à variedade de elementos nela presentes. Como bem observa Eucanaã Ferraz, crítico literário e responsável pela sua extensa obra para a Editora Nova Fronteira, a qual utilizamos incansavelmente para consulta nessa pesquisa, haveria muitos outros percursos para examinar a obra do poeta, “nos quais as questões ligadas aos temas essenciais e as opções formais estivessem presentes sem que a atenção principal recaísse sobre a divisão de fases” (Ferraz, 2006, p. 15).

Na primeira fase, dita mística, é válido dizer que o misticismo (muitas vezes travestido pela fé católica) é uma característica forte, mas já é possível vislumbrar motivos importantes e que reaparecerão de forma constante em sua produção futura, como a temática amorosa e a obsessão pela figura feminina. Chamar a segunda fase de social é limitar muito o trabalho concebido pelo poeta durante as décadas subsequentes; o misticismo não desaparece dos poemas, apenas ganha diferente conotação e a temática do amor, da paixão, do cotidiano e a intensa musicalidade dos versos se ampliam.

Em seus dois primeiros livros de poemas é notória a influência da literatura francesa sobre seus versos, sobretudo de Arthur Rimbaud a quem dedica seu livro “Forma e exegese” (1935) e usará fragmentos de poemas do poeta francês como epígrafes ao longo da obra. De fato, a musicalidade das rimas, aliterações e assonâncias, o vasto emprego de metáforas relacionadas ao mundo das sensações, as construções imagéticas e a obsessão pelo encontro de uma forma para a poesia são algumas das características presentes na poética de Rimbaud.

O título da obra é algo curioso e que não deve deixar de ser mencionado. “Forma e Exegese” (1935) mostra a preocupação do jovem poeta com a busca de uma poética pura, mas

que como vemos não é despersonalizada; ao contrário, há influências e ideais gravitando ao seu redor que muitas vezes, paradoxalmente, o impedem de encontrar seu ‘caminho’. Diríamos que essa busca repousa em um ideal estético que se distingue por um apego às estruturas da língua e rigor hermenêutico e que, aos poucos, vai buscar seus motivos em situações mais cotidianas e apegadas à sua realidade. Voltando ao segundo livro de poemas, detemo-nos no título. Forma ligada à ideia de concepção. Seus poemas percorrem os veios de poemas de outros poetas, mas muitas vezes sua leitura soa um pouco arcaica ou ainda com um viés, um resíduo romântico ou romantizado dos textos. Aparentemente, o jovem Vinícius de Moraes não estava totalmente familiarizado com os rigores estéticos da poesia de Rimbaud e Baudelaire e talvez não tenha captado seu aspecto moderno, mas essencialmente o lírico; mesmo assim é naturalmente seduzido por suas técnicas, particularmente pela busca de uma essência da linguagem e caráter musical, como constatamos nos últimos versos do poema “O nascimento do homem”, que fecha o livro:

Tinha nascido o poeta. Sua face é bela, seu coração é trágico
Seu destino é atroz; ao triste materno beijo mudo e ausente
Ele parte! Busca ainda as viagens eternas da origem
Sonha ainda a música ouvida em sua essência (Moraes, 2017, p. 121).

Podemos interpretar essa origem vinculada a uma linguagem primeva, transcendental e que está estreitamente relacionada a uma forma melódica, que busca por palavras que ainda não nasceram, que fogem, ainda não foram inteiramente alcançadas. O tema da partida, da fuga da cidade, da civilização sempre presente na obra de Rimbaud parece atingir Vinícius a ponto de ele mesmo se evadir. Escreve muitos de seus primeiros poemas em um sítio no interior e muito da sua obra em outros países quando seguia a carreira diplomática. Mas em sua obra, é preciso também dizer, não há um modelo de ruptura com uma escola ou movimento de vanguarda literária, nem mesmo uma crítica por meio de metáforas, paródias ou pastiches, tão comuns à época. Vinícius é então acusado de produzir uma literatura ultrapassada, que está na contra-mão da estética que vigora na década de vinte e trinta. Mário de Andrade, por exemplo, com ironia, “advertiria o impetuoso Vinícius da década de 30 que irrompera anunciando: ‘Homem, sou belo, macho sou forte, poeta, sou altíssimo’, que era necessário um pouco mais do que juventude para ser um poeta e altíssimo” (Sant’Anna, 1986, p. 44).

Em seus primeiros livros, sobretudo em “Os caminhos da distância” (1933) e “Forma e exegese” (1935) o eu lírico dos poemas se revela fraturado, dividido entre o mundo divino e o carnal. Essa desarticulação é manifesta através das dicotomias Deus/tentação, vida/morte, pureza/pecado, devoção/incrédulidade presente em boa parte dos poemas que compõem a obra. Além disso, a mulher é mostrada ora como ser divino, ora como ser maléfico, e a idealização de sua figura se contrasta com a sedução da carne, servindo como complementação e ao mesmo tempo obstáculo ao alcance da espiritualidade plena. Há uma infinita ânsia de comunhão com o todo, o sagrado, mas essa transcendência é de certa forma colocada à prova pelos desejos do corpo e as tentações terrenas. Essa conjunção de elementos opostos está presente em toda a produção do poeta, e verificamos que também acompanha o seu cancionário. Mais tarde recorreremos a esse elemento na tentativa de mostrar evidências da similaridade de sua arte poética com a canção.

Embora haja uma aparente contradição com os ideais modernos, é preciso se debruçar sobre a década de trinta, quando da publicação dos livros e analisar sua conjuntura assim como as publicações da época. Se na década de vinte há um movimento de dessacralização da poesia e deslocamento do objeto de uma poética tradicional, vê-se na década seguinte não um movimento de ruptura, já que o verso livre, a paródia, a ironia, a plasticidade e seu caráter crítico e sintético ainda imperam, mas é revelada uma tendência menos radical tanto na forma como no conteúdo. Em 1930, Manuel Bandeira publica “Libertinagem e estrela da manhã” e Carlos Drummond de Andrade aparece com seu primeiro livro “Alguma poesia”. Os dois poetas que viriam a ser os grandes expoentes do modernismo brasileiro apresentavam poemas cujo modelo estético diferia em muito do ideal de poetas como Frederico Schmidt, espécie de mentor intelectual do jovem Vinícius de Moraes, especialmente no tocante à forma, vocabulário e ao misticismo, o que destoa completamente da poética de Oswald de Andrade e Mário de Andrade. Em diversas circunstâncias, como em sua correspondência, o poeta carioca também declarará a influência e sua admiração por Murilo Mendes. Para além do domínio estético, há também uma postura ideológica marcante, notavelmente a fé católica voltada para os ideais de direita que o orientarão em sua vida e obra ainda na década de trinta.

Existe, pois, uma dificuldade grande em moldar ou rotular, como fazem muitos críticos, a poética vinicianiana. Ao fazermos um exame mais detido de seus poemas, chegamos a conclusões que ultrapassam a mera nomenclatura à qual tentam aprisionar a obra do poeta. Nos primeiros livros citados encontramos, além de uma forte influência do simbolismo, fortes

características do barroco e do romantismo. Ou seja, o poeta carioca foge, a princípio, àquela poética colocada em evidência pelos modernistas, que renegam velhos movimentos literários e tentam inaugurar uma nova voz, dicção, ritmo, vocabulário, abolindo velhas formas e trabalhando uma nova estética. Mas é importante que se coloque em evidência que Vinícius também trabalha sobre a forma de sua poesia; embora os poemas contidos em seus primeiros livros tendem a ser mais longos, com uma linguagem por vezes rebuscada, verborrágica, o verso livre impera na maioria dos poemas. É curioso notar que a grande maioria dos sonetos é escrita em fase posterior. A fluidez dos gêneros e movimentos literários é marca constante em sua escrita e uma crítica que prime por modelos pré-concebidos e quase totalizantes não pode dar conta de seu projeto literário. Mas acreditamos que longe de estar encerrado em uma poética gasta e passadista, o poeta carioca estava imerso em uma poética moderna. Afinal, essa mistura de linguagens, de movimentos e gêneros literários não poderia pertencer a outra estética senão a do modernismo.

O estável, o acabado, o previsível, não podem combinar de maneira alguma com a escritura de Vinícius; há sempre uma busca por novas formas de escrita, em geral ligadas a um modelo passadigo, o que parece ser um paradoxo, mas se ajusta inconfundivelmente a seu estilo. Se considerarmos o livro “Novos poemas”, publicado em 1938, percebemos modificações profundas na estrutura de seus poemas. A começar pela epígrafe “Todos os ritmos, sobretudo os inumeráveis”, atribuído a Manuel Bandeira, com quem começa uma correspondência intensa ainda nos anos trinta. Nota-se que já existe uma influência de Bandeira sobre os versos de Vinícius; os poemas são mais curtos, mostram certa ironia, aparente simplicidade e aproximação de uma linguagem coloquial e fazer cotidiano que causam estranhamento à proposta inicial encontrada em seus primeiros livros. Os poemas contidos em “Novos Poemas” escapam a uma métrica e forma precisas e um poema de versos livres está lado a lado com um soneto; ou seja, não há ruptura ou desejo de se enquadrar a uma nova poética; há sim uma busca por liberdade (paradoxalmente com a obsessão com os sonetos que se multiplicam - mas o que em sua poética não é paradoxal?), por não pertencimento ou adequação de uma estética em vigor. O livro em questão parece incomodar Augusto Frederico Schmidt, que observa em uma de suas cartas ao poeta:

depois das anteriores publicações, você não tinha o direito de nos fazer ler (teria o de escrever?...) “Amor nos três pavimentos”, “Três retratos”, “Ária para assovio” (detestável trocadilho: “Sê mínima e breve”etc., exatamente quando um livro

contém a “Sonata do amor perdido, alguns daqueles sonetos, o inesquecível “Solilóquio” ... todos os tropeções da autocrítica tão desculpáveis. Ainda assim, não me conformo... [...] Por que você não volta aos metros curtos das grandes realizações do seu primeiro livro? (Castro, 2003, p. 87).

Alguns poemas como os citados por Schmidt, notavelmente “Amor nos três pavimentos”, trazem influência incontestável dos poetas modernistas, sobretudo de Manuel Bandeira, com versos mais sintéticos e uma linguagem claramente coloquial diferente daqueles dos poemas que figuram em seus dois primeiros livros. Vinícius de Moraes mais uma vez sentia o peso das críticas, mas seguramente percebia que eram tendenciosas tanto com relação a um modelo estético quanto político. Segundo Octávio de Faria, “a direita estranhou e muitos torceram o nariz. A esquerda aplaudiu, por causa das ousadias. Fala-se muito na ‘pornografia’ do livro” (Castro, 2003, p. 69-70).

Podemos considerar que a produção de Vinícius de Moraes está, para além de um modelo estético perseguido, e diríamos até mesmo rechaçado, profundamente associada a um momento de sua vida. Em 1938, vai para a Inglaterra para fazer um curso de literatura inglesa em Oxford, onde passa um período curto, pois no ano seguinte volta para o Brasil, devido à eclosão da Segunda Guerra Mundial e ameaças de invasão da Inglaterra pela Alemanha nazista. É um período de conscientização política e de intensas leituras, sobretudo de poetas ingleses. Em suas crônicas encontramos um material de fundamental importância para a compreensão das sucessivas transformações de seu processo de criação poética e seu envolvimento com um lirismo que fatalmente eclodiria em uma produção intensa de sonetos e mais tarde de canções:

[...] frequentava o curso de poesia do Professor Fox, e devorava os livros que constituíam o meu dever semanal. Mas atrapalhava-me muito o estado altamente lírico em que o ambiente universitário me deixava, agudizado ainda mais pela leitura, por minha conta, dos poetas modernos. À noite, em meu estúdio, pegava o violão, que tanto encantava a minha landlady Miss Mourdaunt, e me deixava estar, cogitando versos, sonhando a forma nova de minha poesia, que deveria realmente se revelar a partir daí. Depois murava-me contra a poltrona, com uma tábua de escrever, e fazia versos sem parar. Quando me faltava o espírito, traduzia literalmente os sonetos de Shakespeare, que procurava depois recriar em português (Moraes, 2017, p. 119).

Nesse trecho da crônica “Por que amo a Inglaterra?” encontramos uma curiosa relação entre leitura, escritura, tradução, acompanhamos de um violão. Essa influência pode ser verificada em seu livro “Novos Poemas” (1938) que sofre uma avalanche de críticas,

especialmente por parte do grupo de poetas que gravitava ao redor de Schimit. Em sua farta correspondência, sobretudo com Manuel Bandeira, Vinícius de Moraes descobre como está ocorrendo, de fato, sua recepção no Brasil e que seu novo estilo tem agradado a outros escritores. Bandeira faz algumas considerações a propósito da crítica:

Mando-lhe um artigo do Tristão (de Athayde) em que vem uma referência a você. Acho essa gente muito errada quando querem ver você confinado no sublime. Que mania! Como se a poesia fosse apenas instrumento do sublime. E como se o sublime não existisse também nas coisas humildes. Devo dizer que o Lúcio Cardoso, com toda a sua gravidade de escafandro do subsolo, não está com eles e aceitou muito bem a sua virada (Castro, 2003, p. 79).

Sem dúvida, acontecia um momento de transição na carreira do poeta, moldado por diversos fatores não apenas relacionados a um fazer poético, mas reformulado pelas suas leituras e aos acontecimentos à sua volta. De fato, é nítido que a linguagem e os temas se tornam mais simples, quase buscando uma prosa do cotidiano, o que confirma, a nosso ver, não uma mudança de cunho apenas social, pois esta é estabelecida em um conjunto de múltiplos poemas. Seria, portanto, um pouco redutor, isolá-la a esse aspecto. A aproximação com seu caráter oral é ainda mais relevante, pois é lícito supor que “em toda poesia oral pressupõe-se o canto e que todo gênero poético oral é também gênero musical, ainda que os usuários assim não o reconheçam” (Zumthor, 1997. p. 189), o que nos acena para um elemento ainda mais concreto e vital: essa “virada” na poética de Vinícius de Moraes, acreditamos, se situa no terreno da música.

Uma prova disso são os sonetos que se multiplicam, colocando em evidência que há ainda um rigor, uma preocupação com a forma que retira novamente aquele teor de coloquialidade ora falado. É exatamente este o ponto de desconexão e estranhamento na obra viniciano que parece fugir a muitos críticos: o antigo flertando com o moderno, o novo servindo de sustentáculo ao passado. O erudito se traveste de popular enquanto a novidade evoca o tradicional. Mas é interessante notar que muitos dos temas persistem e ressurgem com mais força, como é o caso da obsessão com a figura feminina que norteia toda sua obra. Embora a idealização do objeto de adoração permaneça, o amor carnal não é vilipendiado por uma busca espiritual que outrora esmagava a sua concretização, mas a impossibilidade do encontro continua subsistindo, seja na forma seja do conteúdo de sua obra poética. Os temas não ficam reduzidos à esfera social; ao, contrário, são ampliados. Se adotamos essa separação

levantada por alguns livros de teoria da literatura e pesquisas acadêmicas, apagaremos o mosaico de motivos e o denominador comum dessa fase que é justamente a configuração de elementos musicais presentes na obra.

Essa subdivisão não abarca nem mesmo sua obra musical. A Bossa Nova não é um movimento de cunho popular; ao contrário, as letras são poéticas e elaboradas, melodias longas, harmonias complexas e os arranjos extremamente sofisticados de Tom Jobim. Há ainda a suavidade do canto dos intérpretes; ou seja, uma combinação que não permite grandes audiências, e que era executada em lugares fechados como salas e teatros. O movimento se tornou mais popular por meio do rádio, já que eram poucas as casas que contavam com televisores no final dos anos cinquenta e início dos sessenta.

2.2. A poética do Poetinha

Na década de quarenta, após alguns anos sem publicar, possivelmente devido à sua carreira diplomática ocupando cargos na França e nos Estados Unidos, o que o deixa mais uma vez distante do Brasil, Vinícius de Moraes publica, em 1946, “Poemas, sonetos e baladas”, livro que se abre com “Soneto de fidelidade” (escrito em 1939) e termina com “Soneto de separação” (1938). A predileção de Vinícius pelos sonetos nos chamou bastante a atenção a ponto de contabilizá-los: encontramos cinquenta e seis sonetos presentes em sua obra, que se destacam entre cantos, canções, baladas, elegias, odes e demais poemas.

Esses números por si só legitimariam uma aproximação entre sua poesia e o gênero canção. Mas ainda encontramos, para além de uma estrutura poética, alguns elementos presentes nos versos que nos orientam a uma teia de relações mais complexas e elaboradas que podem ser elucidadas se aplicarmos alguns conceitos fundados no campo da semiótica, como veremos mais adiante.

Um dos elementos que capta a atenção do leitor na obra poética de Vinícius de Moraes, não nos cansamos de destacar, é uma forma de “tensão” presente nos poemas (sobretudo os sonetos), o que muitas vezes fica à margem dos estudos sobre a obra do autor. Observa-se que vários dos poemas se apresentam com características que conferem algumas relações muito próximas com o universo musical. Mas antes mesmo de começar sua produção poética, o poeta e compositor carioca já tinha se aventurado pela composição com a canção “Loura ou Morena”. Nós nos interessamos particularmente pela questão da estrutura e

articulação de seus versos, pois ela conduzirá aos poucos o rumo e ritmo de nossa pesquisa. Os sonetos, particularmente, nos mostram alguns indícios perceptíveis.

Vários dos cinquenta e seis sonetos apresentam uma característica em comum que estão além de sua forma clássica (dois quartetos e dois tercetos e os modelos AABB ou ABBA): uma curiosa construção de obstáculos para a união do sujeito, o eu poético com o objeto, o ser amado. Esse elemento já havia sido verificado em seus poemas anteriores, mas agora se apresentam marcando um ritmo e cadência outrora não identificados. Lancemos um olhar sobre os quatro sonetos reproduzidos abaixo:

Quadro 2 – Quatro sonetos de Vinícius de Moraes

<p>Soneto de Carnaval</p> <p>Distante o meu amor, se me afigura O amor como um patético tormento Pensar nele é morrer de desventura Não pensar é matar meu pensamento.</p> <p>Seu mais doce desejo se amargura Todo o instante perdido é um sofrimento Cada beijo lembrado uma tortura Um ciúme do próprio ciumento.</p> <p>E vivemos partindo, ela de mim E eu dela, enquanto breves vão-se os anos Para a grande partida que há no fim</p> <p>De toda a vida e todo o amor humanos: Mas tranquila ela sabe, e eu sei tranquilo Que se um fica o outro parte a redimi-lo.</p> <p style="text-align: right;">Moraes (2017, p. 230).</p>	<p>Soneto de quarta feira de cinzas</p> <p>Por seres quem me foste, grave e pura Em tão doce surpresa conquistada Por seres uma branca criatura De uma brancura de manhã raiada</p> <p>Por seres de uma rara formosura Malgrado a vida dura e atormentada Por seres mais que a simples aventura E menos que a constante namorada</p> <p>Porque te vi nascer de mim sozinha Como a noturna flor desabrochada A uma fala de amor, talvez perjura</p> <p>Por não te possuir, tendo-te minha Por só queres tudo, e eu dar-te nada Hei de lembrar-te sempre com ternura.</p> <p style="text-align: right;">Moraes (2017, p. 221).</p>
<p>Soneto de véspera</p> <p>Quando chegares e eu te vir chorando De tanto te esperar, que te direi? E da angústia de amar-te, te esperando Reencontrada, como te amarei?</p> <p>Que beijo teu de lágrimas terei Para esquecer o que vivi lembrando E que farei da antiga mágoa quando Não puder te dizer por que chorei?</p> <p>Como ocultar a sombra em mim suspensa Pelo martírio da memória imensa</p>	<p>Soneto da espera</p> <p>Aguardando-te, amor, revejo os dias Da minha infância já distante, quando Eu ficava, como hoje, te esperando Mas sem saber ao certo se virias.</p> <p>E é bom ficar assim, quieto, lembrando Ao longo de milhares de poesias Que te estás sempre e sempre renovando Para me dar maiores alegrias.</p> <p>Dentro em pouco entrarás, ardente e loura Como uma jovem chama precursora</p>

<p>Que a distância criou - fria de vida</p> <p>Imagem tua que eu compus serena Atenta ao meu apelo e à minha pena E que quisera nunca mais perdida...</p> <p>Moraes (2017, p. 215).</p>	<p>Do fogo a se atear entre nós dois</p> <p>E da cama, onde em ti me desседento Tu te erguerás como o pressentimento De uma mulher morena a vir depois.</p> <p>Moraes (2017, p. 311).</p>
---	---

Fonte: (Moraes, 2017).

Em “Soneto de Carnaval” uma festa de desencontros marca o ritmo do poema e se deflagra de forma explícita no verso final, que caracteriza o amor humano: “Se um fica o outro parte a redimi-lo”. A redenção está centralizada sobre o próprio desencontro e é emoldurada desde o início por uma conjunção de pares opostos: “Pensar nele é morrer de desventura/ Não pensar é matar meu pensamento”. Pensar e não pensar, pensar ou não pensar a vida, a morte, os anos que se passam, os amantes que se encontram e se desencontram como se estivessem na pista ao som de uma marchinha de carnaval perdidos na multidão. Tempo que escorre ao som da música que não está presente nos versos; porém, maquinalmente se constrói por meio de seus movimentos opostos. Tudo se transforma, equivalências são furtadas, o “doce desejo se amargura”, “cada beijo roubado é uma tortura”, uma verdadeira luta de corpos executados em uma dança de vai e vem personificada em cada verso.

Mas esse “carnaval” não parece ter fim, mesmo quando desemboca em uma quarta feira de cinzas. Um ser de “rara formosura” é ao mesmo tempo um ser com uma “vida dura e atormentada”, quer fluir e não consegue, fica preso na inconstância, na oscilação dos movimentos. O que o liberta, paradoxalmente, o prende, como uma dança, quase uma dança erótica ou quase o ato erótico sendo encenados. Definições coíbem a relação com o objeto de desejo: “Por seres mais que a simples aventura e menos que a simples namorada”. O tempo executa uma dança e uma contradança e o espaço não abriga a união, impossibilitada, nesse poema, por uma exigência da amada. O desejo, como sempre, suspenso, o objeto inalcançável, entorpecido pelo ritmo: “Por não te possuir, tendo-te minha/ Por só queres tudo, e eu dar-te nada”. A descontinuidade do movimento abala o poema, provocando uma verdadeira tensão formada a partir desse alinhamento de pares opostos.

Nos sonetos seguintes, “Soneto de véspera” e “Soneto da ausência”, temos um tema muito caro à poética de Vinícius de Moraes e que continuará reverberando em suas canções como veremos a seguir: a ausência e a espera do ser amado. Nos dois últimos versos da

primeira estrofe de “Soneto de véspera” já encontramos um elemento que trafega os outros poemas citados: a impossibilidade ou a falta de sentido da união entre o eu lírico e o objeto de adoração que fica clara em “E da angústia de amar-te, te esperando/ Reencontrada, como te amarei?” e os movimentos antitéticos se desencadeando gradualmente em “Que beijo teu de lágrimas terei/Para esquecer o que vivi lembrando”, driblando a monotonia rítmica por meio dessa assimetria proveniente da sinuosidade, da flutuação desses pares nos versos. No primeiro terceto o poeta usa uma metáfora deveras interessante: “Como ocultar a sombra em mim suspensa” singularizando uma memória criada pela distância que se revela no último terceto, fazendo alusão à formatação de uma imagem: “Imagem tua que eu compus serena/Atenta ao meu apelo e à minha pena”, imagem essa que fica ainda mais reificada por meio das sucessivas aliterações (atenta - apelo - pena). O ritmo molda também a imagem, coordenando, ou, antes, sugerindo o sentido.

“Soneto da espera”, o último dos poemas, abre também uma perspectiva interessante anunciada por meio de um movimento de “renovação”, donde fica nítida a ideia consciente ou não de um adiamento, ou melhor, de uma estratégia contrária à paralisação do ritmo. Podemos dizer que há reiteração contínua da ideia e da forma, porém a repetição não destrói o ritmo; ao contrário, o instaura permanentemente na memória. Seja “ardente, loura, jovem chama precursora” ou o “pressentimento de uma morena a vir depois”, a ideia se renova, mas a matriz-mulher de seu pensamento permanece, embora nunca alcançada; se atingida, se esfacela e quebra prontamente as coordenadas do ritmo.

Temos, então, uma sombra que se insinua ao longo dos versos e que não poderia ter outro nome senão melodia, pois assim ela se anuncia: por meio de sua virtualidade. Não é cantada e pode ser entoada a seu bel prazer, porém se realiza por meio de uma encenação ou performatização provinda dos recursos utilizados por Vinícius elencados anteriormente. Ora, uma melodia é também uma espécie de texto e os poemas de Vinícius de Moraes assumem um discurso profusamente melódico desencadeando efeitos de sentido devido a uma singular afinidade estrutural entre dois domínios semióticos a saber: o verbal e o musical. A partir dessas considerações pensamos nas estreitas relações entre poesia, canção e nos adentramos no mundo da semiótica.

Para isso entraremos em contato com alguns pressupostos da teoria da semiótica da canção desenvolvida pelo professor e teórico Luiz Tatit a partir das ideias de Algirdas Julian Greimas e Claude Zilberberg, desenvolvendo uma teoria em conjunção com a temporalidade e

a intensidade modulada pelo afeto (embora estejamos mais propensos ao termo desejo), o que é proposto pelos teóricos citados e que é expandido por Tatit no terreno da canção. Partimos da relação existente entre sujeito e objeto no pensamento narratológico e ao que eles podem sugerir na frase. É exatamente a articulação entre os dois elementos que produzirá, em um movimento de atração e repulsão, de expansão e contenção, o ritmo do verso, seja no poema ou na canção, como veremos na sequência. Nessa perspectiva, o objeto pode ser considerado parte do sujeito e sua busca condicionará o andamento da frase provocando uma cadência que se aflorará em ritmo e movimento. O processo não acontece de forma contígua; a procura é passível de interrupções e moldada pelo desejo, a saudade, a esperança do encontro, mas também da separação; do contrário o ritmo não prosperaria. De acordo com Tatit (2019):

O sujeito procura a si mesmo, mas também procura o não ser que está em si, ou seja, por vezes ele se afasta da busca narcísica e se mostra atraído pelo que não foi no passado e nem será no futuro, atraído pela própria diferença, pelo outro, a ponto de o inserir em seu programa de vida (Tatit, 2019, p. 15).

Ainda de acordo com o autor supracitado, a recuperação desse elo passa por três estágios: virtual (sujeito em disjunção com o objeto), atual (sujeito em não disjunção com o objeto) e real (sujeito em conjunção com o objeto). Esses estágios são permeados por elementos que estão ora em harmonia ora em estado de oposição ou mesmo contradição.

Podemos verificar o mesmo tema destacado nos poemas se repetindo em várias das letras de canções de Vinícius de Moraes, como é o caso de “Apelo”, em parceria com Baden Powell em 1966:

Ah, meu amor não vás embora
Vê a vida como chora, vê que triste esta canção
Não, eu te peço, não te ausentes
Pois a dor que agora sentes, só se esquece no perdão
(Moraes; Powel, 1966).

Em que encontramos o ser semiótico modulado pelos princípios da identidade e da alteridade, fraturado pela ausência do ser amado que é, em um primeiro ponto, seu complemento e, paradoxalmente, um empecilho à sua plenitude e felicidade, pois sua união é sinônimo também de parada, de estagnação. A união é esperada, idealizada, mas sua concretização, se há uma durabilidade e estabilização, é responsável pela perda do movimento

e conseqüentemente com a insatisfação do eu lírico. É a falta, a ausência, quem fabricará a ação e motivação para uma reintegração do sujeito com o objeto, o que reflete consideravelmente o pensamento de Greimas acerca da insolubilidade dessa relação entre os dois elementos da frase, mas que é permeada por uma crescente tensão que os separa e os une, marcando uma transição que intermediará o posicionamento dos seres actantes marcando noções muito particulares de temporalização e espacialização, seja no poema ou na letra de canção.

Voltando à questão da ausência, a falta do ser amado e o anseio pela sua posse, podemos dizer que esse sentimento é tangenciado pela espera; espera que se fabrica entre o desejo e a impossibilidade de reter por longo tempo o ser amado, pois sua retenção, como já mencionado, pode resultar em clausura, encerramento. Esse pensamento encontra ressonância também em Roland Barthes, que em “Fragmentos de um discurso amoroso” faz reflexões interessantes sobre a espera:

O ser que espero não é real, eu o crio e recrio sem parar a partir da minha capacidade de amar, a partir da carência que tenho dele: o outro chega aonde eu o espero, aonde eu já o criei. E se ele não vem, alucino: a espera é um delírio. [...] Estou apaixonado? Sim, pois espero. O outro não espera nunca. [...] A identidade fatal do enamorado não é outra senão: sou aquele que espera (Barthes, 2018, p. 156).

A espera é paralelamente construída à não materialização do ser amado ou à não concretização do ato amoroso. Podemos acrescentar, então, que existe uma relação plausível entre a fabulação ou ficcionalização da retenção de um fluxo orgástico deslocado e que é, invariavelmente, redirecionado para o trabalho de escrita. Tal escrita é edificada pela ausência do amado e a criatividade do poeta, pela sua espera; a manifestação corpórea do ser amado sendo contrária ao ato de criação. O ser amado é substituído pelo discurso de sua ausência:

Devo infinitamente ao ausente o discurso da sua ausência; situação com efeito extraordinária; o outro está ausente como referente, presente como alocutário. Dessa singular distorção, nasce uma espécie de presente insustentável; estou bloqueado entre dois tempos, o tempo da referência e o tempo da alocação; você partiu (disso me queixo), você está aí (pois me dirijo a você). Sei então o que é o presente, esse tempo difícil: um simples pedaço de angústia. A ausência dura, preciso suportá-la. Vou então manipulá-la: transformar a distorção do tempo em vaivém, produzir ritmo, abrir o palco da linguagem (Barthes, 2018, p. 61).

No fragmento do texto de Barthes (2018) citado acima, esse discurso da ausência é emoldurado por uma categoria que é fundamental que destaquemos: o tempo. Muito embora o teórico francês não se embrenhe nessa questão, ela nos será cara, pois está estreitamente associada à noção de ritmo, movimento, andamento no poema e na canção particularmente. Essa distorção do tempo confabulada nesse movimento de vai e vem é responsável, nessa perspectiva, pela marcação do ritmo.

O movimento de vai e vem, entrega/recusa, ação/espera, morte/vida se repete sempre na obra do poeta e compositor carioca. Na cadência das ondas do mar, no andar da “Garota de Ipanema” ou da “Carioca”, no “canto de Ossanha” traidor, ditando a indecisão do eu lírico da letra da canção a se entregar ou não à paixão, já que o amor é bom, mas se confunde com seu oposto, dor. Talvez seja tendencioso o termo ‘oposto’, pois a conjugação dos verbos “amar” e “sofrer” parecem ser indissociáveis na poética e no cancionário de Vinícius de Moraes:

O homem que diz "dou" não dá,
Porque quem dá mesmo não diz
O homem que diz "vou" não vai
Porque quando foi já não quis
O homem que diz "sou" não é
Porque quem é mesmo é "não sou"
O homem que diz "tô" não tá
Porque ninguém tá quando quer
Coitado do homem que cai
No canto de Ossanha, traidor
Coitado do homem que vai
Atrás de mandinga de amor
Vai, vai, vai, vai, não vou
Vai, vai, vai, vai, não vou
Vai, vai, vai, vai, não vou
Vai, vai, vai, vai, não vou
Que eu não sou ninguém de ir
Em conversa de esquecer
A tristeza de um amor que passou
Não, eu só vou se for pra ver
Uma estrela aparecer
Na manhã de um novo amor

Amigo sinhô
Saravá
Xangô me mandou lhe dizer
Se é canto de Ossanha, não vá
Que muito vai se arrepender
Pergunte pro seu Orixá
Amor só é bom se doer
Pergunte pro seu Orixá

Amor só é bom se doer

Vai, vai, vai, vai amar
Vai, vai, vai, vai sofrer
Vai, vai, vai, vai chorar
Vai, vai, vai, vai, dizer
Que eu não sou ninguém de ir
Em conversa de esquecer
A tristeza de um amor que passou
Não, eu só vou se for pra ver
Uma estrela aparecer
Na manhã de um novo amor
(Moraes; Powel, 1966)

É importante também destacar algo que a princípio pode causar um abalo com relação à indissociabilidade entre melodia e letra, notavelmente no tocante à aceleração e desaceleração na canção. Tanto um músico pode construir novos arranjos para a canção modificando o andamento como o intérprete criar novos contornos que afetarão substancialmente o terreno da significação. É o que acontece, por exemplo, na gravação de “Canto de Ossanha” por Elis Regina em seu álbum de 1969. Se nas gravações feitas por Vinícius e Toquinho os versos são mais breves, rápidos e concentrados, na gravação de Elis Regina há o movimento oposto de desaceleração marcando uma difusão que favorece ainda mais uma atmosfera de dúvida, hesitação, divagação embalado nesses elementos opostos. Se as primeiras gravações são marcadas por uma certa ansiedade e precipitação do eu lírico, na voz da intérprete há protelação.

O movimento de ida e volta, da falta, da saudade se faz presente também no clássico “Chega de saudade”, composta em parceria com Tom Jobim:

Vai minha tristeza
E diz a ela que sem ela não pode ser
diz-lhe numa prece
Que ela regresse
Porque eu não posso mais sofrer

Chega de saudade
A realidade é que sem ela
Não há paz, não há beleza
É só tristeza e a melancolia
Que não sai de mim
Não sai de mim
Não sai
(Moraes; Jobim, 1956).

Na canção baluarte da Bossa Nova, constatamos também que os mesmos movimentos flagrados na poética de Vinícius podem ser observados nas formas melódicas de Jobim: “Anos depois Vinícius diria que uma das maiores surras que uma letra lhe aplicara tinha sido a de Chega de saudade – pela dificuldade de fazer com que as palavras se encaixassem naquela estrutura melódica cheia de idas e vindas” (Castro, 2016, p. 166). Observa-se nitidamente que tanto nas parcerias com Tom Jobim como com Baden Powell ou Toquinho, para citar alguns exemplos, Vinícius de Moraes usa temas e estruturas recorrentes em suas letras de canção, criando oscilações e uma carga tensiva que está em consonância com o ritmo estabelecido pela melodia. O ritmo, além, obviamente, da combinação de outros aspectos como tonicidade e atonia, divisões silábicas sustentadas por determinadas notas, é, nessa perspectiva, resultado de uma relação de elementos opostos responsáveis pela continuidade do tempo, ou seja, pela manutenção e renovação de seu ciclo.

Da poética da paixão à forma da canção, passando por movimentos culturais como o da Bossa Nova, atravessando fontes da cultura popular brasileira como o candomblé ou resgatando personagens gregos da antiguidade, também sua filosofia do cotidiano é inflamada pelos mesmos motivos estilísticos como podemos comprovar na canção “Sei lá, a vida tem sempre razão”:

Tem dias que eu fico
Pensando na vida
E sinceramente
Não vejo saída
Como é, por exemplo
Que dá pra entender
A gente mal nasce
Começa a morrer
Depois da chegada
Vem sempre a partida
Porque não há nada
Sem separação

Sei lá, sei lá
A vida é uma grande ilusão
Sei lá, sei lá
Só sei que ela está com a razão

Ninguém nunca sabe
Que males se apronta
Fazendo de conta
Fingindo esquecer

Que nada renasce
Antes que se acabe
E o sol que desponta
Tem que anoitecer
De nada adianta
Ficar-se de fora
A hora do sim
É um descuido do não

Sei lá, sei lá
Só sei que é preciso paixão
Sei lá, sei lá
A vida tem sempre razão
(Moraes; Toquinho, 1971).

Novamente constatamos as oposições: chegada/ partida, ilusão/ razão, sol/ anoitecer, hora do sim/descuido do não, paixão/razão ao longo da canção. O verso “depois da chegada vem sempre a partida/ pois não há nada sem separação” sugere de forma exemplar essa dinâmica de elementos contrários presente em sua poética que nesse movimento de oposição marcará um efeito tensivo desenvolvendo uma mecânica que está em perfeita consonância com o tempo da música:

A aliança entre o contínuo e o descontínuo permite à melodia inventar sua própria duração por uma retomada incessante de si mesma, sem que, no entanto, rompa a continuidade móvel de seu desenho, sempre reconquistada pelo e sobre o descontínuo e é do próprio descontínuo que sempre emana o elã que engendra uma nova continuidade (Brelet, 1949 *apud* Tatit, 2019, p. 64-65).

A frase de Brelet (1949), “...é do próprio descontínuo que sempre emana o elã que engendra uma nova continuidade”, quem talvez nem saiba da existência do poeta carioca, resume perfeitamente a poética do Poetinha. Zilberberg (2011) já defendia que entre tempo e sentido há uma relação de intimidade e que está, como podemos captar em todas as canções acima, na noção de tempo arquitetada por Vinícius de Moraes, mostrando a articulação dessas forças contrárias; grandezas que se aproximam e se repelem marcando, a partir da tensão ocasionada, o movimento da canção. Também o poeta Paul Valéry tecerá algumas considerações sobre o tema quando diz que “todas as vezes que há dualidade em nosso espírito há tempo. O tempo é o nome genérico de todos os fatos de dualidade, de diferença” (Valéry, 1973 *apud* Tatit, 2019, p. 64), o que nos ajuda a entender melhor os pressupostos da

semiótica tensiva proposta por Luiz Tatit a partir das ideias desses pensadores e acreditamos estar em profunda conformidade com o nosso corpus teórico.

É a partir dessas relações de tensividade, juntamente às dimensões do tempo na canção, sob a ótica da aceleração, desaceleração, concentração e difusão que o professor e teórico Luiz Tatit embasará seus conceitos designados como tematização (tema com motivo melódico recorrente, andamento em geral acelerado, sem pontos de descontinuidade, não havendo obstáculos entre o eu lírico e seu objeto de desejo), passionalização (movimento oposto, com exploração do campo de tessitura, privilegiando movimentos descontínuos, andamento desacelerado, assinalando a busca do sujeito pelo objeto), o que observamos em vários dos poemas e das canções de Vinícius de Moraes, sobretudo aqueles onde o tema é a separação, a ausência, a espera, a saudade e o desejo. Temos ainda o conceito de figurativização (captação das unidades entoativas que derivam da melodia, mostrando as nuances e aproximações entre os versos cantados e a fala cotidiana).

Em nossa análise das letras de canções de Vinícius de Moraes e Tom Jobim veremos se esses conceitos se aplicam nas letras originais e como são veiculados em suas traduções para as línguas inglesa e francesa.

3. DA MÚSICA À LITERATURA

3.1 Uma questão da crítica, ainda...

Copiei sim, meu caro defensor. O que me espanta, e acho sublime de bondade, é dos maldizentes se esquecerem de tudo quanto sabem, restringindo a minha cópia a Koch-Grunberg, quando copiei todos. E até o senhor, na cena da Boiúna. Confesso que copiei, copiei às vezes textualmente. Quer saber mesmo? Não só copiei os etnógrafos e os textos ameríndicos, mas ainda, na Carta pras Icamiabas, pus frases inteiras de Rui Barbosa, de Mário Barreto, dos cronistas portugueses coloniais (trecho retirado de carta de Mário de Andrade a Raimundo Moraes).

De forma semelhante ao que foi constatado quando apontados alguns paradigmas teóricos um tanto clichês associados à produção poética de Vinícius de Moraes, sobretudo os mais conservadores, também com o cancionista de Tom Jobim nos deparamos com críticas contumazes que tentam enquadrar sua obra segundo categorias limitadoras e conduzidas a partir de pontos de vista bastante tendenciosos.

A primeira questão se relaciona com o termo cunhado pelo movimento musical surgido no Rio de Janeiro no final dos anos cinquenta e início dos anos sessenta: Bossa Nova. O fato de que a Bossa Nova engloba todo um conceito musical, experimental e estético que acabou sendo associado a uma camada privilegiada da zona sul carioca e ao meio acadêmico que se desenvolvia com maior efervescência buscando uma identidade ou ponto de identificação, parece privá-la, na opinião de alguns críticos, de ser um movimento genuinamente brasileiro. O problema se amplia quando este movimento é associado a uma outra música, o jazz americano e uma outra cultura. A presença dessa cultura estrangeira e o que ela carrega do ponto de vista político e cultural parecem ser o empecilho maior para a plena aceitação da Bossa Nova no mercado nacional. A relação com o outro, o estrangeiro, o inimigo, o diferente parece moldar o pensamento dessa crítica aviltando alguns valores do movimento e associando-o a uma negação da cultura nacional e a importação e à apropriação de um “produto” externo.

Essa deslegitimação do movimento musical chamado Bossa Nova é encontrada, por exemplo, nas críticas contundentes feitas por José Ramos Tinhorão em suas obras, notavelmente em “O Samba agora vai - a farsa da música popular no exterior” (2015). Já na capa do livro estão estampados sua ironia e deboche: um modelo em ondas que reproduzem os contornos do calçadão de Copacabana nas cores azul e vermelha, em fundo branco,

evocando as cores da bandeira estado-unidense. Mas o que mais chama a atenção é a metodologia de pesquisa utilizada por José Ramos Tinhorão, bastante distinta daquela que deveria ser promovida na esfera da pesquisa. O trabalho relacionado à estética e à recepção da obra quase nunca é contemplado, e quando há menções, estas são feitas de maneira inconsistente e sem uma análise pormenorizada, sobretudo quando se trata das letras das canções. Há poucos detalhes, supressão de dados importantes e pouco adensamento de notas relativas a contatos e diálogos interculturais. O autor parece mesmo desconhecer ou desconsiderar tais relações ou a forma como elas são mutuamente afetadas. Tinhorão parece estar mais preocupado em estabelecer uma periodização histórica concernente ao sucesso ou pretensão sucesso da música brasileira no exterior e as tentativas de aproximação, notavelmente dos Estados Unidos com o Brasil, circunscrevendo essas relações exclusivamente ao campo político:

Com a vitória do movimento musical denominado Bossa Nova, que vinha marcar o advento cultural das primeiras camadas de jovens da classe média das cidades beneficiadas pela ampliação do ensino universitário, a tentativa de conquista do mercado artístico norte-americano passava a uma nova fase: a do oferecimento de um produto brasileiro obtido segundo fórmulas já conhecidas e aceitas pelo pretendido público consumido brasileiro. De fato, o impacto da propaganda norte-americana sobre essa geração da classe média nascida durante a Segunda Guerra Mundial fora de tal ordem que conseguira realizar uma espécie de lavagem cerebral em termos de cultura e de costumes, levando a uma assimilação de estereótipos nunca imaginada. No campo da música popular essa fora tamanha, sob o influxo do jazz, que a primeira síntese obtida pelos músicos jovens a partir dos recursos assimilados da música norte-americana foi alegremente julgada um produto nacional (Tinhorão, 2015, p. 129-130).

Há, evidentemente, contribuições significativas de sua parte para o campo de pesquisas musicológicas no que diz respeito a documentação, precisão de datas, descrição social e histórica dos movimentos, mas falta-lhe, aparentemente, um conhecimento de teoria musical e a preocupação anteriormente mencionada, relativa ao campo estético. Existem poucas citações e interlocuções com diferentes ritmos e culturas, movimentos de vanguarda ou mesmo a nível estrutural no campo da letra de canção, por exemplo. Isto pode se dar, em parte, ao fato de Tinhorão ser um jornalista e historiador e, portanto, não estaria tão preocupado com estas questões. Mas ainda que seu discurso pretenda se situar no plano histórico, o mesmo se torna muitas vezes redutor, improdutivo e inconsistente. As fontes são, em sua maioria, referências a jornais e revistas da época; não que isto seja irrelevante, mas, ao

mesmo tempo, pode resultar em uma narrativa tendenciosa e desprovida de fontes legítimas. Suas posições são pautadas, não raro, em opiniões de terceiros, impressões pessoais de outros jornalistas ou teóricos que fundamentam suas críticas. Não parece haver espaço para antíteses ou reflexões acerca da complexa composição musical brasileira e estrangeira. Há sim, ao que parece, uma vontade suprema de tentar reduzir o trabalho e empenho de compositores brasileiros (especialmente dos que apareceram no final dos anos cinquenta com a Bossa Nova) e buscar uma música genuinamente brasileira, alienadamente pura e desprovida de influências. Tudo em sua obra parece convergir para a esfera ideológica, pela busca de um sentimento de nacionalismo, o que o aproxima, ironicamente, do personagem Policarpo Quaresma, de Lima Barreto.

Mesmo sob esta perspectiva o pretense engajamento histórico-político de Tinhorão fica comprometido, sobretudo, do ponto de vista da história moderna que se destaca pelo caráter fragmentário de seu discurso, inconclusibilidade, ausência de linearidade e síntese, perícia e acuidade em suas denominações. O jornalista dá preferência, isso é inquestionável, ao velho jargão da datação e descrição e sua escrita tem um teor jornalístico que foge dos pré-requisitos de uma pesquisa com fundamentação teórica, desprovida de construções hipotéticas, analíticas e comparativas. O mesmo teor de relato jornalístico é encontrado nos livros de Ruy Castro; mas nota-se que este examina a questão de forma menos tendenciosa buscando outras fontes e comparando-as. O episódio mais significativo de discordância entre Castro (2016) e Tinhorão (2015) é aquele relacionado à crítica feita pelo último sobre o fracasso do espetáculo dos integrantes do movimento musical no Carnegie Hall:

(...) a *bête noire* da Bossa Nova, o crítico José Ramos Tinhorão produziu a pior crueldade de todas: uma narrativa de palco e bastidores do Carnegie Hall, em o Cruzeiro, que ainda era o veículo de maior penetração. O que ele contou revelava apenas a desorganização e nervosismo de alguns participantes. Mas Tinhorão com sua vasta munção verbal, pintou a coisa de ridículo e definiu-a como um “fracasso” dos músicos brasileiros na sua tentativa de parecer “esforçados imitadores da música americana”. Todo o resto da imprensa fez-lhe coro (Castro, 2016, p. 326-327, grifos do autor).

A principal finalidade do trabalho de Tinhorão (2015) (aqui não estamos dizendo que seja inútil neste sentido) parece ser a de documentação ou catalogação da música brasileira, o que oferece aos leitores, inquestionavelmente, um grande acervo, com material precioso no que tange à leitura e consulta, mas que o priva de outros elementos constitutivos da música

brasileira e pode induzir o leitor a pensar de uma forma muito particularizada através de suas considerações, notavelmente a respeito das relações da música brasileira com músicas de outros países, especialmente os Estados Unidos e a França.

No campo estético, Tinhorão (2015) parece desconsiderar ou mesmo ignorar o cruzamento e influências de um gênero musical sobre o outro e suas relações culturais. Seu campo de visão fica estacionado em uma concepção político-ideológica vinculada à ideia de um país irremediavelmente submisso e ameaçado pelo imperialismo norte-americano. Como se assim como o samba, o jazz não tivesse suas raízes na música trazida pelos escravizados da África para as novas colônias nas Américas e ambos não estivessem também associados a influências musicais europeias. Ou seja, esse cruzamento de ritmos e culturas parece ser ignorado pelo historiador.

Há, ainda, as ferinas insinuações de críticos como o jornalista Paulo Francis, que perseguia Jobim e que, como Tinhorão (2015), o considerava um plagiador. Com direito a resposta, Jobim expõe a questão de maneira irônica e magistral:

Paulo Francis escreveu n'O Globo que o "Samba de uma nota só" foi tirado da introdução do "Night and day". Isso é interessante, pois o Cole Porter sofreu uma perseguição danada com "Night and day". Naquele tempo diziam, inclusive saiu na imprensa, que ele tinha roubado o "Night and day" da "Sonata ao Luar", de Beethoven. Eu não acho que se pareça assim, como eles falaram. Talvez no subconsciente do Cole Porter tenha entrado essa coisa na infância. Se eu fosse roubar alguma coisa do Cole Porter – assim como dizia Stravinsky, "só se pode roubar a quem se ama" – eu roubaria a canção. Não roubaria a introdução. A introdução é secundária, é um introito para a apresentação da substância, o caldo da melodia. Pode até ser que eu tenha me influenciado, embora de tanto eles falarem essas coisas, eu fui lá olhar. A introdução de "Night and day" não é como a do "samba de uma nota só". A nota é outra, a harmonia é outra, e o ritmo em que essa nota é repetida é outro. Em todo o caso, o pessoal acha parecido. Interessante que isso não emocionou os advogados do Cole Porter, porque naturalmente os nossos queridos brasileiros levariam tudo isso aos seus advogados de bandeja para que pudessem me processar, mas eles não acharam a ideia boa (Homem; Oliveira, 2012, p. 103-104).

A canção "Insensatez", composta com Vinícius de Moraes, também costumava ser comparada com "Prelúdio número 4 em Mi menor", de Chopin, sobretudo no início do prelúdio, nos primeiros oito compassos. Mas o conceito de plágio formulado por Francis e Tinhorão é tão falacioso que, dentro dessa perspectiva, o próprio Jobim plagiaria a si mesmo, já que tinha como marca de seu estilo executar trechos de suas obras em outras composições novas, construindo uma rede dialético-musical entre elas. Um exemplo clássico são os trechos

melódicos de “Brasília, Sinfonia da Alvorada” evocados em canções como “Canta, canta mais” (1980), “Olha Maria” (1980), “Tema de amor de Gabriela” (1987) e Passarim (1987).

Outra grande questão relacionada ao cerceamento da crítica é o fato da obra jobiniana ser vista apenas de maneira panorâmica e sempre associada à produção do início dos anos sessenta, com a presença marcante de João Gilberto, como se não houvesse realizado outros discos e experimentado novas imersões estéticas em seu trabalho. Se durante parte de sua carreira, o compositor carioca se ocupava em fazer melodias, harmonias e arranjos que mais tarde ganhariam letras de Vinícius de Moraes, Aloysio de Oliveira, Newton Mendonça e Chico Buarque, por exemplo, além de fazer arranjos para os discos de outros artistas como João Gilberto e Sylvia Telles, Jobim foi se aprimorando também em escrever letras que figuram entre as melhores de sua produção, como “Águas de março”, “Wave”, “Passarim”, entre outras, que fogem do *slogan* “o amor, o sorriso e a flor”. Em sua produção musical realizada nos anos setenta e oitenta, em discos como “Matita Perê” (1973) e “Passarim” (1987), algumas canções flertam com a literatura sendo baseadas em poemas e romances como “Grande sertão veredas”, de Guimarães Rosa, “Crônica da casa assassinada”, de Lúcio Cardoso, “O tempo e o vento”, de Érico Veríssimo e “Gabriela cravo e canela”, de Jorge Amado.

Temos, então, uma relação dialética importante e pouco explorada em estudos acadêmicos: música e literatura na obra de Tom Jobim. Aqui não pretendemos, obviamente, desenvolver o tema minuciosamente, pois extrapolaria o objetivo da pesquisa, que é filtrar essas relações sob o prisma da tradução. Todavia, consideramos imprescindível fazer alguns apontamentos para melhor introduzir o nosso objeto de investigação e critérios adotados para proceder a uma análise adequada da tradução de canções. Antes, porém, trataremos de abordar, a seguir, o tema, examinando alguns elementos comuns entre a leitura e a tradução, fazendo um breve estudo do percurso do maestro e compositor Tom Jobim como leitor de clássicos da literatura brasileira e posteriormente como tradutor de algumas de suas próprias canções para a língua inglesa.

3.2 Tom Jobim, o Leitor escutador

[...] acho [...] que as palavras devem fornecer mais do que significam. As palavras devem funcionar também por sua forma gráfica, sugestiva e por sua sonoridade, contribuindo para criar uma espécie de ‘música subjacente’. Daí o recurso às rimas, à assonância, e, principalmente, às aliterações. Formas curtas, rápidas, enérgicas. Força, principalmente² (Guimarães Rosa).

Durante muito tempo na literatura a ideia de leitor foi de certa forma ignorada ou mesmo ofuscada pela presença dominante do autor ou do texto, este último tão reverenciado pelos formalistas e estruturalistas do século XX. Além da importância de uma associação historicista entre obra e contexto, outras correntes, em sentido oposto, defendiam o *close reading*, ou seja, a obra fechada, resultado de uma leitura objetiva, atenta tão somente à estrutura do texto, sem se preocupar com suas referências extralinguísticas.

A noção de livro como um objeto, uma entidade, independente do autor e leitor colocados em evidência, sobretudo, por Flaubert e por Mallarmé, ganha força no século XIX e resiste ainda no século XX quando aos poucos o papel do leitor começa a despertar o interesse de alguns romancistas como Proust, por exemplo. O romancista francês concede maior liberdade ao leitor; para ele a leitura está indissolúvelmente ligada a uma escritura; em o Tempo Redescoberto, “a escritura é descrita como a tradução de um livro interior, e a leitura como uma nova tradução num outro livro interior” (Compagnon, p. 145, 2001). Esse ato tradutório ou essa leitura tradutória nos interessa particularmente, pois é a partir dela que começaremos a tecer relações entre um leitor que além de uma espécie de tradutor ou leitor modelo, nos termos de Umberto Eco (1985), ganha *status* de crítico e também de criador de novos significados. Mais tarde, passaremos a relacionar a ideia de leitor com a do ouvinte, tentando buscar diferenças e aproximações.

