

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO**

NATANAEL FERREIRA FRANÇA ROCHA

**Relações e inter-relações de aspectos multimodais em tradução de
canção: proposta de um modelo de análise**

Tese de doutorado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Estudos da Tradução – PGET da
Universidade Federal de Santa
Catarina para obtenção do título
de Doutor em Estudos da
Tradução, sob orientação do Prof.
Dr. Lincoln P. Fernandes.

**FLORIANÓPOLIS
2018**

**Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através
do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.**

Rocha, Natanael Ferreira França

Relações e inter-relações de aspectos multimodais em
tradução de canção: proposta de um modelo de análise
/Natanael Ferreira França Rocha; Orientador, Lincoln
Paulo Fernandes - Florianópolis, SC, 2018.
300 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Estudos da Tradução.

Inclui referências

1. Tradução de Canção. 2. Música. 3. Letra
4. Performance. 5. Modelo de análise.
I. Fernandes, Lincoln Paulo. II. Universidade
Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em
Estudos da Tradução. III. Título

Natanael Ferreira França Rocha

**Relações e inter-relações de aspectos multimodais em tradução de canção:
proposta de um modelo de análise**

Esta tese foi julgada pela banca examinadora e aprovada em sua forma final pelo curso de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de

DOUTOR EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO.

Área de Concentração: Processos de Retextualização

Linha de Pesquisa: Teoria, Crítica e História da Tradução

Florianópolis, 24 de agosto de 2018.



Prof.^a Dr.^a. Dirce Waltrick do Amarante
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:



Prof. Dr. Lincoln Paulo Fernandes (Orientador)
UFSC/PGET



Prof.^a Dr.^a Viviane Maria Heberle
UFSC/PPGI/PGET



Prof. Dr. Lauro Wanderley Meller
UFRN/ECT



Prof.^a Dr.^a Camila Alvares Pasquetti
UFSC/PPGI

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pela possibilidade da vida e por terem feito sempre o melhor que puderam para me apoiar!

Ao meu caro orientador e amigo, Lincoln, por sua generosidade ao me abrir as portas para um futuro grandioso que hoje se concretiza e do qual tanto me orgulho. Sem seu apoio e confiança em minhas capacidades, tudo isso não teria sido possível. Sou eternamente grato.

À Prof. Viviane Heberle e ao Prof. Marcos Morgado pela grande gentileza de ler meu trabalho e apresentar contribuições valiosas no exame de qualificação.

Ao Prof. Lauro Meller e à Camila Pasquetti por tão prontamente aceitarem o convite para a minha banca de defesa e, posteriormente, pelas contribuições tão significativas.

Ao querido Gustavo F. Schutz por sua essencial presença e apoio incondicional em momentos tão críticos, pela atenção e carinho dedicados a mim de forma tão pura e despreziosa que, com certeza, me impulsionaram a chegar até aqui.

Aos meus amigos Diego Napoleão, Felipe Wisniewski, Cândido Gazzoni, Hélio Gustavo, Eduardo Stein, Letícia Eiko, Nelso Gasparin, Edelweiss Gysel, Elisângela Liberatti, Daniel Martins, Carlos Bell e Haidi Fiedler por cada palavra de apoio, cada gesto de preocupação, cada momento compartilhado que me fizeram continuar.

À CAPES pelo apoio financeiro.

A todos os colegas e conhecidos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a tão esperada conclusão deste trabalho.



Ὅσον ζῆς φαί-νου, [...]
Enquanto viveres, brilha

Epitáfio de Sícilo (200 a.C.)
(Tradução: C. Leonardo B. Antunes, 2015)

ROCHA, N. F. F. **Relações e inter-relações de aspectos multimodais em tradução de canção: proposta de um modelo de análise**. 2018. 300 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

RESUMO

Esta tese de doutorado propõe um modelo de análise de tradução de canções integrando em suas categorias aspectos tradutórios fundamentais a uma análise de natureza multimodal. O estudo parte do pressuposto de que a atividade tradutória da canção deve levar em conta o caráter transdisciplinar e multiparticipativo desse tipo de tradução, atendendo a requisitos gerados a partir das relações de significado entre a canção de partida e a canção sendo traduzida no que tange seus conteúdos linguístico, musical e performático. Nesse sentido, sugere-se que o trabalho do tradutor de canções vá além de seu nicho predominantemente linguístico-cultural, e por vezes incipientemente musical, em direção a um trabalho realizado em contato direto com profissionais de outras áreas, como músicos, letristas, cantores, diretores, entre outros. O conceito de transdisciplinaridade que pautou o estudo mostrou-se fundamental à análise tradutória, sobretudo em se tratando de canções que demandam uma abordagem multimodal na consideração de seus múltiplos aspectos semióticos. Percebeu-se, nesta tese, que os contextos multimodais onde a tradução de canções se insere são muitos, bem como são muitos os componentes semióticos envolvidos e os desafios apresentados ao tradutor. Com base na abordagem dirigida por corpus, o modelo proposto nesta tese emergiu de dois corpora de canções traduzidas criados especificamente para este fim. No cotejamento individual entre canção original e canção traduzida e, posteriormente, no conjunto de características predominantes na análise geral, relações foram estabelecidas em diversos níveis, chegando-se, portanto, à síntese de sete categorias, quais sejam: (1) relações semânticas, (2) posicionais, (3) musicais, (4) fonéticas, (5) estilísticas, (6) culturais e (7) performáticas. Constatou-se uma relação simbiótica entre as categorias do modelo, pois estas se fundem sem que hajam linhas limítrofes bem definidas entre elas. Cada categoria foi descrita e exemplificada com o material audiovisual dos corpora criados. O modelo tentou abranger o maior número de aspectos possível, visto que incluiu canções com dois e com três componentes semióticos (verbal, sonoro e visual), desde fonogramas

simples a canções traduzidas em musical de teatro ou dubladas em filme de animação e em videoclipes. Com a inclusão dessas produções, abriu-se um leque para variadas formas de significação em diferentes níveis, perpassando, portanto, por variados estratos multimodais de análise. Os exemplos evidenciaram algumas relações que, até então, poderiam passar despercebidas, mesmo a um tradutor da área. O modelo proposto visa complementar outras tentativas já propostas na literatura, as quais não davam conta de toda a teia complexa de relações multimodais entre palavras, música e performance no âmbito da tradução. A criação do modelo objetivou contribuir não apenas à análise, mas também à prática da tradução de canções, trazendo aspectos teóricos fundamentais que podem incitar os pesquisadores do assunto, ou mesmo conscientizar o tradutor de canção sobre suas escolhas tradutórias. É um modelo que pode, também, ser utilizado por tradutores em formação.

Palavras-chave: Tradução de canção; Música; Letra; Performance; Modelo de análise.

ABSTRACT

This doctoral dissertation proposes a song-translation analysis model that includes in its categories aspects of translation essential to a multimodal analysis. The study assumes that song translating must take into account the transdisciplinary and multiparticipative character of this type of translation, thus satisfying the requirements stemmed from relations of meaning between both the source song and the song being translated in terms of their linguistic, musical and performance content. In this regard, the study implies that the song translator's work goes beyond his/her predominantly linguistic-cultural – and sometimes incipiently musical – niche towards a work carried out in direct contact with professionals from other areas, such as musicians, lyricists, singers, directors, among others. The concept of transdisciplinarity that guided the study was fundamental to the translation analysis, especially when dealing with songs that required a multimodal approach in the consideration of their multiple semiotic aspects. The study found that the multimodal contexts in which song translation is inserted are many, as many are the semiotic components involved and the challenges posed to the translator. Based on the corpus-driven approach, the model emerged from two corpora of translated songs created specifically for this purpose. Based on a piece-by-piece comparison between the original song and the translated song, as well as on a set of characteristics that arose in the general analysis, relations were established at several levels, leading to a synthesis of seven categories, as follows: (1) semantic, (2) positional, (3) musical, (4) phonetic, (5) stylistic, (6) cultural, and (7) performance relations. A symbiotic relationship proved evident between the categories of the model, since they merge without clear boundary lines between them. Each category was described and exemplified with audiovisual material from both corpora. The model attempted to encompass as many aspects as possible, as it included songs of two and three semiotic components (verbal, audio and visual), from simple phonograms to songs translated for theater musicals or dubbed for music videos and animated films. The inclusion of all these types of entertainment productions allowed establishing a variety of meanings at different levels, therefore traversing multimodal strata of analysis. The exemplification procedure revealed some relations that hitherto could have gone unnoticed, even to a song translator. The proposed model aims to complement other models previously proposed in the literature, which did not fully account for the

complex web of multimodal relations between words, music and performance within the scope of translation. The creation of the model aimed to contribute not only to the analysis but also to the practice of song translating, bringing to bare fundamental theoretical aspects that can motivate researchers or help song translators to become more aware of their own translation choices. The model can be used in translator training as well.

Keywords: Song Translation; Music; Lyrics; Performance; Analysis Model.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Os quatro componentes do texto audiovisual (Zabalbeascoa, 2008).....	62
Figura 2. Os dois eixos da comunicação audiovisual (Zabalbeascoa, 2008).....	63
Figura 3. Recorte da partitura com a letra completa de Vivo Sonhando (1963) de Tom Jobim.....	117
Figura 4. Transdisciplinaridade da tradução de canção e seus agentes.....	136
Figura 5. Relações e inter-relações de aspectos tradutórios da canção nas categorias propostas.....	137
Figura 6. Diagrama da categoria Relações Semânticas e suas subcategorias para o modelo proposto.....	141
Figura 7. Diagrama da categoria Relações Posicionais e suas subcategorias para o modelo proposto.....	152
Figura 8. Diagrama da categoria Relações Musicais e suas subcategorias para o modelo proposto.....	159
Figura 9. Manuscritos de Tom Jobim da melodia e letra de <i>Garota de Ipanema</i> , primeira estrofe.....	166
Figura 10. Diagrama da categoria Relações Fonéticas e suas subcategorias para o modelo proposto.....	168
Figura 11. Diagrama da categoria Relações Estilísticas e suas subcategorias para o modelo proposto.....	176
Figura 12. Diagrama da categoria Relações Culturais e suas subcategorias para o modelo proposto.....	182
Figura 13. Diagrama da categoria Relações Performáticas e suas subcategorias para o modelo proposto.....	190
Figura 14. Esquema final mostrando relações e inter-relações de aspectos multimodais pertinentes à tradução de canção.....	199

LISTA DE QUADROS

Quadro 1. Letra da canção Vivo Sonhando (1963) e sua tradução em inglês Dreamer (1964).....	115
Quadro 2. Canção Corcovado (1960) e sua tradução Quiet Nights of Quiet Stars (1962).....	131
Quadro 3. Exemplo de organização das informações no quadro multimodal para canções performatizadas.....	132

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Consequências funcionais da correspondência entre letra e música (FRANZON 2008).....	57
Tabela 2. Canções traduzidas por Carlos Rennó, e suas respectivas canções de partida, que comporão o Corpus 1.....	120
Tabela 3. Canções com música composta por Tom Jobim, e suas respectivas traduções, que entrarão no Corpus 1.....	122
Tabela 4. Dez primeiros filmes lançados no Brasil em janeiro/2017 com maior de bilheteria.....	124
Tabela 5. Canções dubladas em português brasileiro no filme Moana: Um Mar de Aventuras (2017).....	125
Tabela 6. Ranking de canais Vevo mais visualizados até janeiro/2017.....	126
Tabela 7. Canções de Beyoncé traduzidas ao espanhol e reproduzidas em videoclipe.....	127
Tabela 8. Musicais da Broadway traduzidos por Claudio Botelho estreados no Brasil – até abril/2018.....	128
Tabela 9. Canções do musical A Noviça Rebelde traduzidas por Claudio Botelho.....	129
Tabela 10. Lista final com todas as canções incluídas no corpus de apoio.....	132

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	23
1.1. Objetivo geral	24
1.2. Perguntas de pesquisa.....	24
1.3. Tese	25
1.4. Justificativa.....	25
1.5. Organização do estudo.....	26
2. REVISÃO DE LITERATURA	28
2.1. Canções e suas versões: noções e conceitos teóricos informando o estudo.....	28
2.2. Traduções e/ou versões.....	31
2.3. A evolução dos estudos em tradução de canções através do tempo	36
2.4. O crescente interesse acadêmico pelo tema da tradução de canções	37
2.5. Quadros prescritivos sobre tradução de canções.....	41
2.5.1.Sigmund Spaeth (1915): tradução de ópera como trabalho colaborativo ...	41
2.5.2.N. de V. Hart (1917): regras para uma “tradução ideal e perfeita”	43
2.5.3.Fox-Strangways (1921 e 1923): traduções para fins de acessibilidade e funcionalidade	44
2.5.4. Henry S. Drinker (1950): traduções “adequadas”, cantáveis e naturais ...	46
2.5.5. Jacob Hieble (1958): tradução e percepção da intenção original da canção.....	47
2.5.6. Eugene Nida (1964): o tradutor de canções preso a uma “camisa de força”.....	48
2.5.7. Richard Dyer-Bennet (1965): relato de experiência em tradução de canções.....	48
2.5.8. Andrew Kelly (1992): atividade tradutória de canções e características atinentes.....	49
2.5.9. Peter Low (2003): o “Princípio do Pentatlo” e o tradutor de canções	50
2.6. Quadros descritivos sobre tradução de canções	52
2.6.1.Frederic Chaume (2004): códigos de sentido em tradução para dublagem	52
2.6.2.Klaus Kaindl (2005): tradução de canções no âmbito da música popular ..	55
2.6.3.Johan Franzon (2008): as três dimensões da cantabilidade em tradução de canções	56
2.7. Considerações finais	59
3. A MULTIMODALIDADE DA CANÇÃO NO CONTEXTO DE TRADUÇÃO	60
3.1. Tradução de canções multimodais	65
3.1.1. Tradução de canções no contexto cinematográfico e dramaturgico ..	67
3.2. Componente verbal: letra, texto, palavras.....	70
3.2.1. Conteúdo dialógico e narrativo da canção.....	71
3.2.2. O tom (linguístico) da canção	72

3.2.3.	Traduzir, adaptar ou substituir o conteúdo verbal	73
3.2.4.	Fluidez gramático-vocal	75
3.2.5.	Coerência verbo-imagética.....	77
3.2.6.	Prosódia musical e o texto vocal	78
3.2.7.	Efeitos estilísticos.....	79
3.2.8.	Elementos culturais, ideológicos e econômicos	83
3.3.	Componente sonoro: notas, som, música.....	84
3.3.1.	Tradução musical	86
3.3.2.	Interpretação vocal	88
3.3.3.	Cantabilidade	89
3.3.4.	Retórica musical.....	93
3.3.5.	Homofonia	94
3.4.	Componente visual: imagem, movimento, performance.....	96
3.4.1	Canções dubladas no cinema.....	96
3.4.2	Postura cênica do intérprete (cantor, ator).....	97
3.4.3	Iconografia cênica	99
3.4.4	Sincronia labial	100
3.4.5	Tradução de vídeos.....	102
4.	MÉTODO.....	105
4.1.	Caracterização desta pesquisa.....	105
4.2.	Sobre proposição de modelos	108
4.3.	Abordagem dirigida por corpus (<i>corpus-driven approach</i>)	110
4.4.	Corpus 1– canções com dois componentes semióticos	111
4.4.1.	Critérios de seleção para o Corpus 1	111
4.5.	Corpus 2 – canções com três componentes semióticos	112
4.5.1.	Critérios de seleção para o Corpus 2	112
4.5.1.1.	Canção dublada em filme.....	113
4.5.1.2.	Vídeo clipe dublado	113
4.5.1.3.	Musical de teatro.....	113
4.6.	Procedimentos adotados para a verificação de correspondência semântica das canções elegíveis aos corpora.....	114
4.7.	Justificativa para a seleção de autoria das canções traduzidas e do gênero musical predominante.....	118
4.7.	Resultado da aplicação dos critérios de seleção para a construção dos corpora	120
4.8.1.	Canções traduzidas por Carlos Rennó	120
4.8.2.	Canções traduzidas com música composta por Tom Jobim.....	121
4.8.3.	Canções dubladas em filme com maior bilheteria	124
4.8.4.	Vídeo clipe dublado com mais visualizações online	126
4.8.5.	Musical de teatro com reedição mais atual no Brasil.....	127
4.9.	Disposição das informações textuais e paratextuais nos quadros ilustrativos ...	130
4.9.1.	Canções com dois componentes semióticos	130

4.9.2. Canções com três componentes semióticos.....	131
4.10. Lista definitiva das canções compiladas nos dois corpora da tese	132
4.11. Uso dos corpora para a construção do modelo proposto e as categorias emergentes	135
5. ANÁLISE E EXEMPLIFICAÇÃO DAS CATEGORIAS A PARTIR DOS CORPORA.....	140
5.1. Relações semânticas em tradução de canções.....	141
5.2. Relações posicionais em tradução de canções	152
5.3. Relações musicais em tradução de canções	159
5.4. Relações fonéticas em tradução de canções.....	168
5.5. Relações estilísticas em tradução de canções.....	176
5.6. Relações culturais em tradução de canções	182
5.7. Relações performáticas em tradução de canções	190
5.8. Considerações finais	198
6. CONCLUSÕES	200
7. BIBLIOGRAFIA.....	209
8. APÊNDICES.....	233

1. INTRODUÇÃO

A música, de um modo geral, encontra-se profundamente arraigada na cultura humana, pois, do mesmo modo em que não existe uma cultura desprovida de uma linguagem, também não há uma cultura desprovida de música (COOK, 2000). Indo um pouco além, quando a linguagem e a música são combinadas, forma-se um construto mais intrincado chamado “canção”, que, através da fusão de letra, música e interpretação vocal, integra uma infinidade de códigos de significado que até hoje se procura entender.

A complexidade resultante de palavras cantadas e notas musicais tocadas – um conjunto entregue via performance – é um campo de estudos ainda pouco explorado no que se refere às possíveis relações e inter-relações oriundas dessa fusão. No âmbito da tradução de canções, entender esse entrelaçamento de signos, canais e modos de expressão é primordial para que a atividade tradutória contemple, ou pelo menos considere, aspectos relevantes que, por desconhecimento de sua existência, são ignorados pelo tradutor. Conhecer esses aspectos e suas implicações tradutórias certamente contribui para uma tradução mais coerente e aprimorada.

O estudo da tradução de canções ainda hoje se baseia em análises de tradução literária, tradução de poesia, tradução para o palco e para a tela, trazendo questões levantadas no âmbito literário, desde o final da década de 1970, sobre a criação de traduções que pudessem ser interpretadas no palco (BOSSEAUX, 2011). Na década de 1980, foram desenvolvidas abordagens teóricas para análise e prática de tradução teatral, baseadas principalmente na semiótica, a partir de uma perspectiva holística e sociocultural (BOSSEAUX, 2011). O estudo da tradução de canção e, mais especificamente, da tradução de ópera começou a ganhar força somente na década de 1990. Assim como na tradução teatral, as abordagens eram holísticas, pautadas na premissa de que a música e a letra formavam uma entidade indivisível, trazendo à tona critérios como “interpretabilidade”, “performabilidade”, “atuabilidade”, “cantabilidade”, entre outros (SNELL-HORNBY, 2007, p. 113).

Por serem ainda recentes, os estudos sobre tradução de canção ainda se encontram fragmentados e espalhados em diversas áreas do conhecimento. Faltam estudos que integrem os aspectos tradutórios e as especificidades da canção no sentido de propor uma abordagem que lide com as múltiplas modalidades envolvidas. Tal constatação veio à tona após a realização da minha pesquisa de mestrado sobre a representação

da personagem feminina da canção *Garota de Ipanema* (1963) em suas traduções para o inglês, francês, italiano e alemão sob a ótica do sistema de transitividade (HALLIDAY, 1985) e do modelo proposto por Peter Low – o Princípio do Pentatlo (LOW, 2003) – composto por cinco categorias (sentido, rima, cantabilidade, ritmo e naturalidade). Muitas lacunas foram identificadas durante a pesquisa de mestrado, apontando para a necessidade de um modelo amplo e multimodal que de fato paramentasse o pesquisador com um arcabouço teórico consistente. Nesse sentido, a presente tese ambiciona fazer uma contribuição acadêmica com a proposição de um modelo de análise para traduções de canções. Sendo assim, mais detalhes desta pesquisa serão apresentados a seguir.

1.1. Objetivo geral

O objetivo geral desta tese é propor um modelo de análise de tradução de canções de forma a integrar em suas categorias o máximo de aspectos tradutórios fundamentais e pertinentes a uma análise de caráter multimodal.

1.2. Perguntas de pesquisa

A presente tese se propõe a investigar e responder as seguintes perguntas de pesquisa:

1. Que categorias de análise emergem de dois corpora compilados com canções traduzidas no âmbito da música popular, dos musicais de teatro e da dublagem de filmes e videoclipes?
2. Que tipos de relações tradutórias podem ser estabelecidas entre canção original e canção traduzida dentro das categorias propostas?
3. Em que aspectos essas relações podem ser convergentes e divergentes na atividade tradutória da canção?
4. Até que ponto as categorias inclusas no modelo proposto abrangem aspectos cruciais a uma análise multimodal de traduções de canções?

1.3. Tese

Traduzir canções é um processo que envolve a participação não apenas do tradutor, mas também do arranjador musical, do músico instrumentista e do intérprete vocal, podendo também, em outros âmbitos, incluir a cooperação de outros agentes, tais como dubladores, coreógrafos, libretistas e diretores (de palco, de cena, de dublagem etc.), os quais imprimem no resultado final da tradução a sua contribuição. A atividade tradutória da canção deve, portanto, levar em conta esse caráter transdisciplinar e multiparticipativo, atendendo aos requisitos estabelecidos a partir das relações entre canção original e canção traduzida no que tange seus conteúdos linguístico, musical e performático. Nesse sentido, acredita-se que o tradutor de canções deva ir além de seu nicho predominantemente linguístico-cultural, e por vezes incipientemente musical, em direção a um trabalho realizado em contato direto com profissionais de outras áreas, como músicos, letristas, cantores, diretores, entre outros. O conceito de transdisciplinaridade, portanto, mostra-se essencial em tradução de canções, sobretudo em se tratando de canções que demandam uma abordagem multimodal na consideração de seus múltiplos aspectos, como óperas, dublagens e musicais de teatro.

1.4. Justificativa

Apesar do crescente interesse acadêmico que vem sendo percebido na última década com relação à tradução de canções no campo dos Estudos da Tradução no Brasil e no mundo, as discussões e contribuições ainda se encontram em estado inicial. Alguns aspectos característicos dessa modalidade de tradução já foram elencados por pesquisadores desde o início do século XIX. Apesar de incipientes, essas pequenas contribuições são referenciadas até hoje como exemplo de uma tentativa inicial de construção de alicerces para a pesquisa nessa área. Contudo, há uma carência de organização e fichamento dos temas, bem como de um aprofundamento teórico substancial. Em vista disso, o presente estudo visa preencher essas lacunas ao propor um modelo que sintetiza e sistematiza aspectos envolvidos no processo tradutório da canção. A criação desse modelo visa contribuir não apenas à análise, mas também à prática da tradução de canções, trazendo aspectos teóricos fundamentais que possam incitar os pesquisadores do assunto, ou mesmo conscientizar o tradutor de canção sobre suas escolhas tradutórias.

1.5. Organização do estudo

O primeiro capítulo desta pesquisa traz uma breve introdução do tema e apresenta o objetivo geral, a justificativa, a tese e as perguntas de pesquisa que guiarão o trabalho.

O segundo capítulo corresponde à revisão de literatura e traz algumas definições básicas de canção, música e versão, bem como o que se entende aqui por música popular, visto que a maioria das canções incluídas nesta tese se insere nesse contexto. O capítulo também faz uma contextualização, no Brasil e no mundo, sobre a prática de verter canções, trazendo alguns exemplos pertinentes, além de trazer uma breve descrição da evolução da pesquisa na área de tradução de canção. Realizou-se um levantamento bibliográfico com vistas a mensurar a produção acadêmica sobre o tema estudado. Fez-se também um levantamento bibliográfico de livros e volumes de periódicos sobre tradução de canção através de um apanhado histórico e cronológico até chegar nas publicações contemporâneas. Ainda, o capítulo elenca cronologicamente quadros prescritivos e descritivos já existentes sobre tradução de canção. O objetivo desse capítulo foi fornecer mais elementos para a compreensão do modelo proposto nesta tese, bem como mostrar a evolução e o aprofundamento teórico do tema ao longo do tempo.

O terceiro capítulo apresenta o referencial teórico principal que fundamenta esta tese, abordando o conceito da tradução audiovisual vinculado à abordagem multimodal. Algumas relações entre os códigos de significado presentes na canção que, de algum modo e em certa medida, influenciam na tradução, foram estabelecidas, visando promover uma análise integrativa dos componentes verbal (e não verbal), sonoro e visual. O intuito foi lançar luz sobre características multimodais da canção e implicações tradutórias a fim de elucidar os pontos chave que conduzirão à elaboração do modelo de análise aqui proposto. Abordou-se a tradução de canções no contexto cinematográfico e dramaturgico, incluindo, portanto, filmes e videocliques dublados, musicais de teatro e ópera.

O quarto capítulo descreve o tipo de pesquisa e as abordagens de análise adotadas nesta tese, bem como o procedimento realizado para a formulação do modelo proposto, explicitando os passos para a seleção dos corpora, os quais serão utilizados para gerar e exemplificar as categorias do modelo. Desta forma, a partir de uma minuciosa e extensa análise de todo o conteúdo multimodal contido no material compilado nos corpora, foi possível identificar relações e inter-relações entre as canções

originais e suas traduções em diversos níveis de significação, relações essas que viabilizaram a definição das categorias de análise incluídas no modelo proposto.

O quinto capítulo desta tese apresenta descrições e análises das categorias do modelo proposto. Cada categoria foi minuciosamente explicada e exemplificada com insumos extraídos dos dois corpora criados. São apresentados diagramas organizando cada categoria e todas as suas subcategorias. O capítulo inteiro é ilustrado com tabelas e imagens para melhor compreensão dos exemplos. Ademais, o leitor tem o suporte online – o site contendo os corpora com as canções utilizadas na tese (www.songtranslation.wixsite.com/corpus) – para consulta e apreciação plena dos componentes verbal, sonoro e visual das canções. No final do capítulo, faz-se uma síntese do modelo proposto, apresentando diagramas e tabelas reduzidas, bem como detalhes adicionais sobre as categorias. As ilustrações visam clarificar os pontos de interseção, convergências e divergências entre os itens propostos.

O sexto capítulo tece conclusões sobre as relações identificadas através dos itens inclusos no modelo, bem como seus pontos convergentes e divergentes. Serão retomadas e respondidas as perguntas de pesquisa apresentadas no capítulo introdutório. Também se confirmará a tese do estudo e se discutirá a aplicabilidade do modelo, algumas limitações e sugestões para trabalhos futuros.

Na sequência, vêm a bibliografia e os apêndices da tese.

2. REVISÃO DE LITERATURA

Este capítulo discorre sobre a canção e suas versões com vistas a oferecer uma contextualização acerca de como a tradução de canções se insere no cotidiano das pessoas e no meio acadêmico como tema de pesquisa.

2.1. Canções e suas versões: noções e conceitos teóricos informando o estudo



Ἦσον ζῆς φαί-νου, μηδὲν ὄ-λως σὺ λυ-ποῦ· πρὸς
En-quan -to vi- ve- res, bri- lha. Não te zan-gues com na- da não_____.

ὀ-λίγον ἐ - στί τὸ ζῆν, τὸ τέλος ὁ χρόνος ἀπαι-τεῖ.
A vi- da du- ra não mais q'um di- a. E_o tem- po não tem ne- nhum per_ dão.

Epitáfio de Sículo
(Tradução: C. Leonardo B. Antunes, 2015)¹

A epígrafe que abre este capítulo é a mais antiga canção que se tem conhecimento com registro de composição musical completa, ou seja, letra e música, com data de origem estimada entre 200 a.C. e 100 d.C. O epitáfio, em grego antigo, escrito por Sículo na lápide de sua esposa Euterpe, foi descoberto na Turquia em 1883. Embora existam outros exemplos mais antigos de notação musical, são apenas fragmentos (WINNINGTON-INGRAM, 1929).

A música, por diferentes vias e modos, permeia todos os povos e culturas. Definir música não é uma tarefa simples, pois, embora seja intuitivamente conhecida por todos, encontrar uma definição que contemple todas as nuances e variações do termo parece inalcançável. O

¹ C. Leonardo B. Antunes é atualmente (2018) professor de Língua e Literatura Grega da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É doutor em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo e autor do livro *Ritmo e Sonoridade na poesia grega antiga: uma tradução comentada de 23 poemas*. A canção exibida acima está disponível em: <https://youtu.be/v95G_dJxxCE>. Acesso em: 17 jan. 2016.

conceito por trás do termo *música* varia de acordo com a cultura e o contexto social. A música, por um lado, pode ser pensada como uma forma de arte intangível que é trazida à existência somente quando executada e que se realiza através da combinação de sons vocais e/ou instrumentais, geralmente seguindo padrões culturais de ritmo, melodia e harmonia. Etimologicamente, o termo música vem do latim *musica* que, por sua vez, provém do grego *mousikē tekhnē*, que significa “arte das Musas” (NAGY, 2010), expressão originária da mitologia grega relativa às nove deusas que presidiam as artes e as ciências, entre elas as musas da poesia lírica (Érato), da poesia épica (Calíope), da dança (Terpsícore) e, naturalmente, da música (Euterpe) (LACOMBE, 2015). Por outro lado, dentro de uma definição artística, a música pode ser compreendida, em termos gerais, como uma arte de representação (de ideias, histórias, emoções, culturas etc.), geralmente atrelada ao ato performático.

A música instrumental, quando associada ao canto, se funde aos sons produzidos pela voz e transmuta-se em canção. A designação “canção”, do latim *cantiōne* (canto; encanto, encantamento) (REZENDE & BIANCHET, 2014), pode ser entendida como uma composição musical destinada ao canto, normalmente, mas não necessariamente, escrita em forma de texto poético e acompanhada por instrumentação. A canção, portanto, remete ao conjunto formado por uma melodia, que pode ser reproduzida pelo som de instrumentos musicais ou quaisquer outros meios (e.g. mãos, objetos do cotidiano, sintetizadores eletrônicos etc.) e pelo canto, que pode ser composto por um léxico variado e polissêmico ou mesmo por sons vocais indistinguíveis desprovidos de sentido denotativo.

A canção é essencialmente concebida para ser executada, interpretada. A execução é realizada através de, no mínimo, duas ações concomitantes: a vocalização das palavras em canto por um intérprete vocal e a instrumentação da melodia por músicos. A canção também pode ser realizada através de sua apresentação a um público, formando, portanto, uma combinação simbiótica de letra cantada, música instrumentada e apresentação visual. Sendo assim, a canção demanda uma execução para que seja apreciada em sua forma plena. A performance inclui desde uma improvisação com solos até as bem organizadas apresentações repletas de encenação, gestual e danças, como o moderno concerto clássico, o show de rock e pop ou mesmo festividades religiosas. Diretrizes técnicas para a execução de uma canção podem vir dispostas em forma de partitura, representada graficamente por meio de notas musicais, contendo a letra escansionada em sílabas métricas

correspondentes a cada nota melódica para vocal. A execução, contudo, é que trará a canção propriamente dita à existência de fato – que pode ser em apresentação ao vivo ou através de uma gravação.

A tecnologia de gravação e reprodução de áudio em mídias físicas surgiu somente na última década do século XIX, inicialmente com cilindros de cera tocados à manivela em um fonógrafo. A gravação permitiu que a execução da canção em áudio fosse gravada e reproduzida em qualquer tempo. O arquivo ou faixa de áudio gravado é chamado de fonograma. Com o advento do vídeo, em meados do século XX, que permitia capturar, armazenar e apresentar uma sucessão de imagens com impressão de movimento, tornou-se possível “encapsular” a performance da canção em sua combinação mais completa: texto, som e imagem. Por conseguinte, com a invenção das mídias de gravação e suportes de reprodução, a música se tornou mais acessível e mais consumida pela população em geral e, mais tarde, também passou a ser mais produzida, gerando o que se tem hoje como música popular.

Embora não haja um consenso sobre uma definição para *música popular* – e há também a opção de simplesmente não defini-la (e.g. LIMA, 2010) –, em geral, tende a ser convergente a ideia de que esta é a música urbana, comumente associada à expressão da música popular surgida a partir do final do século XIX nos grandes conglomerados pós-revolução industrial em estreita ligação com o mercado. Grande parte da produção musical de nossa época se insere no amplo leque de manifestações musicais que chamamos de música popular (BAIA, 2011).

No contexto do estudo da música popular, Luiz Tatit é, provavelmente, o brasileiro que mais se debruçou nas questões melo-narrativas inerentes à canção, criando, inclusive, um instrumental teórico para análise desse gênero. Seu quadro teórico-metodológico visa uma análise que contemple os elementos indissociáveis da canção, partindo-se do pressuposto de que esta se sustenta em palavras e som, mais especificamente o canto, compreendendo a relação texto-melodia como um conjunto semiótico. Para Tatit (2002, p. 34), “a canção é composta de melodia, letra, voz e arranjo instrumental, não devendo, portanto, ser confundida com o modo como pensamos em música em sentido estrito, nem com práticas populares de produção de sons e improvisações que dispensam o canto”. O aporte teórico de Tatit, contudo, é voltado primordialmente aos códigos verbal e sonoro, além de não contemplar análises tradutórias.

Instrumental ou cantada, “mediatizada, massiva e moderna” (GONZÁLES, 2001, p. 38), a música popular tem sua produção,

reprodução e consumo mediados por um amplo leque de influências socioculturais. Como argumenta Napolitano (2002, p. 109), “a estética e o gosto dos consumidores musicais não pairam soltos no ar das idéias, mas remetem a questões históricas, sociológicas, lingüísticas, comunicacionais, enfim, todo o conjunto de variáveis que contribuem para os estudos musicais”. Ademais, Baia (2011) enfatiza que a música popular esteve presente nos principais processos sociais da história recente, como forma de lazer e entretenimento ligada à dança e ao convívio social, além de ser um veículo de luta ideológica, de mudanças comportamentais, estando sempre presente nos movimentos de juventude.

Paralelamente ao movimento natural da música popular, existe uma indústria mundial de entretenimento que lança tendências musicais continuamente, divulgando e comercializando seus produtos em mídias de áudio e vídeo tais como CDs, DVDs, MP3, filmes e material em *streaming* na internet e lançando bandas e artistas para impulsionar as vendas desses e de outros produtos associados a grandes marcas e ao gigantesco mercado da música e do cinema. É nesse mercado de música popular que se inserem as traduções de canções, popularmente chamadas de *versões*. Existem traduções para canções dos mais variados gêneros musicais e audiovisuais e para as mais diferentes audiências, desde uma ópera de dois séculos atrás até um sucesso da música pop contemporânea.

2.2. Traduções e/ou versões

No início do século XIX, já se percebem traduções das grandes óperas italianas para o alemão, o francês, o inglês e o espanhol, apesar da ferrenha crítica à prática. Eram comuns, por exemplo, críticas às versões em língua inglesa, pois esta era considerada pobre em termos de sonoridade e articulação lingüística para a erudição e o requinte das óperas, muitas vezes tachada como uma “língua não-musical” (DENT, 1935; ORR, 1941) ou “menos poética” (SPAETH, 1915; PEYSER, 1922). Já no Brasil, existem registros de óperas traduzidas para o português desde o início do século XIX (KAISER, 1999). Entretanto, um século depois, as traduções ainda não haviam conquistado espaço firme, tanto que Mário de Andrade, em 1933, comentou: “Em qualquer país civilizado, na Alemanha, na França, na Inglaterra, na Espanha, já se canta Verdi traduzido” (ANDRADE, 1933 apud KAISER, 1999, p. 29). Por muitos anos, musicólogos, maestros de coral, diretores e críticos de

óperas, e até reverendos, escreveram sobre essas traduções e sobre, como eles denominavam, a “arte” de se traduzir canções.

No contexto da música popular, o Brasil, como um país multicultural e eclético quanto à recepção de material estrangeiro, sempre abriu espaço para versões traduzidas de canções do repertório popular. Cláudio (2009) lembra que já na década de 1940, na era do rádio, o compositor Haroldo Barbosa chegou a assinar mais de 500 versões. O autor (ibid., p. 106) acrescenta que, na década de 1960, com a jovem guarda, a moda das versões voltou e que “o refrão *iê, iê, iê*, inclusive, saiu do beatlemaníaco *yeah, yeah, yeah*”. Nos anos 70 e 80, entretanto, as canções traduzidas não tiveram muito espaço no Brasil, pois, como afirma Martins (2000, p. 168), “para a politizada MPB dos anos 70, eram sinônimo de capitulação cultural” e enfatiza que “as versões ressurgiram timidamente no final dos anos 80” graças a produtores como Cláudio Rabello.

Muitas traduções se passaram, ao público geral, como sendo canções originalmente criadas em língua portuguesa, a despeito das esquisitices linguísticas de ordem sintática e semântica muito comuns nessas versões. Contudo, muitas dessas versões mantinham apenas a música original – a melodia – para a qual se escrevia uma nova letra, sem necessariamente corresponder ao conteúdo linguístico/semântico da canção de partida. Como antigamente o acesso às canções originais era mais difícil, as versões se passavam por criações primárias originais.

O cantor brasileiro Roberto Carlos, por exemplo, gravou quase 30 canções traduzidas, muitas delas fizeram muito sucesso e quase nunca são referenciadas como versões, tais como: *O Calhambeque* (1964), versão da canção *Road Hog* (1924); *Lobo Mau* (1965), versão de *The Wanderer* (1961); *Splish Splash* (1963), versão homônima de *Splish Splash* (1958); *Brucutu* (1965), versão de *Alley-oop* (1960); *Esqueça* (1966), versão de *Forget Him* (1963), entre outras. Com uma carreira sólida também em outros países da América Latina, Roberto Carlos gravou mais de 30 versões em espanhol de seus maiores sucessos, como *Emoções* (1981) – *Emociones* (2000); *Detalhes* (1971) – *Detalles* (2000); *Amigo* (1977) – *Amigo* (1993); *O Calhambeque* (1964) – *Mi Cacharrito* (1964). Ademais, visando o público anglófono, Roberto Carlos gravou, em 1981, um álbum inteiro com traduções para a língua inglesa de algumas de suas canções, entre elas *Detalhes* (1971), vertida para *You Will Remember Me* (1981); *Café da manhã* (1978), vertida para *Breakfast* (1981); e *Falando Sério* (1977), vertida para *Honestly* (1981).

Há centenas de canções que compõem o repertório musical popular brasileiro cujos originais talvez ainda sejam desconhecidos pelo grande público, e vão desde *Vou de Táxi* (1992) da Angélica, canção original de Vanessa Paradis - *Joe Le Taxi* (1988), e a canção de auditório de Silvio Santos - *Ritmo de Festa* (1994), versão de Los Joao - *Ritmo de la Noche* (1990), até a versão de Maria Bethânia - *Doce Mistério da Vida* (1971) a partir da opereta Naughty Marietta - *Ah! Sweet Mystery Of Life* (1910) e a versão de Gal Costa - *Nada Mais* (1984) para *Lately* (1981) de Stevie Wonder – todas elas com letras totalmente diferentes das originais. Outros exemplos incluem a versão de Zélia Duncan - *Catedral* (1994) a partir da original de Tanita Tikaram - *Cathedral Song* (1988); a *Erva Venenosa*² (2000) de Rita Lee a partir do clássico dos The Coasters - *Poison Ivy* (1959); a famosa canção de Fagner - *Borbulhas de Amor* (1991), versão de *Burujas de Amor* (1990) de Juan Luis Guerra; a canção emblemática da banda Capital Inicial - *À Sua Maneira* (2002), versão de *De Musica Ligera* (1990) da banda argentina Soda Stereo; a clássica versão de Gilberto Gil - *Não Chore Mais* (1979) para *No Woman No Cry* (1975) de Bob Marley; entre outras centenas.

No cenário das versões, há também casos em que uma versão é criada a partir de outra versão já traduzida, ou seja, traduções indiretas (ou *relay translation*, segundo definição de Silva (2018)). Exemplo disso é a versão cantada por Chitãozinho & Xororó, traduzida por Eduardo Lages e Paulo Sérgio Valle intitulada *A Minha Vida* (1992), versão da canção americana *My Way* (1967) cantada por Frank Sinatra, traduzida por Paul Anka, que, por sua vez, é versão da canção original francesa *Comme d'habitude* (1969), cantada por Claude François, com letra original de Claude François e Gilles Thibaut e música de Jacques Revaux. A título de curiosidade, o cantor americano Bon Jovi, em sua canção *It's My Life* (2000), faz referência à *My Way* de Frank Sinatra e canta: “*Like Frankie said, I did it ‘my way’*”, evidenciando, portanto, a relevância dessa tradução para o público de chegada. Na capa do LP de Chitãozinho & Xororó, todos os autores são creditados: os tradutores brasileiros, o tradutor americano e, naturalmente, o compositor e os letristas franceses. Existem pelo menos outras cinco³ versões dessa canção em língua

² A primeira versão de “Erva Venenosa” foi gravada em 1959 pela banda brasileira *Golden Boys* e depois, em 1982 pelo grupo Erva Doce. Somente em 2000, Rita Lee gravou a canção. Fonte: Catálogo de Discografias Discogs.com, acesso em 15 set. 2016.

³ Versões em língua portuguesa da canção francesa *Comme d'habitude* (1969), de 1969 a 2017: Agnaldo Rayol - *Todos os caminhos*, 1969 (Versão: Kalil Filho);

portuguesa entre os anos de 1969 e 2017. Outro caso clássico de tradução indireta são as versões de *Garota de Ipanema* (1963) em francês *La Fille d'Ipanema* (1964), italiano *Ragazza di Ipanema* (1965), alemão *Der Boy von Ipanema* (1965), entre outras: todas elas advindo da tradução americana *The Girl from Ipanema* (1964).

Há casos curiosos também de quando uma mesma canção possui mais de uma tradução dentro da mesma língua. Por exemplo, existem duas versões da canção italiana *La Mia Storia Tra Le Dita*, originalmente cantada por Gianluca Grignani (1995), vertidas para o português brasileiro como *Minha História* – José Augusto (1996) e *Quem de Nós Dois* – Ana Carolina (2001), com um hiato de menos de 5 anos entre uma e outra. O mesmo caso ocorreu com as versões brasileiras da canção americana *The Blower's Daughter*, de Damien Rice (2002), vertidas como *É Isso Aí* – Ana Carolina & Seu Jorge (2005) e *Então Me Diz* – Zélia Duncan (2008), com um período de apenas 3 anos entre as versões. Mais um exemplo é a canção *Over the Rainbow*, composta por Harold Arlen e Yip Harburg para o filme *O Mágico de Oz* (1939), com uma versão brasileira, *Além do Arco-íris* (2003) interpretada por Luiza Possi, feita para a telenovela *Chocolate com Pimenta* (2003) da Rede Globo, e outra traduzida por Carlos Rennó, *Mais Além do Arco-íris* (2009), interpretada por Zélia Duncan.

No cenário internacional, existem canções que fizeram sucesso tanto em sua versão original quanto em suas traduções para outros idiomas. Por exemplo, a canção francesa *Ne me quitte pas* (1959) composta, escrita e cantada por Jacques Brel tem uma versão americana escrita por Rod McKuen: *If you go away* (1966). Igualmente, a canção francesa *Et maintenant* (1961), letra de Pierre Delanoë e música e voz de Gilbert Bécaud, também tem uma versão em língua inglesa, *What now, my love* (1962). Ambas as traduções foram gravadas por célebres cantores da época, como Shirley Bassey, Frank Sinatra e Elvis Presley. A primeira tradução de *Ne me quitte pas* foi gravada em 1961, em língua neerlandesa, intitulada *Laat me niet alleen*, escrita por Ernst van Altena e interpretada

Aginaldo Timóteo - *Eu já me habituei*, 1969 (Versão: Pedro Lopes); Lindomar Castilho - *À minha maneira*, 1989 (Versão: Lindomar Castilho); Chitãozinho & Xororó - *A minha vida*, 1992 (Versão: Eduardo Lages, Paulo Sérgio Valle); Beto Barbosa - *Meus Caminhos*, 2007 (Versão: Beto Barbosa); Tony Carreira - *Quero Viver*, 2017 (Portugal), versão bilíngue português-espanhol, com participação vocal de Chico & The Gypsies. Fonte: Catálogo de Discografias Discogs.com, acesso em 15 set. 2016.

pelo próprio Jacques Brel. Há traduções dessa canção em mais de 20 idiomas⁴.

Muitos cantores, desde meados do século XIX, gravaram versões de suas canções mais populares na tentativa de alcançar novas audiências. Mesmo não sendo hispanofalantes, muitos artistas gravaram traduções em espanhol, por exemplo, o grupo americano Kansas, com a canção *Dust in the wind/Polvo en el viento* (1978); o cantor Chris de Burgh, com a canção *The Lady in Red /La dama de ayer* (1986); Bryan Adams com *Everything I do, I do it for you/Todo lo que hago lo hago por ti* (1991); Scorpions com *Wind of change/Vientos de cambio* (1991); e Bon Jovi, com a canção *This ain't a love song/Como yo nadie te ha amado* (1995). Em 1996, o duo Roxette lançou um álbum inteiro intitulado *Baladas en Español* com traduções de seus maiores sucessos como *Spending my time/Un día sin ti, It must have been love/No sé si es amor, Listen to your heart/Habla el corazón*, entre outros. O grupo sueco ABBA também lançou, em 1993, uma coletânea com 15 canções traduzidas para o espanhol de seus maiores sucessos de 1973 a 1981 no álbum intitulado *ABBA Oro: Grandes Éxitos*. Ainda, a cantora americana Beyoncé, mesmo não falando espanhol como língua estrangeira, gravou em espanhol cinco de suas canções: *Oye*, versão de *Listen* (2007); *Bello Embustero*, versão de *Beautiful Liar* (2007); *Irreemplazable*, versão de *Irreplaceable* (2007); *Si yo fuera un chico*, versão de *If I Were A Boy* (2008); e *Mueve tu cuerpo*, versão de *Move Your Body* (2011).

Igualmente, com o intuito de ingressar no mercado mundial, muitos cantores não anglófonos gravam canções em língua inglesa. Muitos deles escolhem continuar, paralelamente, gravando canções em sua língua materna para manter seu público conterrâneo. Exemplos disso são os cantores Ricky Martin e Shakira. O porto-riquenho Ricky Martin desde 1999 vem lançando canções com versões em espanhol e inglês. A cantora e compositora colombiana Shakira, pouco depois do início de sua carreira, já gravava traduções de suas canções. Primeiramente, para conquistar o público brasileiro, em 1997, em seu álbum *The Remixes*, gravou três de seus maiores sucessos na época em português: *Estou aqui*, *Pés descalços* e *Um pouco de amor*. Shakira escreve suas próprias canções e é também quem as traduz. Em 2001, a cantora lançou seu primeiro álbum em língua inglesa, intitulado *Laundry Service*, e uma

⁴ Fonte: Catálogo Discográfico Second Hand Songs. Disponível em: <<https://secondhandsongs.com/work/932/adaptations#nav-entity>>. Acesso em: 05 ago. 2016.

edição completa em espanhol do mesmo álbum – *Servicio de Lavandería*. A partir daí, Shakira vem lançando discos que trazem traduções de algumas de suas canções.

Por fim, até aqui, buscou-se fazer uma breve contextualização sobre a música em geral, a canção, a música popular, as possibilidades geradas com o advento da gravação em áudio e vídeo, a indústria mundial do entretenimento, bem como o universo das versões. A seção seguinte discorre sobre a evolução da literatura sobre a tradução de canções e lista alguns quadros instrutivos e modelos de análise já propostos.

2.3. A evolução dos estudos em tradução de canções através do tempo

Desde o início da atual década, tem havido um crescente interesse acadêmico pela pesquisa em tradução de canções. O discurso batido de que esse tema é pouco explorado na academia vem mudando rapidamente. Isto se evidencia através do considerável volume de teses e dissertações escritas a cada ano.

Até o início dos anos 1980, a tradução de canção era um assunto geralmente tratado em periódicos de musicologia, com enfoque predominantemente musical e na figura do compositor e do cantor, em trabalhos curtos escritos principalmente por maestros, regentes de coros e tradutores de ópera não acadêmicos. Pouco se discutia sobre as implicações léxico-gramaticais, semânticas e tradutórias numa abordagem que envolvesse simultaneamente aspectos linguísticos, musicais e performáticos.

Foram, relativamente, muitos os autores que publicaram sobre tradução de canção em periódicos de musicologia, sendo que os artigos, geralmente, discorriam sobre tradução de óperas, recitais e canções sacras, com enfoque geralmente em notação e canto (e.g. HART, 1917; CALVOCORESSI, 1921; BREWERTON, 1924; DENT, 1935; HIEBLE, 1958; WEIGAND, 1960; EMMONS & SONNTAG, 1979; APTER, 1985; GRAHAM, 1989).

A partir de meados dos anos 1980, a tradução de canção começou a ganhar maior espaço acadêmico. Os americanos Ronnie Apter e Mark Herman, tradutores de ópera, contribuíram de forma expressiva (e.g. APTER, 1985, 1989; APTER & HERMAN, 1991, 1992, 1995, 2000, 2005, 2010, 2011, 2012, 2016). No início dos anos 2000, percebe-se um aumento considerável no número de publicações sobre o assunto, porém, a pesquisa na área só viria a se firmar uma década depois. A década atual

representa o período de um exponencial interesse em estudos da tradução de canções. As publicações dispararam e as tentativas de uma teorização mais consistente são visíveis (como se verá mais adiante). Nesse sentido, a seção a seguir faz um levantamento bibliográfico de teses e dissertações acadêmicas nas duas últimas décadas. Em seguida, faz-se um levantamento bibliográfico de livros e volumes de periódicos relevantes sobre tradução de canção. A última seção deste capítulo traz uma revisão da literatura no que se refere a quadros prescritivos e descritivos já propostos sobre tradução de canções.

2.4. O crescente interesse acadêmico pelo tema da tradução de canções

Realizou-se aqui um levantamento bibliográfico de pesquisas acadêmicas com vistas a mensurar a produção acadêmica sobre o tema estudado. Através de uma busca em dezenas de bibliotecas e portais online de universidades ao redor do mundo, além de bancos de dados indexados e pesquisas avançadas no motor de busca Google, foram encontrados centenas de trabalhos acadêmicos, os quais foram filtrados manualmente pelo autor desta tese. A filtragem refinou os resultados a fim de que restassem apenas os trabalhos que, de fato, abordaram o tema de interesse desta tese. Chegou-se, então a um total de 44 trabalhos, os quais serão tipificados pelas iniciais correspondentes, sobrescritas, para cada categoria, a saber: tese de doutorado^D e dissertação de mestrado^M. Os trabalhos pertencem a departamentos e programas acadêmicos nas áreas de tradução, interpretação, letras, filologia, musicologia, estudos culturais, linguística, literatura, comunicação e estudos sociais, espalhados em diversos países, tais como Brasil, Escócia, China, Espanha, Holanda, Suécia, República Tcheca, Canadá, Turquia, Portugal, Finlândia, Reino Unido, Bélgica, Itália e Hungria.

A seguir, os autores dos trabalhos serão indicados em forma de referência, entre parênteses, de acordo com a categoria a qual pertencem. Os títulos e outras informações sobre as publicações poderão ser consultados na seção de bibliografia no final desta tese. De uma forma geral, os trabalhos abordaram os seguintes temas:

- tradução e/ou adaptação de óperas (^MKAISER, 1999; ^MFIDALGO, 2012; ^DDOMÍNGUEZ, 2013; ^DBURGOS, 2013; ^DGYÖNGYVÉR, 2015; ^MWIJFFELS, 2017; ^DWILSON-DEROZE, 2018);

- tradução de canções populares com ênfase em estratégias de tradução e alguma consideração quanto aos seus aspectos musicais (^MJING-YI, 2005; ^MVERSEVELDT, 2006; ^MMEIRA, 2007; ^MGROENEN, 2012; ^DKAROSS, 2013; ^DJIMÉNEZ, 2013; ^MRIGO, 2013; ^MROCHA, 2013; ^MMEINBERG, 2015; ^MREUS, 2015; ^MKALEŞ, 2015; ^MSARMENTO, 2016; ^MHOLTBY, 2017);
- tradução de canções sob uma perspectiva social e/ou cultural (^MBEBIS, 2009; ^DTOOGE, 2014; ^MGÜNEŞ, 2017);
- tradução de canções inserida no ensino de língua estrangeira (^DSILVA-ROS, 2006; ^DCINTRÃO, 2006);
- tradução para dublagem incluindo, sutilmente, a tradução de canções (^MLEÓN, 2008; ^MSAHIN, 2012);
- tradução de canções em musicais de teatro ou cinema (^MCOENRAATS, 2007; ^MANDRÝSKOVÁ, 2008; ^MANDERSON & ULVAEUS, 2009; ^DZWILLING, 2010; ^MNASSIBOULLINA, 2010; ^MSÁNCHEZ, 2016; ^MBARNIER, 2017, ^DCARPI, 2017);
- tradução para o teatro com alguma referência à tradução de canções (^DMACLAREN, 1999; ^MMCKELVEY, 2001; ^DDARANCET, 2014);
- tradução de canções em dublagem com enfoque audiovisual (^MBOTIA, 2008; ^DBOTIA, 2013);
- tradução de canções em dublagem com enfoque predominantemente linguístico (^MNIEWIAROWSKI, 2009; ^MSILVERA, 2016); e
- tradução de canções em legendagem *versus* dublagem (^MZÚÑIGA, 2003; ^MSIITONEN, 2014).

Nota-se, portanto, uma predominância de trabalhos entre os anos 2012 e 2018, o que evidencia o aumento de interesse acadêmico pelo tema nos últimos seis anos. As pesquisas estão indo cada vez mais na direção

de um olhar teórico sobre variadas questões relacionadas à tradução de canções. Percebe-se um tímido começo do uso da abordagem multimodal, e também é crescente o enfoque audiovisual sobre o tema. Nesse sentido, entre os trabalhos elencados, destaca-se a tese de doutorado de Karen Wilson-deRoze, concluída em 2018 na Universidade de Leicester, Inglaterra, sob o título “Traduzindo Wagner: um desafio estilístico multimodal - tradução e comentários”⁵. Wilson-deRoze (2018, p. 252) utiliza um referencial teórico “um pouco eclético” com teorias, metodologias e práticas de tradução músico-vocal centrada na função fundindo-se à estilística de tradução e à análise de discurso com um enfoque multimodal a fim de dar conta das “partes” de uma ópera, a saber, seus modos “verbal, musical e cênico-mimético”. A autora realizou a tradução de duas das quatro óperas do ciclo “Ring” de Wagner (*Die Walküre* e *Götterdämmerung*) e considerou outras três traduções usadas em performance (Jameson c.1899, Porter 1977, Sams 2006) em uma espécie de “experimento” para mostrar, em sua tradução, que o estilo wagneriano de rimas aliterativas pode ser preservado em benefício da intersemiose musico-poética, sem ignorar a necessidade de equivalência semântica, facilidade de compreensão ou naturalidade (WILSON-DEROZE, 2018, p. 255).

Já no que tange publicações maiores, como livros e volumes de periódicos dedicados ao assunto da tradução de canções, o crescimento é igualmente notável. Entre as publicações de maior destaque, estão:

- a perene obra de Klaus Kaindl *Die Oper als Textgestalt: Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft* [Opera como um texto holístico (*gestalt*): Perspectivas interdisciplinares dos estudos da tradução], publicado em Tübingen, Alemanha (KAINDL, 1995);
- o conjunto de artigos resultantes de um congresso na Universidade Bocconi, Itália, compondo o livro intitulado *Tradurre la canzone d'autore* (GARZONE & SCHENA, 2000);

⁵ “Translating Wagner: a multimodal stylistic challenge – a translation and commentary” (2018).

- o livro com variados artigos organizado em Amsterdã, Holanda, por Dinda L. Gorrée sob o título *Song and Significance - Virtues and Vices of Vocal Translation* (GORRÉE, 2005);
- o volume do periódico internacional *The Translator*, organizado por Şebnem Susam-Sarajeva, Escócia, intitulado *Translation and Music* (SUSAM-SARAJEVA, 2008);
- o livro organizado por Helen Julia Minors, Reino Unido, intitulado *Music, Text and Translation*, trazendo uma coletânea de artigos sobre tradução de canções dos autores mais citados atualmente (MINORS, 2013);
- o livro *Text and Tune: On the Association of Music and Lyrics in Sung Verse* organizado por Teresa Proto, Paolo Canettieri e Gianluca Valenti, trazendo uma coletânea de artigos, com destaque especial às contribuições de Annjo K. Greenall e Johan Franzon (PROTO, CANETTIERI & VALENTI, 2015);
- o livro *Dubbing, Film and Performance: Uncanny Encounters*, volume 16 da série *New Trends in Translation Studies*, escrito por Charlotte Bosseaux. Embora com ênfase em atuação de dubladores e caracterização de personagens, a autora dedica uma seção à dublagem de canções (BOSSEAUX, 2015);
- o livro *Translation and Popular Music: Transcultural Intimacy in Turkish–Greek Relations*, volume 18 da série *New Trends in Translation Studies*, escrito por Şebnem Susam-Sarajeva, Escócia (SUSAM-SARAJEVA, 2015);
- o livro *Descriptions, Translations and the Caribbean: From Fruits to Rastafarians* escrito por Rosanna Masiola e Renato Tomei, Itália, com uma perspectiva histórico-cultural de canções e suas traduções (MASIOLA & TOMEI, 2016);
- o livro inteiramente dedicado à tradução de canções, em especial ópera, escrito pelos autores

americanos Ronnie Apter e Mark Herman sob o título *Translating for Singing: The Theory, Art and Craft of Translating Lyrics* (APTER & HERMAN, 2016); e

- o mais recente livro de Peter Low, Nova Zelândia, intitulado *Translating Song: Lyrics and Texts - Translation Practices Explained*, com um enfoque prático da tradução de canções em geral (LOW, 2017).

Apesar de toda a produção bibliográfica ora apresentada, muitas lacunas ainda existem, principalmente, no que diz respeito a uma perspectiva multimodal que considere uma abordagem transdisciplinar para a tradução de canções, ou seja, as diversas áreas do conhecimento trabalhando conjuntamente nas múltiplas linguagens operantes no complexo indissolúvel e plurissemiótico formado por texto, som e imagem e expresso através do canto, da música e da interpretação.

Em vista disso, a seção a seguir visa ilustrar a evolução das pesquisas em tradução de canções, através de um apanhado histórico e cronológico até chegar nas publicações contemporâneas. Em certo ponto, se observará que a abordagem prescritiva de tradução passou a adotar um caráter mais descritivo. Cada subseção terá como título o nome do respectivo autor e os anos de suas publicações referentes ao assunto. O objetivo desta revisão de literatura é prover mais elementos para a compreensão do modelo proposto nesta tese, bem como mostrar a evolução e o aprofundamento teórico do tema ao longo do tempo. O período revisado se inicia no início do século XX (1915) até a segunda década do século XXI (2017) – a atualidade.

2.5. Quadros prescritivos sobre tradução de canções

Nos últimos cem anos – período do qual é possível encontrar publicações sobre o assunto – alguns estudiosos da tradução de canções sugeriram passos e deram instruções sobre aspectos relevantes na ação tradutória e sobre como realizar traduções “bem sucedidas”. Esta seção fará um apanhado cronológico desses quadros prescritivos elaborados por autores que até hoje são citados nas publicações sobre tradução de canção.

2.5.1. Sigmund Spaeth (1915): tradução de ópera como trabalho colaborativo

Antes de Sigmund Spaeth, há registros de outros estudiosos que escreveram sobre tradução de canções (e.g. BROWNE, 1883). Contudo, tratam-se de comentários de cunho crítico apenas, enquanto que Spaeth abordou o assunto sob uma perspectiva mais instrucional, voltada ao tradutor. Segundo Spaeth (1915, p. 291-298), ao se traduzir canções, principalmente no contexto da ópera, as seguintes instruções devem ser atendidas:

1. O tradutor deve ter uma veia poética e habilidade para compreender as intenções do compositor e do letrista;
2. Deve-se levar em conta não só as diferenças de pronúncia de vogais e consoantes, mas as variedades de rima, aliteração, onomatopeia etc.;
3. A questão sobre quanto sacrificar do aspecto artístico pela inteligibilidade deve ser considerada diferentemente para cada composição vocal;
4. A declamação correta é o primeiro dever do tradutor. Não há desculpa para sequer o mínimo deslize em prosódia;
5. Quando a música, como frequentemente é o caso, conflui perfeitamente com o sentido das palavras, então a versão do tradutor deve ser ainda mais cuidadosamente elaborada.
6. O tradutor deve também considerar o cantor e, na medida do possível, replicar os sons das vogais importantes do texto original;
7. O tradutor dedicado tentará imitar também os esquemas originais de rima e métrica, mas poderá ter que sacrificar o sentido, a prosódia ou a ênfase dramática. Se tiver que optar entre esses males, é aconselhável sacrificar a forma do verso original do que qualquer um dos recursos que afetam diretamente a composição musical.
8. Quando as rimas são enfatizadas pela música, o tradutor dificilmente poderá omiti-las. [...] O tradutor ideal, é claro, tentará fazer com que sua versão não só “cante” como a música original, mas também se “leia” como a letra original.
9. O tradutor deve ler a letra original até que se aproprie completamente do espírito e significado geral, e deve então reescrever todo o texto em suas próprias palavras, concentrando-se nos tópicos mais importantes mencionados acima.

10. O tradutor musical ideal não é apenas um linguista, mas um poeta e um músico também. Se todas essas qualidades não forem encontradas em um só indivíduo, seria melhor trabalhar em colaboração com várias pessoas.

Observa-se que Spaeth demonstra considerável atenção ao compositor, ao letrista e ao cantor. O tradutor, transitando por todas essas áreas, precisa de grande conhecimento musical. Interessante notar que Spaeth sugere um trabalho colaborativo entre o tradutor e os outros agentes envolvidos no processo de tradução (SPAETH, 1915).

2.5.2. N. de V. Hart (1917): regras para uma “tradução ideal e perfeita”

Em um artigo publicado em três partes, Hart (1917, p. 457) sugere que uma “tradução ideal e perfeita” de canções deveria “obedecer detalhadamente e por completo” as seguintes regras:

Em primeiro lugar, existe o requisito poético (o espírito):

Regra 1. A tradução deve reproduzir, em linguagem adequada, o espírito e o significado da letra original.

Em segundo lugar, existem os requisitos musicais:

Regra 2. A tradução deve preservar o ritmo da música e a unidade da frase musical.

Regra 3. Notas importantes sobre as quais recaem palavras importantes no original devem igualmente receber palavras importantes na tradução. O clímax da letra e o clímax da música devem ser sincronizados.

Regra 4. As sílabas acentuadas devem cair em notas acentuadas.

Regra 5. Se no original uma sílaba utilizar o tempo de duas ou mais notas, o mesmo deve acontecer na tradução.

Em terceiro lugar, existem os requisitos do cantor:

Regra 6. As vogais da letra original devem ser reproduzidas por vogais similares na tradução.

Regra 7. As consoantes da letra original devem ser reproduzidas por consoantes similares na tradução.

Regra 8. Momentos adequados para respiração devem ser fornecidos.

Regra 9. A distribuição das sílabas deve ser de forma a permitir uma pronúncia fácil e fluida.

Regra 10. A construção das frases deve ser simples e livre de interpolações e inversões complicadas.

Finalmente, existem os requisitos literários:

Regra 11. - A tradução deve reproduzir a métrica da original.

Regra 12. - A tradução deve reproduzir o esquema rimático da letra original.

Regra 13. - A tradução deve reproduzir o ritmo da letra original.

Regra 14. - A tradução deve reproduzir todos os dispositivos poéticos especiais da letra original, como aliteração, assonância, agrupamento de vogais e consoantes.

Hart (ibid., p. 458) ressalta, ainda, que muitos tradutores se fixam tanto a questões estéticas da métrica e acabam não reproduzindo “o significado e o espírito” da letra. O autor (ibid.) argumenta que o compositor, ao escrever a música, coloca certas notas em certas palavras por uma razão particular e plausível e que o tradutor deve tentar interpretar a intenção do compositor o mais fielmente possível. Hart (ibid.), por fim, adverte que reescrever a letra por completo, sem atender o significado original, é imperdoável (HART, 1917, p. 458).

2.5.3. Fox-Strangways (1921 e 1923): traduções para fins de acessibilidade e funcionalidade

Fox-Strangways (1921), um dos estudiosos que mais escreveu sobre o assunto em sua época, adverte que o tradutor de canção será sempre criticado pelas coisas que omitiu na tradução e será sempre elogiado pelas coisas que conseguiu incluir. O autor (ibid., p. 223) sugere, em ordem de importância, os seguintes critérios que um tradutor deveria seguir enquanto traduz canções:

1. A tradução deve ser poética ou, caso não seja possível, que pelo menos tenha estrofes interessantes que fluam bem quando cantadas, a ponto de disfarçar o fato de que não se trata da letra original;

2. Pode-se até alterar o comprimento das notas originais desde que não se destrua a formulação musical. Porém, fora isso, não se deve jamais por o cantor em dificuldades quanto à acentuação nas notas ou questões vocais;
3. Se couber uma tradução, então que se traduza; mas às vezes adaptar vem mais a calhar, ou é de fato primordial, então o tradutor deve trabalhar em total liberdade e ser julgado apenas pelo resultado final;
4. Se a forma como as estrofes foram pensadas exigir rimas, então o tradutor deve rimar; mas isso é bem menos frequente do que parece. Se o sentido for bom, será maravilhoso o modo com que o som fluirá por conta própria quando a canção for cantada;
5. É vantagem, para a musicalidade dos versos, que se mantenham os sons vocálicos e/ou consonantais que de alguma forma são importantes ao sentido da canção, e para que a tradução fique sonoramente parecida com a original. Contudo, esse é um luxo a ser buscado somente quando todos os outros requisitos forem cumpridos;
6. No que tange a forma estética do texto, é completamente desnecessário que a tradução se leia bem no papel; embora isso possa encher os olhos do cantor ao ver a letra.

Em outro artigo, o autor cita quatro pontos a se considerar em relação à tradução de canções. Resumidamente, o que o autor (ibid., 1923, p. 95-96) advoga é que:

1. Ao artista, sua língua materna é o que faz a diferença em termos de convicção enquanto se canta;
2. Professores de canto podem usar canções traduzidas para ensinarem seus alunos, ao invés de fazê-los papagaiar e decorar palavras de um idioma estrangeiro;
3. Pode doer aos ouvidos do público quando um artista, que não conhece bem a língua, canta uma canção decorada.
4. Tomando ópera como exemplo, nem sempre se entende ou se ouve tudo o que é cantado na língua

estrangeira, sendo necessário, mesmo aos que compreendem a língua, inferir o sentido principalmente com base no que está sendo visto. Sendo assim, não ajudaria se as letras fossem traduzidas para a língua do público?