Ainda no âmbito da crítica literária, em 1968, quando Barthes (1988) publica “A morte do autor”, acontece, de fato, um deslocamento do foco de atenção dirigido historicamente ao autor, embora ainda insista em colocar em evidência a importância do texto e seu código hermenêutico. Mas neste mesmo período aparecem novos trabalhos fazendo com que o leitor saia da sombra e de um papel secundário que sempre lhe foi relegado e passe a

² Carta de João Guimarães Rosa a Harriet de Onís de 11 de fevereiro de 1964. Arquivo Guimarães Rosa, Instituto de Estudos Brasileiros-USP.

ganhar maior autonomia. O leitor ganha um status cada vez maior e é identificado por teóricos como Barthes (1988) e Iser (1996) como agente construtor de sentido e, mais que isso, como aquele que constitui uma função do texto. O termo recepção passa a se destacar como novo fundamento da teoria literária, diante do qual a hierarquia da tríade autor- texto- leitor é superada e desconstruída e o exercício do imaginário do leitor passa a ter cada vez maior relevo e distinção:

Essa imaginação de um leitor total – quer dizer, totalmente múltiplo, paradigmático – tem talvez uma coisa de útil: permite entrever o que se poderia chamar de paradoxo do leitor: admite-se comumente que ler é decodificar; letras, palavras, sentidos, estruturas, e isso é incontestável; mas acumulando as decodificações, já que a leitura é, de direito, infinita, tirando a trave do sentido, pondo a leitura em roda livre (o que é sua vocação estrutural), o leitor é tomado por uma intervenção dialética: finalmente, ele não decodifica, ele sobrecodifica; não decifra, produz, amontoa linguagens, deixa-se infinita e incansavelmente atravessar por elas; ele é essa travessia (Barthes, 1988, p. 51).

O leitor está presente de forma ativa; ele executa, de fato, um trabalho em que sua força cognitiva e criativa é utilizada para (re)produzir o que leu. A leitura é a matriz de um desejo: o de escrever, ou reescrever, de construir a partir de algo que lhe foi dado. Já é possível, pois, vislumbrar uma relação entre o leitor/tradutor e o texto (e mais tarde acrescentaremos também o ouvinte), porém, sem deixar que isso afete as relações do texto com o contexto histórico-social da obra. Nasce aí também a controvérsia em torno da liberdade do leitor/tradutor, que será um tema caro a essa pesquisa e que tentaremos desenvolver na sequência.

Se um texto é um conjunto ou um cruzamento de citações, seu aspecto de originalidade perde esse *status*. Esse conceito ganha ainda mais vigor na modernidade quando a centralidade da figura do autor se desloca em direção ao texto, em uma perspectiva estruturalista e ao leitor com a estética da recepção, o que projeta também a figura do tradutor que vai ganhando maior visibilidade, tema ao qual retomaremos mais tarde quando abordarmos a tarefa do tradutor sob o olhar da tradução criativa, proposta por Haroldo de Campos, que será apresentada no quarto capítulo da tese.

Quando percorremos o cancionário de Tom Jobim, observamos nitidamente a importância da literatura em sua obra e acreditamos que ela tenha se tornado mais fecunda a partir de seu contato com Vinícius de Moraes. O encontro, como já mencionado, acontece na segunda metade dos anos cinquenta com a peça “Orfeu da Conceição” (1960), de Vinícius de

Moraes e rende um disco homônimo com sete faixas gravado pela Odeon em 1956. Orfeu marca essa virada na produção do poeta carioca e o aproxima ainda mais de uma estética popular e também do universo da música. A peça, que logo mais será adaptada para o cinema francês, de fato amplia as possibilidades artísticas buscadas por Vinícius de Moraes. Nasce o compositor, cuja obra já demonstrava seu flerte com a música. A própria escolha do mito de Orfeu já coloca em evidência essa aproximação e ainda um desejo de moldar sua obra com um tom mais popular. Diferentemente dos personagens do mito grego os personagens de “Orfeu da Conceição” (1960) são negros e vivem na favela, a linguagem utilizada ao longo da obra é abundantemente coloquial, apresentando inclusive gírias da época mesclada com um lirismo que se faz notar, sobretudo, nas falas de Orfeu. O Orfeu carioca, ainda apaixonado por Eurídice, carrega consigo um violão, instrumento que será a marca da bossa nova nos anos seguintes e não uma lira como no mito original, que o acompanhará até o seu trágico fim.

A parceria de Tom e Vinícius continuará e em 1958 culminará com o disco “Canção do amor demais”, registrado por Elizete Cardoso, com letras de Vinícius de Moraes e arranjos de Tom Jobim, em que se destaca a canção “Chega de saudade” que no ano seguinte será gravada por João Gilberto e se tornará sucesso nacional. Logo em 1960, Vinícius e Tom, a convite do governo de Juscelino Kubitschek, se reencontrarão para realizar um trabalho de fôlego: uma espécie de hino para uma cidade que ainda estava sendo construída. Assim acompanharam, durante um período, a cidade sendo erguida em um lugar ainda ermo enquanto trabalhavam na obra “Brasília: sinfonia da alvorada”.

É uma tarefa bastante difícil dizer o que as cinco faixas na verdade representam. Tom Jobim é o responsável pelos arranjos e Vinícius interpreta o que não poderíamos facilmente classificar como canções, poemas recitados ou uma narrativa fragmentada. A obra é dividida em cinco faixas: “O planalto deserto”, “O homem”, “A chegada dos candangos”, “O trabalho e a construção” e “Coral” se assemelhando à estrutura da obra “Os sertões” (2003) de Euclides da Cunha (A terra, O homem, A luta), ainda com alusões claras ao livro “Gênesis” do Antigo Testamento, mas totalmente voltada para a realidade daquela parte ainda desconhecida do Brasil, evocando a paisagem que compunha aquele cenário inóspito, documentando com informações históricas a chegada dos migrantes; em suma, um mapeamento da região que fora escolhida para ser a nova capital do país.

O exemplo dado acima mostra como pode ser redutor circunscrever a obra de Vinícius de Moraes e Tom Jobim como um produto encerrado em influências do jazz americano,

destinado a uma pequena parte da população e, ainda, reduzido como cenário à zona sul do Rio de Janeiro. A complexidade do cancionero ultrapassa essa pretenciosa tentativa de classificação por parte de críticos como Tinhorão, como já apontado no capítulo anterior.

A influência da literatura brasileira sobre o cancionero de Tom Jobim é algo notável e deve ser mencionada em nossa pesquisa. Em sua biografia, escrita pela irmã Heloísa Jobim, “Antônio Carlos Jobim, um homem iluminado” em (1996) há vários indícios de que o maestro e compositor brasileiro utilizava a obra de alguns escritores como fonte para suas produções musicais e relembra a figura do próprio pai Jorge Jobim, que era um poeta. Também o maestro rabiscava alguns poemas como “Urubu”, cujo tema principal é sua obsessão com o pássaro que se torna título do disco homônimo e “Chapadão”, longo poema que conta com cinquenta e seis estrofes, ambos presentes em “Ensaio poético”, de Tom Jobim com fotografias de Ana Jobim, sua mulher na época. O livro ainda conta com memórias, algumas com a estrutura semelhante às crônicas de Vinícius de Moraes. Dessas influências em sua obra musical, provavelmente a mais importante é a de Guimarães Rosa, como revela o próprio Jobim: “Guimarães Rosa está dentro da minha obra... Tentava ler Grande Sertão... e não consegui, porque era denso, pesado. Depois, aquilo virou uma sopa no mel. Aquilo virou a minha casa!” (Martins; Abrantes, 1993, p. 180-181).

São notórias as alusões à obra de Guimarães Rosa em seu álbum “Matita Perê”, de 1973. “Águas de março”, canção que abre o disco, e que será analisada na última parte da tese juntamente às traduções para as línguas francesa e inglesa, já nos fornece interessantes elementos literários ali presentes. “Matita Perê”, com letra de Paulo César Pinheiro, segue o mesmo percurso. Em seu artigo “Tom e Rosa”, a professora Heloísa Maria Murgel Starling sublinha algumas dessas influências:

Duas citações são exemplares: a evocação direta ao romance *Chapadão do Bugre*, de Mário Palmério, revelada nos versos “lá vinha Matias, cujo nome é Pedro, aliás, Horácio, vulgo Simão”; a vistosa sequência de estrofes que integram à canção o poema “Um Chamado João”, composto por Carlos Drummond de Andrade, em 1967, em homenagem a João Guimarães Rosa, três dias após a sua morte e que se encerram com os versos: “Recebendo aviso entortou caminho/ De Norte-Nordeste pra Norte-Norte/ Na meia vida de adiadas mortes/ Um estranho chamado João”. Mas a grande fusão da música e dos versos de “Matita Perê” com a fonte literária que lhe serviu de inspiração direta só se realiza por completo no intenso diálogo com o conto “Duelo”, de Guimarães Rosa (Starling, 2010, p. 121).

Na segunda faixa do lado B de “Matita Perê” temos uma canção ou agrupamento de quatro canções “Trem para Cordisburgo”, “Chora coração”, “O jardim do abandono” e “Milagre e Palhaços” com o título homônimo do romance “Crônica da casa assassinada” (2002), de Lúcio Cardoso. “Trem para Cordisburgo”, inclusive, guarda uma estreita relação com o poema “Trem de ferro”, presente no livro “Libertinagem e Estrela da manhã” (1999), de Manuel Bandeira, última faixa do último disco de Tom Jobim “Antônio brasileiro” que será gravado vinte anos depois do álbum “Matita Perê” e lançado em 1994.

No início da obra cinematográfica homônima de Paulo César Saraceni, quando a personagem Nina chega de trem a Minas Gerais para em seguida se dirigir à casa dos Meneses, a cena é guiada pela canção de Tom Jobim mostrando a importância do trem para o estado na época, seja para transporte de pessoas ou de mercadorias. A canção mimetiza os sons do trem conferindo uma plasticidade sonora do veículo associada à imagem da paisagem do interior do país. Mais tarde o poema de Manuel Bandeira facilitará ainda mais essas associações imagéticas formadas pela série de motivos musicais criados por Tom que correspondem às sugestões onomatopaicas provindas do poema de Bandeira.

“Chora coração” é o único fragmento acompanhado de uma letra que foi escrita por Vinícius de Moraes e que aparentemente se relaciona com um poema de Catulo da Paixão, como podemos concluir ao ler a seguinte passagem do artigo de Santos (2020) sobre as relações do filme baseado na obra de Lúcio Cardoso e a canção composta por Tom Jobim:

Para expressar a intensidade emocional do romance e de sua adaptação para o cinema, Tom Jobim trabalhou as variações de uma melodia que tem um lirismo bem brasileiro, talvez hoje perdido, mas que bem expressa o pathos emocional que atravessa o livro e o filme. Tom partiu do tema do schottisch Iara, um tipo de polca mais lenta e dançante, composta pelo maestro Anacleto de Medeiros (...). Anos depois a melodia ganhou uma letra gongórica e ultrarromântica de Catulo da Paixão Cearense, foi gravada por vários cantores na primeira metade do século passado e ficou conhecida como Rasga Coração: Se tu queres ver a imensidão do céu e mar/ Refletindo a prismação da luz solar/ Rasga o coração, vem te debruçar/ Sobre a vastidão do meu penar/ Rasga-o, que hás de ver lá dentro a dor a soluçar/ Sob o peso de uma cruz de lágrimas chorar/ Anjos a cantar preces divinais/ Deus a ritmar seus próprios ais (Santos, 2020, p. 145).

De fato, ao ouvirmos os versos de “Chora coração”, letra de Vinícius de Moraes, notamos as semelhanças com os versos de Catulo da Paixão:

Tem pena de mim
Ouve só meus ais
Eu não posso mais
Tem pena de mim

Quando o dia está bonito
Ainda a gente se distrai
Mas que triste de repente
Quando o véu da noite cai
Aqui fora está tão frio
E lá dentro está também
Não há tempo mais vazio
Do que longe do meu bem

Olho o céu, olho as estrelas
Que beleza de luar
Mas é tudo uma tristeza
Se eu não posso nem contar
O relógio bate as horas
Diz baixinho ela não vem
Ai de mim de tão altivo
Fiquei só sem o meu bem
(Jobim; Moraes, 1973)

A canção acompanha a agonia enfrentada pela personagem Nina vivida pela atriz Norma Benguell, encerrada na casa dos Meneses e vitimada por uma doença terminal. Embora não tenha sido composta exclusivamente com essa finalidade, a canção norteia todo o filme estabelecendo um conjunto de relações dramático-narrativas possíveis com o romance. Afinal, a música é um elemento fundamental para que o espectador identifique e construa a história ali encenada, já que colabora intensamente como recurso que molda suas sensações ajudando-o a compreender o conflito gerado na obra cinematográfica. Algo semelhante acontece com a trilha sonora da minissérie e filme “O Tempo e o vento” (1985), que conta com a participação do maestro. É inegável que as músicas e letras não percorram as páginas do livro, inclusive seguindo sua divisão – “O Continente”, “O Retrato” e “O Arquipélago”, em que estão presentes canções inspiradas no cancioneiro gaúcho tradicional como “Minuano”, “Querência” e “Boi Barroso” (de domínio público), “Passarim” (que o próprio Jobim traduzirá para a língua inglesa), no espaço geográfico e nos personagens, como em “Rodrigo, meu capitão”, “Um certo Capitão Rodrigo” e “Senhora Dona Bibiana” (em parceria com Ronaldo Bastos). Personagens que povoam o imaginário dos brasileiros, mesmo daqueles que não tiveram a oportunidade de ler a extensa obra de Érico Veríssimo, mesmo assim conhecendo suas estórias por meio da tevê e das canções de Tom Jobim.

A partir dessas considerações, vislumbramos uma possibilidade de aproximação da obra de Tom Jobim com a literatura e outras artes, assim como do vasto campo da tradução e da semiótica. Como verificamos ao longo do capítulo, muitas de suas canções mantêm um vínculo com a literatura e até mesmo com outras artes como o cinema e telenovelas.

Sua canção “Tema de amor para Gabriela”, livremente inspirada na obra “Gabriela cravo e canela” (1958) de Jorge Amado, é outro exemplo. Ao ouvirmos a canção, identificamos traços importantes do romance do escritor baiano, já impregnados no imaginário do povo brasileiro seja por meio da telenovela exibida em 1975 seja pela adaptação fílmica de Bruno Barreto de 1983. Os versos da canção correspondem, de forma gradativa e mesmo em ordem cronológica aos passos da personagem central desde sua origem: “Vim do norte, vim de longe”, suas características físicas “Meu cheiro é de cravo, minha cor de canela”, seus atributos culinários e especialmente seu idílio amoroso com o turco Nacib, que é feito em forma de um diálogo, onde ora se tem a fala de um, ora a réplica do outro, que é compreendida como um movimento de oscilação, de dúvida enfrentada por Nacib frente ao desejo constante de ter de volta a morena Gabriela depois de ser por ela traído.

Observamos que o drama e o percurso experienciados pelas personagens modula e é modulado pela melodia da canção e corresponde exatamente, em nível estrutural, ao daquele detectado nas canções e poemas de Vinícius de Moraes, sendo difícil dizer quem recebe a influência de quem; se Tom Jobim como leitor de Vinícius, se o poeta percorrendo e explorando as tessituras e curvas melódicas elaboradas pelo compositor ou um processo híbrido em que os dois elementos, letra e música se fundem de forma harmônica.

Em “Tema de amor para Gabriela”, os elementos representados pela falta, saudade, desejo por parte de um personagem de se unir ao outro apesar da constante dúvida que atravessa todo seu desejo a ponto de mantê-los separados se associam em conjunção perfeita com a estrutura de toda a canção. O andamento se alinha de maneira determinante às linhas oscilatórias tracejadas pela narrativa e voz dos dois personagens na canção, gerando um movimento tensivo que destaca o jogo de intencionalidades vivenciados por eles marcando igualmente a compatibilidade entre melodia e letra. A apresentação dos personagens assim como atribuições cotidianas se dá de forma mais acelerada enquanto os versos que colocam em evidência o amor, a dor, o desejo de integração permeado pela sua dificuldade em perdoar o ser amado é associado a uma desaceleração, uma contenção da velocidade do andamento,

processos nomeados por Tatit, respectivamente, tematização e passionalização, como já destacado no capítulo anterior.

Em seu artigo intitulado “Gabrielizar a vida”, Tatit (2004), tão entusiasmado em estabelecer relações entre a literatura e música por meio da semiótica, assinala essa relação entre letra e melodia intermediada por um processo estrutural que está em consonância com a narrativa escrita pelo escritor baiano:

É esse conflito de velocidade que acirra as tensões internas da melodia e “pede” uma letra cujo personagem também manifeste a mesma inconformidade subjetiva, ou seja, padeça dos males do desencontro, clamando pela aproximação do outro. Assim, ao estender a emissão das notas do nome Gabriela, o cantor acrescenta aos sentimentos eufóricos, até então identificados com a criação de Jorge Amado, um aspecto de insatisfação e sofrimento que antevê o rumo tomado pela narrativa subsequente (Tatit, 2004, p. 68).

As mudanças progressivas e combinações entre aceleração e desaceleração, continuidade (o querer) e descontinuidade (o não poder ter) determinam o tempo na narrativa, subjetivando-o e reiterando o elo entre o sujeito e o objeto e definindo novas rotas melódicas, de certa forma adiando seu encontro; afinal, sua fusão prejudicaria a estabilização da canção.

O ritmo desacelerado, que é uma marca importante na obra de Vinícius de Moraes e Tom Jobim coloca em evidência uma experimentação por parte do eu lírico presente na canção que pode ser tomado em diferentes nuances por diferentes intérpretes de acordo com suas intenções. Essa dilatação do tempo dita esse jogo de intenções baseado no desejo, no medo, na espera e está diretamente associado à expansão das notas musicais e prolongamento das vogais na voz de um intérprete, características próprias da “passionalização” proposta pelo professor Luiz Tatit (2016, 2019).

Outro elemento interessante que podemos verificar em toda a obra de Tom Jobim é o frequente uso da intertextualidade, seja com o uso de temas melódicos, seja nas letras. No final da canção “Tema de amor para Gabriela” é reconstruído um trecho de “Boto”, primeira faixa do disco intitulado “Urubu” (1976) e na melodia há referências à “Sinfonia da alvorada” (1961). Essas experimentações e mosaico de citações nos remetem a uma tendência forte da literatura na primeira parte do Modernismo, sobretudo na obra de Mário de Andrade e de maneira significativa na teoria da tradução de Haroldo de Campos.

Novamente nos deparamos com o leitor/escutador ou auscultador e suas leituras e referências. O leitor barthesiano que produz a partir do que lê ou o leitor antropofágico de

Haroldo de Campos que se alimenta da cultura estrangeira e reorganiza sua produção acrescentando-lhe elementos da sua cultura. No caso particular de Tom Jobim, isso poderia nos reenviar ao início do capítulo e reestabelecer um novo argumento à crítica de Tinhorão quando ele compara o movimento da Bossa Nova como sendo uma cópia do jazz americano. Os críticos em geral não citam a influência de Villa Lobos ou as invenções harmônicas criadas por Tom em sua música, muito menos as influências literárias utilizadas nas letras. E até onde verificamos em nossa pesquisa, suas fontes se encontram enraizadas na literatura e cultura brasileira. A canção “Águas de março” (1972) com referências a versos de poemas, canções e até mesmo um ponto de macumba e ditados populares que será analisada oportunamente em outro capítulo da tese é um exemplo disso. Encontramos na obra do compositor carioca um verdadeiro mosaico de referências e citações que devem ser analisadas não como imitação como sugerem Tinhorão e Paulo Francis, mas como um elemento constituinte de uma poética imanente em suas canções.

Uma referência ou citação podem fazer alusão desde a uma mera homenagem a músicos e escritores admirados pelo compositor a uma relação dialógica e estética com suas obras ou movimentos e ritmos musicais, além de claramente apontar sua natureza heterogênea. Essa complexa rede intertextual se liga tanto a uma cultura estrangeira se observadas suas relações da Bossa Nova com o jazz à revitalização de uma música com profundas incursões na cultura brasileira. Nesse ponto o pensamento e obra de Tom Jobim se cruza metaforicamente com aquele desenvolvido por Oswald de Andrade em seu “Manifesto antropófago” de 1928.

Existe uma preocupação em acrescentar elementos da cultura brasileira como citações de canções folclóricas, mitos, lendas, léxico, destacando a flora e fauna que farão parte contínua de seus álbuns, especialmente nos anos setenta e oitenta. Os sons de instrumentos de percussão típicos, a imitação de cantos de pássaros, o uso de elementos onomatopaicos, na tentativa de reproduzir ou mimetizar sons do interior do país, da terra, da água, suas florestas e animais revelam essa tentativa de aproximação com sua cultura, com essa brasilidade, sem, no entanto, apelar para qualquer movimento nacionalista, elementos esses que encontramos também na obra de escritores que influenciaram Tom Jobim.

Curiosamente, alguns desses elementos como os comumente encontrados nas letras da Bossa Nova (amor, mar, céu, praia, montanhas) nos remetem à geração de 45. Porém, seria insensato limitá-la a esse movimento (lembremo-nos que também João Cabral de Melo Neto

surge na década de 40 e sua poesia se destoa dessa poética). Por outro lado, o lado mais sintético e a valorização da sonoridade nos remetem à poesia concreta, especialmente aquela produzida pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos.

Como já mencionado, o processo composicional de Tom Jobim, seja em matéria de letra ou de melodia, se aproxima muito, em nível estilístico, a uma estética da tradução intersemiótica, profundamente arraigada pelos veios da intertextualidade. Acreditamos que uma análise mais aprofundada dessas relações nos permitirá uma compreensão mais apurada do processo de tradução das canções; sobretudo, aquele concernente às estratégias utilizadas pelos tradutores (entre os quais o próprio Tom Jobim) dos elementos dessas poéticas (jobiniana e vinicianiana) quando verificaremos se elas trafegam pelas malhas melódicas e linguísticas construídas em suas versões nas línguas inglesa e francesa.

4. A TAREFA DO TRADUTOR

O poeta briga com a matéria verbal, obrigado a especular sobre o som e o sentido ao mesmo tempo; a satisfazer não apenas a harmonia, o período musical, mas também as condições intelectuais e estéticas variadas, sem contar as regras convencionais (Paul Valéry).

A grande maioria dos ensaios produzidos por Haroldo de Campos cuja temática é a tradução, sobretudo aqueles presentes na organização feita por Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega (2015), parecem gravitar em torno do pensamento de Walter Benjamin sobre a tradução, tendo em seu texto “A tarefa do tradutor” (2008), alguns dos principais temas que atravessam sua poética, sendo, portanto, imprescindível que se considerem as ideias do Haroldo de Campos teórico como amalgamadas às do Haroldo de Campos leitor.

Acreditamos que a mística cristã da tradução em São Jerônimo ou a judaico-cabalística em Benjamin (e aqui é importante dizer que ela está indissoluvelmente atrelada à hermenêutica) são, de certa forma, abandonadas por Campos, que instaura em seu modelo teórico (e essa ideia já ganha corpo nas proposições de Derrida em “Torres de Babel” (2002) um apego à estrutura, que é inerente a seu projeto estético e ao movimento concretista de que faz parte. Uma tradição que segue, mas que passa por declives e transformações em seu percurso autenticado por uma proposta crítica, emoldurada pelo campo da semiótica.

Toda essa relação torna-se terreno fértil como base de fundamentação para a chamada tradução criativa. Enquanto tradutor, o leitor Haroldo de Campos não parece interessado em tirar um significado transcendental das palavras; ao contrário, a busca pelo significado se rende ao potencial de multiplicação do significante, recusando um sentido absoluto, que de acordo com Benjamin, “rola de abismo em abismo, ameaçando perder-se nas profundidades insondáveis da língua” (2008). Um texto definitivo e um significado último são rechaçados por Campos que considera que uma pretensa fidelidade ao texto, tentando de alguma forma recuperar seu sentido “originário”, nada faria senão encarcerá-lo ou esgotá-lo.

Há, de fato, entre as línguas, elementos estéticos diversos (mesmo havendo uma equivalência semântica), mas Campos se utiliza da expressão “isomorfismo” para nomear a ação tradutória, reiterando que, mesmo com todas as suas diferenças, as línguas de alguma forma coincidem no que querem dizer, integrando-se dentro de um sistema. A tradução perfeita e absoluta não existe dentro desse contexto, já que o ato tradutório pode sinalizar uma ruptura inevitável entre palavra e sentido. Mas se uma informação estética não pode ser

semanticamente interpretada, como poderá o tradutor se desvencilhar dessa máxima e continuar o desafio de traduzir seu texto?

A solução possível parece ser a adoção de uma prática criativa preconizada por uma postura crítica por parte do tradutor. Para Campos, a tradução pede uma postura crítica do tradutor, um leitor que concebe o texto como uma dimensão estrutural que não é fixa; ao contrário, é móvel e, portanto, passível de novas incursões e interpretações. A tradução criativa defendida por Campos repousa na própria ideia de intraduzibilidade do texto; um texto intraduzível que clama por uma tradução, um desafio que somente pode ser compreendido dentro dessa aporia. Afinal, o que fazer com um texto que a priori não poderia ser traduzido? Não traduzi-lo? Mas não traduzí-lo pode ser sinônimo de calá-lo ou impedir que ele chegue até o leitor, outras línguas e culturas. Mesmo que se trate de um texto intransponível na língua de partida, ele pode continuar sendo-o na língua de chegada. Algumas barreiras, mesmo que linguísticas, podem ser contornadas quando não se encontra um equivalente na língua alvo.

O tradutor deve dispor de estratégias que legitimem o ato tradutório fazendo com que uma experiência do ato de leitura e escuta se transforme, atravessando as barreiras da língua e seja reconfigurada em outro sistema. A partir do percurso traçado por Campos, é notório que o leitor, tradutor e crítico não se interessam pelo modelo de tradução literal; o teórico busca um processo oposto: “o significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora” (Campos, 2015, p. 5) A recriação defendida por Campos inaugura também uma maior autonomia por parte do tradutor. Os próprios termos tradutor e tradução são passíveis de interrogação; o autor parece propor, na verdade, uma reescritura das obras às quais se lança na tradução.

Quando observamos as obras traduzidas por Campos (2015), verificamos já nas capas seu nome presente no lugar do autor, o que indica uma reivindicação de autoria. Um leitor que adquire sua tradução de “A Ilíada”, portanto, não apenas lê “A Ilíada” de Homero (ou “A Ilíada” composta por um conjunto de autores designados como Homero), mas “A Ilíada” por Haroldo de Campos. O mesmo se passa com outras traduções como as do poeta russo Maiakovski. O propósito de Campos parece ser bastante similar ao do poeta norte-americano Ezra Pound com seu lema *make it new*, uma tentativa de reconstruir poemas em sua língua tendo traduzido desde poetas provençais a poetas chineses. Campos (2015) admira, sobretudo, sua capacidade de ser “fiel ao ‘espírito’, ao ‘clima’ particular da obra traduzida,

acrescentando-lhe, como numa contínua sedimentação de estratos criativos, efeitos novos ou variantes que o original autoriza em sua linha de invenção” (Campos, *op. cit.*, p. 7).

Tal inventividade não é atribuída à tradução da palavra por outra que designasse o mesmo em sua língua, mas ao ritmo, e cadência dos versos, assinalando, ainda, seu caráter poético e imagético; ou seja, há, nessa composição, um rigor e predileção por elementos concernentes à forma, à estrutura do texto, que é o que Campos (2015) acredita que deve figurar em suas transposições poéticas. A escolha pela transposição da forma é flagrante na poética-crítica dos irmãos Campos.

A fidelidade ao campo semântico é de certa maneira substituída ou remanejada em virtude da devoção a outros elementos tais como a dicção, o ritmo, o uso de assonâncias e aliterações presentes no texto original, o que o aproxima em muito do universo da canção, particularmente de seu elemento melódico. Reiteramos que as curvas melódicas evocam unidades entoativas (modos de dizer) a partir de seu potencial prosódico, figurativizando a melodia conferindo-lhe traços de oralidade. Ou seja, há aspectos comuns entre fala, canto e recitação, os três dependem de inflexões que variam de acordo com a intencionalidade do falante ou do intérprete. O tradutor ideal de Campos, em sua empresa criativa, se inspira na sensorialidade dos textos, especialmente em seus aspectos musicais.

O termo “transposição criativa”, na verdade surge a partir da leitura do ensaio “*On Linguistic aspects of translation*” (1959) de Roman Jakobson; o mesmo texto que propõe a já clássica divisão dos tipos de tradução em tradução intralingual, tradução interlingual e tradução intersemiótica e afirma que a poesia é por definição intraduzível e por isso mesmo somente uma *creative transposition* seria possível. Campos (2015) compartilha essa ideia e ainda sustenta que quanto mais complexo o texto, maiores serão as possibilidades de traduzi-lo, pois mais recursos serão oferecidos ao tradutor para que ele os transporte para a sua língua. Fica claro, pois, que há nessa poética da tradução concebida por Campos, em muito influenciada pelas leituras de Benjamin (2008) e Jakobson (1959) e em grande medida também por Iser (1996), um profundo interesse pelos efeitos causados pelo texto; por isso a importância de sua estrutura, da primazia da forma sobre o conteúdo, que será amplamente discutida em sua teoria. Campos (2015, p. 52) argumenta que “a tradução é uma forma, regida pela lei de outra forma, a traduzibilidade” e que “a relação de fidelidade, se exprime através da redação” dessa forma ou “modo de intencionar”, ou seja, por uma operação estranhante”. Aqui novamente faz menção à Tarefa do tradutor, quando traz a questão do estranhamento

novamente à tona. Para Campos (2015), o tradutor deve traduzir não a língua, mas a linguagem; os elementos linguísticos interessam-lhe menos que os elementos estéticos da obra.

Assim como Paz (2009), Campos (2015) reitera que a leitura é um exercício de tradução e o texto um processo tradutório contínuo. Logo, a originalidade da obra cede espaço à intertextualidade (questão à qual retomaremos mais tarde) e passamos a questionar também o par dicotômico fidelidade-liberdade: a quem, afinal, o tradutor deve manter-se fiel, se a própria obra é um conjunto de outras obras que atravessam as malhas da linguagem? Poderíamos responder à questão lançada trazendo a esse diálogo o escritor francês Paul Valéry, a quem Haroldo de Campos associa a ideia de fidelidade ao que ele chama de uma “força cantante” no texto:

Em Valéry, a fidelidade (“sensibilidade”) às formas convoca uma “força cantante” capaz de orquestrar a seleção combinatória dos “recursos latentes” que o poeta entesoura em sua “organização de falante”. Surge, então, a “solução única” (resolução da incógnita) de uma equação “problema” que só pode ser enunciada no ato mesmo que a deslinda: sua metalinguagem está embutida no objeto engendrado, o poema. Com as imagens fascinantes que lhe são próprias, Valéry parece anunciar o que Jakobson entenderia por “função poética” ou “paranomásia” generalizada: o estabelecimento de relações combinatórias em poesia a partir do princípio de similaridade e contraste dos constituintes formais do código verbal; é esta paranomásia ou “força cantante” que faz com que a “semelhança fonológica” seja “sentida como um parentesco semântico”, as estruturas gramaticais sejam subliminarmente pressentidas como uma partitura de paralelismo e contrastes (Campos, 2015, p. 63).

Valéry acredita que o poema guarda consigo uma atmosfera sonora e musical que pode ser rompida se vertida sem que se leve em consideração essa harmonia; o poema “deve criar a ilusão duma composição indissolúvel entre som e sentido” (Campos, *op. cit.*, p. 69) o que também pode ser inteiramente articulado com as ideias de Tatit (2019) concernentes à semiótica da canção. Rimas, onomatopeias, aliterações, assonâncias, para além de seus efeitos sonoros produzem também camadas semânticas nos versos.

Nas notas de Haroldo de Campos sobre o texto de Walter Benjamin vislumbramos também, além de uma preocupação com a forma, alusões a uma transposição da sintaxe, ou ainda, uma “literalidade em relação à sintaxe” (Campos, *op. cit.*, p. 69). Uma sintaxe que pode sugerir ou se configurar como uma partitura dos versos. Logo, o tradutor deve levar em consideração essa partitura que o guiará em suas escolhas de forma que haja uma adequação harmônica entre palavra e sonoridade ou entre verso e expressão. A dialética entre o original e

a tradução surge não de um modelo literal, mas virtual, performático.

A partir da leitura de Campos, presume-se que ele encontra na fidelidade ao conteúdo da obra uma maneira de reprodução do sentido que estaria associada à comunicação da obra de arte, ideia criticada por Walter Benjamin, para quem a fidelidade, totalmente atrelada ao sentido, pode incorrer em uma traição ao original, embora o próprio conceito de original seja refutado por Haroldo de Campos e Octávio Paz, como já visto. Mas acreditamos que Campos (2015) utiliza o termo fidelidade associado, na verdade, a literalidade.

O parentesco histórico ou etimológico entre as línguas (suas afinidades estando circunscritas à esfera da intencionalidade) cede espaço perante a importância de sua função referencial ou cognitiva, não sendo possível outra forma de tradução senão a “transposição criativa” ou “re-criação” ou ainda “trans-criação”, para citarmos apenas alguns termos cunhados por Campos (2015), que esteja em franca comunhão com a essência da obra. Como se houvesse a criação de um texto paralelo (ou um canto paralelo) que se apóia na desconstrução do texto matricial, numa acepção derridiana, e que é reconfigurado a partir dos deslocamentos resultantes de recursos sonoros e metalinguísticos aos quais o autor recorre. Como resultado temos uma obra referencial que não é a obra fonte, mas que fala dela em uma atitude assumidamente crítica. Mas é preciso também dizer que essa tradução não busca ser definitiva; sua provisoriedade é confirmada pela sua própria negação de um sentido último. Uma tradução não pode ser considerada como única, absoluta; outras virão em sua esteira e todas moldadas de acordo com o olhar de um novo tradutor/crítico/leitor e, ainda, a um ouvinte.

Tal pensamento, portanto, se contrapõe definitivamente à ideia de cópia ou imitação e não pode ser difundido de acordo com uma aproximação do sentido ou suposto sentido da obra original. No lugar de uma função linguística, o tradutor passa a trabalhar com uma função poética da tradução, “liberando na tradução o que nesse poema há de mais íntimo” (Campos, *op. cit.*, p. 102) e no lugar da língua, aquilo que no poema é linguagem. Novamente vem à tona o resgate da afinidade entre as línguas preconizado no ensaio de Walter Benjamin numa postura oposta à pura aquisição do significado. O grau de maturidade de uma escrita tradutória reside em uma busca que visa atingir o ideal de transformação e renovação do texto, recursos responsáveis pela longevidade da obra. Para Campos, tradução é sinônimo de transmutação (Campos, *op. cit.*, p. 103) e tem como requisito uma atmosfera “estranhante”, já que uma língua e escrita intercambiam elementos com a outra e esse resultado não pode

acontecer de maneira incólume.

Algo importante a se destacar e que pode ser utilizado como fonte de crítica à teoria de Campos é o fato de ele insistir na ideia de literalidade como restituição de sentido. Se nos atemos às suas palavras, a ideia de sentido está indissoluvelmente associada à de literalidade e cabe investigar essa relação para entender melhor onde ele realmente pretende chegar com essas considerações. Se o sentido, nessa acepção, é capturado pela palavra, seria necessário implodi-lo, pois seu resgate desvirtuaria a palavra transposta em outra língua e reduziria seus contornos estetizantes, além de dinamitar o ritmo do poema e, se aplicamos a mesma ideia à tradução de canções, também a cantabilidade, o que veremos no próximo capítulo da tese.

A tradução permite, portanto, o desvirtuamento ou desobstrução do significado que não está encarcerado no original, é preciso destacar, mas que permite maior ressonância em sua transposição, já que é reproduzido e ganha nova natureza sígnica, o que é compreensível. O que causa certa suspeita e deveria ser investigado com maior acuidade é o fato da literalidade estar a serviço da reprodução do sentido e, mais que isso, à questão de fidelidade, o que parece ser um ponto nevrálgico na teoria de Campos (2015). A ideia de fidelidade parece constranger o modelo da poética desse autor por estar vinculada à reprodução conteudística de uma obra enquanto o que ele busca é uma forma de despersonalização de uma obra/escritura original e maior legitimidade ou menor apagamento do tradutor. O tradutor tem o direito de intervir nessa escrita e determinar o que considera relevante para a sua edificação. A reprodutibilidade da obra é banida em virtude do poder de criatividade que emana da figura do tradutor enquanto (re)escritor da mesma ou, não seria capcioso dizer, de uma nova obra, o que pode ser uma questão delicada, pois essa tradução corre o risco de ser, utilizando um termo caro a Lawrence Venuti (2002), domesticadora ou, segundo Antoine Berman (2007), etnocêntrica ou hipertextual.

A escrita criativa, neste sentido, não poderia se compor de outra maneira senão a partir de um modelo de desconstrução da escrita originária ou embrionária de sua fonte. O tradutor deve se libertar das amarras do texto para (re)produzir ou resgatar algo que esteja integrado a uma escrita, uma língua, um modelo estético e um contexto histórico diferentes daquele em que a fonte foi arquitetada. Mesmo assim é preciso voltar a falar da aparente obsessão de Haroldo de Campos pela contraposição à ideia de fidelidade ao texto original, pois ao contrário do que possa parecer, ele não nega o original, muito menos os recursos utilizados em sua construção. É possível mesmo dizer que Campos (2015) se compromete com a tarefa

simbólica de restituição do texto original não a partir da reprodução exata da palavra enclausurada por um significado, até mesmo porque o sentido único ou primevo na obra original é rechaçado, mas de uma reconstrução da obra. O que organicamente deve ser considerado na transposição do texto são os elementos estéticos utilizados pelos autores da língua fonte; mais que isso, o que ele chama de “redoação da forma”. A forma, a estrutura do texto, ocupam parte significativa no desenvolvimento da teoria de Campos (2015); fica claro, portanto, que a ideia de “fidelidade” existe, ela apenas migra de um pólo associado ao conteúdo para outro assumido pela forma.

Esse deslocamento e integração a um desses “polos” inaugura uma (re) aproximação do tradutor com a obra por outros meios que não os de uma tradução convencional. Mesmo assim aqui ficamos tentados a pensar se a ideia de teoria elaborada por Haroldo de Campos se trata realmente de uma tradução em seu sentido convencional. É e não é, poderíamos dizer, o que não causa de forma alguma ilogismo e redundância, pois dentro dessa aporia se encontram as próprias bases de sua poética controversa para alguns, porém aclamada por muitos. Embora não desqualifique o termo tradução, o próprio Haroldo de Campos utiliza os mais diversos termos em nome dessa poética como recriação, transcrição, transliteração, ou ainda transposição criativa, para citar apenas alguns, cunhando assim de forma permeada de singularidade essa atividade que é tradicionalmente definida como um processo de decodificação de uma língua fonte para uma língua alvo. Como se buscasse um exercício metalinguístico “que, aplicado ao texto original, nele desvela (“resgata”) um *modus operandi* (*Darstellungsmodus*, modo de re-presentação” ou de “encenação” em termos benjaminianos) da função poética de Jakobson” (Campos, *op. cit.*, p. 110) e ainda poderíamos acrescentar uma atividade metacrítica, já que ela consiste exatamente em capturar uma função da escrita associada a seu caráter autorreferencial, a partir da localização de um “intracódigo de formas significantes” que é vertido para o texto na língua alvo.

Segundo Campos (2015), o tradutor constrói paralelamente (paramorficamente) ao original o texto de sua transcrição, depois de desconstruir esse original em um primeiro momento metalinguístico. A tradução opera, assim, graças a uma deslocação reconfiguradora, a projetada “reconvergência das divergências”, ao “extraditar o intracódigo de uma para outra língua, como se na perseguição harmonizadora de um mesmo telos” (Campos, *op. cit.*, p. 110-111). Nessa passagem fica clara como funciona a teoria proposta por Haroldo de Campos influenciada por um modelo triádico que lhe é fornecido pelas leituras de Walter Benjamin,

Roman Jakobson e Wolfgang Iser, centradas, respectivamente na escrita criativa a partir de uma transposição da forma, na função poética e metalinguística e na extração de um intracódigo do texto, na tentativa de recuperar um “resíduo não comunicável” pelo original, o que nos remete mais uma vez a Benjamin (2008) quando aponta para a inessencialidade do conteúdo comunicativo. Campos (2015) ainda toma emprestado de Iser (1996) o termo “discurso ficcional” no seguinte trecho do ensaio “Tradução e reconfiguração: o tradutor como transfigidor”:

Se o texto literário pode ser definido como um “discurso ficcional”; se “a recepção não é primariamente um processo semântico mas sim um processo de experimentação da configuração do imaginário projetado no texto, uma vez que por meio dela se trata de produzir, na consciência do receptor, o objeto imaginário do texto, a partir de certas indicações estruturais e funcionais, então parece possível imaginar que a transposição criativa (Jakobson), a transpoetização (Walter Benjamin) [...] são nomes que outra coisa não designam senão um processo de transfuncionalização. O fictício da tradução é um fictício de segundo grau que reprocessa, metalinguisticamente, o fictício do poema” (Campos, *op. cit.*, p. 119).

Podemos, pois, verificar que o próximo passo dessa empresa tecida por Campos é tentar legitimar seu modelo de tradução desvinculando, extraindo a fidelidade do texto do seu teor semântico e absolvendo-a do estatus servil de uma tradução-cópia, repensando a tradução como ato fictício. Dentro dessa perspectiva, o texto fonte e sua rede contextual, notadamente o campo semântico, são transgredidos e podem ser reconfigurados, ganhando nova contextualização por meio de um jogo em que “os elementos presentes no texto são reforçados pelos que se ausentaram” (Campos, 2015, p. 122). Nessa confabulação manejada pelos atos fictícios, nos interessamos particularmente pelo seu caráter representacional, sobretudo no que concerne à encenação da linguagem (não da língua pensada como idioma), mas uma espécie de “coreografia” de sua função poética confeccionada, operacionalizada por elementos extraídos de sua forma (mas não totalmente abstraídos do conteúdo do texto) para a aproximarmos a teoria de Campos àquela de Luiz Tatit, quando este defende que a melodia (aqui pensada como a forma da canção) é responsável por seus recortes linguísticos, trazendo consigo frases musicais virtuais que de encontro com a letra serão convertidas em unidades entoativas, havendo, portanto, na elaboração de nossa teoria, a possibilidade de serem reconstruídas em frases musicais em outras línguas.

No modelo ou concepção de tradução ou recriação haroldiana, a língua de chegada não sai ileso ao contato travado com a língua de origem. Evocando a figura de Rudolph Pannwitz,

citado por Walter Benjamin em “A tarefa do tradutor”, e também por outros teóricos no mundo da tradução poética como Antoine Berman, o teórico brasileiro enfatiza a questão do estranhamento da língua por meio de um ato de aproximação e intercâmbio visando trazer os elementos daquela língua para o espaço da outra, o que é favorável ao leitor, se pensamos na recepção da obra, já que essa leitura e a maneira como é filtrada pelo leitor a partir de uma perspectiva experimental da linguagem possibilitará um maior contato com a própria obra original. Esse estranhamento é, portanto, não apenas oportuno como desejável. Toda essa questão nos remete a um elemento fundamental para a compreensão do modernismo brasileiro: o movimento antropofágico, esboçado por Oswald de Andrade em seu “Manifesto Antropófago” (2017). Embora o modelo teórico ou as bases epistemológicas de um modelo proposto por Campos (2015) esteja intrinsecamente associado à metáfora ligada à antropofagia, curiosamente a expressão é raras vezes mencionada em seus textos teóricos concernentes à poética da tradução. Na verdade, não se pode seguramente dizer que ele baseie os pressupostos de sua teoria naqueles da antropofagia; contudo, há similaridades inegáveis. Leyla Perrone-Moisés é uma das estudiosas que aponta essa convergência:

A antropofagia cultural proposta por Oswald é uma devoração crítica, que está bem clara na metáfora da antropofagia. Os índios, ponto de partida dessa metáfora, não devoravam qualquer um, de qualquer modo. Os candidatos à devoração, antes de serem ingeridos, tinham de dar provas de determinadas qualidades, já que os índios acreditavam adquirir as qualidades do devorado; há, então, na devoração antropofágica, uma seleção como no processo de intertextualidade (Perrone-Moisés, 1990, *in* Barthes, 1990, p. 95-96).

Essa abordagem se integra perfeitamente ao recorte que pretendemos dar a essas relações intermediadas pela intertextualidade. Acreditamos que para além de uma crítica que se desenvolve, seja a partir dos pressupostos de uma teoria colonialista, psicanalítica ou fundada por conceitos paradigmáticos outros, o elemento fulcral da teoria haroldiana gravita em torno da questão da intertextualidade e da semiótica, ponto de articulação que desenvolveremos em momento oportuno. A controvérsia se estende quando alguns estudiosos de sua obra tentam aproximá-la de uma perspectiva pós-colonialista enquanto outros preferem uma abordagem estética ou se encaminhem ainda por vertentes como a da psicanálise.

A primeira linha defendida, sobretudo, na área dos estudos culturais mostra um Haroldo politicamente engajado com a literatura de sua terra natal e que, de certa forma, emancipa sua obra desvencilhando-se das imposições ou do campo de visão

determinantemente eurocêntrico, o que nos causa um estranhamento, já que a influência de escritores como Benjamin, Goethe, Hölderlin, Maiakovisky, Baudelaire, Mallarmé, apenas para citar alguns, sobre sua obra é inquestionável. Não descartamos, naturalmente, o lado politizado de Haroldo de Campos, mas acreditamos que a obra em si já é um elemento de transgressão, independente de promover ou não uma catarse no plano sociopolítico. Essa ligação não pode de forma alguma ser descartada da obra desse autor (notadamente de suas traduções), pois contraporía sua própria essência, sua matriz europeia que não se dilui em suas traduções. Em momento algum em seus textos teóricos e traduções os irmãos Augusto e Haroldo de Campos propõem uma leitura abasileirada ou abasileirante dos poemas que se dispuseram a traduzir para o português. Ao contrário, agindo dessa forma, colocariam em evidência, nos termos de Berman (2007), um processo de etnocentrismo ou hipertextualidade. Mesmo que possam arriscar alguns experimentos no plano contedúístico, há uma espécie de fidelidade consagrada à forma.

Além do mais, se a proposta fosse próxima à de Oswald de Andrade, o aspecto de estranhamento desejado que vínhamos discutindo anteriormente se esfacelaria, já que o que causa esse estranhamento é justamente a presença do estrangeiro, sua língua, cultura e até mesmo rastros de seu estilo literário que atravessam as barreiras da língua e se integram sendo veiculadas na cultura de chegada. Esse elo ou “laço consanguíneo” entre as línguas é alcançado, sobretudo, por meio da forma, o que não confirma em hipótese alguma uma tentativa deliberada de abasileiramento ou aportuguesamento estético-linguístico. Embora os textos de Campos, seja na esfera da prosa, poesia, ou tradução, seja naqueles permeados de elementos multilinguísticos e multiculturais, enxergamos seu estilo mais próximo ao de um mosaico de referências com abundância de recursos formais e estilísticos; elementos que também podemos igualmente verificar em toda a obra de Tom Jobim, tanto na letra como na música.

Uma rede metafórica e metonímica convive em (des)harmonia com paráfrases, paródias, pastiches, bricolagens. Mesmo em Mário de Andrade seria injusto falar de uma poética que prime de maneira absoluta pela brasilidade, visto que também ela é flagrantemente “contaminada” por vanguardas europeias. Há, sem sombra de dúvidas, uma busca por um modelo nacional ou “abasileirante”, pautado por incursões que vão de mudanças no conteúdo à forma, sem, contudo se desligar de sua “matriz”. Há também, e isso é indiscutível, um movimento de transgressão, mas não cremos que seja oportuno se falar de

total ruptura, até mesmo porque, e isso nos interessa particularmente por ser um elemento de grande importância nesse estudo, há uma inquestionável aproximação da forma confeccionada aos movimentos de vanguarda europeia. Uma poética transgressora, radical ou até mesmo retaliadora, não rompe definitivamente com tradições literárias milenares; do contrário, ficariam à margem da literatura (o que não se deve confundir sobremaneira com a literatura marginal, muito menos com a literatura produzida por países periféricos ou grupos marginalizados pela sociedade) ou simplesmente não seriam considerados literatura.

Seria, quando muito, uma tentativa de libertar-se de uma obra de arte se apropriando de outra que continua sendo, irremediavelmente, outra obra de arte. Como podemos constatar, as críticas à sua teoria poética da tradução são as mais diversas. Dentre as críticas negativas ou menos valorativas, há uma que vale ser mencionada, a da pesquisadora Célia Magalhães, pois aparentemente se formula a partir do modelo de (re)escrita adotado pelos críticos pós-estruturalistas quando ela publicou um artigo com o sugestivo título: “A teoria monstruosa de Haroldo de Campos” em 1998. Eis um dos trechos marcados pela sua aversão aos ideais de tradução de Haroldo de Campos: “O projeto de tradução transcultural [...] não é submisso, ao contrário, preconiza a rebelião, sendo realizado, na cultura brasileira por um tradutor antropófago, malandro e trickster” (Magalhães, 1998, p. 144), o que leva a pensar que Campos se aproveita de sua teoria “monstruosa” para construir seus próprios arsenais de poemas a partir de fragmentos, escolhidos a seu bel prazer, da obra de outros escritores. Em outra passagem, a professora tenta deslegitimar a leitura que Campos faz de Walter Benjamin, acusando o primeiro de tentar “inverter essa teoria, transformando a tarefa angelical do tradutor numa empresa luciferiana” (Magalhães, *op. cit.*, p. 144). O artigo de Célia Magalhães tenta construir uma alegoria baseada no romance “Frankenstein de Mary Shelley”, onde a criatura se rebela contra o pai e ao mesmo tempo passa a persegui-lo, fazendo referência ao projeto de tradução dos irmãos Campos: “travam os tradutores uma verdadeira luta para enfrentar o paradoxo do desejo simultâneo de reconstituir o espírito da obra e de apagá-la” (Magalhães, *op. cit.*, p. 148) o que não deixa de ser uma observação contundente, porém não relevante do estilo dos dois irmãos, sobretudo quando contraposta pela proposta de cunho criativo-performático da obra, o que foi ignorado no artigo da pesquisadora.

Pode haver grande erro por parte de alguns acadêmicos em defender e refutar teorias da tradução, muitas vezes alavancando polêmicas em um mundo onde reina a mais absoluta reverência a modelos dicotômicos/dualistas, como se um objeto de investigação devesse

fatalmente excluir o outro no lugar de estabelecerem uma possível rede dialética e servirem inclusive de relações complementares. Poderíamos mesmo dizer que esse tipo de modelo binário serviu como base da crítica até poucas décadas e que hoje felizmente tenta se libertar dessas amarras um tanto redutoras que aprisionam a teoria a uma rede paradigmática que se constitui e se alimenta nesse plano. O mesmo acontece com a teoria da tradução, durante séculos se amparando no paradigma composto por seus pares binários forma x conteúdo/ fidelidade x liberdade.

Haroldo de Campos mostra maior interesse pelas estratégias de (re)escritura, pela matéria bruta do texto, embora essa mesma matéria possa ser (re) utilizada no processo de transcrição sendo deslocada e realocada de acordo com a estrutura coreográfica e melódica do poema. Seria difícil pensar a teoria haroldiana sem suas incursões no terreno da semiótica que tolda toda a sua trajetória. A própria tradução, como ela se processa nesses seus moldes, pode ser considerada uma “operação semiótica”, como Campos aponta em seu ensaio “Das Estruturas Dissipatórias à Constelação: a transcrição do “Lance de dados” de Mallarmé” (2015) dividindo essa operação semiótica em dois sentidos: estrito e amplo. O sentido estrito está diretamente ligado à captura e à reconfiguração do intracódigo/símbolo do não comunicável presente na poesia de todas as línguas e está relacionado à “forma e função poética” de Roman Jakobson, veiculada na tradução para a língua alvo:

Considerado de um ponto de vista linguístico, esse intracódigo seria o espaço operatório da “função poética” de Jakobson, a função que se volta para a materialidade do signo, entendendo-se por materialidade, e quanto dimensão sígnica, tanto a forma de expressão (aspectos fônicos e rítmicos prosódicos), como a forma do conteúdo (aspectos morfosintáticos e retórico tropológicos) (Campos, 2015, p. 133).

Entendemos que a forma de expressão, considerando seus aspectos fônicos, rítmicos e prosódicos está em perfeita consonância com as ideias de Claude Zilberberg, esboçadas em seu livro “Elementos de Semiótica tensiva” (2011) e que influenciam de forma determinante a teoria da semiótica da canção elaborada por Luiz Tatit. Pretendemos, pois, ampliar esse conceito e articulá-lo com a música, mais especificamente com a melodia da canção, sugerindo que ela é em parte responsável pela arquitetura dos versos construídos a partir de uma sintaxe sonora pelo compositor/letrista (pensemos nas relações som/sentido e a “coreografia” das estruturas prosódicas) na canção original e reproduzidos pelo compositor/

tradutor/versionista da tradução/versão na língua/cultura de chegada.

Outro ponto de articulação que acreditamos ser importante e digno de menção entre música e tradução está relacionado à afirmação de Benjamin reiterada frequentemente por Campos de que quanto maior o grau de intraduzibilidade da obra de arte, maior a possibilidade de experimentações. Novamente ampliamos este conceito e o aplicamos ao cancionário de Vinícius de Moraes e Tom Jobim; uma produção, conhecida pelo seu rigor e sofisticação. Tal intraduzibilidade permitirá também ao intérprete (que consideramos um tipo de tradutor) maior improvisação em suas performances (pensemos no caso de Ella Fitzgerald no álbum “Ella abraça Tom” (1981); questões que serão mais detidamente discutidas no capítulo “A tarefa do intérprete”, quando tratarmos das relações entre tradução e performance.