Fox-Strangways (ibid.) explica que um trabalho aprimorado de tradução pode ajudar o público alvo a entender apresentações/performances que utilizam diversos recursos visuais combinados, por exemplo, uma ópera, já que a compreensão da letra não seria mais um entrave ao espectador (FOX-STRANGWAYS, 1923).

2.5.4. Henry S. Drinker (1950): traduções “adequadas”, cantáveis e naturais

Henry S. Drinker (1950), em seu artigo “On translating vocal texts”, sugere uma lista com seis requisitos para que a tradução fique, como ele classifica, adequada. Sua lista se refere à tradução de canção para a língua inglesa, porém é possível considerar os pontos citados como igualmente abrangentes a outros idiomas. O autor (ibid., 1950, p. 226) cita os seguintes requisitos:

1. Preservar as notas, o ritmo e a formulação da música;
2. Ser facilmente cantável com a melodia original;
3. Ser apropriada à melodia original;
4. Ser em inglês simples e natural, não uma mera tradução do alemão, italiano etc.;
5. Conter rimas onde quer que a melodia ou a letra exija;
6. Reproduzir o espírito e principalmente o significado do original.

Em sua argumentação, Drinker se mostra preocupado quanto à notação musical e à naturalidade com que as palavras soarão na tradução final. Drinker ressalta que esses requisitos são conflitantes e que caberá ao tradutor usar de engenhosidade nas escolhas; contudo, o autor recomenda que se tente alcançar o máximo de excelência nos seis itens (DRINKER, 1950).

2.5.5. Jacob Hieble (1958): tradução e percepção da intenção original da canção

Jacob Hieble (1958, p. 236) apresenta uma breve lista contendo alguns critérios aplicáveis “para se obter uma excelente tradução”, bem como algumas observações pertinentes:

- 1) As traduções não devem ser sentidas como tal, mas devem ler e soar como originais [...]. Devem ser produzidas por falantes proficientes do idioma traduzido, imbuídos do espírito do original e de toda sua engenhosidade. Quanto ao elemento musical original, deve-se possuir conhecimento profundo dessa arte. Depois que uma boa tradução foi feita, ela deve ser cuidadosamente verificada por um nativo;
- 2) [...] o tradutor deve respeitar ao máximo o esquema métrico e rimático do original, mas sem produzir um efeito forçado. Parte do sistema rimático pode ser sacrificada, às vezes, sem efeitos negativos, mas o estilo geral da obra nunca deve ser desviado. Uma canção divertida deve permanecer divertida, uma passagem filosófica não deve se afastar para outra esfera, uma efusão simples e natural de paixão não deve ser convertida em uma passagem sofisticada;
- 3) Em obras musicais, o ritmo do texto deve seguir o da música. Notas e passagens importantes devem coincidir com palavras e sílabas importantes. Rimas visuais, como *through-enough*, devem ser evitadas, já que canções são primordialmente feitas para serem ouvidas e não lidas. Em notas altas, é necessário evitar vogais iniciais fechadas. Muitas vezes, deve-se preservar certos sons de vogais quando se tratar de um recurso usado propositalmente pelo letrista. Isto também serve para efeitos de aliteração e onomatopeia. Sílabas rápidas devem ser facilmente pronunciáveis, especialmente em semicolcheias. Caso citações bíblicas ou litúrgicas da igreja sejam utilizadas, é aconselhável empregar formas já conhecidas pelo público potencial.

Hieble destaca, ainda, que escritores, poetas e compositores visam certos valores morais, literários, estéticos e artísticos e “quanto mais nos aproximamos da percepção desses valores inerentes, mais percebemos a intenção original desses artistas criativos” (ibid., p. 235). Hieble também demonstra preocupação com os cantores, principalmente pelo fato de terem que cantar em diferentes línguas estrangeiras – sem tradução (HIEBLE, 1958).

2.5.6. Eugene Nida (1964): o tradutor de canções preso a uma “camisa de força”

Até mesmo Eugene Nida, mesmo não sendo da área da tradução de canções, arriscou algumas instruções nesse sentido. Para Nida (1964, p. 177), o tradutor de canções deve buscar, na tradução:

- 1) um comprimento fixo para cada frase, com precisamente o número exato de sílabas;
- 2) observação da proeminência silábica (as vogais acentuadas ou as sílabas longas devem corresponder precisamente às notas enfatizadas na música;
- 3) rima, quando necessário; e
- 4) vogais com qualidade adequada para determinadas notas enfáticas ou muito alongadas.

Nida (ibid.) compara o tradutor de poesia com o de canções. Para o autor, traduzir poesia sem acompanhamento musical é um tipo de tradução relativamente livre e comenta que “obviamente, o tradutor de canções trabalha preso a uma ‘camisa de força’” (NIDA, 1964, p. 177).

2.5.7. Richard Dyer-Bennet (1965): relato de experiência em tradução de canções

Para Dyer-Bennet, a tradução de uma canção deveria ser “cantável, razoavelmente fiel e modestamente poética”. Renomado cantor de *folk music* e professor de canto, Dyer-Bennet traduziu para o inglês, em 1967, o ciclo de canções *Die Schöne Müllerin*⁶ de Franz Schubert. Antes mesmo

⁶ *Die Schöne Müllerin* (em português, "A Bela Moleira"), Op. 25, D 795, é um ciclo de canções compostas por Franz Schubert, para piano e solo vocal, baseadas

de concluir o trabalho, Dyer-Bennet (1965 apud EMMONS & SONNTAG, 1979, p. 292) chegou a publicar alguns critérios que julgava essências à prática da tradução de canções:

1. A letra traduzida deve ser cantável; caso contrário, as outras virtudes do texto serão insignificantes;
2. A letra traduzida deve soar como se a música original tivesse sido composta para ela, embora tenha sido feita para se adequar à letra original;
3. O esquema rimático original deve ser mantido, pois este dá forma aos versos;
4. Em relação ao significado literal, liberdades podem ser tomadas quando os três requisitos acima não puderem ser atendidos.

Dyer-Bennet (ibid.) sugere que a canção traduzida soe como se não fosse uma tradução, ou seja, que flua com naturalidade ao ouvinte nativo da língua de chegada. Contudo, para alcançar este feito, o tradutor precisa ser atento e muito habilidoso, traduzindo preferencialmente para sua língua materna, a fim de garantir mais fluidez às palavras e aos sons (DYER-BENNET, 1965 apud EMMONS & SONNTAG, 1979).

2.5.8. Andrew Kelly (1992): atividade tradutória de canções e características atinentes

Andrew Kelly (1992, p. 92), em um de seus artigos relatando a experiência de ensinar língua estrangeira através da tradução de canções, elencou algumas regras úteis ao tradutor:

1. Respeitar os ritmos;
2. Encontrar e respeitar o significado;
3. Respeitar o estilo;
4. Respeitar as rimas;
5. Respeitar sua escolha quanto aos ouvintes alvo; e
6. Respeitar o original.

Andrew Kelly, em outras palavras, chama a atenção ao fato de que o tradutor de canção está lidando com um gênero que, como tal, possui

em poemas de Wilhelm Müller. Fonte: ROCHA, N. F. F. (2013) – Ver bibliografia.

características próprias as quais precisam ser respeitadas. A manutenção dessas características possibilita que uma determinada canção continue sendo uma criação no mínimo semelhante à obra concebida na língua original, porém em outro idioma.

2.5.9. Peter Low (2003): o “Princípio do Pentatlo” e o tradutor de canções

Desde 2003, Peter Low vem contribuindo de forma expressiva aos Estudos da Tradução escrevendo sobre o assunto da tradução de canções. Inspirado na Teoria do *Skopos*, de Hans J. Vermeer (1978), Low propôs um modelo, o qual chamou de “Princípio do Pentatlo”⁷, que inclui cinco eventos pelos quais um tradutor deve passar quando estiver traduzindo uma canção. Low justifica a escolha deste nome através da comparação com o esporte olímpico chamado pentatlo, no qual o atleta deve completar cinco modalidades em esportes diferentes para conseguir cumprir a prova, quais sejam: hipismo, esgrima, natação, tiro esportivo e corrida. O autor (ibid., p. 102) diz que o tradutor de canção é também um pentatleta, com a diferença de que não precisa terminar a prova, isto é, a tradução, em apenas um dia. Low (2003, p. 92) explica que o Princípio consiste em traduzir uma canção levando em conta, simultaneamente e não necessariamente nesta ordem, os seguintes critérios:

- (1) cantabilidade (fluidez e facilidade ao se cantar a tradução);
- (2) naturalidade (usar linguagem fluida e natural, evitando-se inversões sintáticas incomuns);
- (3) ritmo (poucas alterações na música são admitidas; respeitar acentuação e comprimento das notas musicais);
- (4) rima (o esquema rimático não é “sacrossanto” e pode ser alterado ou eliminado); e
- (5) sentido (a mensagem da canção original deve ser preservada, porém há certa flexibilidade).

Com base em sua experiência teórica e prática, Low oferece algumas sugestões de como iniciar a tradução de uma canção. Pare ele (ibid., p. 99), há algumas observações a serem feitas e decisões a serem

⁷ The Pentathlon Principle (LOW, 2003, p. 92; 2005, p. 191).

tomadas logo no início, e que ajudam o tradutor a decidir se continua ou não a tradução, como segue abaixo:

1. Identifique as partes cruciais da letra da canção. O refrão ou outra parte que se repete geralmente será mais importante que os outros versos. O início e o fim geralmente são mais importantes que o meio. Concentre-se nessas partes primeiro, porque se não conseguir chegar a uma versão cantável para elas, então desista. Tente trabalhar primeiramente com as partes mais difíceis e depois com as mais fáceis (que é onde se consegue mais flexibilidade).
2. Faça escolhas estratégicas balanceando seus critérios conforme as necessidades da canção em questão. Considerando que se deseja um alto grau de cantabilidade, como você vê as prioridades e conflitos entre significado, naturalidade, rima e ritmo? Pergunte-se quais características da canção original valem a pena traduzir e tente minimizar perdas quanto a essas características. Não aplique nenhuma fórmula rígida do tipo “a forma sempre prevalecerá sobre o conteúdo”.
3. Se desejar usar rimas, primeiramente preste atenção ao esquema rimático. Adote o velho truque de trabalhar de trás para frente a partir do último verso – isto ajuda a garantir que as rimas não pareçam demasiadamente forçadas ou fabricadas. Em um *couplet* ou quadra, comece da última palavra, aquela que vai fixar o esquema rimático.

Enfim, o modelo proposto por Low foi alocado nesta seção dos quadros prescritivos pois, devido a seu cunho predominantemente prático, parece se preocupar mais em ditar erros e acertos do que, necessariamente, uma tentativa teórica de analisar canções traduzidas.

Os quadros apresentados na sequência têm um caráter um tanto mais descritivo, sendo o quadro de Chaume (2004) fundamentado no conceito audiovisual e moldado para a dublagem cinematográfica, a qual, indiretamente, envolve canções. Os quadros propostos por Kaindl (2005) e Franzon (2008) também abrangem o audiovisual, porém timidamente.

2.6. Quadros descritivos sobre tradução de canções

O quadros apresentados a seguir foram formulados pelos autores com o propósito comum de traduzir canções (embora isto esteja incluído apenas indiretamente no quadro de Chaume), porém em áreas diferentes, como música popular, musicais de teatro e dublagem, cujas especificidades podem conduzir o tradutor a caminhos e escolhas tradutórias distintas.

2.6.1. Frederic Chaume (2004): códigos de sentido em tradução para dublagem

Partindo do pressuposto de que um texto audiovisual é uma construção semiótica que compreende vários códigos de sentido que operam simultaneamente na produção de significados, Chaume (2004) afirma que um filme é composto de uma série de signos codificados, articulados de acordo com regras sintáticas. Para o autor (ibid.), a tipologia de um filme, a forma como é organizado e o significado de todos os seus elementos resultam em uma estrutura semântica que o espectador desconstrói para entender o significado do texto. Chaume (1997), portanto, argumenta que o que interessa ao tradutor é conhecer o funcionamento de cada um desses códigos e a possível incidência de todos os signos, linguísticos e não linguísticos dentro de uma tradução. Na perspectiva de Chaume (2004, p. 17-22), os códigos de sentido que podem impactar diretamente uma tradução são os seguintes:

1. *O código linguístico* (refere-se a transformar um texto escrito em um texto oral e espontâneo, associado ao uso padrão da língua e verossimilhança, a ponto do script soar tão verdadeiro quanto o original);
2. *Códigos paralinguísticos* (uma série de símbolos e marcações no script pode ser utilizada pelo tradutor para indicar certos traços supra-segmentados, como silêncios, pausas, risos, volume de voz, etc.). A topicalização⁸ também

⁸ Por analogia à definição advinda da área da Linguística, pode-se entender que “topicalização consiste na escolha do elemento que vai começar o enunciado, ocupando a primeira posição estrutural. A noção de tópico, do ponto de vista pragmático, apresentado por Pinto (1994), representa 'o ponto de partida comunicacional que o emissor seleciona para o que vai ser dito, funcionando

pode ser uma técnica de tradução para sugerir uma qualidade primária da voz (volume, tom de protesto, etc.);

3. *O código musical e o código de efeitos especiais* (canções em filmes devem atender à correspondência rítmica da música com quatro ritmos poéticos da retórica clássica (i.e. o ritmo da quantidade de sílabas, o ritmo da intensidade ou distribuição acentual, o ritmo de tom, e o ritmo de timbre ou rima). A letra da canção deve ser analisada a partir da partitura da música. Para a dublagem de canções, o tradutor utiliza uma unidade (*take*) separada daquela do restante do filme nos diálogos.);

4. *O código de arranjo de som* (são códigos transmitidos através de um canal acústico e com um impacto direto na tarefa do tradutor. O som pode ser diegético ou não diegético, pode ser produzido na tela em conjunto com a imagem ou pode estar fora da tela, quando sua origem não aparece no enquadramento. Quando estão associados a algo mostrado na tela, há também o fator de sincronia e isocronia labial);

5. *Códigos iconográficos* (o código mais relevante transmitido através do canal visual, relacionado com a representação de ícones, índices e símbolos na tradução. A norma geral é não traduzi-los, a menos que estejam associados a uma explicação verbal ou que sua desconstrução seja essencial à compreensão da história. Visa-se uma tradução coerente com a imagem.);

6. *Códigos fotográficos* (quando o tradutor sincroniza a tradução ao que é mostrado na tela, deve também representar mudanças de iluminação, de perspectiva, ou de uso de cores. Cores podem ter conotações diferentes entre as culturas. Caso uma cor esteja associada a algo mostrado na tela, o tradutor estará subordinado ao código visual.);

7. *O código de planificação* (relacionado a tipos de planos, como em close-ups e aproximações extremas. O tradutor, por convenção, precisa

como elemento de conexão do novo enunciado à situação e ao cotexto” (SCHLEE, 2011, p. 73).

encaixar um texto que respeite os movimentos de abrir e fechar os lábios do personagem na tela a fim de manter a verossimilhança, principalmente em vogais abertas e consoantes bilabiais. A necessidade de atingir boa sincronia labial guia as soluções tradutórias.

8. *Códigos de mobilidade* (entre outros, os códigos de maior interesse do tradutor são os signos proxêmicos, i.e. a distância de um personagem em relação a outro ou à câmera; signos cinéticos, i.e. os movimentos dos personagens na tela e a coerência com o sonoro e o verbal; e a articulação bucal dos personagens se refere ao tempo de abertura de boca e à quantidade de sílabas utilizada nesse tempo, i.e. sincronia e isocronia labiais.); Em certos casos, a topicalização⁷ de algum elemento na tradução é aconselhável para que apareça simultaneamente com o gesto feito pelo personagem.

9. *Códigos gráficos* (relacionado à linguagem escrita que aparece na tela, como títulos, letreiros, legendas, textos... cuja tradução pode ser narrada em *voice-off*⁹, legendada, ou substituída direto na imagem (quando possível). A tradução de diferentes códigos gráficos é condicionada tanto pelas instruções do cliente quanto pela relevância que têm para o filme.);

10. *Códigos sintáticos (edição)* (relacionado à relação de uma cena com outra e à posição da cena no desenvolvimento do enredo e da narrativa. É um processo de associações de cenas que envolve a seleção do termo mais apropriado com base na informação visual que o espectador verá alguns segundos ou minutos mais tarde, compensando, em momentos oportunos, informações não alocadas, como por questões de sincronia e isocronia labiais,

⁹ A narração em *voice-off* acontece quando o narrador coincide com um dos personagens do filme...mas não expressa seus pensamentos de forma explicitamente verbalizada, isto é, quando as palavras não saem de sua boca enquanto as ouvimos. Por exemplo, a leitura silenciosa de uma carta por um personagem, sem movimentos labiais, mas que é ouvida pelo espectador. Refere-se, portanto, ao posicionamento temporário de uma voz reconhecível, que pode a qualquer momento voltar a sair da boca do respectivo personagem. (FRANCO & ARAÚJO, 2011, p. 11).

evitando, assim, soluções tradutórias incoerentes ou politicamente incorretas.).

Em 2012, Chaume retoma as questões de ritmo citadas no item 3 (o ritmo da quantidade de sílabas, o ritmo da intensidade ou distribuição acentual, o ritmo do tom, e o ritmo do timbre ou da rima) e sugere um modelo integrado para análise de materiais audiovisuais (CHAUME, 2012, p. 161), sugerindo ao tradutor observar os seguintes pontos:

- a) *fatores externos*
 - i. questões profissionais
 - ii. aspectos históricos
 - iii. recepção
 - iv. comunicação
 - v. meios de exposição
 - vi. questões relacionadas ao *brief* de tradução.

- b) *problemas de tradução*
 - i. problemas gerais de tradução
 - ii. problemas linguísticos
 - iii. problemas contextuais
 - iv. problemas pragmáticos
 - v. problemas culturais
 - vi. problemas específicos da tradução audiovisual.

Embora Chaume não aborde isoladamente a canção no contexto da dublagem, muitas de suas colocações podem ser aplicadas à tradução de canções em filmes.

2.6.2. Klaus Kaindl (2005): tradução de canções no âmbito da música popular

Kaindl não propôs um modelo próprio, mas adaptou um a partir do método hermenêutico-semiológico de Philip Tagg (2000), o qual leva em consideração uma multidão de fatores musicais para a análise de canções populares performatizadas. Kaindl (2005, p. 245) destaca que essa abordagem pode ser um ponto de partida para uma análise relevante de tradução de canções, mais especificamente canções da música popular, como segue abaixo:

- a. aspectos de tempo (e.g. andamento, métrica, ritmo);
- b. aspectos de melodia (e.g. timbre);
- c. orquestração (e.g. instrumentação, tipo de voz);
- d. aspectos de tonalidade e de textura (e.g. harmonia, relações entre vozes e instrumentos);
- e. aspectos dinâmicos (e.g. audibilidade, acentuação);
- f. aspectos acústicos (e.g. distância entre fonte de som e ouvinte, sons ‘alheios’ simultâneos);
- g. aspectos eletromusicais e mecânicos (filtro, compressão, faseamento, distorção, mixagem).

Kaindl (2005) explica que as características da cultura popular e a comunicação de massa da música popular têm um impacto decisivo na forma da tradução. Sobre análises de tradução envolvendo as mudanças e manipulações da canção, Kaindl (ibid.) lembra que a música popular está em uma relação dialógica com vários tipos de elementos verbais, musicais, visuais, sociais e culturais. Para o autor (ibid.), a semiótica permite uma análise holística da interação e interdependência dos vários elementos das canções populares e poderia permitir uma compreensão mais profunda do seu papel e influência na tradução. Situada na interseção de estudos de mídia, estudos culturais, musicologia, estudos literários, semiótica e estudos de tradução, a canção popular é certamente um desafio para qualquer abordagem acadêmica (KAINDL, 2005).

2.6.3. Johan Franzon (2008): as três dimensões da cantabilidade em tradução de canções

Em 2008, Franzon propôs um quadro funcional sobre tradução de canções ao qual deu o título de “as três *camadas* da cantabilidade” (FRANZON, 2008, p. 389). Em 2015, o autor atualizou alguns termos no quadro, alterando também o seu título para “as três *dimensões* da cantabilidade” (FRANZON, 2015, p. 333). Franzon explica que quando o objetivo principal da ação tradutória é entregar uma tradução cantável, existem certos aspectos do campo músico-textual que requerem atenção particular e que levam a outras escolhas. Em seu quadro funcional, o autor (ibid.) toma como ponto de partida a suposição de que a música, do ponto de vista do letrista, tem três propriedades principais: (i) uma melodia, (ii) uma estrutura harmônica e (iii) uma impressão de significado, tom ou ação. Franzon afirma que, embora não seja uma norma universal, a norma

melopoética européia exigia, muito tempo atrás, que uma letra de canção exibisse uma disputa prosódica, poética e talvez até semântico-reflexiva com a música. Com base nessas considerações, Franzon (ibid.) propõe o seguinte quadro:

Uma letra cantável alcança	observando-se, na música:	podendo aparecer no texto como:
1. correspondência prosódica	<i>a melodia</i> : a música como notação musical, produzindo letras que sejam inteligíveis e que soem naturais quando cantadas	quantidade de sílabas; ritmo; entonação, acentuação; sons fáceis de cantar
2. correspondência poética	<i>a estrutura</i> : a música como performance, produzindo letras que atraiam a atenção do público e alcancem efeito poético	rima; segmentação de frases/versos/estrofes; paralelismo e contraste; localização de palavras chave
3. correspondência semântico-reflexiva	<i>a expressão</i> : a música percebida como contendo significado, produzindo letras que reflitam ou expliquem o que a música 'diz'	a história contada, o tom expresso, o(s) personagem(s) expresso(s); descrição (pintura-em-palavras); metáfora

Tabela 1. Consequências funcionais da correspondência entre letra e música (FRANZON 2008, p. 390)

Em 2010, Franzon retoma algumas questões e argumenta que a tradução para o canto envolve uma combinação de diferentes considerações e que, na prática, uma ou mais podem chegar a ser completamente eliminadas. Algumas das considerações se sobrepõem aos itens do quadro funcional (i.e. *b, c, d*): (a) naturalidade da língua alvo; (b) adaptação prosódica da música; (c) formato poético-retórico do texto musical; (d) acurácia semântica; e (e) valores estilísticos/intertextuais da canção fonte (FRANZON, 2011, p. 2).

Na atualização de 2015, Franzon renomeou as categorias chave do quadro para: (1) encaixe prosódico, (2) encaixe retórico-poético e (3) encaixe musico-semântico. O autor explica que os encaixes prosódico e poético-retórico parecem ser os mais importantes, mas a terceira

dimensão, valores musico-semânticos, não é menos relevante – e mera fidelidade semântica não é suficiente, pois os encaixes prosódico e retórico-poético exigem que sejam feitas concessões ou recriações criativas (FRANZON, 2015, p. 342)

Pensando no tradutor de canções e sua tarefa prática, Franzon também propôs “as cinco escolhas em tradução de canção” (2008, p. 376), quais sejam:

1. Deixar a canção sem traduzir;
2. Traduzir a letra, mas não levar em conta a música;
3. Escrever nova letra para a música original sem relação clara com a letra original;
4. Traduzir a letra e adaptar a música conforme a letra traduzida - às vezes ao ponto de se considerar necessária uma nova composição musical;
5. Adaptar a letra para a música original.

Tempos depois, o autor (2016, p. 39) reformula as cinco escolhas tradutórias da canção da seguinte forma:

1. Traduzir com base no verso da canção ou na forma prosódica da música (preferivelmente o fio condutor);
2. Seguir fielmente o elo do texto para com a expressão musical ou ignorá-lo
3. Usar ênfases e formulações próprias na seleção e no manejo do estado dramático da arte;
4. Levar em consideração a apresentação (interpretação) da canção – por exemplo, evocando do repertório musical da cultura alvo alguma forma cultural, intertextual, intermediária ou meta-presentacional – ou não;
5. Traduzir o mais próximo possível do texto fonte ou usar as próprias palavras (aproximação ou apropriação).

Por fim, voltado ao contexto de tradução de musicais de teatro, Franzon argumenta que a tradução das canções exige lidar com uma variedade de questões, e o caráter multifacetado do trabalho textual abre bastante brecha para o uso da criatividade do tradutor. O autor vê essa questão como algo preocupante e sugere que os produtores de teatro cuidem com quem escalam para traduzir os musicais, pois os tradutores

não conseguem evitar de colocar um toque pessoal no resultado (FRANZON, 2016).

2.7. Considerações finais

Como pôde ser observado ao longo deste capítulo, a área de tradução de canção ainda carece de abordagens multimodais. Os quadros de regras e requisitos apresentados no item 2.5 apenas ditam passos para a prática da tradução de canções, cada um elencando aspectos relevantes, porém apenas instrucionais. Os quadros descritivos apresentados no item 2.6, além de escassos, não fazem jus à complexidade analítica que a tradução de canções demanda. Nesse sentido, esta tese propõe um modelo de análise que leva em conta a natureza multimodal da canção, envolvendo não apenas as inter-relações entre letra e música, mas inserindo, também, o elemento visual através da performance, envolvendo, inclusive, o papel de múltiplos agentes (MILTON & BANDIA, 2009) na atividade tradutória. O capítulo seguinte traz o embasamento teórico por trás do modelo aqui proposto, com um enfoque multimodal na tradução de canções.

3. A MULTIMODALIDADE DA CANÇÃO NO CONTEXTO DE TRADUÇÃO

Produções audiovisuais estão cada vez mais presentes no cotidiano das pessoas. A tecnologia atual permite acesso e consumo cada vez mais facilitados a variados materiais, por exemplo, em plataformas de vídeo como Youtube, Vimeo, DailyMotion, Flickr etc. e provedores de conteúdo audiovisual via streaming, como a Netflix. Naturalmente, os meios tradicionais ainda persistem, como a televisão, e algumas mídias físicas, embora minguantes, como o CD, o DVD e o Blu-Ray.

O audiovisual reúne uma profusão de signos e códigos semióticos distintos combinados em uma única proposta, tal como em um espetáculo de ópera, um filme, um show ao vivo, um videoclipe. Esses múltiplos códigos são assimilados simultaneamente pelo espectador em um todo que pode ser apreciado de forma plena sob a interação não conflituosa desses códigos. Naturalmente, pode-se apreciar esses componentes de sentido separadamente, visto que estes são distinguíveis em muitos níveis. Em um filme, por exemplo, é possível considerar separadamente a trilha sonora, os diálogos, os efeitos visuais, os efeitos sonoros, a fotografia, a atuação dos atores etc., tal como na divisão de categorias da premiação do Oscar. Igualmente, uma canção pode ser apreciada ressaltando-se determinadas camadas em detrimento de outras, por exemplo, com ênfase na letra, ou no som dos instrumentos, ou no ritmo, ou apenas no estilo musical etc.

Entretanto, materiais audiovisuais são concebidos com base em uma proposta de integração e interação entre os códigos de significação que ali se apresentam para que sejam apreciados em conjunto. Uma canção, por exemplo, envolve recursos expressos pela letra – com sua poeticidade, efeitos fonéticos, nuances semânticas etc. –, pela música – com sons de diferentes instrumentos musicais, ritmos, estilos, arranjos etc.–, pelo cantor – com seu timbre de voz, estilo de canto, assinatura vocal, postura de palco etc. – e pela interpretação artística em si – com variados recursos de palco, luz, cenário, maquinário etc. Todos esses elementos são pensados para funcionarem juntos, em uníssono, produzindo um efeito final de unicidade (o resultado da combinação é único) e de multiplicidade (são múltiplos códigos combinados) ao mesmo tempo.

Considerando que “nenhum texto é monomodal” (GAMBIER, 2006, p. 6), o conceito de multimodalidade prevê justamente uma multiplicidade de signos semióticos co-operando simultaneamente. O

audiovisual está inserido nesse conceito. Desse modo, o *texto* audiovisual não contém apenas os elementos formais que compõem um texto nos moldes tradicionais, como “uma ocorrência linguística, escrita ou falada de qualquer extensão, dotada de unidade sociocomunicativa, semântica e formal” (COSTA-VAL, 1991, p. 33). Sendo assim, como menciona Reiss (2000), há textos que compreendem sistemas de signos diferentes e são, portanto, diferentes dos textos puramente linguísticos devido à sua dependência dos meios não-linguísticos (técnicos) e de tipos de expressão gráfica, acústica e visual. O *texto* audiovisual contém diferentes componentes semióticos que, como simplifica Bartrina (2004, p. 157), são recebidos através de dois canais: o visual e o acústico, transmitidos em uma sucessão de imagens em movimento através de uma tela. No entanto, embora o conceito inicial e primordial seja esse, pode-se ampliar o escopo e argumentar que os meios de transmissão da mensagem são diversos e não apenas através de uma tela ou monitor. É o caso de um espetáculo de ópera ao vivo, assistido pessoalmente pelo espectador, que será exposto a uma combinação de múltiplos códigos durante o concerto. Em concertos de música *pop*, por exemplo, o público recebe variados insumos visuais e sonoros, envolvendo figurino, decoração de palco, cenário, telões com conteúdo paralelo, coreografia do cantor e/ou dançarinos, cabos içadores, plataformas móveis, efeitos sonoros adjacentes à música, narração, diálogos, o ruído do próprio público ao redor. Todos esses elementos estão no âmbito dos códigos visuais e auditivos no sistema semiótico, mas não são dependentes de uma tela para serem apresentados.

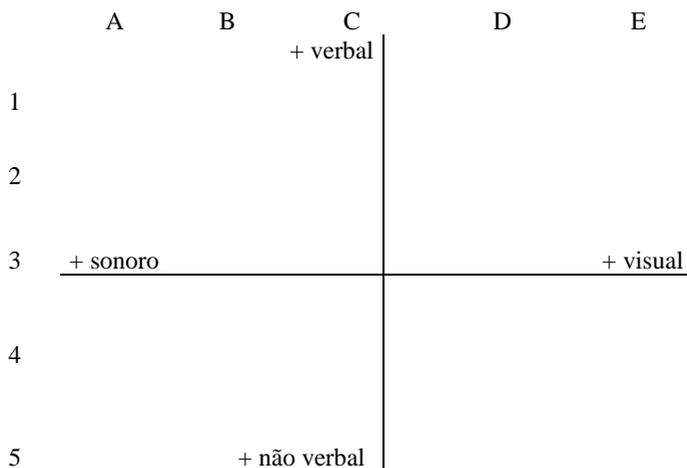
Criações audiovisuais artísticas ou não, formam-se a partir de uma complexidade simultânea de componentes, os quais impõem ao tradutor inúmeras dificuldades. Este conceito destaca o fato de que alguns textos alvo, devido à natureza de seu gênero ou ao seu meio de comunicação multimodal, funcionam sob certas restrições visuais, acústicas, temporais ou espaciais (SNELL-HORNBY, 1997). Nesse sentido, Kaindl (2013a) lembra que, dependendo da área musical em questão, a tradução segue as normas e convenções próprias da respectiva área e isto não se aplica apenas ao texto propriamente dito, mas a todo o material textual, seja verbal, musical, vocal ou visual. O tradutor, portanto, se depara com o desafio de traduzir um texto multimodal contendo diversos recursos empregados deliberadamente para transmitir uma determinada mensagem. Textos multimodais combinam e integram recursos de criação de significado de mais de uma modalidade semiótica, tais como linguagem, gestos, movimentos, imagens, sons, etc., para produzir um

significado específico no texto (THIBAULT, 2000). Zabalbeascoa (2008) ilustra os quatro componentes do texto audiovisual:

	Sonoro	Visual
Verbal	Palavras ouvidas	Palavras lidas
Não verbal	Música + efeitos especiais	Imagem Fotografia

Figura 1. Os quatro componentes do texto audiovisual (Zabalbeascoa, 2008, p. 24)

Zabalbeascoa (ibid.) leva em consideração as nuances na utilização dos códigos de sentido, os quais podem estar presentes com mais ou menos intensidade e serem analisados em níveis de relevância de acordo com o tipo de material audiovisual produzido. O autor (ibid.) ilustra diferentes combinações de diferentes sistemas e canais de signos:



A: somente sonoro	1: basicamente verbal
B: mais sonoro do que visual	2: mais verbal do que não verbal
C: sonoro e visual igualmente	3: verbal e não verbal igualmente
D: mais visual do que sonoro	4: mais não verbal do que verbal
E: somente visual	5: somente não verbal

Figura 2. Os dois eixos da comunicação audiovisual (Zabalbeascoa, 2008, p. 26)

A título de exemplo, uma produção audiovisual situada em C4, segundo o autor (ibid.), poderia ser um videoclipe, onde se tem mais do código não verbal, em relação ao verbal, e os códigos sonoro e visual são igualmente importantes. Em outras palavras, o videoclipe é composto por uma canção (códigos verbal e sonoro) e uma gravação em vídeo (códigos não verbal e visual). O autor (ibid.) destaca que, devido à grande importância da imagem em vídeo, no gênero videoclipe, com base na Figura 1, o código sonoro/não verbal (música e efeitos especiais) e o código visual/não verbal (imagem e fotografia) se sobressaem em relação ao código sonoro/verbal (palavras ouvidas – a letra da canção) (ZABALBEASCOA, 2008).

Pode ser ousado, ou pretensioso, definir qual código se sobressai em relação aos outros em uma produção audiovisual; contudo, pode ser profícuo no contexto tradutório, visto que um peso maior atribuído a determinado código pode ajudar o tradutor a optar, conscientemente, por priorizar um aspecto em detrimento de outro. Mayoral et al. (1988, p. 360), entretanto, salientam que “embora os canais ou meios possam variar, a mensagem deve ser considerada um todo criado como resultado da cooperação de diferentes signos” e advertem que “isto não implica que essa soma de signos de fato transmita a soma dos significados”. Nesse sentido, Hollander (2001) argumenta que é impossível transmitir em outro idioma a rede de associações evocada pela junção de diálogo, imagens (e efeitos visuais) e som (apud BOSSSEAU, 2013). Na mesma linha de raciocínio, Nida (1991) concorda que, de fato, o impacto da mensagem verbal depende em grande parte de julgamentos baseados nesses códigos extralinguísticos. Como também lembram Baldry e Thibault (2006, p.18), textos multimodais integram diferentes recursos semióticos em sua organização e:

[...] tais recursos não são simplesmente justapostos como modos separados de gerar significado, mas são combinados e integrados com a finalidade de formar um todo complexo que não pode ser

reduzido, ou explicado, em termos da mera soma de suas partes separadas.¹⁰

Por essa razão, como postula Bosseaux (2011), ao se traduzir uma canção, seja em ópera ou musical, é necessária uma análise holística e multimodal do texto de partida, na qual os signos verbais, não verbais, visuais e sonoros são vistos concomitantemente, em sua interação.

Nesse contexto, o estudo da tradução audiovisual através de análises multimodais tem se mostrado crescente. Uma década atrás, quando as pesquisas em tradução de canção eram predominantemente voltadas ao conteúdo verbal, Bosseaux já reconhecia o aspecto multimodal da tradução de canções e afirmava que “uma variedade de elementos deveria ser levada em conta em diferentes níveis” (BOSSEAU, 2008, p. 346). A partir desse ponto de vista, Chaume (2013, p. 294), estudioso da tradução audiovisual cinematográfica, reforça:

A maior parte dos estudos audiovisuais e de dublagem centra-se no código linguístico dos textos audiovisuais: os diálogos. No entanto, um texto audiovisual é muito mais do que uma série de falas de diálogo: além do código linguístico, outros códigos tecem o significado desses textos em conjunto, como os códigos paralinguísticos, o código musical, o código de efeito especial, o código de posição sonora, o código iconográfico, o código fotográfico, o código de movimento (proxêmica e cinesia), o código de planificação (tipos de planos), o código gráfico (legendas, subtítulos etc.) ou o código de edição [...]. Todos esses códigos são usados intencionalmente, todos interagem com os diálogos e influenciam a tradução. A pesquisa sobre esses códigos de significado tem mostrado que a tradução é limitada por signos não linguísticos e semióticos e, além disso, que certas normas de dublagem devem sua razão de ser à força impressionante de códigos semióticos e não linguísticos, como close-ups, junção de dois planos (edição), música ou cores.

¹⁰ These resources are not simply juxtaposed as separate modes of meaning making but are combined and integrated to form a complex whole which cannot be reduced to, or explained in terms of the mere sum of its separate parts.

Nesse sentido, o pesquisador, assim como o tradutor, precisa sair do contexto unicamente verbal e transitar pelas várias modalidades de expressão de significados, até porque o texto audiovisual abrange diversas áreas de produção e comunicação, como o cinema, o teatro, a televisão, a ópera, a canção e tantos outros. Os contextos multimodais onde a tradução de canções se insere são, portanto, muitos, bem como são muitos os componentes semióticos envolvidos e os desafios apresentados ao tradutor.

Como apresentado anteriormente, e ilustrado através dos quadros de Zabalbeascoa (2008), os códigos de significado se inter-relacionam e estão sempre, de alguma forma, conectados, com mais ou menos intensidade. Nessa perspectiva, e em vista do exposto até aqui, na seção seguinte, serão estabelecidas algumas relações entre os componentes de sentido presentes na canção que, de algum modo e em certa medida, influenciam na tradução. O intuito é lançar luz sobre características multimodais da canção e implicações tradutórias a fim de elucidar os pontos chave que conduzirão à elaboração do modelo de análise proposto nesta tese.

3.1. Tradução de canções multimodais

A canção, como um gênero composto por diferentes modos de comunicação e expressão pensados para funcionarem em perfeita coesão, representa um desafio ao tradutor no desdobramento dos componentes de significação e no estabelecimento de relações em várias camadas de sentido a partir do texto fonte em direção ao texto traduzido.

Susam-Sarajeva (2015) argumenta que a relação entre voz e música, as qualidades de ritmo, harmonia e melodia e o tipo de processamento técnico aplicado (acústico ou amplificado) têm uma influência sobre a forma como as letras das canções serão interpretadas e recebidas. A autora (ibid., p. 46) argumenta que, ao contrário da poesia – que pode ser considerada a forma artística mais próxima das letras de canções e que é disseminada, principalmente, através do meio escrito –, letras de canções não podem ser concebidas fora do contexto de sua realização vocal (e musical) – ou seja, sua interpretação; a menos que tenham sido inicialmente poemas que foram depois musicados. Assim, entende-se que a parte verbal de uma canção é um “componente flexível e multifuncional da mensagem artística” que só pode ser analisado e traduzido em estreita inter-relação com as dimensões não-verbais do texto

vocal” (STEINACHER, 1997 apud KAINDL, 2005, p. 238). Nesse sentido, Gorrée (2005) advoga que a *tradução vocal*, de uma maneira mais ampla, implica traduzir o discurso poético na arte híbrida de formas, configurações e habilidades musicopéticas (ou poeticomusicais), harmonizando os papéis conflitantes dos meios artísticos: a música e a linguagem em interpretações presenciais. Por interpretação presencial, Gorrée se referiu, provavelmente, ao ato do canto em si, e não a apresentações ao vivo, por exemplo. Nesse sentido, cabe retomar a afirmação feita anteriormente de que a canção depende de sua execução (interpretação, performance) para existir.

Essencialmente, a canção, enquanto fonograma, emprega o uso de, pelo menos, dois códigos de sentido essenciais distintos: o verbal (através do conteúdo semântico da letra vocalizada pelo cantor) e o sonoro (através dos sons produzidos pelos instrumentos e pela voz). Entretanto, quando se trata de apresentações ao vivo (musicais, óperas, concertos) ou gravadas em mídias físicas ou online (filmes, videocliques), um terceiro código é incluído: o visual. O tradutor de canções, em meio a tantos códigos e signos, atua como um “malabarista” (BOSSEAU, 2008; WEAVER, 2010; LOW, 2017) no processo tradutório, balanceando esses componentes e julgando, quando necessário, quais devem prevalecer em detrimento de outros. Nessa linha de raciocínio, Kaindl (2005, p. 242) compara o trabalho do tradutor de canções, no trato com a múltipla rede de significações, a um trabalho de bricolagem, no sentido artístico, ou seja, a criação de uma obra a partir dos variados elementos disponíveis ao redor:

A tradução não se baseia fundamentalmente em um texto escrito, mas recorre simultaneamente a uma variedade de tecnologias, mídias, instituições e discursos públicos. Nesse sentido, o termo *bricolage* pode ser aplicado em relação à apropriação verbal, vocal e musical. No processo de tradução, uma série de elementos, incluindo música, linguagem, estilo vocal, instrumentação, e também valores, ideologia, cultura, etc. são apropriados da cultura de origem e misturados com elementos da cultura alvo. O tradutor, nesse sentido, torna-se um *bricoleur*, que escolhe vários componentes do texto múltiplo, os quais ele combina e interconecta para formar um novo sistema unificado e significante.

São, portanto, vários aspectos trazidos à tona na tradução de uma canção, tanto técnicos quanto poéticos, selecionados pelo tradutor em diferentes níveis de importância com o intuito de reproduzir na tradução o conteúdo multimodal da canção original.

Com esse pano de fundo intersemiótico e multimodal, a subseção abaixo apresenta como a tradução de canções se insere no contexto do cinema e do teatro. Após isso, serão apresentadas questões e temas recorrentes no campo da tradução de canções com vistas a promover uma análise integrativa dos componentes verbal (e não verbal), sonoro e visual.

3.1.1. Tradução de canções no contexto cinematográfico e dramático

Canções traduzidas estão presentes no cinema e no teatro, principalmente, através da dublagem de filmes e da tradução de musicais e de óperas. Os parágrafos a seguir apresentam uma breve contextualização sobre a inserção de canções nesses meios.

No contexto cinematográfico, o primeiro filme integralmente dublado no Brasil foi um filme que continha canções. O clássico da Walt Disney *Branca de Neve* foi dublado para o português brasileiro em 1973, registrando um marco na dublagem no país. Atualmente, e mundialmente, canções continuam a ser traduzidas em filmes dublados, principalmente em animações voltadas ao público infantil e juvenil e em filmes musicais. Nesses filmes, os componentes de sentido são representados em uma pluralidade de formas. Dentro do código *visual/não verbal*, através da imagem, coexistem a fotografia do filme, o figurino, a atuação dos atores, os enquadramentos e movimentos de câmera, os planos e cortes de edição, a locação de filmagem, a peculiaridade da mídia de registro, entre outros. Dentro do código *sonoro/não verbal*, inserem-se a trilha sonora (geralmente canções), a música incidental (geralmente instrumental), sons ambiente recriados em estúdio, efeitos sonoros adicionados em pós-produção, entre outros. Todos esses elementos também se integram na canção traduzida: os visuais se mantêm os mesmos na tela, a música e os efeitos sonoros também são mantidos intactos; apenas a letra (narrativa) da canção é traduzida, meticulosamente encaixada aos movimentos labiais dos personagens. Nida (1991, p. 27), embora declare que alguns códigos semióticos sejam “opcionais”, reconhece que:

Estes tipos de códigos estão sempre presentes de uma forma ou de outra, seja em comunicação oral ou escrita, mas existem certos outros códigos que são opcionais e aos quais a mensagem verbal deve se ajustar de maneiras variáveis, por exemplo, a ação em um drama, a música de uma canção [...]. Esses códigos opcionais muitas vezes se tornam os fatores dominantes em uma tradução, especialmente quando a sincronia labial é necessária nos filmes.

A canção, portanto, se insere nesse contexto – o da dublagem – e também requer sincronização dos elementos verbais e sonoros com o visual, principalmente no que diz respeito à sincronia labial que, como destaca Nida, torna-se um fator determinante na tradução. Este assunto será abordado posteriormente neste capítulo.

No contexto teatral, diferentemente de como se dá no cinema, os signos *visuais/não verbais* no teatro são percebidos e assimilados pelo público enquanto são produzidos, ou seja, ao vivo. Há tipos variados de produções teatrais, como musicais, apresentações de dança, peças orquestradas, espetáculos infantis, monólogos etc., e em cada um são atribuídos diferentes níveis de relevância aos componentes a serem traduzidos. Em um musical, por exemplo, os componentes verbal e sonoro das canções são, naturalmente, primordiais. No entanto, na tradução de uma produção teatral desse gênero, o tradutor fica, em certa medida, subordinado não apenas às palavras e à melodia pré-existente da canção original, mas também ao componente visual da peça, desde os movimentos de atuação dos atores no palco até os elementos de composição de cenário e figurino. Nesse sentido, Mateo (2016) enfatiza que os vários elementos envolvendo a música, o canto e a dança expandem o leque de possibilidades transmitidas através dos canais visual e sonoro e que, no âmbito da tradução, os musicais devem ser abordados levando em conta os textos verbais (cantados e falados) e os signos não-verbais com os quais os elementos verbais interagem, pois as escolhas textuais para os musicais cantados baseiam-se (i) na noção de que o significado deriva da interação entre música, performance e texto verbal; (ii) em como a abordagem adotada afetará a textura geral da canção dialógica do musical; (iii) nas restrições de elementos fonéticos, como qualidade do som, duração das vogais, acentuação tônica das palavras e prosódia; e (iv) nas restrições técnicas relacionadas às duas modalidades de tradução comuns nessas produções cinematográficas (por exemplo,

legendagem e dublagem) (MATEO, 2016). O musical, apesar de permitir ajustes em quase todos os signos semióticos, já que serão todos reconstruídos na tradução, é uma complexa teia de significados com a qual o tradutor precisa lidar a partir de uma abordagem multimodal.

No Brasil, uma grande parcela das peças teatrais produzidas vem de autores estrangeiros, passando, portanto, por uma tradução multimodal. Por exemplo, no ano de 2017¹¹, somente em São Paulo, foram postas em cartaz diversas produções teatrais, várias delas contendo canções, a citar, por exemplo: *Rocky Horror Show*, uma adaptação do musical dos anos 1970; *Visitando o Sr. Green*, peça do autor americano Jeff Baron já montada em mais de 20 países; *Uma Shirley Qualquer*, escrita pelo inglês Willy Russell e adaptada e dirigida por Miguel Falabella. Outro exemplo é *Les Misérables*, baseado na obra homônima de Victor Hugo, um musical que já foi traduzido para 22 línguas e a história já foi vista por mais de 70 milhões de pessoas em 44 países¹. Igualmente, em 2018¹², em São Paulo, dezenas de musicais traduzidos já têm estreias confirmadas, entre eles: *O Fantasma da Ópera*, *Annie*, *Os Produtores*, *A Noviça Rebelde*, *A Pequena Sereia*, *Peter Pan*, *O Musical* e *Se Meu Apartamento Falasse*. Nesses musicais, todas as canções são traduzidas e ajustadas sincronicamente aos movimentos e elementos de cena.

Já no contexto operístico, em termos de estrutura e organização, as óperas diferem significativamente de uma peça musical, teatro de revista ou comédia musicada. Porém, no que tange os códigos de sentido, há diversas semelhanças. Basicamente, os signos visuais seguem a mesma dinâmica. Já quanto aos signos sonoros, na ópera, prevalecem o canto, a ária, o recitativo, todos acompanhados por algum tipo de instrumentação musical. Há também momentos unicamente de música instrumental e outros efeitos sonoros compondo a narrativa da ópera. Quanto aos signos verbais, a ópera inclui as letras das canções e árias, os recitativos e, raramente diálogos (e quando sim, também acompanhados por música), todos organizadamente dispostos no libreto. O libretista dispõe em seu libreto toda a trama da ópera, dividida por atos e cenas, explicando o papel de cada ator/cantor. A partir dele, o compositor formula a música da

¹¹ Informações obtidas em Guia da Semana (Online, 2017). Disponível em: <<http://www.guiadasemana.com.br/teatro/galeria/15-pecas-imperdiveis-para-assistir-em-2017>> Acesso em: 06 abril 2017.

¹² Informações obtidas em Guia da Semana (Online, 2018). Disponível em: <<https://www.guiadasemana.com.br/teatro/noticia/musicais-imperdiveis-em-sao-paulo-em-2018>> Acesso em: 11 março 2018.

ópera. O tradutor de óperas, por exemplo, utiliza o libreto e a formulação musical feita pelo compositor como base para sua tradução. Já com relação aos elementos que influenciam no código verbal, o apreciador de óperas costuma ter em mão o programa onde constam informações sobre os músicos, cantores, maestro, orquestra, podendo conter fotos da equipe, biografias etc. que servem de insumo antes da apreciação da ópera. Durante o espetáculo, são apresentadas legendas em língua vernácula na parte inferior externa do palco. Se a ópera não tiver sido traduzida para performance, além das legendas de praxe dispostas na parte inferior, também são projetadas legendas traduzidas ao idioma do público na parte superior do palco.

Todos esses elementos mencionados compõem a complexidade da ópera, bem como de sua tradução. Ao tradutor, Apter & Herman (1991) recomendam que, em canções operísticas, deve-se preservar o drama, a poesia e a música do original; no entanto, esses três aspectos dependem da inter-relação complexa entre palavras e notas musicais – as palavras são parte da música e o drama resulta de ambos.

Como exposto até aqui, o cinema, o teatro e a ópera são exemplos de produção audiovisual que envolvem diversos modos de enunciação da mensagem pretendida, requerendo, portanto, uma abordagem multimodal a fim de abranger os signos e códigos combinados nas canções. Na presente tese, os dois corpora com as canções e suas traduções utilizadas para a construção do modelo proposto incluirão, além de outros, canções traduzidas em musical de teatro e em filme de animação.

Devido ao caráter multimodal desta pesquisa, as subseções que seguem abaixo visam discutir pontos pertinentes à abordagem multimodal, divididas em três partes, cada uma abrangendo, respectivamente, os códigos verbal, sonoro e visual – circunstancialmente intercalando-se com o código não verbal, direta ou indiretamente.

3.2. Componente verbal: letra, texto, palavras

No âmbito do código verbal, estão incluídos aspectos semânticos, sintáticos, lexicais, fonéticos, culturais, entre outros, em diferentes níveis de significação. Talvez, a principal questão que se levanta com relação a uma canção traduzida seja referente ao seu conteúdo semântico, isto é, a quanto do teor linguístico da mensagem original foi vertido na canção traduzida. Cintrão (2009, p. 816) pontua que a inter-relação entre forma, sentido e efeito é complexa já em textos que lidam apenas com o código linguístico, e enfatiza que um dos desafios ao se traduzir canções é lidar

com a questão da fidelidade para com o significado do texto verbal em uma modalidade de tradução que lida conjuntamente com formas verbais, formas musicais e seus efeitos atinentes e combinados. De fato, são muitos os fatores envolvidos na tradução, tais como o tom da mensagem, o registro linguístico, padrões estilísticos, entre outros. Essas e outras questões serão discutidas a seguir.

3.2.1. Conteúdo dialógico e narrativo da canção

A letra de uma canção carrega um sentido, uma mensagem, ou mesmo uma história. Conforme assinala Schrag (1992), a estrutura de uma canção tem muito em comum com a de uma história, e tanto a canção quanto a história têm seções introdutórias, ambas desenvolvem temas e ambas têm clímax marcados por características que contrastam com o restante da canção ou história. A letra, nessas canções, é o destaque e pode, inclusive, ofuscar as virtudes da música. Contudo, Plasketes (2010, p. 112) discorda e afirma que as letras das canções e suas narrativas são, muitas vezes, subservientes ou obscurecidas pelo conteúdo musical em sua inter-relação com o conteúdo verbal – um relacionamento que se torna ambíguo pela cooperação e competição simultâneas entre esses dois conteúdos. De fato, em algumas canções, o conteúdo musical se sobressai, mas não é via de regra, sobretudo na dublagem de filmes, em que as canções também podem compor a história.

Nesse sentido, por sua relevância para a trama, canções narrativas em filmes dublados, conforme destacam Aminoroaya & Amirian (2016), exigem dos tradutores um maior grau de fidelidade semântica ao conteúdo original, de modo que a história se mantenha a mesma. Os autores (ibid.) argumentam que, em filmes de animação, os personagens usam canções para expressarem seus sentimentos e pensamentos internos, cruciais para a compreensão do enredo do filme. Assim, a tradução exigirá um alto nível de comprometimento para com os signos verbais, mantendo, assim, seu conteúdo narrativo. Bosseaux (2013) ressalta que, além do enredo, as canções narrativas contribuem para a caracterização dos personagens. No contexto cinematográfico, portanto, a canção, além de seu papel lúdico, também atua na construção da trama e do perfil dos personagens. Há casos, todavia, como explica Franzon (2008, p. 376), em que a decisão do tradutor é a de não dublar a canção, “a depender de quanto o texto vocal é relevante para a narrativa ou quanto dele se reflete no conteúdo visual da obra”.

Por fim, em contexto geral, Low (2017) lembra que “muitas canções dependem fortemente da letra, seja para narrar histórias ou comichidades; e o frisson típico das canções mais românticas origina-se do misterioso casamento entre frases verbais e frases musicais” e argumenta, ainda, que “algumas canções sobreviveram graças, unicamente, às suas letras” (LOW, 2017, p. 21).

3.2.2. O tom (linguístico) da canção

Comprometimento com o conteúdo verbal, no entanto, como citado no item anterior, não implica em perseguir uma correspondência ponto-a-ponto de todo o aparato verbal da canção fonte, mas sim, como postulam alguns autores, manter intacto o “espírito” da obra original (e.g. HART, 1917, p. 458; FOX-STRANGWAYS, 1921, p. 96; DRINKER, 1950, p. 226; ASCHEID, 1997, p. 36; GENE LEES, 1998, p. 222; PISARSKA & TOMASZKIEWICZ, 1996, p. 188; RENNÓ, 2003, p. 67; HUTCHEON, 2006, p. 11; OKYAYUZ, 2016, p. 176), ou seja, sua essência, sua intenção comunicativa.

Nessa perspectiva, pode-se argumentar que o tradutor deve compreender o *tom* (linguístico) da canção, isto é, nuances comunicativas que, muitas vezes, carregam (nas entrelinhas ou não) traços de ironia, romantismo, comichidade, dramaticidade etc. Bosseaux (2015, p. 14) ressalta que os filmes, por exemplo filmes musicais, têm um tom ou registro criado através da inter-relação de elementos da *mise-en-scène*. Ademais, Bosseaux (2013, p. 84; 2015, p. 20), referindo-se tanto ao diálogo falado quanto às letras cantadas em dublagens cinematográficas, afirma que, através da linguagem, é possível definir o tom e determinar o “clima” do filme original e, naturalmente, de suas versões traduzidas ou adaptadas. Low (2005), em um de seus artigos, faz uma tradução demonstrativa da canção francesa *Ne me quitte pas* (1959) de Jacques Brel para o inglês. Low (ibid.) atenta para o fato de que a letra dessa canção é marcada, do começo ao fim, por um tom altamente emotivo, desenvolvido em cinco fases ao longo da canção, quais sejam: apelo ao esquecimento (e implicitamente ao perdão); promessa de presentes impossíveis; promessa de palavras exorbitantes; argumentação metafórica sobre renovação; e uma estrofe final com uma auto-humilhação dramática. Low (ibid.) frisa que o tradutor deve tentar manter essas características. Nesse sentido, Mateo (2016, p. 23) ressalta que traduções feitas para serem cantadas, em filmes musicais, precisam

apresentar coerência no perfil dos personagens e no tom dentro do filme como um todo.

Como sugerem alguns estudiosos, é interessante que o tradutor se aproprie do “espírito” do original e, imbuído da essência da obra, recrie os elementos sutis primordiais de forma que estes apareçam na tradução (e.g. SPAETH, 1915; DRINKER, 1950; HIEBLE, 1958).

3.2.3. Traduzir, adaptar ou substituir o conteúdo verbal

Muitas canções traduzidas se passam, por desconhecimento do público, por originais (no sentido de terem sido primeiramente compostas como tal). Contudo, Low (2005) adverte que existem muitas versões que, de fato, se encaixam perfeitamente à melodia e soam muito bem, porém não têm nenhuma relação semântica com a letra original e, portanto, tais trabalhos, em sua opinião, não são traduções. Em contrapartida, há autores que consideram que a decisão consciente de criar uma nova letra sem correspondência semântica com a letra original já se trata, por si só, de uma *ação tradutória* (FRANZON, 2008, p. 380; KAINDL, 2013a). Outros autores referem-se a esse tipo de trabalho como *reescrita*¹³ (e.g. AALTONEN, 2000, p. 30; FRANZON, 2005, p. 268; SUSAM-SARAJEVA, 2006, 2008, 2015; MATEO, 2012, p. 115; LOW, 2013a, p. 238; MASIOLA & TOMEI, 2016), *letra substitutiva*¹⁴ (e.g. LOW, 2013a, 2017), “*reletração*”¹⁵ (FRANZON, 2005, p. 268), *reformulação*¹⁶ (FRANZON, 2005, p. 268) ou mesmo, com outras nuances, *paródia*¹⁷ (e.g. HUTCHEON, 1985).

¹³ “rewriting”.

¹⁴ “replacement text”.

¹⁵ “re-lyricizing”.

¹⁶ “Rewording”. Entretanto, Mateo (2012), Gorrée (2005), Minors (2013) e Apter & Herman (2016) utilizam o termo “rewording” associado à *tradução intralingual*, nos termos discutidos por Jakobson (1896-1982).

¹⁷ A paródia, em termos de música, é um tipo de imitação que geralmente mantém apenas a melodia original, criando-se uma nova letra sem, necessariamente, relação semântica com a original, geralmente adicionando um tom cômico, satírico, irônico, crítico, etc. Por exemplo, a cantora e compositora Rita Lee fez uma paródia para o clássico dos Beatles *I Want to Hold Your Hand* intitulada “O bode e a cabra”, contida no álbum *Multishow ao Vivo* (2009). Rita Lee utilizou apenas a melodia da canção original e escreveu uma nova letra narrando uma estória cômica entre um bode e uma cabra.

Nesse mesmo contexto, emerge a questão do uso do termo *adaptação*. É sabido que, para a tradução do conteúdo semântico de um texto, inicialmente, o tradutor conta com uma vasta gama de itens lexicais; porém, no caso da canção, vista aqui como um tipo de *tradução subordinada* (TITFORD, 1982; MAYORAL et al., 1988), pois se molda à melodia original pré-existente, o leque de opções lexicais diminui drasticamente. Justamente por isso, e baseado no propósito para o qual se destina a tradução, o tradutor, muitas vezes, é impelido a transmitir apenas parte do conteúdo semântico – linguístico e cultural – da canção original, omitindo informações e acrescentando outras; e, portanto, nem sempre por causa apenas de limitações impostas pela prosódia musical¹⁸. Nesses casos, então, costuma-se invocar o termo *adaptação*, ao invés de tradução, dependendo de quanto da canção original restou na versão. Sendo assim, demasiadas alterações podem caracterizar a tradução como *adaptação* em função do distanciamento semântico em relação à canção original. John Milton (2009) explica que uma adaptação geralmente contém omissões, reescrituras, adições, e só pode ser reconhecida como obra do autor original se o objetivo da enunciação for mantido. Na tentativa de um ponto intermediário, o poeta, tradutor e dramaturgo quebequense Michel Garneau cunhou o termo *tradaptação*¹⁹ (ou *transadaptação*), já discutido por vários autores (e.g. VERMA, 1994; CAMERON, 2000; BASTIN, 2001; GAMBIER, 2003, 2004^a, 2004^b; MUNDAY, 2008; GHAZOUL, 2014). Entretanto, Low (2017, p. 164) entende que o ato de adaptar é deliberado e não imposto por restrições multimodais, e, portanto, afirma que uma adaptação é “um texto derivado em que detalhes importantes de significado não foram transferidos, mas que facilmente poderiam ter sido”. Contudo, nesse campo ainda incerto sobre um limiar definido entre tradução e adaptação, seria plausível dizer que quanto mais a versão traduzida se afasta do significado da letra original, mais próxima está de ser definida como *adaptação*. A respeito desse distanciamento do original, Carlos Rennó, letrista e tradutor de canções, comenta: “se for para fazer letra diferente do original, chamo um parceiro e faço outra canção” (RENNÓ apud CLÁUDIO, 2009, p. 107). Por outro lado, como pontua Fox-Strangways (1921, p. 223), “se couber uma tradução, então que se traduza; mas às vezes adaptar vem mais a

¹⁸ Prosódia musical pode ser compreendida como o “ajuste das palavras à música e vice-versa, a fim de que o encadeamento e a sucessão das sílabas fortes e fracas coincidam, respectivamente, com os tempos fortes e fracos dos compassos.” Fonte: Dicionário Aurélio Eletrônico Século XXI, versão 3.0, 1999.

¹⁹ “tradaptation” ou “transadaptation”.

calhar, ou é de fato primordial; assim, o tradutor trabalha em total liberdade e é julgado apenas pelo resultado final”²⁰.

3.2.4. **Fluidez gramático-vocal**

Nas idas e vindas do fazer tradutório ao longo da história, muitas canções foram mal traduzidas, o que, compreensivelmente, gerou o estigma de que traduções de canções são obras imperfeitas e pouco atrativas. Em busca da ambicionada correspondência semântico-gramatical do código verbal, muitos letristas e versionistas enfrentam árduos desafios no processo tradutório e muitos acabam se distraindo dos outros códigos e concentrando seus esforços primordialmente nos aspectos linguísticos da canção, o que, por vezes, ocasionam escolhas lexicais infelizes com palavras e fraseados atípicos para o ouvinte alvo.

O uso de uma linguagem gramatical fluida, facilmente compreendida pelo ouvinte é de extrema importância na canção. Como advoga Plasketes (2010, p. 112), as letras das canções devem, necessariamente (devido às restrições da forma), propagar uma narrativa simplificada, que não traga a apresentação matizada e complexa das obras literárias ou da contação de histórias. Do contrário, como argumenta Gorlée (1997, p. 247), muitos tradutores, por falta de boas estratégias, acabam utilizando “clichês pedantes, fraseologia desgastada, sintaxe invertida, acentos mal colocados, ritmo distorcido e outras soluções infelizes”²¹. Como também ressalta Low (2003), a letra deve ser compreendida enquanto é cantada, em sua primeira execução, e lembra que a canção não funciona como outros tipos de textos, como os escritos, que permitem uma leitura demorada ou mesmo uma releitura. Em contraponto, como mencionado anteriormente, Newmark (1993) enfatiza que as palavras vão ganhando mais e mais força semântica a cada audição. Naturalmente, é interessante que o ouvinte possa compreender a canção em sua primeira execução, mas, como pontua Kaindl (2013b), com as tantas mudanças tecnológicas correntes, o modo de apreciação também vem mudando e o público tem fácil acesso às canções em plataformas online, o que lhes permite ouvi-las quantas vezes quiser, ler a letra,

²⁰ If it pretends to translate, it must translate; but an adaptation is sometimes more to the point, or is even imperative, and then the translator should be given complete discretion and be judged by his result.

²¹ “bombastic clichés and hackneyed phraseology, inverted syntax, displaced accents, distorted rhythm and other infelicitous ad hoc solutions”

pesquisar sobre o cantor, o compositor, o letrista. Naturalmente, essa questão varia de acordo com o contexto de propagação da canção. Espetáculos de ópera e musical são exemplos de situações nas quais espera-se que as canções sejam inteiramente compreendidas no ato performático.

De qualquer forma, uma canção com palavras de difícil compreensão e pronúncia, ou com letra pouco inteligível e difícil de ser memorizada, poderá ter, justificadamente, menos receptividade do público a que se destina. Além disso, palavras pouco utilizadas no cotidiano ou que possuem mais de um sentido, que são cacofônicas, ou que sugerem dubiedade na interpretação, também podem afetar negativamente uma canção. O tradutor deve evitá-las para que o texto vocal soe o mais natural possível; salvo em casos em que há propositalmente o uso de termos complexos ou jogos de palavras na canção original. Low (2005, p. 195) argumenta que essa *naturalidade* envolve questões de registro e de ordem sintática das palavras, bem como representa o dever do tradutor para com o público receptor da mensagem musico-verbal.

Adicionalmente, em canções dubladas, espera-se naturalidade visual, principalmente com relação à sincronia labial. Mateo (2016) dá o exemplo da dublagem do filme musical *My Fair Lady* em espanhol. Na canção “Just you wait”, quando Eliza “ameaça” o Professor Higgins, o tradutor utilizou uma expressão bastante natural ao público hispanofalante: “Ya verás”. Mateo explica que, desta forma, manteve-se a sincronia labial, pois a vogal aberta da última sílaba em “verás” corresponde (também visualmente) à pronúncia aberta da palavra “wait” (/waɪt/) no sotaque/dialeto cockney, falado por Eliza. A autora explica que, também respeitando o ritmo dessa frase idiomática do inglês, “o tradutor conseguiu deixar o canto mais fácil e mais natural” (MATEO, 2016, p. 23).

É de se pensar, então, no caso de estudiosos que defendem traduções tão fluentes e naturais que o público receptor sequer perceba que se trata de uma tradução. Dyer-Bennet, por exemplo, afirma que “a letra traduzida deve soar como se a música original tivesse sido composta para ela, embora tenha sido feita para se adequar à letra original” (DYER-BENNET, 1965 apud EMMONS & SONNTAG, 1979, p. 292).²² Nesse caso, a figura do tradutor não seria percebida, ou, nas palavras de Venuti,

²² The target text must sound as if the music had been fitted to it, even though it was actually composed to fit the source text.

o tradutor ficaria invisível. Venuti (1995, p. 1) argumenta que a invisibilidade do tradutor ocorre quando o texto traduzido é fluente,

(...) quando a ausência de quaisquer peculiaridades estilísticas ou linguísticas o faz parecer transparente, dando a entender que ele reflete a personalidade ou a intenção do escritor estrangeiro, ou ainda o significado essencial do texto estrangeiro – a ilusão, em outras palavras, de que a tradução não é, na verdade, uma tradução, mas o “original”.²³

O tradutor de canções, contudo, para que passe despercebido ao ouvinte ou espectador alvo, precisará lidar de forma satisfatória em todas as esferas de significação contidas na canção a ser traduzida, balanceando os códigos de sentido presentes, além de “depende” também do trabalho dos outros agentes envolvidos, como o cantor (e/ou ator), o arranjador, os músicos instrumentistas, entre outros.

3.2.5. Coerência verbo-imagética

No âmbito da dublagem cinematográfica, principalmente, o conteúdo verbal das canções pode também estar atrelado, mais do que usualmente, a um elemento imagético, icônico, proposicional. A esse respeito, Chaume (2004) frisa que o campo da linguagem visual, em tradução de canções, inclui códigos icônicos, fotográficos, gráficos, de planificação, de montagem e de movimento. Tais ícones são usualmente discutidos em função da sincronia do elemento verbal com o visual. Chaume (2004) exemplifica e aponta casos em que o tradutor encontra uma palavra perfeita para compor a sincronia labial do ator, porém a imagem não admite o uso desse vocábulo, pois o ícone que acompanha a palavra aparece na tela. Chaume (ibid.) explica que, sem ícones na tela, o tradutor tem mais liberdades para encontrar uma palavra que mais ou menos se relacione com a situação e se encaixe ao movimento labial do ator ou personagem em evidência, mas quando o ícone está presente na tela, por exemplo em um close-up, as soluções de tradução são reduzidas.

²³ “...when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer’s personality or intention or the essential meaning of the foreign text — the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the “original”.

O autor (ibid.) acrescenta que situações assim obrigam o tradutor a recorrer a todos os recursos de tradução à sua disposição e empregar o máximo de suas habilidades criativas. No entanto, se o tradutor não chegar a uma solução plausível, a sincronização poderá ser sacrificada a fim de que se alcance um resultado mais coerente com o componente verbal (CHAUME, 2004).

Fora do contexto de dublagem, entretanto, no caso de um fonograma comum, ou seja, apenas a faixa de áudio, pode-se também cogitar a presença de ícones que modelem e/ou definam a canção. A inclusão desses ícones, naturalmente, deverá ser analisada pelo tradutor, pois há casos em que um determinado termo, devido à carga semântico-cultural a ele atribuída, não tem boa receptividade na cultura de chegada. Em geral, tratam-se de itens relevantes citados na letra da canção que remetem a uma imagem, um objeto, um cenário etc. Por exemplo, pode ser marcante, em determinada canção, a menção ou repetição de um item para o qual se atribuiu considerável importância, como um quadro reconhecido (e.g. Monalisa), uma rua famosa (e.g. Route 66), uma praia popular (e.g. Ipanema), uma marca mundialmente conhecida (e.g. Polaroid) ou mesmo uma celebridade. O tradutor poderá mencioná-lo na tradução ou substituí-lo por outro ícone que faça jus à sua representatividade.

3.2.6. Prosódia musical e o texto vocal

Determinadas canções ficam marcadas na memória. Às vezes o refrão, uma frase, ou uma única palavra, em uníssono com a melodia, trazem à memória uma canção inteira. Nesse contexto, cabe a discussão de que a posição em que as informações aparecem na (letra e música da) canção pode ser crucial para que tal efeito se produza. Muitas vezes, uma determinada palavra ou frase se repete ao longo da canção, em pontos específicos. É interessante que o tradutor perceba tais efeitos e posicionamentos e procure reproduzi-los na tradução. Por exemplo, uma determinada palavra, geralmente bastante expressiva, emotiva ou impactante, pode ser cantada em uma nota longa e alta, ou um melisma²⁴, ou pode incitar uma coreografia, ou mesmo ser destacada na canção com uma pausa ou instrumentação diferenciada. Na tradução, cabe nesse

²⁴ "[...] De forma geral, entende-se que há um melisma quando uma mesma sílaba do texto é entoada com diversas notas". Fonte: DOURADO, Autran Henrique; Dicionário de termos e expressões da música. Editora 34 Ltda., São Paulo, 2004, p. 200.

mesmo lugar uma palavra com semelhante expressividade e representatividade. As canções se valem de clímax e outros pontos altos para cativar o público. Quando um determinado elemento da canção original é vertido em um lugar diferente na canção traduzida, Schjoldager et al. (2008, p. 109) chama tal estratégia de permutação. Contudo, permutar certas informações da canção pode afetar/reduzir seus efeitos de expressividade e de retórica.

Já no âmbito musical, quando as palavras da canção estão intimamente atreladas à sua composição melódica, é relevante que o tradutor, além dos efeitos de sonoridade, preze por manter determinadas palavras na mesma posição em que aparecem na partitura original. Sobre inter-relações diretas entre uma determinada palavra e seu equivalente retórico-musical, Trávén (2005) advoga que uma palavra com expressiva representatividade deverá, quase sempre, permanecer na mesma posição que ocupava no original e que o tradutor deverá encontrar, no melhor cenário, um termo equivalente adequado e afirma que esse posicionamento das palavras é essencial para manter a inter-relação entre letra e música. A esse respeito, entretanto, Franzon (2008, p. 388) explica que já é comum que os tradutores mantenham a posição e a repetição de frases-chave, mesmo que tais frases nem sempre estejam gritando “quero aparecer”.

Apter & Herman (2016) também discutem sobre repetições e posicionamentos de certas palavras na canção e chamam atenção ao fato de que algumas convenções tradutórias, sobretudo no contexto operístico, prezam por manter significados importantes nas mesmas notas musicais em que aparecem no original. Os autores (ibid.) afirmam que alguns estudiosos, sob o pressuposto de que todas as palavras são intimamente ligadas às notas musicais às quais recaem, defendem que vocábulos importantes não devem ser movidos de seu posto musical original, independentemente do que possa causar à gramática. Os autores (ibid.), ainda, enfatizam que a maioria dos clientes que solicitam traduções cantáveis não exige que a posição de palavras importantes seja mantida, com uma notável exceção: nomes próprios.

Nesse contexto, portanto, pode-se dizer que a submissão do texto vocal à prosódia musical e seus efeitos próprios exigirá do tradutor um apurado trato linguístico e musical para que posicione certas palavras nas notas melódicas às quais seus sons e efeitos poéticos mais se adequam.

3.2.7. Efeitos estilísticos

Letras de canções, por si só, podem apresentar padrões linguísticos e fonéticos recorrentes, além de efeitos linguísticos e recursos poéticos variados utilizando as palavras, os sentidos, os sons, ou mesmo as imagens. Um tradutor atento pode utilizar esses elementos estilísticos a seu favor e recriar efeitos e requintes na tradução, enriquecendo o trabalho. No tocante a essa questão, Malmkjær (2003) faz uma distinção entre “análise estilística” e “estudo do estilo”. Para a autora (ibid.), estudar o estilo envolve uma análise consistente e estatística da ocorrência de certos itens e estruturas, ou tipos de itens e estruturas, no texto, entre os itens lexicais da linguagem como um todo, e pode ser feita sem sequer considerar os significados. Já a análise estilística se preocupa com a semântica de um texto e envolve uma primeira etapa, que é o estudo de como um texto expressa o significado pretendido, e pode envolver uma segunda etapa, que é o estudo de por que o texto está moldado como tal, levando em conta certos fatores extralinguísticos que restringem a liberdade de escolha do escritor (MALMKJÆR, 2003 apud SALDANHA, 2014, p. 95).

Na presente tese, a noção de “estilística” não se limitará apenas a questões linguísticas inerentes às formas de escrita e aos idiomas, mas ampliará o campo de visão para abranger também estilos e padrões extratextuais, por exemplo, considerando questões de musicalidade, instrumentação, atuação, encenação, entre outras.

Em meio à grande variedade de abordagens e teorias de tradução, Nida (1991) explica que os processos de tradução podem ser estudados de muitas perspectivas diferentes, entre as quais ele cita: estilística, intenção do autor, diferenças culturais, tipos distintos de conteúdo etc., além das circunstâncias nas quais as traduções devem ser utilizadas, por exemplo, “para serem lidas no ambiente tranquilo da própria sala de estar, interpretadas no palco do teatro, ou ressoado a partir de um alto-falante para uma multidão inquieta” (NIDA, 1991, p. 20).

Alguns autores advogam a favor da manutenção de uma “equivalência estilística” (SAVORY, 1968, p. 145; POPOVIC, 1976, p. 6; KOLLER, 1979, p. 186; NIDA, 1982, p. 163; LOW, 2005, p. 189; LOW, 2006, p. 512; ZHANG, 2015, p. 77). Savory (1968) afirma que o estilo é uma característica essencial de qualquer texto, “é o que se revela da personalidade do autor e de suas emoções no momento” e acrescenta que “nenhum parágrafo sequer pode ser escrito sem que este revele em certo grau a natureza do escritor” (SAVORY, 1968, p. 145).

O letrista da canção original, por exemplo, pode ter o estilo de usar predominantemente palavras monossilábicas, ou de poucas sílabas; pode

usualmente repetir uma mesma palavra ou frase em várias de suas canções, deixando, portanto, sua marca; pode preferir que suas canções sejam tocadas com determinados instrumentos; pode planejar a interpretação de suas canções para um determinado cantor ou tipo de voz, entre outros, sem mencionar o estilo (gênero) musical de trabalho. Sobre esse tema, Weaver (2010) afirma que, no esforço para alcançar uma fidelidade fonética e estilística, certa liberdade e licença poética são inevitáveis, fazendo do tradutor um habilidoso malabarista. Como afirma Niewiarowski (2009), o tradutor deve ser habilidoso para expressar o conteúdo da canção original em uma linguagem oral que soe natural ao ouvinte alvo e deve estar atento aos problemas estilísticos que podem surgir.

A respeito da equivalência estilística, Franzon chama atenção para a questão da *fidelidade* e a questão do que ele chama de *formatação* – “dar forma”. No contexto da tradução de canções em musicais de teatro, Franzon (2005, p. 266) explica:

Fidelidade (de algum tipo) é o fator que distingue uma canção traduzida de uma canção com letra integralmente nova para uma música já existente. A formatação é o que pode transformar uma mera tradução (literal) de uma letra em uma tradução para canto e performance. A generalidade do termo fidelidade abrange o fato de que a recriação de qualidades do texto fonte – rimas, sons vocálicos, conteúdo semântico, estilístico ou narrativo, ou um pouco de cada um – é necessariamente uma tarefa seletiva. Na minha opinião, a formatação representaria o design funcional de um texto para uma situação de apresentação artística que envolva elementos não verbais. Na formatação, o formato e o estilo do veículo da mensagem exercem forte influência sobre a disposição, mas também sobre a escolha do material verbal. Todos os textos devem ser, de alguma forma, formatados para serem apresentados; porém, na área de tradução vocal ou multimidiática, tais preocupações são primárias.²⁵

²⁵ Fidelity (of some kind) is what distinguishes a translated song from all-new lyrics to old music. Formatting is what may transform a useless (literal) lyric translation into a singable and performable one. The generality of the term fidelity covers the fact that the recreation of source text qualities – of rhymes, vowel sounds, semantic, stylistic, or narrative content, or a little bit of each – is

O autor acrescenta que “as letras das canções podem espelhar essas estruturas e propriedades por meios verbais, tais como figuras estilísticas, clímax e contraste, sons eufônicos ou repetidos (por exemplo, rimas)” (FRANZON, 2008, p. 390).

Puigderajols (2001, p. 87) enfatiza que “os elementos estilísticos que os letristas incluem em suas canções são essenciais para torná-las mais atraentes e sedutoras” e afirma que uma das características dominantes é o uso dos efeitos fônicos (onomatopéia, repetição, paralelismo). Para a autora, esses dispositivos estilísticos ajudam na constituição da linha discursiva, dando a impressão de que é uma unidade coerente e que, como tal, torna a mensagem mais convincente (PUIGDERAJOLS, 2001, p. 290). Por exemplo, Carlos Rennó (2014, p. 209), que traduziu para o português algumas canções de Cole Porter, chama atenção para o estilo do letrista americano e seus recursos estilísticos:

Graças ao seu estilo e à sua técnica de ajustar letras elaboradas a melodias relativamente (embora nem sempre) simples, Porter elevou o nível do texto da canção popular a uma alta potência poética, alcançando ele próprio como letrista um grau de sofisticada criatividade em momentos comparável mesmo ao de poetas da área erudita. Quem quiser provar isso na prática, pode tentar verter algumas canções suas que impõem desafios que só poemas eruditos impõem. Nelas, sem prejuízo da naturalidade, Porter usa recursos que as tornam ainda mais agradáveis à medida que reouvidas: rimas imprevistas, internas, polifônicas; construções elegantes, trocadilhos, enumerações, ambiguidades, paronomásias requintadas e imagens ricas, em temas amorosos tratados com charme e inteligência.

necessarily a selective task. In my view, formatting would stand for the functional design of a text for a presentational situation that involves non-verbal elements. In formatting, the shape and style of the message vehicle exerts strong influence on the arrangement, but also the choice of verbal material. All texts must be somehow formatted to be presented, but in the area of audio – or multimedial translation such concerns are primary.

Como tradutor, Rennó tenta reproduzir ao máximo os efeitos estilísticos originais em suas traduções, e afirma que “o segredo parece estar nas formas de compensação; perde-se algo aqui, mas ganha-se ali” (RENNÓ, 2000, p. 1). Cabe ao tradutor de canções, portanto, estar atento a elementos estilísticos tanto do letrista quanto do compositor da canção original.

3.2.8. Elementos culturais, ideológicos e econômicos

A canção, independentemente do estilo musical, com sua carga expressiva e função comunicativa, pode portar traços culturais de uma comunidade, uma região, uma nação inteira, refletindo características sociais, éticas, identitárias, ideológicas, políticas e econômicas. São questões sensíveis para as quais o tradutor deve atentar-se. Nesse sentido, Dos-Anjos (2006, p. 72) frisa que, longe de pertencer a um domínio estático, a canção – objeto de estudo exaustivo, histórico, ideológico ou econômico – compõe um conjunto em eterno movimento que necessita ser compreendido em um momento preciso de sua evolução em relação a demais elementos.

Song (2012), apresentando um exemplo de tradução de canção em um filme de animação infantil, lembra da presença de informações transmitidas por outros sistemas semióticos, tais como imagens e sinais acústicos e ressalta que o tradutor precisa ser criativo para lidar com as restrições que certamente surgirão. Segundo o autor (ibid.), no filme animado da Disney *Aladim* dublado para o chinês, o comerciante montado em seu camelo canta uma canção enquanto viaja pelo deserto. Um verso da letra da canção, referindo-se à cultura árabe, diz: “It's barbaric, but hey it's home”. Song (2012) comenta que o uso da palavra “barbaric” para descrever um país não é muito aceitável ideologicamente entre os espectadores chineses. O autor sugere que, na China, em vez de “barbaric”, se utilizasse algo como “a bit like wilderness” (“um tanto desértico”), que retrataria a Arábia sem a dureza da palavra “barbaric” (SONG, 2012, p. 126).

Ideologia pode estar relacionada a variados temas no âmbito da cultura, religião, política, sexualidade, direitos, valores sociais etc. De acordo com Hatim & Mason (1997, p. 144), ideologia pode ser entendida como “suposições tácitas, crenças e sistemas de valores que são compartilhados coletivamente por grupos sociais”. No âmbito religioso, por exemplo, Gorfée (2005, p. 33), analisando traduções de canções sacras desde os primeiros registros históricos que se tem conhecimento,

afirma que tanto a música quanto a letra dessas canções são constantemente reorganizadas e retransmitidas para torná-las acessíveis a cantores comuns nas igrejas, porém de acordo com a relevância ideológica da igreja ou da própria denominação.

Em contexto geral, Susam-Sarajeva (2006, p. 255) sugere olhar para a canção a partir de uma perspectiva cultural, uma vez que esta, com todas as suas facetas, representa “uma forma de comunicação intercultural”. Do mesmo modo, Hava & Yildirim (2016) afirmam que a situação atual de uma sociedade, sua base ideológica, bem como a comunicação intercultural entre as nações moldam as canções populares e, por essa razão, tais fatores precisam ser analisados minuciosamente na tradução. Chaume (2002) também frisa que o estudo de traduções audiovisuais deve contemplar questões ideológicas e culturais, além das perspectivas linguístico-discursivas e cinematográficas.

Outro aspecto que também dita regras e interfere nas escolhas tradutórias é o fator econômico por trás das canções, “principalmente canções populares” (KAINDL, 2005, p. 244). Como lembra Tomei (2016), a tradução de canções depende do alvo de consumidores de referência – ouvintes e compradores – e é determinada principalmente pelas necessidades dos mercados. Em segundo lugar, também depende do veículo ou canal de distribuição e de performance musical, além de outros elementos significativos que vão desde a liberdade de pensamento à ideologia política e religiosa, chegando até os direitos de autor e propriedade intelectual (TOMEI, 2016). De qualquer forma, como salienta Marc (2015), mesmo que uma canção tenha sido criada em um contexto nacional ou comunitário específico, que determina em vários graus seus processos de produção e recepção, uma vez que é gravada, reproduzida e divulgada, especialmente através do mercado mundial da música, ela viaja e vagueia pelo tempo e espaço, tornando-se assim um produto transcultural.

Por fim, esta subseção apresentou algumas questões em torno da tradução de canções no âmbito do código verbal. A seguir, serão discutidos aspectos inerentes à tradução de canções com ênfase no componente sonoro.

3.3. Componente sonoro: notas, som, música

O componente sonoro, naturalmente essencial à canção, representa um construto consistente que pode ser analisado por diferentes vieses e através de diferentes áreas do conhecimento, como a musicologia, a

fonologia, a física acústica, a engenharia de som, entre tantas outras. O código sonoro representa uma parcela fundamental da canção que deve ser altamente considerada na tradução e que contém uma gama de aspectos que exigem sutileza e expertise musical do tradutor. Como postula, Peter Newmark²⁶ (2013, p. 61):

A linguagem cantada é importante não apenas devido ao seu significado semântico e às características textuais (como rima e métrica), mas devem ser interpretadas juntamente com sua linguagem musical, a saber, seus contornos de altura, sua composição harmônica, suas características rítmicas e métricas, bem como suas características performativas (articulação, dinâmica e expressão projetada pelo cantor).

Low (2017, p. 39) pontua que a citação de Newmark inclui não apenas elementos criados pelo compositor (e.g. notas altas, ritmos bruscos), mas também a contribuição do intérprete para o todo. Como se verá adiante, o elemento musical da canção também é passível de tradução. No contexto cinematográfico, Chaume (2016, p. 77) advoga que o elemento musical pode transmitir um significado substancial e pode ser relevante para a trama, e afirma que “tanto as canções quanto as músicas incidentais fazem parte do código musical, que é um outro código de significado transmitido através do canal acústico”. Esse código musical abrange tanto o som dos instrumentos sendo tocados conforme a notação impressa na partitura quanto à organicidade de sons reproduzidos a partir da voz do cantor ao interpretar o texto vocal. Dessa rica interação de sons, portanto, emergem efeitos sonoros e musicais que compõem a caracterização da canção, pois é resultado da combinação uníssona de palavras cantadas em música.

²⁶ Com a devida autorização, o referido artigo de Peter Newmark (1916-2011) foi concluído postumamente por Helen Julia Minors utilizando anotações de chamadas telefônicas e conversas pessoais com o autor, assegurando o máximo de coerência com seu estilo de escrita. Peter Low também contribuiu com a revisão do artigo. Fonte: MINORS, H. J. Music, Text and Translation, 2013, p. 67.

3.3.1. Tradução musical

Inicialmente, é importante ressaltar que, diferentemente de *tradução de canção*, o termo *tradução musical* refere-se ao manejo dos aportes sonoros da música, sem necessariamente modificar seu conteúdo verbal. Hurtado Albir (2001, p. 92), por exemplo, embora referindo-se à tradução de canção propriamente dita, acabou referindo-se a esta através do termo “tradução musical”; todavia, conforme o próprio termo sugere, tradução musical implica na tradução da música, não da letra.

Em contrapartida, o enfoque da maioria das análises de canções no âmbito da tradução costuma residir no componente verbal (textual), ou seja, na letra. Pouco se considera a respeito do componente musical – a música (sem o canto) – como um elemento passível de tradução. Alterações rítmicas, novos arranjos, nova instrumentação, mudança do gênero musical, entre outros, configuram-se também como uma ação tradutória. Como salientam Hava & Yildirim (2016, p. 21), “alegar que a tradução de uma canção deva necessariamente verter o aspecto semântico da letra original e excluir dos estudos tradutórios os arranjos musicais seria ignorar a parte semiótica da canção, que é um componente inseparável”. Não é plausível, portando, afirmar que os elementos musicais da canção permanecem inalterados na tradução, mesmo que a linha entre o traduzível e o intraduzível seja, de fato, muito tênue.

Sobre essa questão de traduzibilidade, Newmark (1993, p. 21) relembra que a poesia já foi uma vez classificada como “intraduzível”, mas salienta que a canção ainda não o foi. O autor (*ibid.*) se refere primordialmente ao elemento verbal da canção e afirma que, “em certo sentido, as palavras cantadas são as menos traduzíveis de todas” e que “palavras acompanhadas de música, ou melhor, música acompanhada de palavras é o vetor de significado mais denso e mais preciso” e argumenta que, em tradução de canção, é bastante válido prezar o “comunicativo” em vez de uma tradução ao pé da letra, e acrescenta: “Assim como em toda arte, as palavras só ganharão força semântica depois de repetidas audições” (NEWMARK, 1993, p. 21). Embora haja controvérsias quanto à afirmação de Newmark (e.g. LOW, 2017), há de se considerar também a comunicação através do elemento musical da canção, não apenas das palavras. Nesse sentido, canções cover são um exemplo de tradução musical em que, geralmente, apenas a música é alterada, através de novos arranjos, nova instrumentação, outros timbres de voz, técnicas de canto diferentes, entre outros.

Kalia (2017), escrevendo sobre as traduções musicais do rapper e produtor musical americano J Dilla (1974-2006), enfatiza que, no ato tradutório, ao se transmitir a emoção, o significado transmuta-se em algo quase indefinível, um mosaico de unidades de palavras competindo entre si para criar sentido/sensação, e o significado é produzido quando as linguagens se reúnem como um todo – e é justamente esse todo que é tão difícil de ser efetivamente traduzido para outra linguagem ou meio. Kalia (ibid.) relata que J Dilla se reapropriava do teor musical de uma canção para servir um novo propósito, porém mantendo o esplendor do original; assim, ele recontextualizava elementos musicais, arrancando-os do ambiente original, cortando-os eletronicamente e depois acrescentando batidas – em vez de fazer um simples remix do original, J Dilla alterava os originais de tal forma que chegavam a ficar inicialmente irreconhecíveis. Contudo, afirma Kalia (ibid.), essa transformação em uma nova obra musical, aparentemente apagando o contexto do original, pode parecer incompatível com uma tradução; no entanto, como o significado na arte é gerado como sensação, suas produções imbuíam essas melodias e instrumentos com um significado mais profundo através de sua recontextualização e ruptura, enquanto gesticulava em direção ao original (KALIA, 2017).

Sobre traduções musicais, Plasketes (1992, p. 11) argumenta que, dependendo de quão rigorosa ou flexível for a interpretação do material original, as canções cover têm a capacidade de “traduzir novos significados, colocando a música original em um contexto musical diferente, ou talvez social, histórico ou estilístico” e (ibid., p. 26) acrescenta:

Embora os artistas e o público se apeguem confortavelmente ao original e geralmente questionem a necessidade de uma versão cover, existem muitas razões legítimas para se “fazer uma nova versão”. A multidimensionalidade, a intertextualidade e a contextualidade das canções cover contêm perspectivas positivas contrárias às numerosas críticas. Os defensores reconhecem qualidades virtuosas em canções recicladas, como o contexto histórico, a aprendizagem, a homenagem, a empatia, a adaptação, a tradução, a interpretação, a preservação, a revitalização e o valor da exposição de compositores, suas músicas e estilos, antigos e novos, para uma audiência.

Shih (2007, p. 25), todavia, pontua que uma versão cover “nunca é o original, mas uma forma de tradução” e destaca também que “ela pode até desejar ser o original, ou competir com o original, mas tal desejo sempre predetermina sua distância do original como uma entidade separada e traduzida” (SHIH, 2007, p. 5 apud YANO, 2010, p. 107).

O estudo da tradução de canção raramente aborda a tradução musical. Franzon (2008, p. 376) salienta que, no contexto da canção, o que caracteriza uma tradução é “uma segunda versão de uma canção-fonte que permite que os valores essenciais da música e/ou da letra e/ou da performance cantada sejam reproduzidos na língua alvo”. Embora sua afirmação pareça incluir a tradução musical, Franzon não aborda o caso de alterar somente o código musical da canção. Em sentido parecido, Górlée (2005) apresenta os termos *logocentrismo* e *musicocentrismo* no âmbito da tradução de canções. A autora (ibid.) explica que uma tradução logocêntrica atribui maior importância ao conteúdo verbal da canção, prezando-o em detrimento da composição musical, a qual, inclusive, poderá sofrer algumas alterações para o encaixe de algum item lexical que demonstre ser mais semanticamente adequado (GORLÉE, 2005). Por outro lado, uma tradução musicocêntrica reverencia a música em vez da letra, o que pode resultar em uma tradução mais distante do conteúdo verbal original, ou mesmo na não tradução do texto vocal fonte (ibid., 2005). Nesse sentido, todavia, costuma-se buscar um equilíbrio entre os atributos musicais e verbais da canção, não a distanciando demasiadamente de seu original.

3.3.2. Interpretação vocal

A performance é central no âmbito da canção e, por conseguinte, no contexto de tradução. Como assinala Jiménez (2017, p. 205), a tradução de canções não compartilha apenas a maioria das características dos textos poéticos e musicais, mas também contém elementos que são típicos de outros tipos de texto, como o texto teatral, logo, “a performance é um elemento essencial à canção e, portanto, deve ser considerada na tradução”. Por essa razão, nas discussões mais consistentes sobre o assunto, a performance é sempre considerada um elemento pertinente (e.g. LOW, 2003-2017; FRANZON, 2005-2016; KAINDL, 2005-2013; BOSSEAU, 2008-2015; APTER & HERMAN, 1985-2016; GORLÉE, 1997-2005). O termo *performance*, contudo, é bastante amplo e pode se referir tanto ao ato de se cantar uma canção (interpretação vocal) quanto à sua apresentação visual, por exemplo, em um concerto ao vivo.

Nesse sentido, Franzon (2008) explica que a canção, por ser uma unidade formada por música e letra – uma adaptada para a outra, ou ambas mutuamente –, é projetada para interpretação através do canto. Além disso, como destaca Low (2017), a interpretação depende de palavras quem fluam no canto. A esse respeito, vale ressaltar que a interpretação pode abranger, além do canto, todo o aporte sonoro trazido pelos instrumentos sendo tocados e os efeitos audíveis gerados em uníssono com as palavras. Por essa razão, Bosseaux (2011) argumenta que, no estudo da tradução de canções, a ênfase não deve ser colocada apenas no texto verbal, mas na estrutura musical, na instrumentação e na interpretação.

Como explica Low (2005 p. 192), assim como a tradução teatral requer palavras que possam ser interpretadas como parte de um todo integrado (que também inclui gestual, figurino, iluminação etc.), da mesma forma, uma tradução cantável requer “*interpretabilidade*” e deve funcionar efetivamente como um texto oral executado ao embalo da interpretação vocal – enquanto que, no caso de um texto escrito, o leitor tem a chance de pausar, refletir ou mesmo reler”. Na tradução, por conseguinte, a interpretação vocal deve ser levada em conta e o tradutor precisa estar atento aos efeitos e recursos de canto, aos sons produzidos vocalmente, à intensidade de voz requerida, à altura (tom), à dicção do cantor.

Nessa perspectiva, uma canção traduzida precisa entregar ao cantor um resultado que exija um esforço vocal, no mínimo, parecido ao que demanda o original. Como ressalta Graham, “o cantor precisa de palavras que possam ser cantadas com sinceridade” (GRAHAM, 1989, p. 35). Graham se referia justamente à possibilidade de se cantar palavras bem colocadas na música e que fluíssem com facilidade durante o canto. O compositor e pianista norueguês Edvard Grieg (1843-1907) uma vez escreveu: “Não importa quão lindas sejam a letra e a música, se a declamação deixar a desejar, a canção será posta de lado e ignorada” (apud GORLÉE, 2002, p. 180). Nesse sentido, emerge uma questão essencial ao tradutor de canções: a cantabilidade do texto vocal, abordada na seção a seguir.

3.3.3. Cantabilidade

O termo cantabilidade vem sendo explorado constantemente por estudiosos da tradução de canção com definições das mais simples às mais elaboradas. Segundo Low (2005), alguns teóricos a veem como uma

simples questão de contagem de sílabas e consideram que, por exemplo, um verso de oito sílabas – pensado para oito notas musicais – deve ser traduzido em outro verso com exatamente oito sílabas. Nida (1964, p. 177), por exemplo, comenta sobre alcançar “precisamente o número exato de sílabas”. Igualmente, Noske (1970), especialista em canção francesa, afirma que uma tradução cantável “exige que o ritmo e o número de sílabas sejam idênticos aos dos versos originais” (NOSKE, 1970 apud LOW, 2005, p. 196). Por sua vez, Franzon (2005) simplifica e afirma que uma letra traduzida cantável precisa apenas ser coerente com a música. Contudo, o autor (ibid., p. 375) entende cantabilidade como “a realização da unidade musico-verbal entre o texto e a composição”; “é o que faz a letra ‘cantar’, por assim dizer, o que a faz carregar seu significado e entregar sua mensagem em cooperação com a música”. O autor pontua que “o que torna uma tradução cantável é o encaixe prosódico, poético-retórico e semântico da letra traduzida com uma determinada música – a música com a qual o texto de origem está vinculado” (FRANZON, 2015, p. 333). Nesse contexto, cabe definir o que se entende por prosódia no âmbito musical. Segundo Apter & Herman (2016), prosódia é “o ritmo silábico de um idioma que é refletido, até certo ponto, na organização musical das palavras”. Portanto, “uma tradução cantável deve, de alguma forma, alocar palavras de um idioma com uma determinada prosódia à uma música que foi composta para se adequar à prosódia da língua fonte” (APTER & HERMAN, 2016, p. 2). A esse respeito, muitos autores assumem uma posição estrita quanto a alterações no componente musical da canção, como confirma Mateo (2012, p. 115):

A música normalmente é considerada intocável e se torna o código que funciona como o eixo para as decisões de tradução. O texto verbal é, portanto, subordinado à música, de modo que o tradutor deve acatar as notas e o andamento da partitura original. As estratégias de tradução serão, portanto, restringidas por fatores fonéticos, como a qualidade do som, o comprimento das vogais, o ritmo e a prosódia, e a acentuação tônica das palavras e das sentenças.

Franzon (2005, p. 238) concorda que a música predetermina certas decisões sintáticas e prosódicas do tradutor, mas acredita que “o papel dos componentes não verbais do texto vai além dos aspectos formais e estruturais”. Igualmente, Bosseaux (2011) argumenta que, na tentativa de

se produzir uma versão cantável, é essencial levar em conta a prosódia, ou seja, o encaixe da letra à música, rimas e padrões de cadência, para criar a ilusão de que a tradução é o original, escrita para a música de origem. Franzon (2005, p. 276) também advoga que o tradutor deve buscar atender à coerência prosódica do original, ou seja, “o perfeito encaixe das sílabas com as notas, a acentuação tônica verbal com a cadência musical” e afirma que, na tradução de óperas, por exemplo, há ainda maiores dificuldades no que diz respeito aos desafios de vocalização e o risco de ininteligibilidade das palavras pelo público receptor.

No que concerne ao canto do texto vocal, Low (2017, p. 116) também chama atenção para aspectos fisiológicos do cantor e afirma que “o critério de cantabilidade é julgado pela adequação fonética do texto vocal traduzido com referência aos órgãos físicos envolvidos no canto, como boca, garganta, pulmões e pregas vocais”. Por esse viés, Low explica que se refere ao termo cantabilidade como “facilidade de vocalização” (2017, p. 118) e acrescenta:

A facilidade é alcançada atendendo às demandas de articulação, respiração, dinâmica e ressonância na ação física do canto. Portanto, este primeiro critério é físico e fonético, e, para os tradutores, afeta a escolha de vogais e consoantes. Nesse sentido, a cantabilidade é algo que os cantores profissionais e professores de canto são os mais indicados a avaliar porque compreendem os desafios físicos que podem ser encontrados nas palavras e na música da canção, os desafios da articulação, da respiração, da dinâmica e da ressonância. A tradução ideal, de acordo com um cantor, terá a mesma ‘sensação de articulação bucal’ do original.

Apter (1985), por exemplo, discute as dificuldades dessa tarefa a partir do seu próprio ponto de vista como tradutora de óperas. Na opinião da autora (ibid., p. 309), um dos deveres mais importantes de um tradutor é “colocar o significado certo na nota certa”. Apter (1989, p. 335) pontua que o tradutor de canções deve considerar na tradução “as limitações físicas do aparelho fonador, os rigores métricos de uma prosódia rigidamente predefinida e a necessidade de combinar o sentido verbal com a cor musical”. Nesse sentido, Mateo (2016) reforça que, já que o canto repousa sobre as vogais, o tradutor terá que ter cuidado com os sons

que escolhe em cada nota para dar aos cantores. Desta forma, deve-se considerar que a forma da cavidade bucal necessária para a produção do tom (altura) limita quais vogais e quais consoantes o cantor consegue produzir (APTER, 1989). Como explica Goriée (2002), muitos cantores insistem que certas vogais não podem ser cantadas em notas muito altas e que, por sua vez, notas muito baixas também limitam a escolha de vogais cantáveis. Por essa razão, Peter Low (2017, p. 124) advoga que “se o tradutor puder optar por palavras com vogais abertas em notas altas, será útil para o cantor” e enfatiza que deve-se também evitar a colocação de ‘vogais de curta duração’ em notas longas, complicadas ou enfáticas. O tradutor é imbuído de certa autonomia no manejo da prosódia musical, possibilitando-lhe posicionamentos silábicos da nova letra em notas vizinhas, naturalmente respeitando a notação musical pré-existente, e podendo, inclusive, lançar mão dessa flexibilidade em favor, por exemplo, da interpretação vocal. Nesse sentido, Apter & Herman (2008, p. 110) relatam que:

Às vezes, os tradutores farão alterações propositas no som. Pouquíssimas vogais são cantáveis em notas altas, e os intérpretes devem cantá-las independentemente das palavras pré-fixadas pelo compositor. Portanto, os tradutores podem fazer o virtuoso favor de alocar vogais cantáveis nas notas altas, alterando propositamente os originais.

Essas escolhas e decisões tradutórias no âmbito musical, todas, visam a cantabilidade, ou seja, facilitar a fluidez e a vocalização para o cantor, garantindo, assim, interpretabilidade. Low (2013b, p. 71) exemplifica essas questões com o trabalho do compositor Benjamin Britten (1913-76) ao musicar um ciclo de seis poemas do poeta russo Alexandr Pushkin (1799-1837), intitulado por Britten de “The Poet's Echo”. Low ressalta que o cuidado de Britten na escolha do texto é muito aparente em sua composição musical. Britten demonstra respeito ao poeta, raramente obscurece o significado verbal com notas altas que seriam difíceis de projetar na altura do alcance vocal de um cantor [...]; e sua escolha de dinâmica assegura que a instrumentação não ofusque o texto. Ao mesmo tempo, Britten não demonstra uma reverência servil ao texto. Em vez disso, sua composição vocal é, em parte, um tipo de tradução (uma tradução intersemiótica), que tenta amplificar as palavras a fim de torná-las o “echo do poeta” (LOW, 2013b, p. 71).

Outra questão que emerge no que se refere ao manejo da prosódia musical é o poder de articulação da linguagem musical combinado às possibilidades linguísticas do conteúdo verbal da canção, como se verá a seguir.

3.3.4. Retórica musical

A fusão dos sons das palavras cantadas com os sons dos instrumentos gera um elemento novo que, ao tradutor consciente de tais nuances, pode representar um desafio tradutório em várias camadas de significação. Na tentativa de fazer malabarismos com variados critérios e escolhas específicas para a tradução de uma canção, conforme postula Bosseaux (2008), o tradutor se envolve em uma re-interpretação funcional dos elementos envolvidos, já que sempre precisará priorizar um aspecto funcional em relação a outro(s).

Sob o mesmo ponto de vista, DeNora (2000) ressalta que os significados musical e textual estão inter-relacionados, são co-produtivos; as propriedades específicas de um podem ser usadas para esclarecer o outro. Eckstein (2010, p. 67) também sublinha as relações entre música e letra, afirmando que as palavras das canções são sempre duplamente codificadas, tanto como referentes verbais quanto musicais e afirma que “a música é capaz de ‘fazer’ algo com as palavras, alterando seu valor interpretativo”. Sobre essa mescla de códigos, Susam-Sarajeva (2015) salienta que a relação entre voz e música, as qualidades de ritmo, harmonia e melodia e o tipo de processamento técnico aplicado (acústico ou amplificado), todos, têm uma influência sobre a forma como as letras das canções serão interpretadas e recebidas. Em vista disso, percebe-se que há uma certa autossuficiência da linguagem musical na expressão de significados, uma retórica própria que, quando em conjunto com o texto verbal, gera um efeito mais complexo e, portanto, mais especial, mais poético, mais “cancional” (TATIT, 1996).

Nessa linha de raciocínio, Trávén (2005, p. 103) discute sobre a “retórica musical” – um sistema de signos desenvolvido durante o período barroco para, através do resultado da inter-relação entre letra e música, comunicar emoções. Trávén (ibid.) analisa o conjunto de convenções que Mozart emulava em sua linguagem musical, criando uma inter-relação complexa com o texto verbal. A autora (ibid., p. 106) afirma que as figuras retóricas da ‘linguagem’ pessoal de Mozart tendem a operar em diferentes níveis e que “o equivalente musical do texto nem sempre é uma relação um-para-um e um tradutor pode ter que analisar o entorno musical para

encontrar um significado adicional se ele quiser traduzir a inter-relação inicial entre o texto verbal e o texto musical”. Trávén (ibid., p. 107) descreve diferenças pontuais quanto ao arranjo das palavras em relação às suas contrapartes musicais, algumas palavras e frases contendo um equivalente musical direto, outras dependendo do diálogo entre música e texto verbal para sua interpretação. A autora (ibid., p. 107) enfatiza que “as figuras retóricas musicais, muitas vezes, agregam informações ou sublinham o texto verbal, às vezes opondo-se a ele; fato que o tradutor deve levar em consideração se quiser evitar contradições” entre o que as palavras dizem e o que a música expressa.

Por fim, como conclui Franzon (2008), existe uma certa combinação poética intimamente ligada com a estrutura harmônica da canção e é justamente essa combinação e justaposição de sequência melódica e acordes fortes e fracos que retém a atenção do público. Nesse contexto tradutório, na tentativa de manter tal combinação e talvez evitando demasiado distanciamento, muitos tradutores recorrem a efeitos de imitação do conteúdo sonoro original, como é o caso da homofonia, apresentada a seguir.

3.3.5. Homofonia

Embora por vezes abstrato, o estudo da inter-relação entre letra e música sempre foi muito profícuo, trazendo à pauta efeitos de sonoridade que enriquecem e compõem a caracterização sonora da canção. Como afirma Low, “ocasionalmente, a essência de uma canção pode estar em suas características fônicas” (LOW, 2017, p. 108). Às vezes, tais características fônicas são tão marcantes que o tradutor tenta imitá-las na tradução, escolhendo palavras sonoramente parecidas que fazem a canção traduzida evocar diretamente o seu original. Cabe aqui, então, abordar a questão da homofonia, muito utilizada no contexto de tradução de canções, voltada predominantemente à reformulação, na tradução, do material sonoro original através da imitação. A tradução homofônica é aquela “na qual um texto fonte é traduzido não pelo seu sentido [...] mas pelo seu som” (HILSON, 2013, p. 95). Hilson (2013, p. 96) pontua que:

A homofonia, no entanto, é, em muitos aspectos, uma celebração da possibilidade de imprecisão na transmissão porque sua preocupação primordial não é com o conteúdo do texto original, seja ele essencial ou não. Para uma tradução homofônica, o conteúdo não reside no que diz o texto fonte (seu

sentido), mas sim no meio utilizado para dizê-lo (o som), nas partículas fonêmicas do idioma.

Na busca de um equilíbrio entre o sentido e o som da canção original, pode ser profícuo que o tradutor utilize moderadamente o recurso da homofonia, ou seja, verter em sons semelhantes apenas as palavras de destaque ou com alguma representatividade no todo da canção, não perdendo, assim, muito do conteúdo verbal. Por exemplo, na canção *Se Fue* (1994), tradução para o espanhol de *Non C'è* (1993) da cantora italiana Laura Pausini, o verso “Non c'è la tua bocca di *fragola*” (Não há sua boca de *morango*) foi vertido como “Se fue su sonrisa de *fábula*” (Se foi seu sorriso de *fábula*) – o que se perdeu em sentido, se ganhou em similaridade sonora. Quando a canção original já tem popularidade e a versão é feita depois – ao contrário de álbuns lançados já bilíngues –, uma tradução homofônica pode ser interessante, pois agradaria o público alvo ao ouvir em língua nativa uma canção cuja delineação sonora remete diretamente ao original. Meinberg (2015, p. 70) cita o exemplo da canção de Djavan “Esquinas” (1984), cujo verso principal diz “Só eu sei”, traduzido para o inglês, também intitulado a canção, como “So you say” (1987), contida no álbum *Brasil*, do quarteto vocal americano *The Manhattan Transfer*. Sobre o uso desse recurso, Apter & Herman (2016, p. 38) acreditam que, “ao mesmo tempo em que excessos devem ser evitados, um grau moderado de tradução homofônica é aconselhável em uma tradução cantável, uma vez que a qualidade vocal de um cantor é influenciada pelos sons das palavras em conjunto com o tom (altura)”²⁷. Dessa forma, conforme explica Meinberg (2015, p. 33) “quando o versionista consegue criar uma versão cantável homofônica, sem se distanciar da carga semântica implícita no texto original, realiza um primoroso empreendimento tradutório que, de modo irônico, alia forma e conteúdo”.

Por fim, como discutido até aqui, em todo este subcapítulo, o componente sonoro de uma canção abrange múltiplas significações de interesse do tradutor. Dessa forma, percebe-se que, para se traduzir uma canção, não basta apenas traduzir o conteúdo verbal da letra atentando-se somente ao número de notas musicais que acomodam as palavras. Além disso, existe um elemento a mais resultante da união dos sons das palavras expressos pelo canto e dos sons musicais expressos pelos instrumentos.

²⁷ “While excess is to be avoided, a moderate degree of homophonic translation is advisable in a singable translation, since a singer’s voice quality is influenced by the sounds of words in conjunction with pitch.”

Tais virtudes sonoras compõem a canção e a fazem ser o que é – e o que ela é cabe ao tradutor a sua versão.

A seguir, serão apresentados o componente visual e algumas especificidades desse código semiótico na tradução de canções.

3.4. Componente visual: imagem, movimento, performance

A canção se insere em diversas modalidades de produção e execução artística: desde um fonograma simples até uma canção performatizada em um concerto ao vivo repleto de informações sonoras e visuais. As subseções anteriores abordaram os códigos verbal e sonoro, os quais são a constituição básica de uma canção simples em áudio, como as que se ouvem no rádio. Nesta subseção, o intuito é apresentar alguns contextos de uso do componente visual na reprodução e performance de canções, bem como aspectos tradutórios pertinentes à tradução de canções que contêm três componentes semióticos (verbal, sonoro e visual). Naturalmente, o componente não verbal será também abordado, uma vez que “as mensagens não verbais são transmitidas através do canal visual (signos icônicos) ou do canal auditivo (música, ruído)” (MAYORAL et. al, 1988, p. 360). No que tange o componente visual, evocam-se para a discussão canções traduzidas em filmes de animação, filmes musicais e videoclipes, ou mesmo em performances ao vivo, como óperas, musicais de teatro, concertos e apresentações de canto em geral, como se observará a seguir.

3.4.1 Canções dubladas no cinema

No contexto cinematográfico, as canções desempenham papéis muito significativos, desde comporem a trilha sonora incidental, suscitando no público emoções e sentimentos, até auxiliarem na narrativa e na caracterização dos personagens. Como destaca Bosseaux (2015, p. 18), “as canções em musicais têm um potencial expressivo; são usadas para efeitos dramáticos e contribuem para a caracterização dos personagens”. Contudo, Bosseaux (2008, p. 343) também ressalta que a tradução desse tipo de material audiovisual “ainda é um desafio a ser pesquisado sistematicamente nos estudos de tradução”. Nesse sentido, Chaume (2004, p. 41) chama atenção para a complexidade dos códigos de sentido envolvidos na tradução audiovisual e sintetiza:

A linguagem cinematográfica não é codificada apenas linguisticamente, mas também através de vários códigos que contribuem para compor a mensagem final. O primeiro consiste em códigos linguísticos, paralinguísticos, musicais, de efeitos especiais e de arranjos sonoros, enquanto os visuais incluem códigos icônicos, fotográficos, gráficos, de planificação, sintáticos ou de montagem, e de mobilidade.

Dessa forma, os códigos visuais envolvem desde as cores e cenários mostrados na tela até efeitos de câmera, movimentos, planos e cortes de edição. Bosseaux (2015) complementa que as expressões faciais e os gestos dos personagens mostrados na tela também compõem o código visual. Bosseaux (ibid., p. 4) pontua, ainda, que esse conteúdo visual da tela permanece intacto na tradução e sugere que o tradutor “reflita sobre como essas dimensões interagem com os diálogos verbais, visto que se trata de um produto sonoro e visual; um conjunto polissemiótico em que a imagem não pode ser dissociada do diálogo”. A dublagem de canções, portanto, mais do que outras modalidades de tradução de canção, configura-se em um tipo de tradução duplamente subordinada, pois, além de subordinado à música pré-existente, o tradutor também está subordinado à imagem; desta forma, o único componente manipulável é o verbal.

3.4.2 Postura cênica do intérprete (cantor, ator)

Frog (2014) lembra que a linguagem visual teatral e cinematográfica forma um todo complexo que pode incluir “expressão verbal, cinesia, coreografia, figurino, música, entre outros”. Nessa perspectiva, é pertinente afirmar que a atuação do cantor no palco, em teatro musical, ópera ou concerto ao vivo, por exemplo, integra os vários elementos da canção e os entrega ao público como um único todo. Deste modo, a figura do intérprete e sua postura em palco são fundamentais na composição geral da canção sendo apresentada. Como ressalta Kaindl (2013a, p. 15), “a aparência física do artista, sua expressão facial e gestos, seus figurinos, cabelo e maquiagem, bem como dançarinos, iluminação e possíveis adereços, se fundem na música”. No contexto de tradução, quando o tradutor tem conhecimento sobre quem irá interpretar a canção traduzida, tais aspectos podem sim influenciar e/ou determinar suas escolhas tradutórias. Bosseaux (2011, p. 2) salienta que, do ponto de vista

semiótico, “os signos da performance são a expressão facial, a voz, o gesto, a postura corporal e o movimento do corpo do artista” e reforça que “o conceito de performance é um critério importante na tradução de canções, assim como é na tradução para o palco e na tradução para o cinema”. O artista, portanto, imprime na obra a sua individualidade, sua identidade artística, de forma que cada performance carrega em si a figura desse ‘interpretador’ de signos.

Nesse mesmo contexto, Elleström (2010) afirma que as letras das canções são geralmente mais simbólicas e a música geralmente é mais icônica, mas a combinação e integração de palavras e música estimula o intérprete a encontrar aspectos icônicos no texto e a realizar as facetas convencionais da música (apud FRANZON, 2015). Dessa forma, o intérprete contribui para a proposta final de tradução. Como postula Low (2005, p. 188), “bons intérpretes também ajudam, artistas que honram as palavras, bem como a música – e sua comunicação visual facial e gestual pode ser vista como um terceiro código, idealmente servindo os códigos sonoros da linguagem e da música”.

Outrossim, Apter & Herman (2016, p. 5) lembram que “as performances envolvem um terceiro conjunto de signos: “o visual, abrangendo cenário, adereços, figurinos, maquiagem, além do corpo físico, movimentos e expressões faciais do intérprete”. Nesse sentido, segundo os autores (ibid.), o tradutor poderá modificar a tradução para acomodar (incluir ou retirar) elementos visuais, nos casos em que tais elementos possam ser alterados; por exemplo, um item do cenário em um musical ou ópera. Mateo (2008), também, destaca que as óperas e os musicais fazem uso de múltiplos canais de comunicação e códigos de significado, na recepção dos quais distinguem-se uma dimensão oral (vocal e instrumental) e uma visual (iluminação, fantasias, cenário, cinesia e proxêmica). Considerando, por exemplo, que, de uma cultura para outra, algum item cenográfico não seja culturalmente adequado, o tradutor poderá intervir com as devidas modificações. Ademais, conforme argumenta Mateo (1995, p. 108), “o processo de tradução pode ser afetado pela indisponibilidade de adereços referidos no diálogo no novo teatro [onde o musical traduzido será apresentado] e devido a diferentes ênfases que as culturas colocam nos sistemas visual e verbal em gêneros dramáticos”. A autora (ibid., p. 108), contudo, salienta que “graças à complexidade da semiótica do drama, o tradutor tem a possibilidade de recorrer a qualquer tipo de signo – linguístico, cinésico, musical, etc – para resolver um problema advindo de um outro sistema de signos”. Ainda no contexto teatral e operístico, Mateo (1995, p. 109)

chama atenção para questões particulares das culturas quanto ao uso do palco e afirma:

Os diferentes usos de palco que as culturas fazem também podem determinar as performances e as decisões tradutórias. [...] Isto significa que os tradutores e/ou diretores, às vezes, se veem impelidos a adaptar o texto de acordo com as instalações de produção fornecidas e atender as expectativas do público quanto a uma correspondência realista entre encenação e diálogo.

Em outras palavras, a busca por coerência entre os elementos verbais e visuais poderá demandar que o tradutor faça alterações no texto de acordo com os itens disponíveis ou com a configuração do novo cenário, ou ainda de acordo com nuances culturais.

Por fim, pode-se concluir que a postura cênica do intérprete é um fator agregador também à tradução, contribuindo para a entrega do trabalho nas dimensões em que foi projetado.

3.4.3 Iconografia cênica

Chaume (2004, p. 18) nomeia os elementos visuais, tanto no teatro quanto no cinema, de “código iconográfico”, sendo este “o código mais relevante transmitido através do canal visual”. O tradutor de canções, diante de ícones visuais que devem corresponder à palavra sendo cantada na tradução, precisa lançar mão de estratégias tradutórias multimodais para lidar com a tarefa. Chaume (2004, p. 18-19), com relação ao problema da representação de ícones, índices e símbolos na tradução, explica:

A norma geral em relação a esses símbolos iconográficos comumente é não traduzi-los (ou seja, não representá-los linguisticamente), a menos que estejam acompanhados por uma explicação verbal ou que sua desconstrução seja considerada essencial para a compreensão da narrativa. Nesses casos, os tradutores geralmente tentam representar o ícone linguisticamente dentro da tradução ou fazer alguma referência indireta a ele dentro do diálogo, podem apenas dar um exemplo, substituindo uma expressão dêitica referente ao

ícone no texto original pelo nome real do item no texto alvo. O desafio para o tradutor, em casos envolvendo a tradução de um texto associado a ícones, geralmente é conseguir uma tradução que respeite a coerência com a imagem, isto é, adicionar ou incluir na tradução algum signo linguístico que seja mais ou menos diretamente relacionado ao ícone mostrado.

A representação iconográfica, no entanto, não abrange necessariamente apenas itens mostrados em cenários (ópera, musical de teatro) ou em telas (filmes, vídeos). É cabível afirmar que, mesmo em canções apenas em áudio, como em um CD, há ícones relevantes que são citados na letra da canção e que podem remeter o ouvinte a um determinado lugar, época, objeto ou pessoa. Tais itens também são visuais, porém no campo da imaginação (como já discutido na seção sobre o código verbal, Item 3.2.5). Naturalmente, os ícones diretamente associados a uma imagem no plano físico são os que mais restringem o tradutor quanto ao leque de opções lexicais possíveis e coerentes, principalmente no âmbito da dublagem, que adiciona à questão o efeito de sincronia labial, discutido a seguir.

3.4.4 Sincronia labial

A dublagem é um processo tradutório pelo qual a canção também passa. Aminoroaya & Amirian (2016, p. 49) enfatizam que “as canções que aparecem nos filmes formam uma interdependência entre palavras, música e imagem”. Os autores (*ibid.*, p. 49) afirmam:

Quando canções são apresentadas em filmes, as restrições referentes à tradução audiovisual somam-se às restrições próprias da tradução de canções. As canções que aparecem nos filmes consistem não apenas em elementos sonoros, mas também em elementos visuais que estão inseparavelmente ligados entre si. No processo de dublagem de canções, os movimentos labiais e o início e término do enunciado do dublador devem corresponder aos do personagem exibido na tela. A correspondência dos movimentos labiais com o tempo de início e o tempo de término da

enunciação são tecnicamente conhecidos como sincronia labial e isocronia labial, respectivamente.

Nesse contexto, Rodríguez-Marrero (2008, p. 40) frisa que, na dublagem de canções,

[...] a sincronia labial, em especial, é o grande problema dessa modalidade, mais ainda do que a dublagem de roteiro falado, uma vez que as canções, geralmente, precisam de articulações [em movimentos de abrir e fechar a boca] mais exageradas. Este é o principal motivo pelo qual muitas pessoas denigrem as versões dubladas e, na busca de uma sincronia perfeita entre som e imagem, o tradutor não tem outra escolha senão mudar ou sacrificar o conteúdo [verbal] para que se cumpram os padrões da dublagem.

Rodríguez-Marrero exemplifica sua afirmação com uma das canções traduzidas do filme musical *The Phantom of the Opera* (2004) dublado para o espanhol. Na canção intitulada “All I ask of you”, o verso principal e repetitivo “That’s all I ask of you” foi vertido como “Tan solo hazlo tú” em vez de, por exemplo, “No pido más de ti”, o que teria preservado o conteúdo verbal. No entanto, como explica a autora, o tradutor precisou respeitar a sincronia labial para exibição nos telões do cinema (RODRÍGUEZ-MARRERO, 2008, p. 40). Nesse sentido, Chaume (2008) enfatiza que os tradutores devem ter em mente que a função da tradução para dublagem é manter a impressão da realidade, por exemplo, combinando sons de vogais abertas e bilabiais onde os personagens, na tela, em close-ups, claramente abrem ou fecham suas bocas. O autor (ibid.) afirma que, felizmente, para os tradutores, esses casos de close-ups bilabiais abertos são escassos nos filmes.

Nessa perspectiva, Franzone (2008, p. 396) levanta uma questão atinente ao tradutor: “Quais palavras ou aspectos das letras das canções são contextualmente (ou seja, dramaticamente, musicalmente, visualmente) mais importantes?”. O autor enfatiza, ainda, que essa adequação contextual também inclui o movimento labial com o qual o texto alvo deve ser sincronizado (FRANZONE, 2008, p. 389). Porém, algumas decisões tradutórias nem sempre são da alçada do tradutor. Como destaca Martínez (2004, p. 3),

O processo de pré-produção de dublagem começa quando o cliente, geralmente uma estação de televisão, produtor de programas ou distribuidor, envia uma cópia do filme ou programa para o estúdio de dublagem. Normalmente, essa cópia, conhecida como master, vem acompanhada do script original, para facilitar a tradução, e de um conjunto de instruções sobre questões tais como: se as canções devem ser dubladas, se as legendas originais devem ser traduzidas, se certos dubladores devem assumir certos papéis, e assim por diante.

Portanto, além das restrições linguísticas, sonoras, visuais e não verbais, o tradutor é submetido a restrições ditadas pelo mercado do entretenimento, principalmente na indústria cinematográfica. Nesse contexto, nota-se a importante figura do diretor de dublagem, que buscará atender as exigências do cliente e do mercado e, para isso, poderá interferir na tradução.

Por fim, Chaume (2004) afirma que a relação entre imagem e palavra – a interação dos sistemas de significação dos textos audiovisuais – mostra-se em termos de coesão e coerência entre as duas narrativas simultâneas – o visual e o verbal – de tal forma que o tradutor se vê obrigado a colocar em prática estratégias de tradução capazes de transmitir não apenas a informação contida em cada narrativa e cada código, mas o significado que emerge do resultado dessa interação: o *valor agregado*²⁸ (CHION, 1993 apud CHAUME, 2004), ou o *sentido a mais*²⁹ (FOWLER, 1986 apud CHAUME, 2004), que vai além da mera soma de ambas as narrativas.

O emprego do conceito multimodal em traduções audiovisuais inclui, portanto, lidar com os significados resultantes da fusão de múltiplos códigos semióticos. Dentro dessa proposta, insere-se também o videoclipe, discutido a seguir.

3.4.5 Tradução de videoclipes

O videoclipe é um produto audiovisual altamente mercadológico cuja composição se baseia na canção. Como salienta Santos (2009, p. 46),

²⁸ “added value”.

²⁹ “extra meaning”.

“o videoclipe é uma linguagem sincrética, ou seja, une imagem e som de forma indissociável”. Sobre a linguagem do videoclipe, Machado (1997, p. 158) destaca “a imensa manipulabilidade da imagem, não apenas a nível da articulação dos planos, através do corte e da montagem, mas sobretudo no nível interno, na articulação dos elementos visuais dentro do quadro”. É interessante notar que, em suas pesquisas sobre tradução audiovisual envolvendo canções, Kaindl (2005, p. 252) utiliza videoclipes de canções pop para analisar “as múltiplas relações entre imagens, letra e música” e ressalta que o tradutor precisa combinar os vários componentes do texto múltiplo e os conectar de modo a formar “um novo sistema unificado”, mesclando elementos das culturas de origem e de destino (ibid., p. 242). Machado (1997, p. 173) chama esse “sistema unificado” de “unidade indecomponível” e explica:

Na verdade, o videoclipe torna sensível um fenômeno a que nunca prestamos a devida atenção antes: a unidade indecomponível do som com a imagem no vídeo, que nos permite falar verdadeiramente e com toda propriedade de um meio audiovisual. [...] No vídeo, a imagem e o som devem ser encarados como uma unidade indecomponível enquanto realidade técnica, razão por que essa unidade é em geral preservada a nível de mensagem produzida.

Na visão de Kaindl (2005, p. 251),

Os videoclipes constituem formas audiovisuais complexas em que o som, a linguagem [verbal] e a imagem estão intimamente relacionados em uma relação funcional. A transferência de um código acústico para um código visual pode ser entendida como uma tradução intersemiótica, no sentido de Jakobson (1959). A chave para a compreensão dos mecanismos dessa transferência intersemiótica está na análise de dependências recíprocas e relações potenciais entre os vários elementos.

De um ponto de vista puramente técnico, Low (2017, p. 78) define videoclipes “como canções apresentadas com componentes visuais para serem vistas enquanto a canção está sendo cantada – ou como vídeos visualmente criativos apresentados com canções na trilha sonora”, porém,

argumenta que “esses elementos visuais são adjuvantes: não são intrínsecos às canções” (ibid., p. 18). Por outro lado, Kaindl (2005, p. 251) não entende tais elementos como adjuvantes e explica, com base em Goodwin (1993), que “o componente visual pode expressar estados de espírito, histórias, etc. articulados na letra ou na música” e também ressalta que a narrativa da canção é complementada pelos outros códigos semióticos. Kaindl (2005, p. 251) salienta que “a apresentação visual, por exemplo, pode adicionar algo novo aos níveis verbal ou musical, ampliando e complementando em vez de contradizer o significado dos outros sistemas de signos”. Vale ressaltar que o elemento visual, assim como o sonoro, atua, em grande medida, apoiado pelo componente não verbal na expressão artística e comunicativa, como já mencionado (e.g. MAYORAL et. al, 1988).

No contexto da tradução multimodal, Kaindl (2012) menciona o videoclipe como exemplo de transferência intra- e transcultural na qual o dispositivo de comunicação ou a forma de execução permanecem os mesmos. O autor (ibid.) cita os cantores americanos da música pop Christina Aguilera, Jennifer Lopez e Marc Anthony, cujos videoclipes são produzidos para a população de língua inglesa e espanhola, mas afirma que “de fato, o modo americano culturalmente específico de usar, por exemplo, cortes, sequência de imagens etc. permanece o mesmo; no entanto, para se realizar a tradução intramodal entre inglês e espanhol, por exemplo, são necessárias alterações relativas à sequência de imagens” (KAINDL, 2012, p. 262). São raros os casos em que se dubla um videoclipe, trocando-se a faixa de áudio original pela faixa em língua estrangeira, sem reeditar o conteúdo visual, como os quadros em que o artista aparece cantando na tela. Esses poucos, em sua maioria, são videoclipes nos quais o cantor não aparece cantando em close-up, ou seja, seu movimento labial não fica evidente no vídeo, assim, a canção traduzida se encaixa ao vídeo sem grandes problemas. Mais raros ainda são videoclipes nos quais há movimento labial evidente, exigindo do tradutor, portanto, um trabalho de sincronia das palavras cantadas com os movimentos labiais do cantor, por exemplo, o videoclipe da canção *Irreemplazable* (2007) da americana Beyoncé, versão dublada em espanhol de *Irreplaceable* (2007).

Finalizando, este capítulo buscou ilustrar o caráter multimodal da canção, bem como algumas implicações da tradução desse gênero. O capítulo a seguir apresenta o método de estudo e os dois corpora que serão utilizados para embasar o modelo de análise proposto nesta pesquisa.

4. MÉTODO

Este capítulo descreve o tipo de pesquisa e as abordagens de análise adotadas nesta tese, bem como os procedimentos realizados para a formulação do modelo proposto, explicitando os passos para a seleção dos corpora, os quais serão utilizados para gerar e exemplificar as categorias do modelo.

4.1. Caracterização desta pesquisa

Uma pesquisa surge a partir de questionamentos sobre um determinado tema cujas respostas abrem caminhos que levam o pesquisador a algum lugar, podendo trazer contribuições à sociedade através de uma descoberta, criação, análise ou mesmo reflexões. Segundo Barros & Lehfeld (2007), uma tese visa uma contribuição inédita para o conhecimento. O ineditismo da presente tese jaz na proposição de um modelo de análise para canções traduzidas formulado a partir de categorias que emergiram de dois corpora multimodais de canções traduzidas.

Esta tese pode ser caracterizada como uma pesquisa qualitativa e exploratória, dirigida por corpus e fundamentada em conceitos do audiovisual e da multimodalidade.

Na abordagem qualitativa, conforme afirmam Silva & Menezes (2001), o pesquisador parte da conceituação, descrição e caracterização de um dado fenômeno para estabelecer o seu contexto e, a partir disso, analisar esse fenômeno, suas significantes, relações, causas e consequências de modo interpretativo. Portanto, a interpretação dos fenômenos analisados e a atribuição de significados são as bases do processo da pesquisa qualitativa (SILVA & MENEZES, 2001).

Com base no objetivo traçado, uma pesquisa exploratória, segundo Gil (2007, p. 41), visa proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito ou a construir hipóteses. Figueiredo (2007) ressalta que a finalidade principal da pesquisa exploratória é o aprimoramento de ideias ou a descoberta de intuições.

Uma característica peculiar da presente tese é a adoção de uma abordagem multimodal de análise sustentada por dois corpora com canções cujo caráter audiovisual permite estabelecer múltiplas interlocuções com diferentes códigos semióticos e variados campos do saber. Nesse sentido, a pesquisa em tradução de canções trilha um caminho em direção a uma abordagem transdisciplinar – embora não

deixando de ser inter- e multidisciplinar –, pois pode demandar o trabalho conjunto de profissionais de áreas como tradução, musicologia, composição musical, linguística, estudos culturais, artes visuais, teatro, cinema, fonologia, literatura, entre outras. Conforme destaca Matos (2008, p. 91), “nos últimos cem anos, o interesse pelo substrato musical da poesia e pela sua associação com a música nas obras de palavra cantada desenvolveu-se em diferentes áreas e vertentes transdisciplinares”. Nesse sentido, Klein (2004, p. 524) ressalta que “a transdisciplinaridade se tornou imperativa em todos os domínios da sociedade e do conhecimento, longe de ser apenas uma moda passageira. Tornou-se um modo essencial de pensamento e ação”. Ao longo dos anos, estudiosos da tradução de canção vêm se posicionando a favor de uma abordagem holística de natureza transdisciplinar para lidar com os múltiplos códigos de significado inerentes à canção (e.g. KAINDL, 1995; GORLÉE, 2005; BOSSEAU, 2015). No contexto da multimodalidade, Bakels (2014, p. 2056) destaca o potencial de uma abordagem transdisciplinar sobre o uso do vídeo e de outras mídias audiovisuais na pesquisa acadêmica e pontua que “a relação entre movimento audiovisual (e.g. movimento de câmera, edição) e experiências sensório-motoras continua sendo uma questão crucial aberta à investigação experimental”.

No que tange os fatores que diferenciam os termos inter-, multi- e transdisciplinar, Piaget (1972), de forma simples, explica que *interdisciplinaridade* designa “o nível em que a interação entre várias disciplinas ou setores heterogêneos de uma mesma ciência conduz a interações reais, a uma certa reciprocidade no intercâmbio levando a um enriquecimento mútuo”. Já a *multidisciplinaridade*, para Piaget, ocorre quando “a solução de um problema torna necessário obter informação de duas ou mais ciências ou setores do conhecimento sem que as disciplinas envolvidas no processo sejam elas mesmas modificadas ou enriquecidas”. Piaget, por fim, afirma que a *transdisciplinaridade* envolve “não só as interações ou reciprocidade entre projetos especializados de pesquisa, mas a colocação dessas relações dentro de um sistema total, sem quaisquer limites rígidos entre as disciplinas” (PIAGET, 1972). Gibson (2008, p. 1) detalha algumas diferenças entre inter- e transdisciplinaridade:

A interdisciplinaridade implica um certo nível de distanciamento entre os agentes envolvidos: o artista, o engenheiro, o músico e o dançarino podem colaborar uns com os outros, mas em muitos trabalhos interdisciplinares, há a sensação

de que esses agentes são entidades separadas que realizam suas próprias funções de especialistas sem um conhecimento mais abrangente dos processos técnicos ou artísticos do outro. A *transdisciplinaridade* implica um nível de conexão direta e transversal entre os agentes: o artista também se torna o engenheiro, o engenheiro se torna o artista e, ao colaborarem entre si, de fato adquirem conhecimentos no campo do outro suficientes para poder abordar preocupações em todos os meios e mesmo em todas as disciplinas. Isso não quer dizer que não existam diferentes níveis de experiência dentro do trabalho transdisciplinar, mas sim que a transdisciplinaridade, em seu melhor sentido, faz o esforço para entender o meio do outro em termos além do superficial. Aqui, a ciência não é menos importante do que a arte, a arte não é menos do que ciência. O elitismo da disciplina isolada é, em certa medida, derrubado.

Sob esse ponto de vista, o tradutor audiovisual, principalmente no âmbito da ópera, do musical e da dublagem, é apenas um dos agentes (MILTON & BANDIA, 2009) envolvidos no processo de tradução. Harvey (2003, p. 68) adverte que, na interpretação de uma tradução, não se deve considerar todos os recursos e virtudes textuais como sendo resultado do trabalho deliberado do tradutor como agente. De acordo com o autor (*ibidem.*), essas características textuais ou paratextuais nunca podem ser assumidas como responsabilidade exclusiva do tradutor (tampouco do editor). No entanto, “em vez de desviar nossa atenção do tradutor como agente, essa situação nos permite estudar precisamente o meio termo entre tradutores e outros agentes – isto é, se houver dados sobre essas negociações.” (HARVEY, 2003 apud PALOPOSKI, 2009, p. 192).