No mesmo ensaio sobre poética e tradução de Stéphane Mallarmé, Haroldo de Campos assinala que não há limites para a tradução criativa, emendando essa ideia ao sentido do processo semiótico, o sentido lato, em que “a tradução é um processo semiótico, participando de um jogo de revezamento de interpretantes que Pierce (2017) descreveu como uma ‘série infinita’ e Umberto Eco repensou no plano dos encadeamentos culturais como ‘semiose ilimitada’” (Campos, *op. cit.*, p. 135). Embora não tenha desenvolvido e explorado muito esse conceito, podemos inferir que a ideia de multiplicação de interpretações de um texto ou uma semiose ilimitada já explorada por Umberto Eco, via essa proliferação de interpretações como algo que poderia ruir o próprio texto fazendo-o se perder em um emaranhado de significações que poderia reduzi-lo a nada, a não ser um gerador contínuo de sentidos. Porém, adotado à tradução, o segundo sentido proposto por Campos (2015) pode ser validado (pensando em sua teoria “radical” da tradução poética e na metáfora babélica da dispersão) já que conta com a ação de diferentes tradutores, diferentes épocas e contextos e diferentes línguas, (re)trabalhando ou restaurando essa massa complexa e heterogênea que é o texto literário.

A proposta de Campos (2015) está associada a um projeto de leitura e ao encontro de textos ou fragmentos de textos ou possibilidades interpretativas relacionadas sobretudo com a atmosfera estetizante do texto que circulam dentro de uma mesma obra ou, ainda, de uma rede dialética entre outras obras, o que nos conduz mais uma vez a refletir sobre a importância elementar da intertextualidade nesse projeto ou exercício tradutório. A nossa única suspeita do modelo de tradução proposto por Haroldo de Campos repousa na observação de sua quase omissão, na maioria de seus textos publicados, do conteúdo da obra de arte que é sempre

posto de lado em subserviência à forma. Pode-se mesmo dizer que neste ponto Campos pode ter feito uma leitura um tanto radical de “A Tarefa do Tradutor” (2008), fundamentalmente quando Benjamin (2008) menciona a questão da incomunicabilidade da obra de arte. Haroldo de Campos parece coligar essa passagem do texto à intransponibilidade do conteúdo, o que não parece estar de acordo com a intenção de Walter Benjamin. Aqui ele poderia ter explanado a questão da dificuldade de sua transposição relacionada à primazia outorgada à forma que pode (de)formar o conteúdo.

A questão do binarismo forma-conteúdo não atravessa com frequência os textos de Campos e o conteúdo resta associado à ideia de sentido e transmissibilidade de um ato comunicativo que não é essencial para os efeitos (estéticos) da obra de arte; postura essa, acreditamos, que entra em contradição com o elemento de alteridade que deve veicular na obra e logo, em sua tradução, muito embora Benjamin (2008) não use o termo em “A Tarefa do Tradutor”. Mas a nosso ver esse teor comunicativo se relaciona muito mais a uma não revelação espúria da mensagem encarnada nas letras do texto ou ainda ao caráter sagrado da escritura (numa perspectiva alegórica associada a um misticismo judaico/cabalístico) que não deve ser disseminado e sim decodificado por estar encarnado naquela letra. Logo, essa multiplicação/disseminação de interpretações adversas podem desfigurar o texto no que concerne ao seu caráter sagrado.

Resta ainda dizer algo sobre esse caráter instrumental da língua associado ao texto de Benjamin (2008), e Campos (2015) parece ponderar sobre a questão quando em seu ensaio “O que é mais importante: a escrita ou o escrito?” (2015) aponta em um dos textos de Benjamin sobre sociologia da linguagem (1935) que ele reconhece que a língua não é apenas um instrumento, “mas uma revelação da nossa mais íntima essência e do elo psíquico que nos une a nós mesmos e aos nossos semelhantes” (Campos, 2015, p. 145), o que não abala suas convicções quando confrontadas com o ensaio escrito pelo jovem Benjamin, afinal o filósofo alemão ainda se preocupa com a “origem onomatopaico-gestual da linguagem”(Campos, *op. cit.*, p. 145) e com elementos não-referenciais como o “aspecto fônico-fisionômico-gestual da linguagem e suas relações com a escrita”.

Achamos curioso, então, que Haroldo de Campos não tenha desenvolvido, depois de tantas sugestões e repetições do texto de Walter Benjamin, um estudo mais elaborado sobre a performance/encenação do texto, o que, a nosso ver, estaria mais de acordo com suas pretensões como poeta e tradutor. O que Campos às vezes não deixa muito claro em seu texto,

pois muitas vezes acentua muito uma parte sistêmico-estrutural de sua teoria e não dá tanta ênfase à questão da escrita criativa que está em consonância justamente com a parte performática do texto que se encontra no texto de origem e que deve ser transplantado para o texto traduzido, embora tenha feito menções valiosas a partir da obra de Wolfgang Iser. Mas seria interessante questionar até que ponto a “língua pura” na perspectiva benjaminiana se “traduz” como código semiótico e como a performance do texto se realiza via uma operação semiótica, já que no caso de Iser se integra a um plano de leitura e à estética da recepção.

Acreditamos que a teoria da tradução de Campos (2015) reside fundamentalmente nessa interseção de diferentes áreas da linguagem criando uma dialética entre a filosofia (Benjamin), a linguística (Jakobson) e a estética da recepção (Iser), muito embora pareça fazer uma triagem vincada a um modelo estrutural (o que o aproxima muito da teoria da desconstrução proposta por Derrida) para que possa defender sua teoria e o plano semântico (que acreditamos que não pode ser separada do jogo cênico do texto) se dissolva circunstancialmente para que sua tese seja defendida. Mas é preciso dizer que Haroldo de Campos, ao longo de seus ensaios, (e no corpo a corpo com suas traduções), começa um maturamento que se transfere também à teoria, como no ensaio sobre Mallarmé, já citado, mostrando uma preocupação latente com a etimologia das palavras e muitas vezes, o que pode ser revelador, faz uso de uma tradução, quando examinamos os poemas, absolutamente fiel, podendo soar como uma confrontação ou uma aparente contradição, ideia que refutamos, afinal Campos demonstra explorar com cautela e argúcia as relações semântico-visuais e semântico-sonoras de seus textos traduzidos. Mas essas relações ainda são balizadas por uma ideologia estetizante da obra de arte.

A busca incessante pela versão interlinear nos textos pode residir na própria palavra ou no verso, na letra (adotando uma conotação bermaniana) e que deve/pode ser transferida no ato tradutório; ou seja, a literalidade/fidelidade à palavra pode também alcançar o ideal da tradução, não a transmissão de algo comunicável e, portanto, inessencial, na acepção de Benjamin, mas a tentativa de reprodução de uma (re)escritura e estilo que se fundem na carnadura da palavra. Portanto, a obliteração do caráter referencial da obra parece ser um contrassenso. Um ponto que reflete essa imprecisão ou contradição na tradução criativa é o nível de contravenção que ela desencadeia ao atravessar a malha textual do original, o que é flagrante na reflexão de Campos (2015) no trecho que se segue:

A tradução arruína-lhe a categoricidade, dessacraliza-o como texto, rasura-lhe o centro e a origem, ao invés de render-se à ameaça da danação, do silêncio que pesa sobre o tradutor como um interdito [...] O tradutor, o “transcriador”, passa, por seu turno, a ameaçar o original com a ruína da origem (Campos, 2015, p. 153).

Percebe-se claramente que o transcriador Campos está mais interessado na produção de uma “différance” ou “canto paralelo” do que em imitar a origem, que deve ser desafiada ou desestabilizada de forma que produza originalidade; o processo mimético como reprodução fiel do objeto-texto é refutado em prol de seu potencial de captação de uma diferença que lhe é imanente. A tradução criativa consiste exatamente na demolição da estrutura interna do texto original para que haja a possibilidade de reconstrução. O resultado, mesmo sendo outro ou um outro forjado a partir da primeira “cópia” é constituído de suas diferenças, mas para o teórico, essa “língua pura” ou residual (que preferimos chamar de estrutura performática latente da obra artístico-literária) transcende, reverbera, não se responsabilizando integralmente pela longevidade da obra de arte, como preferia Benjamin, mas a desconstruindo. Isso mostra que não deve haver receitas metodológicas para uma tradução, que é, como a natureza do texto artístico-literário, heterogênea; ou seja, em um mesmo poema, canção, romance, ópera pode haver mais de um tipo de tradução veiculada.

Nos próximos capítulos tentaremos defender como estes impasses provindos de modelos binários que tendem a ofuscar os modelos teóricos da tradução poética podem estar relacionados a elementos como o gênero em que se inscrevem, (e aqui não falamos especificamente de gênero literário, pois uma obra está condicionada a seus cruzamentos, não servindo como argumento favorável na sustentação dessa teoria). Falamos de pontos particulares de sua estrutura (poética, cancional) e o estilo adotado pelos autores (no plano do conteúdo e da expressão). Sendo assim, defendemos que a tradução literal pode coexistir com uma tradução criativa, assim como o moderno e o arcaico, o nacional e o estrangeiro.

Durante toda a pesquisa destacamos as diversas opiniões de alguns teóricos a respeito da fidelidade na tradução e constatamos que fidelidade e literalidade são, na maioria das vezes, especialmente quando falamos de poesia e canção, elementos díspares. Com isso não afirmamos que um poema ou canção não possam ser transpostos para outra língua de forma literal. Essa estratégia pode funcionar perfeitamente em línguas mais próximas entre si, como o galego e o espanhol, alguns poemas modernos, de versos livres e os que não contam com recursos como rimas, assonâncias e aliterações, trocadilhos, por exemplo.

Assumimos, ainda, neste estudo, que fragmentos de poemas ou até mesmo canções podem ser traduzidas de forma literal (não letra por letra ou seguindo uma ordem exata ou verso exato), já que defendemos que as traduções, assim como os textos originais, devem manter sua composição que prima pela heterogeneidade. Portanto, em determinados momentos, em determinadas estrofes, versos ou até mesmo palavras soltas, essa literalidade é perfeitamente possível, mas passível de problemas quando o tradutor elimina sua musicalidade. Esse é o ponto chave da questão: a musicalidade do poema e da canção está, em grande medida, associada à harmonia de sua forma, e sua alteração comprometerá a leitura do poema e a interpretação da canção. A performance do poema, por meio de declamações ou recitações, e a performance da canção, que se dá pelo canto, sofrerão alterações que impedirão sua execução. O ritmo, embora nem sempre associado a uma semantização, coordena o andamento do poema e sua intenção. Vejamos exemplos de três sonetos de Vinícius de Moraes (Quadros 3, 4 e 5) em que o ritmo é um elemento determinante para a sonoridade, a plasticidade e a força imagética que a ele se associam:

Quadro 3 – Soneto de fidelidade e sua tradução em inglês

Soneto de fidelidade	<i>Sonnet on Fidelity</i>
De tudo ao meu amor serei atento Antes, e com tal zelo, e sempre, e tanto Que mesmo em face do maior encanto Dele se encante mais meu pensamento.	<i>Above all, to my love I'll be attentive First, and always with such ardor, so much That even when confronted by this great Enchantment my thoughts ascend to more delight.</i>
Quero vivê-lo em cada vão momento E em seu louvor hei de espalhar meu canto E rir meu riso e derramar meu pranto Ao seu pesar ou seu descontentamento.	<i>I want to live it through in each vain moment And in its honor I must spread my song And laugh with my delight and shed my tears When she is sad or when she is contented.</i>
E assim quando mais tarde me procure Quem sabe a morte, angústia de quem vive Quem sabe a solidão, fim de quem ama	<i>And thus, when afterward comes looking forme Who knows what death, anxiety of the living, Who knows what loneliness, end of the loving</i>
Eu possa me dizer do amor (que tive): Que não seja imortal, posto que é chama Mas que seja infinito enquanto dure.	<i>I could say to myself of the love (I had): Let it not be immortal, since it is flame But let it be infinite while it lasts.</i>
	<i>Traduzido por Ashley Brown (1972)</i>

Fonte: (Moraes, 1946).

Quadro 4 – Soneto de separação e sua tradução em inglês

Soneto de separação	<i>Sonnet on Separation</i>
<p>De repente do riso fez-se o pranto Silencioso e branco como a bruma E das bocas unidas fez-se a espuma E das mãos espalmadas fez-se o espanto.</p>	<p><i>Suddenly laughter became sobbing Silent and white like the mist And united mouths became foam And upturned hands became astonished.</i></p>
<p>De repente dá calma fez-se o vento Que dos olhos desfez a última chama E dá paixão fez-se o pressentimento E do momento imóvel fez-se o drama.</p>	<p><i>Suddenly the calm became the wind That extinguished the last flame in the eyes And passion became foreboding And the still moment became drama.</i></p>
<p>De repente, não mais que de repente Fez-se de triste o que se fez amante E de sozinho o que se fez contente.</p>	<p><i>Suddenly, no more than suddenly He who'd become a lover became sad And he who'd become content became lonely.</i></p>
<p>Fez-se do amigo próximo, o distante Fez-se dá vida uma aventura errante De repente, não mais que de repente.</p>	<p><i>The near became the distant friend Life became a vagrant venture Suddenly, no more than suddenly.</i></p>
<p>Vinícius de Moraes</p>	<p>Traduzido por Ashley Brown (1972)</p>

Fonte: (Moraes, 1946).

No caso do soneto, considerando as traduções de poemas de Vinícius de Moraes realizadas por Ashley Brown, notamos claramente o quanto a quebra do ritmo destrói as possibilidades de leitura/declamação/recitação encenadas pelo leitor/performer. Logo, no caso da execução performática, a escuta e a interação com o interlocutor também serão imensamente prejudicadas.

A tradutora em questão considerou a forma do soneto apenas por meio de sua estrutura básica, ou seja, catorze versos formados por duas quadras e dois tercetos. O soneto, que em geral apresenta versos decassílabos ou alexandrinos, pode sofrer mudanças em outras línguas como a língua inglesa, por exemplo, que apresenta grandes diferenças fonéticas se comparada à língua portuguesa. Ainda é preciso levar em consideração que o acento das sílabas pode se deslocar facilmente de acordo com as nuances prosódicas de cada língua. Poderíamos desconsiderar a quantidade exata de sílabas poéticas, pois esse elemento não seria suficiente para prejudicar a musicalidade do poema, já que ele sofrerá alterações de língua para língua. O que não pode ser desconsiderado é a estrutura do soneto, composta por rimas que se alternam ao longo de sua composição (tipo ABAB) ou se mantêm opostas (ABBA) nos quartetos; o mesmo acontecendo nos tercetos (CDC/CDE/DCD/CDE). Portanto, mesmo que

haja diferenças concernentes aos tipos de rima, a estrutura do soneto deve ser mantida a fim de manter o ritmo e a sonoridade do poema. Além disso, há, ainda, o intenso uso de assonâncias e aliterações em ambos os poemas: atento/tanto/encanto/pensamento/em “Soneto de fidelidade”; pranto/branco/bruma, bocas/espuma/espalmadas/espanto, em “Soneto de separação”, que não são reproduzidos em momento algum na tradução.

O desarranjo dessa técnica incide diretamente sobre a eficácia do resultado final, pois há falhas de consecução em toda a sua produção. As partes não se integram ao poema; ao contrário, são completamente desarticuladas e, assim, removido todo o seu vigor e sustentabilidade. É como se a tradutora quisesse apenas comunicar a mensagem do poema ; algo, relembremos Benjamin (2008), “inessencial” ou o que o poema quer dizer (não o que tem a dizer ou manifestar), para satisfazer a curiosidade do leitor, eliminando todo o seu potencial musical e poético. Parte desses efeitos poéticos são deflagrados na composição “Soneto de separação”, canção realizada por Tom Jobim a partir do poema de Vinícius de Moraes, e que certamente perderia seu potencial de cantabilidade se entoado/cantado de acordo com a tradução realizada em língua inglesa.

Diferentemente do que acontece com os poemas “Soneto de separação” e “Soneto de fidelidade”, no poema “Soneto da intimidade/*Sonnet of intimacy*”, a poeta e tradutora Elizabeth Bishop, utiliza sabiamente a forma do soneto e imprime intensa sonoridade à sua tradução, como podemos verificar abaixo:

Quadro 5 – Soneto da intimidade e sua tradução em inglês

Soneto da intimidade	<i>Sonnet of intimacy</i>
<p>Nas tardes da fazenda há muito azul demais. Eu saio às vezes, sigo pelo pasto, agora Mastigando um capim, o peito nu de fora No pijama irreal de há três anos atrás.</p>	<p><i>Farm afternoons, there's much too much blue air. I go out sometimes, follow the pasture track, Chewing a blade of sticky grass, chest bare, In threadbare pyjamas of three summers back,</i></p>
<p>Desço o rio no vau dos pequenos canais Para ir beber na fonte a água fria e sonora E se encontro no mato o rubro de uma amora Vou cuspendo-lhe o sangue em torno dos currais.</p>	<p><i>To the little rivulets in the river-bed For a drink of water, cold and musical, And if I spot in the brush a glow of red, A raspberry, spit its blood at the corral.</i></p>
<p>Fico ali respirando o cheiro bom do estrume Entre as vacas e os bois que me olham sem ciúme E quando por acaso uma mijada ferve</p>	<p><i>The smell of cow manure is delicious. The cattle look at me unenviably And when there comes a sudden stream and hiss</i></p>
<p>Seguida de um olhar não sem malícia e verve</p>	<p><i>Accompanied by a look not unmalicious,</i></p>

Nós todos, animais, sem comoção nenhuma Mijamos em comum numa festa de espuma.	<i>All of us, animals, unemotionally Partake together of a pleasant piss.</i>
Vinícius de Moraes	Traduzido por Elizabeth Bishop (1972)

Fonte: (Moraes, 1946).

Embora haja diferenças na sequência da versificação (ABBA em “Soneto da intimidade”; ABAB em “*Sonnet of intimacy*”) é nítida a preservação das rimas e da sonoridade na tradução. Não apenas a forma, mas também o conteúdo é preservado, mesmo que para isso haja alguns desvios como inversões sintáticas, o que é muito comum em traduções quando se busca algum efeito plástico e sonoro. O espaço e tempo evocados são respeitados, assim como a ação e os personagens. Elizabeth Bishop consegue manter uma fidelidade tanto à forma como ao conteúdo, preservando a atmosfera e recursos plásticos e estilísticos evocados por Vinícius de Moraes, muito embora não consiga reproduzir todas as manifestações musicais presentes no poema. Como bem observa o professor Wilberth Salgueiro na análise do poema:

trata-se de um soneto alexandrino, com marcações fixas nas 6^a. e 12^a. sílabas, mas com muitas variações em outras tônicas, notadamente nas sílabas 1, 2, 3, 9 e sobretudo 10, o que insinua certo ritmo de caminhada, ora regular (“sigo pelo pasto”), ora comparadas (“fico ali respirando”). O esquema rímico é o mais tradicional (ABBA ABBA CCD DCC), sendo todas as rimas consoantes (aooa aooa uee euu), o que facilita sobremaneira a leitura, ainda mais quando se percebe que todas as 4 rimas em /a/ são oxítonas (agudas) e todas as demais em /o/, /u/ e /e/ são paroxítonas (graves), o que reforça a cadência da leitura e da caminhada. Em termos sonoros, o apoteótico final – em que poeta e animais comungam numa “festa de espuma” – encontra correspondência na impactante explosão de fonemas nasais no terceto derradeiro. (...) São múltiplas ocorrências de fonemas similares em espaço bem curto, dando a dimensão desejada de algo que, incessante, ondulante, escorre, abunda, se avoluma (Salgueiro, 2004, p. 146-147).

As rimas construídas com as palavras oxítonas terminadas em /a/ ou as paroxítonas terminadas em /o/, /u/ e /e/ não seriam possíveis na língua inglesa assim como as repetições dos fonemas nasais assinalados no terceto:

seguido de uM olhar Não seM Malícia e verve

Nós todos, aNiMais, seM coMoçÃo NeNhuMa

MijaMos eM coMuM NuMa festa de espuMa.

Logo, a reprodução fonética e sonora que mimetiza essa “festa de espuma”

difícilmente seria reproduzida na língua inglesa alcançando os mesmos resultados sem que para isso não fossem sacrificados a forma, o conteúdo e até mesmo as rimas, o que naturalmente desestabilizaria o poema e subtrairia sua musicalidade. Ou seja, nem sempre é possível ao tradutor alcançar todos os recursos empregados na obra original, já que há nela uma gama de possibilidades associadas à sua própria língua que se desconfigurariam na passagem para uma outra.

Ao longo de toda a pesquisa acentuamos as relações entre literatura e música, poesia e canção. Quando comparamos poemas e canções, podemos igualmente encontrar características que os aproximam e que, ao mesmo tempo, os distinguem estruturalmente. Mas, ao contrário do que acontece na prosa e na poesia, há outros elementos importantes que devem ser colocados em evidência. Iremos, primeiramente, identificar esses elementos nas canções para em seguida tentar compreender como eles são transpostos para uma língua e cultura diferentes.

Para isso, achamos fundamental trabalhar com um arcabouço teórico e elencar alguns critérios específicos relacionados à tradução de canção que são utilizados por especialistas da área como os professores Peter Low e Johan Franzon, o que trataremos na sequência.

5. TRADUÇÃO DE CANÇÃO

Nos capítulos anteriores apontamos algumas semelhanças e as principais diferenças entre poemas e canções, já instalando uma abordagem com a tradução. Depois passamos a sondar as dissonâncias e ressonâncias entre tradução de poemas e tradução de canções. Agora é importante indagar por que o estudo de traduções de canções é ainda, senão marginalizado, colocado em segundo plano ou porque não recebe nos estudos acadêmicos a mesma atenção que a tradução de obras literárias. Susam-Sarajeva (2008) destaca alguns motivos pelos quais a tradução de canções não recebe a devida atenção. Um deles, talvez o mais determinante, aponta para o papel cultural e social da música e sua influência sobre as pessoas, além do pouco material disponível que sirva como aporte teórico. A música está profundamente associada a uma identidade cultural e suas representações filtradas por meio da linguagem; exatamente por isso, esses elementos devem ser levados em consideração para que seus estudos ganhem legitimidade e relevância sob o ponto de vista científico.

A questão sócio-linguístico-cultural deveria, ao contrário, alimentar uma teoria que, se carece de uma fonte de pesquisa sólida e confiável, pode se valer imensamente do aporte teórico de outras áreas afins, como é o caso da literatura e da semiótica, que é o recorte que propomos neste estudo. Essa perspectiva multidisciplinar não apenas viabiliza a pesquisa fornecendo-lhe subsídios onde suas bases ainda estão se consolidando, mas legitima o espaço da discussão e a confluência da crítica. Essa pequena digressão nos permite falar não apenas da tradução de canções, mas da área da tradução como um todo, mesmo com suas inúmeras ramificações, mesmo pendendo ora para a linguística ora para a literatura, abrindo espaço para outras incursões. Para Baker (1999),

se os estudos da tradução têm, como muitos de nós acreditamos, um caráter interdisciplinar por natureza, não há necessidade de colocar disciplinas em posições antagônicas, nem de opor resistência à integração de descobertas realizadas através da aplicação de diversos instrumentos de pesquisa, qualquer que seja sua origem (Baker, 1999, p.30).

Como colocado anteriormente, a oposição nos interessa apenas se nos fornece algum elemento que valide a pesquisa, não quando a limita mas quando define e resguarda o objeto de investigação contra possíveis desvios e divagações que não alimentam sua proposta. Defendemos que o diálogo com outras áreas é imprescindível para que ele se expanda e se

desenvolva de forma a responder fidedignamente às perguntas que norteiam a pesquisa. Uma linha de pensamento que está em consonância com teóricos como Solange Ribeiro de Oliveira, que sinaliza para a importância do aspecto melopoético, esse elo entre canto e uma poética veiculada. Mas é importante lembrar que a letra está associada a uma estrutura musical e necessita dela para sua estabilização:

Sem ela a canção não existiria, já que se constitui primordialmente dessa relação, cuja natureza, extremamente complexa, mas presente em toda música vocal, tem despertado posturas teóricas diversificadas. Alguns pesquisadores defendem o domínio do musical sobre o verbal. Outros atribuem igual peso aos dois elementos, enquanto um terceiro grupo focaliza a tensão entre melodia e letra (Oliveira, 2006, p. 324).

É exatamente nesse último grupo que estamos interessados. Não nos limitamos a observar a língua, mas fundamentalmente os recursos fornecidos pela linguagem presente no texto original assim como sua musicalização (mais particularmente a melodia) e como são fulcrados nas traduções/versões de canções, com suas várias possibilidades virtuais (e daí suas relações conflagradas entre a música, a literatura e a semiótica) tornando-se, pois, nossa principal preocupação, pois é por meio dessa “virtualidade” das linguagens (muitas vezes subjacentes) que identificaremos, quando procedermos à análise das canções de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, como os diálogos resultantes desses contatos, sejam de ordem cultural, musical ou estética, são veiculados e transmitidos a diferentes culturas.

A música, associada à letra e ao canto opera uma gama de experiências de ordem cognitiva e sensorial sobre os ouvintes, que são capazes de identificar seus elementos e informações e memorizá-los, sem que haja necessidade de um texto impresso como acontece com a literatura. O ouvinte não interrompe a música como o leitor costuma fazer durante uma leitura, embora possa ouvir uma canção uma infinidade de vezes, o que ajuda em sua memorização e construção de sentido.

O ritmo executado facilita ainda mais o processo e a absorção dessa fonte de significações por parte do ouvinte e uma tradução mal sucedida pode não apenas destruir essas relações como também levar o ouvinte a experimentar reações diversas ou adversas àquelas presentes na canção original. Para que isso não aconteça é fundamental que, além, da melodia e do ritmo, sejam respeitados, na medida do possível, o conteúdo presente no texto fonte. Ajustes e modificações são necessários em ambos os lados, mas é importante perícia e cuidado para que grandes desvios não ocorram, transformando o original em uma obra

autônoma que leva apenas o nome do compositor angariando um sucesso que existe apenas a nível melódico e onde a letra é completamente ou parcialmente desfigurada.

Outro elemento que marca a dificuldade de se estabelecer uma epistemologia para a tradução de canções é a ausência de critérios que permitam ao tradutor refletir sobre suas escolhas quando se encontra em um mercado fonográfico que parece, de certa forma, ignorar a importância da tradução ou simplesmente adequá-la a uma tendência voltada para a obtenção de lucro na indústria mercadológica. Franzon (2008, p. 376) identifica algumas das escolhas enfrentadas pelo tradutor de canções:

- escolher não traduzir/adaptar uma canção, mantendo-a em sua língua original;
- traduzir/adaptar a letra de uma canção sem levar em conta a música;
- Reescrever a letra de modo que ela se adapte à música, sem que haja uma relação de fidelidade com a letra da canção original;
- traduzir/adaptar a letra modificando a música quando se tornar necessário;
- Adaptar a letra à música original.

Observamos não haver regras ou critérios absolutos para proceder à tradução de canções, senão uma adoção impelida por circunstâncias diversas ou pessoais. Algo importante e que também devemos levar em conta nas referências de Franzon (2008) é a oscilação dos termos tradução/adaptação, o que para Low (2017) são conceitos diversos.

Esbarramos, pois, não nos cansamos de repetir, na falta de critérios confiáveis para embasarmos um estudo que versa sobre a tradução de canções. É o professor neozelandês Peter Low que propõe, a partir de sua teoria que recebe a designação de princípio do pentatlo (*Pentathlon principle*), cinco critérios que permitem suprir essa lacuna nos estudos da tradução de canções: cantabilidade, sentido, naturalidade, ritmo e rima. Dentre eles, destacamos três:

1. Cantabilidade;
2. Sentido;
3. Ritmo.

Assim procedemos por dois motivos: primeiro para tentar destacar os fatores mais relevantes na pesquisa e segundo por acreditar que o critério naturalidade está diluído nos demais e, portanto, não caberia uma subdivisão. Além disso, concordarmos com o professor neozelandês quando ele afirma que ritmo e rima são próximos e complementares podendo ser

abordados conjuntamente. Vejamos, pois, os critérios estabelecidos por Peter Low para mais tarde tentar criar uma rede dialética com Haroldo de Campos e Luiz Tatit.

1. Cantabilidade

O critério cantabilidade, proposto por Peter Low, está intimamente relacionado a uma integração entre letra e música a partir de um movimento sincrônico que permite um efeito sonoro que possa fornecer estabilidade à canção. Sem esse efeito o produto final será fatalmente comprometido pela falta de equilíbrio fornecido por essa sincronia, afetando sua recepção por parte do ouvinte que certamente será capaz de identificar as oscilações imperfeitas entre um conjunto de notas e sílabas que não se integram de maneira original e harmônica.

Esse processo é notoriamente identificado por meio de uma facilidade de vocalização da letra traduzida em contato com o trabalho do intérprete; ou seja, há estreitos laços entre o material traduzido e suas articulações com a voz do cantor, cantora. Para que esse efeito seja sentido, é necessário que haja uma profunda sintonia entre música, letra e canto. Nesse estudo iremos nos ocupar essencialmente da letra e suas transformações quando vertida para outra língua, baseando-nos em critérios utilizados por Haroldo de Campos no campo literário, na semiótica de Tatit e Peter Low no âmbito da música. O trabalho do intérprete, por considerarmos demasiado importante nas circunstâncias que desenvolveram essa análise, reservamos para um capítulo à parte chamado “A Tarefa do intérprete”, em que veremos igualmente como a cantabilidade se adereça às escolhas do profissional e suas ações performáticas.

Entre o texto traduzido e o “texto cantado” deve haver uma espécie de acordo entre a duração de uma vogal ou sílaba e a duração da nota musical; se não reproduzido idealmente do ponto de vista fonético e prosódico serão imensas as possibilidades de não atingirem uma musicalização satisfatória e a canção ser um fracasso. O sucesso dessa interação é ocasionado pelo desafio imposto pela escolha de palavras que no texto traduzido estejam em consonância com o texto de origem. Para isso, as vogais longas e curtas devem se adaptar respectivamente às notas longas e curtas de forma a garantir o equilíbrio dessa interação que se associará também, como veremos na sequência, ao sentido e ao ritmo da canção. Peter Low aconselha uma atenção especial ao uso das vogais na tradução:

Preste muita atenção às vogais. Os cantores trabalham arduamente para equilibrar a necessidade de desenvolver um texto claro e preciso com o objetivo de alcançar um som uniforme e ressonante em toda a sua extensão. É importante que o tradutor tenha algum conhecimento com relação a elementos que o ajudem na ressonância e o que a reduz, a fim de elaborar a opção mais fácil de cantar quando houver uma escolha. A maioria dos cantores com treinamento clássico são ensinados a usar as vogais italianas [i: e: a: o: u:] como um modelo para um som de vogal claro e ressonante. Essas vogais são descritas como “puras” (Low, 2017, p. 84, tradução nossa)³.

Podemos dizer que a extensão das vogais utilizadas na língua portuguesa se aproxima muito das vogais italianas, mais longas e pronunciadas no português brasileiro que no português ibérico. Curiosamente, na grande maioria das canções compostas por Vinícius de Moraes e Tom Jobim, especialmente naquelas que abrangem o período chamado Bossa Nova, essas canções apresentam vogais menos articuladas pelos intérpretes, embora cantoras como Elis Regina já em “Arrastão” no início de sua carreira e longo tempo depois no Festival de Montreaux cantando “Corcovado” e “Garota de Ipanema” e Ella Fitzgerald em seu álbum “Ella abraça Jobim” (1981), se desvinculem completamente desse paradigma. As vogais são mais espaçadas e pronunciadas, mas é preciso dizer que as modificações na linha melódica e nos arranjos feitos por Hermeto Pasqual ao piano no festival de Montreaux e pela banda de Fitzgerald no álbum de 1981, permitem essa elasticidade das vogais. Falaremos dessa questão mais apropriadamente ao analisarmos as traduções.

De qualquer forma, a responsabilidade tangida pela escolha do tradutor em algumas palavras e sílabas compostas por vogais fortes e débeis ou vogais longas e curtas, será determinante para auxiliar o intérprete em sua emissão, segundo o critério da cantabilidade:

Se o tradutor puder escolher palavras com vogais abertas em notas altas, isso será útil para o cantor. Vogais curtas podem representar um desafio em qualquer ponto de alcance da voz do cantor, não apenas nos extremos: o cantor articulará uma vogal curta em direção à vogal longa mais próxima para obter um som ressonante. Em francês, o E neutro encontrado em “je” não deve ser associado a um tempo (downbeat) forte ou uma nota longa. Em inglês e alemão, uma das vogais mais problemáticas para cantar é o [i] como em “bin”, que será alongado para um [i:], com a possibilidade de distorcer o significado se colocado em uma nota longa (“bin” se tornaria “been”). A vogal em palavras como “but” será modificada pelo cantor

³*Pay close attention to vowels. Singers work hard to balance the need for clear and accurate text delivery with their wish to achieve an even and resonant sound throughout their range. It is helpful if the translator has some knowledge of what aids resonance and what reduces it, in order to devise the most easy-to-sing option when there is a choice. Most classically trained singers are taught to use the Italian vowels [i: e: a: o: u:] as a model for clear, resonant vowel sound. These are described as “pure” vowels (Low, 2017, p. 84).*

para algo próximo a [a:], e assim pode soar peculiar se você colocá-la em uma nota longa – ou um melisma de notas curtas (o que representaria o mesmo problema). (Low, *op. cit.*, p. 85, tradução nossa)⁴.

Portanto, a habilidade de reconhecer o papel que os sons desempenham no texto de origem e como podem ser vertidos para uma determinada língua é bastante importante não apenas para seu caráter “cantável”, mas também, como veremos no critério seguinte, para as construções de sentido sugeridas pela letra em comunhão com a música. Essa compatibilidade é comum à teoria estabelecida por Tatit e pelo campo da semiótica em geral, que prefigura a construção de sentido como seu fundamento principal. Diferentemente do que acontece com a tradução de poemas, o tradutor de canções deve, imperativamente, pensar em formas com que a canção trabalhada será posteriormente registrada e deve subtrair do texto eventuais dificuldades no campo fônico e prosódico.

Na maioria das línguas românicas o excesso de consoantes em um verso musical pode inviabilizar seu canto assim como o elemento contrário, o excesso de vogais, como, por exemplo, em palavras como “Corcovado”, “Copacabana” e “Ipanema” podem resultar em um grande empecilho para uma boa coordenação entre palavra e ritmo, como na língua inglesa. Observamos, pois, que os critérios abordados por Peter Low estão em contínuo diálogo e que, por vezes, torna-se difícil separá-los. Nos nomes apontados, há uma referência explícita à espacialidade na música. Logo, seu papel na letra de canção fornece alusões à geografia, à territorialidade de uma cidade, no caso o Rio de Janeiro; portanto, mantém estreita relação com o critério seguinte que é o sentido, especialmente se levarmos em consideração a ampliação do termo, que admite novas camadas de significação na visão de Franzon (2008). Para o teórico finlandês, a cantabilidade está também associada à prosódia, à poética e à semântica, elementos com os quais trabalharemos ao longo de toda a pesquisa.

2. Sentido

⁴*If the translator can choose words with open vowels on high notes, that will be helpful to the singer. Short vowels can pose a challenge at any point in the singer's range, not just the extremes: the singer will move a short vowel towards the nearest long vowel to achieve a resonant sound. In French the neutral E found in “je” should not be placed on a downbeat or a long note. In English and German one of the most problematic vowels to sing is the [i] as in “bin”, which will be lengthened to an [i:], with the possibility of distorting the meaning if placed on a long note (“bin” becomes “been”). The vowel in words like “but” will be modified by the singer to something close to [a:], and so can sound peculiar if you place it on a long note – or a melisma of short notes (which would pose the same problem) (Low, 2007, p. 85).*

O texto da canção é estruturado a partir de suas constituintes funcionais que estão elementalmente condicionados às suas representações culturais. A língua/cultura alvo deve reproduzir tais representações a fim de que seja estabelecido um elo com a cultura fonte. Alguns elementos como nomes, lugares, metáforas, jogos de palavras devem, pois, ser preservados para que haja uma identificação do ouvinte estrangeiro com a música e cultura de origem.

Peter Low lança algumas oportunas perguntas em torno do caráter estrutural e funcional do texto, matriz dos questionamentos de nosso trabalho, como: “O que essa frase está fazendo no texto?” e “Por que o autor a incluiu?”⁵ e ainda sobre elementos culturais nele presentes: “O que isso significou para o público-alvo no texto original?”, “Pode significar o mesmo na língua traduzida?” (Low, 2007, p. 31)⁶. Todas essas questões devem ser consideradas na análise da tradução de uma canção de forma a sondar que danos podem ser causados ao se adicionar ou subtrair sílabas, palavras ou frases, trocar alguns termos por outros completamente distintos e ainda que efeitos podem provocar no público ouvinte.

Com relação ao sentido ou significação, (embora em nosso trabalho estejamos mais interessados em tratar de uma poética) a tradução torna-se também redentora, pois liberta as amarras dos corpos da palavra/significado potencializando suas significações, o que também leva a uma maturação do original que sem a tradução pode passar por um processo de estagnação que o manteria isolado.

Evocando mais uma vez a tradução de poemas e que podemos aplicar à tradução de canções, óperas e operetas, Paz (2009) afirma que a tradução literal não é possível, que é apenas uma fileira de palavras ordenadas de acordo com o texto de origem e que serve apenas para ajudar o leitor a ler o texto na língua alvo, como se este estivesse recorrendo a um dicionário. Para ele e também para Haroldo de Campos tradução e criação são atividades idênticas. Campos (2015) - e isso se percebe claramente por suas influências da primeira fase do modernismo, sobretudo no que concerne o pensamento relacionado à antropofagia, o que pode ser também uma comparação um tanto controversa como verificamos no capítulo anterior - é adepto de uma ruptura com o pensamento tradicional que reverencia o original.

Nesta “tradução transcultural”, é preciso comunicar não apenas o sentido, mas prioritariamente o ritmo, a melodia, a atmosfera do texto. Estes são os componentes que

⁵“*What is that phrase doing in the text?*” and “*Why did the author include it?*”.

⁶“*What did it mean to the target audience of the ST?*”, “*Can it mean the same in the TL?*”(Low, 2007, p. 31).

conduzem à sua verdadeira fidelidade, sem nunca prescindir da inventividade, elementos que acreditamos estar presentes na obra traduzida de alguns compositores e versionistas como Carlos Rennó em seu álbum “Canções, versões” (2000), em que registra suas versões em português para canções dos compositores norte-americanos Cole Porter e George Gershwin e conta com as participações de Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Rita Lee, Cássia Eller, entre outros. No trecho abaixo Rennó (2020) fala da influência da obra do poeta e tradutor Augusto de Campos em seu trabalho:

Essa vertente do meu trabalho se aprimorou porque tive contato com a obra dos poetas concretistas, que me influenciou muito tanto do ponto de vista da poesia criada por eles quanto da poesia de tradução – eles ergueram uma obra de tradução de poesia que se constitui num dos capítulos mais maravilhosos da poesia brasileira dos anos 1950 pra cá. E eu fui influenciado por isso sobretudo pela obra e pela musicalidade do Augusto de Campos. Então, eu quis transpor para o campo da canção os critérios que eles aplicaram no campo de tradução de poesia erudita. Acabei fazendo isso em um livro e dois discos com versões de canções de Cole Porter e George Gershwin, e outros grandes autores do período áureo da canção clássica americana dos anos 1930 e 40 sobretudo (Renó, 2020).

Nessa perspectiva, consideramos que uma tradução não pode ser subjugada como mera reprodução de uma obra de arte, tampouco uma maneira de retransmissão de um significado na tentativa de comunicar ao leitor ou ao ouvinte o que ela, suposta e pretensamente ambicionaria dizer. Portanto, a ideia de fluidez e transparência em uma tradução pode também estar associada a um fundamento errôneo que visaria, contrariamente, a deslegitimar o original e a tarefa da tradução, transformando-o em um objeto com valor comunicativo, como uma tentativa falaciosa de auxiliar a “compreensão” da obra.

No universo da canção essa questão é absolutamente relevante já que a pura reprodução da letra, uma versão literal, comprometeria totalmente o ritmo e a cantabilidade. Para Low (2017), apoiando-se na ideia de Burton,

A fidelidade lexical é frequentemente indesejável, e talvez até mesmo, como Burton Raffel coloca, “não só não é esperada, não só é impossível de ser alcançada, mas de fato contraproducente” (1988: 146). A razão pela qual ela é indesejável é que ela reduz a flexibilidade e minimiza a necessidade de naturalidade. Para tais traduções, portanto, o sentido pode ser transferido de maneira satisfatória por meio de escolhas que não sejam precisas, como sinônimos mais próximos ou mais distantes, etc (Low, 2017, p. 87, tradução nossa)⁷.

⁷*Lexical fidelity is often undesirable, and perhaps even, as Burton Raffel puts it, is “not only not expected, not only impossible of attainment, but in fact counterproductive” (1988: 146). The reason why it is*

Mas há que se pensar se essa literalidade envolve obrigatoriamente a ideia de repetição ou retenção de um sentido. Nos vemos, pois, diante de um paradoxo centralizado na ideia de repetição (retenção do significado) e libertação por meio de um processo de articulação entre a palavra original e a traduzida. O corpo da palavra em sua imanência pode atravessar a barreira da língua e resplandecer uma onda de significações libertando-o de sua grade e revelando a vastidão de seu interior no canto de um intérprete. No caso da canção, particularmente, é preciso ter em mente o eco dessa palavra, se esse som ganhará adequabilidade quando vertido para a palavra cantada. A letra da canção deve ser pensada e modulada pelos contornos da voz (e aqui, inevitavelmente, entramos mais uma vez no terreno da cantabilidade e do ato performático de um intérprete, o que será melhor desenvolvido no capítulo seguinte).

A literalidade poderia, então, ser discutida (em vez de encerrada) à estrutura do texto e mesmo contraposta à ideia de fidelidade, como discutido no capítulo anterior. Seja como for, é preciso discorrer de que forma a fidelidade assumida como literalidade pode ser considerada uma violação da tradução. Consideramos que é preciso analisar traduções de canções caso a caso, como será feito oportunamente, para tentar investigar se tal afirmação não nos colocaria em uma armadilha, de modo a encerrarmos a tradução em conceitos que podem ser ampliados. Para isso, concluímos que a aplicabilidade do critério do sentido (poético) é um fator absolutamente necessário para que averiguemos essas possíveis contradições sendo que apenas na matéria textual associada à melodia das canções encontraremos respostas plausíveis para o nosso problema de pesquisa.

Observamos, por exemplo, que quanto maior a distância entre duas línguas, maior a dificuldade de transposição, muito embora, de acordo com Haroldo de Campos na tradução de poemas (e podemos transpor esse pensamento para o âmbito da canção), esse fator permitirá ao tradutor uma maior incursão na obra e possibilidade de recriação. É perceptível que quando duas línguas são muito próximas, como é o caso do português e do espanhol, esse dado proporcionará maior troca e intimidade entre as línguas, o que, sem dúvida, favorecerá a tradução do ponto de vista da literalidade, o que poderá, por outro lado, apagar ou ofuscar a

undesirable is that it reduces flexibility and underplays the need for naturalness. For such translations, therefore, sense may be acceptably transferred through choices which are imprecise, such as near-synonyms, superordinates etc.) (Low, 2017, p. 87).

plena atuação do tradutor. Características concernentes à distância entre as línguas podem ser nitidamente detectadas na tradução de canções. Um bom exemplo é o disco “Chico Buarque en español” (1982) em que se pode perceber as várias nuances do português brasileiro reproduzidas para o espanhol com soluções muito satisfatórias e poucas perdas, seja a nível morfosintático seja a nível fonossemântico.

Além disso, o ritmo é eficazmente reproduzido e a estética e plasticidade da obra preservada, como podemos comprovar ouvindo a canção em espanhol e equiparando as letras. No disco citado, a canção “Construcción” (versão de Construção), chamou, particularmente, nossa atenção:

Quadro 6 – Canção “Construção” e sua versão em espanhol

Construção	Construcción
Amou daquela vez como se fosse a última Beijou sua mulher como se fosse a última E cada filho seu como se fosse o único E atravessou a rua com seu passo tímido	<i>Amó aquella vez como si fuese última Besó a su mujer como si fuese última Y a cada hijo suyo cual si fuese el único Y atravesó la calle con su paso tímido</i>
Subiu a construção como se fosse máquina Ergueu no patamar quatro paredes sólidas Tijolo com tijolo num desenho mágico Seus olhos embotados de cimento e lágrima	<i>Subió la construcción como si fuese máquina Alzó en el balcón cuatro paredes sólidas Ladrillo con ladrillo en un diseño mágico Sus ojos embotados de cemento y lágrimas</i>
Sentou pra descansar como se fosse sábado Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe Bebeu e soluçou como se fosse um naufrago Dançou e gargalhou como se ouvisse música	<i>Sentóse a descansar como si fuese sábado Comió su pan con queso cual si fuese un príncipe Bebió y sollozó como si fuese un naufrago Danzó y se rió como si oyese música</i>
E tropeçou no céu como se fosse um bêbado E flutuou no ar como se fosse um pássaro E se acabou no chão feito um pacote flácido Agonizou no meio do passeio público Morreu na contramão, atrapalhando o tráfego	<i>Y tropezó en el cielo con su paso alcohólico Y flotó por el aire cual si fuese un pájaro Y terminó en el suelo como un bulto flácido Y agonizó en el medio del paseo público Murió a contramano entorpeciendo el tránsito</i>
Chico Buarque (1971)	Chico Buarque (1982)

Fonte: Buarque (1971).

Comparando a estrutura da letra original e a tradução percebemos nitidamente as similaridades. Os dezessete versos alexandrinos são facilmente reproduzidos na língua

espanhola devido às suas correspondências fônicas e lexicais:

A/mou/ da/que/la /vez/ co/mo/ se/ fo/sse a/ **úl**/tima

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

A/mó/ a/que/lla/ **vez**/ co/mo/ si /fue/se/ **úl**/tima

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

A versão foi composta pelo cantor e compositor uruguaio Daniel Viglietti para seu álbum “Trópicos” (1973) e conta ainda com as versões de “Acalanto” e “Deus lhe pague”. O artista passou onze anos de sua vida exilado na França onde realizou uma grande parceria com seu conterrâneo, o escritor Mário Benedetti, também em exílio na época da ditadura uruguaia. Além da perfeita execução dos versos alexandrinos, Viglietti colocou em evidência as palavras proparoxítonas que fecham cada verso, preservando cantabilidade, ritmo e sentido na canção.

Já em traduções para a língua francesa e a língua inglesa, o que avaliaremos quando procedermos à análise das canções de Vinícius de Moraes e Tom Jobim, as dificuldades poderão ser maiores e nem sempre será possível uma similaridade tão próxima no terreno semântico. Uma correspondência exata entre os elementos verbal e musical podem estrangular o ritmo na canção, como veremos a seguir, ao examinar o critério ritmo.

3. Ritmo

Uma tradução que se destaque por uma inteira harmonia prosódica, pela contagem de sílabas dos versos assim como a tonicidade das sílabas das palavras, além de demandar um grande labor, poderia facilmente desagregar a estrutura de toda a canção, já que o tradutor está lidando com outra língua que possui elementos diversos da língua de partida.

Uma parte considerável do léxico que constitui a língua inglesa, por exemplo, tem a tônica na primeira sílaba enquanto na língua francesa o acento repousa na última sílaba da palavra. Mesmo assim, na contagem de sílabas tônicas e átonas, esses acentos podem se deslocar na medida em que o tradutor pretenda dar destaque a uma determinada palavra ou

fazer experimentos melódicos e harmônicos que coloquem em evidência o teor de determinada sílaba a fim de favorecer a musicalidade dos versos. De acordo com Peter Low:

A configuração musical frequentemente aumenta a diferença entre sílabas tônicas e átonas. O tradutor precisa identificar quais sílabas da língua de origem são tônicas na letra da canção e procurar fornecer sílabas tônicas correspondentes na língua alvo. Este problema é, obviamente, irrelevante para traduções não cantáveis. Normalmente, entre inglês e francês, traduz-se “royal” como “royal” e “imagine” como “imagine” – opções que são perfeitas semanticamente e etimologicamente (elas são cognatas). Mas para cantar elas não funcionam, porque as tônicas caem de forma diferente (Low, 2017, p. 98, tradução nossa)⁸.

Todas essas características e particularidades concernentes à forma do gênero canção fazem com que a letra traduzida revele uma crescente atmosfera de tensão, despertando a atenção do ouvinte para algo que se encontra além do sentido estritamente semântico, alcançando outros elementos que penetram sua percepção. Mesmo no campo semântico, como já mencionado, há sugestões que demonstram sua múltipla função e nos direcionam a explorar a função poética da linguagem e demais estratégias criadas pelo compositor/tradutor. Tendo essas questões como premissa é preciso avaliar como esses aspectos atravessam as fronteiras de uma língua e são retrabalhados pelo tradutor que a verte na língua alvo.

Levando em consideração essa massa heterogênea de que é constituída uma canção já que carrega consigo não apenas a letra mas também a instrumentalização, faz-se obrigatório uma análise mais profunda de suas linguagens poética e musical a fim de se detectar novos pontos de leitura e diálogos entre outras línguas e mesmo contatos com outras artes como é o caso da literatura. Este contato encontra respaldo no trabalho do tradutor, que é quem melhor observa e decodifica tais experimentações; sua tarefa é também resgatar todos estes mecanismos e estratégias contidos no original, tentando absorver sua essência e remodelá-la em outra língua. As dificuldades, naturalmente, são imensas já que, mesmo havendo a possibilidade de um conjunto harmônico, há um embate contínuo entre as línguas, suas particularidades prosódicas e o que elas aspiram.

⁸*Musical setting often increases the difference between stressed and unstressed syllables. The translator needs to identify which syllables of the ST are stressed in the music and look to provide corresponding stressed syllables in the TL. This problem is of course irrelevant to non-singable translations. Normally between English and French one translates “royal” as “royal” and “imagine” as “imagine” – options which are perfect semantically and etymologically (they are cognates). But for singing they don’t work, because the stresses fall differently (Low, 2017, p. 98).*

Um dos elementos da canção que nos interessa particularmente neste estudo é a forma como o ritmo é trabalhado nas traduções. A musicalidade está intensamente associada ao fazer poético. Mesmo que um tradutor de canções, diferentemente de um tradutor de poemas, nem sempre deva dar importância a elementos como métrica, rimas e jogos aliterativos em favor de uma maior liberdade ou, paradoxalmente, por estar preso à estrutura melódica da canção, a questão do ritmo ainda é importante para a inteira compreensão e contemplação da canção, já que ele molda as palavras e expressões possíveis na letra. É importante, pois, vasculhar essas relações cabíveis entre som e contexto, som e intenção, som e efeito.

Os recursos utilizados na elaboração dos versos da canção vão para além das rimas (embora elas sejam de fundamental importância na execução de determinadas canções), alcançando destaque, por exemplo, na alternância de sílabas tônicas e átonas, na execução de vogais longas e breves, sibilados, e no uso de consoantes oclusivas/explosivas, por exemplo. A partir dessas considerações, percebemos que o ato de escutar uma canção não repousa apenas no plano da significação, mas também em seu jogo sonoro, até mesmo porque os elementos oral e rítmico estão amalgamados a esta significação e, se dissociados, podem fraturar sua rede de conexões possíveis.

Os aspectos visuais e sonoros devem estar combinados para que se conceba uma interpretação mais apurada de sua linguagem e das estratégias utilizadas pelo compositor/tradutor, já que o movimento rítmico pode estar associado a uma tensão no campo semântico. Outro ponto importante vinculado à oralidade diz respeito não só à interpretação da canção, mas à sua memorização. Quanto mais se utiliza recursos associados ao ritmo, como rimas, aliterações, assonâncias, onomatopeias, repetição de palavras, refrões, mais os versos se vivificam na memória, podendo ser reproduzidos, através do canto, com maior facilidade. Dada a importância do ritmo, é natural que os recursos mencionados acima sejam transpostos no momento da tradução para uma determinada língua, independentemente de serem próximas ou distantes.

Mas não podemos nos esquecer que a parte instrumental atua com importância fundamental na tradução de canções e que, de certa forma, dita o contorno das palavras. Para Luiz Tatit (2016) a melodia é responsável pelos recortes linguísticos em uma letra de canção, ela traz consigo frases musicais virtuais que de encontro com a letra será convertida em unidades entoativas. A partir dessa síntese, defendemos que há, portanto, a possibilidade de serem elaboradas em frases musicais em outras línguas, já que a melodia cancional está

profundamente relacionada às entonações da fala. Mas quando pensamos na questão da tradução de canções, esbarramos com uma problemática que ultrapassa aquela concernente à tradução de poemas. A literalidade na transposição da frase melódica original pode causar uma série de tensões e limitações relacionadas à frase linguística na outra língua, como por exemplo:

- desarticulações entre o número de notas musicais e sílabas das palavras;
- oscilações entre vogais longas e breves;
- reprodução inexata do sentido veiculado na canção original ou a descoordenação de seus efeitos sonoros.