A esse respeito, no contexto da tradução de óperas, por exemplo, Kaindl (1995) advoga que o tradutor deve fazer parte da equipe responsável pela performance de palco, trabalhando lado a lado com o diretor, o maestro e os responsáveis pelos vários elementos cênicos, de modo que as decisões de tradução possam ser ajustadas para a produção em questão. Igualmente, Mateo (2012) complementa que o tradutor de ópera não só precisará de um bom comando linguístico, mas também de conhecimentos de música, técnica vocal e ritmo; ao mesmo tempo em que

deve entender a natureza dramática do roteiro e ser sensível ao estilo de cada compositor.

Por fim, dentro dessa perspectiva transdisciplinar se insere a pesquisa multimodal, que abrange múltiplas modalidades de expressão de sentido integradas por diferentes áreas do conhecimento. Conforme destaca Taylor (2016, p. 223), “o conceito de multimodalidade perpassa por todas as disciplinas, e como qualquer disciplina pode ser submetida à tradução de uma língua para outra, sua importância nos Estudos de Tradução já é reconhecida”. Contudo, Taylor (ibid., p. 222) também frisa que “a maioria das pesquisas sobre multimodalidade ainda não dá enfoque a questões de tradução”. Nesse sentido, a presente tese, na análise dos dados, visa integrar o conceito de multimodalidade ao estudo de tradução de canções sob uma perspectiva transdisciplinar.

4.2. Sobre proposição de modelos

O ineditismo desta tese consiste na proposição de um modelo que visa auxiliar a análise de traduções de canções sob a ótica de uma abordagem multimodal, incluindo, portanto, elementos essenciais da canção performatizada e unindo-os de tal forma que os códigos de sentido estabeleçam entre si uma relação simbiótica, a qual deve ser levada em consideração no processo tradutório da canção.

Nesta tese, a ideia de propor um modelo surgiu da necessidade de uma organização e sistematização de tópicos e abordagens relacionados ao campo de estudos da tradução de canções. Alguns desses tópicos e abordagens aparecem na literatura, porém de forma fragmentada e imprecisa, fato este que inviabiliza uma análise dinâmica e aprofundada da atividade tradutória da canção. Como argumenta Martins (2012, p. 11), “o pesquisador precisa ter a capacidade de notar a desordem, formulá-la de forma clara e conhecer a ordem para procurar estabelecer a solução do problema”. Segundo Martins (ibid., p. 11), “a ordem é representada em um modelo. O modelo é uma construção mental da ordem”. Visto que a tradução de canções é um tema de pesquisa atualmente em processo de expansão dentro dos Estudos da Tradução, as informações ainda se encontram dispersas em pequenas publicações em diversas áreas do conhecimento, sem uma interação e/ou inter-relação e/ou integração efetiva entre esses fragmentos de informação.

Segundo Alves (1995, p. 47), “modelos são construções intelectuais, palpites, apostas, baseados na crença de que existe uma relação de analogia entre aquilo que conhecemos e aquilo que desejamos

conhecer”. O modelo proposto nesta tese foi concebido a partir da compilação de dois corpora para extração de categorias de análise, bem como da percepção e experiência empírica do autor em tradução de canção (ROCHA, 2014). Conforme frisa Martins (2012, p. 12), “o modelo é constituído de conceitos que podem ser obtidos no conhecimento existente com conhecedores de modelos ou a partir da própria experiência do pesquisador”. Martins (ibid., p. 12) afirma que os conceitos que constituem os modelos, que representam a ordem, são obtidos no conhecimento existente nas referências bibliográficas e ressalta que “naturalmente, o conhecimento dos pesquisadores ou de pessoas envolvidas com o problema no senso comum (...) pode ser importante também na construção dos modelos”.

Sendo assim, é imprescindível que o pesquisador revise criteriosamente as teorias e os pontos de vista que já foram publicados sobre o assunto ao qual o problema está relacionado. Fleury (2012) argumenta que é necessário entender os pressupostos, os conceitos e constructos fundamentais que outros autores utilizam na construção de teorias/modelos para então vir a construir o seu próprio modelo. Martins (2012, p. 14) reforça que “as teorias também são importantes porque fornecem os conceitos para a construção dos modelos”.

A presente tese, portanto, investigou o que já havia sido explorado sobre tradução de canções, de uma forma geral, para embasar e aprimorar os tópicos inseridos no modelo proposto. Esses tópicos foram sistematizados em forma de categorias e subcategorias com exemplificação de cada um dos itens. Sobre categorização, Chesterman (2001, p. 19) postula que “a formação de categorias relevantes é, sem dúvida, uma das partes mais difíceis e cruciais de um projeto de pesquisa” e acrescenta que categorias são como uma forma de hipótese interpretativa: “propõe-se uma categoria se ela mostrar-se útil, se permitir que algo interessante seja dito, que uma generalização válida possa ser feita, que uma hipótese precisa possa ser formulada”. Como declara Martins (2012, p. 14), “a construção de modelos só faz sentido se eles forem colocados à prova na elaboração de hipóteses para a desordem encontrada pelos pesquisadores”, mas acrescenta que se o modelo for tão complexo a ponto de o próprio pesquisador não conseguir manipulá-lo, o modelo perde em utilidade na busca da solução do problema.

Em suma, esta tese propõe um modelo que foi pautado em uma abordagem dirigida por corpus (*corpus-driven*) e também utilizando fragmentos dispersos na literatura existente, organizando-os e sistematizando-os com vistas a facilitar a compreensão geral do assunto e

permitir análises mais detalhadas e aprofundadas sobre assuntos relacionados à tradução de canção.

4.3. Abordagem dirigida por corpus (*corpus-driven approach*)

O modelo proposto nesta tese emergiu de dois corpora de canções criados especificamente para este fim, conforme os critérios que serão apresentados na sequência. Todo o material audiovisual inserido nos corpora está disponível online para consulta (www.songtranslation.wix.com/corpus), legitimando, portanto, o caráter multimodal da presente pesquisa. O site foi organizado de tal forma que possibilite a visualização espelhada da canção original e da tradução. Inclui também o suporte sonoro e/ou visual de cada canção. Pode-se dizer, portanto, que o site apresentando os dois corpora é parte integrante desta tese, sendo fundamental a sua consulta para que os itens multimodais discutidos sejam plenamente analisados.

A Linguística de Corpus descreve estudos que adotam metodologias *baseadas em corpus* (*corpus-based*) e *dirigidas por corpus* (*corpus-driven*). De uma forma geral, a abordagem *baseada em corpus* é essencialmente dedutiva, de modo que um dado corpus atua como um catalisador que ajuda a confirmar ou refutar uma construção teórica pré-existente, ou seja, tende a testar a verdade ou a falsidade de uma hipótese dada contra um dado corpus cuidadosamente escolhido. Em contrapartida, a abordagem *dirigida por corpus* é indutiva na medida em que escolhe um corpus direcionado e, através de análise cíclica e interpretação dos dados do corpus, tende a generalizar uma regra ou algum tipo de teoria. Na presente pesquisa, os corpora serão utilizados para gerar potenciais categorias de análise para comporem o modelo proposto. A esse respeito, Tognini-Bonelli (2001, p. 87) argumenta que:

A abordagem *dirigida por corpus* [...] visa derivar sistematicamente categorias linguísticas a partir de padrões recorrentes e distribuições de frequências que emergem do contexto linguístico. Dando um passo adiante, pode-se dizer que ela vai na direção de uma abordagem holística da linguagem, na medida em que o efeito cumulativo de instâncias repetidas é utilizado para refletir o sistema semiótico; o texto é visto como uma parte integrante do seu contexto verbal e, fundamentalmente, não se presume qualquer

descontinuidade entre este e o contexto mais amplo da situação e o contexto ainda mais amplo da cultura.

Tognini-Bonelli (2001) também ressalta que essa abordagem não é mecânica, mas mediada constantemente pelo linguista, que ainda se comporta como tal e aplica seu conhecimento, experiência e inteligência em todas as etapas durante esse processo. Nesse sentido, Biber (2015) destaca que o uso de técnicas dirigidas por corpus permite realizar uma análise interpretativa para determinar a presença de características estruturais e funcionais sistemáticas.

Considerando o exposto acima, serão apresentados a seguir os dois corpora desta pesquisa: o primeiro (Corpus 1) contendo as canções com apenas dois componentes semióticos (verbal e sonoro) e o segundo (Corpus 2) contendo as canções com três componentes semióticos (verbal, sonoro e visual). O componente não verbal, naturalmente, permeia ambos os grupos.

4.4. Corpus 1– canções com dois componentes semióticos

Esta seção abrange apenas canções com dois componentes semióticos, isto é, canções contendo os códigos verbal e sonoro – faixa de áudio comum: fonograma. Serão incluídas canções traduzidas pelo letrista brasileiro Carlos Rennó gravadas por diversos intérpretes brasileiros e canções bossa novistas do acervo musical de Tom Jobim, como compositor, letrista e, por vezes, autotradutor.

4.4.1. Critérios de seleção para o Corpus 1

Critérios de inclusão foram estabelecidos a fim de delimitar o campo de abrangência para a seleção das canções do Corpus 1. Tais critérios serão estritamente atendidos, o que resultará em uma lista considerável de canções traduzidas.

Primeiramente, os seguintes critérios de seleção foram definidos:

- a) Traduções de canções gravadas em álbum disponibilizado comercialmente no mercado;
- b) Canções traduzidas por tradutor/versionista ou letrista profissional;
- c) Canções somente no par linguístico inglês-português.

Em segundo lugar, a seleção atendeu a estes critérios de inclusão:

- d) Todas as canções traduzidas pelo letrista e versionista brasileiro Carlos Rennó contidas em seus dois CDs com traduções de sua autoria gravadas por intérpretes diversos: o álbum *Canções, Versões* (2000) e o álbum *Nêgo* (2009);
- e) Todas as canções do acervo discográfico de Tom Jobim como compositor da música, com letra de sua autoria ou não, que foram traduzidas por versionista ou letrista profissional ou pelo próprio Tom Jobim.

Em terceiro lugar, decidiu-se que não entrarão no Corpus 1:

- f) Canções traduzidas pelo próprio cantor, no caso deste não ser letrista ou versionista profissional;
- g) Canções traduzidas cujo conteúdo verbal, através da letra, não se relaciona semanticamente ao da canção original;
- h) Canções com informações incompletas quanto à sua produção, principalmente quanto ao nome do tradutor.

4.5. Corpus 2 – canções com três componentes semióticos

Este segundo corpus, contendo canções com três componentes semióticos, foi criado com o objetivo de contemplar o código visual. Sendo assim, esta parte apresenta produções audiovisuais com três códigos de significado, ou seja, verbal, sonoro e visual. O Corpus 2 inclui (i) canções dubladas em filme, (ii) canções traduzidas para musical de teatro e (iii) canções dubladas em videocliques.

4.5.1. Critérios de seleção para o Corpus 2

Os critérios de seleção para o Corpus 2 são mais amplos inicialmente, mas serão posteriormente afunilados com critérios específicos. Todos os critérios serão estritamente atendidos, o que resultará, espera-se, em uma sucinta lista de produções audiovisuais.

Primeiramente, os critérios contemplarão os três tipos de produção audiovisual supracitados com base em popularidade, que será medida de acordo com índices e estatísticas detalhados a seguir.

4.5.1.1. Canção dublada em filme

- a) Filme com maior arrecadação de bilheteria no Brasil em janeiro de 2017;
- b) Filme originalmente produzido em língua inglesa;
- c) Filme que contenha pelo menos 1 (uma) canção cantada por um ou mais personagens;
- d) Canções dubladas em português brasileiro.

4.5.1.2. Videoclipe dublado

- a) Artista com maior número de visualizações no canal VEVO³⁰ no Youtube até janeiro de 2017;
- b) Videoclipe de canção com letra originalmente em inglês com tradução para português, francês, espanhol ou italiano³¹;
- c) Videoclipe cujo conteúdo visual tenha sido reaproveitado substituindo-se o áudio original pelo áudio da tradução, ou seja, um videoclipe dublado.

4.5.1.3. Musical de teatro

- a) Musical traduzido pelo versionista brasileiro Claudio Botelho;

³⁰ Vevo é um site de vídeos musicais e entretenimento resultante da gigantesca *joint venture* entre Universal Music Group, Sony Music Entertainment, Warner Music Group e Abu Dhabi Media. O Vevo também apresenta conteúdo de outras gravadoras como a EMI (subsidiária da Universal Music) e da Disney Music Group, além de redes de TV estadunidense como a CBS. Todo conteúdo do Vevo é hospedado em seu site oficial e também no Youtube, que é licenciado. Fonte: STELTER, Brian. Music Industry Companies Opening Video Site. New York Times, Media, 7 dez. 2009. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2009/12/08/business/media_08vevo.html>. Acesso em: 30 jun. 2017.

³¹ A formulação deste critério com abertura para outros idiomas se deu em função da pouca oferta de opções dentro do critério maior favorecendo o par linguístico inglês-português. A decisão de inclusão dos idiomas francês, espanhol e italiano se baseou na proficiência linguística do autor desta tese. Outros idiomas, que não estes, não seriam do domínio linguístico do autor.

- b) Musical original da Broadway, em língua inglesa, traduzido para o português brasileiro;
- c) Musical com mais de uma edição³²;
- d) O musical com reedição mais atual.

Por fim, os critérios abaixo se aplicam a todos as modalidades audiovisuais citadas acima. Não entrarão no Corpus 2:

- a) Canções traduzidas cujo conteúdo verbal não se relaciona semanticamente ao conteúdo da canção original;
- b) Canções com informações incompletas quanto à sua produção, principalmente quanto ao nome do tradutor.

4.6. Procedimentos adotados para a verificação de correspondência semântica das canções elegíveis aos corpora

Um dos itens condicionantes para a não inclusão de canções em ambos os corpora é a ausência de correspondência semântica entre o conteúdo verbal da canção original e o da traduzida. É importante salientar que relações semânticas de signos verbais entre texto fonte e alvo representam apenas uma das várias modalidades de análise incluídas nesta tese. Contudo, visto que houve a necessidade de um ponto de partida para julgar a inclusão ou não das canções nos corpora, optou-se por esse aspecto. Além disso, a não tradução do conteúdo verbal da canção configura-se em uma tradução parcial do gênero, o que não interessa a esta pesquisa, visto que a proposta aqui é analisar as relações que se estabelecem entre obra original e tradução através da combinação de diversos elementos da canção, sendo a letra um deles.

Para mensurar quanto do conteúdo verbal original foi transposto na tradução, esta tese propõe primeiramente um cotejamento, feito manualmente, entre a canção original e a traduzida. Para tanto, faz-se uma análise subjetiva das partes cujo sentido foi mantido na canção traduzida. Essa análise leva em conta certo nível de flexibilidade semântica, uma vez que a tradução de canções é subordinada a vários aspectos, principalmente à música pré-existente. Sendo assim, como postula Low (2005), também são válidas estratégias de modulação, paráfrase,

³² A formulação deste critério tomou como um indicador de popularidade e sucesso o fato de o musical ter mais de uma edição no país.

adaptação cultural (estrangeirização, domesticação, apagamento), simplificação, explicitação, entre outras.

Os trechos semanticamente correspondentes são identificados e marcados em ambas as canções. Em seguida, contam-se as sílabas poéticas correspondentes a cada nota melódica para vocal dispostas na partitura em ambas as canções. Então, contam-se as notas preenchidas pelas sílabas poéticas na canção original. Um exemplo dessa contagem é mostrado na Figura 3 adiante. Por fim, a partir do total de sílabas poéticas da canção original, calcula-se a porcentagem de sílabas marcadas como semanticamente correspondentes. Essa porcentagem, para os fins desta tese, representa quanto do conteúdo semântico original foi traduzido. Serão incluídas nos corpora apenas as canções com 50% ou mais de correspondência do componente verbal entre letra original e traduzida.

Por exemplo, na tradução da canção *Vivo Sonhando* (1963), de Tom Jobim, intitulada *Dreamer* (1964), traduzida por Gene Lees, algumas informações contidas na letra original não foram vertidas, outras foram simplificadas e outras totalmente parafraseadas. Contudo, de um modo geral, grande parte do conteúdo verbal da canção original manteve-se na tradução. Na figura abaixo, apenas a parte realçada em cinza foi considerada não-traduzida na versão em língua inglesa.

36	VIVO SONHANDO (1963) Letra & Música: Tom Jobim	DREAMER (1964) Tradutor: Gene Lees
1	Vivo sonhando, sonhando	Why are my eyes always full of
2	Mil horas sem fim	This vision of you
3	Tempo em que vou perguntando	Why do I dream silly dreams that
4	Se gostas de mim	I fear won't come true
5	Tempo de falar em estrelas,	I long to show you the stars
6	Mar, amor, luar	Caught in the dark of the sea
7	Falar do amor que se tem	I long to speak of my love
8	Mas você não vem, não vem	But you don't come to me
9	Você não vindo, não vindo, a vida tem fim	So I go on asking if maybe one day you'll care
10	Gente que passa sorrindo, zombando de mim	I tell my sad little dreams to the soft evening air
11	E eu a falar em estrelas,	I am quite hopeless it seems
12	Mar, amor, luar	Two things I know how to do
13	Pobre de mim que só sei te amar	One is to dream, two is loving you

Quadro 1. Letra da canção *Vivo Sonhando* (1963) e sua tradução em inglês *Dreamer* (1964)

A título de demonstração, fazendo-se um cotejamento, as seguintes relações semânticas de correspondência poderiam ser estabelecidas entre letra original e traduzida:

- i. “vivo sonhando, sonhando”: “*my eyes always full of this vision of you*” (meus olhos sempre cheios desta visão de ti), “*I dream silly dreams*” (eu sonho tolos sonhos), “*my sad little dreams*” (meus pequenos tristes sonhos);
- ii. “mil horas sem fim”[Tempo em que.../Tempo de...]: “*always*” (sempre), “*I go on...*” (eu continuo a...);
- iii. “vou perguntando se”: “*Why...*” (por que...), “*Why do I...*” (por que eu...) “*I fear*” (receio que...), “*I go on asking if*” (vou perguntando se...);
- iv. “se gostas de mim”: “*if maybe one day you'll care*” (se talvez um dia você se importará), “*dreams... that I fear won't come true*” (sonhos que não sei se vão se realizar);
- v. “e eu a falar em”: “*I tell...*” (eu falo sobre...);
- vi. “falar em estrelas”: “*to show you the stars*”(mostrar-te as estrelas);
- vii. “mar”: “*the sea*” (o mar);
- viii. “amor”, “te amar”: “*my love*” (meu amor), “*loving you*” (amar você);
- ix. “luar”: “*soft evening air*” (ar suave do anoitecer);
- x. “falar do amor que se tem”: “*to speak of my love*” (falar do meu amor);
- xi. “Mas você não vem, não vem”, “você não vindo, não vindo”: “*But you don't come to me*” (mas você não vem a mim);
- xii. “pobre de mim”: “*I am quite hopeless*” (estou completamente sem esperanças);
- xiii. “só sei te amar”: “*two things I know how to do, one is to dream, two is loving you*” (só sei fazer duas coisas: uma é sonhar e a outra é amar você).

Todos esses fragmentos vão compondo a mensagem da canção, vão deixando pequenas ideias, mesmo que soltas, na memória do ouvinte que, junto com a melodia, vai sentindo a canção. A exemplo das relações estabelecidas acima, nota-se, portanto, que é necessário adotar certa flexibilidade quanto à correspondência semântica do conteúdo verbal para se analisar a tradução da referida canção.

Para o cálculo da porcentagem final, utilizou-se o número de notas preenchidas por sílabas poéticas na canção original, naturalmente, como se observa na contagem abaixo.

Figura 3. Recorte da partitura com a letra completa de *Vivo Sonhando* (1963) de Tom Jobim³³

Como pode ser visto na notação musical disposta acima, a canção possui um total de 102 notas musicais preenchidas por sílabas poéticas das letras de ambas as canções, a original e a traduzida. Na versão em inglês, como é de veras comum, algumas notas não foram preenchidas por palavras, ou uma única sílaba poética ocupou o tempo de duas notas, por exemplo, nas notas numeradas 30-31 (*fa-lar*: duas sílabas; *show*: uma sílaba), 33 a 35 (*es-tre-las*: 3 sílabas; *the stars*: 2 sílabas), 86 a 88 (*es-tre-las*: 3 sílabas; *it seems*: 2 sílabas). Porém, o contrário também ocorreu. Algumas sílabas na tradução ocuparam mais de uma nota, como em 39-

³³ Partitura disponível do site oficial do Instituto Antonio Carlos Jobim. Disponível em: <<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/10410>>. Acesso em: 19 dez. 2016.

40 (*lu-ar*: 2 sílabas; *of the sea*: 3 sílabas) e em 92-93 (*lu-ar*: 2 sílabas; *how to do*: 3 sílabas) e, portanto, o tempo da nota em 40 e em 93 é prolongado, permitindo a inclusão de mais de uma sílaba cantada.

Por fim, voltando ao cálculo da porcentagem, obteve-se um total de 18 sílabas poéticas que não foram traduzidas (notas 63 a 80 na numeração ilustrativa). Considerando que a canção original possui um total de 102 sílabas poéticas e que 18 delas não foram traduzidas, pode-se afirmar que o montante de 80% do texto original foi de fato traduzido. Sendo assim, esta canção é elegível para entrar no Corpus 1. Este procedimento foi realizado em cada uma das canções cogitadas para entrar nos corpora, lembrando que canções sem correspondência semântica não interessam a esta tese.

4.7. Justificativa para a seleção de autoria das canções traduzidas e do gênero musical predominante

O intuito primordial da seleção dos corpora fundamenta-se na identificação de canções que realmente passaram por um processo de tradução envolvendo os itens citados nesta pesquisa, atendendo, sobretudo, ao critério de correspondência semântica entre textos fonte e alvo. Entre os profissionais da música que comporão os corpora desta pesquisa, destacam-se Carlos Rennó, Tom Jobim e Claudio Botelho, apresentados a seguir.

A obra de Carlos Rennó é de extrema relevância para esta pesquisa por se tratar de um trabalho profissional de altíssimo gabarito e amplamente reconhecido no mercado fonográfico, principalmente entre artistas da música popular brasileira. Ademais, Carlos Rennó preza por verter o máximo que consegue do conteúdo verbal original nas canções que traduz, e afirma: “se for para fazer letra diferente do original, chamo um parceiro e faço outra canção” (RENNÓ apud CLÁUDIO, 2009, p. 107). Rennó possui em seu portfólio, até a data de publicação desta tese, 93 letras de canções de sua autoria, sendo 27 delas traduções predominantemente da língua inglesa para a língua portuguesa. Essas traduções, em sua maioria, foram gravadas em dois álbuns – *Canções, Versões* (2000) e *Nêgo* (2009) – com célebres intérpretes da MPB, como Chico Buarque, Elza Soares, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Cássia Eller, Zélia Duncan, Rita Lee, Tom Zé, Ed Mota, Sandra de Sá, Gal Costa, Maria Rita, Erasmo Carlos, para citar alguns.

Antonio Carlos Jobim, com seu inquestionável talento como compositor, também se destacou como letrista e até como tradutor de

algumas de suas próprias canções. Um dos maiores representantes da bossa nova internacionalmente, Tom Jobim teve expressiva influência no mercado mundial da música e fez parcerias com vários letristas e versionistas, os quais traduziram muitas de suas canções, principalmente para a língua inglesa. Contudo, insatisfeito com os distanciamentos do conteúdo da letra original por parte de alguns versionistas americanos, Tom traduziu algumas de suas canções (TOOGE, 2014, p. 165). Rosa (2016, p. 95) ressalta a qualidade do trabalho e afirma que “Jobim, ao executar suas manipulações numa amostra explícita da autotradução, do ponto de vista musical e poético, produz um excelente resultado em ambas as culturas” e frisa que, em 2001, *Águas de Março* foi nomeada a melhor canção brasileira de todos os tempos em uma pesquisa realizada pela Folha de S. Paulo (RIBEIRO & SANCHES, 2001 apud ibid.) e que, mais tarde, o crítico americano Leonard Feather viria a considerar *Waters of March*, tradução de Jobim, “uma das melhores canções já escritas em língua inglesa” (JOBIM, 1996, p. 171 apud ROSA, 2016, p. 95).

Claudio Botelho é um dos tradutores de musicais mais proeminentes no Brasil, juntamente com o diretor de teatro Charles Möeller, com quem tem uma parceria desde 1997, formando a Möeller & Botelho, produtora que alavancou o teatro musical no Brasil. Contando apenas musicais da Broadway, Botelho já traduziu para o português mais de 30 obras entre os anos 1991 e 2016 (CARDOSO et al., 2016) e também traduziu operetas, como *Candide* (1993) e *Magdalena* (2002). O trabalho de Botelho é interessante para esta tese por nele haver grande preocupação com a correspondência semântica do componente verbal original nas canções dos musicais que traduz, tal como afirma a crítica Barbara Heliadora: “A contribuição de Claudio Botelho é notável, principalmente porque faz versões das letras preservando seu conteúdo” (HELIODORA, 1998 apud CORRÊA, 2016, p. 106) e “sempre com a surpreendente habilidade de servir o que diz o original, em termos de emoção, humor, ironia ou o que seja” (HELIODORA, 2004, p. 3).

Por fim, vale destacar que o enfoque desta tese em música popular se deu em função de sua relevância mercadológica e sua ampla propagação pela mídia de massa. Se nos últimos dois séculos a prática da tradução de canção se restringiu apenas à música erudita, principalmente óperas, a música popular, em seus diversos gêneros e estilos, vem ganhando lugar de destaque no mercado de tradução desde meados do século XX. A tradução como ferramenta de marketing para angariar públicos estrangeiros vem sendo utilizada cada vez mais por artistas ao redor do mundo. Em vista disso, existe um fértil terreno de pesquisa

formado por uma miríade de obras musicais dentro do caráter eclético da música popular mundial. Por essa razão, a presente pesquisa transita nesse contexto.

4.7. Resultado da aplicação dos critérios de seleção para a construção dos corpora

A seguir, serão apresentadas as etapas realizadas e as ferramentas utilizadas para a coleta de dados e para a confecção da lista de canções que comporão os corpora deste estudo. Como será descrito, foram realizadas buscas semi-automáticas em sites de acervos musicais e plataformas de vídeo. Os procedimentos de compilação e cotejamento das letras das canções foram feitos manualmente.

4.8.1. Canções traduzidas por Carlos Rennó

As informações das canções traduzidas por Carlos Rennó foram encontradas diretamente nos encartes dos dois álbuns inclusos neste estudo. Informações adicionais foram obtidas no site oficial do tradutor (*carlosrenno.com*). Atendendo aos critérios de seleção anteriormente explanados, chegou-se a um total de 26 canções, dispostas na lista a seguir.

Canções traduzidas por Carlos Rennó		Canções originais
Título - Intérprete	Título (Compositor & Letrista)	
ÁLBUM: CANÇÕES, VERSÕES (2000)		
1	Eu só me ligo em você - Zélia Duncan	I get a kick out of you (Cole Porter)
2	Que de-lindo - Caetano Veloso	It's de-lovely (Cole Porter)
3	Façamos [Vamos amar] - Chico Buarque & Elza Soares	Let's do it [Let's fall in love] (Cole Porter)
4	Um dia de garoa - Gilberto Gil	A foggy day (George & Ira Gershwin)
5	Blabláblá - Rita Lee	Blah, Blah, Blah (G. & Ira Gershwin)
6	Toda vez que eu digo adeus - Cássia Eller	Ev'ry time we say goodbye (Cole Porter)
7	Abraçável você - Jane Duboc	Embraceable you (G. & Ira Gershwin)
8	Fascinante ritmo - Ed Motta	Fascinatin' Rhythm (G. & Ira Gershwin)
9	Oh, dama, tem dó - Carlos Fernando	Oh, lady, be good (G. & Ira Gershwin)
10	Enfim o amor - Sandra de Sá	At long last love (Cole Porter)

11	Quem tome conta de mim - Paula Toller	Someone to watch over me (G. & Ira Gershwin)
12	A Lorelai - Mônica Salmasso	The Lorelai (G. & Ira Gershwin)
13	A moça mais vagal da cidade - Jussara Silveira	The laziest gal in town (Cole Porter)
ÁLBUM: NÊGO (2009)		
14	Meu romance - Gal Costa	My romance (Richard Rodgers & Loren Hart)
15	Encantada - Maria Rita	Bewitched , bothered and bewildered (R. Rodgers & L. Hart)
16	Tão fundo é o mar - Moreno Veloso	How deep is the ocean (Irving Berlin)
17	Verão - Erasmo Carlos	Summertime (G. & Ira Gershwin)
18	Estava escrito nas estrelas - Emílio Santiago	It was written in the stars (Harold Arlen & Leo Robin)
19	Nego - Paula Morelenbaum	Lover (Richard Rodgers & Lorenz Hart)
20	Sábio Rio - João Bosco	Ol' Man River (Jerome Kern & Oscar Hammerstein)
21	Fruta estranha - Seu Jorge	Strange fruit (Lewis Allan)
22	Tenho um xodó por ti - Elba Ramalho, Dominginhos e João Donato	I've got a crush on you (G. & Ira Gershwin)
23	Quería estar amando alguém - Ná Ozzetti e Wilson Simoninha	I wish I were in love again (R. Rodgers & L. Hart)
24	O homem que partiu - Luciana Souza	The man that got away (H. Arlen & Ira Gershwin)
25	Mais além do arco-íris - Zélia Duncan	Over the rainbow (H. Arlen & E. Y. Harburg)
26	Natal Lindo - Olivia Hime	White Christmas (Irving Berlin)

Tabela 2. Canções traduzidas por Carlos Rennó, e suas respectivas canções de partida, que comporão o Corpus 1.

No que tange o fator correspondência semântica do conteúdo verbal, discutido anteriormente, todas as canções de Carlos Rennó alcançaram um valor muito próximo a 100%.

4.8.2. Canções traduzidas com música composta por Tom Jobim

Para as canções de Tom Jobim, a busca utilizou o acervo disponível no site oficial do Instituto Antônio Carlos Jobim (portal.jobim.org) e foi complementada com informações dos bancos de dados dos catálogos musicais online *SecondHandSongs* e *Discogs*.

A primeira etapa da busca consistiu em limitar a pesquisa a “canções com letra” na discografia de Tom Jobim, eliminando composições unicamente instrumentais, o que gerou um total de 204 canções.

Na segunda etapa, foram selecionadas apenas as canções com tradução para a língua inglesa, gerando um total de 38 canções.

A terceira etapa consistiu em cotejar a letra original e a letra traduzida de cada canção a fim de identificar correspondência semântica entre elas. As canções sem qualquer relação semântica com a original foram descartadas (um total de 9 canções). Após essa triagem, chegou-se a um total de 29 canções, entre elas 6 autotraduções de Tom Jobim. As 9 canções não incluídas no Corpus 1 eram dos mesmos tradutores das canções inclusas, sendo uma de Gene Lees (Estrada Branca, 1958: *This Happy Madness*, 1971), uma de Ray Gilbert (O Morro Não Tem Vez, 1962: *Somewhere in the Hills*, 1967), três de Jon Hendricks (Desafinado, 1958: *Slightly Out of Tune*, 1962 / Samba de Uma Nota Só, 1960: *One Note Samba*, 1962 / Chega de Saudade, 1958: *No More Blues*, 1963) e quatro de Norman Gimbel (Água de Beber, 1961: *Water to Drink*³⁴, 1963 / Só Danço Samba, 1962: *Jazz 'n' Samba*, 1965 / Insensatez, 1961: *How Insensitive*, 1964 / Meditação, 1959: *Meditation*, 1963). O resultado final com as canções com música composta por Tom Jobim que entrarão no Corpus 1 segue abaixo.

	Música: Tom Jobim	Tradução	Tradutor
	Título (Ano de lançamento)	(Ano de lançamento)	
1	Outra Vez (1954) Letra: Tom Jobim	Once Again (1963)	Jon Hendricks & Jessie Cavanaugh
2	Garota de Ipanema (1963) Letra: Vinicius de Moraes	The Girl from Ipanema (1964)	Norman Gimbel
3	Sabiá (1968) Letra: Chico Buarque	The Song of the Sabia (1969)	Norman Gimbel
4	Foi a noite (1956) Letra: Newton Mendonça	It Was Night (1967)	Gene Lees
5	Se todos fossem iguais a você (1956) Letra: Vinicius de Moraes	Someone to Light Up My Life (1967)	Gene Lees

³⁴ O título em inglês da canção Água de Beber, além de *Water to Drink*, também aparece em alguns álbuns como *Drinking Water*, por exemplo, no LP de 1971 de Frank Sinatra: *Sinatra & Company*.

6	Desafinado (1958) Letra: Newton Mendonça	Off Key (1967)	Gene Lees
7	Este Seu Olhar (1959) Letra: Tom Jobim	That Look You Wear (1968)	Gene Lees
8	Corcovado (1960) Letra: Tom Jobim	Quiet Nights of Quiet Stars (1962)	Gene Lees
9	Samba do avião (1962) Letra: Tom Jobim	Song of the Jet (1965)	Gene Lees
10	Vivo sonhando (1963) Letra: Tom Jobim	Dreamer (1964)	Gene Lees
11	Chovendo na roseira (1971) Letra: Tom Jobim	Double Rainbow (1974)	Gene Lees
12	Bonita demais (1962) Letra: Vinicius de Moraes	Bonita ³⁵ (1964)	Gene Lees Ray Gilbert
13	Por causa de você (1957) Letra: Dolores Duran	Don't Ever Go Away (1967)	Ray Gilbert
14	E Preciso Dizer Adeus (1958) Letra: Vinicius de Moraes	All That's Left Is to Say Goodbye (1965)	Ray Gilbert
15	Dindi (1959) Letra: Aloysio de Oliveira	Dindi (1965)	Ray Gilbert
16	Samba torto (1960) Letra: Aloysio de Oliveira	Pardon My English (1960)	Ray Gilbert
17	O amor em paz (1960) Letra: Vinicius de Moraes	Once I loved (1965)	Ray Gilbert
18	Fotografia (1962) Letra: Tom Jobim	Photograph (1965)	Ray Gilbert
19	Ela é carioca (1963) Letra: Vinicius de Moraes	She's a Carioca (1967)	Ray Gilbert

³⁵ A canção intitulada *Bonita*, lançada em 1964, com letra em inglês de Gene Lees e Ray Gilbert, sempre foi citada como originalmente escrita em inglês e não como uma tradução. Na época, Gene Lees alegou que seus rascunhos da letra tinham sido entregues por Tom Jobim a Ray Gilbert, que modificou algumas palavras e levou todo o crédito. Após disputas judiciais, Gene Lees passou a ser creditado nas gravações de *Bonita*, juntamente com Ray Gilbert. A letra em português da canção, datada de 1962, intitulada *Bonita Demais* foi encontrada em manuscritos de Vinicius no acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa e publicada no *Cancioneiro Vinicius de Moraes - Biografia e Obras Selecionadas*, lançado em 2007 em dois volumes de luxo. Ao comparar as letras, fica evidente que *Bonita*, em inglês, é baseada na letra de *Bonita Demais*, em português, pela semelhança semântica entre os textos, além de que teria sido muito improvável um título tão parecido e a colocação da palavra “bonita” nas mesmas notas na partitura da canção. Segundo o site oficial do Instituto Antonio Carlos Jobim, “em 2005, *Bonita* foi gravada por Daniel Jobim, pela primeira vez com letra em português, de Vinicius de Moraes, com o título *Bonita Demais*”.

20	Inútil paisagem (1964) Letra: Aloysio de Oliveira	Useless Landscape (If You Never Come to Me) (1965)	Ray Gilbert
21	Só Tinha de Ser com Você (1964) Letra: Aloysio de Oliveira	This Love That I've Found (1981)	Ray Gilbert
22	Esperança perdida (1965) Letra: Billy Blanco	I Was Just One More For You (1965)	Ray Gilbert
23	Samba de uma nota só (1960) Letra: Newton Mendonça	One Note Samba (1964)	Tom Jobim
24	Triste (1967) Letra: Newton Mendonça	Triste (1971)	Tom Jobim
25	Wave (1967) Letra: Tom Jobim	Wave (1967)	Tom Jobim
26	Águas de Março (1972) Letra: Tom Jobim	Waters of March (1973)	Tom Jobim
27	Anos Dourados (1986) Letra: Chico Buarque	Looks Like December (1987)	Tom Jobim
28	Passarim (1987) Letra: Tom Jobim	Passarim (1987)	Tom Jobim
29	Forever green (1992) Letra: Tom Jobim	Sempre verde (1994)	Daniel Jobim & Paulo Jobim

Tabela 3. Canções com música composta por Tom Jobim, e suas respectivas traduções, que entrarão no Corpus 1.

Quanto ao fator correspondência semântica do conteúdo verbal entre original e tradução, o valor ficou entre 60% e 80%.

4.8.3. Canções dubladas em filme com maior bilheteria

Com base nos critérios estabelecidos, de acordo com o maior site mundial de bilheteria *Box Office Mojo*, os 10 filmes lançados no Brasil em janeiro/2017 com maior arrecadação de bilheteria foram os seguintes:

Posição	Título do filme	Distribuidor	Bilheteria no Brasil (US\$)
1	Moana: Um Mar de Aventuras	Disney	\$22,903,233
2	Assassin's Creed: O Filme	Fox	\$9,959,954
3	La La Land: Cantando Estações	Sarava	\$7,309,934
4	Passageiros (2016)	Sony	\$7,090,198

5	Triplo X: Reativado	PPI	\$6,265,728
6	Resident Evil 6: O Capitulo Final	Sony	\$6,004,832
7	Beleza Oculta	WB	\$2,600,000
8	Quatro Vidas de Um Cachorro	UPI	\$2,166,627
9	Eu Fico Loko	Downtown	\$1,885,600
10	A Bailarina	Paris	\$1,855,108

Tabela 4. Dez primeiros filmes lançados no Brasil em janeiro/2017 com maior de bilheteria³⁶

Atendendo a um dos critérios de seleção, o primeiro filme da lista já se trata de um filme de animação com canções dubladas em português brasileiro: *Moana: Um Mar de Aventuras*, lançado em novembro/2016 nos EUA e em janeiro/2017 no Brasil. Sendo assim, com base nos critérios previamente definidos, as canções desse filme farão parte do Corpus 2. A trilha sonora do filme é composta por um total de 40 obras musicais, sendo 26 delas apenas instrumentais, 3 cantadas nas línguas polinésias toquelauano e samoano e 1 canção reprisada no encerramento do filme, porém com mesma letra. Das 10 canções restantes, 2 delas são gravações de *How Far I'll Go* e *You're Welcome* lançadas como *singles*, com mesma letra e música, e, portanto, não serão repetidas na lista. A reprise de *How Far I'll Go* tem letra diferente e, por conseguinte, foi colocada na lista. Por fim, obteve-se um total de 8 canções dubladas em português brasileiro, incluídas no Corpus 2, conforme a tabela abaixo.

	Canções do filme Moana: Um Mar de Aventuras	Canções dubladas para o português brasileiro
1	Where You Are (2016)	Seu lugar (2017)
2	How Far I'll Go (2016)	Saber quem sou (2017)
3	We Know the Way (2016)	Pra ir além (2017)
4	How Far I'll Go (Reprise) (2016)	Saber quem sou (Reprise) (2017)
5	You're Welcome (2016)	De nada (2017)
6	Shiny (2016)	Brilhe (2017)

³⁶ Fonte: Box Office Mojo. Disponível em: <<http://www.boxofficemojo.com/intl/brazil/yearly/?yr=2017&sort=reldate&order=ASC&p=.htm>>. Acesso em: 30 mar. 2017

7	I Am Moana (Song of the Ancestors)	Eu sou Moana (2017)
8	Know Who You Are (2016)	Teu nome eu sei (2017)

Tabela 5. Canções dubladas em português brasileiro no filme *Moana: Um Mar de Aventuras* (2017)

4.8.4. Videoclipe dublado com mais visualizações online

Para realizar a busca dos videoclipes com maior número de visualizações no canal Vevo, foi utilizado um buscador estatístico de alta confiabilidade chamado *VidStatsX*, um site original de rastreamento estatístico do próprio *Youtube* e ativo desde 2009. Foi realizada uma busca pelos canais Vevo com mais visualizações até janeiro/2017. Entende-se aqui que o número de visualizações é um fator indicativo de popularidade, ou seja, quanto maior a quantidade de visitas no canal, mais relevante para esta pesquisa é o artista, uma vez que o enfoque da pesquisa reside em materiais audiovisuais do *mainstream* da música popular, no Brasil e no mundo.

Posição	Canal VEVO	Nº de visualizações (B = bilhões)	Nº de vídeos no canal	Nº de inscritos no canal
1	Justin Bieber	14.97 B	123	28,661,179
2	Katy Perry	11.61 B	98	22,033,563
3	Taylor Swift	11.29 B	77	22,076,351
4	Rihanna	11.14 B	107	24,574,142
5	Shakira	9.13 B	128	13,392,358
6	Eminem	8.45 B	66	21,765,927
7	Enrique Iglesias	8.03 B	105	10,486,424
8	David Guetta	7.97 B	379	13,417,524
9	One Direction	7.24 B	171	21,906,934
10	Maroon 5	7.15 B	87	13,199,907
11	Calvin Harris	7.03 B	75	10,921,908
12	Beyoncé	6.85 B	126	12,077,676

Tabela 6. Ranking de canais Vevo mais visualizados até janeiro/2017.³⁷

³⁷ Fonte: VidStatsX. Disponível em: <<https://vidstatsx.com/vevo-most-viewed>>. Acesso em: 01 mai. 2017.

Dos cantores listados, os únicos que gravaram traduções de suas canções em um idioma estrangeiro são Shakira, Enrique Iglesias e Beyoncé. No entanto, Shakira e Enrique Iglesias, apesar de terem várias traduções de suas canções, seus videocliques incluem partes que são refilmadas para se adequarem ao idioma estrangeiro, ou seja, não se dubla o mesmo material de vídeo. Sendo assim, na modalidade videoclipe, o Corpus 2 contará com as canções dubladas em videoclipe da cantora americana Beyoncé.

A cantora gravou cinco versões em espanhol de suas canções originalmente gravadas em inglês, quais sejam: *Listen/Oye* (2007), *Beautiful Liar/Bello Embustero* (2007), *Irreplaceable/Irreemplazable* (2007), *If I Were A Boy/Si Yo Fuera Un Chico* (2008) e *Move Your Body/Mueve Tu Cuerpo* (2011). Considerando os critérios de inclusão pré-definidos, apenas as três canções dispostas na tabela abaixo entrarão no Corpus 2, visto que são as únicas que apresentam videoclipe oficial para a versão em espanhol.

	Canção original em inglês	Tradução para o espanhol	Tradutor
1	Irreplaceable (2007)	Irreemplazable	Rudy Pérez
2	If I Were A Boy (2008)	Si Yo Fuera Un Chico	Rudy Pérez
3	Move Your Body (2011)	Mueve Tu Cuerpo	Rudy Pérez

Tabela 7. Canções de Beyoncé traduzidas ao espanhol e reproduzidas em videoclipe

4.8.5. Musical de teatro com reedição mais atual no Brasil

A fonte de dados para selecionar o musical inserido no Corpus 2 foi a listagem disponível no site pessoal da dupla Claudio Botelho e Charles Möeller. O site apresenta autobiografias dos autores e uma lista, constantemente atualizada, dos musicais e operetas que já realizaram. A listagem de Claudio Botelho é cronologicamente separada por obras nas quais já trabalhou como ator, cantor, diretor musical, versionista/adaptador e compositor. Interessa a esta pesquisa os musicais nos quais Botelho trabalhou como versionista, o que resultou em um total de 43 obras até o presente momento (abril/2018). Com base nos critérios de inclusão anteriormente definidos, dessas obras, 31 são musicais da Broadway, conforme tabela abaixo.

	Musicais traduzidos por Claudio Botelho Título comercializado em português (Ano de estreia no Brasil)	Musicais produzidos pela Broadway Título original (Ano de estreia na Broadway)
1	Victor ou Victoria (2001)	Victor/Victoria (1995)
2	Company (2001)	Company (1970)
3	Les Misérables (2001)	Les Misérables (1987)
4	O Beijo da Mulher Aranha (2001)	Kiss of the Spider Woman (1993)
5	A Bela e a Fera (2002)	Beauty and the Beast (1994)
6	Chicago (2004)	Chicago (1975)
7	O Fantasma da Ópera (2005)	The Phantom of the Opera (1988)
8	Lado a Lado com Sondheim (2005)	Side by Side by Sondheim (1977)
9	Sweet Charity (2006)	Sweet Charity (1966)
10	My Fair Lady (2007) (2016)	My Fair Lady (1956)
11	Miss Saigon (2007)	Miss Saigon (1991)
12	West Side Story (2008)	West Side Story (1957)
13	A Noviça Rebelde (2008) (2018)	The Sound of Music (1959)
14	O Despertar da Primavera (2009)	Spring Awakening (2006)
15	Avenida Q (2009)	Avenue Q (2003)
16	Mamma Mia (2010)	Mamma Mia! (2001)
17	Hair (2010)	Hair: The American Tribal Love- Rock Musical (1968)
18	Gypsy (2010)	Gypsy (1959)
19	O Rei e Eu (2010)	The King and I (1951)
20	Jekyll & Hyde: O Médico e o Monstro (2010)	Jekyll & Hyde (1997)
21	Evita (2011)	Evita (1979)
22	Um violinista no telhado (2011)	Fiddler on the Roof (1964)
23	Judy Garland: O Fim do Arco-Íris (2011)	Judy! End of the Rainbow (2012)
24	A Família Addams (2012)	The Addams Family(2010)
25	Shrek, O Musical (2013)	Shrek, The Musical (2008)
26	Como Vencer na Vida sem Fazer Força (2013)	How to Succeed in Business Without Really Trying (1961)
27	Nine: Um Musical Felliniano (2015)	Nine (1982)
28	Kiss me Kate: O Beijo da Megera (2015)	Kiss me, Kate (1948)
29	Cinderella, O Musical (2016)	Rodgers + Hammerstein's Cinderella (2013)

30	Rocky Horror Show (2016)	The Rocky Horror Show (1975)
31	Se Meu Apartamento Falasse... (2017)	Promises, Promises (1968)

Tabela 8. Musicais da Broadway traduzidos por Claudio Botelho estreados no Brasil – até abril/2018.

Estreitando a busca conforme os critérios de seleção, entre os musicais citados na lista, os que tiveram mais de uma edição no Brasil foram: *My Fair Lady* (2007 e 2016) e *A Noviça Rebelde* (2008 e 2018). De acordo com o critério favorecendo o musical com reedição mais atual, fará parte do corpus *A Noviça Rebelde*, versão de *The Sound of Music* de 1959. Para fins de comparação entre as obras, será utilizada a versão americana de 2015 - *The Sound Of Music – North American Tour*, visto que não existem registros comercializados de gravação do musical de 1959. Quanto à tradução, será utilizada a exibição de 2008, uma vez que sua reedição acabou de ser estreada no teatro em 2018 – de 28/03 a 27/05 em São Paulo e de 19/07 a 02/09 no Rio de Janeiro.

A Noviça Rebelde possui 13 canções principais e algumas reprises, além de prelúdios e música incidental. O quadro abaixo, portanto, mostra as canções do musical que comporão o Corpus 2, atendendo aos critérios pré-definidos.

	A Noviça Rebelde (2008/2018) <i>Canções traduzidas para o português brasileiro</i>	The Sound of Music (1959) <i>Títulos originais das canções</i>
1	O som da música	The Sound of Music
2	Maria	Maria
3	Coisas que eu amo	My Favorite Things
4	Eu confio	I Have Confidence
5	Do-Re-Mi	Do-Re-Mi
6	Dezesseis e dezessete	Sixteen Going on Seventeen
7	O pastorzinho	The Lonely Goatherd
8	O que é que a gente faz	How Can Love Survive
9	So long, farewell	So long, farewell
10	A montanha	Climb Ev'ry Mountain
11	Não tem outro jeito	No Way to Stop it
12	Alguma coisa boa	Something Good
13	Edelweiss	Edelweiss

Tabela 9. Canções do musical *A Noviça Rebelde* traduzidas por Claudio Botelho.

No quesito correspondência semântica, todas as canções do musical são elegíveis para entrarem no Corpus 2.

4.9. Disposição das informações textuais e paratextuais nos quadros ilustrativos

As subseções a seguir ilustrarão como as informações textuais e paratextuais das canções dos corpora serão graficamente representadas nesta versão impressa da tese, na seção de apêndices. É relevante frisar que ambos os corpora, na íntegra, estão disponíveis online sob outra forma de apresentação.

4.9.1. Canções com dois componentes semióticos

As letras das canções com dois componentes semióticos (verbal e sonoro) serão dispostas em quadros comparativos com duas colunas cada – uma para a letra original e outra para a letra traduzida, contendo, adicionalmente, as seguintes informações:

- a) Título da canção original e da canção traduzida;
- b) Nome do letrista do texto original;
- c) Nome do compositor da música original;
- d) Nome do tradutor;
- e) Ano de lançamento do álbum original e do álbum da tradução;
- f) Separação por estrofes;
- g) Alinhamento por quantidade de sílabas métricas verso a verso;
- h) Numeral de referência para cada verso da canção na margem esquerda do quadro;
- i) Numeral atribuído na listagem final das canções do corpus, mostrado no canto superior esquerdo do quadro.

1	Um cantinho e um violão	Quiet nights of quiet stars
2	Esse amor, uma canção	Quiet chords from my guitar
3	Pra fazer feliz a quem se ama	Floating on the silence that surrounds us
4	Muita calma pra pensar	Quiet thoughts and quiet dreams
5	E ter tempo pra sonhar	Quiet walks by quiet streams
6	Da janela vê-se o Corcovado	And a window that looks out on Corcovado/ Oh how lovely
7	O Redentor, que lindo	
8	Quero a vida sempre assim	This is where I want to be
9	Com você perto de mim	Here, with you so close to me
10	Até o apagar da velha chama	Until the final flicker of life's amber
11	E eu, que era triste	I, who was lost and lonely
12	Descrente deste mundo,	Believing life was only
13	Ao encontrar você eu conheci	A bitter tragic joke, have found with you
14	O que é felicidade, meu amor	The meaning of existence oh, my love

Quadro 2. Canção *Corcovado* (1960) e sua tradução *Quiet Nights of Quiet Stars* (1962).

4.9.2. Canções com três componentes semióticos

Além de um quadro comparativo como o apresentado acima para as canções com dois componentes semióticos, os trechos de materiais audiovisuais utilizados como exemplos serão apresentados em outro quadro³⁸, conforme a necessidade.

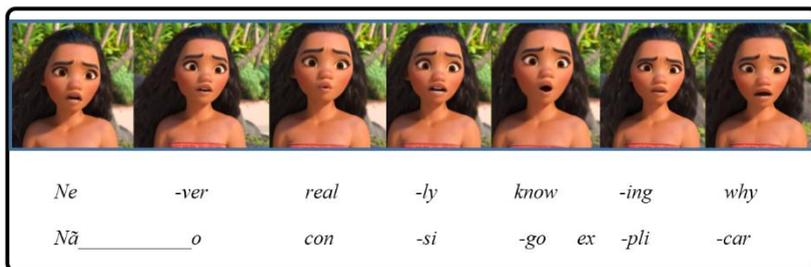
Para a representação do conteúdo visual, serão utilizados quadros multimodais contendo imagens e texto (além do acesso online ao material audiovisual completo). Os quadros serão organizados de modo a ilustrar a sincronia entre texto e imagem, principalmente em relação a movimentos labiais e gestos corporais atrelados a um texto, que será disposto imediatamente abaixo da sequência de imagens.

Constarão no quadro as seguintes informações:

- a. Tipo da produção audiovisual (filme, musical ou videoclipe), indicado abaixo do quadro;

³⁸ Na montagem dos quadros, para a extração dos frames, primeiramente tentou-se utilizar o software livre ELAN - uma ferramenta profissional para a criação de anotações complexas em recursos de áudio e vídeo. Contudo, a ferramenta exigia muita capacidade de processamento de dados e o trabalho tornou-se lento. Por essa razão, o autor desta tese extraiu os frames manualmente através da tecla *Print Screen* e editores simples de imagem.

- b. Título da produção audiovisual original e da traduzida;
- c. Ano de lançamento do material original e da tradução;
- d. Indicação do número do apêndice correspondente com o quadro contendo a letra completa da canção;
- e. Título da canção (original e traduzida) inserida no material audiovisual em questão;
- f. Fotogramas dispostos lado a lado horizontalmente;
- g. Transcrição do trecho da letra da canção referente aos fotogramas mostrados.



Filme: *Moana* – Canção: *How Far I'll Go* (2016)/ *Saber quem sou* (2017) – Apêndice 59

Quadro 3. Exemplo de organização das informações no quadro multimodal para canções performatizadas.

4.10. Lista definitiva das canções compiladas nos dois corpora da tese

Para finalizar esta seção, apresenta-se a seguir uma tabela final com todas as canções que farão parte do Corpus 1 (canções 1 a 55) e do Corpus 2 (canções 56 a 79). Cada canção receberá um número que a identificará e facilitará na referência ao longo dos capítulos. Os quadros individuais com as letras das 79 canções e suas respectivas traduções estarão disponíveis como apêndices ao final desta tese.

	Ref.	Canções originais	Canções traduzidas
CORPUS 1 ↓	1	I Get a Kick Out of You (1934)	Eu só me ligo em você (2000)
	2	It's De-lovely (1936)	Que de-lindo (2000)
	3	Let's Do It (Let's Fall in Love) (1928)	Façamos (Vamos amar) (2000)
	4	A Foggy Day (1937)	Um dia de garoa (2000)

5	Ev'ry Time We Say Goodbye (1944)	Toda vez que eu digo adeus (2000)
6	Blah, Blah, Blah (1931)	Blabláblá (2000)
7	Embraceable You (1930)	Abraçável você (2000)
8	Fascinatin' Rhythm (1924)	Fascinante ritmo (2000)
9	Oh, Lady, Be Good (1924)	Oh, dama, tem dó (2000)
10	At Long Last Love (1938)	Enfim o amor (2000)
11	Someone to Watch Over Me (1926)	Quem tome conta de mim (2000)
12	The Lorelai (1933)	A Lorelai (2000)
13	The Laziest Gal in Town (1927)	A moça mais vagal da cidade (2000)
14	My Romance (1935)	Meu romance (2009)
15	Bewitched, Bothered and Bewildered (1940)	Encantada (2009)
16	How Deep is the Ocean (1932)	Tão fundo é o mar (2009)
17	Summertime (1935)	Verão (2009)
18	It Was Written in the Stars (1948)	Estava escrito nas estrelas (2009)
19	Lover (1932)	Nego (2009)
20	Ol' Man River (1927)	Sábio Rio (2009)
21	Strange Fruit (1939)	Fruta estranha (2009)
22	I've Got a Crush on You (1928)	Tenho um xodó por ti (2009)
23	I Wish I Were in Love Again (1937)	Queria estar amando alguém (2009)
24	The Man that Got Away (1953)	O homem que partiu (2009)
25	Over the Rainbow (1939)	Mais além do arco-íris (2009)
26	White Christmas (1942)	Natal lindo (2009)
27	Outra vez (1954)	Once Again (1963)
28	Garota de Ipanema (1963)	The Girl from Ipanema (1964)
29	Sabiá (1968)	The Song of the Sabia (1969)
30	Foi a noite (1956)	It Was Night (1967)
31	Se todos fossem iguais a você (1956)	Someone to Light Up My Life (1967)
32	Desafinado (1958)	Off Key (1967)
33	Este seu olhar (1959)	That Look You Wear (1968)
34	Corcovado (1960)	Quiet Nights of Quiet Stars (1962)

35	Samba do avião (1962)	Song of the Jet (1965)
36	Vivo sonhando (1963)	Dreamer (1964)
37	Chovendo na roseira (1971)	Double Rainbow (1974)
38	Bonita demais (1962)	Bonita (1964)
39	Por causa de você (1957)	Don't Ever Go Away (1967)
40	É preciso dizer adeus (1958)	All That's Left Is to Say Goodbye (1965)
41	Dindi (1959)	Dindi (1965)
42	Samba torto (1960)	Pardon my English (1960)
43	O amor em paz (1960)	Once I loved (1965)
44	Fotografia (1962)	Photograph (1965)
45	Ela é carioca (1963)	She's a Carioca (1967)
46	Inútil paisagem (1964)	Useless Landscape (If You Never Come to Me) (1965)
47	Só tinha de ser com você (1964)	This Love That I've Found (1981)
48	Esperança perdida (1965)	I Was Just One More For You (1965)
49	Samba de uma nota só (1960)	One Note Samba (1964)
50	Triste (1967)	Triste (1971)
51	Wave (1967)	Wave (1967)
52	Águas de Março (1972)	Waters of March (1973)
53	Anos Dourados (1986)	Looks Like December (1987)
54	Passarim (1987)	Passarim (1987)
55	Forever green (1992)	Sempre verde (1994)
56	Where You Are (2016)	Seu lugar (2017)
57	How Far I'll Go (2016)	Saber quem sou (2017)
58	We Know the Way (2016)	Pra ir além (2017)
59	How Far I'll Go (Reprise) (2016)	Saber quem sou (Reprise) (2017)
60	You're Welcome (2016)	De nada (2017)
61	Shiny (2016)	Brilhe (2017)
62	I Am Moana (Song of the Ancestors) (2016)	Eu sou Moana (2017)
63	Know Who You Are (2016)	Teu nome eu sei (2017)
64	Irreplaceable (2007)	Irreemplazable (2007)
65	If I Were a Boy (2008)	Si yo fuera un chico (2008)

66	Move Your Body (2011)	Mueve tu cuerpo (2011)
67	The Sound of Music (1959)	O som da música (2008)
68	Maria (1959)	Maria (2008)
69	My Favorite Things (1959)	Coisas que eu amo (2008)
70	I Have Confidence (1959)	Eu confio (2008)
71	Do-Re-Mi (1959)	Do-ré-mi (2008)
72	Sixteen Going on Seventeen (1959)	Dezesseis e dezessete (2008)
73	The Lonely Goatherd (1959)	O pastorzinho (2008)
74	How Can Love Survive (1959)	O que é que a gente faz (2008)
75	So Long, Farewell (1959)	So long, farewell (2008)
76	Climb Ev'ry Mountain (1959)	A montanha (2008)
77	No Way to Stop It (1959)	Não tem outro jeito (2008)
78	Something Good (1959)	Alguma coisa boa (2008)
79	Edelweiss (1959)	Edelweiss (2008)

Tabela 10. Lista final com todas as canções incluídas no corpus de apoio

4.11. Uso dos corpora para a construção do modelo proposto e as categorias emergentes

Em suma, a aplicação dos critérios de seleção resultou em 79 canções que comporão os corpora, quais sejam: 26 canções traduzidas por Carlos Rennó, 28 traduções de canções cuja música foi composta por Tom Jobim, 9 canções dubladas no filme *Moana: Um Mar de Aventuras*, 3 videocliques da cantora Beyoncé e 13 canções do musical *A Noviça Rebelde*.

Através do exposto até aqui, pretendeu-se explicar o método de pesquisa utilizado nesta tese, bem como demonstrar como os corpora foram concebidos e quais canções farão parte deles. Explicou-se também que os dois corpora foram utilizados para a construção do modelo proposto, bem como para a exemplificação das categorias emergentes.

A partir de uma detalhada e extensa análise de todo o conteúdo multimodal contido dos dois corpora, compilados a partir de uma minuciosa filtragem de acordo com os requisitos de seleção pré-estabelecidos, as canções foram analisadas individualmente, buscando-se estabelecer relações de sentido em diversos domínios, principalmente no âmbito de letra cantada, música e performance visual. A ilustração abaixo

mostra a transdisciplinaridade envolvida na atividade de tradução de canções considerada nesta tese, evidenciando os níveis de inter-relação entre áreas pertinentes à tradução (canto, música, interpretação), bem como seus produtos físicos (letra, partitura, script) e seus agentes (letrista, cantor, compositor, arranjador, músico instrumentista, ator, dublador, diretor e, naturalmente, o tradutor – no centro da figura).

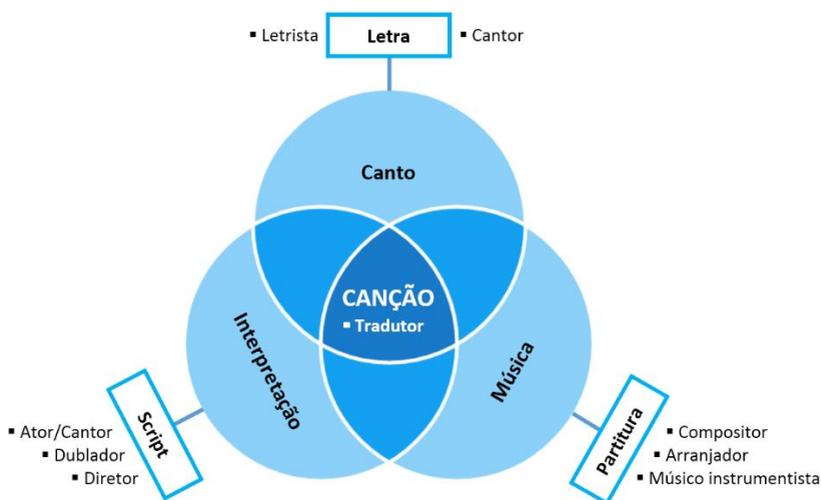


Figura 4. Transdisciplinaridade da tradução de canção e seus agentes

No cotejamento individual entre canção de partida e canção traduzida e, posteriormente, no conjunto de características predominantes na análise geral, relações foram estabelecidas em diversos níveis, chegando-se, portanto, à síntese de (1) relações semânticas, (2) posicionais, (3) musicais, (4) fonéticas, (5) estilísticas, (6) culturais e (7) performáticas, como ilustrado na figura abaixo.

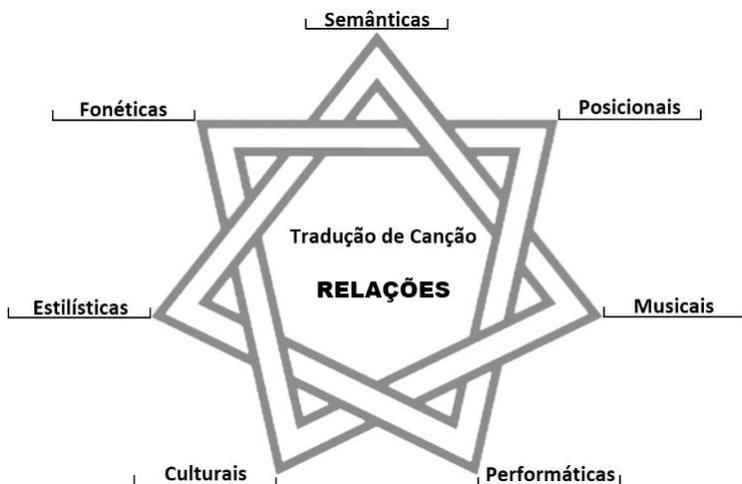


Figura 5. Relações e inter-relações de aspectos tradutórios da canção nas categorias propostas

A ilustração acima representa elementos que se inter-relacionam durante a atividade tradutória da canção. Dependendo do gênero musical e da proposta de tradução, alguns desses elementos serão mais importantes que outros, cabendo ao tradutor a decisão de quais terão mais relevância no processo.

As relações elencadas foram convertidas em categorias para o modelo proposto, desmembrando-se, cada uma, em novas subcategorias, conforme descrição a seguir:

(1) Relações semânticas

- a. Linguísticas
- b. Imagéticas
- c. Cinéticas
- d. Ideológicas

(2) Relações posicionais

- a. Posicionamento das rimas
- b. Posicionamento por segmentos na letra da canção
- c. Posicionamento de sons específicos
- d. Posicionamento de palavras-chave

- (3) Relações musicais
 - a. Gênero musical
 - b. Prosódia musical
 - c. Registro vocal do intérprete
 - d. Instrumentação
 - e. Efeitos sonoros
 - f. Notação e partituras
- (4) Relações fonéticas
 - a. Sons consonantais
 - b. Sons vocálicos
 - c. Efeitos sonoros de rimas
 - d. Efeitos sonoros de canto
 - e. Homofonia
 - f. Efeitos sonoros poéticos
- (5) Relações estilísticas
 - a. Estilo musical
 - b. Efeitos linguísticos
 - c. Características de linguagem
 - d. Tematização
 - e. Estilo vocabular
- (6) Relações culturais
 - a. Adaptação
 - b. Estrangeirização
 - c. Domesticação
 - d. Exotização
 - e. Identidade
 - f. (Des)culturalização
- (7) Relações performáticas
 - a. Sincronia labial
 - b. Sincronia verbo-imagética
 - c. Elementos visuais/gestuais
 - d. Aparelho fonador
 - e. Palco

No capítulo a seguir, cada categoria será analisada e exemplificada com dados extraídos dos corpora que justificam a inclusão da categoria no modelo. Serão mostrados apenas os trechos das letras e/ou imagens de vídeo relacionadas ao item sendo exemplificado. Os quadros completos

das letras estão dispostos no final desta tese em forma de apêndices. O material audiovisual das canções está disponibilizado no site criado exclusivamente para a tese (www.songtranslation.wix.com/corpus).

5. ANÁLISE E EXEMPLIFICAÇÃO DAS CATEGORIAS A PARTIR DOS CORPORA

Com o intuito de facilitar a compreensão do modelo através da visualização de suas categorias e subcategorias, cada subcapítulo a seguir será iniciado com uma ilustração – diagrama/mapa mental – de todos os itens incluídos na proposta. Esta etapa da pesquisa parte do pressuposto de que, conforme advoga Górlée (2005, p. 8), “a tradução vocal é um empreendimento imaginativo, produzindo a tentação de trazer uma simbiose traduzida de textos poéticos e musicais”. Indo um pouco além, ainda dentro desse empreendimento criativo e simbiótico, considera-se aqui a estreita inter-relação entre, como sugere Jiménez (2017, p. 202) “letra, música e interpretação” – o tripé de sustentação da canção.

A comparação entre duas canções – sendo uma delas a fonte e a outra sua tradução – permite a delimitação de relações em variados níveis, por exemplo, correspondência verbal, musicalidade, similaridade fonética, atuação, coreografia, entre tantos outros. Através de um cotejamento, emergem o que Górlée (2005, p. 9) chama de “vícios e virtudes da tradução vocal” – uma série de manobras, estratégias e equívocos tradutórios que se tornam padrões na medida em que se analisa um grande conjunto de canções traduzidas. Tais padrões se enquadram em uma infinidade de áreas do conhecimento, não apenas da tradução propriamente dita, e, portanto, requer que se considere o conjunto de agentes por trás de cada disciplina envolvida. Nesse sentido, conforme afirma Mateo (2012), independentemente do enfoque, uma pesquisa sólida sobre tradução de canções deve adotar uma abordagem que envolva várias disciplinas – por exemplo, musicologia, teatro, semiótica, sociologia, história literária e estudos de tradução – para atender plenamente as normas e os padrões tradutórios, os quais englobam dimensões linguísticas, discursivas, estéticas, socioculturais, históricas, ideológicas, econômicas e técnicas.