O acordo e a sintonia entre esses elementos citados dependerão do potencial criativo do tradutor e sua perícia em veicular em suas traduções, senão a inteira intenção do original, os efeitos acústicos e sensoriais experimentados na língua de origem. Para isso, é necessário, também, flexibilidade; do contrário, a tradução poderá fatalmente perder um de seus elementos. Algumas vezes torna-se necessário fazer mudanças na letra, outras até mesmo na própria melodia como destaca Low (2017):

Mesmo mudanças na melodia não estão completamente descartadas. Um tradutor prudente não pode de vez em quando escolher perder algum detalhe melódico em vez de sacrificar (digamos) uma consideração verbal como sentido ou ordem natural das palavras? Esta observação não pretende ser uma licença para reescrever melodias, apenas uma sugestão de que um sutil e ocasional “ajuste” musical pode ser preferível a uma gafe verbal inapropriada ⁹ (Low, 2017, p.102; tradução nossa).

Nem sempre é possível ser totalmente fiel ao conjunto letra-música, já que, diferentemente da tradução de poemas, temos dois complexos sistemas atuando ali; portanto, algumas mudanças serão necessárias. Ao mesmo tempo, negociações são possíveis; se há perdas inevitáveis, também os ganhos, em uma boa tradução, poderão ser exponenciais. Rimas, por exemplo, o quinto critério utilizado por Peter Low na construção de seu pentatlo, podem ser desfeitas em determinado verso para serem reconstruídas em um outro ponto na letra de canção. Eventuais metáforas, trocadilhos, jogos de palavras também podem ser

⁹*Even changes to the melody are not completely out of the question. May not a cautious translator sometimes choose to lose some small melodic detail rather than sacrifice (say) a verbal consideration such as sense or natural word-order? This remark is not meant as a general licence to rewrite melodies, merely as a suggestion that an occasional subtle piece of musical “tweaking” may be preferable to a glaring verbal gaffe* (Low, 2017, p.102).

readaptados ao longo de todo o processo, não havendo, pois, a obrigatoriedade de se seguir um ‘manual’ de tradução, muito menos uma linearidade dos versos.

Mas Peter Low não leva em consideração um elemento importante que pode ser associado ao ritmo: o andamento. Acreditamos que é Luiz Tatit quem mais contribui para o entendimento e aplicabilidade desse elemento na canção. Embora não esteja voltada para a tradução de canções, sua teoria, que se edifica no campo da semiótica, fornece-nos subsídios de vital importância para pensarmos o processo e mesmo a aplicabilidade de algumas técnicas nos estudos da tradução, especialmente quando Tatit estabelece relações fundamentais da canção com o tempo. Já consideramos algumas vezes, nesse estudo, que a melodia guia os versos da canção e algumas vezes são responsáveis pela própria escolha das palavras, uma vez que delimita os números de sílabas, assim como sua tonicidade ou atonia ou, ainda, a dimensão das frases. A melodia desenha também os estágios vivenciados pelo eu lírico da letra da canção, emoldurando estados de alegria, surpresa, desejo, tristeza, espera, etc.

Ritmo e tempo/andamento, estão profundamente associados e incidem diretamente sobre o sentido, a significação, havendo uma relação inviolável entre variações de velocidade e modalidades afetivas encontradas nas letras de canções. Podemos falar de uma acepção interessante desses valores utilizados por Gisele Brelet por meio de uma “musicalização da significação” e de uma “natureza poética do tempo” (Tatit, 2019, p. 65). De acordo com Tatit (2019):

Para a semiótica, o interesse do andamento está, em primeiro lugar, na sua capacidade de conduzir a temporalidade como um todo, fazendo dela uma duração mais concentrada, a partir da aceleração, ou mais difusa, a partir da desaceleração. Trata-se de uma relação complexa entre duas dimensões do próprio tempo: a rapidez ou lentidão do andamento produzem respectivamente as durações breve ou longa como resultantes temporais. Em segundo lugar, as categorias de andamento fazem parte tanto do vocabulário descritivo inerente às línguas naturais (avanço, atraso, vivacidade, protelação, precipitação) como de suas expressões corriqueiras (saúde, ansiedade, agonia, susto, melancolia, paciência) justamente pelo fato de traduzirem nossos estados psíquicos num certo consenso social. Tal peculiaridade levou o criador da semiótica tensiva (Zilberberg) a adotar o andamento como dimensão profunda do tempo e, em grande medida, do modelo de construção do sentido (Tatit, *op. cit.*, p. 66).

O ritmo não encerra significados últimos; ao contrário, estimula a mente a se desvencilhar de uma substância homogênea já que é composto de movimentos e oscilações. A energia do movimento e suas representações serão responsáveis pelas

manifestações da sensorialidade e formação de imagens na mente do ouvinte. Sua progressão, diminuição, alternância e variabilidade, são responsáveis pela evocação de um movimento que parte do conjunto palavra-som para fazer incursões na mente e corpo daquele que o encena, alcançando a voz e suas modulações, e na sequência o processo é transmitido para o ouvinte/espectador.

Podemos, portanto, repensar a tarefa do tradutor, o qual já foi referido como sendo um leitor e intérprete, adicionando-lhe uma nova categoria: a de ouvinte, aquele que ausculta um texto para apreender sua musicalidade. Mais do que uma simples associação entre ritmo e musicalidade na canção, é imprescindível que capturemos outras possíveis relações dialéticas, como as que tentamos estabelecer entre a tradução e a semiótica. Não podemos nos esquecer que esses traços situam ou possibilitam a ação performática do intérprete, inspirando as bases do seu canto.

O intérprete, como vimos, pode ser também considerado, além de coautor da canção, uma espécie de tradutor responsável por realizar uma ponte entre uma cultura e outra. As articulações entre palavra e som são essenciais para que o objeto construído na letra seja alcançado e a canção se manifeste de acordo com a encenação anunciada ou proposta pelo intérprete/tradutor, o que veremos mais detidamente no próximo capítulo.

6. A TAREFA DO INTÉRPRETE

Em cada palavra pronunciada, trocada, qualquer que seja a língua, há de fato, uma vibração sonora – irremediavelmente singular, mas já moduladas pelos cânones de um eco que chama a voz do outro – desse canto. Única e relacional, a voz doa em forma de música a sua verdade à palavra (Guilherme Gontijo Flores).

Defendemos que além da presença do tradutor, a intervenção do intérprete é fundamental para que haja uma inteira compatibilidade entre letra e melodia. Há uma aproximação entre a sequência rítmico-melódica e a fala, destacando seus elementos prosódicos, adicionando um movimento entoativo muito próximo aos contornos da fala, o que Luiz Tatit (2016; 2019) chama de figurativização. Além disso, o intérprete é responsável também pela integração harmônica entre dois outros processos que, em geral, fazem parte da estrutura de toda canção: tematização e passionalização, já discutidos em outros capítulos.

É preciso, pois, destacar essa presença que Tatit (2016) define como responsável pela ilusão enunciativa na canção e que está em consonância também com o pensamento de outra teórica da área, Ruth Finnegan. Finnegan (2010) defende que “a voz é, ela mesma, em sua presença melódica, rítmica e modulada, parte da substância, pois a letra de uma canção não existe a menos e até que seja pronunciada, cantada, trazida à tona com seus devidos ritmos, entonações, timbres, pausas”. Mas também chama a atenção para a harmonia do conjunto voz-letra-música, ressaltando sua interação e a dificuldade de serem analisados separadamente: “Nesse momento encantado da performance, todos os elementos se aglutinam numa experiência única, transcendendo a separação de seus componentes individuais” (Finnegan, 2010, p. 24).

Podemos ir além e dizer que a performance, de certa forma, não apenas integra todos estes elementos, mas, acima de tudo, é força motriz na edificação de imagens e significações; afinal, gesto, voz, ritmo, produzem abalos nas palavras e estas, ganhando propulsão, evocam, ativam e reativam imagens. Estas impressões sensoriais formatam novos sentidos na mente do ouvinte e este passa a interagir com a música, mas nunca encerrando uma significação última, passando a sondar possibilidades, fazendo incursões e estabelecendo interpretações desses códigos. O deslizamento da palavra cantada desmantela a noção clara e fixa de seu sentido, sugerindo novas equações ou equalizações ao ouvinte que passa a agenciá-los no intuito de refletir o que está encoberto, o que aproxima muito essa relação do ouvinte com a canção da relação entre o tradutor e o texto.

Tatit (2016) atribui a esse contato entre o ouvinte e o intérprete o nome de “ilusão enunciativa” e clarifica o termo utilizado na seguinte passagem:

É graças a ela que o ouvinte vincula, quase automaticamente, o conteúdo da letra ao dono da voz. Como vem sempre recortada pela letra, a melodia cancional é uma sequência virtual de unidades entoativas que se atualiza no canto dos intérpretes e garante a subjetivação constante da obra. Por mais variados que sejam os assuntos tratados no texto, a melodia se encarrega de aproximá-los da persona do cantor (Tatit, 2016, p. 130).

Aqui fica nítida a importância do intérprete da canção na construção do significado, ou seja, ele também, quando performa uma canção, é uma espécie de tradutor. Dessa conjunção traçada pelo compositor/recriador, a canção recriada e a atuação do intérprete, associada à teoria utilizada, estabeleceremos as bases da investigação e encaminharemos para os resultados de nossa pesquisa, que se pronunciarão com maior vigor nos próximos capítulos da tese, quando analisadas as traduções/versões em francês e inglês de algumas canções de Vinícius de Moraes e Tom Jobim.

Se buscamos por elementos de uma poética da tradução, nos veios da tradução de canções atravessaremos, conseqüentemente, uma poética da voz, que não se manifesta exatamente como na escrita. Ao colocar a voz em uma canção, o intérprete poderá acrescentar nuances que estão em conformidade com sua cultura, a cena musical em que se insere, além de características próprias associadas a seu estilo. Essas diferenças certamente causarão abalos de várias naturezas quando confrontadas com as versões originais.¹⁰

Paul Zumthor (2011) discorre sobre uma relação que julgamos importante mencionar que é a ideia de performance associada à recepção, fundamentalmente no terreno da sensorialidade. Esse elemento nos é bastante caro, pois já discutimos bastante ao longo de todo esse estudo o elo entre a poesia e a música vivenciado pelo mundo dos sentidos. A execução do canto, matéria aqui abordada, não se encerra na relação voz-audição; ela se potencializa quando outros elementos passam a ser analisados. São muitas as abordagens possíveis nesse estudo, mas nos interessamos particularmente pela voz e os recursos

¹⁰Lembrando sempre que o termo “versão original” se refere aqui às versões de canções de Vinícius de Moraes e Tom Jobim em língua portuguesa e mesmo assim é absolutamente importante destacar que são inúmeras as versões de seu cancionário e que mesmo em língua portuguesa há interpretações as mais diversas considerando as gravações realizadas por cada um dos intérpretes, o que nos mostra que a análise de seu canto e sua atuação é imprescindível para que obtenhamos uma resposta mais apurada das constantes mudanças e transformações acentuadas pela sua performance.

utilizados pelo intérprete na execução de uma canção. Quando ele escolhe a forma como trazer à tona aquela canção estará também construindo no imaginário de um ouvinte, e mesmo no de uma nação, modos particulares de significação que afetam consideravelmente não apenas a melodia e letra de uma canção, mas a recepção de um público no que diz respeito a uma época e estilo musical.¹¹

O fato é que o movimento nomeado Bossa Nova se caracteriza por uma forma de canto e expressão bastante singular. O banquinho e o violão dos primeiros versos de “Corcovado” descrevem com precisão as características da performance executada por seus intérpretes. Voz suave, baixa e poucos movimentos corporais circunscrevem o desempenho e atuação do intérprete. Os cantores estão geralmente acompanhados de um violão e os movimentos limitados ao roçar das mãos pelas cordas do instrumento. As cantoras, quando estão de pé, mantêm o corpo parado, os movimentos são bastante singelos, a cabeça em repouso, o olhar lânguido e poucos gestos. Pensemos em João Gilberto, expoente máximo da Bossa Nova, Nara Leão, proclamada musa do movimento no Rio de Janeiro e Astrud Gilberto, sua maior representante nos Estados Unidos, para sugerir alguns exemplos.

Quando tocamos em uma questão tão elementar como a postura do intérprete e as inflexões de sua voz, sentimos que é de fundamental relevância ampliar esse tema tão pouco mencionado pela crítica. Muitas vezes, ao ler estudos e críticas sobre a Bossa Nova, tem-se a impressão de que a voz é um mero adereço à complexa rede melódica e harmônica das canções. Pensamos justamente o contrário: a voz se complementa à música de forma equilibrada e, mais que isso, faz sugestões consideráveis no campo da sensorialidade. Além das emanções do corpo, há a sua associação com a palavra e a forma com a qual ela é representada. Existe naturalmente uma articulação entre voz, palavra, música, mas não podemos nos esquecer também que há uma relação desses três elementos com o que é dito, com o que é representado. Embora o campo harmônico seja altamente elaborado e as letras

¹¹Embora ainda tenhamos uma certa relutância em tratar o repertório que estamos aqui estudando como pertencente a um estilo particular e nomeado por muitos críticos e estudiosos como Bossa Nova. Não acreditamos que a adoção do termo Música Popular Brasileira seria mais promissora, já que estaríamos, invariavelmente, padronizando um estilo de música e adereçando-o com novo rótulo. Algumas das canções que aqui serão analisadas não fazem parte do movimento. Vinícius de Moraes realizou inúmeras canções com diversos parceiros e o trabalho de Jobim nunca ficou restrito à Bossa Nova. O próprio termo MPB é muitas vezes refutado por dezenas de cantores, compositores e críticos de música por ser um tanto redutor e ao mesmo tempo incorporar ritmos e estilos diversos a um rótulo ou ainda excluir outros da esfera do cancioneiro brasileiro, mas essa adoção resolve o lado prático de uma escrita acadêmica quando devemos abrir mão de uma série de problemas e discordâncias no campo da terminologia e escolher um termo que seja adequado pelo menos momentaneamente às nossas inquirições e notações.

sejam relativamente simples, a recorrência a esse universo singelo e bucólico, não pode ser vinculado a uma letra vazia; ao contrário, está em inteira consonância com o que a música está pedindo e segue padrões temporais e espaciais importantes para que sua execução seja possível. Segundo Tatit (2016):

o movimento lento é caracterizado pela tendência à individualização das notas e pelo detalhamento de suas nuances rítmicas e harmônicas. É o que torna a música mais expressiva, pois nos permite demorar nas sutilezas da sua forma e confrontá-la com nossa própria duração subjetiva, repleta de esperas daquilo que não é ainda, já é (citando Paul Valéry) (Tatit, 2016, p. 115).

Podemos acrescentar à observação de Tatit que uma forma lenta, concentrada e sem muito suíngue capta a atenção do ouvinte para as palavras e, mais que isso, para o que está sendo narrado na letra e embalado pelos acordes. Essa maneira muito particular de cantar de forma quase arrastada, elevando pouco o volume da voz, característica da performance de intérpretes como Billie Holiday, Chet Baker e João Gilberto, trabalha o campo sensorial do ouvinte, transportando-o para o interior da canção, envolvendo-o com sua atmosfera, construindo imagens e estabelecendo uma relação de compatibilidade entre palavra e som. Essa plasticidade é conferida pelas noções temporais e espaciais moldadas pelo ritmo da canção e pela voz colocada pelo intérprete.

O intérprete é responsável, pois, não apenas pela transmissão daquele conteúdo, mas também pelo formato da canção, seu estilo, o espaço e tempo onde ela se desenvolve, a cultura e língua a que pertence e todos os motivos estéticos aos quais a canção se integra. Sendo assim, o intérprete pode também receber a alcunha de tradutor da canção, à medida que ele inaugura a relação entre a música e a palavra e a transmite ao mundo. A letra da canção ainda é algo indefinido até receber a voz do intérprete que a modula, acrescentando novos acentos, variações rítmicas e maneiras de dizer.

Esse pensamento se articula não apenas com a harmonia da canção, mas também com a melodia, já que esta mimetiza as oscilações da fala, criando, então, uma gama de possibilidades emolduradas por recortes linguísticos e de uma intencionalidade que só ganha concretização por meio da voz utilizada pelo intérprete. O movimento suave e lento se aproxima de um tom confessional operando maior intimidade e aproximação com o ouvinte, que decodifica mais facilmente esses elementos pertencentes à fala cotidiana. Além disso, esse alinhamento prosódico associado ao andamento da canção facilita o acompanhamento do

próprio ouvinte ao que está sendo narrado aguçando sua interação com a persona do intérprete. Próximo ao que acontece com o eu lírico presente em um poema, o cantor/cantora trabalhará com o imaginário do ouvinte criando relações entre o som e a palavra, entre um objeto que sugere e aquele que é representado. João Gilberto sintetiza bem essas relações que podemos observar no seguinte trecho de uma entrevista:

Apenas procuro cantar sem prejudicar o sentido poético e musical das canções. É assim como tirar os excessos, seguir o curso natural das coisas, dar às notas um jeito tal que não prejudique o sentido da poesia, frisar aquelas palavras que têm a força poética. Tudo isso de forma a não deixar o ouvinte desinteressar-se pelo sentido daquilo que se canta (Tatit, 2016 *apud* Garcia, 2012, p. 159).

O movimento performático estabelece e coordena as camadas de sentido presentes na canção, está entrelaçado a valores linguísticos e extralinguísticos, constitui uma forma que não é fixa, mas sim maleável e por isso passível de mudanças e interpretações diversas. Resta saber, e logo veremos, se essas mudanças (de língua, letra, voz) correspondem às propostas estéticas apreoadas pelo movimento musical no qual se inserem. Se a performance também se realiza por meio de uma comunicação oral, veiculada primordialmente pela voz e seus recursos, o conteúdo é reproduzido e assimilado de acordo com a intenção de um intérprete. Essa intenção se representa em conformidade com o mundo em que vive, com a realidade que o permeia, as condições daquele canto, o que deve ser elaborado e reproduzido de maneira a alcançar os princípios defendidos por aquele estilo cancional. É importante também acrescentar que uma canção e até mesmo o estilo podem ser ressignificados, havendo “sempre novas maneiras de se criar curvas prosódicas no interior de um universo musical” (Tatit, 2019, p. 212), visto que o modelo virtual da canção admite atualizações, modificando, pois, sua recepção em uma cultura diferente.

Para Zumthor (2011, p. 33), “cada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda”. O jogo performático se caracteriza pela heterogeneidade de seus elementos; o uniforme, o homogêneo não trafega bem nessa área, até mesmo porque sua natureza acaba se perdendo ou se desatualizando com o passar do tempo. As repetições devem sofrer intervenções e mudanças para que seu objeto ganhe novas dimensões. Com isso não queremos dizer que todas as formas de intervenção são igualmente válidas e alcançam efeitos desejados. Há momentos que sua natureza pode ser adulterada e transformada em coisa diversa de sua fonte:

Possivelmente, o intérprete, desconhecedor dos traços distintivos de determinado estilo ou língua, interferirá nos elementos significantes do discurso, comprometendo a compreensão da obra, visto que ele desviará as significações da obra de origem. O discurso então construído significará, porém, algo que não foi originalmente proposto (Fernandes, 2021, p. 283).

É importante, pois, explorar as relações entre performance, música e palavra na tentativa de verificar tais transformações e como transcorre todo o processo. A fonte metodológica que utilizamos para isso, já que, como dissemos, trata-se de um processo heterogêneo, não poderia ser outro senão uma articulação entre os estudos interdisciplinares, situados aqui no campo da tradução e da semiótica. As duas áreas, que possuem imensas características em comum, têm um ponto fulcral que vai intermediar todo o processo que é a recepção, como o resultado dessa gama de possibilidades chega a um determinado público e cultura. Há, sem dúvida, um jogo de intenções, metas e negociações veiculadas nas versões de canções que fatalmente se transformarão e encontrarão significações diversas em contato com outras culturas.

Resta saber também se o espectador e o ouvinte são capazes de sentir essa massa heterogênea de que é composta uma canção, sobretudo captar sua alteridade, algo que combata o que Guilherme Gontijo Flores chama de “univocidade da performance”:

Repetir à exaustão modelos musicais e poéticos já estabelecidos, sob a roupa da imitação rítmica, pode ser manter-se no mesmo exato lugar, acolher-se na origem que se promete em repetição a cada dia. Mas emular o ritmo de uma obra, quando fora de expectativa plena, pode ser o risco maior da poesia e da performance: dar sua própria voz àquilo que ainda não faz sentido, mas que é sentido como potência possível da voz do outro (Flores; Gonçalves, 2017, p. 339).

O que estabelece uma instigante interlocução com Benjamin (2008) e Campos (2015), sobretudo com relação às ruínas da origem, ou a utopia de uma origem e de uma crítica à imitação de um modelo, já que o próprio original guarda relações com outros textos e outras vozes, destituindo essa univocalidade, uma vez que ele não se compõe de orações estáticas, mas o que Bakhtin (2020) chama de uma série de enunciados responsivos. Embora Flores e Gonçalves (2017) não estejam se referindo especificamente à voz de um intérprete/cantor, lançam algumas fulgurações sobre uma voz que transcende o texto/letra.

No caso da Bossa Nova podemos dizer, mesmo que com cautela, que não houve uma intenção explícita de fazer grandes intervenções na área performática e os intérpretes, de certa

forma, com exceção de alguns como a cantora norte-americana Ella Fitzgerald, da qual falaremos ainda neste capítulo, não realizaram modificações tão profundas a ponto de alterar o estilo musical brasileiro. Fato é que a performance (e aqui mais uma vez lembramos que estamos fazendo um recorte colocando em evidência o contato da palavra, da voz e seus recursos, passando de leve pelos movimentos gestuais realizados pelo corpo, que não é uma manifestação determinante no estilo musical estudado) provoca mudanças no imaginário de um público, e o intérprete (sem subjugar ou subestimar a ação dos instrumentistas no palco e gravações) é o agente principal encarregado de veicular em seu canto todo o universo de possibilidades fornecidos por uma canção. Esse universo é refratado por meio de sua voz e intenções, mas direta ou indiretamente, como já sublinhamos, há uma carga de intencionalidade se operando por detrás de suas escolhas. Há uma voz, um estilo, uma carreira, uma indústria fonográfica e, acima de tudo, uma cultura que pode ou não assimilar os valores disseminados nesse jogo performático. Há, além disso, uma fala que se inscreve no corpo dessa voz e junto a essa fala, notações prosódicas, uma dicção que assinala uma origem da canção popular, uma fala “camuflada de tensões melódicas” (Tatit, 2002) e inflamada de intenções.

Mesmo que a letra faça alusões a um universo exterior e a uma voz em terceira pessoa, esse universo é filtrado pela voz do intérprete que o remodula a partir de seu canto produzindo no ouvinte a ilusão de que o “eu lírico” presente na canção se confunde com o eu do intérprete. Acreditamos, ainda, que essa impressão causada no ouvinte chamada por Tatit “ilusão enunciativa” se estende para além dessa relação eu lírico/intérprete abraçando o estilo musical, a performance e a cultura na qual o intérprete e o ouvinte estão envolvidos.

À proposição de Tatit (2002), acrescentaríamos que o intérprete é também agente responsável pela ressemantização da canção. Ele transforma, por meio de sua performance, uma gama de informações presentes na canção original. Mais que um mero cantor, no sentido apenas de emprestar sua voz, ele é responsável por passar ao ouvinte toda a carga semântica presente na letra além de acrescentar suas próprias impressões individuais. Muitas vezes ele pode mesmo ir contra as intenções do compositor na língua fonte ou mesmo do tradutor em sua própria língua criando uma nova dimensão a seu canto, particularizando seus próprios sentimentos e remodelando a canção, como se fora seu coautor.

No caso específico de nossa pesquisa, a questão se torna ainda mais complicada. Temos não apenas a figura do intérprete, mas o mundo no qual ele está inserido. Culturas

diferentes, línguas diferentes, letras diferentes, estilos musicais diferentes, fatalmente modificarão a recepção da obra fonte. Mas isso não quer dizer que o ouvinte de uma determinada língua ou cultura não possa experimentar as mesmas sensações ou sensações semelhantes às de um ouvinte brasileiro.

As versões interpretadas por Ella Fitzgerald ao longo de todo o LP “Ella abraça Jobim” (1981) traçam uma interessante verve criativa construída a partir dos amplos recursos vocais da cantora, recheados de decalagens, melismas e vocalises, intercalando seu canto com as batidas típicas do *bebop* e as acentuadas variações rítmicas de seu fraseado, criando o que Tatit (2016) chama de unidades entoativas diversas.

Para criar diferentes modos de dizer uma frase musical, o intérprete recorrerá a diferentes recursos como uma tentativa de nivelamento no caso das acentuações silábicas, forma de pronunciar certas palavras, além de modificações rítmicas intensas como se pode observar no LP “Ella abraça Jobim”. Daí vem a pergunta inevitável que tentaremos responder nos capítulos seguintes: com todas essas licenças ou intrusões poderíamos situar esta obra no contexto da Bossa Nova? Certamente não. Embora o repertório pertença ao movimento, as mudanças foram tão contundentes e significativas que ninguém ousaria dizer que os elementos estéticos pertençam àquele gênero que preconizava o canto suave e contido e isento de improvisações. “Garota de Ipanema” na voz de Ella mostra um *swing* que cruza os limites do jazz, penetrando no samba com elementos característicos do *bebop*, mostrando sua força de improvisação. No momento em que um intérprete da Bossa Nova se calaria, Fitzgerald completaria todos os silêncios com a profusão de seus vocalises.

Podemos mesmo dizer que as variações rítmicas observadas na interpretação da cantora norte-americana destoam das unidades entoativas originais, propondo novas maneiras de entoar o conteúdo. Isso prova mais uma vez que o intérprete é também um tradutor e em sua voz veiculam elementos que modificam as canções, fundamentalmente por meio de inovações no campo rítmico e prosódico, que incidirão diretamente nos modos de compatibilização da canção e que podem provocar deslocamentos também no campo semântico das letras, afinal há um estreito elo entre as estratégias de estabilização de uma canção e suas camadas de sentido. Logo, se há mudanças nas configurações estruturais de uma canção, a maneira como será recebida, também será, irremediavelmente, transformada.

O sentido de uma canção está intrinsecamente relacionado ao seu efeito figurativo e as inflexões do canto do intérprete determinam a estabilização de uma canção, pois “terá que

soar ao ouvinte como algo plausível e até mesmo familiar por atender às necessidades de informação, interrogação, dúvida, hesitação e toda a gama de estados afetivos que o ser humano expressa em suas falas diárias” (Tatit, 2016, p. 86).

À medida que o intérprete subverte os modos de compatibilização presentes nas canções, provoca com suas escolhas um processo de desconstrução das letras das canções que reverbera para além das escolhas do letrista/tradutor da canção em língua e cultura estrangeira. Mesmo que ele tivesse dado um sentido literal às palavras de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, o sentido pode ser ressignificado por meio de interferências do canto do intérprete. Esse canto incide diretamente sobre a forma e o conteúdo da canção e, no caso de alguns intérpretes, não há a intenção de restituir a voz, a letra nem mesmo o estilo musical preconizado pelo movimento artístico.

Essa prática se assemelha com a teoria da tradução criativa proposta por Campos (2015), que define o tradutor como um coautor da obra traduzida. Uma versão ou tradução não se limitam ao texto, a seus elementos linguísticos, mas ao que eles sugerem. O intérprete é o artífice, o articulador máximo nessa prática intermediadora entre o produto composto pela letra e pela música; ele decide (mesmo que seu poder em muitos casos seja limitado por determinado arranjo proposto para a canção) a maneira com que aquelas unidades entoativas figuradas na letra serão transmitidas ao público. As inflexões de seu canto produzem efeitos consideráveis na performance e na recepção da obra ao explorar novas territorialidades presentes na canção que lhe é ofertada.

No caso de Fitzgerald, pode-se dizer que seu canto implode a base estrutural e estética da Bossa Nova, rompendo, portanto, com o andamento, ritmo e, logo, com o estilo minimalista do canto, penetrando e abalando também o sentido das palavras, mesmo quando há poucas variações entre o original em português e a versão em inglês nas canções. Por outro lado, a intérprete explora mais acentuadamente a complexidade harmônica presente nas canções de Tom Jobim incrementando-as com as práticas de improviso do jazz e mostrando que a voz é mais um instrumento no conjunto. A cantora parece querer devolver à matriz do jazz o produto (no caso a Bossa Nova) do qual ele foi primeiramente inspirado ou do qual ele extraiu, por meio de triagens, os componentes do novo estilo. Fitzgerald, assim como Tom Jobim, Vinícius de Moraes e João Gilberto descartam o elemento de fidelidade no plano estético e desestabilizam, desarticulam as críticas promovidas por Tinhorão (2015) que dizia

que a Bossa Nova era uma cópia do jazz americano, como já mencionado na primeira parte da pesquisa.

A ideia de cópia apenas faria sentido se a reprodução fosse exata (ou não – o Dom Quixote de Pierre Ménard é o mesmo Dom Quixote de Cervantes?) e como destacado em capítulos anteriores desta tese, mesmo que os músicos brasileiros tenham se inspirado em músicos norte-americanos, há imensas diferenças que vão dos conteúdos das letras aos instrumentos escolhidos (os músicos da Bossa Nova usavam principalmente o violão e alguns também o piano como é o caso de Tom Jobim, enquanto os jazzistas usavam e abusavam de instrumentos de sopro, especialmente o saxofone). Ainda que tais instrumentos apareçam em algumas performances e gravações (Corcovado é um exemplo notório), normalmente aparecem com maior frequência em álbuns gravados nos Estados Unidos, como o clássico de João Gilberto e Stan Getz (1964).

Realizando uma visão panorâmica sobre o álbum “Ella abraça Tom” (1981), podemos, enfim, dizer que em nem todas as faixas houve uma ruptura tão forte com as canções originais ou com o que a letra propunha. Suas versões de “Corcovado” (cantada em inglês e em português), “Desafinado”, “Samba de uma nota só”, para citar alguns exemplos, são menos radicais e mais próximas do original, pelo menos no que concerne ao andamento das canções (embora haja modificações consideráveis) do que as versões de “Garota de Ipanema” e “Ela é Carioca”, que serão analisadas nesse estudo.

O disco se distancia bastante da proposta estética do movimento Bossa Nova ou do estilo musical de Tom Jobim, embora não possa de modo algum ser chamado de uma obra homogênea e monolítica. Ao contrário, há desde referências jazzísticas, passando pelo *bebop*, samba jazz entre outros gêneros, quase o oposto do *cool jazz*, estilo que teria mais afinidades com a música de Tom Jobim. O violão é substituído pela guitarra e pelo baixo que em faixas como “Samba do avião” é um instrumento marcante, acompanhando-a em toda a execução da canção. Há também a presença de elementos que causam certo estranhamento, como a frequência de instrumentos de percussão que distanciam o álbum ainda mais da Bossa Nova propondo algo mais suingado e popular.

Passemos, pois, à análise das traduções das canções escolhidas para as línguas francesa e inglesa, na tentativa de identificar, por meio dos critérios e conceitos estabelecidos na metodologia da pesquisa, se e de que maneira os elementos presentes nas canções originais são transpostos para as versões em língua estrangeira.

7. TRADUÇÕES, ADAPTAÇÕES E LETRAS ALTERNATIVAS

Non, je n'oublierai jamais la baie de Rio
La couleur du ciel le long du Corcovado
La Rua Madureira la rue où tu habitais
Je n'oublierai pas et pourtant je n'y suis jamais allé
(La Rua Madureira, Nino Ferrer).

A epígrafe utilizada na abertura do capítulo traduz bem a maneira como poderíamos começar a abordar o caso das traduções de canções brasileiras na França e nos Estados Unidos: “Não, eu jamais me esquecerei da baía (de Guanabara) do Rio/Da cor do céu ao longo do Corcovado/Da rua Madureira onde você morava/Eu jamais me esquecerei, mesmo sem nunca ter pisado lá” (tradução nossa).

Um Brasil idealizado, composto de lendas e folclores, mitos e fábulas maravilhosas; o novo mundo ainda, na fantasia e no imaginário encarnado na mente de gerações que não tinham muitas informações a respeito desse país situado em alguma parte do hemisfério sul.

Um mundo a princípio povoado de florestas, animais selvagens, depois praias, sol, mulheres bronzeadas. Sinônimo de felicidade, fuga da civilização, de um mundo hostil e ceifado por guerras. Carnaval, futebol, favelas. Uma atmosfera romântica e de repente violões e uma música curiosamente sofisticada, cantada com vozes delicadas acentuando um pouco sua natureza bucólica, recôndita, gravitando ao redor de tudo isso. Mas no início tal sofisticação pairou apenas na batida do violão de João Gilberto e depois o som de Baden Powell e nas linhas harmônicas e arranjos elaboradíssimos de Tom Jobim.

As primeiras letras traduzidas na França chamam a atenção pelas discrepâncias com o texto original. Uma delas é a velha canção “Madureira chorou”, de Júlio Monteiro e Carvalhinho, cuja versão em francês foi traduzida como “*Si tu vas à Rio*” e foi grande sucesso no final da década de 1950 na voz de Dário Moreno, cantor turco que construiu uma carreira promissora na França. Vejamos a letra original e a versão:

Quadro 7 – Letra de “Madureira chorou” e sua versão em francês

Madureira chorou	<i>Si tu vas à Rio</i>
Madureira chorou	<i>Si tu vas à Rio</i>
Madureira chorou de dor	<i>N'oublie pas de monter là haut</i>
Quando a voz do destino	<i>Dans un petit village</i>
Obedecendo ao divino	<i>Caché sous les fleurs sauvages</i>

<p>A sua estrela chamou Gente modesta Gente boa do subúrbio Que só comete distúrbio Se alguém os menosprezar Aquela gente que mora na zona norte Até hoje chora a morte da estrela do lugar (Só eu não posso chorar)</p> <p>Júlio Monteiro e Carvalhinho (1957)</p>	<p><i>Sur le versant d'un coteau. C'est à Madureira tu verras les cariocas Sortir des maisonnettes pour s'en aller à la fête A la fête des sambas. Et tu verras grim pant le long des collines Des filles à la taille fine avancer à petits pas Et les fanfares dans ce joyeux tintamarre Emmener le flot bizarre des écoles de sambas Qui préparent le bal et s'en vont pour le Carnaval Répéter la cadence de la plus folles des danses Celle de Madureira.</i></p> <p>Dário Moreno (1958)</p>
--	--

Fonte: (Monteiro; Carvalhinho, 1957, Moreno, 1958).

Dário Moreno se tornou célebre cantando canções turcas e latino-americanas adaptadas para a língua francesa. Filho de uma mexicana, tinha, além do turco, o espanhol como língua materna e, portanto, deveria entender a letra original, ou talvez não, a julgar pelas distorções verificadas em sua versão. O sentido da canção ficou bastante comprometido quando os versos originais foram substituídos por versos que denotam uma exotização do país e costumes do povo, uma erotização dos corpos, fetichismo, resultando em um universo absolutamente burlesco, carnavalesco, e uma miséria travestida de encanto. Essas são algumas das características que podemos ressaltar no mundo das primeiras traduções de canções na França e não poderíamos deixar de citar a canção “*O mon Dieu qu'elle est mignonne*”, versão para “Funeral de um lavrador” (1966), canção de Chico Buarque sobre o poema integrante do livro “Morte e vida Severina” (1997), de João Cabral de Melo Neto:

Funeral de um lavrador

Esta cova em que estás, com palmos medida
É a conta menor que tiraste em vida
É a conta menor que tiraste em vida
É de bom tamanho nem largo nem fundo
É a parte que te cabe desse latifúndio
É a parte que te cabe desse latifúndio
Não é cova grande, é cova medida
É a terra que querias ver dividida
É a terra que querias ver dividida
É uma cova grande pra teu pouco defunto
Mas estarás mais ancho que estavas no mundo
Estarás mais ancho que estavas no mundo
É uma cova grande pra teu defunto parco

Porém mais que no mundo te sentirás largo
 Porém mais que no mundo te sentirás largo
 É uma cova grande pra tua carne pouca
 Mas à terra dada, não se abre a boca
 É a conta menor que tiraste em vida
 É a parte que te cabe deste latifúndio
 É a terra que querias ver dividida
 Estarás mais ancho que estavas no mundo
 Mas à terra dada, não se abre a boca
 (Buarque, 1966).

Na sequência temos a versão da cantora Sheila em francês e sua retrotradução.

Quadro 8 – Letra de “*O mon Dieu qu’elle est mignonne*” e sua retrotradução em português

<i>O mon Dieu qu’elle est mignonne</i>	O meu Deus, que gata!
<p><i>Je viens de décider enfin de partir, D' voyager pour mon plaisir, Faire tout c' que j' désire Alors, sans perdre un instant Je fais mes valises Et je m'en vais sur le champ Adieu, quoi qu'on en dise !</i></p>	<p>Eu finalmente decidi ir embora, Viajar para curtir, Fazer tudo que eu estiver afim Então, sem perder um momento Vou arrumar minhas malas E me mandar Adeus, digam o que quiserem!</p>
<p><i>Oh, mon Dieu, qu'elle est mignonne C'est une bien gentille personne Il ne faut pas la contrarier Laissons lui toutes ses idées</i></p>	<p>Oh meu Deus, como ela é gata Ela é uma pessoa muito maneira Você não deveria aborrecê-la Deixa ela com suas besterias</p>
<p><i>Pendant deux ou trois mois, je ne ferai rien Et je me lèverai à onze heures du matin Le coiffeur, la manucure s'occuperont de moi Et sans oublier, bien sûr, le pédicure chinois</i></p>	<p>Durante dois ou três meses, não farei mais nada E eu vou acordar às onze da manhã O cabeleireiro, a manicure vão cuidar da beleza E sem esquecer, claro, da pedicure chinesa</p>
<p><i>Et je pourrai penser un peu à l'amour Car un beau garçon viendra un jour Je le vois devant moi comme s'il était là Grand, mince et très élégant et intelligent Dans sa Rolls magnifique, il m'emmènera À Deauville, aux courses hippiques, les chevaux d' son haras</i></p>	<p>E posso pensar um pouco sobre o amor Porque um cara lindo vai aparecer um dia Já o vejo na minha porta como se ele estivesse lá Alto, magro e muito elegante e inteligente Em seu magnífico Rolls- Royce ele vai me levar Pra Deauville, nas corridas de cavalos, os cavalos do seu haras</p>
<p><i>De fourrures, de diamants, il me couvrira Dans tous les grands restaurants, il me sortira Le soir, à tous les spectacles ensemble on ira Et là, je pourrai enfin voir la petite Sheila</i></p>	<p>Com peles, com diamantes, ele me cobrirá Em todos os grandes restaurantes, ele me levará À noite iremos juntos a todos os shows E lá finalmente poderei ver a Sheilinha</p>
<p><i>Comme il voudra naturellement m'épouser, Il faudra alors s'organiser Croisière pour commencer, au Brésil peut-être</i></p>	<p>Como ele certamente vai querer se casar comigo, Será então preciso organizar</p>

<p><i>Tous deux à bord de son yacht de soixante-quinze mètres</i> <i>Notre avion particulier nous emmènera</i> <i>Finir ce petit voyage au fin fond d' l'Alaska</i></p>	<p>Um cruzeiro para começar, talvez para o Brasil Os dois a bordo de seu iate de setenta e cinco metros Nosso avião particular vai nos levar Nossa pequena viagem vai acabar no Alasca</p>
---	---

Fonte: elaborado pelo autor (2024).

Nessa versão, como podemos ver, de maneira ainda mais radical que em “*Si tu vas à Rio*”, o sentido é profundamente corrompido. Nesses casos, não podemos dizer que os exemplos supracitados possam ser chamados de traduções e esse fator, além de nos mostrar evidências de como uma obra pode ser violada por meio de uma tradução, podem causar grande irritação no autor, como conta Chico Buarque:

As versões começaram na França nos anos de 1960, com uma das canções de Morte e Vida Severina, que se chamava Funeral de um lavrador. Eu estava na casa de um amigo escritor, aqui no Rio, quando apareceu João Cabral, que era um grande poeta, um homem sério, grave e muito rigoroso. Ele detestava música e discutia sem parar com Vinícius, pois achava que ele não era mais poeta desde que havia se debandado para a música popular. Ele chegava a dizer: “Eu odeio música!”. Então ele chegou um dia com um disco na mão e me repreendeu: “Chico, esse disco aí, isso não está nada bom”. Eu não soube o que fazer. Era o disco de uma cantora francesa, Sheila. Ela tinha feito uma versão muito infantil de Funeral de um lavrador. O título era “O mon Dieu qu’elle est mignonne”; os autores, Chico Buarque e João Cabral de Mello Neto e um nome francês. E a música que evocava o enterro de um lavrador virou uma história de amor de garotinha. Eu disse a João que não sabia quem era aquela Sheila, que ela devia ter assistido a uma de nossas apresentações no teatro. Pedi desculpas e não podia fazer nada. Mas ele ficou furioso de ver o próprio nome na capa do disco! (Fléchet, 2017, p. 385).

Nas duas versões francesas podemos ver que a cantabilidade e o ritmo são transferíveis, mesmo que em alguns pontos os versos sejam alongados (o que acontece em “O mon Dieu qu’elle est mignonne”), mas ainda assim permite certa compatibilidade. Como os versos da canção são flexíveis, ao captar suas curvas prosódicas, o tradutor/versionista consegue conferir-lhe um novo formato. Mas quando se faz o oposto, criar uma letra a partir de uma melodia pronta (o que é inclusive mais comum), essa prática pode ser também facilmente manipulável. O versionista não precisa sequer conhecer a língua de origem, basta fazer uma letra que seja compatível com suas linhas melódicas. Não que essa prática deva ser condenável; ao contrário, pode resultar em versões ainda melhores que a versão original. O que queremos demonstrar é que uma única melodia pode resultar um em um número quase ilimitado de versos, já que é capaz de gerar unidades entoativas variadas. Logo, entre os

critérios utilizados, o sentido é fundamental para que o estudo das canções possa ser integrado a uma prática tradutória.

As duas versões são modelos que poderiam facilmente circular em um livro como “Escândalos da tradução” (2002) de Lawrence Venuti, em que o autor se vale de inúmeros exemplos no campo literário (especialmente traduções de obras literárias italianas para o inglês) colocando em evidência a questão da domesticação em âmbito histórico, político e social. Algo interessante se pensarmos no ambiente musical, já que as canções se propagam com maior força e rapidez no mundo contemporâneo com o desenvolvimento de uma indústria fonográfica, rádio, TV, e mais recentemente plataformas digitais.

Com a canção “Berimbau”, de Vinícius de Moraes em parceria com Baden Powell, também encontramos alguns problemas nas duas versões. Na versão em língua inglesa, observamos que o tradutor respeita o número de sílabas (oito na primeira sequência e seis a sete na segunda) preservando o ritmo e a estrutura da música assim como seu andamento e, por conseguinte, facilitando a cantabilidade. O instrumento, o berimbau, está presente com o violão ao longo de toda a canção, o que também mostra uma aproximação notória. Diferentemente de todas as versões de “Berimbau” gravadas por artistas brasileiros (até onde averiguamos), a versão cantada por Kenny Rankin, já se inicia com o nome do instrumento que se repete por cinco vezes. Nos intervalos da canção, onde nas versões brasileiras se ouve o violão acompanhado do instrumento ou associado a uma percussão, Kenny Rankin utiliza a palavra berimbau (sempre cantada barimbau, com ‘a’) e suas repetições para construir um refrão que não existe no original, o que pode ser considerado uma boa estratégia, já que não interfere no ritmo e ainda cria uma cadência e chama a atenção para o poder concentrado na figura do instrumento:

Quadro 9 – Letra de “Berimbau” e sua versão em inglês

Berimbau	<i>Berimbau</i>
Quem é homem de bem, não trai	<i>Berimbau, berimbau</i>
O amor que lhe quer seu bem	<i>Berimbau, berimbau, berimbau</i>
Quem diz muito que vai, não vai	<i>Berimbau, berimbau</i>
E assim como não vai, não vem	<i>Berimbau, berimbau, berimbau</i>
Quem de dentro de si não sai	<i>People say he's a pescador</i>
Vai morrer sem amar ninguém	<i>From the city of Salvador</i>
O dinheiro de quem não dá	<i>People say it was long ago</i>

<p>É o trabalho de quem não tem Capoeira que é bom, não cai E se um dia ele cai, cai bem!</p> <p>Capoeira me mandou Dizer que já chegou Chegou para lutar Berimbau me confirmou Vai ter briga de amor Tristeza, camará</p> <p style="text-align: right;">Moraes e Powel (1960)</p>	<p><i>That he came and that's all they know What's your name, you can ask and see What's your name matters not, says he But I do have a song to sing And a love for a bow and string When he plays that bow and string What magic he can bring So sing you berimbau Play your song across the sea And bring my love to me Enchanting, berimbau</i></p> <p style="text-align: right;">Rankin (1974)</p>
--	--

Fonte: (Moraes; Powel, 1960, Rankin, 1974).

O critério sentido se destaca e nos surpreende. Primeiramente pelo seu teor narrativo, cantado como se fosse um conto popular, inclusive entrecortado com falas do personagem que não estão presentes na letra original. Além disso, não se trata de um personagem qualquer: é um pescador que, embora ninguém saiba de sua história ou de onde veio, se encontra na cidade de Salvador. Temos aí um estrangeirismo clássico e que certamente causa um estranhamento no ouvinte, já que não há qualquer tipo de semelhança fonética entre pescador e *fisherman*. Então podemos inferir que esse tipo de estrangeirismo pode causar um déficit na tradução, pois não há nenhum verso que explique ou explicita a atividade daquele homem e, na tradução de canção, diferentemente da tradução literária, o ouvinte não costuma parar a música para procurar a palavra em um dicionário ou em um site de busca. Esse verso mais uma vez confirma nossa teoria de que um verso condiciona o outro quando o propósito é construir uma rima ou obedecer ao modelo métrico. Provavelmente o tradutor quis utilizar o nome da cidade e acabou associando o personagem à cidade de Salvador. A figura do pescador, por estar associada à magia do mar, do sol e da natureza, cria um duplo aspecto que mistura sua rudeza a um lado singelo e prosaico, que muitas vezes soa um pouco caricato, pois o trabalho braçal e a humildade cedem espaço à liberdade e felicidade vivenciados pelos nativos do país.

A tradução também destrói o jogo de elementos opostos da poética vinicianiana já tão explorados em outros capítulos. Em “Berimbau”, esse jogo é performatizado na própria arte da capoeira, na luta corporal, na oscilação e tensão experimentada pelo corpo em sequências de movimento e pausa, criando um ritmo que está em consonância com os toques da corda

esticada à haste de madeira. Seguindo a ressonância dos sons centralizados na caixa acústica que é a cabaça, temos os movimentos dos corpos sendo guiados pelo instrumento (e também pelas cordas do violão) que são performatizados por meio dos versos antitéticos do poeta, encenando a luta ou jogo de corpos e palavras.

Mesmo assim, podemos questionar se o tradutor não realizou uma transcrição ou tradução criativa à medida que ele cria uma “quase” narrativa em forma de canção que dialoga com elementos presentes na letra original. Porém, a capoeira e o jogo encenado com as palavras desaparecem por completo, e o instrumento musical adquire uma aura mágica e hipnótica. O pescador, ao tocar o berimbau, se torna uma espécie de entidade que, com o poder de seus sons, pode realizar os desejos do ouvinte: “*Make a wish and I’ll make it true*” ao que o eu poético clama: “*So sing your berimbau/Play our song across the sea/And bring my love to me*”. Isso se deve ao fato de “Berimbau” ser o que Low (2017) chama a *musicocentric song*. Esse tipo de música pode suscitar imagens diferentes em diferentes ouvintes, mas o tema aqui é o mesmo: o instrumento e sua força de magnetização.

Mas poderíamos classificar a versão como uma adaptação, mesmo que ela não tenha fugido do tema? Considerando o tema transfigurado ou centralizado no objeto, o instrumento musical, podemos também dizer que podem ser diversas as transferências imagéticas transmitidas ou “transfixionalizadas” para o imaginário do ouvinte/tradutor; efeito próximo ao da melodia sobre a letra. De acordo com Tatit (2016), “a melodia passa a ser também um conjunto de unidades entoativas, semelhante ao que acompanha nossa fala cotidiana, reconhecível pelos falantes da língua mesmo por indivíduos de outros idiomas, mas afinado com a cultura na qual a canção foi produzida” e reitera: “para o letrista, é muito mais importante criar níveis de compatibilidade com a melodia do que desenvolver um raciocínio coerente, uma narrativa ou mesmo uma certa autonomia poético-literária no seu texto (Tatit, 2016, p. 18).

Porém, no caso da tradução, a questão torna-se mais complexa: existe uma letra por trás da melodia e ela reforça o ritmo e movimento executados pelos instrumentos. Há também um autor e princípios éticos, afinal, a canção é um gênero híbrido composto por letra e música, que interagem. Mas também não podemos dizer que não podem ser dissociadas ou completamente dissociadas, especialmente quando se trata de uma tradução. Mesmo assim é necessário inferir que por mais que uma tradução seja fiel ao original, eles devem ser

considerados coisas distintas, embora comunguem de identidades e sejam regidos por um princípio de ética e alteridade.

Na tradução francesa, a questão se torna mais complexa: o instrumento-objeto desaparece. O berimbau se traveste de *Bidonville*. Embora não haja uma tradução exata, a palavra é quase sempre traduzida como favela e este é o termo que o cantor e compositor francês Claude Nougaro decidiu utilizar. A tradução/adaptação é claramente baseada em uma correspondência de ordem fonética (*Berimbau/Bidonville*) e o termo *bidon* (material feito de lata) é usado reiteradamente ganhando estatus de refrão, como pode ser visto a seguir com a letra em francês e sua retrotradução:

Quadro 10 – Tradução francesa de “Berimbau” e sua retrotradução em português

<i>Bidonville</i>	Cidade de Latas
<i>Regarde là, ma ville</i>	Olha aí, a minha cidade
<i>Elle s'appelle Bidon</i>	O nome dela é Bidon (Lata, latinha)
<i>Bidon, Bidon, Bidonville</i>	Lata, Lata, Cidade de Lata (favela)
<i>Vivre là-dedans, c'est coton</i>	Viver lá é muito difícil
<i>Les filles qui ont la peau douce</i>	Meninas com pele macia
<i>La vendent pour manger</i>	Vendem-na para comer
<i>Dans les chambres, l'herbe pousse</i>	Nos quartos a grama cresce
<i>Pour y dormir, faut se pousser</i>	Para dormir lá, você tem que se espremer
<i>Les gosses jouent, mais le ballon</i>	As crianças brincam, mas a bola
<i>C'est une boîte de sardines, Bidon</i>	É uma lata de sardinha,
<i>Donne-moi ta main, camarade</i>	Me dá sua mão, camarada
<i>Toi qui viens d'un pays</i>	Você que vem de um país
<i>Où les hommes sont beaux</i>	Onde os homens são belos
<i>Donne-moi ta main, camarade</i>	Me dá sua mão, camarada
<i>J'ai cinq doigts, moi aussi</i>	Eu também tenho cinco dedos
<i>On peut se croire égaux</i>	Podemos acreditar que somos iguais
<i>Regarde là, ma ville</i>	Olha aí, minha cidade
<i>Elle s'appelle Bidon</i>	O nome dela é Lata
<i>Bidon, Bidon, Bidonville</i>	Lata, lata, La(tinha)
<i>Me tailler d'ici, à quoi bon?</i>	Me mandar daqui, pra quê?
<i>Pourquoi veux-tu que je me perde</i>	Por que você quer me ver perdido
<i>Dans tes cités? À quoi ça sert?</i>	Nas suas cidades? Para com essa ladainha
<i>Je verrais toujours de la merde</i>	Eu sempre vou ver merda
<i>Même dans le bleu de la mer</i>	Mesmo no azul do mar
<i>Je dormirais sur des millions</i>	Mesmo que eu dormisse em cima de milhões
<i>Je reverrais toujours, toujours Bidon</i>	Eu sempre, sempre verei um mundo de latas
	(Refrão)
	Aperta minha mão, camarada
	Agora eu me despeço

<p>(Refrain)</p> <p><i>Serre-moi la main, camarade</i></p> <p><i>Je te dis "au revoir"</i></p> <p><i>Je te dis "à bientôt"</i></p> <p><i>Bientôt, bientôt</i></p> <p><i>On pourra se parler, camarade</i></p> <p><i>Bientôt, bientôt</i></p> <p><i>On pourra s'embrasser, camarade</i></p> <p><i>Bientôt, bientôt</i></p> <p><i>Les oiseaux, les jardins, les cascades</i></p> <p><i>Bientôt, bientôt</i></p> <p><i>Le soleil dansera, camarade</i></p> <p><i>Bientôt, bientôt</i></p> <p><i>Je t'attends, je t'attends, camarade!</i></p>	<p>Eu digo “até breve”</p> <p>Em breve, muito breve</p> <p>Poderemos conversar, camarada</p> <p>Em breve, muito breve</p> <p>Poderemos nos beijar, camarada</p> <p>Em breve, muito breve</p> <p>Pássaros, jardins, cachoeiras</p> <p>Em breve, muito breve</p> <p>O sol vai dançar, camarada</p> <p>Em breve, muito breve</p> <p>Estou esperando por você, estou esperando por você, camarada!</p>
--	--

Fonte: elaborado pelo autor (2024).

A letra é fortemente carregada de clichés e algumas vezes transborda conotações negativas como nos versos “*Les filles qui ont la peau douce la vendent por manger*” se referindo às prostitutas, “*Dans les chambres, l’herbe pousse*”, à moradia ou “*Les gosses jouent, mais le ballon c’est une boîte de sardines*” à pobreza do lugar; alguns comentários clássicos de um país hegemônico se dirigindo a um país periférico.

Nesse caso a letra original foi totalmente modificada, poderíamos mesmo dizer apagada. Além disso, a estrutura também sofre alterações, os versos octossílabos não são inteiramente reproduzidos e não são compatíveis com o número de notas. Mesmo que tenha conseguido preservar cantabilidade e ritmo, o sentido se perde perceptivelmente. Além disso, o intérprete exagera sua performance, utilizando voz e gestos dramáticos e afetados, especialmente quando canta os versos:

Donne-moi ta main, camarade
 Toi qui viens d'un pays
 Où les hommes sont beaux
 Donne-moi ta main, camarade
 J'ai cinq doigts, moi aussi
 On peut se croire égaux

Versos que, se demonstram empatia e enternecimento para com os moradores das “*bidonvilles*” reforçam também estereótipos. Independentemente das intenções de Claude Nougaro, resta verificar se o texto trata realmente de uma tradução. Para Franzon (2008), “*not*

translation proper in the linguistic sense, this is nevertheless a translational action” (Franzon, 2008, p. 380) mesmo sendo uma forma mais livre de tradução; enquanto que para Low (2020), a tradução de canções deve obedecer ou manter elementos relacionados ao sentido, mesmo que com mudanças circunstâncias em virtude do emprego dos outros quatro critérios. Para o teórico neozelandês:

Com relação ao sentido, e embora eu seja um adepto do paradigma da fidelidade, concordo que algumas licenças podem ser tomadas em favor de algum outro aspecto mais importante – mas não a ponto de as traduções se tornarem adaptações (isso sem falar nas letras alternativas – que, embora sejam um fenômeno cultural legítimo, não se situam dentro do escopo dos Estudos da Tradução). Certa vez, participei de um debate com alguns acadêmicos na Grã-Bretanha sobre isso. Eu disse: “Não existe nenhuma tradução aqui, então isso não é um objeto adequado aos Estudos da Tradução” (Low, 2020, p. 326).

Concordamos com a visão de Low (2020), pois como podemos ver em “Berimbau” todos os elementos que coordenam o sentido da canção, são omitidos ou simplesmente não são veiculados na versão de Nougaro. Primeiramente, o objeto, o instrumento, que mantém uma profunda ligação com a canção, sendo citado na letra e tocado insistentemente ao longo da música e, em segundo, o jogo dos corpos performatizado por uma fusão entre palavra e som.

Nesse momento, defrontamo-nos com uma questão que não pode ser evitada: a tradução criativa seria um tipo de tradução nessa concepção? Afinal, o “tradutor” utilizou um termo “*Bidonville*” que, associado a “bidon”, fornece um elemento sonoro, quase onomatopaico, impregnado de ritmo e que sugere o mesmo efeito. Porém, esse efeito acústico, é não apenas arbitrário, mas se desvencilha completamente do teor semântico original. Seria um grave erro dizer que Haroldo de Campos ignora as nuances semânticas dos textos que traduz, muito menos que leva esse contraponto para a sua teoria. Outra questão importante é o fato de que, insistimos, uma tradução não poder ser considerada apenas sob a análise de fragmentos. É necessária uma análise da canção por inteiro; não apenas a letra, como outros elementos envolvidos: seus efeitos musicais, poéticos, prosódicos, imagéticos.

Mas ainda há mais um detalhe que poderia nos escapar se não fosse tão atraente em sua teoria. Em diversos textos de Haroldo de Campos, fica notória a influência de “A tarefa do tradutor” (2008), de Walter Benjamin, sobre sua teoria da tradução. No ensaio, Benjamin critica veementemente a busca pelo sentido na tradução e Campos compartilha desse

pensamento, repetindo-o obstinadamente ao longo de seus ensaios, atraindo uma série de críticas como as que citamos no quarto capítulo desse estudo. Acreditamos, no entanto, que esse sentido está circunscrito à esfera da palavra (isolada) e sem relações com a frase/verso em que se inscreve ou, ainda, com o texto por inteiro.

Ora, seria um contrassenso acreditar que de Haroldo de Campos fosse afeito ao completo apagamento do “sentido” original do texto, já que foi um dos maiores divulgadores do campo da semiótica no Brasil e a sua essência é justamente explorar a construção de significados em um meio ao qual é aplicada. O que o teórico refuta é a ideia de sentido associada à comunicação, transmissão de um signo ossificado à sua letra e forma dicionarizada. O texto passa por sucessivas transformações, isso é inegável; Campos nega seu sentido literal, a anuência de um signo e seu significado último, pois este se desloca incessantemente e a semiótica explora todos esses vieses, o que coincide com o pensamento da semioticista Lúcia Santaella:

(...) compreender, interpretar, é traduzir um pensamento em outro pensamento num movimento ininterrupto, pois só podemos pensar um pensamento em outro pensamento. É porque o signo está numa relação a três termos que a sua ação pode ser bilateral: de um lado representa o que está fora dele, seu objeto, e de outro lado, dirige-se para alguém em cuja mente se processará sua remessa para um outro signo ou pensamento onde seu sentido se traduz. E esse sentido, para ser interpretado tem de ser traduzido em outro signo, e assim *ad infinitum* (Santaella, 1990, p. 70).

Pensando nessa perspectiva, a tradução poética e a tradução de canção não se contrapõem; ao contrário, complementam-se e encontram, um ponto de interseção na semiótica, especialmente na semiótica da canção proposta por Luiz Tatit, o que, acreditamos, valida nossa tese.

A tradução de um sentido primevo é algo utópico, ele não se comunica, não se explica; a obra fala por si (Benjamin, 2008); as partes se comunicam com o todo. E a questão se torna ainda mais conflitante quando analisamos apenas a palavra buscando um sentido e obliterando-a de outros. Nem sempre há equivalentes exatos de palavras ou conceitos que elas expressam de uma língua para a outra.

Voltando à questão da aplicabilidade do termo tradução à canções como as citadas anteriormente, podemos dizer que elas não podem ser consideradas exatamente como modelos de traduções, pois não há recriação poética, há apenas a reprodução de um texto guiado pela melodia. No caso dos exemplos usados na introdução do capítulo, as letras das

canções de “*Si tu vas à Rio*” e “*O mon Dieu qu’elle était belle*” não têm absolutamente nada em comum com as letras das canções originais “Madueira chorou” e “Funeral de um lavrador”; ao contrário, o sentido foi inteiramente solapado. Podemos dizer que o mesmo aconteceu com a canção de Vinícius de Moraes e Tom Jobim: a única estratégia que poderia ser aproveitada seria a busca pela sonorização da palavra presente em *Bidonville*, mas que se contrapõe à imagem fornecida pela mesma e a reverberação do objeto/instrumento, o berimbau, que marca, ritualiza e temporaliza a ação e movimento dos corpos na luta. Ora, se pensamos o ritmo numa perspectiva filosófica, esse também é despersonalizado, pois o objeto que o conduz desaparece.

Podemos também concluir que apenas a versão em inglês de Berimbau pode ser considerada uma tradução. A versão francesa, uma adaptação e as outras letras citadas no início do capítulo, letras alternativas. Uma adaptação seria considerada se houvesse elementos de correspondência na língua alvo e na língua original, o que não pode ser observado em “*Si tua vas a Rio*”, muito menos em “*O mon Dieu qu’elle était belle*”. Nesse caso, salvo a versão de Rankin (1974) para “Berimbau”, as letras das outras canções mencionadas foram total ou parcialmente desconsideradas e construídas novas letras com valores diferentes. Podemos ainda inferir que, se buscamos algumas correspondências da tradução de canção com o modelo proposto por Haroldo de Campos, na tradução criativa, texto original e texto traduzido/criado mantêm uma rede dialética; o texto matricial não é ignorado.

No caso de algumas canções, os registros linguísticos estão associados apenas ao acompanhamento da linha melódica. Acrescentamos que uma adaptação é possível, havendo a possibilidade, naturalmente, que se desenvolva de maneira criativa; porém, é natural que os autores da obra original, como é o caso do poeta João Cabral de Melo Neto, repudiem seu resultado, especialmente por ter sido conduzido de maneira semanticamente irresponsável e sem a permissão do poeta, o que nos leva a pensar em uma ética associada a uma estética, tema do próximo capítulo.

8. TRADUÇÃO, ÉTICA E ESTÉTICA

Essa gente hoje em dia que tem a mania da exibição
Não entende que o samba não tem tradução no idioma francês
Tudo aquilo que o malandro pronuncia
Com voz macia é brasileiro, já passou de português

Amor lá no morro é amor pra chuchu
As rimas do samba não são *I love you*
E esse negócio de alô, alô *boy* e alô Johnny
Só pode ser conversa de telefone...
(Noel Rosa, sem tradução).

Algo também importante e que deve ser colocado em evidência na tradução é a questão da fidelidade em contraposição à liberdade, e este será um dos principais elementos de discórdia entre os tradutores. Alguns defendendo uma tradução baseada no sentido das palavras e outros na literalidade. Mas no que implicaria esta fidelidade, afinal? Sendo fiel ao sentido pode-se prejudicar a forma e sendo fiel à forma, pode-se corromper o sentido.

Walter Benjamin pondera esta questão de maneira bastante significativa: “Uma teoria que busca na tradução só a reprodução do sentido, não mais parece ser de valia” e logo em seguida: “Fidelidade, na tradução, de cada palavra, não se assegura que se reproduza o pleno sentido que ela tem no original” (Benjamin, 2008, p. 61). Antoine Berman, em “*L'épreuve de l'étranger*”, chama a atenção para a questão da fidelidade associada a uma ética da tradução. Segundo o teórico francês:

A ética da tradução consiste, no plano teórico, em identificar, afirmar e defender o objetivo puro da tradução como tal. Ela consiste em definir o que é a “fidelidade”. A tradução não pode ser definida unicamente em termos de comunicação, de transmissão de mensagens ou de *rewording* ampliado. Também não é uma atividade puramente estética, ainda que ela esteja intimamente associada à prática literária de um determinado espaço cultural. Traduzir é, certamente, escrever e transmitir. Mas essa escrita/escritura apenas adquire seu verdadeiro sentido a partir da finalidade ética que os rege [...] Definir mais precisamente esse objetivo ético e assim dissociar a tradução de seu gueto ideológico, eis uma das tarefas da teoria da tradução (Berman, p. 17, 1984, tradução nossa)¹².

¹²*L'éthique de la traduction consiste sur le plan théorique à dégager, à affirmer et à défendre la pure visée de la traduction en tant que telle. Elle consiste à définir ce qu'est la "fidélité". La traduction ne peut être définie uniquement en termes de communication, de transmission de messages ou rewording élargi. Elle n'est pas non plus une activité purement littéraire/esthétique, même si elle est intimement liée à la pratique littéraire d'un espace culturel donné. Traduire, c'est bien sûr écrire et transmettre. Mais cette écriture et cette transmission ne prennent leur vrai sens qu'à partir de la visée éthique qui les régit. Définir plus précisément cette visée éthique, et par là sortir la traduction de son ghetto idéologique, voilà l'une des tâches d'une théorie de la traduction (Berman, p.17, 1984).*

É notável também como a questão da ética na tradução se refletirá na recepção da obra pelo público ouvinte no caso da tradução de canções, já que sua presença na construção do sentido do texto depende em muito do que lhe é oferecido pelo tradutor. Mas acreditamos que uma tradução não pode ficar eminentemente amarrada ou escorada a um sentido ou à sua repetição, pois nessa acepção perderia também seu caráter múltiplo, heterogêneo e polifônico. Especialmente quando analisamos traduções de canções devemos ter em mente o cruzamento de vários fatores e critérios apontados e, além disso, as escolhas do intérprete e a audiência a que ele está se dirigindo. Esses traços não poderiam se render à estagnação da linguagem em proveito de um sentido ou significação único ou à escolha de um único critério a ser adotado, afinal um elemento depende do outro.

Na canção “Corcovado” de Tom Jobim, por exemplo, gravada pela primeira vez em 1960 e uma das faixas integrantes do disco “O amor, o sorriso e a flor”, segundo álbum da carreira de João Gilberto, podemos ver a multiplicidade de estratégias empregadas pelos tradutores. Antes, lancemos um olhar sobre a versão original:

Corcovado

Um cantinho e um violão
Este amor, uma canção
Pra fazer feliz a quem se ama

Muita calma pra pensar
E ter tempo pra sonhar
Da janela vê-se o Corcovado
O Redentor, que lindo

Quero a vida sempre assim
Com você perto de mim
Até o apagar da velha chama

E eu que era triste
Descrente deste mundo
Ao encontrar você eu conheci
O que é felicidade
Meu amor
(Jobim, 1960)

O primeiro verso, originalmente “Um cigarro, um violão” foi inteiramente descartado pelo cantor baiano que não fumava e preferia algo mais intimista, sugerindo “um cantinho” que substituiu “um cigarro”. Corcovado era uma das músicas que se destacava e foi escolhida quatro anos mais tarde pelo saxofonista norte-americano Stan Getz para fazer parte do álbum

Getz/Gilberto (1964). O disco de Stan Getz e João Gilberto foi o responsável pela divulgação e popularização da Bossa Nova em várias partes do mundo, com milhares de cópias vendidas, tendo recebido o *Grammy* de Melhor disco do ano em 1965. Das oito canções escolhidas, apenas “Garota de Ipanema” ganha uma versão em inglês, as demais sendo cantadas em português. A versão de Corcovado foi assinada pelo letrista e crítico de música canadense Gene Lees e gravada com a participação de Astrud Gilberto, mulher de João Gilberto na época. No trecho abaixo o letrista e tradutor recolhe suas impressões sobre o Brasil e sua música:

Meu conhecimento de samba era limitado às performances de Carmen Miranda, cantando e dançando freneticamente com um chapéu de frutas tropicais nos filmes. Quando eu finalmente ouvi o álbum, fiquei eletrizado com música. Era algo muito diverso de Carmen Miranda, ou pelo menos da Carmen Miranda que era explorada de forma anedótica nos filmes de Hollywood. Jobim havia realizado os arranjos; além disso, havia escrito algumas das canções, incluindo uma chamada “Corcovado”. A harmonia em todas as canções de Jobim era bem pensada e bem trabalhada, refletindo o seu gosto não somente pelo jazz como também pelos compositores impressionistas franceses (Lees, 1998, p. 218, tradução nossa) ¹³

O comentário feito por Lees (1998, p. 222), para quem “compreender o espírito essencial da canção e reconstruí-lo tão fielmente quanto possível na língua traduzida”¹⁴, era algo aparentemente relevante, reflete bem a associação quase caricatural, a maneira um tanto jocosa e o exotismo como imagem permanente do Brasil nos Estados Unidos na época. Na faixa citada, apenas as duas primeiras estrofes são cantadas em inglês por Astrud Gilberto na introdução da música, o restante sendo cantado por João Gilberto em português.

Em 1967 a canção ganha uma versão inteira em inglês “*Quiet nights of quiet stars*” interpretada por Frank Sinatra no LP “Albert Frank Sinatra and Antônio Carlos Jobim” (1967):

Quiet nights and quiet stars
Quiet chords from my guitar
Floating on the silence that surrounds us

¹³*My knowledge of samba was limited to the performances of Carmen Miranda, singing and dancing giddily under a headdress of tropical fruit in movies. When at last I got around to listening to the album, I was electrified by the music. It was far from Carmen Miranda, or at least the Carmen Miranda who was exploited as a sort of joke in Hollywood movies. Jobim had arranged it; he also wrote a number of its songs, including one called ‘Corcovado’. The harmony in all the Jobim’s songs was thoughtful and skilled, reflecting Jobim’s taste not only for jazz but for the French impressionist composers.*

¹⁴*[...] to understand the song’s essential spirit and reconstruct it as closely as possible in the second language.*

Quiet nights and quiet dreams
Quiet walks by quiet streams
And the window lookin' on the mountains and the sea how lovely

This is where I want to be
Here with you so close to me
Till the final flicker of life's ember

I who was lost and lonely
Believing life was only a bitter tragic joke
Have found with you the meaning of existence oh, my love
(Lees, 1967).

Diferentemente do trecho cantado por Astrud Gilberto, na versão de Sinatra (o que também será observado em outras versões da canção que serão posteriormente gravadas por Ella Fitzgerald e Diana Krall, por exemplo) “Corcovado, o Redentor” no último verso da segunda estrofe é omitido e substituído por “*mountains and the sea*”. É possível argumentar que isso poderia ser uma falta grave à medida que “Corcovado” e “Redentor” representam um elemento responsável por uma localização espacial muito importante, identificando um ponto específico que é visualizado pela janela de quem está interpretando a canção e naturalmente à cidade, Rio de Janeiro.

Há uma tendência geral, que se observa inclusive em estudos acadêmicos, a se culpar o tradutor por eventuais “faltas” e “deslizes” já que ele passa a ser o responsável exclusivo por isso. No entanto, alguns detalhes deveriam também ser observados antes de se fazer um julgamento que pode ser, inclusive, injusto. Muitas vezes, por detrás de uma canção encontramos algumas circunstâncias que limitam ou inibem o trabalho do tradutor, como é o caso das políticas que ele enfrenta por parte das editoras musicais. No caso de Corcovado, foram realizadas algumas mudanças e intervenções, inclusive no nome da canção, que passou a ser “*Quiet night of quiet stars*”, o que, de acordo com Lee, ocasiona alguns problemas no resultado final da tradução “em detrimento tanto das imagens quanto da cantabilidade da canção, exemplo da falta de sensibilidade sonora e de ignorância da mecânica do canto” (Lees, 1998).

Por outro lado, o nome “Corcovado” faz parte do título da canção – “*Quiet nights of quiet stars*” (Corcovado) - o que ameniza sua desapareição na letra. Provavelmente a intervenção do letrista/tradutor e intérpretes ou até mesmo da gravadora se deve ao estranhamento causado pelo nome que não é conhecido por todos os falantes de língua inglesa (normalmente o Cristo Redentor e a montanha são identificados simplesmente como *Christ*

the Redeemer) e também devido a uma certa dificuldade de inseri-lo na canção sem causar algum abalo com relação à sua cantabilidade. No entanto, alguns teóricos como Low (2017), consideram favorável a estratégia de manter os nomes originais:

Mantenha os nomes próprios, a menos que haja uma razão muito boa para não fazê-lo. Se as pessoas disserem “Isso é impronunciável”, não acredite nelas! Isso se aplica também a nomes de lugares: hoje em dia, nomes geográficos na Europa tendem a ser padronizados para suas versões locais – Roma, Munique, etc. – embora nomes de lugares fictícios possam ser traduzidos criativamente (Low, 2017, p. 71).¹⁵

Corcovado, nome grande e pleno de vogais e Redentor são substituídos na tradução por uma montanha que poderia estar em qualquer outro lugar do globo. Poderíamos mencionar Venuti (2005) e falar sobre um possível apagamento do original e, ainda, Berman (2007) quando destaca a supressão de um elemento estrangeiro na língua de chegada, mas é preciso destacar que além de estar presente no título, Frank Sinatra divide o palco e álbum com Tom Jobim. Ella Fitzgerald, que além de ter o nome do compositor brasileiro na capa de seu disco “Ella Abraça Jobim” (1981), canta a música também em português na mesma faixa. Já Diana Krall exibe em seu clip imagens do Rio (o clip é gravado no Jardim Botânico) e em várias cenas aparecem o Corcovado e o Cristo Redentor. Ou seja, em nenhum momento há a intenção de americanizar ou esconder a origem da canção adicionando palavras e imagens direcionadas àquela cultura. Os arranjos, embora sofram grandes variações (notavelmente no disco de Ella Fitzgerald), permanecem, em parte, fiéis ao estilo de Tom Jobim, e a letra, apesar da impossibilidade de se ter uma tradução literal (o que prejudicaria imensamente o ritmo e o andamento da música) carrega consigo elementos que, além de não destoarem muito da letra original, apresentam um equilíbrio quando combinados com os arranjos.

As incursões das canções de Tom Jobim e Vinícius de Moraes pela cidade do Rio de Janeiro são uma característica importante das letras pois servem, mais que indicadores, como elementos que destacam sua espacialidade e que devemos identificar e assinalar no percurso das traduções. Outra tradução de Gene Lees que merece destaque nesse ponto é “Samba do avião”, de Tom Jobim, traduzida como “*Song of the jet*”:

¹⁵*Do retain proper names, unless there is a very good reason not to. If people say “That’s unpronounceable”, don’t believe them! This applies to placenames too: nowadays geographical names in Europe tend to be standardised to their local versions – Roma, München etc. – though fantasy place-names may be translated fancifully* (Low, 2017, p. 71).

Quadro 11 – Canção “Samba do avião” e sua versão em inglês

Samba do avião	<i>Song of the jet</i>
Minha alma canta	<i>How my heart is singing</i>
Vejo o Rio de Janeiro	<i>I see Rio de Janeiro</i>
Estou morrendo de saudade	<i>My lonely, longing days are over</i>
Rio teu mar, praias sem fim	<i>Rio, my love there by the sea</i>
Rio você foi feito pra mim	<i>Rio, my love waiting for me</i>
Cristo Redentor	<i>See the cable cars</i>
Braços abertos sobre a Guanabara	<i>That sway above the Bay of Guanabara</i>
Este samba é só porque	<i>Tiny sail boats far below</i>
Rio eu gosto de você	<i>Dance the samba as they go</i>
A morena vai sambar	<i>Shining Rio, there you lie</i>
Seu corpo todo balançar	<i>City of sun, and sea and sky</i>
Rio de sol, de céu, de mar	<i>Mountain of green rising so high</i>
Dentro de mais uns minutos	<i>Four minutes more</i>
Estaremos no Galeão	<i>We'll be there at the airport of Galeao</i>
Este samba é só porque	<i>Rio de Janeiro, Rio de Janeiro</i>
Rio eu gosto de você	<i>Rio de Janeiro, Rio de Janeiro</i>
A morena vai sambar	<i>Statue of the Savior</i>
Seu corpo todo balançar	<i>With open arms above the yellow seashore</i>
Aperte o cinto, vamos chegar	<i>Sugar Loaf in majesty</i>
Água brilhando, olha a pista chegando	<i>Climbing from a silver sea</i>
E vamos nós aterrizar	<i>Dark eyed girls who smile at me</i>
Jobim (1962)	<i>City of love and mysteries</i>
	<i>Fasten seat belts, no smoking, please</i>
	<i>Now we're descending</i>
	<i>And everything's rushing and now the wheels</i>
	<i>Touch the ground</i>
	Lees (1981)

Fonte: Jobim (1962).

Já no primeiro verso a cidade maravilhosa é apresentada: “*How my heart is singing/ I see Rio de Janeiro*” em uma tradução com encadeamentos silábicos muito próximos, o que favorece o ritmo, com alguns versos que são traduzidos quase de forma literal. No verso citado acima apenas “alma” foi vertida como “*heart*” (coração), veiculando o mesmo sentido. Na canção aparece uma referência a *cable cars*, os famosos bondinhos, que não estão presentes na letra original, mas é outra marca das atrações turísticas da cidade. A Baía de Guanabara, outro nome difícil de ser pronunciado para estrangeiros em geral, também é mencionada (*Bay of Guanabara*) assim como o “*airport of Galeão*”, com o quase impronunciável ditongo /ãõ/. O Cristo Redentor aparece como “*Statue of the Savior*” em outro

verso da canção, “*with open arms above the yellow seashore*” no lugar de Baía da Guanabara, mencionada no início da versão e o Pão de açúcar, “*Sugar Loaf in majesty/Climbing from a silver sea*” que não consta na versão original, mas sugere, em sua tradução, um mapeamento da cidade. Já Copacabana, que não faz parte da letra, mas é improvisada em várias versões ao fim da canção, não aparece na versão em língua inglesa.

Em “*Quiet nights of quiet stars*” há também um equilíbrio no tocante à estrutura da letra, com aparelhamento de versos e estrofes muito similares ao original e sem alongamento dos versos, de forma que as frases se alinhem aos seus intervalos musicais, fazendo com que a relação letra-melodia alcance um efeito desejável. É válido dizer que o mesmo acontece com as relações entre a melodia e os recortes linguísticos escolhidos pelo tradutor/compositor. Uma mesma melodia pode evocar diferentes registros frásicos, mas tais registros devem se ajustar ao andamento e ritmo da canção, de forma que determinada sílaba recaia sobre determinada nota ou acorde. A partir dessas observações podemos considerar que foi encontrada uma forma adequada e equilibrada para a versão da música em língua inglesa.

No tocante ao conteúdo, verificamos que há certa dificuldade em se fazer uma tradução/recriação fiel ao original, mas que a versão suscita aspectos similares àquela, respondendo a um princípio ético. Há nas duas primeiras estrofes a forte presença do substantivo *quiet* que é repetido seis vezes, e não aparece no original; no entanto, em “Corcovado” aparece “ter calma pra pensar” e “tempo pra sonhar”, o que mostra que as duas letras mantêm semelhanças com relação à atmosfera de paz e quietude do ambiente em que se encontra rodeado o compositor/persona poética do texto. A única diferença é que a palavra *night* não aparece no original e, na versão em língua inglesa, aparece na primeira e segunda estrofes. A partir dos versos da terceira estrofe o autor se dirige ao ser amado e confessa seu desejo de estar sempre junto a ele, que completa aquela paz e quietude e dá novo sentido à sua vida. Toda essa aura de silêncio, serenidade e completude atravessam a versão em língua inglesa refletindo eficazmente os elementos utilizados por Tom Jobim em “Corcovado”.

Curiosamente, na versão francesa gravada por Sacha Distel aparece a palavra estrelas no texto da canção, evocando uma atmosfera noturna que não está presente na letra original. A letra, aliás, revela uma imagem um tanto idealizada do Brasil, que se faz sentir com frequência nas traduções para a língua francesa:

Sur le bleu de l'océan
C'est le plus beau jour de notre amour

Le Brésil est amoureux
De son ciel et de nous deux
Amoureux devant le Corcovado perdu dans les étoiles

La chanson d'un vieux pêcheur
Vient mourir comme une fleur
Sur un ruban de sable où meurt la mer

Et nos coeurs qui répondent
À tous les chants du monde
Nos coeurs brûlants de joie savent déjà
Que c'est le plus beau jour de notre amour

A canção faz parte de seu disco com o sugestivo título “*Un amour, un sourire, une fleur*” (1975), lema central da Bossa Nova e que é também o título em francês para a canção “Meditação”.

Os primeiros versos, que mostram o Brasil como sujeito, já causam um estranhamento no ouvinte que conhece a letra original; o tradutor desloca o eu lírico da canção e coloca o país como protagonista nos primeiros versos. Por outro lado, na sequência temos “*nous deux/ amoureux devant le Corcovado*”, que é também título da canção. Mas logo em seguida, nos deparamos com o verso “*la chanson d'un vieux pêcheur/ vient mourir comme une fleur*” como se a Bossa Nova se resumisse unicamente a esse universo evocado por mar, montanhas, flores e com uma atmosfera romântica, quase piegas a embalando, enquanto que a canção original de Jobim ressoa com um tom leve, nostálgico, quase melancólico. Essa questão se repete com maior intensidade em “*Faits pour s'aimer*”, tradução de “Desafinado”, gravada também por Sacha Distel e por outro cantor bastante célebre na França: Richard Anthony. Desde os primeiros versos podemos ver as diferenças abissais entre a letra da canção original e a tradução:

Quadro 12 – Letra da canção “Desafinado” e sua versão em francês

Desafinado	<i>Faits pour s'aimer</i>
Se você disser que eu desafino, amor Saiba que isso em mim provoca imensa dor Só privilegiados têm ouvido igual ao seu Eu possuo apenas o que Deus me deu Se você insiste em classificar Meu comportamento de antimusical Eu mesmo mentindo devo argumentar	<i>Tout comme l'oiseau est fait pour s'envoler Le cœur de la rose pour se respirer La flamme pour brûler et les voiliers pour naviguer Nous, quoi qu'il arrive, on est fait pour s'aimer On a beau se dire nos quatre vérités Se couvrir d'injures et de calamités</i>

<p>Que isto é Bossa Nova Que isto é muito natural O que você não sabe nem sequer pressente É que os desafinados também têm um coração Fotografei você na minha Rolleyflex Revelou-se a sua enorme ingratidão</p> <p>Só não poderá falar assim do meu amor Este é o maior que você pode encontrar, viu? Você com a sua música esqueceu o principal Que no peito dos desafinados No fundo do peito bate calado No peito dos desafinados Também bate um coração</p> <p>(Jobim; Mendonça, 1958)</p>	<p><i>Ça n'empêche pas qu'on est fait pour s'aimer Oui comme Adam et Eve, comme Juliette et Roméo</i></p> <p><i>Nous sommes à nous deux l'orchestre et le piano Et si la symphonie a des accords qui sonnent faux Mon cœur désaccordé s'accorde avec le tien Dès qu'on se met à jouer à quatre mains Tout comme l'oiseau est fait pour s'envoler On sera toujours avec des rires, avec des larmes Toujours fait pour m'aimer Fait pour t'aimer, fait pour s'aimer Et puisque la rose est au bouquet Et la voile au voilier, et le feu à la flamme Toi et moi, on est peut-être aussi fait pour s'aimer toute une vie</i></p>
--	---

Fonte: Jobim e Mendonça (1958).

“Desafinado” é uma das canções mais emblemáticas da Bossa Nova e talvez a que melhor defina sua estética tanto musical como temática, além de abordar outra questão importante que é a forma de cantar que pode ser entendida por muitos como aquela pertencente a um personagem desengonçado e com dificuldades vocais, enquanto que, na verdade, coloca em evidência como pode ser dificultoso cantar uma canção com uma harmonia tão complexa como soem ser aquelas feitas pelo grupo que fazia parte da Bossa Nova. Essa canção trabalha meticulosamente suas camadas metalinguísticas, dado que o tema da canção é a própria canção, seu próprio processo de concepção e realização, anunciando seus efeitos críticos e estetizantes, recurso extensivamente utilizado na poesia.

João Gilberto, que já tinha implicado com o cigarro em “Corcovado”, manifesta seu desagrado também com esse mesmo verso de “Desafinado”, devido a seu tom irônico referente à forma de cantar, mas acaba se rendendo à canção. Frank Sinatra aceita a sugestão de Tom Jobim e canta a expressão *off key* desafinando levemente como sugere a música, que será gravada também por Ella Fitzgerald em seu duplo LP “Ella abraça Jobim” (1981). A letra em inglês de Gene Lees é praticamente uma tradução literal da canção original, como podemos verificar logo abaixo, no quadro à esquerda. A versão à direita (*Slightly out of tun*), de John Hendricks e Jessie Cavanaugh, será discutida mais tarde.

Quadro 13 – Versão da canção “Desafinado” de Gene Lees, John Hendricks e Jessie

<i>Out off key</i>	<i>Slightly out of tun</i>
<p><i>If you say my singing is off key, my love You will hurt my feelings, don't you see, my love? I wish I had an ear like yours, a voice that would behave All I have is feeling and the voice God gave You insist my music goes against the rules Yes, but rules were never made for love sick fools I wrote this little song for you, but you don't care It's a crooked song, ah, but, all my heart is there The thing that you would see if you would play your part Is even if I'm out of tune I have a gentle heart I took your picture with my trusty Rolleiflex And now all I have developed is a complex Possibly in vain, I hope you'll weaken, oh my love And forget those rigid rules that undermine my dream Of a life of love and music with someone Who'll understand That even though I may be out of tune When I attempt to say how much I love you All that matters is the message that I bring which is: My dear, one, I love you</i></p>	<p><i>Love is like a never-ending melody Poets have compared it to a symphony A symphony conducted by the lighting of the moon But our song of love is slightly out of tune Once your kisses raised me to a fever pitch Now the orchestration doesn't seem so rich Seems to me you've changed the tune we used to sing Like the Bossa Nova, love should swing We used to harmonize, two souls in perfect time Now the song is different and the words don't even rhyme Cause you forgot the melody our hearts would always croon So what's good's a heart that's slightly out of tune Tune your heart to mine the way it used to be Join with me in harmony and sing a song of loving We're bound to get in tune again before too long There'll be no desafinado When your heart belongs to me completely Then you won't be slightly out of tune You'll sing along with me</i></p>

Fonte: Elaborado pelo autor.

Na tradução de Gene Lees, além de maior número de versos, algumas frases são alongadas, com maior número de sílabas que no original. Mas esse é um fator que pode ser contornado com a atuação do intérprete e a velocidade com que ele as emite e, ainda, com adaptações no arranjo, embora haja uma alteração no ritmo e, sobretudo, no andamento, especialmente na versão de Ella Fitzgerald. Logo, temos modificações que destoam de alguns

dos elementos estéticos e musicais da Bossa Nova. O movimento musical é, inclusive, omitido na tradução: “*It’s a crooked song, ah, but all my heart is there*” no lugar de “Que isso é Bossa Nova, isso é muito natural”. Literalmente “uma canção torta”, o que pode comprometer um pouco a interpretação do ouvinte. Gene Lees também usa um número de rimas muito maior: *love/love, behave/gave, care/there, part/heart* e o famoso verso que termina com uma máquina fotográfica *Rolleiflex* rimando com *complex*, sem qualquer rima no original, artifício proposital cujo intento era colocar em evidência a complexidade da canção e a possível dificuldade em cantá-la por parte dos intérpretes.

Mas existe ainda uma outra versão de “Desafinado” feito por John Hendricks e Jessie Cavanaugh, “*Slightly out of tun*”, citada no último quadro à direita, que circulou antes da gravação de Frank Sinatra e causou revolta e indignação em Tom Jobim. Em uma de suas cartas para Vinícius de Moraes podemos compartilhar sua desaprovação:

Chega de Saudade tem uma letra do John Hendricks que me botou de cama uma semana. Ainda não me refiz completamente. Desafinado foi também esculhambada pelas “lyrics” deste [rabisco] senhor. Desafinado é grande sucesso instrumental e os americanos torcem o nariz para as *bad lyrics*. E o espertinho do John foi correndo no editor (Hollis Music) para receber a parte dele que é maior que a minha e a do Mendonça! (Jobim.org, s.d.).

É interessante notar que mesmo que a letra da canção destoe completamente da original, oferecendo uma atmosfera romântica e até mesmo piegas, enquanto que a canção original segue uma proposta diversa que é mostrar sua inovação e sofisticação evidenciando um alinhamento entre letra e musicalização, o termo Bossa Nova é recuperado e, ainda, o que é mais surpreendente, há a adição do adjetivo substantivado “desafinado” em português. Estamos aqui diante de um caso explícito de estrangeirização, nos moldes utilizados por Venuti (2002), quando o teórico se refere a um termo que não é vertido ou mantém sua origem na língua de chegada, não havendo uma mistificação da transparência. Esse recurso é o completo oposto da domesticação da língua e cultura fonte diante de uma língua-cultura de países hegemônicos, como é o caso dos Estados Unidos e da França. A versão reprovada por Tom Jobim foi gravada por diversos intérpretes norte-americanos como Julie London e Doris Day, “concorrendo”, de certa forma, com a versão de Gene Lees, talvez mais popular por ter sido gravada por Frank Sinatra e Ella Fitzgerald.

Neste trabalho não nos compete dizer qual versão é a melhor; interessa-nos tão somente lançar um olhar sobre as traduções e captar os principais recursos utilizados pelos tradutores a fim de tentar melhor entender como eles manifestaram ou reproduziram os elementos presentes nas canções originais e de que maneira podemos associá-los às ideias presentes no arcabouço teórico escolhido para a pesquisa. Sendo assim, percebemos que nem sempre o ideal do compositor é compatível com o do tradutor, e que nem sempre alguns aspectos presentes na teoria e que aparecem e funcionam em um determinado verso fazem com que a tradução seja consagrada. Se por um lado tomamos algumas palavras, expressões e versos como paradigmas, compreendemos também que a canção deve ser analisada como um todo. As partes, consideradas como objetos isolados, podem fazer com que incorramos em erros quando não levamos em consideração não apenas a letra inteira, mas a musicalização e a atuação do intérprete. Se um tradutor foi bem-sucedido em uma parte da canção aplicando estratégias defendidas por determinado ramo da teoria, isso não quer dizer que outros elementos tenham sido igualmente favorecidos.

No caso de “Desafinado”, especificamente, notamos que ambas as versões citadas apresentam aspectos positivos quando a relacionamos com os critérios de cantabilidade e ritmo. Mas é preciso sublinhar que o sentido, critério que nos interessa particularmente, apresenta uma problemática e pode ter sido um dos pontos que despertou a insatisfação de Jobim. Mas esse não é nem de longe o grande problema; a canção conta com uma série de confrontos e dificuldades que devem ser enfrentados pelos tradutores e intérpretes. Júlio Medaglia, em seu artigo “O Balanço da Bossa Nova” (1993) enumera alguns:

Esta composição apresenta uma linha melódica longa, muito elaborada, cheia de saltos dificilmente entoáveis, movimenta-se dentro de uma tessitura vocal bastante grande, indo de regiões graves ao agudo em uma mesma frase. Possui uma movimentação rítmica toda sincopada, nunca coincidindo os indícios de frase com o tempo forte do compasso e nunca repetindo frases rítmicas; conta com uma estrutura harmônica bastante evoluída que prevê o emprego de acordes alternados, ou “dissonantes”, como se diz popularmente; harmonia modulante, passando por várias tonalidades e voltando no fim à tonalidade original (Campos, 1993, p. 82).

A letra da canção foi bastante modificada, até mesmo para se adaptar à melodia, e mesmo que seja mencionado o movimento musical dentro do qual está inserida, “*Slightly out of tun*” transborda uma romantização, uma simplicidade e um excesso de rimas que não estão presentes no original. Há, inclusive, um verso que se refere a rimas, em que, ironicamente,

ouvimos “*We used to harmonize, two souls in perfect time/ Now the song is different and the words don't even rhyme*”, outra coisa que estremece o sentido da canção, já que é repleta de rimas.

Porém, o fato de que a versão não tenha contado com a aprovação de Tom Jobim, não significa que este tenha sido um critério para que lancemos algumas críticas sobre ela. Jobim traduziu para o inglês várias de suas canções e, curiosamente, é o próprio Gene Lees que critica algumas de suas traduções como é o caso da canção *Wave*:

Quando Jobim me mostrou a letra de “*Wave*”, para a qual ele mesmo havia feito a versão em inglês, eu tentei dissuadi-lo de usá-la, mas ele estava convencido de que era uma boa letra. Não é. Na verdade, é estranha e tem um par de versos ridículos: “*When I saw you first, the time was half past three/. When your eyes met mine it was eternity*”. Esses são dos piores versos desde que Larry Clinton escreveu “*Let's dispense with formality*”, em sua adaptação de “*Reverie*” de Debussy. Felizmente, a música de Jobim é tão boa que supera as imperfeições da letra (Lees, 1998, p. 241-242).¹⁶

O que não quer dizer que Jobim tenha sido infeliz em sua tradução. Low (2017), por exemplo, sempre insiste que o bom desempenho do tradutor em um determinado critério poderá, irremediavelmente, prejudicar o outro. O cuidado com o ritmo e a cantabilidade comprometendo o efeito poético em “*Wave*” ou o excesso de rimas, por exemplo, prejudicando o sentido, o acontece em “*Slightly out of tun*”. O fato é que algumas canções como “*Desafinado*” e “*Samba de uma nota só*”, exigem maior técnica e perícia por parte do tradutor já que apresentam uma absoluta relação de sintonia entre letra e música. Essa estratégia metalinguística desenvolvida a partir do perfeito equilíbrio do aparelhamento do campo semântico-musical agudiza o efeito estético (e até mesmo sinestésico) da canção, chamando a atenção do ouvinte para o que está sendo executado passo a passo ou nota a sílaba:

Samba de uma nota só

Eis aqui este sambinha
Feito numa nota só

¹⁶ *When Jobim showed me the lyric to 'Wave', to which he had written English lyrics himself, I tried to dissuade him from ever using it, but he was convinced it was a good lyric. It isn't. Indeed, it's awkward and contains that ludicrous couplet, 'When I saw you first, the time was half past three. When your eyes met mine, it was eternity.'* That's one of the worst lines since Larry Clinton wrote 'Let's dispense with formality,' in his adaptation of Debussy's 'Reverie'. Fortunately, Jobim's music is so good that it overpowers the lyric's weaknesses.

Outras notas vão entrar
Mas a base é uma só

Esta outra é consequência
Do que acabo de dizer
Como eu sou a consequência
Inevitável de você
(Jobim; Mendonça, 1959).

Se os primeiros versos são entoados sobre uma única nota (a nota Ré que aparecerá em combinações diferentes em todos os acordes), na estrofe seguinte “Esta outra é consequência” o compositor se refere a uma segunda nota (Sol); ou seja, a letra narra o que está sendo executado na música. Na segunda parte da canção, o andamento é alterado e diversas notas são executadas, o que nos remete diretamente à teoria elaborada por Luiz Tatit concernente à passionalização, o que acontece na primeira parte da canção, mais lenta e, também, à tematização, quando ela se acelera, demarcando a perda daquela primeira nota e do objeto amado ao se lançar à conquista de novas notas e, em um sentido metafórico, de novas paixões:

Quanta gente existe por aí
Que fala tanto e não diz nada
Ou quase nada
Já me utilizei de toda a escala
E no final não sobrou nada
Não deu em nada
(Jobim; Mendonça, 1959).

E volta à linha passional com a desaceleração da canção e o retorno à “nota só” e, conseqüentemente, para a pessoa a quem se refere nos primeiros versos:

E voltei pra minha nota
Como eu volto pra você
Vou cantar com a minha nota
Como eu gosto de você
(Jobim; Mendonça, 1959).

Arrematando com a mesma nota que inicia a canção:

E quem quer todas as notas
Ré, mi, fá, sol, lá, si, dó
Fica sempre sem nenhuma
Fique numa nota só
(Jobim; Mendonça, 1959).

Seria incorreto dizer que isso parte de uma proposta puramente musical, já que a letra incide diretamente sobre a canção e vice-versa, o que nos assegura que as canções de Tom Jobim, mesmo as que compõe sozinho ou com outros parceiros que não Vinícius de Moraes são, como classifica Low (2017), consideradas *middle ground songs*: tanto a letra como a música são importantes. Acrescentaríamos que a execução de um elemento depende do outro, diferentemente de outras canções da Bossa Nova em que há uma preocupação notável com o alinhamento melódico e harmônico das canções em detrimento de suas letras, procedimento o qual Low designa como *musico-centric songs*.

Quando analisamos as traduções em francês e inglês, notamos que os mesmos cuidados foram tomados:

Quadro 14 – Versão em inglês e francês da canção “Samba de uma nota só”

<i>One note samba</i>	<i>Samba d'une seule note</i>
<p><i>This is just a little samba Built upon a single note Other notes are bound to follow But the root is still that note Now this new note is the consequence Of the one we've just been through As I'm bound to be The unavoidable consequence of you</i></p> <p><i>There's so many people Who can talk and talk, and talk And just say nothing Or nearly nothing I have used up all the scale I know and at the end I've come to nothing I mean nothing</i></p> <p><i>So I come back to my first note As I come back to you I will pour into that one note All the love I feel for you Any one who wants the whole show Re mi fa so la si do He will find himself with no show Better play the note you know</i></p>	<p><i>Sur un doigt, sur une note Je t'écris cette chanson Et plus tard quand d'autres notes À la suite me viendront Elles seront la conséquence D'un piano de troubadour Comme tu es la conséquence De tous mes rêves d'amour</i></p> <p><i>Les gens passent trop souvent leur temps À se parler jusqu'au délire Pour ne rien dire On a pas besoin des arabesques De la gamme pour traduire Ce qu'on désire</i></p> <p><i>Il suffit d'une seule note Qui se couche sous mes doigts Je caresse cette note Comme je te caresse toi Et qui veut toutes les notes Ré mi fa sol la si do Reste seul sans une note À pleurer sur son piano</i></p> <p><i>On n'avait jamais encore écrit Sur une note de musique Que des cantiques</i></p> <p><i>Moi j'ai voulu faire une chanson Et si elle n'est pas magnifique Elle est unique</i></p>

(Jobim; Mendonça, 1959).

Ao realizar uma análise referente ao ritmo e, mais especificamente, ao número de sílabas e notas musicais, decidimos que a contagem seria, além de dificultosa (devido ao número de canções), de certa forma também monótona e repetitiva, como a análise clássica de antigos poemas. O número exato de sílabas na tradução nem sempre coincidirá com aquele utilizado na tradução. Há também uma dificuldade em trabalhar com sílabas fortes e fracas, uma vez que o português é uma língua plena de palavras paroxítonas, com o acento no meio da palavra enquanto em inglês este repousa geralmente na primeira sílaba e em francês o acento recai constantemente na última. Mas é preciso dizer também que essas dificuldades podem ser contornadas por um intérprete experiente.

Em alguns momentos as palavras coincidirão em português e francês, como nos pares canção/*chanson*, (*song* é um monossílabo), consequência/*consequence* (no substantivo *consequence* em inglês o acento tônico recai sobre a primeira sílaba, enquanto que a paroxítona nota (*note*) coincidirá, invariavelmente, nas três canções. Mas mesmo que encontremos pequenas divergências, o resultado final encontrado nas versões interpretadas por Frank Sinatra (1967), Ella Fitzgerald (1981) e Sacha Distel (1975), satisfaz, indubitavelmente, a outras notas: as notas de cada um dos critérios do *Pentatlo* fundamentados por Peter Low (2017) e a execução do andamento, as alternâncias entre as linhas passionalizantes e tematizantes - conceitos estabelecidos por Luiz Tatit (1999, 2016, 2019). Mas falta ainda um elemento crucial e que não pode deixar de fazer parte dessa análise: a questão da crítica e da criatividade, seja na tradução, seja na interpretação. E aqui, mais uma vez, faz-se necessário trazer a teoria de Haroldo de Campos à tona.

Para Campos (2015), as alterações semânticas feitas em uma tradução são perfeitamente válidas desde que coloquem em destaque efeitos estéticos presentes no original como a sonoridade, a plasticidade e todas as percepções que sugerem: a construção de imagens, o encadeamento rítmico e a sensorialidade que repercutirá sobre as impressões do leitor e, em uma acepção musical, ao ouvinte. Temos, pois, o que ele chama de “redoação da forma” (Campos, 2015); não sendo possível transmitir a mesma informação semântica, uma vez que toda tradução passa por um processo de transformação, sendo perfeitamente viável reproduzir uma informação estética. Nesse ponto, as três teorias convergem, e podemos arriscar que se complementam de forma harmônica, em virtude de critérios como cantabilidade, ritmo, rima e os conceitos de tematização e passionalização estarem associados

à estrutura da canção. Mesmo a melodia, como já defendemos, condiciona, guia os versos, os acentos silábicos, o tempo das vogais, moldando a letra da canção.

Outro elemento determinante são as escolhas do intérprete. Assim como o compositor e o tradutor escolhem palavras, o intérprete, além de ser o responsável direto pela concretização e materialização de todo o trabalho, molda a canção com seus recursos vocais e estratégias performáticas. Frank Sinatra, por exemplo, segue um percurso que não destoa muito da Bossa Nova, mesmo alongando um pouco as vogais, elevando notas e imprimindo características indeléveis de seu canto, não adota nenhum procedimento que cause grande estranhamento. Da mesma forma, Sacha Distel não vai na contramão do modelo preconizado pelo movimento musical. Já Ella Fitzgerald realiza mudanças significativas com seu fraseado muito particular e a extensão de sua voz, o que reflete na emissão das vogais, por vezes exageradas, se pensamos em outros intérpretes, especialmente em João Gilberto e o formato de seu canto. Como já mencionamos, podemos associar essa criação feita pela cantora norte-americana a uma espécie de “recriação” ou “transcrição” nos moldes haroldianos. Uma de suas marcas, além das supracitadas, é seu poder de improvisação, fundamentalmente sua série de *scats*, o que falaremos um pouco mais nos próximos capítulos. Em “*One note samba*”, ela explorará esse recurso durante quase dois minutos, quase metade da canção, enquanto nas outras versões realizadas por outros intérpretes, não há indícios de improviso.

Todos esses recursos estilísticos (e aqui podemos falar em estilo, já que a cantora despersonaliza o estilo do gênero musical para imprimir a sua própria assinatura, como o fazia Haroldo de Campos em suas traduções) aproximam-na imensamente do mundo da semiótica. Seja em uma perspectiva da semiótica americana elaborada por Pierce (2017) seja da semiótica de linha francesa, representada por Claude Zilberberg (2011), matriz ou alicerce do pensamento do professor e teórico Luiz Tatit, “a semiótica acaba de uma vez por todas com a ideia de que as coisas só adquirem significado quando traduzidas sob a forma de palavras” (Pignatari, 1979, p. 12). Seus estudos comportam também o canto, a performance, o corpo, os arranjos, a harmonia, a melodia e estão em permanente contato. Nos estudos tradutórios temos uma perfeita conjunção de todos esses elementos, pois caminham em direção a um sentido, mas que nunca é fechado, pois passível de novas incursões musicais e hermenêuticas.

9. TRADUÇÃO E ESTILO

(...) o prazer de habitar a língua do outro é compensado pelo prazer de receber em casa, na acolhida da sua própria morada, a palavra do estrangeiro (Paul Ricoeur).

Até o momento assinalamos e discutimos os vários contrastes e tensões originados das relações entre melodia e letra, forma e conteúdo, fidelidade e liberdade na tradução e que, acreditamos, tomam maior vigor quando analisamos seus efeitos no formato de tradução de canção. No entanto, ao explorarmos o conteúdo de poemas e letras de canções de Vinícius de Moraes no primeiro capítulo da tese, descobrimos elementos que destoam das canções de Tom Jobim com outros de seus parceiros e que são reveladores quando lançamos um olhar em direção à linha melódica e suas unidades entoativas. Aí, acreditamos, há uma perfeita sintonia e aparelhamento entre conteúdo e forma, um incidindo sobre outro.

Antes de começarmos a análise de canções de Tom em parceria com Vinícius, recorreremos a duas canções do poeta em parceria com Baden Powell para eliminar a hipótese de que esses elementos estejam circunscritos e delimitados à melodia criada por Jobim. Descobrimos que as tensões estão fortemente presentes em sua obra poética (especialmente em seus sonetos, como já demonstramos no capítulo 2) e são também profusamente utilizados em suas letras de canções.

Os contrastes e tensões, traços ou índices marcantes nos poemas e letras de canções realçam o posicionamento do sujeito em relação ao objeto permitindo seu tráfego na frase ou verso, marcando um movimento ora de busca e repulsa, ora de contração e expansão. Essa relação encontra uma interessante rede dialética com a obra poética e o cancionário de Vinícius de Moraes, especialmente no que diz respeito à sua poética da paixão, colocando em evidência uma forte marca estilística.

Essas relações ficam nítidas, por exemplo, em “Samba do prelúdio” em que o eu lírico confessa sua dificuldade e inaptidão de estar no mundo sem a presença da amada. Há, ainda, o discurso da falta, que se constrói a cada verso a partir da ausência de valores experienciada pelo eu em conjunção com o que está a seu redor. Tudo é fonte de vazio e carente de sentido, como podemos constatar nas duas primeiras estrofes da canção:

Samba do prelúdio

Eu sem você
Não tenho porquê
Porque sem você
Não sei nem chorar
Sou chama sem luz
Jardim sem luar
Luar sem amor
Amor sem se dar

Eu sem você
Sou só desamor
Um barco sem mar
Um campo sem flor
Tristeza que vai
Tristeza que vem
Sem você, meu amor
Eu não sou ninguém
(Powel; Moraes, 1963).

Paradoxalmente, o equilíbrio e estabilidade da canção estão diretamente relacionados aos seus movimentos de tensão. Fluidez e contenção, aceleração e desaceleração no campo melódico e harmônico estão em estreita relação com o campo sintático e semântico inscritos na letra da canção. A tradução francesa “*Vivre sans vivre*” (2000) foi realizada pelo célebre cantor Yves Duteil, quem a canta em dueto com Bia Krieger, cantora, compositora e tradutora, criadora de diversas versões em francês para canções de Chico Buarque presentes em alguns de seus discos. Em “*Vivre sans vivre*”, Duteil recria de maneira bastante delicada e habilidosa os movimentos encenados por Vinícius de Moraes, como podemos verificar no trecho da tradução/versão (correspondente ao trecho citado em português anteriormente) transcrita logo abaixo:

Vivre sans vivre

*La vie sans toi
Le coeur à l'envers
C'est l'eau sans la mer
C'est froid comme l'hiver
C'est long comme la nuit
C'est lourd comme l'ennui
La nuit sans l'aurore
C'est long comme la mort*

*La vie sans toi
Vers qui et vers quoi
Le sol sous mes pas se dérobera
Tout seul sur la terre
Le coeur en enfer*

*Dieu me garde de vivre un seul jour
Sans toi*
(Duteil, 2000, tradução de Samba do prelúdio).