Dito isto, as seções a seguir, com as sete categorias do modelo, visam abordar o tema sob uma perspectiva holística, ou, como sugere Kaindl (1995), “gestalt”. Dessa forma, qualquer aspecto que emerge do cotejamento e que se mostre um padrão será de interesse para esta pesquisa, sendo, portanto, incluído no modelo.

5.1. Relações semânticas em tradução de canções

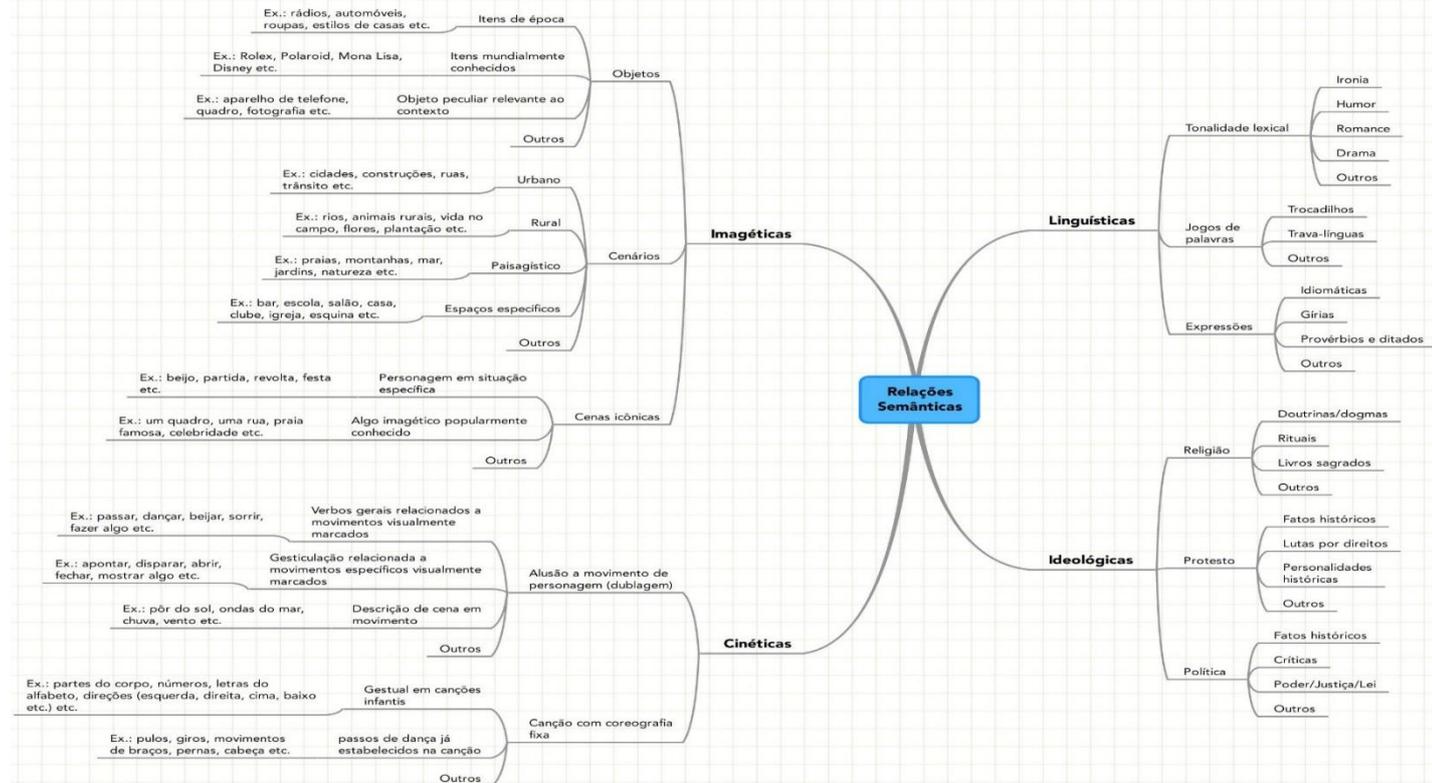


Figura 6. Diagrama da categoria *Relações Semânticas* e suas subcategorias para o modelo proposto.

Relações Semânticas

a. *Relações semânticas – linguísticas*: referem-se, além da correlação verbal mínima esperada entre textos fonte e alvo, a nuances e formas de expressão do conteúdo semântico-verbal através do léxico, indicando, por exemplo, tom de ironia, humor, romantismo, dramaticidade etc. Podem ocorrer também por meio de jogos de palavras, como trocadilhos, trava-línguas e inversões sintáticas, e expressões diversas, como as idiomáticas, ditados, provérbios, gírias etc.

Exemplos:

Na estrofe abaixo, várias relações semânticas podem ser estabelecidas entre a canção original e a tradução. Nota-se que o tradutor parafraseia os versos e transpõe os sentidos na tradução. O verso 05 (Homens não são uma nova sensação) foi vertido como “Homem sempre me aparece”, expressando a ideia original de que “homens não são uma novidade”. O tom depreciativo de “this half-pint imitation” foi reproduzido primorosamente por “um meia-boca desse”, mantendo-se, inclusive, a ideia figurativa de meio/metade. Mesmo a expressão idiomática “on the blink”, que quer dizer “fora de ordem, funcionando mal” e que equivale metaforicamente a sentir-se “desconcertado, desorientado”, foi traduzida meticulosamente como “me desconcertou” (*put me on the blink*).

05	Men are not a new sensation	Homem sempre me aparece
06	I've done pretty well I think	Geralmente bem me dou
07	But this half-pint imitation	Mas um meia-boca desse
08	Put me on the blink	Me desconcertou

Bewitched, bothered, and bewildered (1940)/ Encantada (2009) – Apêndice 15

O exemplo seguinte é um verso vertido por Carlos Rennó e Charles Perrone com uma solução para o anagrama original, transpondo, além da forma, o conteúdo semântico (Rennó, 2003, p. 69). O jogo de palavras original engenhosamente se vale da homofonia de “win some winsome”, além de outros efeitos, como aliterações de /m/ e /s/ em todo o verso. O tradutor replicou o jogo de palavras precisamente com “-char moça charmosa”, além de manter, mesmo que timidamente, aliterações de /m/ e /s/, bem como de /r/, também por todo o verso.

05	I must WIN SOME WINSOME miss	Quero aCHAR MOÇA CHARMOSA
----	------------------------------	---------------------------

Oh Lady, Be Good (1924)/Oh Dama, Tem Dó (2000) – Apêndice 09

Na estrofe abaixo, o tom cômico e jovial da canção original também foi mantido na canção traduzida. Notam-se situações inusitadas sendo descritas para ensejarem o lema da canção “let’s fall in love!”. Naturalmente, alguma informação se perde, outras se ganha, mas o “espírito” (e.g. DRINKER, 1950; LEES, 1998; RENNÓ, 2003, entre outros) da canção original, seu tom, mensagem essencial, se mantém. Cabe ressaltar que nesta canção, especificamente, algumas informações, aqui aparentemente omitidas, aparecem em outros trechos da letra (ver letra completa no Apêndice 03).

40	The dragonflies, in the reeds, do it	Libélulas, em bambus, fazem
41	Sentimental centipedes do it	Centopéias sem tabus fazem
42	Let’s do it, let’s fall in love	Façamos, vamos amar
43	Mosquitoes, heaven forbid, do it	Os louva-deuses, com fé, fazem
44	So does ev’ry katydid, do it	Dizem que bichos-de-pé fazem
45	Let’s do it, let’s fall in love	Façamos, vamos amar
46	The most refined lady bugs do it	As taturanas também fazem
47	When a gentleman calls	Com ardor incomum
48	Moths in your rugs do it	Grilos, meu bem, fazem
49	What’s the use of moth balls?	E sem grilo nenhum
50	Locusts in trees do it, bees do it	Com seus ferrões, os zangões fazem
51	Even overeducated fleas do it	Pulgas em calcinhas e calções fazem
52	Let’s do it, let’s fall in love	Façamos, vamos amar

Let’s do it, let’s fall in love (1928)/ Façamos, vamos amar (2000) – Apêndice 03

b. **Relações semânticas – imagéticas:** referem-se a objetos, lugares, cenários ou cenas icônicas mencionados na letra da canção que, de alguma forma, remetem o ouvinte até eles. Nesta categoria, não se consideram itens visuais representados em vídeo ou ao vivo, aos quais se dará atenção no item seguinte (Relações semânticas – cinéticas). Aqui, discutem-se os itens que evocam tais imagens à memória e/ou imaginação do ouvinte.

Exemplos:

No trecho abaixo, nota-se que, na tradução para o inglês, o tradutor americano decidiu manter a referência à famosa câmera Rolleiflex, ícone bastante requintado e mundialmente reconhecido na época, cujo auge se deu exatamente na década de 1950 – Tom Jobim gravou a canção em 1958.

11	Fotografei você na minha Rolleiflex	I took your picture with my trusty Rolleiflex
12	Revelou-se a sua enorme ingratidão	And now all I have developed is a complex

Desafinado (1958)/ Off Key (1967) - Apêndice 32

O próximo exemplo trata-se da evocação imagética de um lugar – o Corcovado. Embora seu hipônimo – “o Redentor” – não tenha sido mencionado, a imagem da montanha é mantida na tradução.

06	Da janela vê-se o Corcovado ,	And a window that looks out on Corco-
07	O Redentor, que lindo!	vado/ Oh how lovely!

Corcovado (1960)/ Quiet Nights of Quiet Stars (1962) - Apêndice 34

Em Garota de Ipanema, como se vê abaixo, o nome da praia foi mencionado na tradução americana por exigência de Tom Jobim. Contrariado, o tradutor Norman Gimbel encaixou a palavra em outro local na letra da canção, porém com maestria, buscando similaridade sonora com “menina”/”Ipanima” (como é pronunciada em inglês) (CABRAL, 1997, p. 200). Tom Jobim, com essa decisão, como afirmou o próprio Vinicius de Moraes, “fez de nossa querida Ipanema uma palavra mágica para os ouvintes estrangeiros.” (MORAES, 1965, p. 25).

01	Olha que coisa mais linda	Tall and tan and young
02	Mais cheia de graça	and lovely, the girl
03	É ela menina	from Ipanema
04	Que vem e que passa	goes walking, and when
05	Num doce balanço	she passes, each one
06	Caminho do mar	she passes goes "ah"
07	Moça do corpo dourado	When she walks, she's like a
08	Do sol de Ipanema	Samba, that swings so

Garota de Ipanema (1963)/ The Girl from Ipanema (1964) - Apêndice 28

No trecho abaixo, por se tratar de uma canção narrativa, baseada na lenda de Lorelei – uma sereia que atraía, com seu canto e beleza, os marinheiros para a perdição, o tradutor Carlos Rennó citou na letra da canção o nome do rio no qual a história se passa – o Reno.

03	Swimming in the Rhine	Ares divinais
04	Her figure was divine	Olhares imorais...
05	She had a yen for all the sailors	Tarada pelos marinheiros
06	Fishermen and gobs and whalers	Pescadores, baleeiros
07	She had a most immoral eye	No rio Reno os atraí

The Lorelai (1933)/ A Lorelai (2000) - Apêndice 12

No excerto a seguir, a palavra “flivver” se refere ao famoso carro da Ford Modelo T, fabricado entre 1908 e 1927. Na canção, o automóvel

é mencionado devido a seu balanço quando em movimento. Na tradução, Carlos Rennó conseguiu ilustrar o veículo com a mesma expressividade ao utilizar “calhambeque”, que evoca ao ouvinte exatamente a mesma imagem.

16	What a mess you're making!	Andam perguntando
17	The neighbors want to know	Por que é que eu estou
18	Why I'm always shaking	Sempre chacoalhando
19	Just like a flivver	Qual calhambeque

Fascinating Rhythm (1924)/ Fascinante Ritmo (2000) - Apêndice 08

Por fim, o trecho da canção abaixo traz uma série de itens imagéticos, os quais também foram ilustrados na tradução para a língua inglesa. Destacam-se, entre outros, o Rio de Janeiro, o Cristo Redentor (Statue of the Savior), a Guanabara (the bay of Guanabara), a morena (darkeyed girls) e o Galeão (the airport of Galeão), além de acréscimos na tradução com “Sugar Loaf” (Pão de Açúcar) e “cable cars” (os bondinhos), no mesmo raio de localização geográfica.

06	Rio , você foi feito pra mim	Rio , my love, waiting for me
07	Cristo Redentor	See the cable cars
08	Braços abertos sobre a Guanabara	That sway above the bay of Guanabara
09	Este samba é só porque	Tiny sailboats far below
10	Rio, eu gosto de você	Dance the samba as they go
11	A morena vai sambar	Shinning Rio there you lie
12	Seu corpo todo balançar	City of sand and sea and sky
13	Rio de sol, de céu, de mar	Mountains of green rising so high
14	Dentro de mais um minuto estaremos no Galeão	Four minutes more we'll be there at the airport of Galeão
15	Rio de Janeiro, Rio de Janeiro	Rio de Janeiro, Rio de Janeiro
16	Rio de Janeiro, Rio de Janeiro	Rio de Janeiro, Rio de Janeiro
17	Cristo Redentor	Statue of the Savior
18	Braços abertos sobre a Guanabara	With open arms above the yellow sea shore
19	Este samba é só porque	Sugar Loaf in majesty
20	Rio, eu gosto de você	Climbing from the silver sea
21	A morena vai sambar	Darkeyed girls who smile at me
22	Seu corpo todo balançar	City of love and mysteries

Samba do Avião (1962)/ Song of the Jet (1965) – Apêndice 35

c. *Relações semânticas – cinéticas*: referem-se, principalmente no campo da dublagem, a movimentos de personagens citados na letra e em sincronia com algo visual, por exemplo, em um filme ou videoclipe. Tem relação também com movimentos e gesticulação em espetáculos de ópera e musicais de teatro, bem como em concertos ao vivo. Pode se referir,

ainda, a canções com coreografia fixa, incluindo, por exemplo, passos de dança e gestual com comandos, como direita, esquerda, cima, baixo.

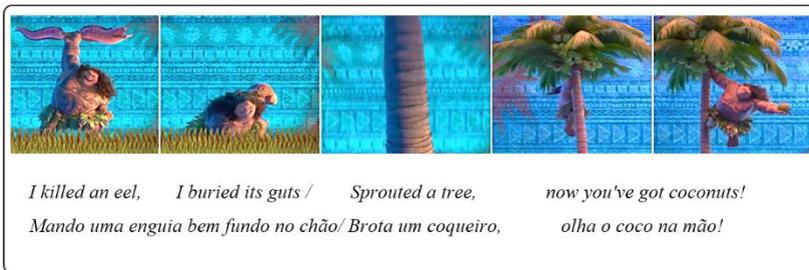
Exemplos:

No excerto abaixo, o personagem Maui, enquanto canta, mostra as mãos de modo a indicar estatura, ao mesmo tempo em que usa palavras condizentes ao gesto. Na tradução dessa canção, o tradutor precisou indicar a mesma informação, visto que havia uma relação verbo-cinética sendo mostrada na tela.



Filme: *Moana*. Canção: *You're Welcome* (2016)/ *De nada* (2017) – Apêndice 60

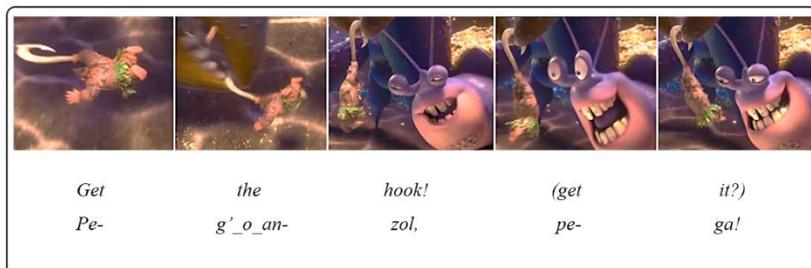
No exemplo a seguir, há uma rápida sequência de imagens narrando a história sendo cantada pelo personagem. Nota-se aqui que o tradutor preocupou-se em manter coerência com a imagem sendo mostrada em vez de com o texto ao pé da letra. De uma forma parafraseada, a informação original foi, de fato, vertida para a língua alvo.



Filme: *Moana*. Canção: *You're Welcome* (2016)/ *De nada* (2017) – Apêndice 60

Na ilustração abaixo, houve um trocadilho na língua inglesa com a expressão “Get the hook” que, além de seu sentido lógico aparente, quer dizer “ser dispensado, demitido”, visto que, na história, o personagem Maui é estimulado a desistir. Na tradução, contudo, prevaleceu o sentido

posicional da expressão, pois havia a necessidade de uma coerência entre o visual e o verbal.



Filme: *Moana*. Canção: *Shiny* (2016)/ *Brilhe* (2017) – Apêndice 61

Como se vê no quadro abaixo, a personagem Moana se dirige à água enquanto descreve exatamente tal ação. Na tradução, a localização da personagem frente ao cenário também precisou ser mencionada na letra da canção.



Filme: *Moana*. Canção: *How Far I'll Go* (2016)/ *Saber quem sou* (2017) – Apêndice 59

Já no exemplo seguinte, a avó dança sobre o rochedo molhado e, no original, diz apenas que gosta de dançar na água. O tradutor preferiu descrever um aspecto da cena – o da avó deslizando os pés junto à água.



<i>I like</i>	<i>to dance</i>	<i>with the</i>	<i>water</i>
<i>Meus pés</i>	<i>desli-</i>	<i>zam na</i>	<i>água</i>

Filme: *Moana*. Canção: *Where you are* (2016)/ *Seu lugar* (2017) – Apêndice 56

No trecho abaixo, Beyoncé canta uma canção com coreografia bastante marcada, indicando além do número da “missão”, os passos de dança que deveriam ser seguidos. No caso abaixo, em vez de “jogue-se para a direita” (*shuffle to the right*), o comando, na tradução, passou a ser “mova-se lado a lado”, ainda mantendo-se coerente com o conteúdo visual do videoclipe, pois após irem para a direita, os personagens voltam para a esquerda, indo várias vezes de um lado para o outro.



<i>Mission 2:</i>	<i>This is how</i>	<i>we do/</i>	<i>Shuffle, shuffle</i>	<i>to the right</i>
<i>Paso dos:</i>	<i>Segunda</i>	<i>misión /</i>	<i>Muévete lado</i>	<i>a lado</i>

Videoclipe: *Beyoncé*. Canção: *Move your body* (2011)/ *Mueve tu cuerpo* (2011) – Apêndice 66

Já no exemplo abaixo, Beyoncé canta “sinta o ritmo das batidas do coração, estale os dedos, estale os dedos”, ao passo que, na tradução, em vez de “estalar os dedos”, se canta “ponha os dedos em seus pés”, provavelmente referindo-se ao exercício de abaixar-se para tocar a ponta dos pés. Vale lembrar que se trata de um videoclipe dublado, ou seja, utilizou-se o mesmo conteúdo visual, originalmente em inglês, substituindo-se apenas a faixa de áudio, agora em espanhol. Exatamente nesse ponto do vídeo, não houve coerência visual, pois a cantora aparece com as mãos para o alto estalando os dedos, bem como todos os outros personagens.



Mission 8: Feel that heartbeat race/

Snap yo fingers, snap yo fingers

Paso ocho: Celebración /

Pon tus dedos en tus pies

*Videoclipe: Beyoncé. Canção: Move your body (2011)/ Mueve tu cuerpo (2011)
– Apêndice 66*

Neste último exemplo, vê-se a indicação de direita e esquerda na coreografia. O tradutor precisou incluir esses comandos na tradução; caso contrário, não haveria coerência do conteúdo visual com o verbal.



Now run to the right, to the right, to the right/

Now run to the left, to the left, to the left

Vamos a la derecha por una vez más/

A la izquierda, vamos otra vez, otra vez

*Videoclipe: Beyoncé. Canção: Move your body (2011)/ Mueve tu cuerpo (2011)
– Apêndice 66*

d. **Relações semânticas – ideológicas:** referem-se a questões históricas, sociais, religiosas, éticas, políticas etc. inseridas, de modo implícito ou explícito, na canção. Tais questões são de interesse do tradutor. Em canções religiosas, por exemplo, um equívoco ou omissão podem significar uma heresia. Canções de cunho político e histórico também possuem uma carga semântica que demanda conhecimento específico do assunto por parte do tradutor.

Exemplos:

A estrofe abaixo é parte da tradução feita por Carlos Rennó. Gravada em 1939 por Billie Holiday, “Strange Fruit” é o primeiro clamor contra o racismo. A letra do judeu branco nova-iorquino comunista Abel Meeropol compara a “estranhas frutas” os cadáveres dos negros mortos em linchamentos e/ou enforcados no sul dos EUA e pendurados por cordas nas árvores (CRUVINEL, 2012, p. 1).

01	Southern trees	Árvores do Sul
02	Bear strange fruit;	Dão fruta estranha;
03	Blood on the leaves	Folha ou raiz,
04	And blood at the root;	Em sangue se banha;
05	Black bodies swinging	Corpo de negro
06	In the southern breeze,	Balançando, lento;
07	Strange fruit hanging	Fruta pendendo
08	From the poplar trees.	De um galho ao vento.

Strange Fruit (1939)/ Fruta Estranha (2009) – Apêndice 21

No exemplo abaixo, o tom dramático do texto, bem como o seu contexto ideológico abordando o trabalho escravo de pessoas negras no Mississippi, foi mantido na tradução.

01	Colored folks work on de Mississippi,	Preto dá duro no Mississippi,
02	Colored folks work while de white folks play,	Duro pro branco poder brincar,
03	Pullin´ dem boats from de dawn to sunset,	Puxando barco, não descansando,
04	Gittin´ no rest till de Judgement Day.	Até o Juízo Final chegar.
05		

Ol´ Man River (1927)/ Sábio Rio (2009) – Apêndice 20

Na canção ilustrada abaixo, a palavra “white”, naturalmente, refere-se à cor da neve, muito comum em natais americanos; contudo, totalmente incomum em natais brasileiros. Outra questão talvez ideologicamente controversa, seria traduzir “White Christmas” como “Natal Branco”. O tradutor, Carlos Rennó, verteu a frase como “Natal Lindo” e retirou a menção à neve no verso 05.

01	I’m dreaming of a white Christmas,	Eu sonho um Natal lindo,
02	Just like the ones I used to know,	Igual aqueles que eu vivi;
03	Where the treetops glisten	Árvores luzindo,
04	And children listen	Criança ouvindo
05	To hear sleigh bells in the snow .	O som de um sino por aí.

White Christmas (1942)/ Natal Lindo (2009) – Apêndice 26

No verso abaixo, ao final do videoclipe, Beyoncé dá o comando: “Balance a bandeira americana”, ação que é mostrada no vídeo. Na tradução para o público hispanofalante, sobretudo os mexicanos (pois a campanha para qual a canção foi composta também visava alcançar os imigrantes mexicanos e as zonas fronteiriças), o tradutor diz apenas “Faça sua bandeira voar”.

Como exposto até aqui, neste subcapítulo, buscou-se exemplificar a categoria emergente dos corpora no que diz respeito às “relações semânticas”, justificando sua inclusão no modelo. Foram selecionados apenas alguns exemplos para cada subcategoria, pois, devido à limitação de espaço, não seria viável mencionar todas as ocorrências. O subcapítulo a seguir apresenta a *segunda categoria* do modelo: “Relações posicionais”.

5.2. Relações posicionais em tradução de canções

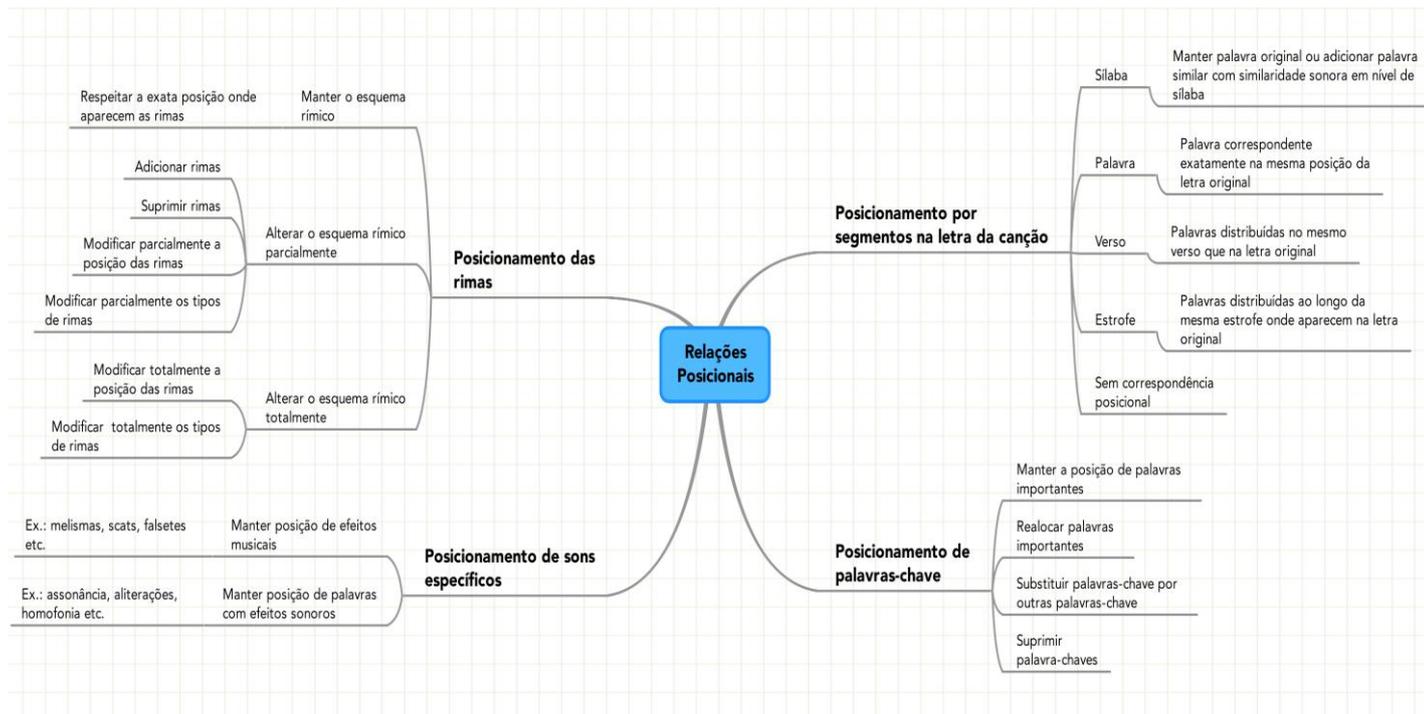


Figura 7. Diagrama da categoria *Relações Posicionais* e suas subcategorias para o modelo proposto.

Relações Posicionais

a. *Relações posicionais – posicionamento das rimas*: referem-se ao encaixe de rimas no mesmo local, ou não, onde aparecem no texto da canção original. Embora a rima seja um item para o qual nem sempre se busca plena correspondência na tradução, seu posicionamento original pode ser essencial ao conjunto multimodal da canção. Entre as possibilidades, o tradutor poderá, por exemplo, manter o esquema rimático, alterá-lo parcialmente, ou mesmo transformá-lo completamente, podendo, para isso, substituir ou até omitir rimas e/ou todo o esquema rimático propriamente dito.

Exemplos:

O esquema rimático AABCCCB da canção abaixo foi alterado para AABBCCC, sem prejuízos aparentes à proposta poética e musical original. O tradutor, Carlos Rennó, inclusive, substituiu a palavra de origem francesa *ennui*, em final de verso, por *blasé*, também francesa, porém um termo já incorporado ao repertório lexical do ao público de chegada.

01	My story is much too sad to be told	A	Meu caso é tão triste, e é quase fatal	A
02	But practically ev'rything leaves me	A	Que tudo me cause só um descaso	A
03	totally cold		total	
04	The only exception I know is the	B	E se pra gandaia eu saio então	B
05	case			
06	When I'm out on a quiet spree	C	Contra o tédio lutando em vão	B
07	Fighting vainly the old ennui	C	Eu não perco meu ar blasé	C
	And I suddenly turn and see	C	A não ser ao virar e ver	C
	Your fabulous face .	B	Tão bela, você ...	C

I Get a Kick Out of You (1934)/ Eu só me ligo em você (2000) – Apêndice 01

Na canção abaixo, o esquema rimático original não foi replicado. No entanto, o tradutor lançou mão de um recurso com rimas consoantes (/l/) e assonantes (/o/) internas entre as palavras “*know*”, “*love*” e “*life*”, as quais, quando cantadas, emitem igualmente um efeito rimático.

01	É, só eu sei	A	Yes, now I know	A
02	Quanto amor eu gardei	A	That my love, all my life,	B
03	Sem saber que era só pra você	B	I was keeping and was saving only for you	C

Só tinha de ser com você (1964)/ This Love That I've Found (1981) – Apêndice

Abaixo, segue um outro exemplo em que o próprio Carlos Rennó explica: “em ‘Someone to watch over me’ eu não pude recriar uma rica rara, de uma palavra com duas, nos versos terminados em ‘the man some’ e ‘handsome’. Em compensação, em outro trecho, rimei ‘a fé’ com ‘affair’, empregando o mesmo recurso estilístico” (RENNÓ, 2000).

07	Looking ev'rywhere	Não perdi a fé
08	Haven't found him yet	Mas ainda não vi
09	He's the big affair	O meu grande affair
	[...]	[...]
22	Although he may not be the man some	Ainda que não muita gente
23	Girls think of as handsome	O ache atraente

Someone to Watch Over Me (1926)/ Quem tome conta de mim (2000) – Apêndice 11

b. Relações posicionais – posicionamento por segmentos na letra da canção: referem-se a itens da canção original posicionados na canção traduzida em nível de sílaba, palavra, verso, estrofe, ou mesmo sem qualquer correspondência posicional.

Exemplos:

No exemplo abaixo, percebe-se uma rima paupérrima do adjetivo “só” rimando consigo mesmo. Na tradução, feita pelo próprio Tom Jobim, a palavra “note” foi igualmente repetida e posicionada em fim de verso.

01	Eis aqui este sambinha	This is just a little samba
02	Feito numa nota só	Built upon a single note
03	Outras notas vão entrar	Other notes are bound to follow
04	Mas a base é uma só	But the root is still that note

Samba de uma nota só (1960)/ One Note Samba (1964) – Apêndice 49

No excerto abaixo, as palavras “alarm” e “charm” tiveram seus correspondentes homófonos traduzidos, respectivamente, como “alarme” e “charme”, posicionadas em fim de verso.

08	A foggy day in London Town	Num dia de garoa fria
09	Had me low and had me down	Sampa me deu melancolia
10	I viewed the morning with alarm	O céu tão cinza causou alarme
11	The British Museum had lost its charm	Mesmo o Masp perdeu seu charme

A Foggy Day (1937)/ Um dia de garoa (2000) – Apêndice 04

No exemplo abaixo, um típico caso de dublagem, o nome do personagem mencionado na canção, Maui, foi posicionado exatamente no

mesmo local em que aparece na canção original, mantendo-se, assim, a sincronia com os movimentos labiais exibidos na tela.

06	Yes, it's really me. It's Maui ! Breathe it in	Pode botar fé, sou Maui , pode crer
07	I know it's a lot, the hair, the bod!	Alguém como eu jamais nasceu
08	When you're staring at a demigod	Tá olhando para um semideus

Filme: *Moana*. Canção: *You're Welcome (2016)/ De nada (2017)* – Apêndice

60

Nas duas estrofes abaixo, alguns itens pontuais da canção original foram vertidos em posições diferentes no texto alvo, ora em nível de estrofe, ora em nível geral, ao longo da canção.

01	Back in the days of knights in armor	Era uma vez uma figura
02	There once lived a lovely charmer	Que era só beleza pura
03	Swimming in the Rhine	Ares divinais
04	Her figure was divine	Olhares imorais...
05	She had a yen for all the sailors	Tarada pelos marinheiros
06	Fishermen and gobs and whalers	Pescadores, baleeiros
07	She had a most immoral eye	No rio Re no os atri
08	They called her Lorelei	Seu nome, Lorelai
09	She created quite a stir	Ela causa um auê
10	And I want to be like her	E assim é que eu quero ser

The Lorelai (1933)/ A Lorelai (2000) – Apêndice 12

c. **Relações posicionais – posicionamento de sons específicos**: referem-se a sons específicos e marcantes que, em certa medida, são relevantes à caracterização da canção original, tais como onomatopeias, scats, efeitos de assonância e aliteração, recursos de homofonia, entre outros.

Exemplos:

Na canção abaixo, os substantivos “blá-blá-blá” e “tralalalá”, de origem onomatopaica, foram posicionados no mesmo local onde aparecem na canção original. Neste caso, os sons dessas palavras compõem a essência da canção e, portanto, foram primorosamente mantidas na tradução. Além disso, percebe-se que os itens lexicais correspondentes entre as canções foram interposicionados em nível de estrofe, e não de verso, como indicado pelas setas.

09	Blah, blah, blah, blah, moon	Blabláblá, canção
10	Blah, blah, blah, above	Blabláblá, luar
11	Blah, blah, blah, blah, croon	Blabláblá, paixão
12	Blah, blah, blah, blah, love	Blabláblá, no ar

13	Tra la la la, merry month of May	Tralalalá, tralalalalá, seu olhar em mim
14	Tra la la la, 'neath the clouds of gray	Tralalalá, tralalalalá, tudo, tudo enfim

Blah, Blah, Blah (1931)/ Blábláblá (2000) - Apêndice 06

Em dublagem, como o caso da canção abaixo, os sons em final de verso geralmente são posicionados na tradução no mesmo lugar e com palavras de sons parecidos para uma melhor adequação ao canto e à sincronia labial. Nota-se, neste exemplo, que o som nasalizado “ong”, /ɔ:ŋ/, nas palavras destacadas, foram correspondidos com o ditongo nasal “ão”, /ẽw/, da língua portuguesa.

22	I can lead with pride, I can make us strong	Posso liderar o meu povo ent ão
23	I'll be satisfied if I play along	E desempenhar essa tal miss ão
24	But the voice inside sings a different song	Mas não sei calar o meu coraç ão
25	What is wrong with me ?	Por que sou assim?

Filme: Moana. Canção: How Far I'll Go (2016)/ Saber quem sou (2017) – Apêndice 57

No exemplo abaixo, a técnica vocal conhecida como iodelei (do inglês: *yodeling*) ou tirolês, foi reproduzida na tradução e posicionada, naturalmente, no mesmo local em que aparece na canção original. Essa forma de canto utilizando sílabas fonéticas, criando um som que muda rapidamente e repetidamente, caracteriza a canção em questão e, mesmo não sendo culturalmente popular no Brasil, foi trazida ao público alvo através da tradução.

01	High on a hill was a lonely goatherd	Lá na montanha um pastorzinho
02	Lay ee odl lay ee odl lay hee hoo	Lay ee odl lay ee odl lay hee hoo
03	Loud was the voice of the lonely goatherd	Grita pra cabra o seu gritinho
04	Lay ee odl lay ee odl-oo	Lay ee odl lay ee odl-oo

Musical: A Noviça Rebelde: The Lonely Goatherd (1959)/ O Pastorzinho (2008) – Apêndice 73

Ao tradutor de canção que se atem não apenas ao sentido, mas também aos sons emanados das palavras e seus efeitos musicais e poéticos, o excerto abaixo é, de fato, um desafio. Carlos Rennó manteve os efeitos fonéticos, com equivalentes, na mesma posição em que aparecem no original. Nesses versos, a assonância dos sons fonéticos /aɪ/, negritados abaixo, foi replicada através dos sons /'aw/ e /'ẽw/.

21	Flying too high with some guy in the sky	Saltar ao léu de asa-delta no céu
22	Is my idea of nothing to do	É_o que eu nunca penso em fazer

I Get a Kick Out of You (1934)/ Eu só me ligo em você (2000) – Apêndice 01

d. *Relações posicionais – posicionamento de palavras-chave*: referem-se a palavras que caracterizam a canção como um todo e que, se omitidas, afetariam na tradução da essência e/ou identidade da canção de origem. Tais palavras, contudo, podem ser posicionadas em locais diferentes daqueles em que aparecem no original, ou mesmo substituídas por outras que surtam um efeito semelhante no conjunto multimodal da canção.

Exemplos:

Na canção abaixo, o cantor desafina propositalmente no momento em que canta a palavra “desafino”. Este efeito musical foi mantido na tradução com o equivalente “off key” (desafinado) posicionado exatamente no mesmo local em que aparece no original. Nesta canção, o posicionamento desta palavra é estratégico para compor o efeito auto-ilustrativo do ato de desafinar no canto.

01	Se você disser que eu desafino , amor	If you say my singing is off key , my love
02	Saiba que isto em mim provoca imensa dor	You will hurt my feelings, don't you see, my love?

Desafinado (1958)/ Off Key (1967) - Apêndice 32

No exemplo abaixo, a palavra “bonita” é claramente o destaque da canção. Posicionando-a no mesmo local em que aparece no original, o tradutor personificou o termo, agora fazendo as vezes do nome da musa inspiradora da canção.

01	Por que você, que é tão bonita ,	What can I say to you, Bonita
02	Tem esse ar distante assim?	What magic words would capture you
03	Diz por que o seu olhar hesita, hesita	Like a soft evasive mist you are, Bonita
04	Eu tenho tanto amor em mim	You fly away when love is new
05	O amor é a coisa mais bonita	What do you ask of me, Bonita

Bonita demais (1962)/ Bonita (1964) - Apêndice 38

No exemplo a seguir, o posicionamento da expressão “De nada”, correspondente de “You’re welcome”, é, de fato, crucial nesta canção, sobretudo por ser uma dublagem. Contudo, devido à construção das frases na letra da canção e ao seu posicionamento fixo, a expressão “De nada” causou ambiguidades quanto ao sentido semântico. Nos versos abaixo, “de nada” também pode ser entendido literalmente como algo sem importância, insignificante. A título de curiosidade, na tradução francesa desta canção, a expressão foi substituída por outra construção (“pour les hommes”), evitando-se a ambiguidade que poderia ocorrer, como no

português, caso a expressão utilizada em francês tivesse sido “de rien” (literalmente “de nada”).

18	Oh, also I lassoed the sun. You're welcome!	Oh, foguei o sol num puxão—“De nada!
...	[...]	[...]
41	Well, anyway, let me say “You're welcome!”	Já te falei, sou o rei – “De nada!”
42	For the wonderful world you know	Fiz o mundo e foi só um favor
43	Hey, it's okay, it's okay. You're welcome!	Eu arrasei, eu já sei – “De nada!”
...	[...]	[...]
47	I'm sailing away, away. You're welcome!	Eu vou bem além, além – “De nada!”

Filme: Moana. Canção: You're Welcome (2016)/ De nada (2017) –

Apêndice 60

Finalizando este subcapítulo, vale frisar que buscou-se aqui exemplificar a categoria emergente dos corpora no que diz respeito às “relações posicionais”, justificando sua inclusão no modelo. Apenas alguns exemplos foram selecionados para cada subcategoria, pois, devido à limitação de espaço, não seria viável mencionar todas as ocorrências. O subcapítulo a seguir apresenta a *terceira categoria* do modelo: “Relações musicais”.

5.3. Relações musicais em tradução de canções

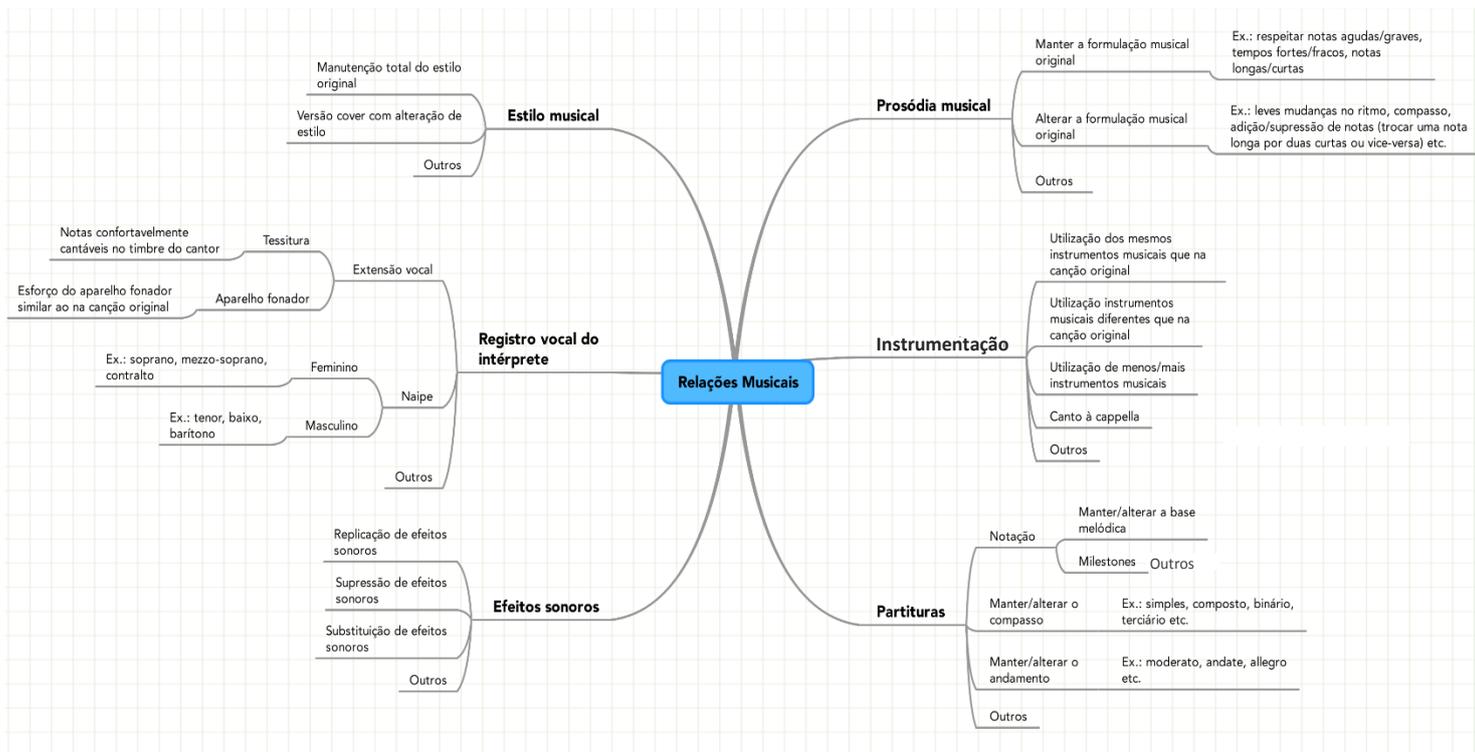


Figura 8. Diagrama da categoria *Relações Musicais* e suas subcategorias para o modelo proposto.

Relações Musicais

a. **Relações musicais – gênero musical:** referem-se a recriações musicais, no processo de tradução de uma determinada canção, que podem se configurar como alteração do gênero musical original em diferentes níveis, por exemplo, em canções cover.

Exemplos:

No Apêndice 23, a canção americana *I Wish I Were in Love Again* é uma *show tune* criada especialmente para o musical de teatro *Babes in Arms* (1937) de Richard Rodgers e Lorenz Hart. Originalmente, a canção é uma balada orquestrada, típica do teatro musical da época. Na tradução para a língua portuguesa, *Queria estar amando alguém* (2009), pelo versionista brasileiro Carlos Rennó, a música foi rearranjada, em conjunto com músicos e arranjadores, de modo que se parecesse, em termos de ritmo, a um samba (*Para apreciação, consultar o corpus online desta tese*).

Da mesma forma, na tradução da canção *Lover* (Apêndice 19), vertida como *Nêgo*, de uma clássica composição orquestrada passou a ser ritmada como samba. Já a canção *At Long Last Love* (Apêndice 10), escrita por Cole Porter para seu musical *You Never Know* (1938), passou de uma balada simples com um fundo musical levemente melancólico tocado em cordas para um samba de ritmo animado e com percussão (*Para apreciação, consultar o corpus online desta tese*).

b. **Relações musicais – prosódia musical:** referem-se à manutenção exata ou à alteração sutil da composição musical original no que diz respeito à cadência, ou seja, o número de sílabas métricas e a acentuação das palavras e notas musicais. Isto, na tradução, implica em respeitar plenamente, ou não, notas agudas/graves, notas curtas/longas, ritmo, compasso etc.

Exemplos:

Na canção abaixo, o tradutor utilizou o conjunto de notas imediatamente anterior ao início do verso cantado e alocou palavras extras. Desta forma, o verso 11 (Apêndice 37), contendo apenas duas sílabas métricas em português (*Olha, ...*), possui sete sílabas, recaindo sobre sete notas, na tradução para a língua inglesa (*Look at the double rainbow...*).

O - - lha, que chu-va
 Look at the dou-ble rain - - bow The rain is

11	Olha,	Look at the double rainbow
12	Que chuva boa, prazenteira	The rain is silver in the sun light
13	Que vem molhar minha roseira	A fleeting fox is in the garden
14	Chuva boa, criadeira	Rain sweet lovin' mother rain

Chovendo na roseira (1971)/ Double Rainbow (1974) - Apêndice 37

Na última estrofe da mesma canção, o inverso também ocorreu. O verso 21 possui 11 sílabas métricas em português, mas apenas 7 na tradução (*Para apreciação, consultar o corpus online desta tese*).

Se lan - ça_em - vas - to ri -
 flows in -

o de_á - guas - cal - mas -
 to a vast - ri - ver -

19	Olha, o jasmineiro está florido	See how the jasmine tree is all in flower!
20	E o riachinho de água esperta	The little brook of clever waters
21	Se lança em vasto rio de águas calmas	Flows into a vast river

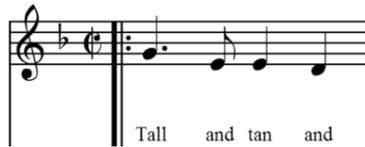
Chovendo na roseira (1971)/ Double Rainbow (1974) - Apêndice 37

Um outro exemplo pode ser encontrado em *The Girl from Ipanema* (1964), assim traduzida para a língua inglesa, que possui menos notas musicais para vocal do que a canção de origem *Garota de Ipanema* (1963). Tomando como ilustração apenas o primeiro compasso, a original em português apresenta seis notas tocadas (*sol-sol-mi-mi-mi-ré*), sendo duas semínimas (1 tempo cada) e quatro colcheias (1/2 tempo cada), formando, então, quatro tempos por compasso. Naturalmente, há também seis sílabas métricas na letra da canção, uma para cada nota musical, como ilustrado abaixo:



Garota de Ipanema (1963)/ The Girl From Ipanema (1964) - Apêndice 28

Na tradução, o primeiro compasso contém apenas quatro notas tocadas (*sol-mi-mi-rê*) e, naturalmente, quatro sílabas poéticas. Para fechar o compasso quaternário, no entanto, são utilizadas uma colcheia, duas semínimas e uma semínima pontuada (à nota que recebe um ponto de aumento, acrescenta-se metade de seu próprio valor em tempos), como ilustrado abaixo:



Garota de Ipanema (1963)/ The Girl From Ipanema (1964) - Apêndice 28

Embora a prosódia musical tenha sido mantida – pois as notas fortes para “O-” e “coi-” na canção brasileira caem exatamente nas palavras fortes “*tal*” e “*tan*” na versão americana – torna-se inoportuno cantar a letra em português na melodia adaptada para a versão em inglês, e vice-versa; com exceção da base melódica da terceira estrofe (versos 11 a 15 no Apêndice 28), que é idêntica nas duas canções.

Em *The Girl from Ipanema*, o tradutor utilizou tempos mais longos e, conseqüentemente, um número menor de notas nos compassos quaternários para compor a melodia. Assim, ele respeitou o ritmo e adequou a cantabilidade, sendo necessário utilizar menos sílabas métricas, dado o novo número de notas. Na base melódica prevalecte (não considerando, portanto, a terceira estrofe), por exemplo, a canção em português possui 37 sílabas métricas e 39 notas musicais (contando duas ligaduras), enquanto a tradução americana tem apenas 30 sílabas métricas e 34 notas musicais (contando quatro ligaduras). Há uma diferença, portanto, de cinco notas a menos, ou sete sílabas métricas a menos, na tradução em língua inglesa (*Para apreciação, consultar o corpus online desta tese*).

c. **Relações musicais – registro vocal do intérprete:** referem-se a buscar, na tradução, certa adequação em termos de elementos vocais do cantor da versão traduzida, ou seja, o tradutor pode verter a canção já tendo um

determinado intérprete em mente, adequando o trabalho, portanto, de acordo com o naipe e a extensão vocal desse interprete.

Exemplo:

Para a tradução de *I've Got a Crush on You* (1928) – *Tenho um Xodó por Ti* (2009), o tradutor, em entrevista (MEINBERG, 2015, p. 89), afirma ter criado a versão já pensando em um duo com os intérpretes nordestinos Elba Ramalho e Dominguinhos, atribuindo, então, à tradução, um tom abrazeirado tipicamente nordestino, bem como evocando todo um repertório cultural e musical com a assinatura vocal desses cantores. A escolha do termo *xodó*, por exemplo, foi proposital, harmonizando com as aliterações de /l/ *chalé, charmoso, chuchu, chamego*, todos cantados no sotaque nordestino. Nota-se também, o uso de apelativos românticos já antiquados e/ou cafonas, como *chuchu, broto, pão de mel, pra dedéu...* corroborando o tom brega (sem tom pejorativo) dos intérpretes (*Para apreciação, consultar o corpus online desta tese*).

15	I've got a crush on you,	Tenho um xodó por ti,
16	Sweetie pie.	Pão de mel;
17	All the day and night-time	Ando suspirando
18	Hear me sigh.	Pra dedéu.
19	I never had the least notion	Eu nunca tive em mente
20	That I could fall with so much emotion.	Me apaixonar tão intensamente.
21	Could you coo?	Que tal eu,
22	Could you care	Que tal tu,
23	For a cunning cottage	Num chalé charmoso
24	We could share?	Pra chuchu?
25	The world will pardon my mush,	Do meu chamego tem dó,
26	'Cause I've got a crush,	Que eu tenho um xodó,
27	My baby, on you.	Meu broto , por ti.

I've Got a Crush on You (1928)/ *Tenho um Xodó por Ti* (2009) - Apêndice 22

d. **Relações musicais – instrumentação:** referem-se à instrumentação utilizada para musicar a canção traduzida, podendo haver acréscimo ou omissão de algum(s) instrumento(s), ou mesmo um novo arranjo pensado para instrumentos distintos daqueles da canção original.

Exemplo:

Garota de Ipanema (1963), em sua primeira gravação, cantada por Pery Ribeiro, foi acompanhada por uma orquestra com sopros e cordas, além de uma percussão básica com bateria. Percebe-se também a presença de um piano, um violão, e um contrabaixo bem sutil ao fundo. Em gravações dessa época, era comum privilegiar a voz do cantor, então,

muitas vezes, a harmonia dos instrumentos ficava em segundo plano – como parece ter acontecido na gravação de Pery (*Para apreciação, consultar o corpus online desta tese*). No entanto, era comum também apenas um acompanhamento em violão, como em apresentações ao vivo pelo próprio Tom Jobim. Já na versão americana da canção, sendo a bossa nova um ritmo com forte influência do jazz, um solo de saxofone era essencial. A versão cantada por Astrud Gilberto em 1964, por exemplo, foi gravada ao som de um violão, tocado por João Gilberto, um saxofone, tocado por Staz Getz, um piano, tocado por Tom Jobim, e uma bateria bem sutil ao fundo.

e. **Relações musicais – efeitos sonoros:** referem-se a efeitos e recursos utilizados com base em retórica musical, aguçando os sentidos e provocando sentimentos no ouvinte, como sons externos (não instrumentais), sintetizadores, vozeamentos (scats, onomatopeias, assovios etc.), os quais, se transpostos, podem deixar a tradução mais próxima de seu original ou, no extremo oposto, trazer novos sentidos à nova obra – a tradução.

Exemplo:

A canção *Fascinating Rhythm* (1924), composta pelos irmãos Gershwin para o musical *Lady Be Good*, narra, humoristicamente, o incômodo do personagem com um determinado ritmo que ficou em sua cabeça e não sai mais, ilustrado musicalmente pelo som de tambores, como na apresentação de Mel Tormé em 1926, no próprio musical, ou por sapateado, como fez Eleanor Powell em 1941. Na tradução de Carlos Rennó, cantada por Ed Motta, percebe-se ao fundo o som incessante de uma leve batida (provavelmente um bongô e uma bateria tocada com vassourinhas em vez de baquetas), ilustrando musicalmente o “fascinante ritmo” que o perturba (*Para apreciação, consultar o corpus online desta tese*).

f. **Relações musicais – partituras:** referem-se a possíveis alterações em qualquer um dos elementos expressos visualmente em uma partitura, como a notação em si, o compasso, o andamento etc. Os itens desta categoria, por vezes, se repetem em outras categorias do modelo. No entanto, esta se faz importante devido ao fato de que nem sempre a partitura da canção original servirá para se cantar a versão traduzida, como já ilustrado anteriormente com *Garota de Ipanema* no exemplo para a subcategoria “b. Relações musicais – prosódia musical”.

Exemplo:

Os primeiros rascunhos das partituras de *Garota de Ipanema* (Figura 9, abaixo) feitas por Tom Jobim estabeleciam uma divisão em compassos binários (2/4). A canção, porém, foi gravada em compasso quaternário (4/4) e a tonalidade em Fá maior. Essas informações são facilmente encontradas nas partituras da canção, por exemplo, o andamento que se deve seguir. No caso da bossa nova, o ritmo é geralmente tocado no andamento *moderato*, o qual varia entre 108 e 120 bpm (batidas por minuto). Esse intervalo de batidas comporta, portanto, 12 possibilidades de execução da música, podendo dar ao ritmo mais ou menos velocidade.

Vê-se abaixo um rascunho do manuscrito de *Garota de Ipanema*, mostrando claramente a intenção inicial por compassos binários.

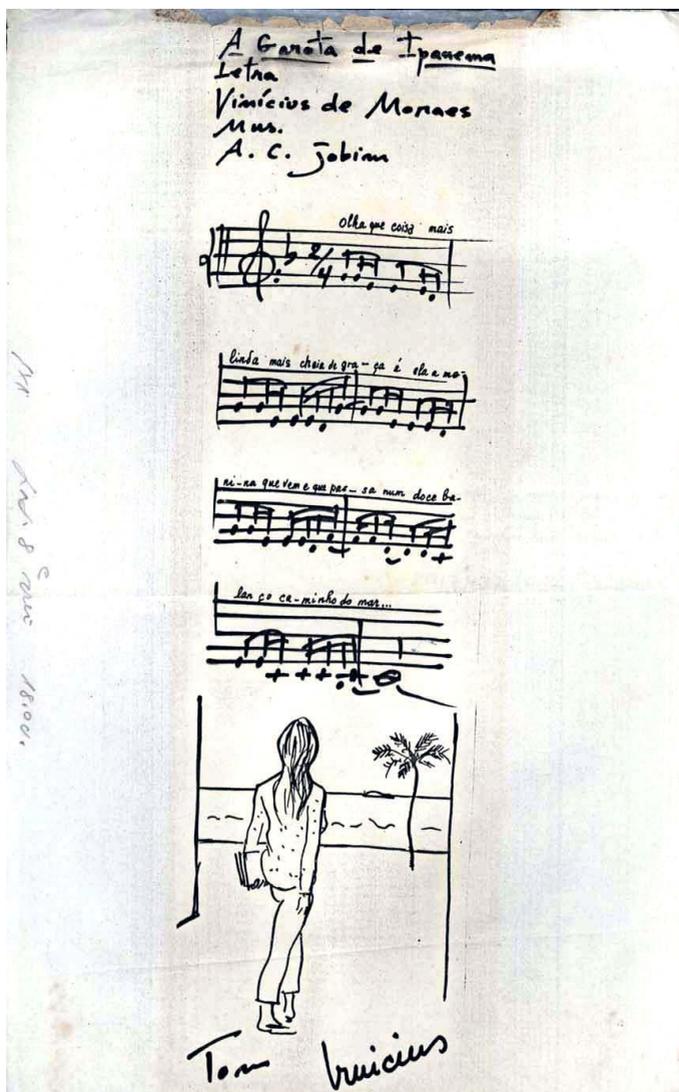


Figura 9. Manuscritos³⁹ de Tom Jobim da melodia e letra de Garota de Ipanema, apenas a primeira estrofe, provavelmente rascunhada em 1962.

³⁹ FONTE: Site Oficial Instituto Antônio Carlos Jobim. Disponível em: <<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/3963>>. Acesso em: 13 Jan. 2018.

Em suma, neste subcapítulo, buscou-se exemplificar a categoria emergente dos corpora no que diz respeito às “relações musicais”, justificando sua inclusão no modelo. Foram selecionados apenas alguns exemplos para cada subcategoria, pois, devido à limitação de espaço, não seria viável mencionar todas as ocorrências. O subcapítulo a seguir apresenta a *quarta categoria* do modelo: “Relações fonéticas”.

5.4. Relações fonéticas em tradução de canções

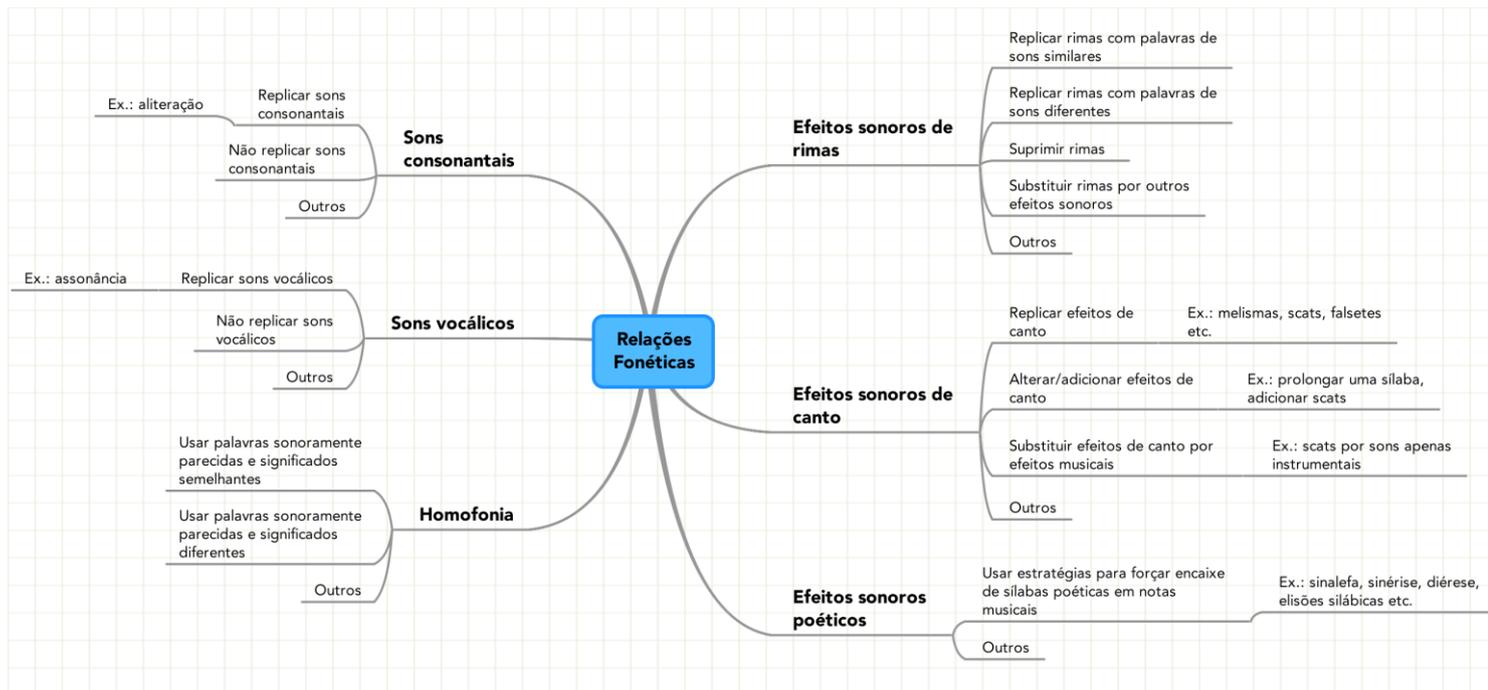


Figura 10. Diagrama da categoria *Relações Fonéticas* e suas subcategorias para o modelo proposto.

Relações Fonéticas

a. *Relações fonéticas – sons consonantais*: referem-se a efeitos produzidos pela manipulação de sons consonantais na canção original, como aliteraões, repetições, onomatopeias, jogos de palavras com mais consoantes do que vogais, entre outros, que, de alguma forma, podem contribuir positivamente para o resultado final da tradução, se transpostos.

Exemplos:

O excerto abaixo, traduzido por Carlos Rennó, mostra sua destreza ao replicar parte do conjunto consonantal original do verso, em /b/, /l/ e /s/, nas palavras foneticamente transcritas como /'fæbjələs feɪs/ e /b'ɛ.lə vɔ.s'e/.

07	Your fabulous face	Tão bela, você...
----	--------------------	-------------------

I Get a Kick Out of You (1934)/ Eu só me ligo em você (2000) – Apêndice 01

No exemplo abaixo, o próprio tradutor, Carlos Rennó, menciona um detalhe sobre a tradução desta canção, que teve a co-autoria de Néelson Ascher: “a aliteração em três “L”s de “oveLhinha ao Léu sem Lar sem ninguém” correspondendo aos igualmente três “L”s de “I’m a Little Lam who’s Lost in the wood”, do mesmo verso no original” (RENNÓ, 2003, p. 69).

18	I’m a little lamb who’s lost in the wood	Ovelhinha ao léu sem lar, sem ninguém
----	------------------------------------------	---------------------------------------

Someone To Watch Over Me (1926)/ Quem tome conta de mim (2000) – Apêndice 11

Outra solução foneticamente interessante foi a tradução para o verso central e título da canção *Bewitched, Bothered and Bewildered* (1940), com aliteraões dos sons fonéticos /b/ e /d/ (e levemente de /t/) vertidas em aliteraões de /t/ e /d/, sem perdas semânticas: *bewitched* (encantada), *bothered* (inquieta), *bewildered* (tonta).

16	Bewitched, bothered and bewildered am I	Inquieta, tonta e encantada estou
----	-----------------------------------------	-----------------------------------

Bewitched, Bothered and Bewildered (1940)/ Encantada (2009) – Apêndice 15

No exemplo abaixo, Rennó replica os efeitos consonantais praticamente com os mesmos sons fonéticos, com exceção do verso 15

com /p/ em lugar de /l/, mas mesmo assim mantendo o som fonético /k/ desse verso.

15	Larks, k-razy for a lark, do it	Picantes picapaus fazem
...	[...]	[...]
41	Sentimental centipedes do it	Centopéias sem tabus fazem
...	[...]	[...]
54	Some courageous kangaroos do it	Corajosos cangurus fazem

Let's do it, let's fall in love (1928)/ Façamos, vamos amar (2000) – Apêndice

03

No excerto abaixo, além dos primores com os sons vocálicos também replicados na tradução (e.g. /v/ em *good, misunderstood*; e /i/ em *be, me, lady*), a aliteração de /l/ foi substituída por aliteração em /d/, inclusive superando o original em termos quantitativos.

09	Oh, sweet and lovely lady, be good	Ó doce amada dama , tem dó
10	Oh, lady, be good to me!	Ó dama , tem dó de mim
11	I am so awf'ly misunderstood	Ninguém me entende ao meu redor
12	So, lady, be good to me	Ó dama , tem dó de mim

Oh, Lady, Be Good (1924)/ Oh, dama, tem dó (2000) – Apêndice 09

b. *Relações fonéticas – sons vocálicos*: referem-se a efeitos produzidos pela manipulação de sons vocálicos na canção original, como assonância, repetições, onomatopeias, jogos de palavras com mais vogais do que consoantes, entre outros, que, de alguma forma, podem contribuir positivamente para o resultado final da tradução, se transpostos. Os sons vocálicos são de extrema importância na dublagem de canções, pois representam grande parte dos movimentos labiais dos personagens.

Exemplos:

Na dublagem desta curta canção do filme *Moana (2017)*, o tradutor atentou-se principalmente aos sons vocálicos de final de verso, os quais coincidem com as cenas em que a personagem aparece cantando na tela.

01	I have crossed the horizon to find you	Te encontrei, atendi teu chamado
02	I know your name	Teu nome eu sei
03	They have stolen the heart from inside you	Pois o teu coração foi roubado
04	But this does not define you	Mas isso é passado
05	This is not who you are	Sua missão encontrar
06	You know who you are	E enfim seu lugar

Filme: Moana. Canção: Who You Are (2016)/ Teu nome eu sei (2017) –

Apêndice 63

Nota-se que os sons vocálicos em “find you”, “inside you” e “define you”, /a/ e /u:/, foram contemplados, respectivamente, em “chamado”, “roubado” e “passado”, /a/ e /u/. O mesmo ocorreu entre as palavras “name”, /ei/, e “sei”, /ei/, e entre “are”, /əɹ/, e encontrar/lugar, /ar/. No quadro abaixo, vê-se a sincronia labial para as vogais do verso 2 da canção.



<i>I</i>	<i>know</i>	<i>your</i>	<i>na</i> _____	<i>me</i>
<i>Teu</i>	<i>nome</i>	<i>eu</i>	<i>se</i> _____	<i>i</i>

Filme: *Moana*. Canção: *Who You Are* (2016)/ *Teu nome eu sei* (2017) –
Apêndice 63

Neste seguinte exemplo, no videoclipe dublado da cantora Beyoncé, nota-se uma preocupação do tradutor em buscar vogais com sons semelhantes, principalmente em fim de verso, a fim de garantir alguma sincronia labial entre a canção original em inglês e sua tradução para o espanhol.



<i>(Be) 'cause</i> _____	<i>you</i>	<i>were</i>	<i>un-</i>	<i>true</i>
<i>Tú</i>	<i>e-</i>	<i>ras</i>	<i>mi</i>	<i>luz</i>

Videoclipe: *Beyoncé*. Canção: *Irreplaceable* (2007)/ *Irreemplazable* (2007) –
Apêndice 64

c. **Relações fonéticas – efeitos sonoros de rimas:** referem-se a efeitos sonoros produzidos através de rimas em geral, por exemplo, quanto à fonética, ao valor, à acentuação, à posição no verso e à posição na estrofe.

Exemplos:

Na estrofe abaixo, nota-se que Cole Porter, o letrista da canção fonte, utilizou apenas rimas pobres no final dos versos 07 e 08 (*glance/romance*) e rimas ricas no final dos versos 10 e 11 (*low/go*). Já na tradução, Carlos Rennó além de verter como rimas ricas todos os versos correspondentes (*rolar/ar; nós/nós*), agregou rimas internas entre as palavras *lance/relance/romance* e entre *voz/nós/nós*.