Comparando a tradução e o original, notamos que a relação de contraste entre os elementos permanece, mesmo quando o tradutor escolhe outras palavras e expressões. Se no texto original Vinícius de Moraes trabalha seus versos com o advérbio “sem”, mostrando a inutilidade de um objeto destituído da característica que melhor o qualifica (Jardim sem luar/Luar sem amor/Barco sem mar/Campo sem flor), na tradução é trabalhado um uso mais metafórico à medida que o tradutor cria uma rede comparativa com termos diferentes (*froid comme l’hiver/long comme la nuit/lourd comme l’ennui*), embora em dois versos se valha do advérbio “sans” (*l’eau sans la mer/la nuit sans l’aurore*) estabelecendo um comércio entre textos e uma transação entre contextos. Esses deslocamentos recuperam a ideia expressa no texto fonte; estamos, pois, diante de uma releitura que mantém estreita ligação com o texto matricial. É interessante estabelecer, mais uma vez, uma relação entre a semiótica e a tradução sob a perspectiva do interpretante. Um signo origina outro em uma semiose ilimitada havendo a possibilidade de criações diversas de sua fonte; embora um signo tenha relação como o outro, ele nunca pode ser considerado o mesmo, o que também está em consonância com o pensamento de Peirce (2017) e Eco (1985). Portanto, uma total fidelidade ao original seria impossível. Mesmo que as palavras sejam idênticas, em outra língua e cultura podem ter nuances diversas.

Outro ponto crucial é, como sempre tentamos enfatizar, a maneira como são feitas as escolhas pelo tradutor. Estas estão condicionadas não apenas à melodia, seria um erro supor, mas ao ritmo e às rimas. As rimas, por exemplo, são reguladas pela escolha de uma palavra com uma terminação específica. Muitas vezes o tradutor escolhe as palavras-chave e busca outras rimas que gravitam em torno delas. Para isso um bom dicionário de rimas é o instrumento perfeito para um tradutor de canções. Tom Jobim, segundo seus biógrafos, adotava esse princípio em suas letras em português e nas versões que fazia em inglês, mas sempre com cautela para que seu uso excessivo não comprometesse outros elementos como a cantabilidade e o sentido da canção.

Voltando a Vinícius de Moraes, identificamos que tal como acontece em poemas e canções que circulam pelo terreno da paixão, as características de sua poética penetram também o território do samba, como registramos no segundo capítulo e apontamos na análise

da canção anterior. Um grande exemplo é a canção “Samba da benção”, parceria com Baden Powell, que reproduz uma verve mais popular, com um compromisso forte com a oralidade que se manifesta em traços identitários provenientes da cultura brasileira:

Samba da benção

É melhor ser alegre que ser triste
Alegria é a melhor coisa que existe
É assim como a luz no coração

Mas pra fazer um samba com beleza
É preciso um bocado de tristeza
É preciso um bocado de tristeza
Senão não se faz um samba não!

Fazer samba não é contar piada
E quem faz samba assim não é de nada
O bom samba é uma forma de oração

Porque o samba é a tristeza que balança
E a tristeza tem sempre uma esperança
A tristeza tem sempre uma esperança
De um dia não ser mais triste não!

Ponha um pouco de amor numa cadência
E vai ver que ninguém no mundo vence
A beleza que tem um samba não!

Porque o samba nasceu lá na Bahia
E se hoje ele é branco na poesia
Se hoje ele é branco na poesia
Ele é negro demais no coração
(Powell; Moraes, 1967).

Os pares opostos e complementares se repetem mais uma vez como podemos ver em alegre/triste, beleza/tristeza, tristeza/esperança, branco/negro, contribuindo com o andamento da canção e colocando em evidência a forte relação entre a melodia e o que nela é expresso. Segundo Tatit, “a linha melódica, assim que recebe a letra, passa a gerar concomitantemente valores prosódicos, uma vez que suas curvas se transformam também em formas de dizer o texto verbal” (Tatit, 2019, p. 243). Na canção “Samba da benção” o verso que melhor expressa essa ideia é “o samba é a tristeza que balança”, sendo a própria definição dessa aporia construída entre o excesso do samba, a alegria do samba e a atenuação conflagrada a partir da melancolia dos versos de Vinícius de Moraes, gerando uma tensão no campo semântico que, paradoxalmente, contribui para a estabilização da canção.

Vejam agora a versão francesa “*Samba Saravah*” realizada por Pierre Barouh:

Samba Saravah

*Être heureux, c'est plus ou moins ce qu'on cherche
J'aime rire, chanter et je n'empêche
Pas les gens qui sont bien d'être joyeux*

*Pourtant s'il est une samba sans tristesse
C'est un vin qui ne donne pas l'ivresse
Un vin qui ne donne pas l'ivresse
Non, ce n'est pas pas la samba que je veux*

*J'en connais que la chanson incommode
D'autres pour qui ce n'est rien qu'une mode
D'autres qui en profitent sans l'aimer*

*Moi je l'aime et j'ai parcouru le monde
En cherchant ses racines vagabondes
Aujourd'hui pour trouver les plus profondes
C'est la samba chanson qu'il faut chanter*

*On m'a dit qu'elle venait de Bahia
Qu'elle doit son rythme et sa poésie
À des siècles de danse et de douleurs*

*Mais quel que soit le sentiment qu'elle exprime
Elle est blanche de formes et de rimes
Blanche de formes et de rimes
Elle est nègre, bien nègre dans son cœur
(Barouh, versão em francês de Samba da bênção).*

Na versão francesa, essa “tristeza que balança” é substituída por uma comparação/definição: “*une samba sans tristesse/C'est un vin qui ne donne pas l'ivresse*”, em que, fazendo uma tradução literal, teríamos: um samba sem tristeza é um vinho que não causa embriaguez”. Essa conduta não deixa de ser um caso de domesticação, afinal o tradutor utiliza um hábito (de tomar vinho) que não está inserido na canção original, muito menos na cultura brasileira. Mas também deixamos claro que esse tipo de domesticação não está relacionado a uma postura ideológica e que o “efeito” causado na tradução é validado a partir do jogo metafórico nela construído. No final da estrofe o tradutor esclarece: “*Non, ce n'est pas la samba que je veux*” e em outro verso ainda: “*C'est la samba chanson qu'il faut chanter*”.

Antes de prosseguir com a análise da canção, devemos acrescentar que, depois da exitosa recepção do filme “Orfeu negro” (1959) na França, “Samba Saravah” é, certamente, a segunda maior conquista e consagração do movimento musical e, por extensão, da cultura brasileira naquele país.

A versão, criada por Pierre Barouh, entrou como trilha sonora para um filme de grande sucesso de bilheteria na França no ano de 1966 chamado “Un homme, une femme” (Um homem, uma mulher, no Brasil) dirigido por Claude Lelouch, no qual o próprio tradutor da canção atuava ao lado da atriz Anouk Aimée e do ator Jean-Louis Trintignant. O filme ganhou a Palma de ouro do Festival de Cannes de 1966, o Oscar de melhor filme estrangeiro e ainda o de melhor cenário original no ano seguinte. A canção é cantada por um dos personagens acompanhado pelo violão, enquanto algumas cenas cotidianas do casal são representadas. Em entrevista à historiadora e pesquisadora Anaís Fléchet, o cantor e compositor francês revela alguns detalhes sobre o processo de criação da versão:

Durante seis meses morei numa casinha na praia de Itaipu, em Niterói. Eu ia ao Rio todos os domingos para ver um jogo no Maracanã e encontrar amigos músicos num pequeno bistrô do Leblon. Foi nesse ambiente que nasceu Samba Saravah, a versão de Samba da benção. Gravei a versão por volta de nove da manhã num Revox. Era a minha última noite no Brasil, eu voltaria no dia seguinte para Paris. Estava com Baden Powell, mas estava também com o baterista Milton Banana e Oscar Castro Neves no violão. Foi tudo improvisado, como no fim de uma noite de festa. Foi assim de rompante, de algum modo, foi a captura do instante. Quando voltei a Paris, dois dias depois, fui logo em seguida procurar Claude Lelouch e lhe mostrar a gravação. Ele gostou tanto que decidiu mudar o roteiro na última hora para incluir a música no filme. Assim, a versão de Samba Saravah que se ouve em Um Homem, uma Mulher, é exatamente a mesma que gravei numa ReVox de manhãzinha no Rio de Janeiro (Fléchet, 2017, p. 378).

Pierre Barouh também fala da escolha do título da canção e sua recepção por meio do impacto que ela causou:

Saravah é uma palavra magnífica, que vem da noite dos tempos africanos, veiculada pelos escravos negros. Ele apareceu como uma evidência, pois existia o samba Saravah. Esse nome funcionou como o que eu chamo de “efeito pólen”, que voa no vento e semeia em pequenos toques. Há quarenta anos, em toda parte do mundo por onde eu passo, seja na Lozère profunda [região rural do sul da França], em Vancouver, em São Francisco ou em Tóquio, estou num bar às três horas da manhã e encontro gente que me vem dizer: “minha vida mudou com essa música, parei de trabalhar, saí viajando”. É incrível o que ela provocou e continua a provocar. Saravah era um nome inquestionável para mim (Fléchet, 2017, p. 379).

Voltando à análise da canção, encontramos alguns pontos fortes de ligação e correspondência entre o original e a tradução, como nos versos centrais: “Porque o samba nasceu lá na Bahia/ E se hoje ele é branco na poesia/ Se hoje ele é branco na poesia/ Ele é negro demais no coração”, em que temos não apenas uma origem, uma localização, mas também uma definição com fusão de elementos. A música europeia com ritmos africanos, a

forma da poesia com o adensamento de seu corpo-conteúdo negro, revigorados nos polos branco/negro, mente/coração, tristeza/alegria. Mas são elementos que se cruzam, promovem intercâmbios, atravessam texto e música, fundindo-se na voz do intérprete.

Pierre Barouh capta de maneira intensa essas nuances quando utiliza os versos correspondentes: *“On m’a dit qu’elle venait de Bahia/Qu’elle doit son rythme et sa poésie/ A des siècles de danse et de douleurs/ Mais quel que soit le sentiment qu’elle exprime/ Elle est blanche de formes et de rimes/ Blanche de formes et de rimes/Elle est nègre bien nègre dans son coeur”*. A tradução não é literal, mas mantém elementos de literalidade situados no último verso. Além disso, o compositor francês adotou uma estratégia criativa quando ao usar a expressão *“blanche de formes et de rimes”* (branca de formas e de rimas) que o posiciona também no lado crítico da tradução ao construir versos com nuances extralinguísticas e metalinguísticas, já que fazem alusão a outras realidades e conceitos, mantendo um discurso sobre a própria canção. Pierre Barouh reproduz também, conscientemente ou não, as marcas estilísticas encontradas nos poemas e canções de Vinícius de Moraes, sobretudo aquelas concernentes à tensão gerada por elementos opostos discutida no capítulo 2.

Com a mesma espontaneidade e originalidade, o compositor francês fala de si e do outro (Vinícius de Moraes) quando recita os versos falados. A canção é um misto de canto e recitação; os elementos orais são bastante valorizados e colocam em destaque temas da cultura brasileira, especialmente do candomblé e personagens (músicos admirados e parceiros de Vinícius de Moraes em outras canções, como Baden Powell, destacando o nome de Tom Jobim, seu parceiro principal). Um dos versos mais interessantes e que mais chamam a atenção na canção é o seguinte: *“Et moi, qui suis peut-être le français le plus brésilien de France/J’aimerais vous parler de mon amour de la samba”* (E eu, que talvez seja o francês mais brasileiro da França/ Adoraria falar para vocês do amor que tenho pelo samba), tradução nossa, para “Eu, o capitão do mato Vinícius de Moraes, poeta e diplomata/o branco mais preto do Brasil”. Ao longo da letra, Pierre Barouh também citará Vinícius de Moraes como autor da canção.

Outro elemento que poderia gerar alguma discussão negativa é a omissão de termos e figuras do candomblé como “Xangô”, “Oxum” e “Ialorixá”. Se a omissão é uma falta grave para diversos teóricos da tradução, como Antoine Berman (2007), outro critério que ele julga imprescindível para uma boa tradução é a ausência de explicações e, conseqüentemente, (outro critério), o alongamento do texto (o que na canção seria uma falta ainda mais grave,

pois deve seguir uma linha harmônica e melódica em execução); o que seria necessário, pois a grande maioria do público francês não conheceria o significado desses termos. Outros teóricos, como o próprio Low (2003, 2017), não se incomodam com essa estratégia, desde que ela não comprometa o ritmo e a cantabilidade. Ora, mas devemos nos lembrar também que, diferentemente do poema escrito, em que é possível colocar notas explicativas no rodapé da página, em uma música o mesmo procedimento não é viável, a menos que ela seja colocada no encarte do disco.

De qualquer forma, Barouh faz saudações, referências e reverências a todos os músicos que aparecem na canção original e consegue, mesmo com alguns deslizes, restaurar o seu sentido, além de retrabalhar fielmente o estilo de Vinícius de Moraes.

10. O SEU BALANÇADO É MAIS QUE UM POEMA...

10.1 Garota de Ipanema

O paradigma do bruto carioca; a moça dourada, misto de flor e sereia, cheia de luz e de graça mas cuja visão é também triste, pois carrega consigo, a caminho do mar, o sentimento do que passa, da beleza que não é só nossa - é um dom da vida em seu lindo e melancólico fluir e refluir constante (Vinícius de Moraes).

Entre verdades e lendas que gravitam em torno à canção “Garota de Ipanema”, seria difícil dizer qual versão é a mais segura, até mesmo porque quando se fala em versões, fazendo uma espécie de trocadilho, vemos que há dezenas ou centenas delas espalhadas pelo mundo. A célebre canção composta por Vinícius de Moraes e Tom Jobim perde o pódio apenas para *Yesterday*, de John Lennon e Paul McCartney.

No Brasil foi gravada pela primeira vez por Pery Ribeiro e em 1963 foi considerada a melhor música do ano pela Associação Brasileira de Críticos de Discos, embora tenha sido apresentada ao público no ano anterior em *show* realizado pela dupla Vinícius de Moraes e Tom Jobim, acompanhados de João Gilberto, na casa de espetáculos *Au Bon Gourmet*, em Copacabana. Muitos afirmam que a canção foi composta em uma das mesas do bar Veloso (hoje Garota de Ipanema) na rua Montenegro (hoje Vinícius de Moraes) no bairro de Ipanema, mas de acordo com Ruy Castro em seu livro “Chega de Saudade” (2016) foi composta separadamente por Jobim em sua casa em Ipanema e por Vinícius em Petrópolis. A garota que passeia pelos versos, todos afirmam, é Helô Pinheiro, que costumava fazer o trajeto de casa para a praia passando pelo bar, mas a música estava sendo originalmente composta para uma comédia musical chamada *Blimp*, nome da personagem título, um ser de outro planeta que chega ao Rio de Janeiro em pleno carnaval e se apaixona por uma garota carioca, peça essa que nunca chegou a ser encenada.

Gravada em diversas línguas e por vários intérpretes, poucos sabem que mesmo em português a melodia realizada por Tom Jobim ganhou letra diferente antes da versão definitiva de Vinícius de Moraes. O próprio Jobim tentou construir fragmentos de uma letra: “Mas quando chega a tardinha/A gaivota que passa/de todos os caminhos/ Eu ando sozinho” desistindo logo em seguida da ideia. Vinícius também tenta emplacar uma versão com o sugestivo título “Menina que passa”:

Menina que passa

Vinha cansado de tudo
De tantos caminhos
Tão sem poesia
Tão sem passarinhos
Com medo da vida
Com medo de amar
Quando na tarde vazia
Tão linda no espaço
Eu vi a menina
Que vinha num passo
Cheio de balanço
Caminho do mar
Vem depressa agora
Que vem vindo
E ela vem sorrindo
E o mundo está rindo
Por causa do amor
(Jobim; Moraes, 1962).

A letra da canção lembra de tal forma o poema “A mulher que passa” que parece ter sido tirada de dentro dele ou nele ter sido inspirada. Podemos captar todos os elementos poéticos presentes em “Menina que passa” no poema que se segue:

A mulher que passa

Meu Deus, eu quero a mulher que passa.
Seu dorso frio é um campo de lírios
Tem sete cores nos seus cabelos
Sete esperanças na boca fresca!

Oh! Como és linda, mulher que passas
Que me sacias e suplicas
Dentro das noites, dentro dos dias!

Teus sentimentos são poesia
Teus sofrimentos, melancolia.
Teus pêlos são relva boa
Fresca e macia.
Teus belos braços são cisnes mansos
Longe das vozes da ventania.

Meu Deus, eu quero a mulher que passa!

Como te adoro, mulher que passas
Que vens e passas, que me sacias
Dentro das noites, dentro dos dias!
Por que me faltas, se te procuro?
Por que me odeias quando te juro
Que te perdia se me encontravas
E me encontravas se te perdias?

Por que não voltas, mulher que passas?
Por que não enches a minha vida?
Por que não voltas, mulher querida
Sempre perdida, nunca encontrada?
Por que não voltas à minha vida
Para o que sofro não ser desgraça?

Meu Deus, eu quero a mulher que passa!
Eu quero-a agora, sem mais demora
A minha amada mulher que passa!

No santo nome do teu martírio
Do teu martírio que nunca cessa
Meu Deus, eu quero, quero depressa
A minha amada mulher que passa!

Que fica e passa, que pacífica
Que é tanto pura como devassa
Que boia leve como cortiça
E tem raízes como a fumaça.
(Moraes, 2017, p. 146-147).

Mas é em “Garota de Ipanema” que o poema se manifesta de maneira mais incisiva, pois na terceira parte da canção, seguindo o caminho da passionalização, a canção se torna mais lenta e revela a melancolia vivenciada pelo eu poético mirando o objeto de seu desejo inalcançável. Captamos no poema os mesmos elementos destacados no segundo capítulo da tese, quando examinamos a questão da musicalidade nos versos operada por uma profusão de antíteses no plano do conteúdo, marcando uma constante oscilação tensiva no plano da forma, como podemos verificar na última estrofe do poema acima. Há ainda a questão recorrente nos poemas e canções permeada pela angústia da falta, da ausência e da impossibilidade da fusão do sujeito com o objeto: “Por que me faltas, se te procuro?/ Por que me odeias quando te juro/ Que te perdia se me encontravas/ E me encontravas se te perdias?”, colocando em evidência os movimentos de expansão e retenção dos corpos no corpo do poema.

No plano morfossemântico, temos a insistência dos sibilados associados à consoante fricativa alveolar s. Os passos da mulher trazem ao longo de todo o poema um amontoado de palavras que reverberam seus movimentos impregnando-os de ritmo e cadência, recurso que é reutilizado em “Garota de Ipanema” nos vocábulos “graça”, “passa”, “balanço”, “moça”, marcando um tom leve e suave que se contrastará, por exemplo, com a dureza da consoante linguodental t no verso “Ah, por que tudo é tão triste?” ou nos primeiros versos da primeira versão: Vinha cansado de tudo/De tantos caminhos/Tão sem poesia/Tão sem passarinhos.

Transitando pela primeira versão e pelo original percebemos claramente que é possível também utilizar diferentes versos ou unidades entoativas em uma mesma sequência melódica. Isso acontece porque a melodia cancional está profundamente relacionada às entoações da fala. Sendo assim, podemos dizer que a melodia é responsável por estes recortes linguísticos, ela traz consigo frases musicais virtuais que de encontro com a letra serão convertidas em unidades entoativas, havendo, portanto, a possibilidade de serem reelaboradas em uma mesma língua ou em diversas outras, desde que alguns elementos, como a sequência de palavras, intervalos, alternância entre sílabas tônicas e átonas, noção espaço-temporal e o tema sejam preservados.

Embora na primeira versão haja, nos primeiros versos, a presença de um eu lírico manifestando sua melancolia e seu descompasso em relação ao mundo, o que difere bastante da versão finalizada, em que ele chama desde o início a atenção dos ouvintes para a garota: “Olha que coisa mais linda/ mais cheia de graça”. Há, nas duas versões, incontestavelmente, uma sequência entoativa semelhante. O número de sílabas e sua tonicidade, se ousamos cantá-las seguindo a melodia que as desencadeia, fazem com que as versões mantenham uma relação próxima e em ambas o motivo se desenvolve de forma a encontrar a mesma linha temática: a garota que atravessa o olhar do espectador a caminho do mar, modificando sua rotina e fazendo com que ele mergulhe em seus pensamentos e passe a se questionar melancolicamente: “Ah, por que estou tão sozinho?/ Ah por que tudo é tão triste?”. A diferença reside no fato de que o sujeito lírico manifesta seu tédio e melancolia já na primeira parte, o que causa certo estranhamento, pois a canção se inicia de forma mais acelerada, gerando certo desconforto à sequência de versos.

A primeira parte, utilizando-nos mais uma vez do conceito de Tatit (2016, 2019), é marcadamente tematizada e na versão definitiva percebemos essa comunhão na forma em que o letrista descreve a garota e deflagra seus movimentos a caminho do mar. Existe um certo gingado e rapidez em seu andar. O professor e pesquisador Carlos Almada, autor de “A melodia de Jobim” (2023), faz uma observação interessante quando compara as imagens da letra à partitura da canção:

(...) o “doce balanço” da garota rumo à praia parece se desenhar na própria trajetória de idas e vindas das notas na pauta (que, por sinal, também evocariam o famoso desenho em pedras portuguesas das calçadas da praia de Ipanema) a partir do ponto de vista dos compositores (Almada, 2023, p. 232).

O mesmo acontece, de forma semelhante em outras canções de Tom Jobim, como “*Surfboard*” e “Samba do avião”, o que nos mostra o uso de detalhes musicais e estéticos favorecendo essa rede dialética entre letra e melodia. Curiosamente, essa melodia segue os mesmos padrões de uma sintaxe musical no âmbito da poesia que nos é conhecida por intermédio dos poetas do movimento concretista, sobretudo por Haroldo de Campos quando transfere essas notações para a esfera de suas traduções e seus textos teóricos, como presenciamos no capítulo 4, chamando a atenção para uma “sintaxe melódica” presente nos poemas, responsável por provocar não apenas efeitos plásticos, mas também construções sonoras e imagéticas.

Na segunda parte da canção “Garota de Ipanema”, existe uma desaceleração na canção, o que caracteriza sua transição na linha da passionalização, diminuindo o andamento e aumentando a distância entre o sujeito e o objeto (a garota), permitindo que ele (o eu poético) expresse sua angústia e se perca em reflexões. Logo em seguida, há nova aceleração e deslocamento da atenção do sujeito lírico para o andar da garota. Esse detalhe do percurso demonstra o forte elo entre letra e melodia e suas linhas de compatibilização, o que se nota particularmente quando esses elementos são personificados na voz do intérprete, que podemos constatar ao observar as diferentes versões de uma mesma canção em outras línguas. Lancemos, então, um olhar sobre a letra original de Vinícius de Moraes e as versões feitas para a língua francesa e a língua inglesa:

Quadro 15 – Canção “Garota de Ipanema” e suas versões em francês e inglês

Versão original	Versão em francês	Versão em inglês
Garota de Ipanema	<i>La fille d'Ipanema</i>	<i>The girl from Ipanema</i>
V. de Moraes e Tom Jobim	Eddy Marnay	Norman Gimbel
Olha que coisa mais linda mais cheia de graça É ela menina que vem que passa Num doce balanço caminho do mar Moça do corpo dourado do sol de Ipanema O seu balançado é mais que um poema É a coisa mais linda que eu já vi passar	<i>Grande, mince, belle et douce La fille d'Ipanema se pousse Sur le rivage Et toute le plage Fait Ah! ... Elle marche comme une algue Portée sur l'aile d'une vague Jusqu'au rivage Et toute le plage Fait Ah! ... Oh les garçons la regardent</i>	<i>Tall and tanned and young and lovely The girl from Ipanema goes walking And when she passes, each one she passes goes: A-a-ah! When she walks she's like a samba that Swings so cool and sways so gentle, That when she passes, each one she passes goes: A-a-ah!</i>

Ah, porque estou tão sozinho Ah, porque tudo é tão triste Ah, a beleza que existe A beleza que não é só minha Que também passa sozinha Ah, se ela soubesse Que quando ela passa O mundo sorrindo se enche de graça E fica mais lindo por causa do amor	<i>Et leurs idées qui bavardent Ont des chansons qui s'attardent Sur le corps de la fille aux yeux clairs Mais elle, elle ne voit que la mer Grande, mince, belle et douce Comme une voile dans sa course Ils ne voient qu'elle Mais elle ne voit que la mer Elle ne voit que la mer ...</i>	<i>Oh, but I watch her so sadly How can I tell her I love her? Yes, I would give my heart gladly But each day when she walks to the sea She looks straight ahead not at me Tall and tanned and young and lovely The girl from Ipanema goes walking And when she passes I smile, but she doesn't see She just doesn't see No, she doesn't see</i>
--	--	---

Fonte: elaborado pelo autor (2024).

Ao aplicar o critério da cantabilidade (associado ao ritmo) empregado por Peter Low (2017), verificamos, na linha melódica da canção, uma correspondência entre notas fortes e o acento tônico das sílabas empregadas: (Olha que **coisa** mais **linda** mais **cheia** de **graça**/ **Tall and tanned and young and lovely** / **Grande, belle, mince** et **douce**) que se mantém ao longo da canção, embora a versão original conte com maior número de sílabas poéticas e notas musicais; ou seja, há uma pequena variação na melodia da canção, mas que não é suficiente para descaracterizá-la; ao contrário, podemos reconhecer nitidamente a canção de Jobim nas duas versões.

Quando analisamos o critério seguinte, o sentido, notamos que as dissonâncias são mais radicais. A problemática da tradução já começa com o próprio título da canção “Garota de Ipanema”, mais especificamente com o nome da praia. Ipanema em tupi significa água suja, parada, sem peixes e, no entanto, é bem provável que a maioria dos brasileiros ignore seu significado. O nome, na verdade, se deve ao fundador da vila, o Barão de Ipanema, em 1894. O tradutor da letra, Norman Gimbell, no início queria mudar o título da canção por ver algumas dificuldades com o nome, mas Tom Jobim fez questão de que Ipanema se mantivesse na versão inglesa. Ainda assim, perdurava o receio de que o público anglófono não compreendesse ou não pronunciasse bem a palavra. A vogal /i/ inicial poderia facilmente ser confundida com /ai/, resultando em Aipanima ou ainda Aipana, nome de uma famosa marca

de creme dental à época, como podemos verificar em Homem e Oliveira (2012) e Castro (2016).

Surpreendentemente, o termo “garota” não aparece na letra original, em que ela é identificada como “menina”, “moça”, “coisa mais linda”, enquanto que em inglês o tradutor/letrista utiliza uma série de adjetivos para descrevê-la. A garota passa a ser *tall* (alta)/*tanned* (bronzeadada)/*young* (jovem) /*lovely* (adorável), características não mencionadas na letra original, apenas no verso “moça do corpo dourado do sol de Ipanema”. Norman Gimbell ainda compara seu jeito de andar com o gingado do samba: “*When she walks she’s like a samba/that swings so cool and sways so gentle*”. Na versão de Vinícius de Moraes o seu balançado “é muito mais que um poema/ é a coisa mais linda que eu já vi passar”, uma construção mais romantizada e idealizada da garota, que é desconsiderada e transformada em *suingue* no verso “*she’s like a samba*”.

Essa comparação reflete muito a construção do olhar estrangeiro sobre o Brasil, país onde a cultura e a música estão, frequentemente, associadas ao samba e ao carnaval. Aliás, uma construção estereotipada que é comum na tradução da prosa e poesia brasileiras e constatamos, por meio deste estudo, que alcança também a tradução de letras de música. Normalmente esse processo está associado à exotização da cultura brasileira e à erotização da figura feminina, aspectos já assimilados por muitos povos, como os americanos, e facilmente reconhecidos pelo público composto por leitores e ouvintes. Esta é uma estratégia de tradução bastante complexa e ambivalente, pois se por um lado não apaga traços que se associam ao país e à língua, o que é muito comum quando se traduz obras de um país periférico, por outro pode comprometer seus valores e ainda modelar e acentuar características que extrapolam elementos dessa cultura, além de reforçar esses estereótipos, como vimos no capítulo “Tradução, adaptação e letras alternativas”, o que Lawrence Venuti (2000, 2002) chamará de traduções domesticadoras:

O texto estrangeiro é reescrito em dialetos e discursos, registros e estilos domésticos, e isso resulta na produção de efeitos textuais que podem significar algo apenas na história da língua e cultura domésticas. O tradutor pode criar esses efeitos para comunicar o texto estrangeiro, tentando gerar efeitos domésticos análogos para formatos e temas estrangeiros. Mas o resultado sempre irá além de qualquer comunicação para liberar possibilidades de significado orientadas em direção à língua alvo (Venuti, 2005, p. 471, tradução nossa)¹⁷.

¹⁷*The foreign text is rewritten in domestic dialects and discourses, registers and styles, and this results in the production of textual effects that signify only in the history of the domestic language and culture. the translator*

Mas a questão da domesticação deve ser examinada com um olhar muito detido e com cautela, pois pode entrar facilmente em confronto com uma tradução dita criativa, por exemplo. Onde pode estar o limite? Acreditamos que é necessário verificar outros elementos como a estética, o estilo, o tipo de tradução, a recepção e os conceitos adotados em diálogo com uma ética da tradução, antes de enquadrar a tradução de canção ou uma obra de arte em um modelo específico padronizado por um teórico. Acreditamos que há um tipo de domesticação envolvido (mas é importante determinar sua origem e como se define e organiza). De qualquer modo, essa ideia não pode ser disseminada sem que esses detalhes sejam, antes, estudados. Há, no universo da tradução, especialmente por parte de estudiosos de um corpus voltado para a linguística associada com outras áreas, como a psicanálise ou a filosofia da linguagem, como Baker (1999) e Frota (2000), uma crítica aos estudos culturais quando tentam limitar os estudos tradutórios a uma questão histórico- ideológica, esquecendo o potencial criativo e transformativo do texto, as intervenções do tradutor e da importância da convergência multidisciplinar dos estudos da tradução, incluindo uma abordagem historizante.

Na versão francesa a comparação é filtrada de maneira diferente; o poema e o samba são vertidos em: “*Elle marche comme une algue/portée sur l’aile d’une vague*”, o que confere à versão uma carga poética e imagética interessante. Temos a combinação e acentuação das palavras algue/aile/vague (alga/asa/onda) imprimindo uma assonância e jogo aliterativo que contribuem para um efeito de intensa musicalidade na canção.

O que notamos ao longo das análises comparativas das canções é que, em geral, aspectos ligados à cultura brasileira não são ressaltados e sim, usando um termo importante na teoria da tradução, domesticados em muitas das canções, como observado em “Garota de Ipanema”. Como destacamos acima, os resultados, muitas vezes, são excessivos e inoportunos, colocando em evidência a forma estereotipada com que uma cultura é levada à outra por meio da tradução. O corpo da garota, por exemplo, ganha novas conotações e, não seria exagero dizer, torna-se mais sexualizado/objetificado. O mesmo pode ser observado na versão francesa, que parece uma tradução que está mais próxima da versão em língua inglesa do que a da versão original, inclusive a linha melódica com menos notas musicais.

may produce these effects to communicate the foreign text, trying to invent domestic analogues for foreign forms and themes. but the result will always go beyond any communication to release target-oriented possibilities of meaning (Venuci, 2005, p. 471).

Ao que tudo indica, o tradutor francês se utilizou de muitos elementos da versão americana em sua composição. São muitas as semelhanças entre as duas versões, notavelmente as concernentes aos atributos ganhos pela garota. Os primeiros versos da versão francesa: “*Grande, blonde, belle et douce*”, poderiam ser uma tradução quase exata da versão em língua inglesa: “*Tall and tanned and young and lovely*”, o que mostra como foi intensa a veiculação da versão americana ao redor do mundo. O processo de adjetivação nas duas versões é acompanhado da imediata reação do público: “*Et toute la plage fait Ah!*”, na versão francesa e “*Each one she passes goes: Ah!*”, na versão inglesa, enquanto na versão original está centralizada na visão do sujeito lírico: “É a coisa mais linda que eu já vi passar”.

Na segunda parte da canção, quando ela desacelera, identificando-se com seu processo de passionalização, o mesmo processo se instaura e pode ser verificado nas versões estrangeiras. O andamento, assim como a melodia, sofre poucas alterações. Os versos tendem a ter o mesmo número de sílabas e as sílabas mais fortes são enunciadas pelos intérpretes sobre as notas mais fortes na melodia. Quando cotejamos as três versões lado a lado, concluímos que a problemática maior nos é revelada no texto da canção. Na versão original “Ah, por que estou tão sozinho/ Ah, por que tudo é tão triste” e na americana “*Oh, but I watch her so sadly/ How can I tell her I love her?*” o eu lírico fica inflamado de uma melancolia e indaga a razão de seu estar no mundo, embora na versão americana ele confesse seu amor, enquanto na versão original ele se mostra embevecido de uma aura melancólica que se aproxima mais de uma atmosfera metafísico-contemplativa do que, propriamente, uma confissão amorosa. Na versão francesa, essa percepção não é filtrada por um sujeito que mira e busca o objeto de desejo, mas por uma galeria deles, como mostra seu verso inicial: “*Oh, les garçons la regardent/ et leus idées qui bavardent*”, e ainda acrescenta outro detalhe à caracterização da garota “*...le corps de la fille aux yeux clairs*” (o corpo da garota de olhos azuis). A garota ganha olhos azuis, o que pode nos provocar algum estranhamento. Por outro lado, é preciso também verificar o próximo verso: “*Mais elle, elle ne vois que la mer*” (mas ela, ela vê somente o mar), em que fica nítida a intenção do tradutor/letrista francês: rimar “*clair*” e “*mer*”; ou seja, seu objetivo primordial era construir uma rima de maneira que a canção acompanhasse a melodia original e não perdesse o ritmo. Dessa forma, existe uma explicação lógica por detrás de sua escolha, embora isso não queira dizer que ele pudesse construir outros versos e rimas equivalentes.

O mais importante ao fazer uma análise de uma escolha por parte do tradutor não é estabelecer uma crítica baseada em um verso e seu significado, mas quais recursos e estratégias ele utiliza para adequá-los a outros elementos como a cantabilidade, ritmo e andamento da canção; ou seja, como ele escolhe e aparelha esses elementos para conseguir um efeito estético final. Assim, é preciso analisar a canção não apenas por uma de suas partes integrantes (palavras, versos e estrofes, por exemplo), mas como um todo, de modo que se possa apreender as escolhas e propósitos do tradutor/letrista. Esse aspecto demonstra, claramente, que a letra de canção, diferentemente da prosa e da poesia, está, de certa forma, “encarcerada” a uma melodia que prescreve noções de tempo e espaço importantes, colocando um freio a possíveis tentativas de recriação. Procedendo de outra forma, alongando frases ou subtraindo rimas, por exemplo, o tradutor/letrista poderia comprometer a canção, desestabilizando-a completamente. Ele estaria, ainda, alterando noções espaço-temporais que estão intrinsecamente associados à melodia. Na tradução de canções, o tradutor deve agir com cautela e perícia em sua construção; do contrário, exterminará o ritmo, que incidirá diretamente sobre o sentido, e esmagará a cantabilidade.

Na terceira e última parte, a canção retoma a linha temática: “Ah, se ela soubesse que quando ela passa/ o mundo sorrindo se enche de graça/ e fica mais lindo por causa do amor”. O olhar do eu lírico, atingido em cheio pelo apelo sugestivo da melodia, volta-se novamente para o percurso/movimento da garota, mostrando, mais uma vez, a sintonia entre melodia e letra e, conjuntamente, os efeitos que uma exerce sobre a outra. Nas versões em língua inglesa e francesa, temos a repetição dos dois primeiros versos (o que demonstra mais uma vez sua equiparidade), finalizando-se de forma análoga: “*And when she passes I smile, but she doesn't see*” e “*Ils (les garçons) ne voient qu'elle/ Mais elle ne voit que la mer*” diferindo um pouco da versão original onde temos: “O mundo sorrindo se enche de graça/ E fica mais lindo por causa do amor”.

O “amor” desaparece nas versões em língua inglesa e francesa, diluindo-se no mar e na falta de interesse ao que está ao redor do eu lírico. Poderíamos ir um pouco mais longe e, ainda sondando as possibilidades de o tradutor francês ter se inspirado livremente na versão americana, considerar o verbo *to see* (ver) e o que ele sugere. No verso, apesar da demonstração da falta de interesse da garota, o verbo sinaliza a coincidência expressa por seu homófono *sea* (mar), objeto que, em conjunto com a areia, desperta o interesse da garota. Dos pares /see/ e /sea/, o tradutor francês poderia, mesmo que inconscientemente, ter elegido o

verso final “*Elle ne voit que la mer*”, estabelecendo novamente um ponto de encontro entre a sua versão e a de Gimbel.

A canção “Garota de Ipanema” aparece pela primeira vez nos Estados Unidos em uma versão instrumental no disco “Antonio Carlos Jobim – the composer of Desafinado plays” (1963). A letra em inglês, feita por Norman Gimbel, foi interpretada pela primeira vez por Astrud Gilberto, mulher de João Gilberto na época, no *single* “*The Girl from Ipanema*”, sucesso absoluto com cerca de duas mil cópias vendidas e 90 semanas nas paradas de sucesso. Em 1967 é finalmente regravada por Frank Sinatra e Tom Jobim, sendo a primeira faixa do célebre álbum “Francis Albert Sinatra and Antonio Carlos Jobim” (1967). A versão de Gimbel ainda será regravada por Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, Louis Armstrong, Nat King Cole, Amy Whinehouse, apenas para citar alguns intérpretes.

Apesar de todo o sucesso e das inúmeras gravações, Tom Jobim e Vinícius de Moraes, que tinham vendido os direitos autorais de “Garota de Ipanema”, “Samba de uma nota só” e “Meditação” para uma editora norte-americana por mil e quinhentos dólares, recebiam a insignificante quantia de cinco centavos de dólar por gravação, segundo as fontes utilizadas por Wagner Homem e Luiz Roberto Oliveira. De acordo com a matéria publicada no Jornal o Globo de 18 de março de 2012:

Em 1995, um ano após a morte de Tom, Gimbel – que até então recebia 16% dos direitos de execução de “The Girl from Ipanema”, ficando Tom e Vinícius com mais de 20% cada e o restante com a editora (do hoje grupo Universal) – renovou o copyright da canção como sendo obra original sua. Gimbel passou a receber 41% em prejuízo de Tom e Vinícius. E não apenas na versão americana, pois conseguiu beliscar porcentagens de “La fille d’Ipanema” (versão francesa), “La ragazza d’Ipanema (versão italiana) e em outros idiomas para os quais a canção foi vertida. [...] Os herdeiros de Tom e Vinícius vêm lutando contra isso. Depois de muita conversa, muito email e muito dinheiro investido numa batalha na justiça americana, conseguiram em 2010 uma sentença favorável que levou a Universal a repor o que originalmente cabia aos verdadeiros autores. E mais: as versões instrumentais, ao contrário do que vinha acontecendo, tornaram-se apenas de Tom e Vinícius. Estas, pelo menos, Gimbel não levava (Homem; Oliveira, 2012 *apud* O Globo, 2012, n. p.).

No trecho acima, percebe-se não apenas as difíceis batalhas travadas entre os autores e o tradutor/letrista Norman Gimbel pelos direitos autorais das canções, mas também a sugestão de relações entre a versão americana de “Garota de Ipanema” e versões em outras línguas. Fazendo uma pesquisa mais minuciosa, observamos que essas relações alcançam também as letras de outras versões que, como a versão francesa, foram, aparentemente, inspiradas

também na versão em língua inglesa, como é o caso da versão italiana de Bruno Martino (1965). A propósito desta versão, encontramos em alguns versos elementos que poderiam facilmente confirmar esta hipótese. Nos versos “*Se ti voltassi ad ogni singolo: Ah!*” (Se você ao menos se virasse a cada sussurro “Ah!”) e em “*Ma tu segui per la strada/Un lungo samba/ Che si snoda/ /Ovunque vada/ Destando un coro di: Ah!*” (Mas você segue pela estrada/ em um samba longo/ que balança por onde passa/despertando um coro de “Ah”) (tradução nossa) novamente aparece, por duas vezes, a reação do público de admiradores que observa a garota a seu redor, exatamente como nas versões americana e francesa. O samba surge mais uma vez (como na versão americana) diferenciando-se da versão original. No entanto, é preciso que fique claro, nossa intenção não é questionar a fidelidade na tradução das canções estudadas, mas verificar a contínua rede dialética que se constrói entre elas. Embora não faça parte dessa pesquisa o acréscimo de versões em outras línguas, cremos ser fundamental que alguns apontamentos sejam destacados, de forma que elas possam responder a algumas questões que pairam na canção original e nas versões em inglês e francês. Percebemos facilmente (há inúmeros exemplos que nos mostram isso) que, quanto mais próxima uma língua, mais literal pode ser a tradução, seja na prosa, seja na poesia, característica que se repete também na canção. A versão espanhola “*La chica de Ipanema*” feita pela banda espanhola Jarabe de Palo em 2017, é um exemplo perfeito de tradução literal:

La chica de Ipanema

*Mira qué cosa más linda
 Más llena de gracia
 Es esa muchacha que viene y que pasa
 Con su balanceo
 Camino del mar*

*Niña de cuerpo dorado del sol de Ipanema
 Con su balanceo, es todo un poema
 La chica más linda que he visto pasar*

*¡Ay!, ¿Por qué estoy tan solo?
 ¡Ay!, ¿Por qué me siento triste?
 ¡Ay!, La belleza que existe
 Belleza que no es solo mía
 Que ahora pasea solita*

*Oh, vida mía, si supieras que cuando tú pasas
 El mundo entero se llena de gracia
 Con tu balanceo
 Camino del mar*

(Garota de Ipanema, versão de Jarabe de Palo, 2017)

As semelhanças morfológicas, sintáticas e semânticas entre as línguas possibilitam essa literalidade em sua transposição. A única mudança foi feita nos dois últimos versos “*Con tu balanceo /Camino del mar*” no lugar de “*E fica mais lindo/por causa do amor*”. No entanto, devemos mais uma vez destacar, essa literalidade é uma escolha feita especialmente pelo tradutor/letrista, independentemente da língua em que é feita a versão. Queremos sublinhar apenas que os recursos empregados tornam-se mais fluidos quando há uma proximidade entre as línguas. No caso da língua espanhola, há também divergências fonéticas que poderiam comprometer essa tradução, embora, como podemos notar na gravação da banda andaluza, essas divergências foram muito bem contornadas. A presença do intérprete se torna essencial para que haja uma estabilização e um equilíbrio entre os contornos melódicos e os registros prosódicos associados a eles.

Para que essa relação seja satisfatória é imprescindível que se inclua nesta análise a presença do intérprete, já que é ele, com sua voz e performance, que faz com que esse aparelhamento seja desempenhado de forma harmônica. Também o intérprete é responsável por uma série de escolhas que determinarão o funcionamento adequado entre letra, melodia e arranjo musical. Podemos dizer que as versões em francês da canção “Garota de Ipanema”, “*La fille d’Ipanema*”, não sofrem mudanças radicais, como acontece na versão gravada por Ella Fitzgerald, de que falaremos a seguir.

O andamento e os registros frásicos nas versões registradas por Sacha Distel (1975), Nana Mouskouri (1965) e Jacqueline François (1964) não sofrem grandes variações, sendo próximas das versões de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, embora devamos ressaltar que foram dezenas de gravações concebidas em mais de cinco décadas. Uma das mais radicais talvez seja a versão de Elis Regina com Ermeto Pascoal ao piano em um concerto realizado no Festival de Montreaux na Suíça em 1979, em que parte da canção, inclusive, é cantada em inglês com um leve tom de deboche. Vogais mais alongadas alternadas com pausas, notas agudas com sussurros, o que é uma das marcas registradas da cantora, eram dosadas com a complexa linha harmônica oferecida por Hermeto Pascoal, em um embate cuja representação estética se situa nos limites entre a genialidade e a desestabilização. As versões francesas são mais intimistas e cantadas pelos intérpretes com mais contenção e suavidade, tais como nas versões de Pery Ribeiro, Astrud Gilberto e Nara Leão, por exemplo.

Na versão de Frank Sinatra, acompanhado de Tom Jobim ao violão no álbum de 1967, há também parcimônia e moderação, embora Sinatra em uma nota ou outra sustente um tom mais agudo, sem, contudo, prejudicar o andamento e a estabilidade da música. Nesta gravação, Jobim recita, com voz mais suave e delicada, alguns versos em português. Nas versões cantadas por Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan, Diana Krall, entre outras intérpretes, algumas mudanças já começam no título. “*The girl from Ipanema*” se transforma em “*The boy from Ipanema*” e todos os pronomes situados na terceira pessoa do singular no feminino são convertidos em pronomes masculinos e *lovely* é substituído por *handsome*.

A versão de Ella Fitzgerald é, particularmente, inovadora. Com seus amplos recursos vocais recobertos de decalagens, melismas e vocalises, intercalando seu canto com as batidas típicas do bebop e as acentuadas variações rítmicas de seu fraseado criam o que Luiz Tatit (2016) chama de unidades entoativas diversas. Para desenvolver diferentes modos de dizer uma frase musical, o intérprete recorrerá a diferentes recursos como a acentuação silábica, a forma de pronunciar certas palavras, além de modificações rítmicas intensas como se pode observar no LP “Ella abraça Jobim” (1981). Daí vem a pergunta inevitável: com todas essas intrusões podemos situar esta obra no contexto da Bossa Nova? Certamente não. Embora o repertório pertença ao movimento, as mudanças foram tão contundentes e significativas que ninguém ousaria dizer que os mesmos elementos estéticos pertençam àquele gênero que preconizava o canto suave e contido e isento de improvisações (salvo algumas interpretações de João Gilberto). Garota de Ipanema na voz de Fitzgerald mostra um *swing* que cruza os limites do jazz, penetrando no samba com elementos característicos do bebop, mostrando sua força de improvisação. No momento em que um intérprete da Bossa Nova se calaria, Fitzgerald completaria todos os silêncios com a profusão de seus vocalises. Isso prova mais uma vez que o intérprete é também um tradutor e em sua voz veiculam elementos que modificam as canções, fundamentalmente por meio de inovações no campo prosódico, mas que podem provocar deslocamentos também no campo semântico das palavras e frases.

Verificamos, pois, um número de combinações quase infinitas quando analisamos as várias versões de “Garota de Ipanema” e suas interpretações. Combinações essas que são veiculadas em um mesmo conjunto, integrado-se a uma melodia e a uma poética, algo muito próximo do que Haroldo de Campos (2015) identifica como uma relação de isomorfia: diferentes sob a perspectiva da linguagem, mas corpos que fazem parte de um mesmo sistema.

Uma das versões recentes, a controversa “*The Girl from Rio*”, gravada pela cantora brasileira Anitta desafia algumas teorias da tradução e impulsiona um diálogo crítico que coloca em evidência a extensa rede intertextual coligando diferentes textos e desestabilizando modelos referenciais. “*The Girl from Rio*” (2021) traz, desde o título da canção, uma referência explícita à canção de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. As referências não param por aí. As curvas melódicas que acompanham os primeiros versos da canção mantêm uma sintonia, mas diferem da canção original, e a letra cantada em inglês traz imensas modificações. Ao ouvir a canção, começam as primeiras surpresas como podemos conferir nos primeiros versos:

The Girl from Rio

*Hot girls, where I'm from, we don't look like models
Tan lines, big curves and the energy glows
You'll be falling in love with the girl from Rio (yeah, yeah, yeah)
Let me tell you about a different Rio (yeah)
The one I'm from, but not the one that you know (hey)
The one you meet when you don't have no Real (ay)
Baby, it's my love affair, it's my love affair, yeah (hey, hey)
(Anitta; Raye; Gale; Stargate 2021).*

A distância no tempo entre a obra e a tradução é um fator importante no que diz respeito às suas escolhas, pois estão condicionadas também a seus registros. O tradutor deve, antes mesmo de trabalhar com o material, decidir se irá escolher uma abordagem moderna, contemporânea ou seguir a forma clássica do original. Ao dar preferência à última deve ter em mente que a obra de arte também se renova e que as escolhas vernaculares e os procedimentos estéticos utilizados em sua composição possam não fazer o menor efeito para um ouvinte que vive em uma época distante daquela. Esse critério, a nosso ver, não deve ser aplicado apenas a obras literárias. Algumas décadas de distanciamento do original, como verificaremos em algumas canções como o clássico “Garota de Ipanema”, já são o bastante para algumas transformações lexicais ou estilísticas e mesmo uma postura crítica no produto final. Além disso, há também as manifestações do tempo na cultura refletida e fulcrada na língua, marcando suas diferenças. A crítica de Anita é de fato contundente: basicamente interpela, para não dizer “alerta” seus ouvintes para um outro tempo e uma outra realidade do Brasil. A garota de Ipanema se converte em “*The Girl from Rio*” e Ipanema se desloca para o subúrbio

de Tenório Gurgel. Suas medidas e características físicas são modificadas e seus interesses e propósitos não são mais os mesmos.

Poderíamos explorar mais profundamente os elementos dessa versão, mas ela foge um pouco de nosso escopo por não se tratar de uma tradução. “*The Girl from Rio*” é uma canção que mantém elementos intertextuais e paródicos com “Garota de Ipanema”. Mas é curioso que, embora haja uma evidente releitura da canção de Tom e Vinícius, com a intenção de subverter seu sentido original, esses elementos paródicos não estão circunscritos a uma esfera cômica, mas, antes, permeados por uma construção crítica. A cantora quer chamar a atenção para seu público, principalmente o internacional (a canção é cantada em inglês e ela mantém uma carreira de relativo sucesso nos Estados Unidos), para uma realidade diversa do Brasil. Um Brasil com garotas negras, muitas das quais com medidas diferentes das de uma modelo e vivendo em subúrbios e em favelas, sem que isso as impeça de trabalhar com dignidade, ir à praia ou ter mais parceiros. Visão essa que destoa completamente da versão original de Vinícius de Moraes, que mostra um Rio de Janeiro romantizado, uma garota idealizada e um eu lírico que admira, sofre e não tem acesso ao seu objeto de desejo.

Mas é importante dizer que essa ideia crítica, concentrada na canção interpretada por Anitta, não faz parte do mesmo modelo crítico de traduções estabelecido por Haroldo de Campos em seus textos teóricos. A crítica em Haroldo de Campos é de ordem implosiva, demolidora ou desconstrutora (nos moldes da teoria de Jacques Derrida), mas parte de um princípio estético e reflexivo que não prega mudanças tão incisivas. Os textos fazem parte de um mesmo sistema e seus desvios estão concentrados fundamentalmente em afinidades de ordem poética e melódica.

Nas traduções de “Garota de Ipanema” analisadas, mesmo com algumas mudanças, temos o mesmo personagem que trafega pelo mesmo tempo e espaço da canção original. Loura, alta, ou de olhos azuis, ela vai em direção à praia, em um movimento guiado pelas ondas do mar, assim como a figura do eu poético, que é pescada por ela. Carrega os traços muito próximos das personagens na poesia viniciano, e da linha melódica e harmônica realizada por Jobim, caracterizando, pois, princípios de uma prática tradutória presentes no arcabouço teórico utilizado.

Nosso estudo dessas traduções continua com mais uma dessas personagens cariocas que compõem uma parte importante dessa poética, que julgamos merecer uma sequência, com a análise da canção “Ela é carioca”.

10.2 Ela é carioca

A canção “Ela é carioca”, soa muitas vezes como uma continuação do sucesso “A garota de Ipanema”, devido ao tema que se repete: uma figura do gênero feminino que com a graça de seu movimento conduz o ritmo e as reflexões de um eu lírico fascinado pelos efeitos causados pela sua presença.

Mas se a atenção do poeta em “Garota de Ipanema” se concentra nos movimentos de sua personagem, em “Ela é carioca”, além do “jeitinho dela andar”, o olhar da carioca se destaca e mostra uma intimidade maior para com o eu lírico. Se na primeira canção a garota não passa de um objeto idealizado ao qual o eu lírico não tem acesso, na segunda canção aqui analisada, podemos verificar alguns traços que os ligam mais intimamente, o que pode ser confirmado na terceira estrofe da canção: “Ela é meu amor, só me me a mim/ A mim que vivi para encontrar/ Na luz do seu olhar/ A paz que sonhei”, o que leva a crer que esse amor é recíproco e não ignorado como em “Garota de Ipanema”.

Esses elementos repercutirão também no andamento da canção, o que nos mostra haver uma relação forte entre o que está sendo narrado e sua representação por meio da música. “Ela é carioca” segue uma linha mais homogênea no que diz respeito ao ritmo e ao andamento; é uma canção relativamente mais simples, não havendo grandes variações em sua estrutura como acontece em “Garota de Ipanema”. Ritmo e andamento são mais condensados, e isso exercerá uma influência direta sobre o tema da canção; ou seja, há um envolvimento da personagem com o criador, que revela um contato mais íntimo para com ela, não havendo um distanciamento do objeto, tampouco uma perda ou cisão, como é representada na outra canção estudada. O acesso ao ser amado marca sua admiração e encantamento, o que é representado também em nível melódico e em seu andamento, por se tratar de uma canção que não apresenta rupturas ou descontinuidades. Mesmo que a canção possa ser cantada ou executada de forma mais acelerada como acontece nas versões em língua inglesa e francesa, como veremos na sequência, seus versos e a linha melódica e harmônica não apresentam grandes fugas e desvios.

No plano literário, se “Garota de Ipanema” revela um diálogo com o poema “A mulher que passa”, presente em “Novos Poemas II” (1959), de Vinícius de Moraes, “Ela é carioca” guarda uma relação interessante com “Poema dos olhos da amada” que integra seu livro “Novos Poemas” (1938) e também é tema do filme “Garota de Ipanema” (1967). Embora seja

um poema melancólico, diferentemente da canção, o eu poético se declara para a amada reverenciando seu olhar, a atração que ele exerce sobre o poeta e lança uma série de metáforas para tentar explicar sua natureza bela, misteriosa e melancólica ao mesmo tempo. Eis o poema na íntegra:

Poema dos olhos da amada

Ó minha amada
Que olhos os teus
São cais noturnos
Cheios de adeus
São docas mansas
Trilhando luzes
Que brilham longe
Longe nos breus...

Ó minha amada
Que olhos os teus
Quanto mistério
Nos olhos teus
Quantos saveiros
Quantos navios
Quantos naufrágios
Nos olhos teus...

Ó minha amada
Que olhos os teus
Se Deus houvera
Fizera-os Deus
Pois não os fizera
Quem não soubera
Que há muitas eras
Nos olhos teus.

Ah, minha amada
De olhos ateus
Cria a esperança
Nos olhos meus
De verem um dia
O olhar mendigo
Da poesia
Nos olhos teus.
(Moraes, 2017, p. 319).

O poema foi musicado pelo compositor Paulo Soledade e gravado por Sílvio Caldas (1954). Soledade fez algumas pequenas adaptações em virtude da dificuldade de transpô-lo musicalmente recorrendo aos versos da terceira estrofe. Nele são utilizados, por Vinícius de Moraes, verbos no pretérito mais-que-perfeito do indicativo (houvera/ fizera/soubera), comprometendo a forma cantável do poema quando vertido para a canção. Os verbos

mencionados, de fato, são utilizados em textos literários e em situações muito formais e, se conservados na canção, esta perderia o tom coloquial da fala cotidiana, o que afetaria a cantabilidade. Paulo Soledade, então, extrai elementos da terceira e da quarta estrofe construindo apenas uma, condensando os versos de forma que se emoldurem à melodia proposta.

Comprovamos, pois, que a teoria de Luiz Tatit e Peter Low se aplica direta e harmonicamente sobre todo o nosso corpus, servindo de molde e suporte para nossas descobertas no campo investigativo. Embora Tatit não fale diretamente do termo cantabilidade e suas implicações, nem Low se guie pela linha temática ou passional propostas por Tatit e inscritas nas canções, ambas as teorias mantêm um diálogo formidável e se consagram ao universo do caráter oral dos versos, associados a seu acompanhamento melódico.

Resta-nos, então, investigar esses modelos e suas tensões quando examinamos as versões das canções brasileiras para o inglês e o francês, tarefa que continuaremos na sequência. Em “Ela é carioca”, Vinícius de Moraes, molda o olhar da amada de outra forma, trazendo-lhe alegria, vivacidade, e filtrando a beleza da cidade. Nas versões escolhidas, trataremos de identificar esses traços, além dos outros critérios que escolhemos para a análise das canções: cantabilidade, sentido e ritmo. Começemos com a versão em língua inglesa:

Quadro 16 – Canção “Ela é carioca” e sua versão em inglês

Ela é carioca	<i>She's a carioca</i>
Vinícius de Moraes e Tom Jobim	Ray Gilbert
Ela é carioca Ela é carioca Basta o jeitinho dela andar E ninguém tem carinho assim para dar Eu vejo na cor dos seus olhos As noites do Rio ao luar Vejo a mesma luz Vejo o mesmo céu Vejo o mesmo mar	<i>She's a carioca</i> <i>She's a carioca</i> <i>Just see the way she walks</i> <i>Nobody else can be what she is to me</i> <i>I look, and what do I see</i> <i>When I look deep in her eyes?</i> <i>I can see the sea</i> <i>A forgotten road</i> <i>The caressing skies</i>

<p>Ela é meu amor, só me vê a mim A mim que vivi para encontrar Na luz do seu olhar A paz que sonhei Só sei que sou louco por ela E pra mim ela é linda demais E além do mais Ela é carioca Ela é carioca</p> <p>Só sei que sou louco por ela E pra mim ela é linda demais E além do mais Ela é carioca Ela é carioca</p>	<p><i>And not only that I'm in love with her The most exciting way It's written on my lips Where her kisses stay She smiles and all of a sudden The world is smiling for me And you know what else She's a carioca She's a carioca</i></p> <p><i>Here she comes Here she comes Here she comes Here she comes</i></p> <p>Ray Gilbert (1965)</p>
---	---

Fonte: Jobim e Moraes (1963).

A tradução para a língua inglesa foi feita pelo americano Ray Gilbert entre 1964 e 1965 e nos anos seguintes foi gravada por diversos intérpretes, tanto brasileiros como americanos. Neste trabalho vamos sondar alguns elementos presentes em três gravações realizadas por Tom Jobim, Astrud Gilberto e Ella Fitzgerald, colocando em evidência as principais características que sinalizam as particularidades da interpretação de cada artista.

A começar pelo título “*She is a carioca*”, vemos que não houve mudança com relação ao gentílico. Mesmo que a palavra “carioca” possa soar difícil para um intérprete nativo, garante sua reprodução espacial e geográfica, como acontece em “*The girl/boy from Ipanema*”. Essa opção apresenta desde já a personagem da canção e reluz sobre seu tema.

A escolha do número de versos e sílabas, mesmo havendo uma diferença entre sua contagem em português e inglês (não nos cansamos nunca de sublinhar) são compatíveis com a versão de Vinícius de Moraes e Tom Jobim. Essa regularidade se torna ainda mais acentuada quando identificamos a diligência do tradutor com relação ao uso das rimas, assim como o uso das vogais. Se na versão original temos a insistência da vogal longa /a/ disposta sobre uma nota igualmente longa como no final dos versos andar/dar/luar/mar seguidas de um /r/ mais débil, na versão em inglês, Ray Gilbert adota uma estratégia semelhante. Como dificilmente alcançaria o mesmo efeito com a vogal /a/ em inglês, opta pela vogal longa /e/, obtendo a mesma ressonância, como podemos verificar no final dos primeiros versos com as monossílabas *be/me/see/sea*.

O jogo de rimas continua nas demais estrofes com os pares *eyes/ skies*, onde o tradutor aproveita o tema da canção em que Vinícius de Moraes compara os olhos da mulher “às noites do Rio luar”, criando uma rima, embora o substantivo “luar” desapareça; mas ainda temos a presença do céu (*sky*) e do mar (*sea*). Na última estrofe temos também a presença insinuante da vogal /i/ e da consoante sibilante /s/ marcando o tom apaixonado do eu lírico pela carioca, como em *exciting/lips/kisses*. Todos esses elementos se integram de maneira a favorecer a cantabilidade da canção, restaurando o mesmo intento ambicionado pelo original. Segundo Peter Low:

Traduções cantáveis diferem consideravelmente de outros tipos de traduções. Além das considerações normais de sentido e naturalidade, elas exigem atenção cuidadosa à facilidade de articulação, ritmo e, muitas vezes, rima. Esses problemas adicionais são criados pela música preexistente. Em uma tradução cantável, a melodia original que se encaixava nas palavras originais, será reutilizada, ficará praticamente inalterada, mas carregará palavras diferentes – palavras na TL (língua alvo) derivadas em grande parte da ST (texto de origem). Em muitos casos, a música foi composta com a ST como ponto de partida e, portanto, em certo sentido, o tradutor tem que trabalhar na direção oposta, partindo da música em busca de palavras da TL. O maior desafio aqui é provavelmente o ritmo: você não pode ignorar as tensões, os comprimentos de notas variáveis ou os padrões silábicos da música preexistente (Low, 2017, p. 78; tradução nossa)¹⁸.

Nos primeiros versos das traduções, não encontramos grandes problemas. A sequência SVO no verso “Ela é carioca” equivale naturalmente às traduções; mesmo a palavra “carioca”, apesar do sotaque dos intérpretes, não prejudica o ritmo ou a cantabilidade. Alguns versos em português apresentam maior número de sílabas, mas em outros o tradutor os alonga, de forma que haja uma equiparidade e o ritmo se mantenha, pois, as sílabas fortes são conservadas. Mesmo quando a palavra tem menos sílabas, como no caso de “Ninguém tem carinho assim para dar” por “*Nobody else can be what he/she is to me*”, a ênfase em “assim” recai sobre o pronome *he* ou *she* (dependendo da versão) e a vogal *e* em inglês é facilmente estendida por um cantor profissional. Ao mesmo tempo em que usa desse artifício, o

¹⁸*Singable translations differ considerably from other kinds. On top of the normal considerations of meaning and naturalness, they require careful attention to ease of articulation, rhythm and often rhyme. These additional problems are created by the pre-existing music. In a singable translation the original melody, the tune which fitted the original words, will be re-used, virtually unchanged, but will be carrying different words – words in the TL largely derived from the ST. In many cases the music was composed with the ST as its starting-point, and so in a sense the translator has to work in the opposite direction, proceeding from the music in search of TL words. The biggest challenge here is probably rhythm: you cannot ignore the stresses, the varying note-lengths or the syllabic patterns of the pre-existing music* (Low, 2017, p.78).

experiente tradutor de canções Ray Gilbert trata de construir rimas com *be/me/see/sea*, favorecendo ainda mais o ritmo.

Na tradução os versos nem sempre apresentam a mesma sequência. Na segunda estrofe, por exemplo, “céu e mar” são reproduzidos em versos diferentes, mas aparecem, enquanto o elemento luz é substituído por “*a forgotten road*”. Na terceira estrofe, o olhar também desaparece e o tradutor utiliza *lips* (lábios) e *kisses* (beijos) para expressar o estado de paixão experimentado pelo eu poético. Em “Só sei que sou louco por ela/ e pra mim ela é linda demais”, essa confissão é, de certa forma, empregada com uma equivalência mais atenuada pela figura de um sorriso que não está presente na letra original: “*She smiles and all of a sudden/ the world is smiling to me*”. Embora a tradução perca as aliterações em “Só sei que sou” e as assonâncias em “sou louco”, as sílabas fortes recaem sobre as notas correspondentes. Além disso, assim esclarece o crítico musical Brasil Rocha Brito, como os cantores da Bossa Nova não ampliam a intensidade da voz quando cantam uma nota aguda, “o canto flui como na fala normal” (Campos, 1993, p. 35), o que, quando pensamos no universo da tradução, também facilita o trabalho do tradutor e do intérprete.

Com relação ao sentido, como na canção “Garota de Ipanema”, anteriormente analisada, os intérpretes, notavelmente as mulheres, talvez em colaboração com o próprio tradutor, tomam a liberdade de fazer algumas alterações na canção. Se Tom Jobim conserva os mesmos pronomes para se referir à carioca a quem Vinícius de Moraes dedica seus versos, Astrud Gilberto, em seu disco “*Look at the rainbow*” (1966), repete a mesma estratégia realizada com o clássico “Garota de Ipanema”, ao se colocar como uma observadora ou narradora da história, deslocando parcialmente o sentido da canção. Já em seu álbum “Ella abraça Jobim” (1981), a cantora norte-americana, assim como em “*The boy from Ipanema*”, converte “a” carioca em “o” carioca. Lancemos um olhar sobre as duas versões:

Quadro 17 – Canção “Ela é carioca” nas versões de Astrud Gilberto e Ella Fitzgerald

Ela é carioca	<i>He's a carioca</i>
Versão de Astrud Gilberto	Versão de Ella Fitzgerald
<i>Ela é carioca</i>	<i>He's a carioca</i>
<i>She's a carioca</i>	<i>He's a carioca</i>
<i>Just see the way she walks</i>	<i>Just see the way he walks</i>
<i>Nobody else can be what she is to him</i>	<i>Nobody else can be what he is to me</i>

<i>He looks, and what does he see When he looks deep in her eyes? He can see the sea A forgotten road The caressing skies And not only that He's in love with her The most exciting way It's written on his lips Where her kisses stay She smiles and all of a sudden The world is smiling for him And you know what else She's a carioca Ela é carioca</i>	<i>I look, and what do I see When I look deep in his eyes? I can see the sea A forgotten road The caressing skies And not only that I'm in love with him The most exciting way It's written on my lips Where his kisses stay He smiles and all of a sudden The world is smiling for me And you know what else He's a carioca He's a carioca</i>
--	--

Fonte: elaborado pelo autor (2024).

Como podemos constatar, o intérprete pode atuar não apenas como uma espécie de coautor da letra da canção, mas também como um tradutor, à medida que converte alguns termos utilizados no original em outros escolhidos por ele. O que pode soar aparentemente paradoxal é o fato de que o intérprete, muitas vezes ao personalizar uma performance, acaba mudando o sentido da letra da canção, atribuindo-lhe novas nuances.

No caso de Ella Fitzgerald, as mudanças não se limitam a ajustes na letra da canção. Ritmo e andamento são profundamente reelaborados, ganhando uma releitura audaciosa e bastante particular. O violão, base primordial da canção, é substituído já no início por um baixo, a leve bateria nas versões de Tom Jobim e Astrud Gilberto, por uma bateria com movimentos vibrantes e sincopados. Ao longo da canção é introduzida uma guitarra e instrumentos de percussão, incluindo sons de apito enquanto nas versões dos cantores brasileiros predominam instrumentos de sopro. Além disso, “*He is a carioca*” tem a duração de 5 minutos e 11 segundos enquanto a versão de Jobim tem 2 minutos e 35 segundos e a versão de Astrud Gilberto conta com 2 minutos e 27 segundos. Isso se deve muito à extensa série de improvisos realizados por Ella Fitzgerald oferecendo todos os recursos vocais que dispunha, trabalhando com destreza melismas (mais de uma nota em uma sílaba) combinados com *scats*, sua marca registrada.

O ritmo e o andamento, como já mencionados, são perceptivelmente modificados. A versão original tem um modo de compatibilização que segue a linha da passionalização, ao passo que, na versão interpretada pela cantora norte-americana, predomina a linha temática em toda a canção. Vale lembrar que “Ela é carioca” é, juntamente a “Garota de Ipanema”, uma das canções que melhor representa o movimento musical batizado de Bossa Nova. Ella Fitzgerald reveste sua versão com um suíngue que reúne elementos de correntes musicais que vão do jazz clássico ao *bebop* e que lembram em muito o samba-jazz executado no Brasil na segunda metade dos anos sessenta.

As versões de cantores como Tom Jobim, João Gilberto e Astrud Gilberto, de fato, aproximam-se mais da fala cotidiana pela forma mais lenta e arrastada de cantar, o que ajuda a criar um quadro imagético importante composto pelo corpo e o olhar da carioca, em conjunção com suas curvas e com as “noites do Rio ao luar”, fazendo com que a moça e a cidade quase se diluam e se misturem na voz do intérprete, o que nos leva a refletir sobre as relações entre sua postura e o movimento ao qual a canção se origina:

Jobim definiu a concepção do canto Bossa Nova como consistindo em se cantar *cool*. Isto quer dizer: cantar sem procura de efeitos contrastantes, sem arroubos melodramáticos, sem demonstração de afetado virtuosismo, sem malabarismos. O *cool* coíbe o personalismo em favor de uma real integração do canto na obra musical. O que está de acordo com a posição estética do movimento. A “voz cheia”, o “dó de peito”, a “lágrima na voz”, o “canto soluçado”, etc, são rejeitados pela Bossa Nova. Algo que causou e ainda causa espanto em grande parte do público: o fato de não se incrementar a *loudness* na voz quando se canta uma nota aguda. O canto flui como na fala normal (Campos, 1993, p. 35).

O sentido poético e musical estão completamente associados e são uma marca estética do movimento surgido no final dos anos cinquenta; o sentido se constrói também pela maneira com que o intérprete canta a canção. Por outro lado, Fitzgerald, com seus sucessivos *scats*, vocalizando sons originados de palavras onomatopaicas ou sílabas de palavras, muitas vezes desprovidas, aparentemente, de qualquer significação, acaba revestindo a música com outras camadas de sentido. Ella Fitzgerald recria sons semelhantes aos de um solo instrumental, até mesmo reproduzindo sons da língua portuguesa que mistura aos da língua inglesa. Entre as imitações de sons de instrumentos e fala recria uma técnica que não coloca em evidência a lentidão e suavidade suscitada pelos músicos da Bossa Nova, abordando o objeto da canção (the carioca) de maneira mais despreziosa e menos intimista e romantizada. É também lícito dizer que, ambas as formas, mesmo que com sentidos inversos,

destacam a sonoridade das palavras. De um lado, a sonoridade poética; do outro, a fonética, tratando de maneira diversa as unidades entoativas, os modos de dizer, mas figurativizando a melodia e atribuindo-lhe valor oral.

Podemos considerar a versão de Ella Fitzgerald, nos moldes de Haroldo de Campos (2015), como uma recriação ou tradução criativa e, ainda, como uma tradução crítica, à medida que subverte o modelo da Bossa Nova, reintegrando novos elementos. Ao mesmo tempo que faz uma homenagem a Tom Jobim, não se limita a reproduzir seu estilo; ao contrário, troca a personagem por um homem, muda ritmo e andamento, inaugurando novas camadas de significação.

Algo semelhante, embora menos radical, acontece com a versão francesa feita pelo compositor brasileiro Lucas Mathias, à qual passamos a analisar dando continuidade ao trabalho proposto.

Quadro 18 – Canção “Ela é carioca” e sua versão em francês por Lucas Mathias

Ela é carioca	<i>Elle est carioca</i>
Vinícius de Moraes e Tom Jobim	Lucas Mathias
Ela é carioca Ela é carioca Basta o jeitinho dela andar E ninguém tem carinho assim para dar Eu vejo na cor dos seus olhos As noites do Rio ao luar Vejo a mesma luz Vejo o mesmo céu Vejo o mesmo mar Ela é meu amor, só me vê a mim A mim que vivi para encontrar Na luz do seu olhar A paz que sonhei Só sei que sou louco por ela E pra mim ela é linda demais E além do mais Ela é carioca Ela é carioca Só sei que sou louco por ela E pra mim ela é linda demais E além do mais Ela é carioca Ela é carioca	<i>Elle est carioca Elle est carioca Il faut juste la voir passer Avec son corps bronzé elle a beaucoup d’amour a donner Je vois dans ces yeux La douceur de la ville Ah, mon Dieu C’est si beau Et si tu veux savoir Elle vient de Rio Elle est carioca Elle est mon amour Et sera pour toujours La plus belle fleur de mon jardin Moi qui étais si solitaire Je l’ai trouvée finalement Só sei que sou louco por ela E pra mim ela é linda demais E além do mais Ela é carioca Ela é carioca</i>

Fonte: elaborado pelo autor (2024).

O cantor e compositor Lucas Mathias escolheu para a canção “*Elle est carioca*”, que pode ser visualizada em https://www.youtube.com/watch?v=rL_erg7mIKc, um arranjo distinto daqueles utilizados pelos brasileiros que regravam a canção, como Adriana Calcanhotto, por exemplo, que em seu disco “Público” (2000) canta “Ela é carioca” acompanhada apenas pelo seu violão. Lucas Mathias escolheu uma forma que causa uma certa surpresa ao incrementar ao violão uma leve batida eletrônica. Esse recurso lhe permite maior flexibilidade ao alongar alguns versos como faz na primeira estrofe da canção ou a cantar em uma velocidade um pouco maior do que se pode verificar nas versões gravadas por Tom Jobim e Astrud Gilberto, embora conserve a suavidade da voz. Esse fator ainda lhe permite brincar um pouco com a sequência formada por alguns improvisos silábicos cantarolados nos intervalos da canção e em seu final.

Todas essas estratégias forjadas pelos compositores/intérpretes nos levam a pensar que é necessário mais que uma tradução que encaixe na linha melódica da canção. Vemos a construção de uma série de ajustes e remodelações não apenas em nível lexical, mas também a forma como é cantada a canção e a consecução dos arranjos. Todos esses elementos devem ser examinados de forma que não incorramos em procedimentos que nos forneçam uma conclusão errônea ou mascarada por outros fatores. A tradução literal da letra da canção (a menos que muito próxima da língua portuguesa como acontece com muitas versões em língua espanhola e foi explanado anteriormente) pode levar a um tremendo fracasso, pois se situa em terreno incompatível com a questão da cantabilidade levantada por Low (2017). Podemos mesmo dizer que literalidade e cantabilidade são aspectos inversamente proporcionais. Mas é sempre preciso destacar que literalidade e fidelidade são conceitos distintos, sendo perfeitamente possível fazer uma tradução que se liberte da primeira exatamente para tornar a segunda mais próxima do original.

Em sua tradução da canção “Ela é carioca”, Lucas Mathias recorre a vários elementos utilizados por Vinícius de Moraes, a começar pelo título da canção, que é repetido nos dois primeiros versos. A própria elisão do pronome francês *elle* e do verbo *est* no verso “Elle est carioca” diminui a distância com o original, criando a ilusão de que o cantor está entoando os mesmos versos presentes na língua portuguesa, embora ele enfatize levemente a última sílaba da palavra **carioca** nos levando à falsa sensação de se tratar de uma palavra oxítone, já que é assim pronunciada pela maioria dos falantes da língua francesa.

Se Ella Fitzgerald pronuncia a palavra “cariouca” (provavelmente sem se dar conta do erro de pronúncia) Lucas Mathias o faz de maneira proposital para que a palavra não distoe do resto da letra da canção. Mas, curiosamente, o vocábulo se torna misto à medida que o cantor pronuncia um *r* suave ou vibrante alveolar enquanto um francês usaria um *r* forte, vibrante velar.

O andar da personagem se repete nos versos “*Il faut juste la voir passer*”, e aí observamos um pequeno erro (ou não seria uma solução?) cometido pelo compositor. A forma mais natural para se expressar sua intenção seria “*Il suffit de la voir passer*”, mas devemos destacar que se ele optasse pela forma mais corrente e natural em francês, embora talvez não comprometesse ritmo e andamento, afetaria consideravelmente a cantabilidade, causando uma sensação de estranhamento ao ouvinte. Além das nuances produzidas pelos sons vocálicos *au* (ô) em *faut* e *u* (ü) em *suffit*, a forma flexionada do verbo *suffire* (*suffit*) tem duas sílabas enquanto a do verbo *falloir* (*faut*), apenas uma. Mas devemos destacar que, na tradução de canção, muitas vezes, mais vale um estranhamento provocado por um elemento gramatical do que a reprodução de um som que opere uma cisão no plano da escuta.

Dando continuidade à letra, a personagem, diferentemente da carioca original, ganha “un corps bronzé” (um corpo bronzeado) e um verso mais longo do que aquele que aparece na letra de Vinícius de Moraes. A batida de violão e a batida eletrônica, de certa forma, camuflam esse alongamento e não causam maiores problemas ao andamento da canção. Ademais, a sequência vocálica situada em “*beaucoup d’amour*” e a rima fornecida pelos verbos *donner* e *passer*, contribui para a redução do pequeno risco de interferência na cantabilidade e rende maior dinamismo à sua escolha.

Outro elemento importante presente na canção é o olhar da carioca, que na letra de Vinícius de Moraes é mencionado por três vezes. Na tradução de Lucas Mathias, esse termo aparece uma vez e sintetiza o verso; o eu lírico vê a doçura da cidade através do olhar da amada. Nos versos seguintes, menciona sua origem: “*Elle vient de Rio/Elle est carioca*” (Ela vem do Rio/Ela é carioca), omitindo os versos presentes na canção original: “Vejo a mesma luz/Vejo o mesmo céu/Vejo o mesmo mar”. Na sequência, o compositor investe novamente em um jogo de vogais fornecido pelas palavras finais nos versos “*Elle est mon amour/et sera pour toujours*” e continua fazendo modificações: “*La plus belle fleur de mon jardin*”, enquanto o poeta fala da paz que encontrou nos olhos da amada. Essa é uma escolha interessante, pois provavelmente o versionista brasileiro procura uma rima para fechar a

canção: “*Moi qui étais si solitaire/Je l’ai trouvée finalement*”, no lugar dos versos “Só sei que sou louco por ela/E pra mim ela é linda demais/ E além do mais ela é carioca/Ela é carioca”. Mas no final da canção, Lucas Mathias canta em português os versos finais, compostos por Vinícius de Moraes.

Peter Low enfatiza em seu artigo “*Translating songs that rhyme*” (Traduzindo canções que rimam) (2008), que o uso excessivo de rimas pode prejudicar o sentido. Neste caso, levando em consideração todos os elementos utilizados pelo tradutor/versionista, concluímos que as rimas, embora causem alguns deslocamentos semânticos ou possam ser, inclusive, responsáveis pela eliminação de alguns versos no original, não trazem grandes prejuízos quando cotejamos original e tradução e analisamos o produto final; além disso, favorecem o ritmo e a cantabilidade.

11. SÃO AS ÁGUAS DE MARÇO FECHANDO O VERÃO

Foi importante fazer a letra de Águas de março. Aí falo um troço que estou vendo, que é mesmo, sem mentira. Claro que essa linguagem devo muito a pessoas que admiro. A Guimarães Rosa, Drummond, Mario Palmério (Tom Jobim).

A canção “Águas de março” foi apresentada pela primeira vez ao público no ano de 1972, em dois álbuns: “O Tom de Antônio Carlos Jobim e o Tal de João Bosco”, disco de bolso presente no semanário O Pasquim, com duas faixas, em que o já consagrado compositor o dividia com um compositor iniciante - “Águas de março” ocupando o lado A e “Agnus sei”, de João Bosco e Aldir Blanc, o lado B. A canção é também a primeira faixa do lado B do LP de Elis Regina, gravado pela Philips, no mesmo ano. No ano seguinte, 1973, aparece como primeira faixa do disco “Matita perê”, de Tom Jobim, e também como primeira faixa do LP de João Gilberto. Em 1974 ocupa a primeira faixa do antológico disco “Elis e Tom”, gravado nos Estados Unidos, lançado no Brasil no mesmo ano.

Em “Matita Perê”, como já destacado no capítulo 2 desta tese, há uma mudança estética na obra de Tom Jobim e uma intensa aproximação com a literatura brasileira. Seria algo difícil classificá-lo como um álbum pertencente ao movimento da Bossa Nova, pois nele são apresentados arranjos e letras que se distanciam daqueles lançados nos anos anteriores. Poderíamos, então, tentar enquadrá-lo como fazendo parte de um período pós-Bossa Nova? Ou ainda estabelecer algumas considerações com relação a uma fase ecológica, tendo a natureza como seu leitmotiv? De fato, é notória uma tentativa de mimetização dos sons de aves, animais e da floresta nas canções, muito embora a cidade e ações humanas sejam reproduzidas de forma marcante. Pode-se dizer também que temas recorrentes como a praia, o mar, as montanhas são de certa maneira deslocados e migram para o interior, explorando matas e florestas.

Mas na verdade, não temos a intenção de classificar a obra jobiniana nem mesmo algum disco em particular em função de inovações criadas em seu âmbito; a obra do compositor é vasta e se recusa a ser rotulada simplesmente como pertencente a um movimento musical. Em nosso recorte, tentamos estabelecer algumas relações poético-musicais assim como descobrir como elas atravessam as malhas linguísticas das canções por meio de suas traduções.

“Águas de março” é, provavelmente, a canção, no repertório de Jobim, que mais se destaca pela radicalidade de sua construção, transpondo em sua composição elementos que até então não haviam aparecido com a mesma força em seus álbuns anteriores. Novamente nos vem a tentativa falha de querer classificá-la. Narrativa? Anti-narrativa? Uma longa letra, certamente, (em geral, as letras dos discos anteriores são curtas e mais conservadoras, com começo, meio e fim) com poucos verbos de ação e predominância do verbo ser, presente em quase todos os versos.

O que é instigante e deve imediatamente ser apontado é o constante estado de tensão contido na letra da canção. O verbo ser, já citado, conjugado algumas vezes com verbos no gerúndio: “é o vento ventando”, “é a chuva chovendo”, “é um pingo pingando” - sugerindo o momento presente, o processo, a continuidade, mostrando como a canção é também uma experiência em construção. Ao mesmo tempo, temos uma série de elementos que sugerem a fugacidade do tempo, a inconstância da vida e a impermanência dos objetos. A canção acaba revelando um interessante aspecto pictural à medida que sugere uma explosão de imagens, assinalando a impossibilidade do compositor e, por conseguinte, do ouvinte, de capturá-las. O autor lança uma sucessão de imagens impermanentes e, paradoxalmente, há uma tentativa de retê-las. Ora são impulsionadas, ora irremediavelmente pulverizadas junto ao andamento da canção, o que mostra também um aspecto místico que gira em torno dos ciclos da natureza somado à sua finitude e seu eterno retorno. Elementos que nos são não apenas sugeridos, mas confirmados com os versos “é o mistério profundo”, e “a promessa de vida”.

Como nos poemas e canções de Vinícius, Tom trabalha um extenso quadro pleno de antíteses, o que causa uma tensão ainda maior na letra, que está perfeitamente integrada à música. Todos os seus elementos estão em transição: “é a vida, é o sol/ é a noite, é a morte”, “é um queira ou não queira”, “é uma ave no céu, é uma ave no chão”; tudo se desloca e se esconde antes de uma possível revelação. Além disso, essa conjugação entre o real e o abstrato, associado a uma estrutura que causa um estranhamento contínuo ao ouvinte, é uma marca profunda do aspecto moderno na arte contemporânea, seja na literatura, na música ou na pintura, o que confirma Hugo Friedrich em “A estrutura da poesia moderna”: “A unidade da estrutura da poesia que estamos a discutir é a mesma de todas as formas artísticas

modernas. Assim se explicam as analogias que podemos observar entre a poesia, a pintura e a música” (Friedrich, 1999, p. 202; tradução nossa).¹⁹

Tal como um poema moderno, a letra de Tom Jobim é toda trabalhada de maneira arquitetural, e devemos salientar que há uma profunda preocupação com a forma, muitas vezes em detrimento do conteúdo, embora este não saia ileso ao processo de composição. Essa prática nos conduz a uma poética incrustada nas letras do compositor, emitida pelos vários elementos que utiliza. Desde as construções verbais e sugestões, como já assinalado, a uma musicalidade provinda do uso constante de assonâncias e aliteraões: pau/pedra, vidro/vida, toco/pouco, noite/morte, caingá/candeia, pereira/madeira/ribanceira, viga/vão, vento ventado, chuva chovendo, estepe/prego, conta/conto, casa/corpo/cama/lama, passo/ponte, sapo/rato, rã/manhã, verão/coração, João/José/pé, toco/pouco. Verificamos que há uma predileção por palavras com duas sílabas e monossílabos tônicos; ou seja, as palavras que, aparentemente, surgem de forma aleatória, na verdade, seguem um parâmetro.

Mas é importante dizer que, mesmo não havendo uma preocupação imediata com o conteúdo, e mesmo que este esteja subordinado à forma (e aqui compreendemos forma também como a melodia da canção), há um aspecto que deve ser levado em conta na análise da letra da canção: seu caráter prosódico e fonossemântico. A própria natureza dos sons, a escolha das sílabas, das vogais tônicas e átonas colabora, sobremaneira, para que um campo semântico seja edificado e um processo de construção de sentido, a partir da sonoridade, seja alcançado. Não estamos, pois, de acordo que a escolha das palavras tenha sido feita de maneira aleatória. Tatit (2016) faz uma observação importante ao refletir sobre sua prática como letrista, em seu artigo “A arte de compor canções”:

Ao assumir a função de letrista, Jobim incumbiu-se de manifestar as unidades entoativas que estavam implícitas em sua própria melodia. Quando isso acontece, ou seja, quando as frases musicais adquirem dimensão prosódica, está instaurada a linguagem da canção (Tatit, 2016, p. 15).

Podemos ressaltar que esses movimentos prosódicos seguem além. Em “Águas de março”, as sílabas se encontram aparelhadas à precisão das notas e acordes, que também sugerem imagens distribuídas nas alternâncias de tempo em conjunção com suas variações,

¹⁹*L’unité de la structure de la poésie moderne dont nous allons maintenant avoir à parler est donc celle de toutes les formes artistiques modernes. Ainsi s’expliquent alors les analogies de style que nous remarquons entre la poésie, la peinture et la musique* (Friedrich, 1999, p. 202).

além de outros efeitos plásticos e sonoros, remetendo-nos a ideia de água, como os pingos da chuva mimetizados pelos sons do piano (estratégia que se repete na canção “Chovendo na roseira”).

A água na literatura, aliás, está intimamente associada a ciclo, vida, renovação e purificação, embora em “Águas de março” a tensão subsista, já que vida e morte se comunicam, e água, aqui, também pode ser associada ao fluxo de palavras e imagens construídas na canção. Ao mesmo tempo que há “promessa de vida”, há “o fim do caminho”, há entusiasmo e “no rosto um desgosto”. A letra-canção de Jobim não exalta a promessa de vida, como muitos colocam, mas seu milagre diário e sobretudo, como já dito, a sucessão de um mosaico de imagens cotidianas reais e abstratas que conduzem a uma alternância e superposição de temas que não se encerram, pois há uma repetição; embora (novo paradoxo, nova tensão) sem início, fim ou refrão que a ampare. É o milagre da música, o mistério da poesia.

Pensar essa tensão que faz parte de todo o objeto de investigação da semiótica tensiva proposta por Luiz Tatit é fundamental para que entendamos o percurso da melodia associado à letra. Seguindo os traços da compatibilização entre letra e melodia, podemos dizer que a letra da canção segue um ritmo mais acelerado colocando em destaque a profusão de imagens e sua superposição, ou seja, segue predominantemente o recurso da tematização, embora haja pequenas oscilações ao longo da letra, manifestadas nos versos “é peroba no campo, é o nó da madeira” e “é uma ave no céu/ é uma ave no chão” retendo um pouco o fluxo contínuo e vertiginoso da proliferação de imagens visuais e sonoras, esboçando sua elasticidade. Esse recurso pode ser nitidamente observado no canto dos intérpretes, notavelmente na voz de Elis Regina, na forma com que pronuncia as vogais alongando-as e causando uma espécie de relaxamento advinda do desaceleramento da letra e da música, procedimento oposto à versão de João Gilberto, que praticamente emenda uma sílaba na outra, em sua gravação de 1973.

Outro ponto elemental expresso na letra da canção “Águas de março” é o recurso da fragmentação utilizado por Jobim, seja na estrutura, com a sintaxe incomum e recheada de uma intensa gama de substantivos autônomos e uma notória ausência de verbos, à plasticidade das imagens sugeridas por essa rede de fragmentos, como em “caco de vidro”, “pedaço de pão”, “estilhaço na estrada”, “resto de mato”, “resto de toco”, entre outros. Aqui encontramos grande ressonância com a teoria do crítico alemão Theodor Adorno, particularmente quando ele reflete sobre a melancolia da forma na sua obra Teoria Estética (1982), que nos

possibilitará refletir sobre as condições de produção e recepção das obras artísticas no século XX, remoduladas em função de uma filosofia negativista. Para que nos acerquemos mais de nosso objeto de pesquisa, iremos nos deter na questão da forma (e suas inequívocas semelhanças com a melodia) e suas articulações com a estética, em vez de nos embrenharmos em uma abordagem histórica. Para Adorno (1982), forma e crítica mantêm profundo diálogo; a partir daí, podemos considerar, para além de seu aspecto anti-bárbaro, seu caráter fragmentário e sua relação das partes entre si e com o todo. A ideia da unidade interna da obra de arte culminaria em um totalitarismo no plano estético de sua própria concepção; sendo assim, a obra estaria associada a um código fechado e não receptivo a um estudo hermenêutico. Sua interpretação, considerando seu elemento fragmentário, impede essa clausura, libertando seu poder de significação, em um movimento de ruptura com seu caráter sintético. A fragmentação e a dialética das partes entre si e com o todo invalida sua conclusibilidade, fazendo também com que a apropriação de um sentido seja vaga e obsoleta. Sua negatividade está expressa em sua própria estrutura por não poder ser considerada um produto homogêneo e em equilíbrio; ao contrário, é carregada de tensão interna, o que possibilita a multiplicação de suas construções de sentido. Essa “incompletude” amplia sua percepção e estranhamento, fundamentando seu aspecto crítico.

Poderíamos, logo, estabelecer uma relação do modelo estético elaborado por Adorno (1982) à poética da tradução de Campos (2015). Se a produção de sentido está destituída de uma unidade, linearidade e ausência de síntese, os fragmentos podem se combinar, recombinar e dialogar de maneiras diversas, libertando a tradução, como veremos na sequência, de uma fidelidade no plano da literalidade. A obra de arte, nesse contexto, nos faz pensar também na representação da linguagem na modernidade, mais especificamente na reinvenção de uma linguagem capaz de desobstruir esse sentido encerrado e o caráter sintético e opressor da obra de arte.

No fluxo da canção encontramos uma rede de conexões literárias possíveis, já colocadas em evidência por Arthur Nastroviski em seu artigo “O samba mais bonito do mundo” (2004) e renderam algumas críticas do jornalista e historiador Luiz Carlos Tinhorão, que acusa o maestro de plágio. Tudo isso pela menção da canção “Pisa baiana” gravada em 1938 por Carlos Galhardo:

É pau, é pedra, é seixo miúdo
Inda a baiana por cima de tudo

No batuque da zabumba
A baiana desacata
Sobre um cheiro de macumba
De mulata e de cachaça

É pau, é pedra, é seixo miúdo
Inda a baiana por cima de tudo

A baiana é feiticeira
No lugar onde ela pisa
Faz fumaça de poeira
Fica a terra toda lisa

É pau, é pedra, é seixo miúdo
Inda a baiana por cima de tudo
(Galhardo, 1938).

E ainda a canção “Água do céu” de Inara Simões de Irajá, gravada por Leny Eversong em 1956:

É água do céu, é água do céu
É chuva que Deus nosso Pai mandou
Pra lavar a alma de nois pecadô
É chuva que Deus nosso Pai mandou
Pra lavar a alma de nois pecadô
Água do céu, água do céu
É chuva de Deus, é chuva abençoada
É água divina é alma lavada

O vento soprou, uma prece rezou
A árvore encourvou ajoelhando no chão
as foia caiu, o dia sumiu
Ouviu-se um trovão
A gente voou, os bicho enfurnou
A nuvem tapou o sol que gemeu
O raio brincou, o céu trovejou
E a chuva choveu

É chuva vinda de Deus
É chuva abençoada
É água divina é alma lavada
É água divina é alma lavada
É água do céu é água do céu
(Irajá, 1956).

Outra referência importante é o extenso poema “O caçador de esmeraldas”, do poeta parnasiano Olavo Bilac, cujo primeiro e significativo verso reproduzimos abaixo:

Foi em março, ao findar das chuvas, quase à entrada
Do outono, quando a terra, em sede requeimada,
Bebera longamente as águas da estação,
- Que, em bandeira, buscando esmeraldas e prata,
À frente dos peões filhos da rude mata,
Fernão Dias Pais Leme entrou pelo sertão (Bilac, 2001, p. 253).

Mas como dimensionar a integridade ou até mesmo a originalidade de um texto? Em que conceitos nos pautaríamos? Que paradigmas os sustentaria? Relembrando Octávio Paz (2009), um texto é a evocação de um outro texto, o que se articula positivamente com o pensamento de Julia Kristeva quando ela afirma que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é a absorção e transformação de outro texto” (Kristeva, 1974, *apud* Samoyault, 2008 p. 16). Ou seja, suas combinações implicam uma rede intertextual que se desencadeia em uma *mise en abîme ad infinitum*. São vários os ecos reverberando de uma obra à outra e isso não significa em absoluto que um autor tenha feito isso de propósito. Esse procedimento pode ser uma inspiração, uma citação, um diálogo, uma proposta estética, uma homenagem ou, simplesmente, uma informação que tenha ficado retida na memória inconsciente do escritor ou compositor e se manifestado tempos depois de forma despretensiosa.

Podemos dizer que essa intertextualidade está harmonicamente associada aos estudos da tradução e ir um pouco mais longe, acrescentando que Tom Jobim realizou em “Águas de março”, além de um diálogo com outras canções (se isso de fato aconteceu) uma verdadeira tradução intersemiótica ao estabelecer um diálogo da música com a literatura, o que é uma estratégia muito comum em sua obra, como podemos ver no segundo capítulo dessa pesquisa. Mas é de fundamental importância que assinalemos que essa rede de enunciados conserva um diálogo, porém, não se encerra; há um fluxo que segue explorando outras possibilidades, tanto no campo linguístico, como no musical. A ideia de transformação e continuidade, norteadas pelas releituras e deslocamentos, vai para além da ideia de cópia.

Interessa-nos, agora, verificar como essas relações se desenvolvem e se articulam nas traduções da canção de Tom Jobim para a língua francesa e para a língua inglesa, o que veremos a seguir.

11.1 Solstício de inverno

Les eaux de Mars foi um hit. Se eu não cantar nenhuma música brasileira em algum show, as pessoas vão perguntar o que é que está havendo, de tão ligado que sou à música brasileira (Georges Moustaki).

A tradução de “Águas de março” para a língua francesa foi feita pelo cantor e compositor Georges Moustaki e gravada em 1973. Seu primeiro contato com o Brasil se dá por meio da obra de Jorge Amado, de quem era leitor, e com os artistas da chamada “música popular brasileira”, no início dos anos setenta, antes de sua primeira apresentação no país, quando Nara Leão o procura em Paris para lhe mostrar algumas das canções de Moustaki, que ela mesma havia traduzido para o português, o que o deixa bastante empolgado.

Pouco tempo depois, o cantor e compositor francês se encontra com Vinícius de Moraes e, dessa vez, é o poeta carioca quem o pede para traduzir algumas de suas canções para a língua francesa. A tradução torna-se, sem dúvida, uma ponte entre essas duas culturas e um elo entre Moustaki e os brasileiros. O cantor e compositor francês já estava, na verdade, bastante aclimatado com esse cruzamento de línguas e culturas. Ele nasceu em Alexandria, no Egito, filho de pais judeus gregos e desde a infância já tinha contato também com outras línguas como a francesa e a italiana, não sendo tão difícil lidar com a língua portuguesa. Traduziu “Cotidiano nº 2” de Vinícius de Moraes e, anos depois, “Fado tropical”, de Chico Buarque. Realizou algumas apresentações na França com Vinícius e Toquinho e começou a se interessar pela obra de Jobim, como conta em entrevista a Anaïs Fléchet:

Na verdade ele sabia que eu queria traduzir “Águas de março” e sabia também que eu tinha trabalhado com Vinícius e estava com certo ciúme por Vinícius ter tido prioridade e queria, portanto, que eu fizesse a tradução de sua canção. Eu lhe respondi que havia trabalhado com Vinícius porque ele falava francês e era realmente necessário que ele me explicasse o que ele esperava, pois eu muito ruim como tradutor, principalmente a partir de uma língua da qual eu não sabia nada. Jobim ligou para a embaixada para arranjar um intérprete e tranquilamente, gentilmente, sequestrou-me por quatro dias para que eu trabalhasse a letra. Ao fim de quatro dias a canção estava pronta. Quando voltei a Paris, estava tão entusiasmado que gravei a música imediatamente e disse ao diretor da gravadora que eu queria ir ao Brasil para mostrá-la a Jobim (...) Então gravei a música e a orquestração e aprendi português em três semanas. Embarquei para o Rio, onde Jobim me esperava no aeroporto com uma equipe de televisão. Quando dei a entrevista em português, Jobim ficou muito surpreso! (Fléchet, 2017, p. 389).

A versão realizada pelo cantor e compositor francês, sempre na lista do repertório de seus *shows*, foi regravada por diversos artistas na França e no Canadá, o que ajudou ainda mais na divulgação da música brasileira e da obra de Tom Jobim ao redor do mundo.

Na sequência passamos à análise da tradução da canção cotejando a versão original e a versão francesa:

Quadro 19 – Canção “Águas e março” e sua versão em francês por Georges Moustaki

Águas de março	<i>Les eaux de mars</i>
Tom Jobim	Georges Moustaki
<p>É o pau, é a pedra, é o fim do caminho É um resto de toco, é um pouco sozinho É um caco de vidro, é a vida, é o sol É a noite, é a morte, é um laço, é o anzol É peroba no campo, é o nó da madeira Caingá candeia, é o matita-pereira É madeira de vento, tombo da ribanceira É o mistério profundo, é o queira ou não queira É o vento vetando, é o fim da ladeira É a viga, é o vão, festa da cumeeira É a chuva chovendo, é conversa ribeira Das águas de março, é o fim da canseira É o pé, é o chão, é a marcha estradeira Passarinho na mão, pedra de a tiradeira É uma ave no céu, é uma ave no chão É um regato, é uma fonte, é um pedaço de pão É o fundo do poço, é o fim do caminho No rosto um desgosto, é um pouco sozinho É um estepe, é um prego, é uma conta, é um conto É um pingo pingando, é uma conta, é um ponto É um peixe, é um gesto, é uma prata brilhando É a luz da manhã, é o tijolo chegando É a lenha, é o dia, é o fim da picada É a garrafa de cana, o estilhaço na estrada É o projeto da casa, é o corpo na cama É o carro enguiçado, é a lama, é a lama É um passo, é uma ponte, é um sapo, é uma rã É um resto de mato na luz da manhã São as águas de março fechando o verão É a promessa de vida no teu coração É uma cobra, é um pau, é João, é José É um espinho na mão, é um corte no pé São as águas de março fechando o verão É a promessa de vida no teu coração É pau, é pedra, é o fim do caminho É um resto de toco, é um pouco sozinho É um passo, é uma ponte, é um sapo, é uma rã</p>	<p><i>Un pas, une pierre, un chemin qui chemine Un reste de racine, c'est un peu solitaire C'est un éclat de verre, c'est la vie, le soleil C'est la mort, le sommeil, c'est un piège entrouvert Un arbre millénaire, un nœud dans le bois C'est un chien qui aboie, c'est un oiseau dans l'air C'est un tronc qui pourrit, c'est la neige qui fond Le mystère profond, la promesse de vie C'est le souffle du vent au sommet des collines C'est une vieille ruine, le vide, le néant C'est la pie qui jacasse, c'est l'averse qui verse Des torrents d'allégresse, ce sont les eaux de Mars C'est le pied qui avance à pas sûr, à pas lent C'est la main qui se tend, c'est la pierre qu'on lance C'est un trou dans la terre, un chemin qui chemine Un reste de racine, c'est un peu solitaire C'est un oiseau dans l'air, un oiseau qui se pose Le jardin qu'on arrose, une source d'eau claire Une écharde, un clou, c'est la fièvre qui monte C'est un compte à bon compte, c'est un peu rien du tout Un poisson, un geste, c'est comme du vif argent C'est tout ce qu'on attend, c'est tout ce qui nous reste C'est du bois, c'est un jour le bout du quai Un alcool trafiqué, le chemin le plus court C'est le cri d'un hibou, un corps ensommeillé La voiture rouillée, c'est la boue, c'est la boue</i></p>

<p>É um belo horizonte, é uma febre terça São as águas de março fechando o verão É a promessa de vida no teu coração</p>	<p><i>Un pas, un pont, un crapaud qui croasse C'est un chaland qui passe, c'est un bel horizon C'est la saison des pluies, c'est la fonte des glaces Ce sont les eaux de Mars, la promesse de vie Une pierre, un bâton, c'est Joseph et c'est Jacques Un serpent qui attaque, une entaille au talon Un pas, une pierre, un chemin qui chemine Un reste de racine, c'est un peu solitaire C'est l'hiver qui s'efface, la fin d'une saison C'est la neige qui fond, ce sont les eaux de Mars La promesse de vie, le mystère profond Ce sont les eaux de Mars dans ton cœur tout au fond Un pas, une... pedra é o fim do caminho E um resto de toco, é um pouco sozinho ... Un pas, une pierre, un chemin qui chemine Un reste de racine, c'est un peu solitaire...</i></p> <p>Moustaki (1973).</p>
--	--

Fonte: Jobim (1972).

Seguindo o primeiro critério formulado por Low (2017), o da cantabilidade, verificamos na tradução realizada por Georges Moustaki um intenso cuidado com o posicionamento dos sons vocálicos e consonantais. Neste ponto, vale destacar que, se não há uma tradução literal, há uma preocupação com a reprodução da forma. A versão brasileira conta com quarenta versos e a francesa com trinta e oito, sem contar o verso em português cantarolado pelo cantor francês.

Embora a divisão silábica seja diferente nas duas línguas, Georges Moustaki repete, sempre que possível, o mesmo número de sílabas, com o cuidado de empregar sílabas tônicas e átonas de forma semelhante à versão original. Há também uma predileção por substantivos monossilábicos ou dissilábicos; no entanto, curiosamente, as rimas são colocadas não no final de cada verso como na versão de Jobim, mas entre a palavra que vai no meio do verso e a palavra que o finaliza, criando uma alternância que não há na letra original. Então, se em “Águas de março” temos caminho/sozinho, sol/anzol, madeira/pereira, em “*Les eaux de mars*” encontramos *pierre/solitaire/verre/entrouvert*.

Mesmo havendo liberdade de escolha, o compositor francês é fiel aos rigores impostos pela melodia e pela letra. Mesmo na canção original, não parece haver uma intencionalidade

no que diz respeito ao sentido das palavras, uma vez que seu sentido é emoldurado pela melodia. Logo, se vocábulos como matita pereira/ribanceira/queira/ladeira/cumeeira se encontram alinhados, é graças às suas unidades rítmicas. Mesmo que haja uma sintonia perfeita, as palavras não buscam um sentido próprio; ou melhor, o sentido se encontra amalgamado à musicalidade das sílabas associadas à linha melódica. Mesmo deslocando o posicionamento das palavras, Georges Moustaki segue estratégias muito próximas à de Tom Jobim, tornando a letra “cantável”.

Com relação à voz, podemos dizer que o timbre de Moustaki se assemelha ao de Tom Jobim, e há um cuidado em não alongar vogais de forma que o verso cantado não ultrapasse o tempo estabelecido pelo andamento da canção. O sentido está intensamente associado à força evocatória e à cantabilidade dos versos, embora constatemos que Moustaki tente ser fiel, sempre que possível, à temática da obra. Tomemos o primeiro verso como exemplo:

“Un pas, une pierre, un chemin qui chemine”

Se o compositor/tradutor empregasse *bâton* (pau em francês) no lugar de *pas*, essa escolha dinamitaria o aspecto cantável e excederia o número de sílabas. *Pas* (passo) e pau são pares que se correspondem perfeitamente; afinal, são monossílabos tônicos, possuem exatamente três letras e ainda formam uma aliteração com *pierre*, pedra, em francês, e palavra pertencente ao primeiro verso da letra original. Com relação a assonâncias e aliterações, os exemplos são variados: *reste/racine*, *verre/vie*, *mort/sommeil*, para citar alguns. Além disso, os substantivos encontrados na letra fonte se repetem; algumas vezes há uma literalidade perfeita, outras vezes semelhantes, e, em alguns casos, também alusões e sugestões. Existe, pois, uma heterogeneidade flagrante na tradução, visto que o tradutor nem sempre permanece fiel ao sentido, embora nunca fuja dele e tente restaurar, senão a palavra exata, a palavra correspondente ou a imagem sugerida, sendo sempre fiel à musicalidade presente na língua portuguesa. Há ainda outro artifício recorrente utilizado por Moustaki: a negociação. Se não é viável colocar uma palavra ou expressão em determinado verso, ele a utilizará em outro momento ao longo da canção. A expressão *promesse de vie* é antecedida no verso *Le mystère profond, la promesse de vie*, enquanto o verso *C’est un oiseau dans l’air* (é uma ave no céu) é colocado mais adiante e *bâton* (pau), que aparece no primeiro verso da canção em português, vai para o final da canção na versão em língua francesa.

Alguns termos são eliminados pela dificuldade em se encontrar com precisão um correspondente na língua francesa, como é o caso de “Caingá, candeia, é o matita-pereira” ou

“É a viga, é o vão, festa da cumeeira”, “traduzidos”, respectivamente, por “*C’est un chien qui aboie, c’est un oiseau dans l’air*” e “*C’est une vieille ruine, le vide, le néant*”. Mesmo assim, existe a ideia de um pássaro (no original o matita-perê) e o vão – *néant*, muito embora a alusão à festa desapareça. Nesse caso específico, uma tradução próxima, um empréstimo, um estrangeirismo ou uma adaptação poderiam prejudicar a cantabilidade da canção. Tais expressões causam o estranhamento mesmo ao falante da língua portuguesa, que muitas vezes deve recorrer ao dicionário para encontrar determinadas palavras. Por outro lado, Moustaki utiliza, em sua tradução, algumas construções linguísticas bastante inusitadas, subvertendo as normas da língua francesa padrão, como acontece em “*un chemin qui chemine*”, no primeiro verso. Construções jobinianas com pinceladas roseanas que ele não consegue entender no início de seu contato com a canção. Moustaki não compreende totalmente o significado das palavras, então Jobim explicou para ele que os brasileiros gostam de usar participípios presentes, como “É o vento ventando”, “Um pingo pingando”, “É a chuva chovendo”. Ele traduz as palavras de Jobim não literalmente, mas poeticamente. Os participípios presentes brasileiros tornam-se para ele um aguaceiro aguando, uma conta contante ou caminhos que caminham.