07	You can tell at a glance	Hoje o <u>lance</u> é rolar
08	What a swell night this is for romance ;	Num <u>relance</u> um <u>romance</u> no ar ;
09	You can hear dear Mother Nature	Ouçã a voz da natureza,
10	Murmuring low :	Que diz pra nós :
11	“Let yourself go .”	“Soltem seus nós .”

It's De-lovely (1936)/ Que de-lindo (2000) - Apêndice 02

Em *Corcovado* (1960), a última estrofe não possui rimas em fim de verso. Há apenas rimas próximas internas, um tanto aliterativas, entre as palavras *triste/descrente/deste*. O tradutor, Gene Lees, além de compensar o efeito sonoro com aliterações em /l/ (*lost/lonely/believing/life/only*), ainda rimou o final dos versos 11 e 12 (*lonely/only*).

11	E eu, que era triste	I, who was lost and lonely
12	<u>Descrente</u> <u>deste</u> mundo,	<u>Believing</u> <u>life</u> was only
13	Ao encontrar você eu conheci	A bitter tragic joke, have found with you
14	O que é felicidade, meu amor	The meaning of existence, oh, my love

Corcovado (1960)/ Quiet Nights of Quiet Stars (1962) - Apêndice 34

Abaixo, segue um exemplo de autotradução de Tom Jobim. Na canção em português, Tom rimou apenas os versos alternados 19 e 21 (*dó/só*). Já em sua tradução para o inglês, além de rimar todos os finais de verso com assonância em /oʊ/ (*show/do/show/know*), Tom incluiu o mesmo som fonético /oʊ/ internamente em todos os versos (*whole/so/no/note*).

18	E quem quer todas as notas:	Anyone who wants the <u>whole</u> show :
19	Ré, mi, fá, sol, lá, si, dó	Re, mi, fa, <u>so</u> , la, ti, do
20	Fica sempre sem nenhuma	He will find himself with <u>no</u> show
21	Fique numa nota só	Better play the <u>note</u> you know

Samba de uma nota só (1960)/ One Note Samba (1964) - Apêndice 49

d. *Relações fonéticas – efeitos sonoros de canto*: referem-se a replicar, substituir, suprimir ou acrescentar efeitos sonoros produzidos através da

voz, do canto, como melismas, scats, falsetes, chiados, murmúrios, assovios etc.

Exemplos:

Em *Fascinante Ritmo* (2000), tradução de *Fascinating Rhythm* (1924), Ed Motta, ao final da canção (após o verso 35), vozeia por conta própria seus característicos scats, fixando uma marca própria na versão traduzida (*Para apreciação, consultar o corpus online desta tese*).

33	Oh, how I long to be the man I used to be!	Quero voltar a ser que nem há um tempo atrás
34	Fascinating Rhythm	Fascinante Ritmo
35	Oh, won't you stop picking on me?	Não encha, me deixe em paz! (<i>Papaparara... larara... larara...</i>)

Fascinating Rhythm (1924)/ *Fascinante Ritmo* (2000) - Apêndice 08

Em *Façamos, vamos amar* (2000), tradução de *Let's Do It, Let's Fall in Love* (1928), cantada em duo por Chico Buarque e Elza Soares, no meio da canção, Elza toma liberdades e murmura algumas palavras no verso 55 e no final do último verso (65).

53	The chimpanzees, in the zoos, do it	Tamanduás e tatus fazem
54	Some courageous kangaroos do it	Corajosos cangurus fazem
55	Let's do it, let's fall in love	Façamos, vamos amar (<i>ah, vem c'a mãe!</i>)
	[...]	[...]
65	Let's do it, let's fall in love	Façamos, vamos amar (<i>oh yeah!</i>)

Let's do it, let's fall in love (1928)/ *Façamos, vamos amar* (2000) – Apêndice 03

e. **Relações fonéticas – homofonia:** referem-se ao efeito imitativo do som das palavras da canção original, ou de apenas algumas delas, através de palavras sonoramente parecidas na versão traduzida, mesmo que para isso se sacrifiquem as relações semânticas entre canção de partida e de chegada.

Exemplos:

Carlos Rennó, em sua tradução para o português da canção *I Wish I Were in Love Again* (1937), optou pelo recurso de homofonia ao verter o verso principal da canção, que é também seu título, como *Queria estar amando alguém* (2009). Mesmo a homofonia entre *again/alguém* sendo apenas no final do verso, e pelo fato de que este é o verso mais recorrente na canção, a repetição desse som homófono ao original aproxima ainda mais a tradução de sua canção de origem.

22	The pulled out fur of cat and cur,	O arranca-rabo exemplar
23	The fine mismating of a him and her,	De um cão e um gato, um casal sem par,
24	I've learned my lesson, but I wish I were	Saquei o lance, mas queria estar
25	In love again .	Amando alguém .

I Wish I Were in Love Again (1937)/ Quería estar amando alguém (2009) – Apêndice 23

Na canção abaixo, tradução de *The Laziest Gal in Town* (1927), Carlos Rennó também buscou certa homofonia ao verter o verso central da canção como “a moça mais vagal que há”. As três últimas palavras em ambos os versos “gal in town” (/gæl in taʊn/) e “(va)gal que há” (/–g'at ki 'a/) possuem considerável semelhança fonética, sobretudo nos sons vocálicos entre *in/que* (/i/) e *town/há* (/a/).

01	It's not 'cause I wouldn't	Eu bem poderia,
02	It's not 'cause I shouldn't	Eu bem deveria,
03	And, Lord knows, it's not 'cause I couldn't	E, eu juro, até toparia,
04	It's simply because I'm the laziest gal in town	Mas é que eu sou a moça mais vagal que há

The Laziest Gal in Town (1927)/ A moça mais vagal da cidade (2009) – Apêndice 13

f. **Relações fonéticas – efeitos sonoros poéticos**: referem-se ao uso de estratégias, figuras e recursos advindos da poesia literária para facilitar o encaixe de uma ou mais sílabas métricas a uma nota ou mais notas musicais, por exemplo, através de sinalefas, sinéreses, hiatos, eclipses, crases, elisões, diéreses, entre outras.

Exemplos:

Para ocupar apenas uma nota, Carlos Rennó utilizou, no verso 22 no primeiro quadro e no verso 60 no quadro seguinte, a forma antiga reduzida da preposição “desde” – dêś. Ainda no verso 22, percebe-se também o uso de uma sinalefa, formando-se um ditongo em “que o” para se encaixar a uma única nota musical.

22	Ever since this world began,	Dês que <u>o</u> mundo mundo é,
23	There is nothing sadder than	Coisa mais triste é mulher
24	A one man woman	De um só homem
25	Looking for the man that got away...	Aguardando o homem que partiu...

The Man That Got Away (1953)/ O homem que partiu (2009) – Apêndice 24

59	Now my heart´s antiseptic,	Tenho o peito antisséptico
60	Since you moved out of there	Dês que você se foi

Bewitched, Bothered and Bewildered (1940)/ Encantada (2009) - Apêndice 15

No exemplo a seguir, houve a contração do verbo “estava”, usado em sua forma coloquial oral: *tava*. Dessa forma, o espaço de seis sílabas métricas do verso original foi perfeitamente preenchido com seis sílabas na tradução.

24	I know that	Eu antes
25	Once it didn´t matter	Nem 'tava ligando

Fascinating Rhythm (1924)/ Fascinante Ritmo (2000) - Apêndice 08

No excerto abaixo, nota-se uma elisão entre “criança ouvindo”, suprimindo-se a vogal “a” em “criança”, cantada em cinco notas musicais em vez de seis; como seria sem a elisão (afetando, assim, a prosódia musical – a cantabilidade).

03	Where the treetops glisten	Árvores luzindo,
04	And children listen	Crianç <u>o</u> uvindo

White Christmas (1942)/ Natal Lindo (2009) - Apêndice 26

Como visto até aqui, este subcapítulo teve como objetivo exemplificar a categoria emergente dos corpora no que diz respeito às “relações fonéticas”, justificando sua inclusão no modelo. Apenas alguns exemplos foram citados em cada subcategoria, pois, devido à limitação de espaço, não seria viável mencionar todas as ocorrências. O subcapítulo a seguir apresenta a *quinta categoria* do modelo: “Relações estilísticas”.

5.5. Relações estilísticas em tradução de canções

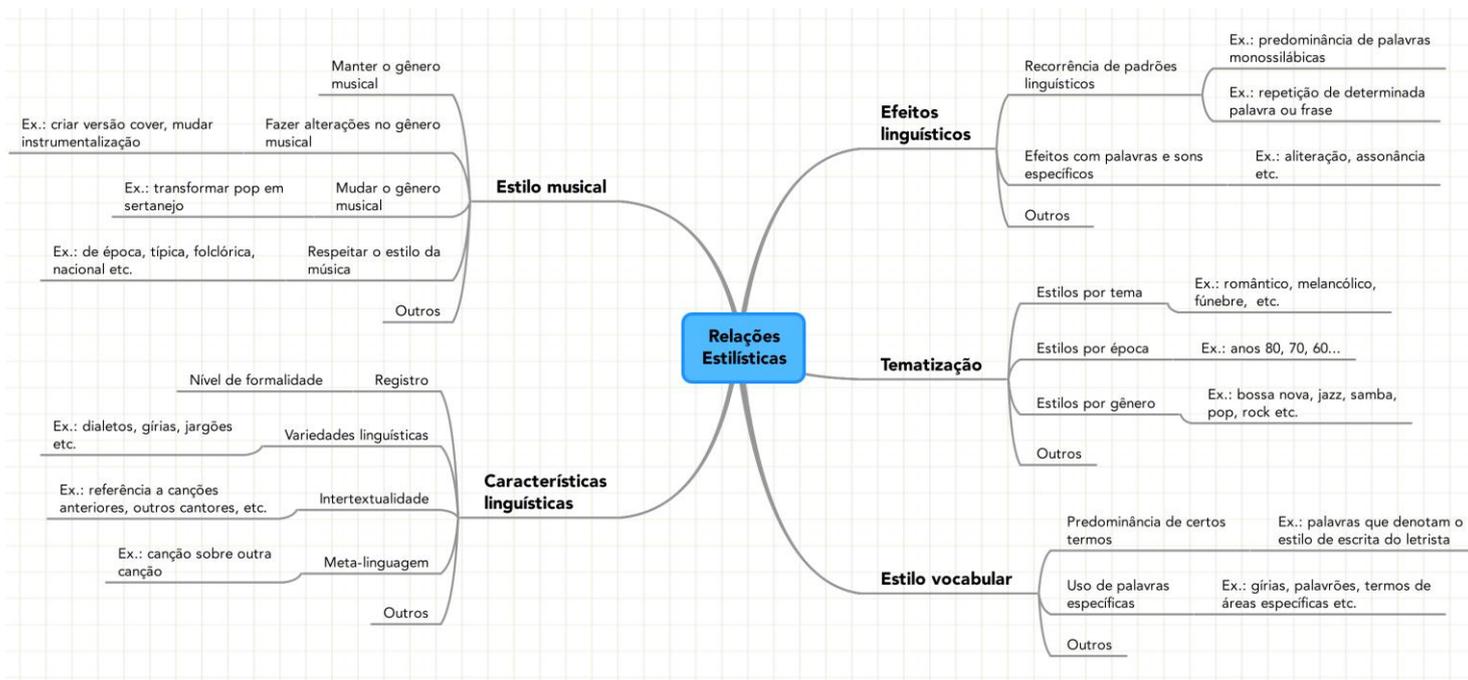


Figura 11. Diagrama da categoria *Relações Estilísticas* e suas subcategorias para o modelo proposto.

Relações estilísticas

a. **Relações estilísticas – estilo musical:** referem-se a manter ou mudar o estilo musical original através de alterações no ritmo (alterando, assim, o gênero), na instrumentação ou no andamento (como em canções cover), nas características básicas de um determinado tipo de canção (e.g. folclórica, infantil, tradicional etc.), entre outros. Esta subcategoria conversa com a anteriormente descrita em “a. *Relações musicais – gênero musical*”.

Exemplos:

Dentro dos corpora analisados aqui, o tradutor Carlos Rennó foi quem mais tomou liberdades quanto a modificações no estilo musical. Juntamente com seus músicos e arranjadores, Rennó rebusca o estilo musical original das canções que traduz e traz novas roupagens, por vezes abrazeirando-as com ritmos e instrumentos populares da cultura brasileira. Exemplo disso, além daqueles já mencionados na subcategoria “a. *Relações musicais – gênero musical*”, é a canção *Blah Blah Blah* (1931), originalmente cantada em um andamento bastante lento, alternando entre momentos melancólicos e alegres, traduzida por Rennó, *Blábláblá* (2000), em um tom alegre constante, adicionando instrumentos de percussão e guitarra, e um ritmo mais jovial (*Para apreciação, consultar o corpus online desta tese*).

b. **Relações estilísticas – efeitos linguísticos:** referem-se a manter ou alterar o estilo linguístico do letrista original, identificando padrões de vocabulário específico e recorrente e de recursos fonéticos específicos que podem indicar o estilo do letrista.

Exemplos:

Carlos Rennó enfrentou o desafio de traduzir o estilo rebuscado do letrista e músico Cole Porter, cheio de trocadilhos, jogos de palavras, aliterações, assonâncias, entre outros recursos poéticos. No exemplo abaixo, Rennó conseguiu manter o jogo de palavras entre um fruto do mar (*oysters/camarões*) e um topônimo (*Oyster Bay/Camarões*) (verso 28) e uma espécie de peixe (*soles/salmões*) e aliterações em /s/ e /l/ (verso 37).

28	Oysters, down in Oyster Bay, do it	Camarões em Camarões fazem
...	[...]	[...]
37	In shallow shoals, English soles do it	Salmões no sal, em geral, fazem

Let's do it, let's fall in love (1928)/ Façamos, vamos amar (2000) – Apêndice 03

Na canção abaixo, Cole Porter repete três vezes o som fonético de /if/ como recurso para aludir ao ato de “cheirar cocaína”. Carlos Rennó também fez alusão à droga em sua tradução, na qual “o fonema ‘PÓ’ (gíria para cocaína) se imiscui entre as palavras e versos, assim como ‘IF’ no original” (RENNÓ, 2003, p. 68).

12	Some get a kick from cocaine	Alguns se ligam num sal
13	I'm sure that if I took even one sniff	Que porre , oh, eu não posso com pó
14	That would bore me terrific 'ly too	Coca só me provoca deprê
15	Yet I get a kick out of you	É que eu só me ligo em você

I Get a Kick Out of You (1934)/ Eu só me ligo em você (2000) – Apêndice 01

No exemplo seguinte, percebe-se o estilo brincalhão de Cole Porter com os jogos de palavras que faz ao longo de toda a canção. Os versos abaixo são uma amostra das soluções que o tradutor, Carlos Rennó, propôs para manter o tom divertido da canção e as aliterações presentes no original.

09	Is it the rainbow or just a mirage?	É um amasso ou é só massagem?
10	Will it be tender and sweet or merely massage?	Um arco-íris no ar ou mera miragem?
...	[...]	[...]
17	Is it a breakdown or is it a break?	É tique-taque ou é só um tique?

A Long Last Love (1938)/ Emfim o amor (2000) – Apêndice 10

O excerto abaixo advém da canção “It’s de-lovely”, de Cole Porter, já no título apresentando um neologismo com a palavra “de-lovely”, reproduzido em português por Carlos Rennó como “de-lindo”. O próprio tradutor menciona que, no verso final da canção, “é reconfigurada em português a enumeração aliterativa de nove termos iniciados por ‘del’ ou ‘dil’ [...] – exemplo de tradução nos níveis semântico, formal e fonético” (RENNÓ, 2003, p. 68).

14	“It’s delightful, it’s delicious,	“Que deleite, que delícia,
15	It’s delectable, it’s delirious,	Que delírio, que delíquio,
16	It’s dilemma, it’s delimit, it’s deluxe,	Que dilema, que delito, que dilúvio,
17	It’s de-lovely!”	Que de-lindo!”

It’s De-lovely (1936)/ Que de-lindo (2000) – Apêndice 02

c. *Relações estilísticas – características linguísticas*: referem-se à utilização de recursos linguísticos, por parte do tradutor, para lidar com questões de registro e variedades linguísticas e com linguagens textuais específicas como metalinguagem e intertextualidade.

Exemplos:

A canção um tanto nostálgica Sabiá (1968), com música de Tom Jobim e letra de Chico Buarque, narra a saudade de uma pátria querida, porém já desprovida de seus recursos naturais. A menção à ave sabiá também é uma referência a um símbolo já batido na literatura poética nacional. Na tradução para o inglês, *The Song of the Sabia* (1969) o tradutor usa de metalinguagem para incluir a palavra “sabiá”, agora reverenciada como a própria canção da qual proveio a versão.

01	Vou voltar!	I'll go back
02	Sei que ainda vou voltar	I know now that I'll go back
03	Para o meu lugar	That my place is there
04	Foi lá e é ainda lá	And there it will always be
05	Que eu hei de ouvir	There where I can hear
06	Cantar uma sabiá...	The Song of the Sabia

Sabiá (1968)/ The Song of the Sabia (1969) – Apêndice 29

No tradução da canção abaixo, cantada por Caetano Veloso, o tradutor Carlos Rennó fez uso de intertextualidade ao traduzir “chickadee” como “zabelê”, termo que alude diretamente a Caetano, visto que “Zabelê” é uma canção contida no primeiro álbum da vasta carreira do cantor: o álbum *Domingo* (1967), gravado com Gal Costa. Quanto ao sentido proposicional do termo, ambos são aves; no caso em questão, usadas como apelativos românticos para uma mulher.

12	So please be sweet, my chickadee ,	Então, quando eu beijar você,
13	And when I kiss you, just say to me:	Me diga assim, minha zabelê :

It's De-lovely (1936)/ Que de-lindo (2000) – Apêndice 02

Neste próximo exemplo, a história narrada na canção *A Foggy Day* se passa em Londres. O tradutor Carlos Rennó domesticou a canção, trocando o contexto de Londres e sua neblina característica pela garoa fria da cidade de São Paulo. Rennó usa de intertextualidade quanto propõe que a canção seja cantada por Gilberto Gil, que foi exilado em Londres por três anos na época da ditadura no Brasil na década de 1960. Além

disso, ao final da canção, Gil faz uma narração e compara São Paulo a Londres e diz: “Minha Londres das neblinas finas! Faz frio, muito frio”.

15	And through foggy London Town	E em São Paulo da garoa
16	The sun was shining ev'rywhere	O sol brilhava pra valer!
		(“Minha Londres das neblinas frias! Faz frio, muito frio!”)

A Foggy Day (1937)/ Um dia de garoa (2000) – Apêndice 04

Este último exemplo mostra como o recurso de metalinguagem na canção original de Cole Porter foi brilhantemente respondido na tradução de Carlos Rennó com uma “contra- metalinguagem”. No original, Porter subestima sua própria canção ao compará-la à música de Bach. Na tradução, por sua vez, Rennó subestima sua versão traduzida ao compará-la com a canção de Porter.

06	Will it be Bach I shall hear or just a Cole Porter song?	Cole Porter no original ou só mais uma versão?
----	----------------------------------------------------------	------------------------------------------------

A Long Last Love (1938)/ Emfim o amor (2000) – Apêndice 10

d. **Relações estilísticas – tematização**: referem-se à manutenção, ou não, do tema central da canção de origem, por exemplo, quando cantada em estilo romântico, fúnebre, bucólico, de época etc.

Exemplo:

A canção *Strange Fruit*, já mencionada anteriormente, compara a “estranhas frutas” os cadáveres dos negros mortos em linchamentos e/ou enforcados no sul dos EUA e pendurados por cordas nas árvores. Devido ao seu contexto infausto, o ritmo e o arranjo musical da canção, ao som de um piano leve e trompetes garridos, evocam o tom lutuoso do tema. Na versão de Carlos Rennó, o tema foi ainda mais acentuado com um canto quase narrado por Seu Jorge, acompanhado por um piano ao fundo e cordas de contrabaixo (*Para apreciação, consultar o corpus online desta tese*).

e. **Relações estilísticas – estilo vocabular**: referem-se ao estilo utilizado pelo letrista conforme suas escolhas lexicais para uma canção específica, como o uso de um dialeto. Pode se referir também a escolhas lexicais recorrentes do letrista, por exemplo, o uso frequente de uma determinada palavra em mais de uma de suas letras, o uso de gírias e/ou expressões que podem indicar um padrão estilístico.

Exemplos:

Na canção *Ol' Man River* (1927), o letrista Oscar Hammerstein II buscou reproduzir a linguagem oral dos escravos negros no Mississipi. Em *Sábio Rio* (2009), o tradutor Carlos Rennó utilizou um português informal com características dialetais na tentativa de reproduzir a linguagem de um escravo negro da época. Embora a proposta do tradutor tenha sido esta, o cantor João Bosco parece não ter suprimido, no canto, os sons de “r” ao final dos verbos no infinitivo (*Para apreciação, consultar o corpus online desta tese*).

13	Let me go 'way from de Mississippi,	Quero deixá longe o Mississippi,
14	Let me go 'way from de white man boss;	Quero deixá meu sinhô pra lá,
15	Show me dat stream called de river Jordan,	E vê o rio que é velho e sábio,
16	Dat's de ol' stream dat I long to cross.	Rio Jordão que inda vô cruzá .

Ol' Man River (1927)/ Sábio Rio (2009) – Apêndice 20

O exemplo a seguir visa ilustrar um traço estilístico de Carlos Rennó no que se refere a palavras recorrentes em suas traduções. No caso em questão, a expressão “ao léu” apareceu em quatro das 26 canções de sua autoria incluídas no Corpus 1. As quatro ocorrências estão listadas abaixo.

22	He keeps on rollin' along.	Vai só rolando, ao léu .
----	----------------------------	---------------------------------

Ol' Man River (1927)/ Sábio Rio (2009) – Apêndice 20

18	I'm a little lamb who's lost in the wood	Ovelhinha ao léu sem lar, sem ninguém
----	------------------------------------------	----------------------------------------------

Someone To Watch Over Me (1926)/ Quem tome conta de mim (2000) – Apêndice 11

63	The world admits bears in pits do it	Leões ao léu , sob o céu, fazem
----	--------------------------------------	----------------------------------------

Let's do it, let's fall in love (1928)/ Façamos, vamos amar (2000) – Apêndice 03

21	Flying too high with some guy in the sky	Saltar ao léu de asa-delta no céu
----	------------------------------------------	------------------------------------------

I Get a Kick Out of You (1934)/ Eu só me ligo em você (2000) – Apêndice 01

5.6. Relações culturais em tradução de canções

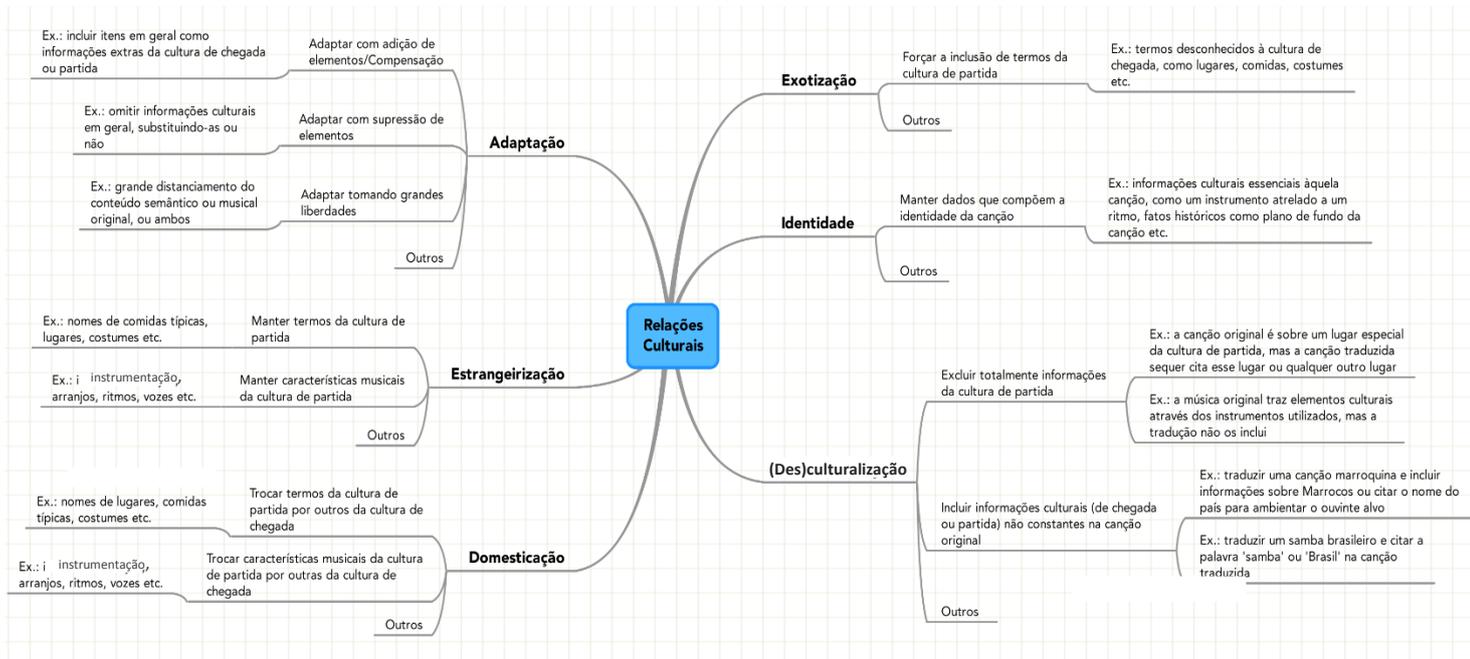


Figura 12. Diagrama da categoria *Relações Culturais* e suas subcategorias para o modelo proposto.

Relações culturais

a. **Relações culturais – adaptação**: referem-se a adaptar, no sentido de se tomar mais liberdades através de compensações, mesmo distanciando-se, até certo ponto, do conteúdo verbal da canção de origem. Aqui, “adaptar” sugere “substituir”, “acrescentar” ou “omitir” informações em prol de uma melhor adequação cultural à proposta de tradução, evitando-se, assim, traduções literais de cantabilidade complexa ou comprometida.

Exemplos:

No excerto abaixo, o apelativo *Lover*, palavra-chave da canção, foi adaptado por Carlos Rennó como *Nêgo*, “uma forma familiar e carinhosa de tratamento”⁴⁰. Quanto ao desafio tradutório da cantabilidade, foi preciso encontrar uma paroxítona de duas sílabas métricas, as quais seriam separadas, no canto, por uma pausa de semímina (R/4: 1 tempo), e com a segunda sílaba recaindo sobre uma ligadura, ou seja, ambas as sílabas (*Lov-er*) cantadas de forma prolongada, dando mais destaque à palavra, como mostrado no trecho de partitura abaixo do quadro.

21	Lover , when you take me,	Nêgo , se me pegas
22	And awake me, I will know,	E me alegras, podes crer,
23	Lover , you can make me love you so.	Nêgo , eu não nego te querer.

The image shows a musical staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo/mood marking is *mf*. The melody consists of quarter and eighth notes with some rests. Below the staff, the lyrics are written in two lines, with the first line for 'Lover' and the second for 'Nêgo'. The lyrics are: 'Lov- er, _____ when you take me, _____ and a- wake me _____' and 'Nê- go, _____ se me pe- gas _____ E me_a- le- gras _____'. The underscores indicate the placement of notes and rests.

Lover (1932)/Nêgo (2009) – Apêndice 19

O próximo exemplo é a canção *Águas de Março* (1972) de Tom Jobim, traduzida por ele mesmo como *Waters of March* (1973). A estrofe central da canção em português relata a esperança otimista de mudança com o encerramento do verão (final do mês de março), início do outono no Brasil. Em sua tradução para a língua inglesa, e tendo em mente principalmente o público americano, Jobim manteve na canção o mês de março (quando acaba o inverno no hemisfério norte), mas adaptou a

⁴⁰ Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [Online], 2008-2013. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/nego>>. Acesso em 25 Maio 2018.

situação e mencionou na letra a “promessa de primavera” (verso 28) – estação que se inicia ao final do mês de março no hemisfério norte.

28	É um resto de mato, na luz da manhã	A hawk, a quail, the promise of spring
29	São as águas de março fechando o verão	And the river bank talks of the waters of March
30	É a promessa de vida no teu coração	It's the promise of life, it's the joy in your heart

Águas de Março (1972)/ Waters of March (1973) – Apêndice 52

No exemplo abaixo, nota-se que o tradutor, Ray Gilbert, adaptou a canção ao contexto norte-americano – público para o qual se destinava – ao mencionar o verbo “nevar” (*snows*), logo na primeira estrofe.

01	Mas pra que,	There's no use
02	Pra que tanto céu,	Of a moonlight glow
03	Pra que tanto mar, pra quê?	Or the peaks where winter snows

Inútil Passagem (1964)/ Useless Landscape (1965) – Apêndice 46

b. **Relações culturais – estrangeirização**: referem-se, nos termos de Venuti (1995), a manter na tradução aspectos da cultura de partida, tais como, para os fins aqui propostos, itens lexicais, musicais, cênicos, performáticos, entre outros.

Exemplos:

No início da década de 1960, quando as primeiras canções bossa novistas começaram a ser traduzidas para o inglês, visando sobretudo os norte-americanos, muitos elementos da cultura brasileira eram desconhecidos a esse público, mesmo após toda a exotização levada por Carmen Miranda já no início da década de 1940. Dessa forma, alguns itens presentes nas canções ainda eram estranhos (estrangeiros) não só ao público norte-americano, mas mundial. Exemplos disso são as canções *One Note Samba* (1964), *The Girl from Ipanema* (1964), *Quiet Nights of Quiet Stars* (1962), *The Song of the Sabia* (1969), *Song of the Jet* (1965), entre outras, que incluem itens da cultura brasileira, desde de topônimos como Ipanema, Corcovado, Rio de Janeiro, Guanabara, Galeão etc. até termos como samba, sabiá e menções em inglês como *Sugar Loaf* (Pão de Acúcar) e *Statue of the Savior* (Cristo Redentor), ilustrados abaixo.

01	Eis aqui este sambinha	This is just a little samba
----	-------------------------------	------------------------------------

Samba de uma nota só (1960)/ One Note Samba (1964) – Apêndice 49

01	Olha que coisa mais linda	Tall and tan and young
----	---------------------------	------------------------

02	Mais cheia de graça	and lovely, the girl
03	É ela menina	from Ipanema
...	[...]	[...]
07	Moça do corpo dourado	When she walks, she's like a
08	Do sol de Ipanema	Samba , that swings so
09	O seu balançado é mais que um poema	cool and sways so gentle, that when

Garota de Ipanema (1963)/ The Girl From Ipanema (1964) - Apêndice 28

06	Da janela vê-se o Corcovado ,	And a window that looks out on Corco-
07	O Redentor, que lindo	vado / Oh how lovely

Corcovado (1960)/ Quiet Nights of Quiet Stars (1962) - Apêndice 34

01	Que eu hei de ouvir	There where I can hear
02	Cantar uma sabiá ...	The Song of the Sabia

Sabiá (1968)/ The Song of the Sabia (1969) – Apêndice 29

06	Rio , você foi feito pra mim	Rio , my love, waiting for me
07	Cristo Redentor	See the cable cars
08	Braços abertos sobre a Guanabara	That sway above the bay of Guanabara
09	Este samba é só porque	Tiny sailboats far below
10	Rio, eu gosto de você	Dance the samba as they go
...	[...]	[...]
13	Dentro de mais um minuto estaremos	Four minutes more we'll be there at the
14	no Galeão	airport of Galeão
15	Rio de Janeiro, Rio de Janeiro	Rio de Janeiro, Rio de Janeiro
16	Rio de Janeiro, Rio de Janeiro	Rio de Janeiro, Rio de Janeiro
17	Cristo Redentor	Statue of the Savior
18	Braços abertos sobre a Guanabara	With open arms above the yellow sea shore
	Este samba é só porque	Sugar Loaf in majesty

Samba do Avião (1962)/ Song of the Jet (1965) – Apêndice 35

c. **Relações culturais – domesticação**: referem-se, nos termos de Venuti (1995), a substituir, na tradução, aspectos da cultura de partida por aspectos da cultura de chegada, tais como, para os fins aqui propostos, itens lexicais, musicais, cênicos, performáticos, entre outros.

Exemplos:

O trecho da canção abaixo ilustra a domesticação feita por Carlos Rennó ao substituir o contexto de Londres e sua neblina por São Paulo e sua garoa. Além disso, o tradutor incluiu o Museu de Arte de São Paulo, o Masp, fazendo as vezes do British Museum de Londres.

08	A foggy day in London Town	Num dia de garoa fria ,
09	Had me low and had me down	Sampa me deu melancolia
10	I viewed the morning with alarm	O céu tão cinza causou alarme
11	The British Museum had lost its charm	Mesmo o Masp perdeu seu charme
...	[...]	[...]
15	And through foggy London Town	E em São Paulo da garoa
16	The sun was shining ev'rywhere	O sol brilhava pra valer!

A Foggy Day (1937)/ Um dia de garoa (2000) – Apêndice 04

No exemplo seguinte, o tradutor fez uso de termos e expressões tipicamente brasileiras, como o estado do Pará, uirapurus, tico-ticos no fubá, o rio Solimões, além de duas espécies aquáticas típicas da América do Sul e muito comuns no Brasil: piranhas (peixes de água doce) e namorados (peixe de água salgada).

17	Canaries, caged in the house, do it	Uirapurus , no Pará , fazem
18	When they're out of season, grouse do it	Tico-ticos no fubá fazem
...	[...]	[...]
27	Romantic sponges, they say, do it	Dourados no Solimões fazem
...	[...]	[...]
30	Cold Cape Cod clams, 'gainst their wish, do it	Piranhas , só por fazer, fazem
31	Even lazy jellyfish do it	Namorados , por prazer, fazem

Let's do it, let's fall in love (1928)/ Façamos, vamos amar (2000) – Apêndice 03

Já neste exemplo, o tradutor Gene Lees domesticou ao público norte-americano o verso 08 ao substituir “tico-tico” (ave típica da América do Sul) por “robin” (ave muito familiar no contexto norte-americano, principalmente o “American robin”).

08	Olha, um tico-tico mora ao lado	See how a robin's there among the puddles
----	----------------------------------------	--------------------------------------------------

Chovendo na roseira (1971)/ Double Rainbow (1974) - Apêndice 37

Na canção a seguir, o tradutor utilizou o termo “Engov” (marca brasileira de medicamento para aliviar sintomas de ressaca) no lugar de “Bromo-Seltzer” (marca norte-americana de medicamento comumente usado para aliviar sintomas de ressaca).

01	After one whole quart of brandy,	Após nove ou dez conhaques,
02	Like a daisy I awake.	Acordei qual uma flor,
03	With no Bromo-Seltzer handy,	Sem Engov nem ataques;
04	I don't even shake.	Nem senti tremor.

Bewitched, Bothered and Bewildered (1940)/ Encantada (2009) – Apêndice 15

d. **Relações culturais – exotização**: referem-se a ‘forçar’, na tradução, a inclusão de elementos da cultura de partida de modo a colocar o

ouvinte/espectador em contato o “exótico”. Um tanto diferente da subcategoria “*b. Relações culturais – estrangeirização*”, aqui não há grandes explicações ou contextualizações – apenas a inclusão do item estrangeiro na tradução.

Exemplo:

Na tradução da canção *Ela é carioca* (1963), o tradutor, Ray Gilbert, optou por manter o gentílico do Rio de Janeiro, mesmo soando exótico ao mundo naquela época. *She’s a Carioca*, traduzida em 1967, manteve, ainda, o verso em português “Ela é carioca”, repetido três vezes ao longo da canção.

01	(Instrumental)	Here she comes, here she comes
02	Ela é carioca	Ela é carioca,
03	Ela é carioca	She’s a carioca

Ela é carioca (1963)/ She’s a Carioca (1967) – Apêndice 45

e. **Relações culturais – identidade:** referem-se a manter ou suprimir aspectos importantes que compõem a identidade da canção de origem. Tais elementos identitários podem variar desde um instrumento musical característico atrelado a um determinado ritmo até fatos histórico-culturais usados como pano de fundo da canção.

Exemplos:

A canção a seguir foi gravada em 1959 primeiramente por Sylvia Telles no álbum intitulado *Amor de Gente Moça (Músicas de Antonio Carlos Jobim)*. Foi sucesso imediato. Somente quase seis anos mais tarde, Ray Gilbert foi comissionado a fazer sua tradução para o inglês. A canção já era conhecida e o nome Dindi⁴¹ já era sonoramente identificado mundo afora. O termo *Dindi* era um traço marcante da identidade da canção, o qual foi mantido na tradução, como ilustrado abaixo.

⁴¹ Sobre o significado da palavra Dindi, Helena Jobim, irmã de Tom, declara: “Ele via o rio passar, roncando nas pedras, as águas espumaradas. Aquele ruído o apaziguava. Na outra margem, começava o pasto que ia dar no morro do Dirindi. ‘Dindi’ não era, como muitos pensavam, um nome de mulher. Mas sim toda aquela vasta natureza e seus segredos.” Fonte: JOBIM, Helena. Antonio Carlos Jobim, Um Homem Iluminado. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1996. 443p.

09	Ai, Dindi	Oh, Dindi
10	Se soubesses o bem que te eu quero	If I only had words I would say
11	O mundo seria Dindi	All the beautiful things that I see
12	Tudo, Dindi	When you're with me
13	Lindo, Dindi	Oh, my Dindi
14	Ai, Dindi	Oh, Dindi
15	Se um dia você for embora	Like the song of the wind in the trees
16	Me leva contigo, Dindi	That's how my heart is singing, Dindi
17	Olha, Dindi	Happy, Dindi
18	Fica, Dindi	When you're with me

Dindi (1959)/ Dindi (1965) – Apêndice 41

Outro exemplo importante é a tradução de *Águas de Março* (1972) feita pelo próprio Tom Jobim. Já cansado dos embates com tradutores de dezenas de suas canções, os quais se distanciavam muito da essência da obra (TOOGE, 2014), Tom decidiu ele mesmo traduzir a canção, *Waters of March* (1973), preservando, assim, sua identidade. Lê-se abaixo a primeira estrofe da canção.

01	É pau, é pedra, é o fim do caminho	A stick, a stone, it's the end of the road
02	É um resto de toco, é um pouco sozinho	It's the rest of a stump, it's a little alone
03	É um caco de vidro, é a vida, é o sol	It's a sliver of glass, it is life, it's the sun
04	É a noite, é a morte, é o laço, é o anzol	It is night, it is death, it's a trap, it's a gun
05	É peroba do campo, é o nó da madeira	The oak when it blooms, a fox in the brush
06	Caingá, candeia, é o Matita Pereira	A knot in the wood, the song of a thrush
07	É madeira de vento, tombo da ribanceira	The wood of the wind, a cliff, a fall
08	É o mistério profundo, é o queira ou não queira	A scratch, a lump, it is nothing at all

Águas de Março (1972)/ Waters of March (1973) – Apêndice 52

f. **Relações culturais – (des)culturalização**: referem-se a excluir totalmente traços da cultura de partida expressos na canção. Diferente dos termos *aculturação* ou *desculturação*, o termo aqui proposto refere-se a “desculturalizar”, ou seja, “retirar o que é cultural”: apagamento de elementos que remeteriam à cultura de partida, deixando, portanto, a canção neutra. O uso de parênteses no título desta subcategoria indica que o oposto também pode ocorrer, isto é, pode-se incluir elementos da cultura de chegada em uma canção originalmente neutra de termos culturais específicos.

Exemplo:

White Christmas (1942) é uma canção que ilustra claramente um típico natal norte-americano, com cenários brancos de tanta neve. Percebe-se, na tradução para o português, o apagamento total da

referência ao ambiente embranquecido pela neve na época de Natal. Pode-se dizer que a canção foi “desculturalizada” no que diz respeito à característica mencionada, ou seja, no processo da tradução, retirou-se completamente um item culturalmente marcado – naturalmente, por questões de adequação ao público de chegada.

01	I'm dreaming of a white Christmas,	Eu sonho um Natal lindo,
02	Just like the ones I used to know,	Igual aqueles que eu vivi;
03	Where the treetops glisten	Árvores luzindo,
04	And children listen	Criança ouvindo
05	To hear sleigh bells in the snow .	O som de um sino por aí.
06	I'm dreaming of a white Christmas,	Eu sonho um Natal lindo,
07	With every Christmas card I write.	Com um cartão postal que diz:
08	May your days be merry and bright,	Tenha dias cheios de luz,
09	And may all your Christmases be white .	Tenha sempre um Natal feliz.

White Christmas (1942)/ Natal Lindo (2009) – Apêndice 26

5.7. Relações performáticas em tradução de canções

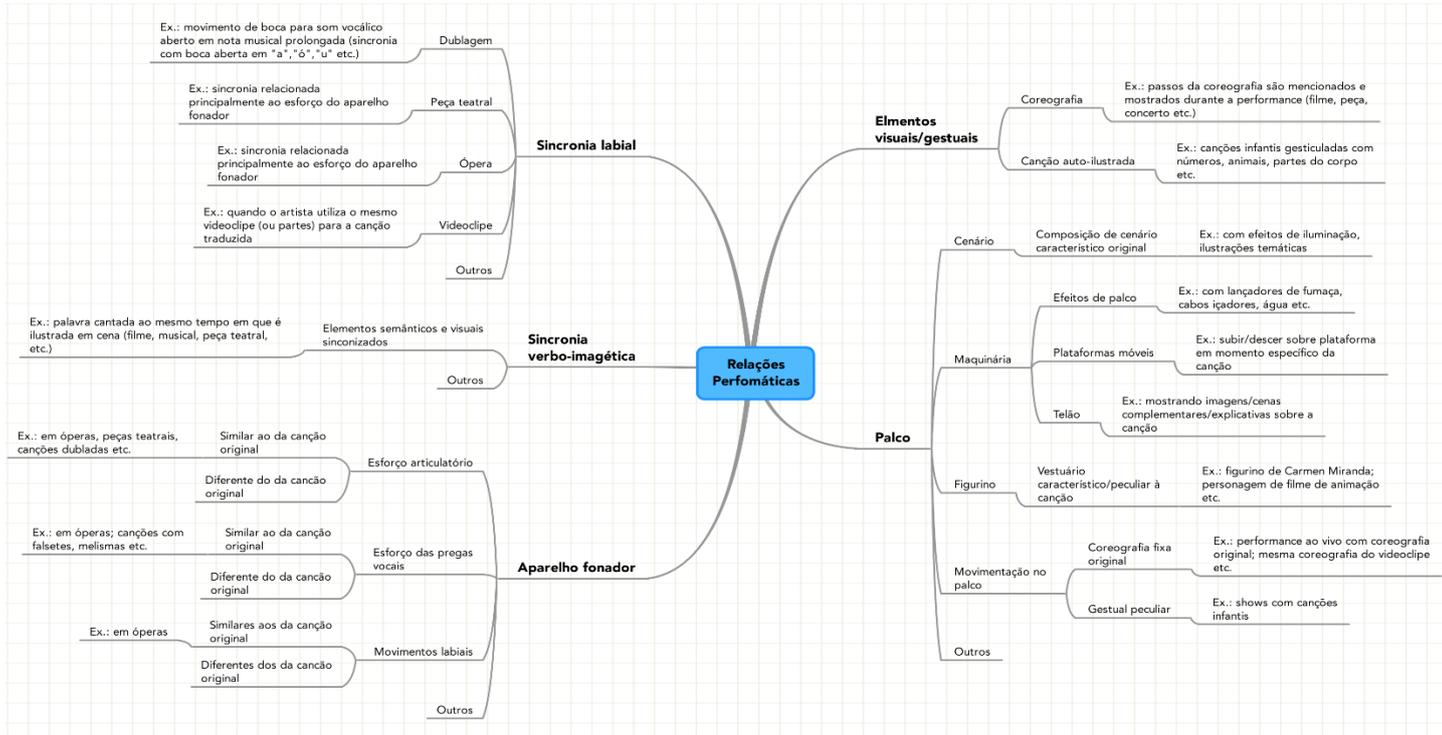


Figura 13. Diagrama da categoria *Relações Performáticas* e suas subcategorias para o modelo proposto.

Relações performáticas

Esta categoria se refere, principalmente, a canções que são apresentadas em concertos, óperas e musicais de teatro (ao vivo ou mesmo gravados). Algumas das subcategorias aqui se interseccionam com outras anteriormente ilustradas, porém estas possuem um viés predominantemente performático. Isto não significa, contudo, que exemplos oriundos de outros meios possam ser citados, como o videoclipe.

a. **Relações performáticas – sincronia labial:** referem-se a sincronizar o conteúdo sonoro através da pronúncia do personagem (mostrado em tela ou em apresentação ao vivo) com o conteúdo visual através do movimento labial, principalmente em sons vocálicos abertos (a, é, ó) e e sons consonantais bilabiais (b, p, m). Tem relação também com a subcategoria “b. *Relações fonéticas – sons vocálicos*”.

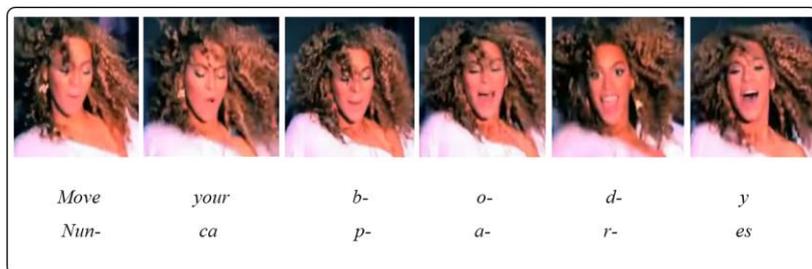
Exemplos:

No videoclipe dublado de Beyoncé, nota-se a preocupação do tradutor em sincronizar as palavras em espanhol com os movimentos articulatórios e labiais da canção original em inglês. No excerto abaixo (versos 43 e 44), o som consonantal bilabial em “Baby” foi atendido com “Baila” e o som fonético /t/ em “to” verteu-se para “tu”. Quanto aos sons vocálicos, o som fonético /ɔ:/ em “all” e “want” foram substituídos por /o/ em “con” e “pasión”, respectivamente; bem como o som vocálico /oʊ/ em “go”, no fim do verso, por /õŋ/ na oxítone “corazón”. Até mesmo o som da elisão fonética entre *t* e *i* em “let_it”, simplisticamente comparado ao som acústico-fonético do *r* fraco na língua portuguesa, foi contemplado pela sílaba interna “ra” em “corazón”.



Videoclipe: Beyoncé. Canção: Move your body (2011)/ Mueve tu cuerpo (2011) – Apêndice 66

No exemplo abaixo, o verso principal e título da canção “Move your body” foi vertido como “Nunca pares” no verso 50. Isto resultou em um alto nível de sincronia labial, como se vê na sequência de imagens, tanto em sons vocálicos quanto em consonantais, inclusive os bilabiais /b/ e /p/. Nesse momento específico do videoclipe, a necessidade de sincronia labial era maior, pois o rosto da cantora aparecia claramente em close na tela. Em outros momentos da canção, a frase “Move your body” aparece literalmente como “Mueve el cuerpo”.

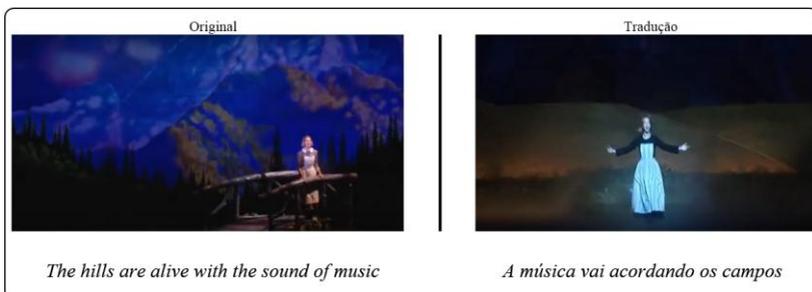


Videoclipe: Beyoncé. Canção: Move your body (2011)/ Mueve tu cuerpo (2011) – Apêndice 66

b. **Relações performáticas – sincronia verbo-imagética**: referem-se a sincronizar coerentemente o conteúdo visual sendo exibido (em tela ou ao vivo) com os itens sendo indicados através de léxico específico, por exemplo, apontar um objeto e dizer seu nome. É equivalente à subcategoria “c. Relações semânticas – cinéticas”. Por essa razão, os exemplos citados aqui serão diferentes daqueles citados anteriormente.

Exemplos:

No exemplo abaixo, do musical *A Noviça Rebelde*, o verso 8 da canção menciona o local onde a personagem está inserida: “the hills”, traduzida para o português como “os campos”. No momento da cena, o pano de fundo ilustra o local, como mostra a imagem abaixo.



Musical: A Noviça Rebelde. Canção: The Sound of Music (1959)/ O som da música (2008) – Apêndice 67

No trecho a seguir, a canção *Move your body* (2011) apresenta uma série de passos (*missions/pasos*) incentivando o ouvinte a exercitar-se fisicamente. No vídeo, a cantora aparece indicando com as mãos os números de cada missão, o que exigiu que a tradução sincronizasse o termo na língua alvo com o numeral exibido.



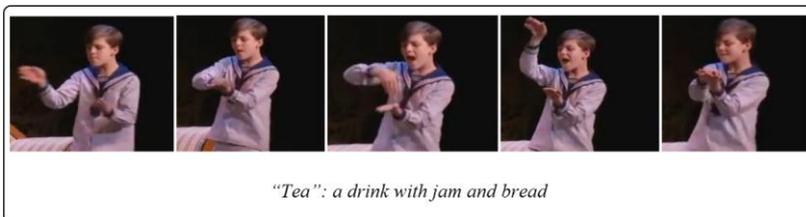
Videoclipe: Beyoncé. Canção: Move your body (2011)/ Mueve tu cuerpo (2011) – Apêndice 66

c. **Relações performáticas – elementos visuais/gestuais:** referem-se, na tradução, a sincronizar elementos visuais (e.g. gestos, coreografias,

figuras, símbolos, movimentos em geral) com o conteúdo semântico/verbal da canção sendo apresentada no palco de acordo com aqueles da apresentação original, quando possível e/ou viável.

Exemplos:

No musical *A Noviça Rebelde*, a clássica canção *Dó-Ré-Mi* apresenta uma mnemônica para que os personagens aprendam as notas musicais. Naturalmente, os jogos de palavras indicando cada nota variam de idioma para idioma. No original em língua inglesa, a descrição para a nota *Si* (em inglês “Ti”, homófona de “tea” – chá) diz: “Ti – a drink with jam and bread” (uma bebida e um pão com geleia). Nessa cena, uma das crianças faz uma sequência gestual com as mãos de: (1) fatia de pão em baixo, (2) ato de passar geleia, (3) fatia de pão em cima. O mesmo verso em português (verso 7) diz: “Si – indica condição”, ou seja, na tradução, o gestual original não se manteve.



*Musical: A Noviça Rebelde. Canção: Do-Re-Mi (1959)/ Dó-Ré-Mi (2008) –
Apêndice 71*

Ainda na canção *Dó-Ré-Mi*, na nota *Sol* (em inglês “So”, homófona de “sew” – costurar), a canção original em inglês diz: “So – a needle pulling thread” (uma agulha puxando linha). Na cena, a personagem principal passa por entre as crianças como que fazendo uma costura entre elas, como se suas mãos, juntas, fossem a agulha. O mesmo verso em português (verso 5) diz: “Sol, que brilha no verão”, ou seja, novamente não se pôde utilizar o gestual original na tradução para o português.



“Sew” – a needle pulling thread

Musical: A Noviça Rebelde. Canção: Do-Re-Mi (1959)/Dó-Ré-Mi (2008) – Apêndice 71

No exemplo a seguir, houve sincronia gestual na tradução. Na cena original, o personagem gesticula o movimento de um volante de carro no momento em que menciona “Rolls” – a marca britânica de carros Rolls-Royce. Na tradução, no verso seguinte, quando o personagem menciona “Mercedes”, equivalente ao verso 19, o personagem faz o mesmo gesto circular indicando o ato de manejar um volante de automóvel.



Musical: A Noviça Rebelde. Canção: How Can Love Survive (1959)/O que é que a gente faz (2008) – Apêndice 74

d. **Relações performáticas – aparelho fonador:** referem-se à busca, por parte do tradutor, por proporcionar, na canção traduzida, um esforço vocal igual ou parecido ao que a canção de origem exige do cantor. Essas características vocais incluem desde movimentos articulatórios e de pregas vocais até movimentos labiais e de agrupamentos consonantais/vocálicos, visando sempre um conforto vocal ao cantor.

Exemplos:

No trecho da canção abaixo, percebe-se a preocupação do tradutor em utilizar, pelo menos em fim de verso, palavras que exigem do cantor um esforço vocal parecido àquele da canção original. Isto se evidencia

nas palavras *stream/fim* (verso 14); *rainbow/destino* (verso 15) e *dream/jardim* (verso 16). Por serem pontos da canção com notas longas para canto com sustentação prolongada, principalmente o som vocálico da última sílaba do verso 15: *rainbow/destino*, era interessante utilizar, na tradução, palavras de mesmo valor acústico-fonético.

13	Climb ev'ry mountain	Sobe a montanha
14	Ford ev'ry stream	Vai, chega ao fim
15	Follow ev'ry rainbow	Faz o teu destino
16	'Til you find your dream	Sonha o teu jardim

Climb Ev'ry Mountain (1959)/ A montanha (2008) – Apêndice 76

O quadro abaixo, da mesma canção acima, mostra o momento em que a personagem sustenta o som vocálico /o/ mas palavras *rainbow/destino* (Para apreciação, consultar o corpus online desta tese).



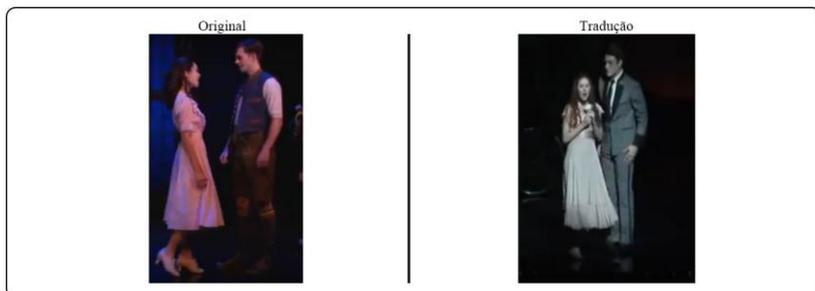
Musical: A Noviça Rebelde. Climb Ev'ry Mountain (1959)/ A montanha (2008) – Apêndice 76

e. **Relações performáticas – palco:** referem-se à composição harmoniosa de elementos de palco em geral a fim de oferecer, na tradução, um resultado similar ao da canção original. Tais elementos incluem cenários, maquinário, figurino, encenação, entre outros, e envolvem o trabalho do diretor, figurinista, atores e técnicos em geral.

Exemplos:

O quadro abaixo mostra o figurino do casal adolescente Liesl e Rolf. Percebe-se que, na versão traduzida do musical, o personagem masculino porta um figurino mais formal do que o daquele no original. Não se sabe até que ponto o tradutor, Claudio Botelho, possa ter

influenciado nessa escolha, mas sabe-se que ele e o diretor geral da peça, Charles Möeller, trabalham juntos.



Musical: A Noviça Rebelde. Canção: 16 going on 17 (1959)/ Dezesseis e Dezesete (2008) – Apêndice 72

No exemplo seguinte, percebem-se diferenças entre original e tradução na disposição dos personagens no palco. Na versão original americana, Maria e as crianças sentam-se ao redor do Capitão von Trapp enquanto o vêem cantar. Na versão traduzida, Maria e as crianças ficam parados em pé ao seu lado. Aqui, também, não se sabe até que ponto o tradutor influencia no resultado visual da tradução do musical como um todo.



Musical: A Noviça Rebelde. Canção: Edelweiss (1959)/ Edelweiss (2008) – Apêndice 79

Neste último exemplo, as crianças cantam uma canção para se despedirem dos convidados da festa. A canção fala de um relógio cuco que toca para indicar que é hora de ir dormir. Nesse momento, os personagens fazem uma coreografia imitando o movimento do relógio

cuco. Por ser uma coerografia flexível, na tradução, os personagens movimentam-se diferentemente, contudo, ainda imitando o relógio.



Musical: A Noviça Rebelde. Canção: So Long, Farewell (1959)/ So Long, Farewell (2008) – Apêndice 75

5.8. Considerações finais

Este capítulo ilustrou com exemplos cada uma das categorias e subcategorias propostas para o modelo em questão. Os dois corpora compilados para o presente estudo possibilitaram a definição das relações diversas contidas no modelo. A figura abaixo sintetiza o modelo com suas categorias e subcategorias.

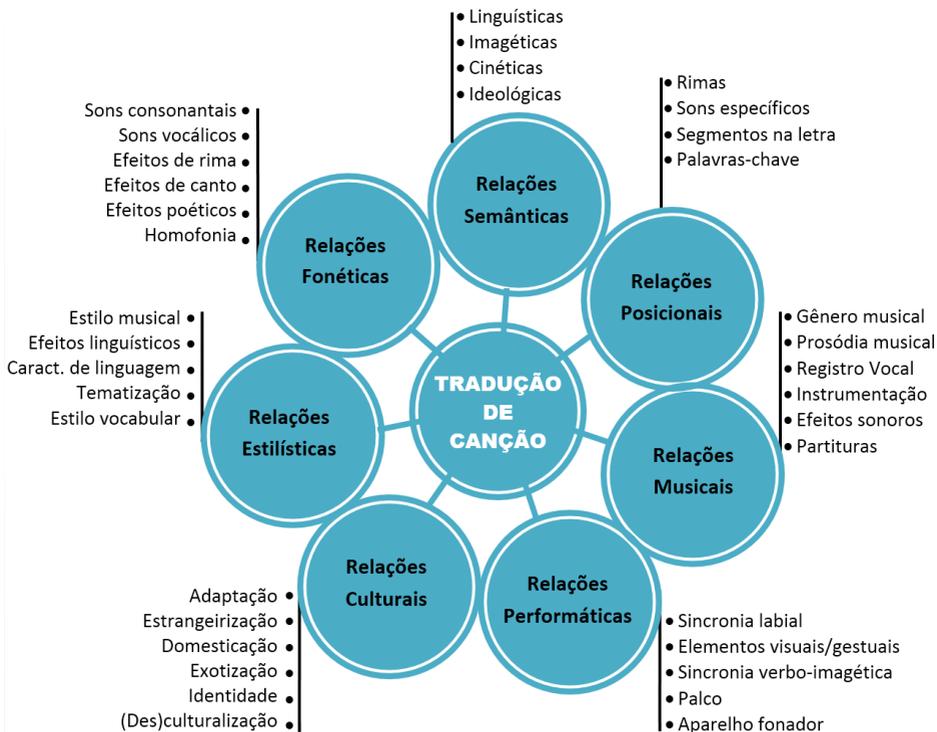


Figura 14. Esquema final mostrando relações e inter-relações de aspectos multimodais pertinentes à tradução de canção

O capítulo a seguir apresenta as conclusões do estudo e comenta sobre relações estabelecidas entre as categorias e inter-relações que podem convergir ou divergir durante a atividade tradutória, ou mesmo durante uma análise teórica, muitas delas, por vezes, levando o tradutor a fazer “a escolha de Sofia” (ou muitas delas!).

6. CONCLUSÕES

Esta tese de doutorado cumpriu seu objetivo geral de propor um modelo para análise de traduções de canções com o intuito de integrar em suas categorias o máximo de aspectos tradutórios fundamentais e pertinentes a uma análise de caráter multimodal. Aspirou-se, aqui, preencher algumas lacunas existentes na literatura sobre o tema no âmbito dos Estudos da Tradução com a proposição de um modelo que sintetiza e sistematiza aspectos envolvidos na atividade tradutória da canção.

Ao longo do procedimento de exemplificação das categorias do modelo, pôde-se perceber a vastidão de elementos adjacentes ao tripé básico da canção (palavras, música e performance) e suas implicações na atividade tradutória. Os exemplos evidenciaram algumas relações que, até então, poderiam passar despercebidas, mesmo a um tradutor da área. Naturalmente, na tradução de uma canção, busca-se um equilíbrio entre os atributos verbais, musicais e performáticos da canção de partida, sem que desta haja um distanciando demasiado (LOW, 2003a). Nessa atividade, ocorre, então, uma confluência multimodal, dinâmica e criativa envolvendo a tradução *per se*, as especificidades do gênero canção, bem como aspectos particulares da canção a ser traduzida. Hieble (1958) chama tais aspectos de *valores* e afirma que quanto mais percebemos esses valores inerentes, mais conseguimos perceber a intenção original dos artistas criativos e, conseqüentemente, isto se reflete positivamente na tradução. O modelo aqui proposto ambiciona auxiliar o pesquisador e/ou tradutor de canções a se aproximar desses valores, tomando consciência da existência de uma teia de relações que pode conduzir a tarefa tradutória, ou uma análise de tradução, a um resultado mais consistente.

A natureza do modelo ora apresentado é simbiótica, pois suas categorias e subcategorias se fundem sem que haja linhas limítrofes bem definidas entre elas. Como constatado no capítulo anterior, algumas das subcategorias abordaram praticamente o mesmo assunto, evidenciando tal entrelaçamento. Por exemplo, a primeira categoria (Relações Semânticas) incluiu temas como sincronia *imagética* e *cinética*, os quais conversam com a sétima categoria (Relações Performáticas) nas subcategorias *Sincronia labial* e *Sincronia verbo-imagética*, bem como em *Elementos visuais/gestuais*. Igualmente, a quinta categoria (Relações Estilísticas) aborda os temas *Estilo musical* e *Efeitos linguísticos*, os quais dialogam com temas da terceira categoria (Relações Musicais), a saber,

Gênero musical e Efeitos sonoros, respectivamente. Este último tema é também contemplado na segunda categoria (Relações Posicionais) em *Posicionamento de sons específicos*, o qual, por sua vez, é tratado na terceira categoria (Relações Fonéticas) em *Sons consonantais* e *Sons vocálicos*, diretamente relacionados com o tema *Sincronia labial* da sétima categoria (Relações Performáticas), que, fechando o círculo, liga-se à primeira categoria (Relações Semânticas) em sincronia *imagética e cinética*. Para a construção do modelo, foi necessário desmembrar tais temas em subcategorias separadas a fim de proporcionar mais clareza e distinção, visando uma melhor utilização do modelo. O modelo, como demonstrado ao longo deste trabalho, lida com um complexo indissolúvel e plurissemiótico formado por texto, som e imagem e expresso através do canto, da música e da interpretação. Por essa razão, este estudo não pretende sugerir que tal complexo seja dissolúvel; apenas desmembrou algumas das especificidades desse complexo a fim de facilitar sua análise. Como postula Chaume (2012, p. 100), “o interesse do tradutor reside em desentrelaçar o significado e o funcionamento de cada código, bem como o possível impacto de todos os signos, linguísticos e não linguísticos, nas operações tradutórias”. Voltando ao tripé de sustentação da (tradução de) canção – “letra, música e interpretação” (JIMÉNEZ, 2017) –, o modelo aqui proposto contempla esses três pilares através das categorias Relações Semânticas, Relações Musicais e Relações Performáticas. A partir desse ponto de vista, as outras quatro relações propostas configuram-se como contribuições extras que, muitas vezes, são ignoradas tanto na tradução quanto em pesquisas e análises acadêmicas.

A proposta aqui não elenca discordâncias com os modelos encontrados na literatura; pelo contrário, representa complementações e/ou ampliações desses. Como mostrado no capítulo de revisão de literatura desta tese, os modelos (ou tentativas) já propostos não dão conta de toda a teia complexa de relações multimodais entre palavras, música e performance, sobretudo no âmbito da tradução, quando tais relações vêm à tona naturalmente na atividade tradutória. Essas relações, muitas vezes, não são, pelo menos diretamente, da alçada do tradutor e podem exigir a participação de outros agentes no processo. Naturalmente, espera-se que o tradutor de canções tenha competência musical, além da linguística e tradutória. Para que a tradução atenda, sobretudo, às demandas prosódicas, é necessário ter uma excelente compreensão sobre forma musical e ter um sólido conhecimento e experiência em técnica vocal para que, ao examinar o fraseamento musical, o tradutor possa encontrar uma

combinação de palavras que mais bem se adequa à composição musical (DEROZE, 2018, p. 53). Na visão de Spaeth (1915), o tradutor de canções não é apenas um linguista, mas um poeta e um músico também e “se todas essas qualidades não forem encontradas em um só indivíduo, seria melhor trabalhar em colaboração com várias pessoas” (SPAETH, 1915, p. 298). É nesse exato ponto que entra a concepção de uma abordagem multimodal transdisciplinar, envolvendo, portanto, o trabalho conjunto de vários profissionais em prol de um resultado comum – a canção traduzida. Conforme advoga Mateo (2012, p. 121), independentemente do enfoque, uma pesquisa sólida sobre tradução de canções deve adotar uma abordagem que envolva várias disciplinas – por exemplo, musicologia, teatro, semiótica, sociologia, história literária e estudos de tradução – para atender plenamente as normas e os padrões tradutórios, o quais englobam dimensões linguísticas, discursivas, estéticas, sócio-culturais, históricas, ideológicas, econômicas e técnicas.

Como já exposto anteriormente, a canção transita em diversos âmbitos da produção audiovisual em geral, tais como em dublagens de filmes e vídeos, tradução de óperas e musicais, e mesmo em fonogramas comuns lançados em mídias físicas ou plataformas online. Em dublagem de canções, por exemplo, “visto que as empresas de dublagem não alteram a música” (CHAUME, 2012, p. 105), os profissionais envolvidos serão, geralmente, o tradutor, o diretor de dublagem e o cantor (que também pode ser ator/dublador). Nesses casos, “o visual é ainda mais poderosos que o verbal” (ibid., p. 110) e, por isso, o desafio é “produzir uma tradução que seja coerente com a imagem” (ibid., p. 111). Já em tradução de óperas e musicais, além do tradutor, participam também músicos, arranjadores, cantores-atores, coreógrafos, figurinistas, cenógrafos, diretor musical e diretor geral. Todos esses agentes contribuem para o resultado final da produção artística, resultado este que deve ser coerente como um todo, sobretudo, quanto ao conteúdo verbal da canção em consonância com os demais elementos em cena. A necessidade de coerência entre os elementos verbais e visuais poderá demandar que o tradutor faça alterações no texto de acordo com os itens disponíveis ou com a configuração do novo cenário, ou ainda de acordo com nuances culturais. No caso específico de *A Noviça Rebelde*, utilizado aqui, o tradutor das canções foi o mesmo que traduziu o restante do texto da peça: Claudio Botelho – o que pode ter facilitado a busca por coerência do código visual com o texto falado e o texto cantado, como previsto no script original.