Outra característica que chama muito a atenção do ouvinte é a maneira como o tradutor transpõe para o seu idioma a ideia expressa no verso “são as águas de março fechando o verão”. O compositor francês realiza uma releitura, intercambiando alguns elementos importantes como o formato da canção, as rimas, a musicalidade, acrescentando, sempre que possível, algumas imagens provenientes da letra original, muitas vezes fazendo alusões a ela, mas faz uma mudança importante e inesperada: subverte parcialmente o sentido, deslocando as estações do ano. Se na canção de Jobim as águas de março fecham o verão, na versão francesa, temos:

C’est l’hiver qui s’efface, la fin d’une saison
(É o inverno que se apaga, o fim de uma estação)
C’est la neige qui fond, ce sont les eaux de mars
(É a neve que derrete, são as águas de março)

Moustaki coloca em cena o fim do inverno no hemisfério norte, também com chuvas e outras águas provenientes da neve que derrete, como pode ser verificado no verso citado acima, que traduzimos literalmente. Podemos dizer que, nesse ponto, Moustaki emprega o que

Campos (2015) chama de tradução criativa, ao explorar o campo sonoro e imagens sugeridas sem, contudo, deixar de lado a potencialidade semântica da letra. O sentido é construído, fazendo um trocadilho, pela diversidade de sentidos elaborados na tradução. É importante, pois, mais uma vez, ressaltar que há uma grande diferença entre fidelidade e tradução literal; a fidelidade na tradução não está de forma alguma atrelada à sua literalidade, ou seja, a tradução palavra por palavra, tão duramente criticada por Paz (2009), como tivemos a ocasião de explorar no capítulo 5, comprometeria profundamente a cantabilidade da canção.

Quando analisamos o critério ritmo, verificamos inúmeras aproximações entre tradução e original. A canção “Águas de março” segue o modelo de compatibilidade da canção proposto por Luiz Tatit, designado por ele como tematização. Os segmentos melódicos são reiterados e uma profusão de palavras-imagens lançadas em ritmo contínuo, sem a necessidade da busca de um objeto em movimentos descontínuos e exploração de um campo maior de tessituras (como no caso da passionalização), o que acontece de forma tão recorrente nas canções em parceria com Vinícius de Moraes. Tom Jobim, em “Águas de março”, destitui completamente esse paradigma trabalhando exaustivamente o eixo temático até seu ponto de saturação. Para conter seu excesso, afinal, quando isso acontece em uma canção, “o passo seguinte do excesso é a sua própria atenuação” (Tatit, 2016, p. 47), Tom Jobim utiliza esse recurso nos versos (5, 6, 7, 8), (15, 16), (21, 22) e no que poderia ser considerado um refrão: “São as águas de março fechando o verão/ é promessa de vida no meu coração” nos versos (29, 30) em que faz uma pausa, retomando a linha temática da canção nos versos (33, 34) e nos versos finais (39, 40).

Na versão francesa há ligeiras mudanças nesse percurso de alternância entre as linhas de compatibilização da canção. A primeira se dá exatamente nos versos (5, 6) mas não continua em (7, 8) como nos versos da canção original. Em seguida, as oscilações continuam nos versos em (17, 18), e esse caso é particularmente interessante, pois, embora não seja o mesmo verso da sequência da canção, é a tradução do verso 15, em que no original se dá a mudança no andamento. Na versão francesa, a mudança ocorre também nos versos (25, 26). A pausa acontece no mesmo trecho da canção original, o que pode ser considerado uma tentativa de conter o excesso gerado pela letra em consonância com o andamento e o ritmo.

Todo esse processo não poderia acontecer sem a intervenção dos intérpretes. Mesmo que haja uma semelhança na maneira como interpretam “Águas de março”, são notáveis as diferenças. Tom Jobim canta de forma mais arrastada, enquanto João Gilberto evita pausas,

cantando várias sequências sem intervalos mesmo para a respiração, causando algumas mudanças no andamento da canção, agudizando seu eixo temático. Já Elis Regina valoriza as tessituras dos versos, prolongando as vogais nos momentos em que a canção desacelera, embora em seu disco de 1972 sua versão seja um pouco mais acelerada que na gravação da faixa para o disco “Elis e Tom” (1974). Georges Moustaki canta de forma lenta e suave, mas não tentando imitar outros intérpretes, respeitando a letra, mas fazendo inovações de acordo com suas habilidades de intérprete e intervenções em conformidade com a estrutura sintática e semântica da língua francesa e sua musicalidade própria.

11.2 Um Tom a mais: Jobim, o tradutor

O samba mais bonito do mundo
(Chico Buarque)

Quadro 20 – Canção “Águas de março” e sua versão traduzida no inglês

Águas de março	<i>Waters of March</i>
Tom Jobim	Tom Jobim
<p>É o pau, é a pedra, é o fim do caminho É um resto de toco, é um pouco sozinho É um caco de vidro, é a vida, é o sol É a noite, é a morte, é um laço, é o anzol É peroba no campo, é o nó da madeira Caingá candeia, é o matita-pereira É madeira de vento, tombo da ribanceira É o mistério profundo, é o queira ou não queira É o vento vetando, é o fim da ladeira É a viga, é o vão, festa da ciumeira É a chuva chovendo, é conversa ribeira Das águas de março, é o fim da canseira É o pé, é o chão, é a marcha estradeira Passarinho na mão, pedra de a tiradeira É uma ave no céu, é uma ave no chão É um regato, é uma fonte, é um pedaço de pão É o fundo do poço, é o fim do caminho No rosto um desgosto, é um pouco sozinho É um estepe, é um prego, é uma conta, é um conto É um pingo pingando, é uma conta, é um ponto É um peixe, é um gesto, é uma prata brilhando É a luz da manha, é o tijolo chegando É a lenha, é o dia, é o fim da picada</p>	<p><i>A stick, a stone, it's the end of the road It's the rest of a stump, it's a little alone It's a sliver of glass, it is life, it's the sun It is night, it is death, it's a trap, it's a gun The oak when it blooms, a fox in the brush A knot in the wood, the song of a thrush The wood of the wind, a cliff, a fall A scratch, a lump, it is nothing at all It's the wind blowing free, it's the end of the slope It's a beam, it's a void, it's a hunch, it's a hope And the river bank talks of the waters of March It's the end of the strain, it's the joy in your heart The foot, the ground, the flesh and the bone The beat of the road, a slingshot's stone A fish, a flash, a silvery glow A fight, a bet, the range of a bow The bed of the well, the end of the line The dismay in the face, it's a loss, it's a find A spear, a spike, a point, a nail A drip, a drop, the end of the tale A truckload of bricks in the soft morning light The sound of a shot in the dead of the night A mile, a must, a thrust, a bump,</i></p>
É a garrafa de cana, o estilhaço na estrada	<i>It's a girl, it's a rhyme, it's a cold, it's the mumps</i>

<p>É o projeto da casa, é o corpo na cama É o carro enguiçado, é a lama, é a lama É um passo, é uma ponte, é um sapo, é uma rã É um resto de mato na luz da manhã São as águas de março fechando o verão É a promessa de vida no teu coração É uma cobra, é um pau, é João, é José É um espinho na mão, é um corte no pé São as águas de março fechando o verão É a promessa de vida no teu coração É pau, é pedra, é o fim do caminho É um resto de toco, é um pouco sozinho É um passo, é uma ponte, é um sapo, é uma rã É um belo horizonte, é uma febre terça São as águas de março fechando o verão É a promessa de vida no teu coração</p>	<p><i>The plan of the house, the body in bed And the car that got stuck, it's the mud, it's the mud A float, a drift, a flight, a wing A hawk, a quail, the promise of spring And the river bank talks of the waters of March It's the promise of life, it's the joy in your heart A snake, a stick, it is John, it is Joe It's a thorn in your hand and a cut in your toe A point, a grain, a bee, a bite A blink, a buzzard, a sudden stroke of night A pin, a needle, a sting, a pain A snail, a riddle, a wasp, a stain A pass in the mountains, a horse and a mule In the distance the shelves rode three shadows of blue And the river bank talks of the waters of March It's the promise of life in your heart A stick, a stone, the end of the road The rest of a stump, a lonesome road A sliver of glass, a life, the sun A knife, a death, the end of the run And the river bank talks of the waters of March It's the end of all strain, it's the joy in your heart</i></p>
---	--

Fonte: Jobim (1972).

Tão logo começa a repercussão do sucesso da Bossa Nova nos Estados Unidos, começam também a multiplicar as traduções das canções. Existia, seja por parte da indústria fonográfica, seja do desejo dos intérpretes estrangeiros em gravarem as canções em sua língua ou, ainda, pela curiosidade do público em saber do que elas tratavam, uma necessidade urgente de recriar essas canções.

Havia também um desejo latente de aproximação e integração das duas culturas e, ao mesmo tempo, de ruptura com alguns dos elementos que conferem a particularidade de traços culturais vindos de outro país. Assim, foram adotadas atitudes deliberadas de, se não apagá-los, mascará-los com traços domesticadores, acentuando-os e realizando uma espécie de estigmatização e até mesmo caricaturização de certos elementos, como aconteceu com as figuras da cantora Carmem Miranda e do personagem de desenho animado Zé Carioca.

Norman Gimbel, Gene Lees e Ray Gilbert são os responsáveis pela maioria das versões do cancionário de Tom Jobim e Vinícius de Moraes para a língua inglesa. Em “Chega de saudade” (2016), Rui Castro, assim como a irmã de Tom Jobim, Helena Jobim, autora da biografia do compositor, comentam a frequente insatisfação da dupla de compositores com as

traduções. De fato, Jobim manifesta seu descontentamento com a indústria fonográfica americana e sua preocupação com as letras das canções:

Meu contato com as gravadoras americanas havia sido difícil, mais por uma questão de temperamento do que de outra coisa. Nunca fui homem de cair na estrada, propagar minhas músicas, discutir minha participação. Pode provocar muita dor essa coisa de um brasileiro entrar num mercado como o americano. Meu inglês foi aprendido no colégio, e o pessoal lá queria colocar letras absurdas nas minhas músicas, falando de café, banana e coco. Uma vez cheguei até a chorar. Então comecei a lutar pela preservação do que era meu, brasileiro, original (Jobim, 1996, p. 118-119).

E é muito provável que este tenha sido o motivo que o levou a ser tradutor de suas próprias letras. Tom Jobim traduz “Triste”, “Wave”, “Anos dourados”, “Passarim” e “Águas de março”, entre outras que constam em seu repertório, e mesmo canções de outros compositores, como é o caso de “*Blue Train*”, versão em inglês que criou para a canção “Trem azul”, de autoria da dupla Lô Borges e Ronaldo Bastos.

Essa verve criadora de Tom Jobim se anuncia também por um outro traço, o fascínio pela pesquisa. Em fotos, especialmente em casa, feitas por sua mulher Ana Jobim para o “Ensaio Poético” (1987), vemos sua mesa de trabalho repleta de livros e dicionários, o que menciona também Heloísa Jobim: “Tom começava a sua luta. Comprou vários dicionários. Aprendeu a separar as palavras de origem latina das anglo-saxônicas. E cada vez mais, ia descobrindo raízes latinas nas palavras inglesas” (Jobim, 1996, p. 119).

A versão de “Águas de março” para a língua inglesa foi feita logo na sequência da letra original e lançada no mesmo ano do álbum “Matita perê” (1973) em outro álbum, nos Estados Unidos, contendo as mesmas canções de Matita Perê (embora sem o título original), com o acréscimo da faixa “*Waters of Mars*” fechando o disco. Nessa canção, que passamos à análise, Jobim mostra mais uma de suas facetas. Além da concepção da melodia, harmonia e arranjos, escreve com maior frequência as letras para suas canções e passa também a traduzir algumas delas.

Passamos a lidar, então, com o tradutor Antônio Carlos Jobim e indagarmos quais estratégias utiliza para traduzir as letras de suas canções. Uma canção como “Águas de março”, devido às particularidades de seu léxico, rimas, expressões e jogos de palavras, dificilmente admitiria uma tradução literal, o que podemos comprovar com a análise da canção para as línguas francesa e inglesa. Procedendo dessa forma, um tradutor fatalmente arruinaria seu aspecto cantável se quisesse preservar apenas o sentido, traduzindo-a verso por

verso. Já comprovamos ao longo da tese que literalidade e fidelidade não se enquadram no mesmo conceito. As marcas de fidelidade, como foi verificado na versão para o francês assumem diversas outras características como a preocupação com a transposição de elementos tais como o ritmo, a sonoridade, a carga imagética ou simplesmente a cantabilidade, como prefere Peter Low.

Haroldo de Campos aborda essa questão de maneira mais profunda e substancial quando desenvolve a ideia de tradução criativa ou recriação de textos. Para isso, estabelece uma comparação atrelada ao conceito de isomorfia à tradução, quando julga os dois textos (fonte e alvo) como corpos que interagem dentro de um mesmo sistema:

Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação destes textos. Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema. [...] Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal (Campos, 2015).

Fisga-nos particularmente a atenção, nessa citação, o papel que Campos (2015) atribui ao plano semântico envolvido no processo. Porém, é preciso estar atento ao fato de que o poeta e teórico não coloca esse elemento como sendo menos importante ou secundário. Se uma palavra não corresponde à outra no texto, isso não quer de forma alguma dizer que o tradutor “traiu” a obra a seu bel prazer. Ao contrário, a mesma palavra em uma língua pode não corresponder ao mesmo significado em outra ou, ainda, não fazer alusão ao mesmo objeto, imagem ou pensamento. A dimensão polissêmica de uma palavra abarca aspectos múltiplos e entendemos que a exploração de sua musicalidade contribui exponencialmente para imprimir uma força plástica e imagética no texto, moldando sua significação e, concomitantemente, a compreensão do ouvinte, por meio dessa composição sinestésica.

Por se tratar de uma canção e não um poema, não vamos dar destaque ao processo de divisão silábica ou concentração da sílaba tônica; as dificuldades seriam inúmeras: a língua portuguesa prima pelo número de palavras paroxítonas, enquanto na língua inglesa a sílaba

tônica repousa geralmente na primeira sílaba e na língua francesa o acento recai sobre a última. Mesmo assim, Tom Jobim, como Georges Moustaki, privilegia o uso de monossílabos tônicos tão frequentes na língua fonte.

Na versão em língua inglesa, temos, já no primeiro verso, uma tradução fiel tanto sonoramente como semanticamente, embora a consoante explosiva *p* em “pau, pedra” ceda lugar à fricativa sibilante *s* em “*stick, stone*”. A fricativa *s*, aliás, se manifesta ao longo de quase toda a letra, como repetindo o ruído do vento e da chuva, como, por exemplo, em *stick, stone, stump, sliver*. O uso de assonâncias e aliterações é uma estratégia flagrante na versão do tradutor Tom Jobim e, além disso, há uma preocupação iminente com as rimas que, diferentemente da versão de Georges Moustaki, são colocadas no final de cada verso, exatamente como na versão original feita pelo próprio Jobim. Vejamos os pares de rimas em português seguidos dos pares correspondentes na tradução em inglês:

caminho/sozinho – <i>road/alone</i>	sol/anzol - <i>sun/gun</i>
madeira/pereira - <i>brush/trush</i>	ribanceira/queira – <i>fall/all</i>
ladeira/cumeeira - <i>slope/hope</i>	ribeira/canseira - <i>March/heart</i>
estradeira/tiradeira - <i>bone/stone</i>	chão/pão - <i>glow/bow</i>
caminho/sozinho - <i>line/find</i>	conto/ponto - <i>nail/tail</i>
brilhando/chegando - <i>light/night</i>	picada/estrada – <i>bumps/mumps</i>
é o corpo na cama/é a lama – <i>it’s the body in bed/it’s the mud</i>	rã/manhã – <i>wing/spring</i>
verão/coração - <i>march/heart</i>	José/pé – <i>Joe/toe</i>
verão/coração – <i>bite/night</i>	caminho/sozinho – <i>pain/stain</i>
rã/terçã – <i>mule/blue</i>	verão/coração – <i>March/heart</i>

Apenas o primeiro verso e os versos 25 e 26 não possuem uma rima na versão em língua inglesa. Para caminho/sozinho, temos *road/alone*; ou seja, o tradutor preferiu o aspecto literal nesse caso. Nos versos 25 e 26, Jobim, além de optar pela tradução literal, aproveita o jogo aliterativo promovido por *body* e *bed*. Ainda que haja uma literalidade, esta é condicionada por um aspecto sonoro. Mas algo que fica muito claro ao analisar o texto fonte e a tradução sob o critério do sentido (sempre associado à cantabilidade e ao ritmo) é a intenção do compositor de falar de coisas (aparentemente) aleatórias e que estão ligadas por uma

proposta musical. A palavra “Sol”, por exemplo, não evoca “anzol” por mero acaso, assim como “*sun*” não engatilha “*gun*” sem um motivo. As palavras nem sempre têm uma conexão exata, embora isso não queira dizer de maneira alguma que a música prime pela falta de sentido.

O ritmo sentencia o sentido e a palavra o coordena e por ele é coordenada, não existindo uma primazia ou cadeia hierárquica absoluta de um elemento sobre o outro. As águas de março, sua força, pulsão e mistério são plenamente veiculadas na tradução, e algumas palavras, quando destoam do “original”, fazem alusão a ele; senão semanticamente, ritmicamente. No percurso de toda a canção fica evidente a proposta do tradutor Tom Jobim de associar o ritmo à significação, mesmo quando o significado parece escorregadio, evocando o “mistério profundo” da canção.

Assim como Moustaki, Jobim inverte as estações do ano e, diferentemente da versão original, escolhe trabalhar com elementos presentes no fim do inverno, anunciando uma esperança de primavera, como fica claro no verso “*A hawk, a quail, the promise of spring*”, acentuando também sua obsessão com a flora e fauna locais, enumerando árvores e animais pertencentes ao hemisfério norte, como é o caso do falcão (*hawk*), da raposa (*fox*), do tordo (*thrush*) ou do carvalho (*oak*). Além disso, Jobim, em sua tradução/versão de “Águas de março” para o inglês, busca eliminar palavras de origem latina, investindo maciçamente em um léxico anglo-saxão.

Poderíamos, então, nesse caso, classificar a conduta de Tom Jobim como domesticadora, seguindo o pensamento de Lawrence Venuti (2002), quando o maestro apaga elementos de sua língua e cultura e se cerca de características provenientes da língua e cultura estrangeira? Consideramos esse argumento prematuro, falacioso e mesmo inválido. Ora, uma tradução é, antes de tudo, uma profunda reflexão e, como sempre evoca Campos (2015), uma empresa crítica e criativa. Acreditamos, inclusive, que esse elemento crítico não foi devidamente compreendido por muitos de seus críticos, como foi exaustivamente falado no capítulo 5, por não perceberem seu caráter destrutivo, mas também composicional e (re) construtivo. Acreditamos que a verdadeira crítica manifesta muito mais que uma opinião sobre uma obra, participa de seu processo, examina detalhes outrora escondidos, transformando-os e ressignificando-os, sem, necessariamente, revelá-los. Vale também dizer que Campos (2015) manifesta uma profunda preocupação com elementos imagéticos e

extralinguísticos, além de enxergar nos textos uma “sintaxe musical” ou uma “leitura partitural”.

Assim como para Campos (2015), a noção de ritmo, movimento, deslocamento (pensemos na metáfora da constelação), ocupa um lugar de predileção para Jobim e também para Luiz Tatit, que aborda um outro tipo de sintaxe semelhante, baseada no movimento de expansão, retenção, rapidez, lentidão, como fundamentais para a estabilização do formato canção.

No tocante ao processo de compatibilização da canção, notamos que há uma harmonia (mesmo que por vezes caótica) perfeita entre as duas “versões” de Jobim. “Águas de março”, como já mencionamos, é uma canção que segue a linha da tematização, com algumas desacelerações para diminuir a saturação musical e o fluxo de água-imagens nela evocadas. A aceleração e desaceleração se alternam ao longo da canção; um bom exemplo é a pequena mudança de rota entre o refrão “São as águas de março fechando o verão/ é promessa de vida no teu coração” e a continuação de forma recrudescente em “É uma cobra, é um pau, é João, é José” que acontecem exatamente nos mesmos versos na versão inglesa: “*A stick, a stone, it’s the end of the road*”.

Cumpra-nos, portanto, pensar na questão da liberdade e da fidelidade no plano da tradução, de uma forma diferente do que vem sendo tratado por alguns dos teóricos estudados durante a pesquisa. Acreditamos que o problema não é tachar um trabalho como fiel ou infiel, domesticador ou “estrangeirizante”, mas questionar o que é fiel ou não, o que é literal ou o que significa liberdade na tradução de canções, pois não estamos lidando apenas com as relações dicotômicas conteúdo x forma, mas com os critérios elaborados por Peter Low, acrescidos das noções de compatibilização, de Luiz Tatit. Podemos ainda acrescentar que, se há um primeiro aprisionamento por parte da melodia ou da forma da canção, há também um processo criativo (nos moldes de Haroldo de Campos) trabalhado pelo tradutor, concomitantemente.

Analisando as traduções da obra jobiniana, sobretudo suas próprias traduções, percebemos claramente que não há parâmetros precisos ou uma “metodologia” a ser seguida. Ora, se a canção é uma obra híbrida, composta de letra e música e com uma série de elementos heterogêneos, por que sua tradução seria homogeneizante? Por que adotaria uma linha única? Leituras como “o tradutor foi absolutamente fiel/infel ao original” não podem fazer sentido em um trabalho no campo científico. Acreditamos que quando analisamos os

fragmentos das canções e os comparamos com o todo, como fizemos ao longo da pesquisa, encontramos respostas mais elucidativas para o problema da pesquisa.

Se Tom Jobim, como tradutor, não foi completamente fiel nem mesmo ao “suposto plágio” de que foi acusado por Tinhorão, por que seria em outra língua? Mas se não inteiramente fiel ao campo semântico, Jobim o foi aos modos de compatibilização (tematização e passionalização), à cantabilidade, ao sentido como um todo, e ao ritmo, elementos que foram examinados no decorrer de toda a canção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entendemos que uma pesquisa passa a ter relevância científica a partir do momento em que, amparada por fontes seguras e critérios confiáveis, tenta responder a lacunas que persistem na área de conhecimento, apontando novas direções ou mesmo uma nova teoria relacionada ao objeto de investigação.

A escolha de duas línguas, a inglesa e a francesa (e algumas furtivas incursões em versões nas línguas espanhola e italiana) foi determinante para alcançar os resultados, pois fez com que eliminássemos a hipótese de que os critérios possam ser utilizados apenas em línguas muito próximas à língua portuguesa. Mesmo havendo um intercâmbio maior entre elas, a distância (mais notável na língua inglesa) não é um fator que os coíba ou invalide sua aplicação.

Depois de uma imersão em nosso corpus e arcabouço teórico escolhido, a exploração do campo da tradução associada à semiótica e o universo da canção, atravessando, ainda, os veios da literatura, escafandrando canções, versões, traduções, performances, depoimentos, biografias, fotos, sites, vídeos, filmes, cartas, crônicas, reportagens e álbuns quase-livros, quase-narrativas, podemos dizer que as versões/traduções da obra de Vinícius de Moraes e Tom Jobim não estão puramente associadas a uma imposição ideológica e mercadológica e não estão inteiramente submetidas aos rigores da melodia. A melodia coordena a canção com suas virtualidades e sugestões de consecução e combinação de suas notas e, mesmo que elas permitam o uso de unidades entoativas diversas, fazendo com que os versos sejam “facilmente” manipulados, é vertida em um interessante resultado que combina disciplina e ética. Além disso fizemos descobertas importantes no decorrer da análise das traduções das canções de Vinícius de Moraes e Tom Jobim, destacando que:

1) os elementos culturais e poéticos, mesmo com desvios e variações de canção para canção, foram adequadamente transferidos, tanto para as versões em língua francesa como para as versões em língua inglesa;

2) a voz do intérprete é mais um elemento da tradução que muitas vezes fica à margem dos estudos na área de tradução de canções. Uma voz que, destituída de uma univocalidade, convoca sentidos também moventes, como os contornos das montanhas e das sílabas; como as ondas do mar e da melodia;

3) o sentido (critério ao qual demos prioridade nesse estudo) está indissoluvelmente entrelaçado às estratégias de cantabilidade, ritmo e andamento nas canções, e às marcas prosódicas das palavras em seus versos.

Mas esse sentido, não pode ser considerado como um bloco monolítico. Passeia pelas vertentes de uma estética, um estilo, uma ética e é, invariavelmente, associado a uma teoria da tradução, o que se torna uma “tradição”. Quando percorremos as curvas sinuosas dos textos de Haroldo de Campos, somos guiados pelo que ele, baseando-se em princípios físico-químicos, chama de “sistema isomórfico” da tradução. O que nos chama a atenção para a multiplicidade de combinações possíveis em uma “constelação” de palavras, sons e sentidos. E aqui, torna-se imprescindível que se aponte que o deslocamento do sentido difere consideravelmente de sua subversão. Mesmo estabelecendo uma trajetória poética nesse sistema, podemos dizer que ele está determinantemente ligado aos estudos da semiótica.

Outra questão fascinante que devemos destacar: a multiplicidade de textos que reverberam das letras das canções de Vinícius de Moraes e Tom Jobim. Poemas, narrativas, crônicas, outras canções.... Quando nos aventuramos em um desafio remodelado em objetivo: captar as relações entre poema, letra de canção e possíveis diálogos com a tradução, não imaginávamos encontrar um terreno tão vasto e fértil, que nos ofertou um profundo diálogo também com a crítica e, por vezes, com a metacrítica. Ora, se a obra se apresenta como um mosaico, a construção de estratégias tradutórias deveria ser igualmente heterogênea, de forma que o percurso crítico apresentado se mantivesse em consonância com o objeto investigado.

Nasce também, o que queremos aprofundar em outros trabalhos, o que chamamos de um princípio de heterogeneidade presente na estrutura da tradução de canções. Na feitura da tese tratamos de deslegitimar a obstinada utilização dos pares dicotômicos forma/conteúdo, fidelidade/liberdade que, de certa forma, encarceram a teoria da tradução. Acreditamos que a tradução, especialmente no universo da canção (que é um gênero híbrido por natureza) não pode de forma alguma ser tratada como fazendo parte de um processo homogêneo. Comprovamos, por meio do cotejamento das versões, que em alguns versos há traços de literalidade, enquanto que em outros, profundas modificações e processos criativos, o que torna quase um ato ilícito rotular uma tradução à mera escolha de um polo. Pensamos também que o uso de apenas um critério (dentre os cinco propostos por Peter Low) tampouco poderia legitimar nosso trabalho.

Podemos finalmente concluir que, de acordo com o repertório de canções cotejadas, baseando-nos nos critérios reunidos, houve um processo de tradução na grande maioria das letras de canções guiadas por modelos melódicos virtuais nelas presentes. Mesmo que em vários momentos constatemos haver imposições por parte de gravadoras, editoras, das próprias marcas linguísticas e culturais nas traduções para a língua de chegada, nenhuma tradução pode sair ileso a esses contatos. O tradutor, o compositor, o intérprete, estão inseridos nessa cultura e, por maior que seja o contato com a outra, fazem parte dela, têm um olhar e concepções distintas sobre o outro, o que não pode, de modo algum, ser descartado. A própria recepção, o público ouvinte, independentemente do material que lhe é ofertado, reage de formas diferentes. E a diferença não deve ser eliminada, ou vista como algo nocivo ou ameaçador; muito pelo contrário: o elemento estrangeiro nos fornece material precioso para que emprendamos a pesquisa, e ainda fundamenta nossos critérios, nossas escolhas, padrões e sistematizações. A comunhão com essa alteridade se realiza plenamente em suas incursões nas composições originais por meio das versões/traduições.

A diferença não pode apenas ser definida como uma questão deformadora, domesticadora, alienadora. Ao contrário, a diferença, nas traduções de canções, se mostra por meio de suas transformações, o elo ou ponto de coligação, a fusão de dois pensamentos e culturas. A tradução, tal como a canção, é múltipla; se revela apenas ao mostrar suas profundas trocas, pontos de contato, consubstanciações. Constatamos que são vários esses pontos, manifestados pela crítica, pela criatividade na tradução e também por relações de dependência (da melodia à letra, da letra à melodia, da cantabilidade, do ritmo, das rimas, sem esquecer as escolhas do intérprete).

A melodia, em certa medida, rege os versos da canção possibilitando uma arbitrariedade na escolha das palavras e uma combinação enorme de conexões, o que favorece adaptações e canções cuja letra na língua alvo não tenha a menor relação com o original, o que chamamos de letras alternativas. Por outro lado, a melodia também impõe alguns limites. O tradutor que escolhe seguir os passos do compositor da canção, não apenas traduz, mas cria em sua língua uma obra que mantém um diálogo vivo com a língua e cultura de origem; porém, com cuidado para não apagar sua própria presença. Há uma troca que não se encerra no plano linguístico; se alastra em um mundo de combinações fônicas, imagéticas e sensoriais. Sendo assim, é indispensável que falemos dessa poética da tradução tão importante na obra de Vinícius de Moraes e Tom Jobim, pois envolve personagens, narrativas,

temporalidades, espaços percorridos, que estão intimamente ligados às linhas melódicas e harmônicas das canções.

Os critérios que utilizamos, baseados na teoria de Peter Low, nos deram um suporte inestimável e demonstraram as semelhanças com a semiótica, em especial com o modelo da semiótica da canção, desenvolvido por Luiz Tatit. A partir desse intercâmbio no campo teórico, tivemos a oportunidade de colocar em evidência a importância das pesquisas relacionadas à multidisciplinaridade e à intermedialidade. Por meio dessas articulações pudemos comprovar a hipótese de que uma teoria isolada não seria capaz de resolver o problema da pesquisa. Nosso arcabouço teórico nos forneceu um conjunto de pressupostos que, determinados por uma comparação analítica entre original e tradução, fundamentaram as bases de nossas conclusões.

Nesse intercâmbio de relações culturais, o jazz (fusão de ritmos europeus e africanos) e a Bossa Nova (samba e jazz) retornam em forma de tradução, marcando um processo de semioses que desafia ainda mais as definições de gêneros e movimentos musicais. Assim como a canção é um gênero híbrido, o mesmo acontece com o jazz e a Bossa Nova, movimentos que interagem, criando novos ritmos e estilos nesse vai e vem musical entre continentes, compondo um verdadeiro triângulo formado pelo Brasil, França e Estados Unidos, com camadas e sedimentos de matriz africana.

Nessas ondas vão trafegando vozes, ritmos, palavras, sotaques. Todos modificados, transformados, recriados; mas quando os estudamos de maneira mais acurada nos deparamos e nos surpreendemos com uma cadeia rizomática e formas residuais que, mesmo fugidias, revelam-nos traços (não de origem, que existiria apenas no campo metafísico), mas de contatos e virtualidades possíveis, trazendo a desmistificação da ideia de cópia, abrindo um campo fertilizado pela semiótica com incursões no terreno da intertextualidade. Os próprios ritmos e melodias demandam essa virtualidade na busca “eterna” de uma letra. Uma promessa? Não, uma conjugação, uma espera. E a letra, sua sucedânea.

Acreditamos também no potencial de multiplicação da pesquisa, especialmente por se tratar de um tema que pode despertar a atenção de pesquisadores ligados a diferentes áreas do saber, seja por meio da música, da semiótica ou da tradução. Sendo assim, o nosso objeto de investigação pode se ramificar e servir de base para o fundamento de pesquisas futuras. Para aqueles que trabalham com música, esta pesquisa, que não contempla um arcabouço teórico diretamente ligado à área (trabalhamos apenas com o campo teórico da melodia), pode

fornecer subsídios complementares a um estudo focado, por exemplo, na linha harmônica e arranjos das canções, considerando suas relações com os contornos melódicos e seus registros frásicos. Para os pesquisadores da área de tradução que utilizam uma base teórica voltada para a linguística, uma contraposição com uma abordagem literária e semiótica (o que fizemos nesta tese), será significativa. No campo da semiótica, mais uma possibilidade para repensar como a combinação de diferentes disciplinas pode fomentar novas interpretações, remodulando as bases sistêmicas de uma disciplina que prima exatamente pelo diálogo com outras áreas. Poderíamos ter tratado de maneira mais densa a questão da intertextualidade, o que pode ser um ponto fraco da pesquisa, mas estaríamos, também, extrapolando nosso tema.

Além disso, o fato de uma pesquisa versar sobre um objeto de investigação pouco difundido, como é o caso da tradução de canções, promoverá, esperamos, novos debates sobre o tema, viabilizando novas incursões intelectuais e rendendo novos trabalhos ao meio acadêmico.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Tradução de Artur Morão. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1982.
- ALMADA, Carlos. **A melodia de Jobim**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2023.
- AMADO, Jorge. **Gabriela cravo e canela**. São Paulo: Editora Martins, 1958.
- ANDRADE, Oswald de. **Manifesto antropófago**. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2017.
- ANDRADE, Carlos Drummond. **Nova reunião** (com 23 livros de poesia). Rio de Janeiro: Edições Best Bolso, 2009.
- ARISTÓTELES. **Poética**. 7 ed. São Paulo: Editora Ars Poetica, 2003.
- BAKER, Mona. **Tradução e multidisciplinaridade**. In: MARTINS, Márcia A. P. (org.). Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2020.
- BANDEIRA, Manuel. **Libertinagem e estrela da manhã**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1999.
- BANDEIRA, Manuel. **Itinerário de Pasárgada**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução de Hortência dos Santos. São Paulo: Editora UNESP, 2018.
- BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1990.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira e prefácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor**. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.
- BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução de Marie Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7 letras/ PGET, 2007.
- BERMAN, Antoine. **L'épreuve de l'étranger**. Paris: Éditions Gallimard, 1984.
- BILAC, Olavo. **Poesias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

- BISHOP, Elizabeth. **An Anthology of Twentieth-Century Brazilian Poetry** (Emanuel Brasil Translation). Editora: Wesleyan University Press, 1972.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2015.
- BRELET, Gisèle. **Le temps musical: essai d'une esthétique nouvelle de la musique**. Paris: PUF, 1949.
- CAMPOS, Augusto. **Balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CAMPOS, Haroldo de. **Transcrição**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.
- CÂNDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1997.
- CARA, Salete de Almeida. **A poesia lírica**. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.
- CASTELLO, José. **Vinícius de Moraes - o poeta da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CASTRO, Ruy. **A onda que se ergueu no mar – novíssimos mergulhos na Bossa Nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- CASTRO, Ruy. **Chega de saudade – a história e as histórias da Bossa Nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- CASTRO, Ruy. **Querido poeta - correspondência de Vinícius de Moraes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CASTRO, Ruy. **Livro de letras de Vinícius de Moraes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CÍCERO, Antônio. Letra de canção e poesia. **Blog de Antonio Cicero: poesia, arte, filosofia, crítica, literatura, política**. 17 jun. 2007. Disponível em: <https://antoniocicero.blogspot.com/2007/06/publiquei-o-seguinte-texto-na-minha.html> Acesso em: 14 fev. 2024.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.
- COUTINHO, Afrânio. **Vinícius de Moraes - poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1981.
- CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- DAGHLIAN, Carlos (org). **Poesia e música**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

ECO, Umberto. **Tratado geral de semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ECO, Umberto. **Lector in fabula – Le rôle du lecteur**. Paris: Le Livre de Poche, 1985.

FERNANDES, Cleyton Vieira. Linguagem, língua e escrita musical: sobre a pertinência de uma semiótica não verbal. **Estudos semióticos**, v. 17, n. 3, 278-290, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/186358>. Acesso em: 19 mar. 2024.

FERRAZ, Eucanaã. **Vinicius de Moraes**. São Paulo: Publifolha, 2006.

FINNEGAN, Ruth. **O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?** *In: Ensaio sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro. Ed: FAPERJ/7 Letras, 2010.

FLÉCHET, Anaïs. **Madureira chorou... em Paris** (A música popular brasileira na França do século XX. Tradução de Carlos Nougué. Editora Edusp, 2017.

FLORES, Guilherme Gontijo; GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. **Algo infiel - corpo, performance, tradução**. Editora N1 Edições, 2017.

FRANZON, Johan. Choices in song translation. Singability in print, subtitles and sung translation. **The translator**, v. 14, n. 2, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/13556509.2008.10799263> Acesso em: 5 mar. 2024.

FRIEDRICH, Hugo. **Structure de la poésie moderne**. Paris: Le livre de poche, 1999.

FROTA, Maria Paula. **A singularidade na escrita tradutora**. Campinas: Editora Pontes, 2000.

GARCIA, Walter. **João Gilberto**. Editora Cosac & Naify, 1 ed., 2012.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Editora Contexto, 1998.

GREIMAS, Algirdas Julien. L'Enonciation: une posture épistémologique. **Significação – Revista Brasileira de Semiótica**, n. 1, Tradução de Maria Lúcia Vissotto Paiva Diniz. Centro de Estudos Semióticos A. J. Greimas: Ribeirão Preto (SP), 1974.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. Tradução: J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

HOMEM, Wagner; OLIVEIRA, Luiz Roberto. **Tom Jobim: histórias de canções**. São Paulo: Editora Leya, 2012.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário: perspectiva de uma antologia literária**. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1996.

JAKOBSON, Roman. **On Linguistic aspects of translation**. On Translation, edited by Reuben Arthur Brower, Cambridge, MA and London, England: Harvard University Press, 1959.

JOBIM, Heloísa. **Antônio Carlos Jobim: um homem iluminado**. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1996.

JOBIM, Tom. **Cancioneiro Jobim: biografia**. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2002.

LEES, Gene. **Singers and the songs II**. New York: Oxford University Press, 1998.

LOW, Peter. **Translating song: lyrics and texts**. New York: Routledge, 2017. *E-book* (140 p.) ISBN 978131563028. Disponível em: <https://doi.org/10.4324/9781315630281>. Acesso em: 8 set. 2024.

LOW, Peter. When songs cross language borders. **The Translator**, v. 19, n. 2, p. 229-244, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/13556509.2013.10799543>. Acesso em: 13 out. 2024.

LOW, Peter. Translating songs that rhyme. **Perspectives**, v. 16, p. 1-20, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/13670050802364437> Acesso em: 18 mar. 2023.

LOW, Peter. Translating poetic songs: an attempt at a functional account of strategies. **Target**, v. 15, n. 1, p. 91-110, 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.1075/target.15.1.05low>. Acesso em: 15 mar. 2024.

MAGALHÃES, Célia. Tradução e transculturação: a teoria monstruosa de Haroldo de Campos. **Cadernos de Tradução**, v. 1, n. 3, p. 139-156, 1998. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5384> Acesso em: 6 jun. 2024.

MARTINS, Marília; ABRANTES, Paulo Roberto (orgs.). **Tom Jobim: histórias de uma Geração**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

MELLER, Lauro Wanderley; COSTA, Daniel Padilha Pacheco da. Entrevista com Peter Low. **Tradução em Revista** 29, 2020.2. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/50549/50549.PDF> Acesso em: 6 jun. 2024.

MELLER, Lauro Wanderley. **Poetas ou cancionistas? Uma discussão sobre a canção popular brasileira em sua interface com a poesia da série literária**. 2010, 260 f. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, PUC Minas, Belo Horizonte, 2010.

MELO NETO, João Cabral de. **Morte e vida Severina**. In: Serial e antes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira: modernismo**. São paulo: Culrix, 1996.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. São Paulo: Cultrix, 2004.

- MORAES, Vinícius de. **O caminho para a distancia**. Rio de Janeiro: Schmidt, 1933.
- MORAES, Vinícius de. **Forma e exegese**. Rio de Janeiro: Pongetti, 1935.
- MORAES, Vinícius de. **Poemas, sonetos e baladas**. São Paulo: Edições Gaveta, 1946.
- MORAES, Vinícius de. **Livro de sonetos**. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1957.
- MORAES, Vinícius de. **Orfeu da Conceição**. 1 ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.
- MORAES, Vinícius de; FERRAZ, Eucanaã (Org.). **Obra Completa Tomo I. Música, poesia, prosa e teatro**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2017.
- MORAES, Vinícius de; FERRAZ, Eucanaã (Org.). **Obra Completa Tomo II. Música, poesia, prosa e teatro**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2017.
- NESTROVSKI Arthur; MAMMI, Lorenzo; TATIT, Luiz. **Três canções de Tom Jobim**. São Paulo: Editora Cosak Naify, 2004.
- NESTROVSKI, Arthur. O samba mais honito do mundo. **Teresa: Revista de Literatura Brasileira**, São Paulo, Brasil, n. 4-5, p. 130–143, 2003. Disponível em: <https://revistas.usp.br/teresa/article/view/116372>. Acesso em: 24 mar. 2024.
- O GLOBO. Norman Gimbel conseguiu receber 41% dos direitos da canção. **O GLOBO Cultura**. João Máximo, 18 mar. 2012. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/norman-gimbel-conseguiu-receber-41-dos-direitos-da-cancao-4340563> Acesso em: 9 out. 2024.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro. Canção, letra e estrutura musical. **Aletria, revista de estudos de Literatura da UFMG**, v.14, n. 2, p. 323-331, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.17851/2317-2096.14.2.322-333> Acesso em: 8 mar. 2024.
- PAZ, Octávio. **Tradução: literatura e literalidade** (edição bilíngue - português espanhol). Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2009.
- PIERCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Tradução: José Teixeira Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura**. São Paulo: Editora Cortez & Moraes, 1979.
- RENNÓ, Carlos. Entrevista. Carlos Rennó, uma vida em prol da poesia cantada. **NOIZE**. In: Ariel Fagundes. 4 mai. 2020. Disponível em: <https://noize.com.br/entrevista-com-carlos-renno-uma-vida-em-prol-da-poesia-cantada/#1> Acesso em: 6 set. 2023.
- RICOEUR, Paul. **Sobre a tradução**. Tradução de Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

RODA VIVA. Tom Jobim. Apresentação do jornalista Jorge Scosteguy. **Youtube**, 1993. 81min19s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DoVAdtnxse4&t=16s> Acesso em: 9 jun. 2024.

ROSA, Guimarães. **Grande Sertão: veredas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SALGUEIRO, Wilberth. **A primazia do poema III**. Campinas: Editora Pontes, 2004.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Abelardo & Rothschild, 2008.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é a semiótica?** 8 ed. São Paulo: Editora brasiliense, 1990.

SANT'ANNA, Afonso Romano. **Música popular e moderna poesia brasileira**. 2 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.

SANTOS, Ney Costa. Tom Jobim e a música da Casa Assassinada. **Revista ALCEU**, v. 20, n. 42, p. 144-152, 2020. Disponível em: <https://revistaalceu.com.puc-rio.br/alceu/article/view/187> Acesso em: 8 ago. 2024.

SILVA, Lucas. **Versão de Lucas Mathias para a música Ela é carioca Tom Jobim**. 2008. 1 vídeo (3:46). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rL_erg7mIKc Acesso em: 9 out. 2024.

STARLING, Heloísa Maria Murgel. Tom e Rosa. **Revista USP**, São Paulo, n. 87, p. 110-123, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13834> Acesso em: 7 mai. 2024.

SUSAM-SARAJEVA, Sebnem. Translation and music: uanças de perspectivas, estruturas e significados. **The Translator**, v. 14, n. 2, p. 187-200, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/13556509.2008.10799255> Acesso em: 28 nov. 2023.

SCHWARTZMANN, Matheus Nogueira. A noção de texto e os níveis de pertinência da análise semiótica. **Estudos Semióticos**, v. 14, n. 1, p. 1-6, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/144288>. Acesso em: 15 abr. 2024.

TATIT, Luiz. **Passos da semiótica tensiva**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2019.

TATIT, Luiz. **Estimar canções: estimativas íntimas na formação do sentido**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2016.

TATIT, Luiz. A arte de compor canções. **Revista USP**. São paulo, n. 111, p. 11-20, 2016a. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/127594>. Acesso em: 9 set. 2023.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TATIT, Luiz. **O cancionista**. São Paulo: Editora Edusp, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. **O samba agora vai... a farsa da música popular no exterior**. São Paulo: Editora 34, 2015.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. BARBOSA, João Alexandre (org.). São Paulo: Iluminuras, 1999.

VALÉRY, Paul. **Cahiers**. Paris: Gallimard, 1973.

VENUTI, Lawrence. **The translator's invisibility: a history of translation**. London/New York: Routledge, 2000.

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da tradução**. Tradução de Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esquerda e Valéria Biondo Bauru: EDUSC (Editora da Universidade do Sagrado Coração), 2002.

VENUTI, Lawrence. **The translation studies reader**. London/New York: Routledge, 2005.

WEINSCHELBAUM, V. Estação Brasil: **conversas com músicos brasileiros**. Tradução de C. Mattoso. São Paulo: Editora 34, 2006.

WISNIK, José Miguel. A canção, por Wisnik. **Blog Digestivo Cultural**. In: Debora Costa e Silva. 31 ago. 2007. Disponível em:
https://www.digestivocultural.com/blog/post.asp?codigo=1611&titulo=A_cancao,_por_Wisnik. Acesso em: 8 jul. 2023.

ZILBERBERG, Claude. **Elementos de semiótica tensiva**. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Editora Huicitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosacnaif, 2011.

APÊNDICE A - Lista de álbuns (na ordem em que aparecem na tese)

ODE descontínua e remota para flauta e oboé – De Ariana para Dionísio. Zeca Balero (Vários intérpretes). Saravá discos, 2005.

A FÁBRICA do poema. Adriana Calcanhotto. Sony Music, 1994.

MARÍTIMO. Adriana Calcanhotto. Sony BMG, 1998.

PÚBLICO. Adriana Calcanhotto. BMG, 2000.

SÃO DEMAIS os perigos dessa vida. Vinícius e Toquinho. Som Livre, 1972.

O POETA e o violão. Toquinho e Vinícius. Som Livre, 1975.

OS AFRO-SAMBAS. Baden e Vinícius. Universal Music, 1966.

ELIS Regina. Elis Regina. Philips, 1969.

MATITA Perê. Tom Jobim. Philips. 1973.

PASSARIM. Tom Jobim. Verve, 1987.

O TEMPO e o vento (vários intérpretes). Som Livre, 1985.

GABRIELA. Tom Jobim. RCA, 1983.

CANÇÃO do amor demais. Elizete Cardoso. Festa, 1958.

CHEGA de saudade. João Gilberto. Odeon records, 1959.

URUBU. Tom Jobim. Warner, 1976.

BRASÍLIA – Sinfonia da alvorada. Vinícius de Moraes e Tom Jobim. Columbia, 1960.

CANÇÕES, versões (Carlos Rennó - vários artistas). Geleia Geral/WEA, 1999.

CHICO BUARQUE en español. Chico Buarque. Polygram, 1982.

TRÓPICOS. Daniel Viglietti. Orfeo, 1973.

ELLA abraça Jobim - Ella Fitzgerald sings the Antônio Carlos Jobim song book. 1981.

O AMOR, o sorriso e a flor. João Gilberto. Odeon, 1960.

UN AMOUR, un sourire , une fleur. Sacha Distel. Prosadis, 1975.

GETZ/GILBERTO. João Gilberto e Stan Getz. Verve Records, 1964.

SINATRA/JOBIM: The complete Reprise Recordings. Frank Sinatra e Tom Jobim. Universal, 1967.

THE COMPOSER of Desafinado plays. Antônio Carlos Jobim, Verve, 1964.

LOOK AT the rainbow. Astrud Gilberto. Verve Records, 1966.

O TOM de Antônio Carlos Jobim e o Tal de João Bosco. Tom Jobim e João Bosco. Zen Editora, 1972.

ELIS Regina. Elis Regina. Philips, 1972.

ELIS & TOM. Elis Regina e Tom Jobim. Polygram, 1974.

APÊNDICE B - Lista das canções citadas (na ordem em que aparecem na tese)

Passarim (Antônio Carlos Jobim)

Little bird (Antônio Carlos Jobim)

Wave (Antônio Carlos Jobim)

Rosa de Hiroxima (Vinícius de Moraes/Gerson Conrad)

São demais os perigos dessa vida (Vinícius de Moraes/Toquinho)

Triste Bahia (Gregório de Mattos/Caetano Veloso)

Verdura (Paulo Leminski)

Motivo (Cecília Meireles/Fagner)

Traduzir-se (Ferreira Gullar/Fagner)

Inverno (Antônio Cícero/Adriana Calcanhotto)

Asas (Antônio Cícero/Adriana Calcanhotto)

O outro (Mário de Sá Carneiro/Adriana Calcanhotto)

A fábrica do poema (Waly Salomão/Adriana Calcanhotto)

O poeta aprendiz (Vinícius de Moraes/Adriana Calcanhotto)

Por que você faz cinema? (Joaquim Pedro de Andrade/Adriana Calcanhotto)

Ela e eu (Caetano Veloso)

Eu sei que vou te amar (Vinícius de Moraes/Antônio Carlos Jobim)

Construção (Chico Buarque)

Faroeste Caboclo (Renato Russo)

Loura ou morena (Vinícius de Moraes/Haroldo Tapajós)

Apelo (Vinícius de Moraes/Baden Powell)

Canto de Ossanha (Vinícius de Moraes/Baden Powell)

Chega de Saudade (Vinícius de Moraes/Antônio Carlos Jobim)

Sei lá – Avida tem sempre razão (Vinícius de Moraes/Toquinho)

Night and Day (Cole Porter)

Sonata ao luar (Beethoven)

Prelúdio número 4 em Mi menor (Chopin)

Insensatez (Vinícius de Moraes/Antônio Carlos Jobim)

Brasília, Sinfonia da Alvorada (Vinícius de Moraes/Antônio Carlos Jobim)

Canta, canta mais (Vinícius de Moraes/Antônio Carlos Jobim)

Olha Maria (Chico Buarque/Vinícius de Moraes/Antônio Carlos Jobim)

Tema de amor de Gabriela (Antônio Carlos Jobim)

Passarim (Antônio Carlos Jobim)

Crônica da casa assassinada

Trem para Cordisburgo (Antônio Carlos Jobim)

Chora coração (Vinícius de Moraes/Antônio Carlos Jobim)

O jardim do abandono (Antônio Carlos Jobim)

Milagre e Palhaços (Antônio Carlos Jobim)

Tema de amor para Gabriela (Antônio Carlos Jobim)

Boto (Antônio Carlos Jobim/Jararaca)

Arrastão (Vinícius de Moraes/Edu lobo)

Construção (Chico Buarque)

Construcción (Chico Buarque/Daniel Viglietti)

Acalanto (Chico Buarque)

Deus lhe pague (Chico Buarque)

La Rua Madureira (N. Ferrer)

Madureira chorou (Jorge Monteiro e Carvalhinho)

Si tu vas à Rio (Monteiro/Carvalhinho/versão de Dario Moreno)

Funeral de um lavrador (João Cabral de Melo Neto/Chico Buarque)

O mon Dieu qu'elle est mignonne (João Cabral de Melo Neto/Chico Buarque/versão de Claude Carrère)

Berimbau (Vinícius de Moraes/Baden Powell)

Berimbau (Vinícius de Moraes/Baden Powell/versão de Kenny Rankin)

Bidonville (Vinícius de Moraes/Baden Powell/ versão de Claude Nougaro)

Corcovado (Antônio Carlos Jobim)

Quiet nights of quiet stars (Antônio Carlos Jobim/versão de Gene Lees)

Samba do avião (Antônio Carlos Jobim)

Song of the jet (Antônio Carlos Jobim/versão de Gene Lees)

Desafinado (Antônio Carlos Jobim/Newton Mendonça)

Faits pour s'aimer (Antônio Carlos Jobim/Newton Mendonça/Sacha Distel)

Out of key (Antônio Carlos Jobim/Newton Mendonça/versão de Gene Lees)

Slightly out of tun (Antônio Carlos Jobim/Newton Mendonça/versão de Hendricks e Jessie Cavanaugh)

Wave (Antônio Carlos Jobim)

Wave (versão em inglês de Antônio Carlos Jobim)

Samba de uma nota só (Antônio Carlos Jobim/Newton Mendonça)

One note samba (Antônio Carlos Jobim/Newton Mendonça/versão de Antônio Carlos Jobim)

Samba d'une seule note (Antônio Carlos Jobim/Newton Mendonça/Sacha Distel)

Samba em Prelúdio (Vinícius de Moraes/Baden Powell)

Vivre sans vivre (Vinícius de Moraes/Baden Powell/versão de Bia Krieger e Yves Duteil)

Samba da benção (Vinícius de Moraes/Baden Powell)

Samba Saravah (Vinícius de Moraes/Baden Powell/Pierre Barouh)

Garota de Ipanema (Vinícius de Moraes/Antônio Carlos Jobim)

La fille d'Ipanema (Vinícius de Moraes/Antônio Carlos Jobim/versão de Eddy Marnay)

The girl/boy from Ipanema (Vinícius de Moraes/Antônio Carlos Jobim/versão de Norman Gimbel)

La ragazza di Ipanema (Vinícius de Moraes/Antônio Carlos Jobim/Bruno Martino)

La chica de Ipanema (Vinícius de Moraes/Antônio Carlos Jobim/Jarabe de Palo)
The Girl from Rio (Machado/R. Afiado/C. Juarbe/Anitta)
Ela é carioca (Vinícius de Moraes/Antônio Carlos Jobim)
Elle est carioca (Vinícius de Moraes/Antônio Carlos Jobim/versão de Lucas Mathias)
(S)He's a carioca (Vinícius de Moraes/Antônio Carlos Jobim/versão de Ray Gilbert)
Poema dos olhos da amada (Vinícius de Moraes/Paulo Soledade)
Águas de março (Antonio Carlos Jobim)
Pisa baiana (Carlos Galhardo)
Água do céu (Inara Simões de Irajá)
Les eaux de mars (Antônio Carlos Jobim/versão de Georges Moustaki)
Cotidiano 2 (Vinícius de Moraes/Toquinho)
Fado Tropical (Chico Buarque)
Portugal (Fado tropical) (Chico Buarque/versão de Georges Moustaki)
The waters of Mars (versão em inglês de Antônio Carlos Jobim)
Trem azul (Lô Borges/Ronaldo Bastos)
Blue train (Lô Borges/Ronaldo Bastos versão de Antônio Carlos Jobim)

ANEXO A – Fotos