Percebeu-se, nesta tese, que os contextos multimodais onde a tradução de canções se insere são muitos, bem como são muitos os componentes semióticos envolvidos e os desafios apresentados ao tradutor. No caso de um fonograma comum, por exemplo no âmbito da música popular, mesmo que aparentemente o tradutor trabalhe mais solitário, em comparação àqueles da área cinematográfica e dramatúrgica, ainda assim há um vasto campo de possibilidades no entrelaçamento de diferentes campos do saber. Como sublinha Kaindl (2005), situada na interseção de estudos de mídia, estudos culturais, musicologia, estudos literários, semiótica e estudos da tradução, a canção popular é certamente um desafio para qualquer abordagem acadêmica. As relações que emergem na tradução de um fonograma com dois componentes semióticos (verbal e sonoro) podem acabar envolvendo também o terceiro componente (o visual) caso a canção seja pensada para uma performance ao vivo ou um videoclipe. De qualquer forma, o tradutor de fonogramas de canções, geralmente, trabalhará em conjunto com músicos, arranjadores e, sempre que possível, com o intérprete final da canção.

A título de contribuição, em uma experiência que tive como tradutor de canção (ROCHA, 2014), ocasião na qual verti para o português a canção americana *The Look of Love* (1967), tive contato direto com a cantora e indireto com os músicos e arranjadores que reproduziram a versão traduzida. Minha tradução experimental foi gravada em um estúdio em São Paulo, aproveitando um *playback* produzido pela própria banda musical da cantora para performance da canção original em língua inglesa. É interessante ressaltar que, após a criação deste modelo, minhas escolhas tradutórias, em geral, seriam completamente diferentes daquelas que fiz em 2014. Com um enfoque predominantemente nas relações semânticas, acabei negligenciando outros aspectos, já levantados nesta tese, como retórica musical e posicionamento de palavras-chave, bem como contive-me em uma “camisa de força” (NIDA, 1964, p. 177), por vezes desnecessária, por exemplo, em relação a uma estrita correspondência do “número exato de sílabas” (ibidem). Como mostra o modelo aqui proposto, existe uma certa flexibilidade quanto ao posicionamento das sílabas métricas sobre as notas musicais, bem como são possíveis, quando estritamente necessário, alterações na composição musical.

Naturalmente, a busca por correspondência semântica é um dos pilares da tradução de canção. A maioria dos autores na área prevê tal feito; contudo, há autores que consideram que a decisão consciente de

criar uma nova letra sem correspondência semântica com a letra original já se trata, por si só, de uma ação tradutória (e.g. FRANZON, 2008, p. 380; KAINDL, 2013a). Considerando o caso da tradução musical (e.g. canções cover, remix, remake, paródia etc.), como já explanado nesta tese, pode-se dizer que o modelo também contempla esse tipo de tradução na categoria *Relações Musicais – Gênero musical*. Todavia, o modelo, em seu cerne, visa traduções que tenham relação semântica com o conteúdo verbal da canção de partida.

Outra questão que deve ser pontuada novamente é o fato de que a indústria do entretenimento dita regras e influencia diretamente no *skopos* (VERMEER, 1978) da traduções. Como ressalta Tomei (2016), a tradução de canções depende do alvo de consumidores de referência – ouvintes e compradores – e é determinada principalmente pelas necessidades dos mercados. Em segundo lugar, depende também do veículo ou canal de distribuição e de performance musical, além de outros elementos significativos que vão desde a liberdade de pensamento à ideologia política e religiosa, chegando até os direitos de autor e propriedade intelectual (TOMEI, 2016). Em termos de aplicação prática, este modelo, portanto, está sujeito às imposições mercadológicas, podendo, então, ser parcialmente aplicado ou ter algumas categorias prezadas em detrimento de outras. De uma forma geral, tentou-se incluir o máximo de aspectos que poderiam vir à tona durante a atividade tradutória da canção. Contudo, pode-se afirmar que o fator comercial por trás das canções apenas faz as vezes de um pano de fundo para o modelo.

Feitas as considerações acima, pretende-se agora retomar e responder as perguntas de pesquisa que nortearam o desenvolvimento do estudo. A primeira delas já foi respondida com a própria criação do modelo e suas sete categorias indicando relações semânticas, posicionais, musicais, fonéticas, estilísticas, culturais e performáticas no contexto de tradução de canções. A segunda pergunta referia-se a que tipos de relações tradutórias podiam ser estabelecidas entre canção original e canção traduzida dentro das categorias propostas. Pôde-se notar, ao longo das exemplificações no capítulo anterior, que as relações tradutórias são inúmeras e que os meandros dos códigos de sentido nem sempre são claros quando de sua fusão para entregar o resultado sincrético da canção. Contudo, sobressaem-se as relações tradutórias no âmbito da tradução musical – ou “tradução musicocêntrica” (GORLÉE, 2005) –, sobretudo em termos de retórica musical e aspectos estilísticos e culturais. Nesse contexto específico, as relações tradutórias dependem apenas de

elementos musicais e sonoros, como o arranjo, a instrumentação, a voz do cantor e a nova performance. No que se refere à voz, há relações tradutórias com o esforço vocal empregado para se cantar a canção, cabendo ao tradutor não colocar o cantor em dificuldades. Há também relações tradutórias estabelecidas no âmbito cenográfico, em caso de óperas e musicais, envolvendo escolhas tradutórias que podem se pautar em aspectos de figurino, cenário e coreografia.

A terceira pergunta de pesquisa indagava sobre em que aspectos essas relações eram convergentes ou divergentes na atividade tradutória da canção. Descobriu-se que há divergências em diversos aspectos, pois nem sempre é possível atender a uma demanda específica sem sacrificar outra. Por exemplo, o tradutor pode ter de optar entre manter, em um determinado verso, o estilo do letrista ou o conteúdo semântico do verso, ou entre conseguir rimas perfeitas ou fluidez vocal para o canto. Todas as categorias do modelo podem ser divergentes entre si no sentido de que, em uma determinada canção, poderá haver fatores concorrentes em diversos níveis, cabendo ao tradutor o papel adicional de “malabarista” (BOSSEAU, 2008; WEAVER, 2010; LOW, 2017) desses itens. Da mesma forma, todas as categorias podem ser convergentes entre si; naturalmente não todas ao mesmo tempo, pois é mais provável que haja restrições devido à certa subordinação do tradutor quanto a itens fixos, tais como a composição musical original ou a imagem definitiva de um filme a ser dublado.

A quarta e última pergunta de pesquisa questionava até que ponto as categorias inclusas no modelo proposto abrangiam aspectos cruciais a uma análise multimodal de tradução de canções. Ao longo deste trabalho, foram apresentadas várias questões pertinentes à atividade tradutória de canções sob uma perspectiva multimodal de análise visando oferecer um panorama do estado da arte e de lacunas dessa área. O modelo ora apresentado tentou incluir o maior número de aspectos possível, visto que incluiu canções com dois e com três componentes semióticos, desde fonogramas simples até canções traduzidas em musical de teatro e canções dubladas em filme de animação e em videoclipes. Com a inclusão dessas produções, abriu-se um leque para variadas formas de significação em diferentes níveis, perpassando, portanto, por estratos multimodais de análise. O modelo, contudo, não incluiu óperas, especificamente. Por outro lado, as categorias fundamentadas nos dados obtidos a partir do musical de teatro podem ser aplicadas integralmente à tradução de óperas. Naturalmente, a ópera possui particularidades extras não exemplificadas

no modelo, como aquelas voltadas à dramaticidade própria desse gênero e aos timbres de voz para expressão da retórica verbal e musical. Todavia, de uma forma geral, pode-se dizer que o modelo conseguiu abranger uma vasta gama de aspectos multimodais para uma análise consistente de tradução de canções. Vale ressaltar, ainda, que o modelo desenvolvido visa contribuir não apenas à análise, mas também à prática da tradução de canções, trazendo aspectos teóricos fundamentais que podem incitar os pesquisadores do assunto, ou mesmo conscientizar o tradutor de canção sobre suas escolhas tradutórias. É um modelo que também pode ser utilizado por tradutores em formação.

A tese levantada no início deste trabalho foi, de fato, confirmada. É possível afirmar com propriedade que o caminho percorrido até se chegar ao produto final da tradução – a canção – envolve não apenas o tradutor, mas a cooperação de vários outros agentes. Constatou-se que a atividade tradutória da canção deve levar em conta o caráter transdisciplinar e multiparticipativo do percurso, atendendo aos requisitos estabelecidos a partir das relações entre canção de partida e canção traduzida no que tange seus conteúdos linguístico, musical e performático. Nesse sentido, reitera-se que o tradutor de canções precisa ir além de seu nicho predominantemente linguístico-cultural, e por vezes incipientemente musical, em direção a um trabalho realizado em contato direto com profissionais de outras áreas, como músicos, arranjadores, cantores, atores, dubladores, diretores, entre outros. O conceito de transdisciplinaridade, portanto, mostra-se imperativo nesse contexto, sobretudo em se tratando de canções que demandam uma abordagem multimodal na consideração de seus múltiplos códigos de sentido.

Em suma, pretendeu-se, com esta tese de doutorado, agregar contribuições ao campo dos Estudos da Tradução, na área específica de tradução de canção, com a proposição de um modelo de análise com um enfoque multimodal e transdisciplinar. Mesmo o conceito de transdisciplinaridade sendo novo no contexto de tradução, a ideia de apresentá-lo aqui, além da necessidade inerente, foi com o intuito de abrir caminho a um novo pensar tradutório, sem limites disciplinares que, muitas vezes, impedem a realização de um trabalho de tradução consiste.

Em trabalhos futuros, pretende-se revisitar o modelo, aperfeiçoando-o através da aplicação de uma análise piloto para identificação de pontos a serem melhorados, sobretudo com mais evidência à transdisciplinaridade envolvida. Intenciona-se, também, a

inclusão direta de uma produção operística a fim de agregar possíveis aspectos não contemplados no presente modelo.

BIBLIOGRAFIA

AALTONEN, S. **Time-Sharing on Stage. Drama Translation in Theatre and Society**. Clevedon: Multilingual Matters LTD, 2000.

ALVES, R. **Filosofia da ciência**: introdução ao jogo e suas regras. 21. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

AMINOROAYA, S.; AMIRIAN, Z. Investigating the Translation of Songs in Persian Dubbed Animated Movies. **Journal of Translation and Interpretation**, 10(2), 2016. pp. 44-68.

ANDERSSON, Benny; ULVAEUS, Björn. **Translating Song Lyrics: A Study of the Translation of the Three Musicals**. 2009. 32 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras-inglês, Departamento de Cultura e Comunicação, Escola Superior de Södertörn, Huddinge, 2009.

ANDRADE, Mário de. **Theatro Lyrico**. Diário de São Paulo, ano 5, n.º 1399, p. 13, coluna Primeiras, sábado, 15 jul. 1933.

ANDRÝSKOVÁ, Jitka. **Eva Bezděková, translator**. 55 f. Dissertação (Mestrado) - Letras-Inglês, Universidade de Masaryk, Brno, 2008.

APTER, Ronnie. A Peculiar Burden: Some Technical Problems of Translating Opera for Performance in English. **Meta**, Vol. 30, Nº 4, 1985. pp. 19-28.

_____. The Impossible Takes a Little Longer: Translating opera into English. **Translation Review**, 30/31 (27), 1989.

APTER, Ronnie; HERMAN, Mark. Opera translation. In: M. L. Larson (Ed.). **Translation - Theory and Practice: Tension and Interdependence**. American Translators Association Scholarly Monograph Series 5 (1991). State University of New York, Binghamton, 1991. pp. 100-119.

_____. Words and music: A theatrical partnership. **The Opera Journal** 25(4), 1992. pp. 3-24.

_____. The worst translations: almost any opera in English. **Translation Review** 48/49, 1995. pp. 26-32.

_____. Opera translation: turning opera back into drama. **Translation Review** 59, 2000. pp. 29-35.

_____. A Semiotic Clash in Maria Stuarda: Music and Libretto versus the Protestant Version of British History. In: Gorlée, Dinda L (ed.): **Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation**. Amsterdam/New York: Rodopi, 2005.

_____. Retranslating the Bartered Bride. **Translation Review**, 79(1), 2010. pp. 17-29.

_____. Translating Opera into Performable English. In: *Ars Lyrica: Journal of the Lyrica Society for Word-Music Relations*, Vol. 20, 2011. pp. 19-62.

_____. The Worst Translations: Almost any Opera in English. **Translation Review**, 48(1), 2012. pp. 26-32.

_____. **Translating for Singing: The Theory and Craft of Translating Lyrics**. London and New York: Bloomsbury, 2016. 282p.

ASCHEID, Antje. Speaking tongues: voice dubbing in the cinema as cultural ventriloquism. **The Velvet Light Trap**. No. 40, Vol. 3, 1997. pp. 32-41.

BAIA, Silvano Fernandes. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)**. Tese de doutorado em História Social. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.

BAKELS, Jan-Hendrik. Embodying audio-visual media. Concepts and transdisciplinary perspectives. In: MÜLLER, Cornelia et al. (eds.). **Body, Language, Communication: An International Handbook on Multimodality in Human Interaction**. Berlin/Boston: De Gruyter Mouton, 2014.

BALDRY, Anthony; THIBAUT, Paul J. **Multimodal Transcription and Text Analysis: A Multimedia Toolkit and Coursebook**. London/Oakville: Equinox, 2006. 270p.

BAREA, Adriana Cardoso; FERNANDES, Angelo José; FILHO, Cassio Cardoso. Breve história do Teatro Musical no Brasil, e compilação de seus títulos. **Revista Música Hodie**, [S.l.], v. 16, n. 1, set. 2016.

BARNIER, Manon. **On a Journey to Metaphor in Song Translation: A Descriptive Study of Metaphors in Musical Song Translation**.

Dissertação (Mestrado) - Linguística, Universidade de Leiden, Leiden, 2017.

BARROS, Aidil de Jesus Paes de; LEHFELD, Neide Aparecida de Souza. **Fundamentos de metodologia científica**: um guia para a iniciação científica. 3. ed. São Paulo: Makron Books, 2007.

BARTRINA, F. The challenge of research in audiovisual translation. In: Orero P. (eds.) **Topics in Audiovisual Translation**. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins, 2004. pp.154-167.

BASTIN, Georges. Adaptation. In: **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. BAKER, Mona (ed.). London & New York: Routledge, 2001.

BEBIS, Maria. **Translating and Analysing Songs**: Three Songs in the Context of Communist Romania. 2008. 115 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Tradução, Interpretação e Estudos Interculturais, Universidade Autônoma de Barcelona, Barcelona, 2008.

BIBER, Douglas. Corpus-Based and Corpus-Driven Analyses of Language Variation and Use. In: Bernd Heine & Heiko Narrog (eds.), **The Oxford Handbook of Linguistic Analysis**, 2nd edition. Oxford: Oxford University Press, 2015.

BOSSEAU, Charlotte. Buffy the vampire slayer: Characterization in the musical episode of the TV series. **The Translator**, 14(2), 2008. pp. 343-372.

_____. Song Translation. In: MALMKJÆR, Kirsten; WINDLE, Kevin (Eds.). **Handbook of Translation Studies**. Oxford University Press, 2011. pp.183-197.

_____. The Translation of Song. In: MALMKJÆR, K.; WINDLE, K. (Eds.). **The Oxford Handbook of Translation Studies**, Oxford: Oxford University Press, 2012. pp. 183-197.

_____. Some like it dubbed: Translating Marilyn Monroe. In MINORS, H. J. **Music, Text and Translation**. London and New York: Bloomsbury Academic, 2013, pp. 81–92

_____. **Dubbing, Film and Performance**: Uncanny Encounters. Oxford: Peter Lang, 2015.

BOTIA, Lydia Brugué. **La representació de cançons en gèneres audiovisuals musicals**. 2008. 239 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Tradução Línguas e Literaturas, Departamento de Tradução, Interpretação e Línguas Aplicadas, Universidade de Vic, Vic, 2008.

_____. **La traducció de cançons per al doblatge i l'adaptació musical en pel·lícules d'animació: anàlisi de les versions catalana i espanyola de tres pel·lícules nord-americanes contemporànies per**. 2013. 509 f. Tese (Doutorado) - Curso de Tradução Línguas e Literaturas, Departamento de Tradução, Interpretação e Línguas Aplicadas, Universidade de Vic, Vic, 2013.

BREWERTON, Erik. Song Translation. **The Musical Times**. Musical Times Publications Ltd., Vol. 65, No. 980, 1924. pp. 893-894.

BROWNE, M. E. Words for Music. **Proceedings of the Musical Association**. UK: London. Taylor & Francis, Ltd., 10th Sess., 1883. pp. 73-94.

BURGOS, Laura Santana. **Diálogos entre Francia y España: la traducción de los libretos de Carmen y de El Retablo de Maese Pedro**. 2013. 765 f. Tese (Doutorado) - Curso de Tradução Sociedade e Comunicação, Departamento de Tradução e Interpretação, Universidade de Granada, Granada, 2013.

CABRAL, Sérgio. **Antônio Carlos Jobim: uma biografia**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.

CALVOCORESSI, M-D. The Practice of Song-Translation. **Music & Letters**. London: Oxford University Press, Vol. 2, No. 4, 1921. pp. 314-322.

CAMERON, D. **Tradaptation: Cultural Exchange and Black British Theatre**. In: C.A. Upton (ed.), 2000. pp. 17-24.

CARPI, Beatrice. **Systematizing the Analysis of Songs in Stage Musicals for Translation: A Multimodal Model Based on Themes**. 246 f. Tese (Doutorado) - School of English and Languages, Universidade de Surrey, Surrey, 2017.

CHAUME, Frederic. Translating non-verbal information in dubbing. In: POYATOS, Fernando (eds.). **Non-verbal Communication and**

Translation: New perspectives and challenges in literature, interpretation and the media. Amsterdam: John Benjamins, 1997. pp. 315-326.

_____. Models of Research in Audiovisual. **Babel - Translation Revue Internationale de la Traduction**, Vol. 48, No. 1, 2002.

_____. Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation. **Meta: Translators' Journal**, vol. 49, No. 1, 2004. pp. 12-24.

_____. **Audiovisual Translation: Dubbing**. London: Routledge, 2012.

_____. Research Paths in Audiovisual Translation: The Case of Dubbing. In: BARTRINA, Francesca; MILLÁN-VARELA, Carmen (Eds.) **The Routledge Handbook of Translation Studies**. London/New York: Routledge, 2013. pp. 288-302.

_____. Audiovisual Translation Trends: Growing Diversity, Choice, and Enhanced Localization. In: Esser, Andrea; Smith, Iain Robert; Bernal-Merino, Miguel Á. (Eds.). **Media Across Borders: Localizing TV, Film and Video Games**. London/New York: Routledge, 2016.

CHESTERMAN, Andrew. **Empirical research methods in Translation Studies**. Erikoiskielet ja käännösteoria (VAKKI-symposiumi XX) [XX Simpósio VAKKI de Línguas Especiais e Teoria da Tradução (Finlândia)]. Vaasa, n. 27, pp. 9-22, 2001.

CHION, M. **La audiovisión**. Barcelona: Paidós, 1993. pp. 77-88.

CINTRÃO, Heloísa Pezza. **Colocar lupas, transcriar mapas**. Iniciando o desenvolvimento da competência tradutória em níveis básicos de espanhol como língua estrangeira. 2006. 570f. Tese (Doutorado) - Pós-graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana, Universidade de São Paulo, 2006.

_____. Translating “Under the Sign of Invention”: Gilberto Gil’s Song Lyric Translation. **Meta**, 54(4), 2009. pp.813–832.

CLAUDIO, Ivan. A onda das versões. **Revista Isto é** N° 2076, 26 de Agosto, 2009. pp. 106-107.

COENRAATS, Willeke. **Translating musicals**. 90 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Língua, Cultura e Tradução, Universidade de Utrecht, Utrecht, 2007.

COOK, Nicholas. 2001. **De Madonna al canto gregoriano** - Una muy breve introducción a la música (Trad. de Luis Gago). Madrid, Alianza Editorial, 2001.

CORRÊA, Leiriane Teixeira. **Desenvolvimento do teatro musical brasileiro à luz da notoriedade midiática das adaptações e dos artistas**. (Dissertação de Mestrado). Universidade Metodista de São Paulo, UMESP, 2016.

COSTA-VAL, M. da Graça. **Redação e textualidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

DARANCET, Juan Marcos Carrillo. **Del original al sobretitulado: la adaptación y la traducción audiovisual en el teatro contemporáneo**. 2014. 344 f. Tese (Doutorado) - Curso de Ciências da Informação, Departamento de Filologia Espanhola, Universidade Complutense de Madrid, Madrid, 2014.

DENORA, Tia. **Music in Everyday Life**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

DENT, E. J. The Translation of Operas. **Proceedings of the Musical Association**. London: Taylor & Francis Ltd., 61st Sess., 1935. pp. 81-104.

DOMÍNGUEZ, Rocío de Frutos. **El debate en torno al canto traducido, análisis de criterios interpretativos y su aplicación práctica: adaptación al castellano de la ópera Il Barbiere di Siviglia de G. Paisiello**. 2013. 469 f. Tese (Doutorado) - Curso de Música, Departamento de Didáctica de La Expresión Musical y Plástica, Universidade de Sevilha, Sevilha, 2013.

DOS-ANJOS, Célia Regina. **Ensino e aprendizagem do FLE através de canções: reflexões sobre representações culturais e relatório de experiência**. 144 f. Dissertação (Mestrado) - Letras, Universidade de São Paulo, 2006.

DRINKER, Henry S. On translating vocal texts. **The Musical Quarterly**. London: Oxford University Press, Vol. 36, No. 2, 1950. pp. 225-240

DYER-BENNETT, Richard. **Preface to Schubert, The Lovely Milleress**. New York: Schirmer, 1965.

ECKSTEIN, Lars. **Reading Song Lyrics**. Amsterdam: Rodopi, 2010.

ELLESTRÖM, Lars. The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations. In: ELLESTRÖM, Lars (Ed.). **Media Borders, Multimodality and Intermediality**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.

EMMONS, Shirley. SONNTAG, Stanley. **The Art of the Song Recital**. New York: Schirmer, 1979.

FIDALGO, Nuno Gonçalo das Neves. **Processos de actualização e adaptação na encenação de óperas de Wolfgang Amadeus Mozart em Lisboa, na primeira década do século XXI**. 2012. 124 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciências Musicais – Musicologia Histórica, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2012.

FIGUEIREDO, Nébia. **Método e Metodologia na pesquisa científica**. 2ª ed. São Paulo. Yendis, 2007.

FLEURY, Afonso. Planejamento do Projeto de Pesquisa e Definição do Modelo Teórico. In: MIGUEL, Paulo Augusto Cauchick (org.). **Metodologia de pesquisa para engenharia de produção e gestão de operações**. 2. ed. Rio de Janeiro: Elsevier: ABEPRO, 2012.

FOWLER, R. **Linguistic Criticism**. Oxford: Oxford University Press, 1986.

FOX-STRANGWAYS, A. H. Song-Translation. **Music & Letters**. London : Oxford University Press, Vol. 2, No., 1921. pp. 211-224.

_____. Translation of Songs. **Proceedings of the Musical Association**. London: Taylor & Francis Ltd, 49th Sess., 1923. pp. 79-99.

FRANZON, Johan. Musical comedy translation: Fidelity and format in the Scandinavian My Fair Lady. In: Gorlée, Dinda L (ed.): **Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation**. Amsterdam/New York: Rodopi, 2005.

_____. Choices in Song Translation: Singability in Print, Subtitles and Sung Performance. **The Translator: studies in intercultural communication**, 14(2), 2008. pp. 373-399.

_____. Att översätta sånger är att välja bort. In: HOLMBERG, C. G.; LJUNG, P. E. (eds). IASS Proceedings 2010: Föredrag vid den 28:e studiekonferensen i International Association of Scandinavian Studies (IASS) i Lund 3-7 augusti 2010. Lund University Open Access, Open Journal Systems, Sweden, 2011.

_____. **Three dimensions of singability.** Sung and unsung translations of songs in musicals, books and subtitles. Congress Proceedings of Metrics, Music and Mind Linguistic. Metrical and Cognitive Implications in Sung Verse, Rome, 23-25, 2012.

_____. Three dimensions of singability: An approach to subtitled and sung translations. In: PROTO, T.; CANETTIERI, P.; VALENTI, G. **Text and Tune: On the Association of Music and Lyrics in Sung Verse.** Peter Lang AG, International Academic Publishers, Bern. 2015. pp. 333-346.

_____. Från "hattar ska rulla" till "tända en feting": Svensk musikalöversättning. In: Hellström, V.; Strand, K. (eds). **Det sjungna ordet: forskningsperspektiv på mötet mellan text, musik och framförande.** Statens musikverk, Stockholm, 2016. pp. 39-47.

Frog. Parallelism, Mode, Medium and Orders of Representation. In: Frog (Eds.). **Parallelism in Verbal Art and Performance.** Pre-Print Papers of the Seminar-Workshop 26th–27th, May 2014, Helsinki, Finland, Folkloristiikan toimite, No. 21, 2014.

GAMBIER, Yves. Introduction: Screen transadaptation: Perception and reception. Special issue on screen translation. **The Translator**, 9 (2), 2003. pp. 171-190.

_____. (ed.). **Traduction audiovisuelle/Audiovisual translation.** Meta (Special issue), Vol. 49, No. 1, 2004a.

_____. Tradaptation cinématographique. In: ORERO, P. (Eds.) **Topics in Audiovisual Translation.** Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, 2004b. pp. 169-181.

_____. Multimodality and audiovisual translation. In: CARROLL, M., GERZYMISCH-ARBOGAST, H.; NAUERT, S. (Eds.) **Audiovisual Translation Scenarios: Proceedings of the Marie Curie Euroconferences MuTra: Audiovisual Translation Scenarios.** Copenhagen, 2006.

GARZONE G.; SCHENA L. **Tradurre la canzone d'autore**. Bologna: CLUEB, 2000. 248p.

GHAZOUL, Ferial J. Majnun Layla: Translation as Transposition. In: BERMANN, Sandra; PORTER, Catherine (Eds.). **A companion to Translation Studies**. Chichester: Wiley-Blackwell, 2014.

GIBSON, Steve. Introduction: Why Transdisciplinary Digital Art? In: ADAMS, Randy; GIBSON, Steve; ARISONA, Stefan Müller (Eds.). **Transdisciplinary Digital Art: Sound, Vision and the New Screen**. New York: Springer Berlin Heidelberg, 2008.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2007.

GONZÁLES, Juan Rabio. Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos. **Revista Musical Chilena**, n° 195, pp.38-64, 2001.

GOODWIN, Andrew. **Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture**. London/New York: Routledge, 1993.

GORLÉE, Dinda L. Intercode Translation: Words and Music in Opera. **Target**, v. 09, no. 2, 1997. pp. 235-270.

_____. Grieg's Swan Songs. *Semiotica* 142 (1/4), 2002. pp. 142-210.

_____. **Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation**. Amsterdam/New York: Rodopi, 2005.

GRAHAM, Arthur. A New Look at Recital Song Translation. **Translation Review**, N° 29, 1989. pp. 235-270.

GROENEN, Silvie. **All together now: comparing Bindervoet and Henkes' translations of The Beatles and Bob Dylan**. 2012. 84 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Tradução, Universidade de Utrecht, Utrecht, 2012.

GÜNEŞ, Azize. **French pop music remakes in Turkey: A cognitive semiotic inquiry into cultural transfer**. 162 f. Dissertação (Mestrado) - Languages and Literature, Cognitive Semiotics, Universidade de Lund, Lund, 2017.

GYÖNGYVÉR, Bozsik. A lexikai kohézió és az énekelhetőség vizsgálata operaszövegek fordításában [**Examinando coesão lexical e cantabilidade em traduções de óperas**]. 294 f. Tese (Doutorado) - Estudos da Tradução, Universidade Eötvös Loránd, Budapest, 2015.

HALLIDAY, M.A.K. **An Introduction to Functional Grammar**. London: Edward Arnold, 1985.

HART, N. de V. The Translation of Songs and Operas into English. **The Musical Times**. Musical Times Publications Ltd. Vol. 58, No. 896, 1917. pp. 457-458.

HARVEY, Keith. 'Events' and 'horizons' - Reading ideology in the 'bindings' of translations. In: Pérez, María Calzada (ed.). **Apropos of Ideology**. Manchester: St. Jerome, 2003.

HATIM, Basil; MASON, Ian. **The Translator as Communicator**. London/New York: Routledge, 1997.

HAVA, Zeynep Yilmaz; YILDIRIM, Ezgi. Aranjman in Turkey: The Lyricist as Translator. **International Journal of Media Culture and Literature**, 2(3), 2016. pp. 25-40.

HELIODORA, Barbara. **Desencontros Amorosos em Sintonia**. O Globo, 23 jan. 1998.

HELIODORA, Barbara. **Da Broadway para o Leblon, as décadas de ouro do Jazz**. O Globo (impresso). Rio de Janeiro, 21 jan. 2004.

HIEBLE, Jacob. Should Operas, Lyric Songs, and Plays Be Presented in a Foreign Language?. **The Modern Language Journal**. London: Blackwell Publishing, Vol. 42, No. 5, 1958. pp. 235-237.

HILSON, Jeff. Homophonic Translation: Sense and Sound. In: Minors, Helen Julia (eds.). **Music, Text and Translation**. London/New York: Bloomsbury Academic, 2013.

HOLLANDER, R. Doublage et sous-titrage. Étude de cas: Natural Born Killers (Tueurs nés). **Revue Française d'Études Américaines**, 88, 2001. pp. 79-88.

HOLTBY, Jessica L. **Self-Translating Songs: How à l'aise Are You?** 108 f. Dissertação (Mestrado) - Estudos da Tradução, Universidade de Alberta, Alberta, 2017.

HURTADO-ALBIR, Amparo. **Traducción y traductología: introducción a la traductología**. Madrid: Cátedra, 2001.

HUTCHEON, Linda. **A Theory of Adaptation**. New York and London: Routledge, 2006.

JIMÉNEZ, Rocío García. **La música italiana de los años sesenta en España: traducciones, versiones, recreaciones, canciones**. 2013. 393 f. Tese (Doutorado) - Curso de Tradução e Interpretação, Departamento de Tradução e Interpretação, Universidade de Málaga, Málaga, 2013.

_____. **Song translation and AVT: The same thing?** Babel, Vol. 63:2, 2017.

JING-YI, Jia. **On Translation of English Songs**. 2005. 60 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras-ínglês, Universidade de Estudos Internacionais de Xangai, Xangai, 2005.

JOBIM, Helena. **Antonio Carlos Jobim, Um Homem Iluminado**. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1996. 443p.

KAINDL, Klaus. **Die Oper als Textgestalt: Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft**. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1995.

_____. The plurisemiotics of pop song translation: Words, music, voice and image. In: GORLÉE, Dinda L. (Hg.): **Song and Significance**. Virtues and Vices of Vocal Translation. Amsterdam/New York: Rodopi, 2005. pp. 235-262.

_____. Multimodality and Translation. In: BARTRINA, Francesca; MILLÁN-VARELA, Carmen (Eds.) **The Routledge Handbook of Translation Studies**. London/New York: Routledge, 2012. pp. 257-269.

_____. From Realism to Tearjerker and Back: The Songs of Edith Piaf in German. In: Julia Minors, Helen (ed.). **Music, Text and Translation**. London: Bloomsbury, 2013a. pp. 151-161.

_____. Interview with Klaus Kaindl by Lucile Desblance. Resources: Video recorded interviews with practitioners and academics. Translating Music Project, 2013b. Disponível em: <<http://www.translatingmusic.com/styled-7/index.html>>. Acesso em: 15 Jul. 2014.

KAISER, Andrea. **Óperas no Brasil**: versões em português. 1999. 118 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Faculdade de Música da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

KALEŞ, Damala. **Translation and Adaptation of English Song Lyrics into Turkish between 1965-1980**: Analysis within the framework of Polysystem Theory and song translation strategies. 127 f. Dissertação (Mestrado), Tradução e Interpretação, Universidade Hacettepe, Ankara, 2015.

KALIA, Ammar. **J Dilla and the art of musical translation**. JAZZ STANDARD (Online). 10 fev. 2017. Disponível em: <<http://thisisjazzstandard.com/dilla-musical-translation>>. Acesso em: 15 mar. 2017.

KAROSS, Luciana. **The Amateur Translation of Song Lyrics**: A study of Morrissey in Brazilian Media (1985-2012). 2013. 480 f. Tese (Doutorado) - Curso de Filosofia, Universidade de Manchester, Manchester, 2013.

KELLY, Andrew. Translating French song as a language learning activity. In: Traduire et interpréter Georges Brassens. **Equivalences**. Bruxelles: Institut Supérieur de traducteurs et interprètes. Vol. 22/1-2 & 23/1, 1992. pp. 91-112.

KLEIN, J. T. Prospects for Transdisciplinarity. In: LAWRENCE, R. & DESPRÉS, C. (Eds.), Special Issue, **Transdisciplinarity, futures**, 36(4), 2004. pp. 397-526.

KOLLER, W. Einführung in die Übersetzungswissenschaft. Heidelberg-Wiesbaden: Quelle und Meyer, 1979. _____. **Equivalence in translation theory**. Trad. A. Chesterman, in A. Chesterman (ed.), 1979/1989. pp. 99-104.

LACOMBE, Eduardo. **As Musas**. Rio de Janeiro: Editora Mourthé, 2015.

LEES, Gene. **Singers and the song II**. Oxford: Oxford University Press, 1998.

LEÓN, Beatriz Raquel González. **La traducción audiovisual**: el caso de una comedia de ciencia ficción. 2008. 91 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Tradução Audiovisual, Faculdade de Tradução e Interpretação,

Universidade de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2008.

LOW, Peter. Singable Translations of Songs. **Perspectives**, 11, 2, 2003. pp. 87-103.

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

_____. Song Translation. In: K. Brown et al (Ed.), **The Elsevier Encyclopedia of Language and Linguistics**. (Article no. 4289). Oxford: Elsevier, 2006.

_____. When Songs Cross Language Borders: Translations, Adaptations and 'Replacement Texts'. **The Translator**, 19(2), 2013a. pp. 229-244.

_____. Purposeful translating: The case of Britten's vocal music. In: H.J. Minors (Ed.): **Music, Text and Translation**. London: Continuum, 2013b. pp. 101-115.

_____. **Translating Song: Lyrics and Texts** - Translation Practices Explained. London/New York: Routledge, 2017.

MACHADO, Arlindo. **A Arte do Vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1997

MACHIN, David. **Analysing Popular Music: image, sound, text**. Los Angeles: SAGE Publications, 2010.

MACLAREN, Ann. **Page and Stage: Translation and Transformation for Gil Vicente's New Audience**. 1999. 273 f. Tese (Doutorado) - Curso de Estudos Hispânicos, Universidade de Glasgow, Glasgow, 1999.

MALMKJÆR, Kirsten. What Happened to God and the Angels: An Exercise in Translational Stylistics. **Target** 15, no. 1, 2003. pp.37-58.

MARC, Isabelle. Travelling Songs: On Popular Music Transfer and Translation. **IASPM@Journal**, Vol. 5, No. 2, 2015.

MARTÍNEZ, Xènia. Film dubbing, its process and translation. In: ORERO, Pilar. **Topics in Audiovisual Translation**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2004.

MARTINS, Sérgio. Beibe, ai lóvi iú. **Revista Veja** N°1652, 07 de Junho, 2000.

MARTINS, Roberto Antonio. Princípios da Pesquisa Científica. In: MIGUEL, Paulo Augusto Cauchick (org.). **Metodologia de pesquisa para engenharia de produção e gestão de operações**. 2. ed. Rio de Janeiro: Elsevier: ABEPRO, 2012.

MASIOLA, Rosanna; TOMEI, Renato; **Descriptions, Translations and the Caribbean: From Fruits to Rastafarians**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2016.

MATEO, Marta. Translation strategies and the reception of drama performances: a mutual influence. In: SNELL-HORNBY, M., JETTMAROVÁ, Z., KAINDL, K. (Eds.). **Translation as Intercultural Communication: Selected Papers from the EST Congress Prague 1995**. Amsterdam: Benjamins, 1995.

_____. Anglo-American Musicals in Spanish Theatres. **The Translator**, 14(2), 2008. pp. 319-342.

_____. Music and Translation. In: GAMBIER, Yves; DOORSLAER, Luc Van (eds.). **The Handbook of Translation Studies**, vol 3. Amsterdam: Benjamins, 2012. pp. 115-121.

_____. Hitting the right note: A look at the challenges of translating musicals. **The Linguist** 55/2, London: Chartered Institute of Linguists, 2016.

MATOS, Cláudia Neiva. Poesia e Música: laços de parentesco e parceria. In: MATOS, C. N.; TRAVASSOS, E; MEDEIROS, F. T. (orgs.). **Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. 346p.

MAYORAL, R., KELLY, D. & GALLARDO, N. Concept of Constrained Translation. *Non-Linguistic Perspectives of Translation. Meta*, 33(3), 1988.

MCKELVEY, Myles. **Translating the musical *Les Misérables*: a polysystemic approach**. 99 f. Dissertação (Mestrado) – Estudos da Tradução, Universidade de Concordia, Montreal, 2001.

MEINBERG, Adriana Fiuza. **Tradução e música: versões cantáveis de canções populares**. 114f. Dissertação (Mestrado) - Linguística Aplicada, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

MEIRA, Francisco J. M. **Ouvindo Bach em outras línguas: uma análise descritivo-comparativa das traduções das cantatas**. Dissertação (Mestrado) - Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

MILTON, John. Translation Studies and Adaptation Studies. In: PYM, Anthony; PEREKRESTENKO, Alexander (Orgs.). **Translation Research Projects 2**. Tarragona, Espanha: Intercultural Studies Group, Universitat Rovira i Virgili, v. 2, 2009. p. 58-66.

MILTON, John; BANDIA, Paul (Eds.). **Agents of Translation**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2009. 329p.

MINORS, Helen Julia (eds.). **Music, Text and Translation**. London/New York: Bloomsbury Academic, 2013.

MORAES, Vinicius de. A Verdadeira Garôta de Ipanema. In: **Revista Manchete**, Nº 700/Ano 13. Rio de Janeiro, 18 de setembro de 1965. pp. 24-27.

MUNDAY, Jeremy. **Introducing Translation Studies** - Theories and applications (2 ed.). London/New York: Routledge, 2008.

NAGY, Gregory. Language and Meter. pp. 370-387. In: BAKKER, Egbert J. (ed.). **A Companion to the Ancient Greek Language**. Chichester: John Wiley & Sons, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NASSIBOULLINA, Lira. **Comparative Analysis of the French, English, and Russian Versions of the Musical Notre-Dame de Paris**. 2010. 112 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Estudos da Tradução, Universidade de Concordia, Montreal, 2010.

NEWMARK, Peter. **Paragraphs on translation**. Clevedon: Multilingual Matters, 1993. 177p.

_____. Art Song in Translation. In: Minors, Helen Julia (eds.). **Music, Text and Translation**. London/New York: Bloomsbury Academic, 2013.

NIDA, Eugene A. 1964. **Toward a Science of Translating**. Leiden: E. J. Brill, 1964.

_____. (& Charles Russell Taber; United Bible Societies). **The Theory and Practice of Translation**. Leiden: United Bible Societies, 1982.

_____. Theories of Translation. **TTR: Traduction, terminologie, rédaction**, 4(1), 19-32, 1991.

NIEWIAROWSKI, Andrzej. Porównanie oryginalnych angielskich piosenek z wybranych pełnometrażowych filmów animowanych z ich oficjalnymi tłumaczeniami w języku polskim. [**Comparação de canções originais de filmes de animação em inglês com suas versões em polônês**]. 2009. 122 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Tradução, Universidade de Łódź, Łódź, 2009.

NOSKE, Frits. **French Song from Berlioz to Duparc**, New York, Dover, 1970.

OKYAYUZ, Ayse Sirin. Contribution of Translations and Adaptations to the Birth of Turkish Pop Music. **Asian Journal of Humanities and Social Studies**, Volume 04, Issue 03, 2016.

ORR, C. W. The Problem of Translation. **Music & Letters**, Vol. 22, No. 4, 1941. pp. 318-332

PALOPOSKI, Outi. Limits of freedom: Agency, choice and constraints in the work of the translator. In: MILTON, John; BANDIA, Paul (Eds.). **Agents of Translation**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2009.

PEYSER, Herbert F. Some Observations on Translation. **The Musical Quarterly**, Vol. 8, No. 3, 1922. pp. 353-371

PIAGET, Jean. The epistemology of interdisciplinary relationships. In: OECD, **Interdisciplinarity: Problems of Teaching and Research in Universities**. Paris: OECD Publications Center, 1972. pp. 127-139.

PISARSKA, Alicja; TOMASZKIEWICZ, Teresa. *Współczesne tendencje przekładoznawcze [Tendências contemporâneas em tradução]*. Poznań: UAM, 1996.

PLASKETES, George. Like A Version: Cover Songs and the Tribute Trend in Popular Music. **Studies in Popular Culture**, Vol. Xv, No.1, 1992. pp. 1-18.

_____ (Ed.). **Play it Again: Cover Songs in Popular Music**. Aldershot: Ashgate Publishing, 2010. 267p.

POPOVIC, A. **Dictionary for the Analysis of Literary Translation**. Edmonton: Department of Comparative Literature, University of Alberta, 1976.

PROTO, Teresa; CANETTIERI, Paolo; VALENTI, Gianluca. **Text and Tune: On the Association of Music and Lyrics in Sung Verse**. Peter Lang AG, International Academic Publishers, Bern. 2015.

PUIGDERAJOLS, Ana M. Rierola. **A linguistic study of the magic in Disney lyrics**. 2001. 394f. Tese (Doutorado) - Pós-graduação em Filologia, Universidade de Barcelona, 2001.

REISS, Katharina. **Translation Criticism – The Potentials and Limitations** - Categories and Criteria for Translation Quality Assessment. London/New York: Routledge, 2000.

RENNÓ, Carlos. **Bate-Papo com Carlos Rennó** (Online). Arquivo Bate-papo UOL, 04/04/2000. Disponível em: <<http://tc.batepapo.uol.com.br/convidados/arquivo/musica/carlos-renno-jornalista-e-escriptor.jhtm>>. Acesso em: 13 Jan. 2018.

_____. Poesia literária e poesia de música: convergências. In: Ribeiro, Solange (Ed.) **Literatura e Música**. Editora Senac São Paulo: São Paulo, 2003. pp. 49-71.

_____. **O voo das palavras cantadas**. São Paulo: Dash, 2014.

REUS, Tim. **Building Snowmen across Language and Music: A Comparison of Models of Song Translation in the Dutch and Flemish Versions of Disney's Frozen**. 78 f. Dissertação (Mestrado), Linguística, Universidade de Leiden, Leiden, 2015.

REZENDE, Antônio Martinez de; BIANCHET, Sandra Braga. **Dicionário do latim essencial**. 2. ed. rev. e ampl. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

RIBEIRO, Lúcio; SANCHES, Pedro Alexandre. “**Águas de Março**”, de **Tom Jobim, é eleita a melhor da história**. Folha de S. Paulo, Ilustrada, 18 de maio de 2001. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u13595.shtml>. Acesso em: 15 jan. 2017.

RIGO, Natália Schleder. **Tradução de canções de LP para LSB: identificando e comparando recursos tradutórios empregados por sinalizantes surdos e ouvintes**. 195 f. Dissertação (Mestrado) - Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

ROCHA, Natanael F. F. **Olha que coisa mais linda: as traduções da canção Garota de Ipanema em inglês, alemão, francês e italiano sob a ótica do sistema de transitividade**. 153 f. Dissertação (Mestrado) - Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

_____. Tradução de canção: quando ‘The Look of Love’ se canta ‘O amor em teu olhar’. **Belas Infiéis**, v. 3, n. 2, 2014. pp.125-141.

RODRÍGUEZ-MARRERO, María de los Ángeles. 2008. **La traducción de las canciones en el cine**. Dissertação (Mestrado) - Las Palmas de G.C.: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2008.

ROSA, Paula Nonato. Águas de Março fechando o verão? Um artigo sobre a versão anglófona de "Águas Março" de Tom Jobim. In: ZAVAGLIA, A.; SILVA, B. Z.; SARMENTO, T. M. P. (Orgs.) **Estudos Tradutológicos**: Primeiros Passos, Volume I. São Paulo: CITRAT/FFLCH/USP, 2016.

SAHIN, Ayhan. **Dubbing as a type of Audiovisual Translation: A study of its methods and constraints focusing on Shrek 2**. 2012. 88 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Tradução, Departamento de Tradução e Interpretação, Universidade Atilim, Ankara, 2012.

SALDANHA, Gabriela. Style in, and of, Translation. In: BERMANN, Sandra & PORTER, Catherine (Eds.) **A Companion to Translation Studies**. 1ª ed. Chichester: Wiley-Blackwell, 2014.

SÁNCHEZ, Naudín Morales. **La adaptación de letras de canciones: una propuesta de traducción para doblaje**. 54 f. Dissertação (Mestrado) - Tradução Profissional e Mediação Intercultural, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas, 2016.

SANTOS, Bianca Rodrigues dos. **Videoclipe: A canção para os olhos**. 2009, 107f. Dissertação (Mestrado) - Pós-graduação em Letras, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2009.

SARMENTO, Thais Marçal Passos. **Essa canção não é mais que mais uma tradução? Análise de versões de canções da Nova Trova Cubana por Chico Buarque**. 146 f. Dissertação (Mestrado) - Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

SAVORY, Theodore H. **The Art of Translation**. London: Jonathan Cape, 1968.

SCHJOLDAGER, Anne; GOTTLIEB, Henrik; KLITGÅRD, Ida. **Understanding Translation**. Aarhus: Academica, 2008.

SCHLEE, Magda Bahia. A Modalidade na Perspectiva Sistêmico-Funcional (pp. 70-81). In: VALENTE, A. C.; SALIM, D. (Orgs.). **Língua Portuguesa, descrição e ensino: diálogos**. Anais do X Fórum de Estudos Linguísticos da UERJ - Grupos Temáticos, Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011.

SCHRAG, Brian. Translating song texts as oral compositions. **Notes on Translation**, 6(1), 1992. pp. 44-62.

SHIH, Shu-mei. **Visuality and Identity: Sinophone Articulations across the Pacific**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2007.

SIITONEN, Laura Maria. **Kas, meidät luotu on laulamaan ja nauramaan!: subtitled the songs in the Eurovision Song Contest**. 2014. 138 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Língua Inglesa e Tradução, Universidade da Finlândia Oriental, Joensuu, 2014.

SILVA, Danielle Amanda Raimundo. **Translator's voice and illustrator's choices in Children's Literature: A case study on "Me in the Middle", a relay translation of "Bisa Bia, Bisa Bel" by Ana Maria Machado**. 2018. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Inglês, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

SILVA, E. L. da; MENEZES, E. M. **Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação**. Florianópolis: Laboratório de Ensino à Distância da UFSC, 2001.

SILVA-ROS, María Teresa. **La enseñanza del inglés como lengua extranjera en la titulación de filología inglesa: el uso de canciones de música popular no sexistas como recurso didáctico**. 2006. 500 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras-inglês, Filologia Inglesa, Francesa e Alemã, Universidade de Málaga, Málaga, 2006.

SILVEIRA, A. B. “**Am I Stronger than Love?**”: **An analysis of the challenges and successes in the translation of songs from Cartoon Network's Steven Universe**. 89 f. Dissertação (Mestrado) - Estudos da Tradução: Tradução e Prática Profissional, Universidade de Glasgow, Glasgow, 2016.

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

SONG, Cui. Creativity in Translating Cartoons from English into Mandarin Chinese. **JOSP: The Journal of Specialised Translation**, No. 17, 2012. pp. 124-135.

SPAETH, Sigmund. Translating to Music. **The Musical Quarterly**. London: Oxford University Press, Vol. 1, No. 2, 1915. pp. 291-298.

STEINACHER, Susanne. Vom Rock 'n Roll zum Wiener Schmah. Translation als Mittel der Akkulturation. In: GRBIC, Nadja; WOLF, Michaela (Eds.). **Text, Kultur, Kommunikation. Translation als Forschungsaufgabe**. Tübingen: Stauffenburg, 1997. pp. 183-201.

SUSAM-SARAJEVA, Şebnem. Rembetika songs and their ‘return’ to Anatolia. **The Translator**: 12 (2) Special Issue. Translation, Travel, Migration, 2006. pp. 253-278.

_____. Translation and Music. **The Translator**: Volume 14, Number 2, 2008. 460p.

_____. **Translation and Popular Music**: Transcultural Intimacy in Turkish-Greek Relations. Vienna: Peter Lang, 2015.

TAGG, Philip. Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice. In: MIDDLETON, Richard (ed.). **Reading Pop. Approaches to Textual**

Analysis in Popular Music. Oxford: Oxford University Press, 2000. pp. 71-103.

TATIT, Luiz. Analysing popular songs. Trad. Lorraine Leu. In: **Popular music studies**, ed. Hesmondhalgh, D., and K. Negus. London: Arnold. Jenkins, G. 2012.

_____. **Cancionista: Composição de canções no Brasil.** São Paulo: Edusp, 1996. 322p.

TAYLOR, Christopher John. The multimodal approach in audiovisual translation. **Target**, 28:2, 2016. pp. 222-236.

THIBAUT P. J. The multimodal transcription of a television advertisement: theory and practice. In: Baldry A. (Eds.). **Multimodality and multimediality in the distance learning age.** Campobasso, Palladino Editore, 2000. pp.311-385.

TITFORD, Christopher. **Sub-titling-Constrained Translation.** *Lebende Sprachen*, 27 (3), 1982. pp.113-116.

TOGNINI-BONELLI, E. **Corpus Linguistics at Work.** Amsterdam/Philadelphia: Benjamins, 2001.

TOMEI, Renato. Pratiche traduttive e canzoni popolari. Perdite culturali: un approccio eco-linguistico alla fonimia caraibica. **Gentes**, Anno III, No. 3, 2016.

TOOGE, Marly D'amaro Blasques. **Harmonia e tom:** o poder brando da música popular brasileira e as representações identitárias do Brasil no mundo. 2014. 292 f. Tese (Doutorado) - Curso de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

TRÁVÉN, Marianne. Musical Rhetoric – the Translator’s Dilemma: A Case for Don Giovanni. In: Gorfée, Dinda L (ed.): **Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation.** Amsterdam/New York: Rodopi, 2005.

VENUTI, Lawrence. **The translator’s invisibility:** a history of translation. London/New York: Routledge, 1995.

VERMEER, Hans J. Skopos and Commission in Translational Action. In: VENUTI, Lawrence (Ed.) **The Translation Studies Reader.** London and New York: Routledge, 2000. pp. 221-232.

VERSEVELDT, Victor Stefan. **Translating Songs**. 2006. 155 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Faculdade de Humanidades, Universidade de Utrecht, Utrecht, 2006.

WEAVER, Sarah. **Opening doors to opera: the strategies, challenges and general role of the translator**, in *TRAlinea* 12: 1-8, 2010.

WEIGAND, Paul. Problems in Translating the Song of the Chorus Mysticus in Goethe's Faust II. **The German Quarterly**, Vol. 33, No. 1, 1960. pp. 22-27.

WIJFFELS, Bart. Beschrijvend vertaalmodel voor lyrics translation: Mapping van de micro en macrostrategieën voor de vertaling van populaire liedteksten in de literatuur [**Modelos descritivos para tradução de letras de canções: mapeamento de micro- e macroestratégias em tradução de canções na literatura**] 145 f. Dissertação (Mestrado) - Tradução, Universidade da Antuérpia, Antuérpia, 2017.

WILSON-DEROZE, Karen. **Translating Wagner: a multimodal stylistic challenge – a translation and commentary**. 316 f. Tese (Doutorado) - Estudos da Tradução, Universidade de Leicester, Leicester, 2018.

WINNINGTON-INGRAM, Reginald P. Ancient Greek Music: A Survey. **Music & Letters**. Vol. 10, No. 4, 1929. pp. 326-345.

YANO, Christine R. Cover up: emergent authenticity in a Japanese Popular Music genre. In: PLASKETES, George (Ed.). **Play it Again: Cover Songs in Popular Music**. Aldershot: Ashgate Publishing, 2010.

ZABALBEASCOA, Patrick. 2008. The nature of the audiovisual text and its parameters. In: DIAZ CINTAS, J. **The Didactics of Audiovisual Translation**. London, Britain: John Benjamins Publishing Company, 2008, pp. 21–37.

ZHANG, L. Y. Feasibility of Applying Functional Equivalence Theory to Chinese Translation of English Songs. **Studies in Literature and Language**, 10 (1), 2015. pp. 75-80.

ZÚÑIGA, Andrea Ramírez. **Doblaje versus subtítulaje: comparación traductológica**. 2003. 108 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Tradução Inglês-espanhol, Faculdade de Filosofia e Letras, Universidade Nacional da Costa Rica, San José, 2003.

ZWILLING, Carin. **As canções de cena de William Shakespeare**: resgate do repertório original de cena, edição analítica, transcrição e indicações para tradução. 2003. 382 f. Tese (Doutorado) - Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

APÊNDICES

01

I GET A KICK OUT OF YOU (1934)
Letra & Música: Cole Porter

EU SÓ ME LIGO EM VOCÊ (2000)
Tradutor: Carlos Rennó

1 My story is much too sad to be told
2 But practically ev'rything leaves me totally cold
3 The only exception I know is the case
4 When I'm out on a quiet spree
5 Fighting vainly the old ennui
6 And I suddenly turn and see
7 Your fabulous face

8 I get no kick from champagne
9 Mere alcohol doesn't thrill me at all
10 So tell me why should it be true
11 That I get a kick out of you?

12 Some get a kick from cocaine
13 I'm sure that if I took even one sniff
14 That would bore me terrific'ly too
15 Yet I get a kick out of you

16 I get a kick ev'ry time I see
17 You're standing there before me
18 I get a kick, though it's clear to me
19 You obviously don't adore me

20 I get no kick in a plane
21 Flying too high with some guy in the sky
22 Is my idea of nothing to do
23 Yet I get a kick out of you

Meu caso é tão triste, e é quase fatal
Que tudo me cause só um descaso total
E se pra gandaia eu saio então
Contra o tédio lutando em vão
Eu não perco meu ar blasé
A não ser ao virar e ver
Tão bela, você...

Champanhe me deixa normal
Barato, nem com birita, meu bem
Então só me diga por que
É que eu só me ligo em você

Alguns se ligam num sal
Que porre, oh, eu não posso com pó
Coca só me provoca deprê
É que eu só me ligo em você

Me ligo, sim, quando a vejo em mi-
nha frente, a qualquer hora
Me ligo, sim; mesmo assim você,
É óbvio que, não me adora

Nenhum barato é total
Saltar ao léu de asa-delta no céu
É o que eu nunca penso em fazer
É que eu só me ligo em você

02	IT'S DE-LOVELY (1936) Letra & Música: Cole Porter	QUE DE-LINDO (2000) Tradutor: Carlos Rennó
1	The night is young, the skies are clear,	A noite é clara, e se você
2	So if you want to go walking, dear,	Está querendo dar um rolê,
3	It's delightful, it's delicious, it's de-lovely!	Que deleite, que delícia, que de-lindo!
4	I understand the reason why	Eu sei o que você, meu bem,
5	You're sentimental, 'cause so am I,	Está sentindo, pois eu também,
6	It's delightful, it's delicious, it's de-lovely!	Que deleite, que delícia, que de-lindo!
7	You can tell at a glance	Hoje o lance é rolar
8	What a swell night this is for romance;	Num relance um romance no ar;
9	You can hear dear Mother Nature	Ouça a voz da natureza,
10	Murmuring low:	Que diz pra nós:
11	"Let yourself go."	"Soltem seus nós."
12	So please be sweet, my chickadee,	Então, quando eu beijar você,
13	And when I kiss you, just say to me:	Me diga assim, minha zabelê:
14	"It's delightful, it's delicious,	"Que deleite, que delícia,
15	It's delectable, it's delirious,	Que delírio, que delíquio,
16	It's dilemma, it's delimit, it's deluxe,	Que dilema, que delito, que dilúvio,
17	It's de-lovely!"	Que de-lindo!"

03

LET'S DO IT, LET'S FALL IN LOVE (1928)
 Letra & Música: Cole Porter

FAÇAMOS, VAMOS AMAR (2000)
 Tradutor: Carlos Rennó

1 And that's why Chinks do it, Japs do it
 2 Up in Lapland, little Lapps do it
 3 Let's do it, let's fall in love
 4 In Spain, the best upper sets do it
 5 Lithuanians and Letts do it
 6 Let's do it, let's fall in love
 7 The Dutch in Old Amsterdam do it
 8 Not to mention the Finns
 9 Folks in Siam do it
 10 Think of Siamese twins
 11 Some Argentines, without means, do it
 12 People say, in Boston, even beans do it
 13 Let's do it, let's fall in love

14 The nightingales, in the dark, do it
 15 Larks, k-razy for a lark, do it
 16 Let's do it, let's fall in love
 17 Canaries, caged in the house, do it
 18 When they're out of season, grouse do it
 19 Let's do it, let's fall in love
 20 The most sedated barnyard fowls do it
 21 When a chanticleer cries
 22 High-browed old owls do it
 23 They're supposed to be wise
 24 Penguins in flocks, on the rocks, do it
 25 Even little cuckoos, in their clocks, do it
 26 Let's do it, let's fall in love

27 Romantic sponges, they say, do it
 28 Oysters, down in Oyster Bay, do it
 29 Let's do it, let's fall in love
 30 Cold Cape Cod clams, 'gainst their wish, do it
 31 Even lazy jellyfish do it
 32 Let's do it, let's fall in love
 33 Electric eels, I might add, do it
 34 Though it shocks 'em, I know
 35 Why ask if shad do it?
 36 Waiter, bring me shad roe
 37 In shallow shoals, English soles do it
 38 Goldfish, in the privacy of bowls, do it
 39 Let's do it, let's fall in love

Os cidadãos, no Japão, fazem
 Lá na China um bilhão fazem
 Façamos, vamos amar
 Os espanhóis, os lapões fazem
 Lituanos e letões fazem
 Façamos, vamos amar
 Os alemães, em Berlim, fazem
 E também lá em Bonn
 Em Bombaim, fazem
 Os hindus acham bom
 Nisseis, nikkeis e sanseis fazem
 Lá em San Francisco muitos gays fazem
 Façamos, vamos amar

Os rouxinóis, nos saraus, fazem
 Picantes picapaus fazem
 Façamos, vamos amar
 Uirapurus, no Pará, fazem
 Tico-ticos no fubá fazem
 Façamos, vamos amar
 Chinfrins galinhas a fim fazem
 E jamais dizem não
 Corujas, sim, fazem
 Sábias como elas são
 Muitos perus, todos nus, fazem
 Gaviões, pavões e urubus fazem
 Façamos, vamos amar.

Dourados no Solimões fazem
 Camarões em Camarões fazem
 Façamos, vamos amar
 Piranhas, só por fazer, fazem
 Namorados, por prazer, fazem
 Façamos, vamos amar
 Peixes elétricos bem fazem
 Entre beijos e choques
 Cações também fazem
 Sem falar nos hadoques...
 Salmões no sal, em geral, fazem
 Bacalhaus no mar em Portugal, fazem
 Façamos, vamos amar



40	The dragonflies, in the reeds, do it	Libélulas, em bambus, fazem
41	Sentimental centipedes do it	Centopéias sem tabus fazem
42	Let's do it, let's fall in love	Façamos, vamos amar
43	Mosquitoes, heaven forbid, do it	Os louva-deuses, com fé, fazem
44	So does ev'ry katydid, do it	Dizem que bichos-de-pé fazem
45	Let's do it, let's fall in love	Façamos, vamos amar
46	The most refined lady bugs do it	As taturanas também fazem
47	When a gentleman calls	Com ardor incomum
48	Moths in your rugs do it	Grilos, meu bem, fazem
49	What's the use of moth balls?	E sem grilo nenhum
50	Locusts in trees do it, bees do it	Com seus ferrões, os zangões fazem
51	Even overeducated fleas do it	Pulgas em calcinhas e calções fazem
52	Let's do it, let's fall in love	Façamos, vamos amar.
53	The chimpanzees, in the zoos, do it	Tamanduás e tatus fazem
54	Some courageous kangaroos do it	Corajosos cangurus fazem
55	Let's do it, let's fall in love	Façamos, vamos amar
56	I'm sure giraffes, on the sly, do it	Coelhos só, e tão-só, fazem
57	Heavy hippopotami do it	Macaquinhos num cipó fazem
58	Let's do it, let's fall in love	Façamos, vamos amar
59	Old sloths who hang down from twigs do it	Gatinhas com seus gatões fazem
60	Though the effort is great	Dando gritos de "aís"
61	Sweet guinea pig do it	Os garanhões fazem,
62	Buy a couple and wait	Esses fazem demais...
63	The world admits bears in pits do it	Leões ao léu, sob o céu, fazem
64	Even pekineses in the Ritz do it	Ursos lambuzando-se no mel fazem
65	Let's do it, let's fall in love	Façamos, vamos amar

Apêndice 4

04	A FOGGY DAY (1937) Música: George Gershwin Letra: Ira Gershwin	UM DIA DE GAROA (2000) Tradutor: Carlos Rennó
1	I was a stranger in the city	Eu era estranho na cidade
2	Out of town were the people I knew	Sem ninguém que eu pudesse rever
3	I had that feeling of self-pity:	Pensei com auto-piedade:
4	“What to do? What to do? What to do?”	“Que fazer? Que fazer? Que fazer?”
5	The outlook was decidedly blue	O panorama era deprê
6	But as I walked through the foggy streets alone	Mas passeando naquela garoa, ali
7	It turned out to be the luckiest day I’ve known	Meu dia de sorte maior então vivi
8	A foggy day in London Town	Num dia de garoa fria
9	Had me low and had me down	Sampa me deu melancolia
10	I viewed the morning with alarm	O céu tão cinza causou alarme
11	The British Museum had lost its charm	Mesmo o Masp perdeu seu charme
12	How long, I wondered, could this thing last?	“Isso vai longe”, pensava eu
13	But the age of miracles hadn’t passed	Quando um milagre aconteceu
14	For, suddenly, I saw you there	Pois de repente eu vi você
15	And through foggy London Town	E em São Paulo da garoa
16	The sun was shining ev’rywhere	O sol brilhava pra valer!

Apêndice 05

05	EV’RY TIME WE SAY GOODBYE (1944) Letra & Música: Cole Porter	TODA VEZ QUE EU DIGO ADEUS (2000) Tradutor: Carlos Rennó
1	Ev’ry time we say goodbye	Toda vez que eu digo adeus
2	I die a little	Eu quase morro
3	Ev’ry time we say goodbye	Toda vez que eu digo adeus
4	I wonder why a little	Aos deuses eu recorro
5	Why the gods above me	Nenhum deus, contudo
6	Who must be in the know	Parece me ouvir
7	Think so little of me	Eles veem tudo
8	They allow you to go	E te deixam partir
9	When you’re near, there’s such an air	Quando estás, há só um ar
10	Of Spring about it	De flor em volta
11	I can hear a lark somewhere	Sabiás, de algum lugar
12	Begin to sing about it	Cantam o amor em volta
13	There’s no love song finer	Não há som melhor!
14	But how strange, the change	Mas seu tom maior
15	From major to minor	Se torna menor
16	Ev’ry time we say goodbye	Toda vez que eu digo adeus
17	Ev’ry single time we say goodbye	Toda vez que eu te digo adeus

06	BLAH, BLAH, BLAH (1931) Música: George Gershwin Letra: Ira Gershwin	BLABLABLÁ (2000) Tradutor: Carlos Rennó
1	I've written you a song	Eu fiz só pra você
2	A beautiful routine	Uma canção que é
3	(I hope you like it.)	Tão bonitinha
4	My technique can't be wrong	A técnica aprendi
5	I learned it from the screen	Nas músicas que ouvi
6	(I hope you like it.)	Lá na telinha
7	I studied all the rhymes that all the lovers sing	As rimas todas das canções eu estudei
8	Then just for you I wrote this little thing	E eis a coisinha linda que eu criei
9	Blah, blah, blah, blah, moon	Blablablá, canção
10	Blah, blah, blah, above	Blablablá, luar
11	Blah, blah, blah, blah, croon	Blablablá, paixão
12	Blah, blah, blah, blah, love	Blablablá, no ar
13	Tra la la la, merry month of May	Tralalalá, tralalalalá, seu olhar em mim
14	Tra la la la, 'neath the clouds of gray	Tralalalá, tralalalalá, tudo, tudo enfim
15	Blah, blah, blah, your hair	Blablablá, o céu
16	Blah, blah, blah, your eyes	Blablablá, a flor
17	Blah, blah, blah, blah, care	Blablablá, o mel
18	Blah, blah, blah, blah, skies	Blablablá, o amor
19	Tra la la la, tra la la la, cottage for two	Tralalalá, tralalalalá, casa de sapê
20	Blah, blah, blah, blah, blah, darling with you	Blablablablablá, eu e você

07

EMBRACEABLE YOU (1931)
 Música: George Gershwin
 Letra: Ira Gershwin

ABRAÇÁVEL VOCÊ (2000)
 Tradutor: Carlos Rennó

1	Embrace me	Me abrace,
2	My sweet embraceable you	Doce abraçável você.
3	Embrace me	Me abrace,
4	You irreplaceable you	Incomparável você.
5	Just one look at you, my heart grew tipsy in me	Só de vê-la o coração degela em mim;
6	You and you alone bring out the gypsy in me	O cigano só você revela em mim.
7	I love all	Não vejo
8	The many charms about you	Senão encanto em você;
9	Above all	Desejo
10	I want my arms about you	Meus braços tanto em você.
11	Don't be a naughty baby,	Não seja má, menina,
12	Come to papa, come to papa, do!	Dê um abraço, dê um abraço, dê!
13	My sweet embraceable you.	Doce abraçável você.
14	Embrace me,	Me abrace,
15	My sweet embraceable you	Doce abraçável você.
16	Embrace me	Me abrace,
17	You irreplaceable you	Incomparável você.
18	In your arms I find love so delectable, dear	Em seus braços tudo é muito ardente, meu bem,
19	I'm afraid it isn't quite respectable, dear	É tão bom, mas não muito decente, meu bem.
20	But hang it,	No entanto,
21	Come on, let's glorify love!	Glorifiquemos o amor
22	Ding dang it!	Garanto
23	You'll shout "Encore!" if I love	Levá-la a extremos no amor
24	Don't be a naughty papa	Não seja má, menina,
25	Come to baby, come to baby, do!	Dê um abraço, dê um abraço, dê!
26	My sweet embraceable you	Doce abraçável você.

Apêndice 8

08	FASCINATING RHYTHM (1924) Música: George Gershwin Letra: Ira Gershwin	FASCINANTE RITMO (2000) Tradutor: Carlos Rennó
1	Got a little rhythm, a rhythm, a rhythm	Tem um louco ritmo, um ritmo, um ritmo
2	That pit-a-pats through my brain	Um tique-taque em mim
3	So darn persistent	Na minha cuca
4	The day isn't distant	Já quase maluca
5	When it'll drive me insane	Com seu batuque sem fim
6	Comes in the morning	Vem sem aviso
7	Without any warning	Assim, de improviso
8	And hangs around me all day	E pega bem no meu pé
9	I'll have to sneak up to it	Um dia eu chego nele
10	Someday, and speak up to it	Espero só que ele
11	I hope it listens when I say	Me ouça quando eu lhe disser
12	Fascinating Rhythm	Fascinante Ritmo
13	You've got me on the go!	Você me agitou
14	Fascinating Rhythm	Fascinante Ritmo
15	I'm all a-quiver	Ó que moleque!
16	What a mess you're making!	Andam perguntando
17	The neighbors want to know	Por que é que eu estou
18	Why I'm always shaking	Sempre chacoalhando
19	Just like a flivver	Qual calhambeque
20	Each morning I get up with the sun	Dês de manhã ao me levantar
21	Start a-hopping	Danço, danço
22	Never stopping	Não me canso
23	To find at night no work has been done	Até de noite sem trabalhar
24	I know that	Eu antes
25	Once it didn't matter	Nem 'tava ligando
26	But now you're doing wrong	Mas tá fazendo mal
27	When you start to patter	Eu me acabo quando
28	I'm so unhappy	Você começa
29	Won't you take a day off?	Saia, caia fora
30	Decide to run along	Agora, afinal
31	Somewhere far away off	Vamos, vá embora
32	And make it snappy!	Mas vá depressa!
33	Oh, how I long to be the man I used to be!	Quero voltar a ser que nem há um tempo atrás
34	Fascinating Rhythm	Fascinante Ritmo
35	Oh, won't you stop picking on me?	Não encha, me deixe em paz!

Apêndice 9

09	OH, LADY, BE GOOD (1924) Música: George Gershwin Letra: Ira Gershwin	OH, DAMA, TEM DÓ (2000) Tradutor: Carlos Rennó
1	Listen to my tale of woe	Ouve os meus amargos ais
2	It's terribly sad, but true	São tristes, mas são reais
3	All dressed up, no place to go	Eu me apronto pra sair
4	Each ev'ning I'm awf'ly blue	Mas não tenho aonde ir
5	I must win some winsome miss	Quero achar moça charmosa
6	Can't go on like this	E não ser tão só
7	I could blossom out, I know	Florescer com uma rosa
8	With somebody just like you. So	Assim como tu, e tão-só
9	Oh, sweet and lovely lady, be good	Ó doce amada dama, tem dó
10	Oh, lady, be good to me!	Ó dama, tem dó de mim
11	I am so awf'ly misunderstood	Ninguém me entende ao meu redor
12	So, lady, be good to me	Ó dama, tem dó de mim
13	Oh, please have some pity	Ó tem piedade
14	I'm all alone in this big city	Estou tão só nesta cidade
15	I tell you I'm just a lonesome babe in the wood	Que nem um neném perdido, sem um xodó
16	So, lady, be good to me	Ó dama, tem dó de mim

10

AT LONG LAST LOVE (1938)
Letra & Música: Cole Porter

1 Is it an earthquake or simply a shock?
 2 Is it the good turtle soup or merely the mock?
 3 Is it a cocktail – this feeling of joy,
 4 Or is what I feel the real McCoy?
 5 Have I the right hunch or have I the wrong?
 6 Will it be Bach I shall hear or just a Cole Porter song?
 7 Is it a fancy not worth thinking of,
 8 Or is it at long last love?

9 Is it the rainbow or just a mirage?
 10 Will it be tender and sweet or merely massage?
 11 Is it a brainstorm in one of its quirks,
 12 Or is it the best, the crest, the works?
 13 Is it by Browning or doesn't it scan?
 14 Is it a bolt from the blue or just a flash in the pan?
 15 Should I say "Thumbs down" and give it a shove,
 16 Or is it at long last love?

17 Is it a breakdown or is it a break?
 18 Is it a real Porterhouse or only a steak?
 19 What can account for these strange pitter-pats?
 20 Could this be the dream, the cream, the cat's?
 21 Is it to rescue or is it to wreck?
 22 Is it an ache in the heart or just a pain in the neck?
 23 Is it the ivy you touch with a glove,
 24 Or is it at long last love?

ENFIM O AMOR (2000)
Tradutor: Carlos Rennó

É terremoto ou é só um choque?
 Será que é um sashimi ou só um hadoque?
 Será do álcool o meu alto astral
 Ou isso que há será real?
 É uma transa ou é transação?
 Cole Porter no original ou só mais uma versão?
 É fantasia que finda em dor,
 Ou é afinal o amor?

É um amasso ou é só massagem?
 Um arco-íris no ar ou mera miragem?
 É um ensaio que já me cansou,
 Ou é o que é bom, é som, é show?
 É um romance ou é um jornal?
 É um poema comum ou é um de João Cabral?
 É uma fera que fere uma flor
 Ou é afinal o amor?

É tique-taque ou é só um tique?
 É um negócio legal ou é um trambique?
 Que piripagues são esses em mim?
 É isso o mel, o céu, enfim?
 Será um caso ou será o caos?
 É o calor da paixão ou o verão em Manaus?
 É um feitiço de algum malfeitor
 Ou é afinal o amor?

Apêndice 11

11

SOMEONE TO WATCH OVER ME (1926)

Música: George Gershwin

Letra: Ira Gershwin

QUEM TOME CONTA DE MIM (2000)

Tradutor: Carlos Rennó

1	There's a saying old	Dizem que o amor
2	Says that love is blind	É cego, porém,
3	Still, we're often told	Seja onde for,
4	"Seek and ye shall find"	Quem procura, tem
5	So I'm going to seek	Eu procuro alguém que
6	A certain lad I've had in mind	À minha mente sempre vem
7	Looking ev'rywhere	Não perdi a fé
8	Haven't found him yet	Mas ainda não vi
9	He's the big affair	O meu grande affair
10	I cannot forget	Que eu não esqueci
11	Only man I ever think of with regret	Penso nele onde eu ande, aqui e ali
12	I'd like to add his initial to my monogram	Eu vou gostar de juntar seu sobrenome ao meu
13	Tell me, where is the shepherd for this lost lamb?	Quem vai cuidar dessa ovelha que se perdeu?
14	There's a somebody I'm longing to see	Tem um certo alguém de quem sou a fim
15	I hope that he	Que seja sim-
16	Turns out to be	-Plesmente enfim
17	Someone who'll watch over me	Quem tome conta de mim
18	I'm a little lamb who's lost in the wood	Ovelhinha ao léu sem lar, sem ninguém
19	I know I could	Farei tão bem
20	Always be good	A esse alguém
21	To one who'll watch over me	Que tome conta de mim
22	Although he may not be the man some	Ainda que não muita gente
23	Girls think of as handsome	O ache atraente
24	To my heart he'll carry the key	A ele darei o meu sim
25	Won't you tell him, please, to put on some speed	Eu só peço que se apresse o rapaz
26	Follow my lead?	Que chegue mais
27	Oh, how I need	Que falta faz
28	Someone to watch over me	Quem tome conta de mim

12	THE LORELAI (1933) Música: George Gershwin Letra: Ira Gershwin	A LORELAI (2000) Tradutor: Carlos Rennó
1	Back in the days of knights in armor	Era uma vez uma figura
2	There once lived a lovely charmer	Que era só beleza pura
3	Swimming in the Rhine	Ares divinais
4	Her figure was divine	Olhares imorais...
5	She had a yen for all the sailors	Tarada pelos marinheiros
6	Fishermen and gobs and whalers	Pescadores, baleeiros
7	She had a most immoral eye	No rio Reno os atraí
8	They called her Lorelei	Seu nome, Lorelai
9	She created quite a stir	Ela causa um auê
10	And I want to be like her	E assim é que eu quero ser
11	I want to be like that gal on the river	Eu quero ser como a moça que canta
12	Who sang her songs to the ships passing by	Pra todo barco que vem e que vai
13	She had the goods and how she could deliver:	Dá conta do recado e como encanta
14	The Lorelei	A Lorelai
15	She used to love in a strange kind of fashion	Com um estilo de amar diferente
16	With lots of hey, ho-de-ho, hi-de-hi	Com muito “ei”, muito “ui”, muito “ai”
17	And I can guarantee I’m full of passion	Garanto ser tão louca e tão quente
18	Like the Lorelei	Quanto a Lorelai
19	I’m treacherous – ja, ja	Sou sensual – ah, ah
20	Oh, I just can’t hold myself in check	Eu não posso mais me reprimir
21	I’m lecherous – ja, ja	Sensacional – ah, ah
22	I want to bite my initials on a sailor’s neck	A minha marca em teu pescoço eu posso imprimir
23	Each affair had a kick and a wallop	Quando alguém pede, ela bate, ela chuta
24	For what they craved she could always supply	Com ela todo rapaz se distraí
25	I want to be just like that other trollop	Eu quero ser igual àquela puta
26	The Lorelei	A Lorelai

13

THE LAZIEST GAL IN TOWN (1927)

Letra & Música: Cole Porter

A MOÇA MAIS VAGAL DA CIDADE (2000)

Tradutor: Carlos Rennó

1 It's not 'cause I wouldn't
 2 It's not 'cause I shouldn't
 3 And, Lord knows, it's not 'cause I couldn't
 4 It's simply because I'm the laziest gal in town
 5 My poor heart is aching
 6 To bring home the bacon
 7 And if I'm alone and forsaken
 8 It's simply because I'm the laziest gal in town
 9 Though I'm more than willing to learn
 10 How these gals get money to burn
 11 Ev'ry proposition I turn down
 12 Way down
 13 It's not 'cause I wouldn't
 14 It's not 'cause I shouldn't
 15 And, Lord knows, it's not 'cause I couldn't
 16 It's simply because I'm the laziest gal in town
 17 Nothing ever worries me
 18 Nothing ever hurries me
 19 I take pleasure leisurely
 20 Even when I kiss
 21 But when I kiss they want some more
 22 And wanting more becomes a bore
 23 It isn't worth the fighting for
 24 So I tell them this
 26 It's not 'cause I wouldn't
 27 It's not 'cause I shouldn't
 28 And, Lord knows, it's not 'cause I couldn't
 29 It's simply because I'm the laziest gal in town

Eu bem poderia,
 Eu bem deveria,
 E, eu juro, até toparia,
 Mas é que eu sou a moça mais vagal que há.
 Meu Deus, como eu queria
 Ganhar na loteria,
 E aqui estou eu, sem companhia,
 Mas é que eu sou a moça mais vagal que há.
 Eu queria ser como são
 As que fazem um dinheirão,
 Mas – a cada proposta – não dá,
 Não dá;
 Eu bem poderia
 Eu bem deveria
 E, eu juro, até toparia
 Mas é que eu sou a moça mais vagal que há
 Eu não sou de me apressar
 Eu não sou de me estressar
 Até beijo devagar
 Para ter prazer
 Mas eles querem algo mais
 E algo mais já não me apraz
 Então a cada um dos tais
 Tenho que dizer
 Eu bem poderia
 Eu bem deveria
 E, eu juro, até toparia
 Mas é que eu sou a moça mais vagal que há

14	MY ROMANCE (1935) Música: Richard Rodgers Letra: Lorenz Hart	MEU ROMANCE (2009) Tradutor: Carlos Rennó
1	My romance	Meu romance
2	Doesn't have to have a moon in the sky;	Não precisa de luar lá no céu,
3	My romance	Meu romance,
4	Doesn't need a blue lagoon standing by;	Nem de estrela a cintilar em um véu,
5	No month of May,	Nem do verão,
6	No twinkling stars,	Do azul do mar,
7	No hideaway,	De um violão,
8	No soft guitars.	De algum lugar.
9	My romance	Meu romance
10	Doesn't need a castle rising in Spain,	Não precisa de castelo ou salão,
11	Nor a dance	Nem que eu dance
12	To a constantly surprising refrain.	A um sempre novo e belo refrão.
13	Wide awake,	Acordado,
14	I can make my most fantastic dreams come true.	Faço o meu sonho encantado acontecer.
15	My romance	Meu romance
16	Doesn't need a thing but you.	Só precisa de você.

BEWITCHED, BOTHERED AND BEWILDERED (1940)

15

Música: Richard Rodgers

Letra: Lorenz Hart

ENCANTADA (2009)

Tradutor: Carlos Rennó

1 After one whole quart of brandy,
2 Like a daisy I awake.
3 With no Bromo-Seltzer handy,
4 I don't even shake.
5 Men are not a new sensation;
6 I've done pretty well, I think.
7 But this half-pint imitation
8 Put me on the blink.

9 I'm wild again,
10 Beguiled again,
11 A simpering, whimpering child again –
12 Bewitched, bothered and bewildered am I.
13 Couldn't sleep
14 And wouldn't sleep
15 When love came and told me I shouldn't sleep
16 Bewitched, bothered and bewildered am I.
17 Lost my heart, but what of it?
18 My mistake, I agree.
19 He's a laugh, but I love it,
20 Because the laugh's on me.
21 A pill he is,
22 But still he is
23 All mine and I'll keep him until he is
24 Bewitched, bothered and bewildered like me.

25 I've seen a lot –
26 I mean a lot –
27 But now I'm like sweet seventeen a lot –
28 Bewitched, bothered and bewildered am I.
29 I'll sing to him,
30 Each spring, to him,
31 And long for the day when I'll cling to him –
32 Bewitched, bothered and bewildered am I.
33 When he talks, he is seeking
34 Words to get off his chest.
35 Horizontally speaking,
36 He's at his very best.
37 Vexed again,
38 Perplexed again,
39 Thank God, I can be oversexed again –
40 Bewitched, bothered and bewildered am I.

41 He's a fool, and don't I know it,
42 But a fool can have his charms;
43 I'm in love, and don't I show it,
44 Like a babe in arms.

Após nove ou dez conhaques,
Acordei qual uma flor,
Sem Engov nem ataques;
Nem senti tremor.
Homem sempre me aparece;
Geralmente bem me dou.
Mas um meia-boca desse
Me desconcertou.

Tinindo estou;
Curtindo estou;
Criança, chorando e sorrindo estou;
Inquieta, tonta e encantada estou.
Sem dormir,
Não tem dormir,
O amor vem e diz: não convém dormir
Inquieta, tonta e encantada estou.
Me perdi, dominada,
E daí? Errei, sim.
Ele é uma piada,
A piada sobre mim.
Ele é o fim,
E até o fim
Vou tê-lo pra vê-lo, com fé, no fim,
Inquieto, tonto e encantado também.

Vi demais,
Vivi demais,
Mas hoje eu já adolesci demais –
Inquieta, tonta e encantada estou.
Niná-lo eu vou,
No embalo, eu vou,
Um dia na pele grudá-lo eu vou –
Inquieta, tonta e encantada estou.
Ao falar, ele sente
Travação, timidez;
Mas horizontalmente
Falando, ele é dez.
Perplexa, enfim,
Com nexo, enfim,
Com – graças a Deus – muito sexo, enfim,
Inquieta, tonta e encantada estou.

Ele é um tolo, mas um tolo
O seu charme às vezes tem;
Em seus braços eu me enrolo,
Que nem um neném.



45 Love's the same old sad sensation;
 46 Lately I've not slept a wink,
 47 Since this half-pint imitation
 48 Put me on the blink.

49 Wise at last,
 50 My eyes at last
 51 Are cutting you down to your size at last –
 52 Bewitched, bothered and bewildered no more.

53 Burned a lot,
 54 But learned a lot,
 55 And now you are broke, so you earned a lot –
 56 Bewitched, bothered and bewildered no more.

57 Couldn't eat, was dyspeptic;
 58 Life was so hard to bear;
 59 Now my heart's antiseptic,
 60 Since you moved out of there.

61 Romance – finis.
 62 Your chance – finis.
 63 Those ants that invaded my pants – finis.
 64 Bewitched, bothered and bewildered no more.

Caso é aquela coisa louca;
 Nem dormindo eu estou,
 Desde que esse meia-boca
 Me desconcertou.

Sensata, enfim,
 Constato, enfim,
 Sua baixa estatura de fato, enfim –
 Inquieta, tonta e encantada não mais.

Doeu demais;
 Rendeu demais;
 Você ganhou muito e perdeu demais —
 Inquieta, tonta e encantada não mais.

Tive um surto dispéptico,
 Mas viver já não dói.
 Tenho o peito antisséptico,
 Dès que você se foi.

Romance – finis;
 Sem chance – finis;
 Calor a invadir meu colant – finis;
 Inquieta, tonta e encantada não mais.

Apêndice 16

16

HOW DEEP IS THE OCEAN (1932)
 Letra & Música: Irving Berlin

TÃO FUNDO É O MAR (2009)
 Tradutor: Carlos Rennó

1 How much do I love you?
 2 I'll tell you no lie.
 3 How deep is the ocean?
 4 How high is the sky?

5 How many times a day do I think of you?
 6 How many roses are sprinkled with dew?

7 How far would I travel
 8 To be where you are?
 9 How far is the journey
 10 From here to a star?

11 And if I ever lost you
 12 How much would I cry?
 13 How deep is the ocean?
 14 How high is the sky?

O quanto eu te amo
 Eu vou te contar:
 Tão alto é o céu,
 Tão fundo é o mar.

Por dia quantas vezes em ti penso eu?
 Em quantas rosas orvalho choveu?

Quão longe eu iria
 Pra estar onde estás?
 Quão longe é a jornada
 Pra estrela lilás?

Se eu te perder um dia,
 Quanto eu vou chorar?
 Quão alto é o céu?
 Quão fundo é o mar?

Apêndice 17

17

SUMMERTIME (1935)

Música: George Gershwin

Letra: Ira Gershwin & Dubose Heyward

VERÃO (2009)

Tradutor: Carlos Rennó

1	Summertime,	É verão,
2	And the livin' is easy.	E a vida tá boa.
3	Fish are jumpin'	Quanto peixe!
4	And the cotton is high.	E que lindo o algodão!
5	Oh, your daddy's rich	Papai tá rico
6	And your mom's good lookin'.	E mamãe tão bonita.
7	So, hush, little baby,	Então, nenenzinho,
8	Don't you cry.	Não chora, chora não.
9	One of these mornings	Um dia desses
10	You're going to rise up singing.	Vais acordar cantando,
11	Then you'll spread your wings,	Abrir as asas
12	And you'll take to the sky.	E o céu atingir.
13	But till that morning	Até tal dia,
14	There's a' nothing can harm you,	Nada vai te fazer mal,
15	With daddy and mommy	Com papi e mami
16	Standing by.	Junto de ti.

Apêndice 18

18

IT WAS WRITTEN IN THE STARS (1948)

Música: Harold Arlen

Letra: Leo Robin

ESTAVA ESCRITO NAS ESTRELAS (2009)

Tradutor: Carlos Rennó

1	It was written in the stars,	'Tava escrito nas estrelas,
2	What was written in the stars shall be.	E o que estava escrito lá será.
3	It was written in the skies	'Tava escrito na amplidão
4	That the heart and not the eyes shall see.	Que somente o coração verá.
5	And so,	E aí,
6	Whether it bring joy,	Seja pra sofrer,
7	Whether it bring woe,	Seja pra sorrir,
8	It shall be done;	Assim vai ser;
9	Now suddenly I know	De súbito eu vi:
10	You are the one.	Só há você.
11	Here, as in a daydream,	Eis você comigo,
12	By my side you stand;	Como eu já sonhei;
13	Here, with my tomorrows	Eis que o meu futuro eu
14	In your hands.	Lhe entreguei.
15	It was written high above	Nas estrelas se escreveu:
16	That I have to have your love	Seu amor tem que ser meu,
17	Or I'll never be free;	Pra eu me libertar;
18	And cloudy though the day be,	E cinza pode o céu ser,
19	Crazy though I may be,	Louco posso eu ser,
20	What the stars foretold shall be.	O que o céu previu será.
21	And so	E assim
22	Shall it be...	Será.

19	LOVER (1932) Música: Richard Rodgers Letra: Lorenz Hart	NÊGO (2009) Tradutor: Carlos Rennó
1	Lover, when I'm near you,	Nêgo, quando chegas
2	And I hear you speak my name,	E me pegas a chamar,
3	Softly, in my ear you breathe a flame.	Uma chama chega a me queimar.
4	Lover, when we're dancing,	Nêgo, em nossas danças,
5	Keep on glancing in my eyes,	Tu me lanças teu olhar,
6	Till love's own entrancing music dies.	E eis do amor em transe a música.
7	All of my future is in you.	O meu futuro 'tá em ti,
8	You're every plan I design.	Eu te projeto em meu céu.
9	Promise me that you'll continue	Promete seguir em frente
10	To be mine.	Sendo meu.
11	Lover, please be tender;	Nêgo, me aconchegas,
12	When you're tender, fears depart;	Quando chegas com amor;
13	Lover, I surrender to my heart.	Nego, eu me entrego sem temor.
14	Lover, it's immoral,	Nêgo, que fissura
15	But why quarell with our bliss,	A ventura imoral
16	When two lips of coral want to kiss?	De dois lábios puros de coral!
17	I say, "The devil is in you",	Nêgo, o diabo 'tá em ti,
18	And to resist you I try.	E eu vou tentar não ceder,
19	But if you didn't continue,	Mas se não fores em frente,
20	I would die.	Vou morrer.
21	Lover, when you take me,	Nêgo, se me pegas
22	And awake me, I will know,	E me alegras, podes crer,
23	Lover, you can make me love you so.	Nêgo, eu não nego te querer

OL' MAN RIVER (1927)

Música: Jerome Kern

Letra: Oscar Hammerstein II

SÁBIO RIO (2009)

Tradutor: Carlos Rennó

1 Colored folks work on de Mississippi,
2 Colored folks work while de white folks play,
3 Pullin' dem boats from de dawn to sunset,
4 Gittin' no rest till de Judgement Day.

Preto dá duro no Mississippi,
Duro pro branco poder brincar,
Puxando barco, não descansando,
Até o Juízo Final chegar.

5 Don' look up
6 An' don' look down –
7 You don' dast make
8 De white boss frown.
9 Bend your knees
10 An' bow your head,
11 An' pull dat rope
12 Until yo' dead.

Baixe o olhar,
Não diga não,
Não deixe puto
O seu patrão.
Curve o corpo,
É seu dever,
E puxe a corda
Até morrer.

13 Let me go 'way from de Mississippi,
14 Let me go 'way from de white man boss;
15 Show me dat stream called de river Jordan,
16 Dat's de ol' stream dat I long to cross.

Quero deixá longe o Mississippi,
Quero deixá meu sinhô pra lá,
E vê o rio que é velho e sábio,
Rio Jordão que inda vô cruzar.

17 Ol' Man River,
18 Dat Ol' Man River,
19 He mus' know sumpin'
20 But don' say nuthin',
21 He jes' keeps rollin',
22 He keeps on rollin' along.

Sábio rio,
O rio sábio,
Que sabe tudo
Mas fica mudo,
Só vai rolando,
Vai só rolando, ao léu.

23 He don' plant taters,
24 He don' plant cotton,
25 An' dem dat plants'em
26 Is soon forgotten,
27 But Ol' Man River,
28 He jes' keeps rollin' along.

Num planta nada,
Nem algodão,
Quem planta não é
Lembrado, não.
O sábio rio
Vai só rolando, ao léu.

29 You an' me,
30 We sweat an' strain,
31 Body all achin'
32 An' racked wid pain –
33 Tote dat barge!
34 Lif' dat bale!
35 Git a little drunk,
36 An' you land in jail...

Nós aqui
No suador,
Corpo já morto
De esforço e dor –
Puxe o barco!
Pegue o peso!
Beba um pouco mais
E você vai preso...

37 Ah gits weary
38 An' sick of tryin';
39 Ah'm tired of livin'
40 An' skeered of dyin',
41 But Ol' Man River,
42 He jes' keeps rollin' along.

Já tô cheio,
Sofrer me frustra,
Viver me cansa,
Morrer me assusta;
Mas, sábio, o rio
Vai só rolando, ao léu.

21

STRANGE FRUIT (1939)
 Letra & Música: Lewis Allan

FRUTA ESTRANHA (2009)
 Tradutor: Carlos Rennó

1 Southern trees
 2 Bear strange fruit;
 3 Blood on the leaves
 4 And blood at the root;
 5 Black bodies swinging
 6 In the southern breeze,
 7 Strange fruit hanging
 8 From the poplar trees.

Árvores do Sul
 Dão fruta estranha;
 Folha ou raiz,
 Em sangue se banha;
 Corpo de negro
 Balançando, lento;
 Fruta pendendo
 De um galho ao vento.

9 Pastoral scene
 10 Of the gallant South;
 11 The bulging eyes
 12 And the twisted mouth;
 13 Scent of magnolia,
 14 Sweet and fresh;
 15 Then the sudden smell
 16 Of burning flesh.

Cena pastoril
 Do Sul celebrado;
 A boca torta
 E o olho inchado;
 Cheiro de magnólia
 Chega e passa;
 De repente o odor
 De carne em brasa.

17 Here is a fruit
 18 For the crows to pluck,
 19 For the rain to gather,
 20 For the wind to suck,
 21 For the sun to rot,
 22 For the tree to drop;
 23 Here is a strange
 24 And bitter crop.

Eis uma fruta
 Pra que o vento sugue,
 Pra que um corvo puxe,
 Pra que a chuva enrugue,
 Pra que o Sol resseque,
 Pra que o chão degluta,
 Eis uma estranha
 E amarga fruta.

I'VE GOT A CRUSH ON YOU (1928)

Música: George Gershwin

Letra: Ira Gershwin

TENHO UM XODÓ POR TI (2009)

Tradutor: Carlos Rennó

1	How glad the many millions	Seriam tão felizes
2	Of Annabelles and Lillians	Joanas, Beatrizes,
3	Would be	Ah se
4	To capture me.	Ganhassem-me.
5	But you had such persistence	Você, tão persistente,
6	You wore down my resistance.	A mim, tão resistente,
7	I fell –	Venceu –
8	And it was swell.	E convenceu.
9	You're my big and brave and handsome Romeo.	Oh meu grande e elegante, meu Romeu,
10	How I won you, I shall never, never know.	Sei que te ganhei, não sei como ocorreu.
11	It's not that you're attractive –	Nem és assim perfeito,
12	But oh, my heart grew active	Mas agitou meu peito
13	When you	Te ver
14	Came into view.	Aparecer.
15	I've got a crush on you,	Tenho um xodó por ti,
16	Sweetie pie.	Pão de mel;
17	All the day and night-time	Ando suspirando
18	Hear me sigh.	Pra dedéu.
19	I never had the least notion	Eu nunca tive em mente
20	That I could fall with so much emotion.	Me apaixonar tão intensamente.
21	Could you coo?	Que tal eu,
22	Could you care	Que tal tu,
23	For a cunning cottage	Num chalé charmoso
24	We could share?	Pra chuchu?
25	The world will pardon my mush,	Do meu chamego tem dó,
26	'Cause I've got a crush,	Que eu tenho um xodó,
27	My baby, on you.	Meu broto, por ti.
28	I've got a crush on you,	Tenho um xodó por ti,
29	Sweetie pie.	Pão de mel;
30	All the day and night-time	Ando suspirando
31	Hear me sigh.	Pra dedéu.
32	This isn't just a flirtation;	Não é só azaração;
33	We're proving that there's predestination.	Provamos que há predestinação.
34	I could coo,	Topo eu,
35	I could care	Topo tu,
36	For that cunning cottage	No chalé charmoso
37	We could share.	Pra chuchu.
38	Your mush I never shall shush,	O teu chamego dá dó,
39	'Cause I've got a crush,	Que eu tenho um xodó,
40	My baby, on you.	Meu broto, por ti.

I WISH I WERE IN LOVE AGAIN (1937)

Música: Richard Rodgers

Letra: Lorenz Hart

QUERIA ESTAR AMANDO ALGUÉM (2009)

Tradutor: Carlos Rennó

1 You don't know that I felt good,
2 When we up and parted.
3 You don't know I knocked on wood,
4 Gladly broken-hearted.

5 Worrying is through, I sleep all night,
6 Appetite and health restored.
7 You don't know how much I'm bored!

8 The sleepless nights,
9 The daily fights,
10 The quick toboggan when you reach the heights,
11 I miss the kisses and I miss the bites –
12 I wish I were in love again.

13 The broken dates,
14 The endless waits,
15 The lovely loving and the hateful hates,
16 The conversation with the flying plates –
17 I wish I were in love again.

18 No more pain,
19 No more strain,
20 Now I'm sane, but
21 I would rather be ga-ga!

22 The pulled out fur of cat and cur,
23 The fine mismating of a him and her,
24 I've learned my lesson, but I wish I were
25 In love again.

26 The furtive sigh,
27 The blackened eye,
28 The words: "I'll love you 'til the day I die",
29 The self-deception that believes the lie –
30 I wish I were in love again.

31 When love congeals,
32 It soon reveals
33 The faint aroma of performing seals,
34 The double-crossing of a pair of heels –
35 I wish I were in love again.

36 No more care,
37 No despair,
38 I'm all there now,
39 But I'd rather be punch-drunk!

40 Believe me, sir,
41 I much prefer
42 The classic battle of a him and her,
43 I don't like quiet, and I wish I were
44 In love again.

Quer saber? Eu melhorei,
Por termos separado.
Quer saber? Eu isolei,
Rindo, machucado.

Hoje eu como e durmo bem;
Já me restabeleci.
Quer saber? Já me enchi!

O sono mau,
O baita pau,
A baixaria após o alto-astral,
Me falta o pega e a pegação fatal –
Queria estar amando alguém.

O bolo, pô,
O rolo, só,
O odiável ódio e um amor de amor,
O papo com o prato voador –
Queria estar amando alguém.

Sem pressão,
Nem tensão,
Eu tô são, mas
Preferia estar louco!

O arranca-rabo exemplar
De um cão e um gato, um casal sem par,
Saquei o lance, mas queria estar
Amendo alguém.

O atrito, eh,
O grito, eh,
O dito: "Eu vou te amar até morrer",
O autoengano ao mentir e crer –
Queria estar amando alguém.

No que degela,
O amor revela
O amaro aroma de uma fera bela,
O duplo ardil do par de saltos dela –
Queria estar amando alguém.

Sem um bem,
Sem porém,
Eu tô zen, mas
Eu queria estar alto!

Perdão, sinhá,
Eu me amarrar
Na velha guerra de um casal, um par;
Não amo a calma e queria estar
Amendo alguém.

THE MAN THAT GOT AWAY (1953)

Música: Harold Arlen

Letra: Ira Gershwin

O HOMEM QUE PARTIU (2009)

Tradutor: Carlos Rennó

1 The night is bitter,
2 The stars have lost their glitter;
3 The winds grow colder
4 And suddenly you're older –
5 And all because of the man that got away.

6 No more his eager call,
7 The writing's on the wall;
8 The dreams you dreamed have all
9 Gone astray.

10 The man that won you
11 Has run off and undone you.
12 That great beginning
13 Has seen its final inning.
14 Don't know what happened.
15 It's all a crazy game.

16 No more that all-time thrill,
17 For you've been through the mill –
18 And never a new love will
19 Be the same.

20 Good riddance, good-bye!
21 Ev'ry trick of his you're on to.
22 But fools will be fools –
23 And where's he gone to?

24 The road gets rougher,
25 It's lonelier and tougher.
26 With hope you burn up –
27 Tomorrow he may turn up.
28 There's just no let-up
29 The live-long night and day.

30 Ever since this world began,
31 There is nothing sadder than
32 A one man woman
33 Looking for the man that got away...

34 The man that got away.

O vento gela,
O céu não tem estrela,
A noite enfada,
E tu, tão acabada –
De tudo a causa é o homem que partiu.

Não mais seu papo a fim,
E há um sinal ruim;
Teu sonho acaba enfim
No vazio.

Quem te fatura,
Dá o fora e te tritura.
Um grande início
Tem um final difícil.
Não entendes nada.
É um jogo louco e mau!

Não mais aquele "ah!";
Passaste por todas já;
Jamais novo amor virá
A ser igual.

Vai tarde, tchau, tchau!
Já não cais num truque dele.
Mas tola é tola –
E quede ele?

A estrada é dura,
Deserta e sem brandura.
A espera estressa –
Quem sabe ele apareça.
Não para nunca,
É dia e noite a fio.

Dês que o mundo mundo é,
Coisa mais triste é mulher
De um só homem
Aguardando o homem que partiu...

O homem que partiu.

OVER THE RAINBOW (1939)

Música: Harold Arlen

Letra: E.Y. Harburg

MAIS ALÉM DO ARCO-ÍRIS (2009)

Tradutor: Carlos Rennó

1 When all the world is a hopeless jumble,
2 And the raindrops tumble
3 All around,
4 Heaven opens a magic lane.

Quando este mundo é uma triste zorra,
E uma chuva jorra,
Lá do além
Do céu uma saída vem.

5 When all the clouds darken up the skyway,
6 There's a rainbow highway
7 To be found,
8 Leading from your window pane
9 To a place behind the sun,
10 Just a step beyond the rain...

Quando no céu há só nuvem negra,
Um arco-íris chega
Pra ligar
A janela do teu lar
A um lugar depois do Sol,
Um degrau além da chuva...

11 Somewhere over the rainbow,
12 Way up high,
13 There's a land that I've heard of
14 Once in a lullaby.

Tem, além do arco-íris,
Um lugar,
Do qual num acalanto
Eu já ouvi falar.

15 Somewhere over the rainbow,
16 Skies are blue,
17 And the dreams that you dare to dream
18 Really do come true.

Lá, além do arco-íris,
No azul, lá,
O teu sonho mais louco
Se realizará.

19 Some day I'll wish upon a star,
20 And wake up where the clouds are far
21 Behind me;
22 Where troubles melt like lemon drops,
23 Away above the chimney tops,
24 That's where you'll find me.

A uma estrela eu pedirei,
E lá em cima acordarei
Um dia;
Problema vira picolé
Por sobre a antena, a chaminé
E a nuvem fria.

25 Somewhere over the rainbow,
26 Bluebirds fly,
27 Birds fly over the rainbow –
28 Why then, oh why can't I?

Mais além do arco-íris,
No alto-céu,
Voam pássaros raros –
Por que não posso eu?

29 If happy little bluebirds fly
30 Beyond the rainbow, why, oh why can't I?

Se pássaros avoam no alto-céu,
Então por que não posso eu?

Apêndice 26

26	WHITE CHRISTMAS (1942) Letra & Música: Irving Berlin	NATAL LINDO (2009) Tradutor: Carlos Rennó
1	I'm dreaming of a white Christmas,	Eu sonho um Natal lindo,
2	Just like the ones I used to know,	Igual aqueles que eu vivi;
3	Where the treetops glisten	Árvores luzindo,
4	And children listen	Criança ouvindo
5	To hear sleigh bells in the snow.	O som de um sino por aí.
6	I'm dreaming of a white Christmas,	Eu sonho um Natal lindo,
7	With every Christmas card I write.	Com um cartão postal que diz:
8	May your days be merry and bright,	Tenha dias cheios de luz,
9	And may all your Christmases be white.	Tenha sempre um Natal feliz.

Apêndice 27

27	OUTRA VEZ (1954) Letra & Música: Tom Jobim	ONCE AGAIN (1963) Tradutor: Jon Hendricks & Jessie Cavanaugh
1	Outra vez sem você	Once again without you
2	Outra vez sem amor	Once again without love
3	Outra vez vou sofrer	Once again we have quarreled
4	Vou chorar até você voltar	And now you've left me all alone
5	Outra vez vou vagar	Once again, how I cry
6	Por aí pra esquecer	How I try to forget
7	Outra vez vou falar mal do mundo	Once again I still love you and yet
8	Até você voltar	You've left me all alone
9	Todo mundo me pergunta	People see me and they wonder
10	Porque ando triste assim	Why I feel so sad and lonely
11	Ninguém sabe o que é que eu sinto	Everything is sorrow
12	Com você longe de mim	Bringing only thoughts of you
13	Vejo o sol quando ele sai	Living doesn't mean a thing
14	Vejo a chuva quando cai	I'm so all alone and blue
15	Tudo agora é só tristeza	Seems to me I'm always crying
16	Traz saudade de você	What's a lonely heart to do?
17	Outra vez sem você	Once again without you
18	Outra vez sem amor	Once again without love
19	Outra vez vou falar mal do mundo	How I long for the moment to be
20	Até você voltar	Together once again

28	A GAROTA DE IPANEMA (1963) Música: Tom Jobim Letra: Vinicius de Moraes	THE GIRL FROM IPANEMA (1964) Tradutor: Norman Gimbel
1	Olha que coisa mais linda	Tall and tan and young
2	Mais cheia de graça	and lovely, the girl
3	É ela menina	from Ipanema
4	Que vem e que passa	goes walking, and when
5	Num doce balanço	she passes, each one
6	Caminho do mar	she passes goes "ah"
7	Moça do corpo dourado	When she walks, she's like a
8	Do sol de Ipanema	Samba, that swings so
9	O seu balançado é mais que um poema	cool and sways so gentle, that when
10	É a coisa mais linda que eu já vi passar	she passes, each one she passes goes "ah"
11	Ah, por que estou tão sozinho	Oh, but I watch her so sadly
12	Ah, por que tudo é tão triste	How can I tell her I love her
13	Ah, a beleza que existe	Yes, I would give my heart gladly
14	A beleza que não é só minha	But each day when she walks to the sea
15	Que também passa sozinha	She looks straight ahead, not at me
16	Ah, se ela soubesse	Tall, (and) tan, (and) young
17	Que quando ela passa	(and) lovely, the girl
18	O mundo sorrindo se enche de graça	from Ipanema goes walking, and when
19	E fica mais lindo	she passes I smile
20	Por causa do amor	But she doesn't see

Apêndice 29

29	SABIÁ (1968) Música: Tom Jobim Letra: Chico Buarque	THE SONG OF THE SABIÁ (1969) Tradutor: Norman Gimbel
1	Vou voltar!	I'll go back
2	Sei que ainda vou voltar	I know now that I'll go back
3	Para o meu lugar	That my place is there
4	Foi lá e é ainda lá	And there it will always be
5	Que eu hei de ouvir	There where I can hear
6	Cantar uma sabiá...	The song of the Sabia
7	Vou voltar!	I'll go back
8	Sei que ainda vou voltar	I know now that I'll go back
9	Vou deitar à sombra	I will lie in the shadow
10	De uma palmeira que já não há	Of a palm that's no longer there
11	Colher a flor que já não dá	And pick a flower that doesn't grow
12	E algum amor	And maybe someone's
13	Talvez possa espantar	Love will speak the night
14	As noites que eu não queria	The lonely unwanted light
15	E anunciar o dia...	That may bring me through the new day
16	Vou voltar!	I'll go back
17	Sei que ainda vou voltar	I know now that I'll go back
18	Não vai ser em vão	They won't be in vain
19	Que fiz tantos planos	All the plans I made
20	De me enganar	To deceive myself
21	Como fiz enganos	All the roses I made
22	De me encontrar	Just to lose myself
23	Como fiz estradas	All the love I made
24	De me perder	To forget myself
25	Fiz de tudo e nada	Those mistakes I made
26	De te esquecer...	Just to find myself

Apêndice 30

30	Foi a noite (1956) Música: Tom Jobim Letra: Newton Mendonça	It Was Night (1967) Tradutor: Gene Lees
1	Foi a noite, foi o mar eu sei	It was night and you walked with me
2	Foi a lua que me fez pensar	On the sand by a moonlight sea
3	Que você me queria outra vez	In the warm afterglow of the wine
4	E que ainda gostava de mim	I believed you would always be mine
5	Ilusão eu bebi talvez	It was night and a comet fell
6	Foi amor por você bem sei	Such a night how could I foretell
7	A saudade aumenta com a distância	Just how soon and lightly you'd forget it
8	E a ilusão é feita de esperança	And how long and sadly I'd regret it
9	Foi a noite	It was night
10	Foi o mar eu sei	And for me, alas,
11	Foi você	It was love

SE TODOS FOSSEM IGUAIS A VOCÊ (1956)

31

Música: Tom Jobim
Letra: Vinicius de Moraes

SOMEONE TO LIGHT UP MY LIFE (1967)

Tradutor: Gene Lees

1	Vai tua vida	Go on your way
2	Teu caminho é de paz e amor	with the cloudless blue sky above
3	A tua vida	May all your days
4	É uma linda canção de amor	Be a wonderful song of love
5	Abre os teus braços e canta	Open your arms and sing
6	A última esperança	Of all the hidden hopes
7	A esperança divina de amar	You'll ever treasure and live out your life
8	Em paz	In peace
9	Se todos fossem iguais a você	Where shall I look for the love to replace you
10	Que maravilha viver	Someone to light up my life
11	Uma canção pelo ar	Someone with strange little ways
12	Uma mulher a cantar	Eyes like a blue autumn haze
13	Uma cidade a cantar,	Someone with your laughing style
14	A sorrir, a cantar, a pedir	And a smile that I know will keep
15	A beleza de amar	Haunting me endlessly
16	Como o sol, como a flor, como a luz	Sometimes in stars or the swift flight of seabirds
17	Amar sem mentir, nem sofrer	I catch a moment of you
18	Existiria a verdade	That's why I walk all alone
19	Verdade que ninguém vê	Searching for something unknown
20	Se todos fossem no mundo	Searching for something or someone
21	Iguais a você	To light up my life

32

Desafinado (1958)
Música: Tom Jobim
Letra: Newton Mendonça

Off Key (1967)
Tradutor: Gene Lees

1 Se você disser que eu desafino, amor
 2 Saiba que isto em mim provoca imensa dor
 3 Só privilegiados têm o ouvido igual ao seu
 4 Eu possuo apenas o que Deus me deu

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

5 Se você insiste em classificar
 6 Meu comportamento de anti-musical
 7 Eu mesmo mentindo devo argumentar
 8 Que isto é Bossa Nova, isto é muito natural

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

9 O que você não sabe nem sequer presente
 10 É que os desafinados também têm um coração
 11 Fotografei você na minha Rolleiflex
 12 Revelou-se a sua enorme ingratidão

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

13 Só não poderá falar assim do meu amor
 Este é o maior que você pode encontrar
 15 Você com a sua música esqueceu o principal
 16 Que no peito dos desafinados
 17 No fundo do peito bate calado
 18 Que no peito dos desafinados
 19 Também bate um coração

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

Apêndice 33

33	ESTE SEU OLHAR (1959) Letra & Música: Tom Jobim	THAT LOOK YOU WEAR (1968) Tradutor: Gene Lees
1	Esse seu olhar	Ah, that look you wear
2	Quando encontra o meu	When you come to me
3	Fala de umas coisas	Promises a million
4	Que eu não posso acreditar	Magic things that cannot be
5	Doce é sonhar,	Making it seems
6	É pensar que você	There is hope for my dream
7	Gosta de mim como eu de você	That look you wear let me think you could care
8	Mas a ilusão	Ah, but then I fear
9	Quando se desfaz	When illusion dies
10	Dói no coração	You will disappear
11	De quem sonhou	And I'll be left
12	Sonhou demais,	With lonely sighs
13	Ah! se eu pudesse entender	If it were only sincere
14	O que dizem os seus olhos	That look you wear in your eyes

Apêndice 34

34	CORCOVADO (1960) Letra & Música: Tom Jobim	QUIET NIGHTS OF QUIET STARS (1962) Tradutor: Gene Lees
1	Um cantinho e um violão	Quiet nights of quiet stars
2	Esse amor, uma canção	Quiet chords from my guitar
3	Pra fazer feliz a quem se ama	Floating on the silence that surrounds us
4	Muita calma pra pensar	Quiet thoughts and quiet dreams
5	E ter tempo pra sonhar	Quiet walks by quiet streams
6	Da janela vê-se o Corcovado	And a window that looks out on Corco-
7	O Redentor, que lindo	vado/ Oh how lovely
8	Quero a vida sempre assim	This is where I want to be
9	Com você perto de mim	Here, with you so close to me
10	Até o apagar da velha chama	Until the final flicker of life's amber
11	E eu, que era triste	I, who was lost and lonely
12	Descrente deste mundo,	Believing life was only
13	Ao encontrar você eu conheci	A bitter tragic joke, have found with you
14	O que é felicidade, meu amor	The meaning of existence oh, my love

35

SAMBA DO AVIÃO (1962)
 Letra & Música: Tom Jobim

SONG OF THE JET (1965)
 Tradutor: Gene Lees

1	Minha alma canta	How my heart is singing
2	Vejo o Rio de Janeiro	I see Rio de Janeiro
3	Estou morrendo de saudades	My lonely longing days are ending
4	Rio, seu mar	Rio, my love,
5	Praia sem fim	There by the sea
6	Rio, você foi feito prá mim	Rio, my love, waiting for me
7	Cristo Redentor	See the cable cars
8	Braços abertos sobre a Guanabara	That sway above the bay of Guanabara
9	Este samba é só porque	Tiny sailboats far below
10	Rio, eu gosto de você	Dance the samba as they go
11	A morena vai sambar	Shinning Rio there you lie
12	Seu corpo todo balançar	City of sand and sea and sky
13	Rio de sol, de céu, de mar	Mountains of green rising so high
14	Dentro de mais um minuto estaremos no	Four minutes more we'll be there at the airport of
15	Galeão	Galeão
16	Rio de Janeiro, Rio de Janeiro	Rio de Janeiro, Rio de Janeiro
17	Rio de Janeiro, Rio de Janeiro	Rio de Janeiro, Rio de Janeiro
18	Cristo Redentor	Statue of the savior
19	Braços abertos sobre a Guanabara	With open arms above the yellow sea shore
20	Este samba é só porque	Sugar loaf in majesty
21	Rio, eu gosto de você	Climbing from the silver sea
22	A morena vai sambar	Darkeyed girls who smile at me
23	Seu corpo todo balançar	City of love and mysteries
24	Aperte o cinto,	Fasten seat belts
25	Vamos chegar	No smoking please
26	Água brilhando, olha a pista chegando	Now we're descending and everything rushing
27	E vamos nós	And now the wheels
28	Pousar...	Touch the ground

Apêndice 36

36	VIVO SONHANDO (1963) Letra & Música: Tom Jobim	DREAMER (1964) Tradutor: Gene Lees
1	Vivo sonhando, sonhando	Why are my eyes always full of
2	Mil horas sem fim	This vision of you
3	Tempo em que vou perguntando	Why do I dream silly dreams that
4	Se gostas de mim	I fear won't come true
5	Tempo de falar em estrelas,	I long to show you the stars
6	Mar, amor, luar	Caught in the dark of the sea
7	Falar do amor que se tem	I long to speak of my love
8	Mas você não vem, não vem	But you don't come to me
9	Você não vindo, não vindo, a vida tem fim	So I go on asking if maybe one day you'll care
10	Gente que passa sorrindo, zombando de mim	I tell my sad little dreams to the soft evening air
11	E eu a falar em estrelas,	I am quite hopeless it seems
12	Mar, amor, luar	Two things I know how to do
13	Pobre de mim que só sei te amar	One is to dream, two is loving you

Apêndice 37

37	CHOVENDO NA ROSEIRA (1971) Letra & Música: Tom Jobim	DOUBLE RAINBOW (1974) Tradutor: Gene Lees
1	Olha! Está chovendo na roseira	Listen! The rain is falling on the roses
2	Que só dá rosa, mas não cheira	The fragrance drifts across the garden
3	A frescura das gotas úmidas	Like the scent of some forgotten melody
4	Que é de Luísa, que é de Paulinho, que é de João	This melody belongs to you, belongs to me,
5	Que é de ninguém!	Belongs to no one
6	Pétalas de rosa espalhadas pelo vento	See the way the crimson petals scatter when the
7	Um amor tão puro carregou meu pensamento	Ah! The secret sigh of love that suddenly the
8	Olha, um tico-tico mora ao lado	[wind blows
9	E passeando no molhado	[heart knows
10	Adivinhou a primavera	See how a robin's there among the puddles
11	Olha,	And, hopping through the misty rain drops
12	Que chuva boa, prazenteira	He's come to tell us it is spring
13	Que vem molhar minha roseira	Look at the double rainbow
14	Chuva boa, criadeira	The rain is silver in the sun light
15	Que molha a terra,	A fleeting fox is in the garden
16	Que enche o rio,	Rain sweet lovin' mother rain
17	Que lava o céu	That soaks the earth
18	Que traz o azul!	That swells the streams
19	Olha, o jasmineiro está florido	That cleans the sky
20	E o riachinho de água esperta	And brings the blue
21	Se lança embaixo do rio de águas calmas	See how the jasmine tree is all in flower!
22	Ah, você é de ninguém!	The little brook of clever waters
		Flows into a vast river
		Ah! You belong to no one

Apêndice 38

38

BONITA DEMAIS (1962)
 Música: Tom Jobim
 Letra: Vinícius de Moraes

BONITA (1964)
 Tradutor: Gene Lees
 Ray Gilbert

1 Por que você que é tão bonita,
 2 Tem esse ar distante assim?
 3 Diz por que o seu olhar hesita, hesita.
 4 Eu tenho tanto amor em mim.
 5 O amor é a coisa mais bonita.
 6 É feito dois igual a um.
 7 E, no entanto, o seu olhar hesita.
 8 Você tem medo de depois.
 9 Bonita.
 10 Talvez bonita demais.
 11 Bonita!
 12 Bonita de nunca ser minha, jamais.
 13 E assim, meu amor, reflita, reflita.
 14 Bonita!
 15 Pra que ser assim, tão bonita.
 16 Bonita!

What can I say to you, Bonita
 What magic words would capture you
 Like a soft evasive mist you are, Bonita
 You fly away when love is new
 What do you ask of me, Bonita
 What part do you want me to play
 Shall I be the clown for you, Bonita
 I will be anything you say
 Bonita
 Don't run away, Bonita
 Bonita
 Don't be afraid to fall in love with me
 I love you, I tell you I love you, I love you
 Bonita
 Bonita
 If you love me, life will be beautiful
 Bonita

Apêndice 39

39

POR CALISA DE VOCÊ (1957)
 Música: Tom Jobim
 Letra: Dolores Durant

DON'T EVER GO AWAY (1967)
 Tradutor: Ray Gilbert

1 Ah, você está vendo só
 2 Do jeito que eu fiquei
 3 E que tudo ficou
 4 Uma tristeza tão grande
 5 Nas coisas mais simples
 6 Que você tocou
 7 A nossa casa querida
 8 Já estava acostumada guardando você
 9 As flores na janela sorriam, cantavam
 10 Por causa de você
 11 Olhe meu bem, nunca mais
 12 Nos deixe por favor
 13 Somos a vida e o sonho
 14 Nós somos o amor
 15 Entre, meu bem, por favor
 16 Não deixe o mundo mau
 17 Levá-la outra vez
 18 Me abrace simplesmente
 19 Não fale, não lembre
 20 Não chore meu bem

Ah, take a look and you'll see
 The way I have become
 and the way things became
 Sadness and sorrow are here
 In the little things
 You touched with your hands
 This loving home was a home so happy
 To protect you and keep you with care
 The flowers in the window were smiling
 Were glowing just knowing you were there
 Listen my love, nevermore
 Don't ever go away
 'Cause we are your life and your dream
 And we want you to stay
 Come in my love
 Come to me, don't let this heartless world
 Bring another good bye
 Embrace me in a simple way
 Don't speak, don't remember
 And darling don't cry

40	É PRECISO DIZER ADEUS (1958) Música: Tom Jobim Letra: Vinicius de Moraes	ALL THAT'S LEFT IS TO SAY GOODBYE (1965) Tradutor: Ray Gilbert
1	É inútil fingir	There's no use to pretend
2	Não te quero enganar	We have come to the end
3	É preciso dizer adeus	All that's left is to say goodbye
4	É melhor esquecer	If I hold you with lies
5	Sei que devo partir	It will show in my eyes
6	Só nos resta dizer adeus	All that's left is to say goodbye
7	Ah, eu te peço perdão	So when you go I won't stop you
8	Mas te quero lembrar	But I will remember
9	Como foi lindo o que morreu	How deep, how beautiful it was
10	E essa beleza do amor	And all this beauty of love
11	Que foi tão nossa	That was our love
12	E me deixa tão só	And now leaves me sad
13	Eu não quero perder	I don't want to deny
14	Não quero enganar	Don't want to betray
15	Não quero trair	Don't want to forget
16	Porque tu foste pra mim	Because my love in my life,
17	Meu amor, como um dia de sol	You have been like a day full of sun

41

DINDI (1959)
Música: Tom Jobim
Letra: Aloysio de Oliveira

DINDI (1965)
Tradutor: Ray Gilbert

1	Céu! Tão grande é o céu	Sky, so vast is the sky
2	E bandos de nuvens que passam ligeiras	Where faraway clouds just wondering by
3	Pra onde elas vão?	Where do they go
4	Ah! Eu não sei, não sei	Oh I don't know, don't know
5	E o vento que fala nas folhas	Wind that speaks to the leaves
6	Contando as histórias que são de ninguém	Telling stories that no one believes
7	Mas que são minhas	Stories of love
8	E de você também	Belong to you and me
9	Ai, Dindi	Oh Dindi
10	Se soubesses o bem que te eu quero	If I only had words I would say
11	O mundo seria Dindi	All the beautiful things that I see
12	Tudo, Dindi	When you're with me
13	Lindo, Dindi	Oh my Dindi
14	Ai, Dindi	Oh Dindi
15	Se um dia você for embora	Like the song of the wind in the trees
16	Me leva contigo, Dindi	That's how my heart is singing, Dindi
17	Olha, Dindi	Happy, Dindi
18	Fica, Dindi	When you're with me
19	E as águas desse rio	I love you more each day
20	Onde vão eu não sei	Yes I do, yes I do
21	A minha vida inteira	I'd let you go away
22	Esperei, esperei	If you'd take me with you
23	Por você, Dindi	Don't you know, Dindi
24	Que é a coisa mais linda que existe	I'd be running and searching for you
25	Ah, você não existe Dindi	Like a river that can't find the sea
26	Olha, Dindi	That would be me
27	Advinha, Dindi	Without you, my Dindi
28	Deixa, Dindi	That would be me
29	Que eu te adore, Dindi	Without you, my Dindi

SAMBA TORTO (1960)
 Música: Tom Jobim
 Letra: Aloysio de Oliveira

PARDON MY ENGLISH (1960)
 Tradutor: Ray Gilbert

1	Quando eu vou falar	When you said goodbye,
2	Falo de você	did I sit an' cry?
3	Falo sem parar	Wanna go an' die?
4	Não sei porque	Oh! No Siree!
5	Quando eu vou olhar,	Made another wish
6	Olho pra você	get another fish!
7	Penso sem parar	Lot's of pretty fish
8	Só em você	are in the sea!
9	Você diz sim de uma maneira	You think that you're my one and only
10	Que até parece	Pardon my English,
11	Brincadeira	I ain't lonely!
12	Fujo de você	Ain't about to brood
13	Volto pra você	in a happy mood!
14	Sonho com você	Even sat and booeed
15	Só com você	your photographs!
16	Se o meu coração	Ain't a total wreck
17	Bate sem querer	you can double check!
18	Bate sem parar	Stickin' out your neck
19	Só pra você	is for giraffes!
20	Já esperei a vida inteira	So, if some night you want me baby
21	Quero resolver	I'll meet you face to face,
22	A situação	you can name the place!
23	Você vai dizer	I'll be in the pink
24	É sim ou não	I'll buy the drink!
25	Eu já não sei mais	After one or two
26	Se esse não é sim	I'll tell you why we're through!
27	Se esse sim, assim	Absolutely through
28	É não	I think
29		

43

O AMOR EM PAZ (1960)
 Música: Tom Jobim
 Letra: Vinicius de Moraes

ONCE I LOVED (1965)
 Tradutor: Ray Gilbert

1 Eu Amei,
 2 E amei ai de mim muito mais,
 3 Do que devia amar.

Once I loved,
 And I gave so much love to this love,
 It was the world to me.

4 E chorei,
 5 Ao sentir que iria sofrer,
 6 E me desesperar.

Once I cried,
 At the thought I was foolish and proud,
 And let you say goodbye.

7 Foi então,
 8 Que da minha infinita tristeza,
 9 Aconteceu você.

Then one day,
 From my infinite sadness you came,
 And brought me love again.

10 Encontrei,
 11 Em você a razão de viver,
 12 E de amar em paz.

Now I know,
 That no matter whatever befalls,
 I'll never let you go.

13 E não sofrer mais,
 14 Nunca mais.

I will hold you close,
 Make you stay.

15 Porque o amor,
 16 É a coisa mais triste
 17 Quando se desfaz.

Because love,
 Is the saddest thing,
 When it goes away.

18 Porque o amor,
 19 É a coisa mais triste,
 20 Quando se desfaz.

Because love,
 Is the saddest thing,
 When it goes away.

44

FOTOGRAFIA (1962)
 Letra & Música: Tom Jobim

PHOTOGRAPH (1965)
 Tradutor: Ray Gilbert

1 Eu, você, nós dois
 2 Aqui neste terraço à beira-mar
 3 O sol já vai caindo
 4 E o seu olhar
 5 Parece acompanhar a cor do mar

6 Você tem que ir embora
 7 A tarde cai
 8 Em cores se desfaz,
 9 Escureceu
 10 O sol caiu no mar
 11 E aquela luz
 12 Lá em baixo se acendeu
 13 Você e eu

14 Eu, você, nós dois
 15 Sozinhos neste bar à meia-luz

16 E uma grande lua saiu do mar
 17 Parece que este bar já vai fechar
 18 E há sempre uma canção
 19 Para contar
 20 Aquela velha história de um desejo
 21 Que todas as canções têm pra contar

22 E veio aquele beijo
 23 Aquele beijo
 24 Aquele beijo

You and I we two
 Alone in this terrace by the sea
 The sun is going down
 And in your eyes
 I see the changing colors of the sea

It's time for you to go
 The day is done
 And shadows stretch their arms
 To bring the night
 The sun falls in the sea
 And down below
 A window light we see
 Just you and me

You and I we two
 Alone here in this bar with dimming lights

A full and rising moon comes from the sea
 And soon the bar will close for you and me
 But there will always be
 A song to tell
 A story you and I cannot dismiss
 The same old simple story of desire

And suddenly that kiss,
 That kiss, that kiss
 That kiss, that kiss

45	ELA É CARIOCA (1963) Música: Tom Jobim Letra: Vinícius de Moraes	SHE'S A CARIOCA (1967) Tradutor: Ray Gilbert
1	(Instrumental)	Here she comes, here she comes
2	Ela é carioca	Ela é carioca,
3	Ela é carioca	She's a carioca
4	Basta o jeitinho dela andar	Just see the way she walks
5	Nem ninguém tem carinho assim para dar	Nobody else can be what she is to me
6	Eu vejo na luz dos seus olhos	I look and what do I see
7	As noites do Rio ao luar	When I look deep in her eyes
8	Vejo a mesma luz	I can see the sea
9	Vejo o mesmo céu	A forgotten road
10	Vejo o mesmo mar	The caressing skies
11	Ela é meu amor, só me vê a mim	And not only that I'm in love with her
12	A mim que vivi para encontrar	The most exciting way,
13	Na luz do seu olhar	It's written on my lips
14	A paz que sonhei	Where her kisses stay
15	Só sei que sou louco por ela	She smiles and all of a sudden
16	E pra mim ela é linda demais	The world is smiling for me,
17	E além do mais	And you know what else
18	Ela é carioca	She's a carioca
19	Ela é carioca	Ela é carioca
20	(Instrumental)	Here she comes, here she comes

46

INÚTIL PASSAGEM (1964)
 Música: Tom Jobim
 Letra: Aloysio de Oliveira

**USELESS LANDSCAPE (IF YOU
 NEVER COME TO ME) (1965)**
 Tradutor: Ray Gilbert

1 Mas pra que
 2 Pra que tanto céu
 3 Pra que tanto mar pra que
 4 De que serve esta onda que quebra
 5 E o vento da tarde
 6 De que serve a tarde
 7 Inútil paisagem
 8 Pode ser
 9 Que não venhas mais
 10 Que não voltes nunca mais
 11 De que servem as flores que nascem
 12 Pelo caminho
 13 Se o meu caminho
 14 Sozinho
 15 É nada
 16 De que servem as flores que nascem
 17 Pelo caminho
 18 Se o meu caminho
 19 Sozinho
 20 É nada

There's no use
 Of a moonlight glow
 Or the peaks where winter snows
 What's the use of the waves that will break
 In the cool of the evening
 What is the evening
 Without you it's nothing
 It may be
 You will never come
 If you never come to me
 What's the use of my wonderful dreams
 And why would they need me
 Where would they lead me
 Without you
 To nowhere
 What's the use of the waves that will break
 In the cool of the evening
 What is the evening
 Without you
 It's nothing

Apêndice 47

47	SÓ TINHA DE SER COM VOCÊ (1964) Música: Tom Jobim Letra: Aloysio de Oliveira	THIS LOVE THAT I'VE FOUND (1981) Tradutor: Ray Gilbert
1	É, só eu sei	Yes, now I know
2	Quanto amor eu guardei	that my love, all my life,
3	Sem saber que era só pra você	I was keeping and was saving only for you
4	É, só tinha de ser com você	Yes, this love I was saving for you
5	Havia de ser pra você	My love I was keeping for you
6	Senão era mais uma dor	A love no one else had before
7	Senão não seria o amor	You could never ask me for more
8	Aquele que a gente não vê	It was your love that I found
9	O amor que chegou para dar	And after I give this to you
10	O que ninguém deu pra você	There will be no more love around
11	O amor que chegou para dar	And after I give this to you
12	O que ninguém deu	There will be no more love
13	É, você que é feita de azul	Yes, there'll be no more love to be had
14	Me deixa morar nesse azul	The world will be certainly sad
15	Me deixa encontrar minha paz	Without love it may even die
16	Você que é bonita demais	And then you'll discover that I
17	Se ao menos pudesse saber	Was living just so you could see
18	Que eu sempre fui só de você	You have all the love in the world
19	Você sempre foi só de mim	That I got for you and for me
20	Que eu sempre fui só de você	You have all the love in the world
21	Você sempre foi só de mim	That I got for you and for me

Apêndice 48

48	ESPERANÇA PERDIDA (1965) Música: Tom Jobim Letra: Billy Blanco	I WAS JUST ONE MORE FOR YOU (1965) Tradutor: Ray Gilbert
1	Eu pra você fui mais um	I was just one more for you
2	Você foi tudo pra mim	You were the only for me
3	Fiz de você o meu céu	You were my bright shining sun
4	Minha razão, meu tudo enfim	My hope, my dream my everything
5	As coisas belas da vida	The beautiful things of life
6	De nada servem porque	Lost all their meaning because
7	Porque não tenho querida	Because I just don't have you
8	Você	To love

Apêndice 49

SAMBA DE UMA NOTA SÓ (1960) Música: Tom Jobim Letra: Newton Mendonça		ONE NOTE SAMBA (1964) Tradutor: Tom Jobim	
49			
1	Eis aqui este sambinha		This is just a little samba
2	Feito numa nota só		Built upon a single note
3	Outras notas vão entrar		Other notes are bound to follow
4	Mas a base é uma só		But the root is still that note
5	Esta outra é consequência		Now this new one is the consequence
6	Do que acabo de dizer		Of the one we've just been through
7	Como eu sou a conse- [quência inevitável de você		As I'm bound to be the [unavoidable consequence of you
8	Quanta gente existe por [aí que fala tanto		There's so many people who can [talk, and talk and talk
9	E não diz nada,		And just say nothing
10	Ou quase nada		Or nearly nothing
11	Já me utilizei de toda a escala		I have used up all the scale I know
12	E no final não sobrou nada,		And at the end I've come to nothing
13	Não deu em nada.		Or nearly nothing
14	E voltei pra minha nota		So I came back to my first note
15	Como eu volto pra você		As I must come back to you
16	Vou contar com a minha nota		I will pour into that one note
17	Como eu gosto de você		All the love I feel for you
18	E quem quer todas as notas:		Anyone who wants the whole show:
19	Ré, mi, fá, sol, lá, si, dó		Re, mi, fa, sol, la, ti, do
20	Fica sempre sem nenhuma		He will find himself with no show
21	Fique numa nota só		Better play the note you know

Apêndice 50

TRISTE (1967) Música: Tom Jobim Letra: Newton Mendonça		TRISTE (1971) Tradutor: Tom Jobim	
50			
1	Triste é viver na solidão		Sad is to live in solitude
2	Na dor cruel de uma paixão		Far from your tranquil altitude
3	Triste é saber que ninguém		Sad is to know that no one
4	Pode viver de ilusão		Ever can live on a dream
5	Que nunca vai ser, nunca vai dar		That never can be, will never be
6	O sonhador tem que acordar		Dreamer awake, wake up and see
7	Tua beleza é um avião		Your beauty is an aeroplane
8	Demais pr'um pobre coração		So high my heart can't bear the strain
9	Que pára pra te ver passar		A heart that stops when you pass by
10	Só pra me maltratar		Only to cause me pain
11	Triste é viver na solidão		Sad is to live in solitude

51

WAVE (1967)
Letra & Música: Tom Jobim

WAVE (1967)
Tradutor: Tom Jobim

1	Vou te contar	So close your eyes
2	Os olhos já não podem ver	For that's a lovely way to be
3	Coisas que só o coração pode entender	Aware of things your heart alone was meant to see
4	Fundamental é mesmo o amor	The fundamental loneliness goes
5	É impossível ser feliz sozinho	Whenever two can dream a dream together
6	O resto é mar	You can't deny
7	É tudo que não sei contar	Don 't try to fight the rising sea
8	São coisas lindas que eu tenho pra te dar	Don't fight the moon, the stars above and don't fight me
9	Vem de mansinho à brisa e me diz	The fundamental loneliness goes
10	É impossível ser feliz sozinho	Whenever two can dream a dream together
11	Da primeira vez era a cidade	When I saw you first the time was half past three
12	Da segunda, o cais e a eternidade	When your eyes met mine it was eternity
13	Agora eu já sei	By now we know
14	Da onda que se ergueu no mar	The wave is on its way to be
15	E das estrelas que esquecemos de contar	Just catch the wave don't be afraid of loving me
16	O amor se deixa surpreender	The fundamental loneliness goes
17	Enquanto a noite vem nos envolver	Whenever two can dream a dream together

1	É pau, é pedra, é o fim do caminho	A stick, a stone, it's the end of the road
2	É um resto de toco, é um pouco sozinho	It's the rest of a stump, it's a little alone
3	É um caco de vidro, é a vida, é o sol	It's a sliver of glass, it is life, it's the sun
4	É a noite, é a morte, é o laço, é o anzol	It is night, it is death, it's a trap, it's a gun
5	É peroba do campo, é o nó da madeira	The oak when it blooms, a fox in the brush
6	Caingá, candeia, é o Matita Pereira	A knot in the wood, the song of a thrush
7	É madeira de vento, tombo da ribanceira	The wood of the wind, a cliff, a fall
8	É o mistério profundo, é o queira ou não queira	A scratch, a lump, it is nothing at all
9	É o vento ventando, é o fim da ladeira	It's the wind blowing free, it's the end of the slope
10	É a viga, é o vão, festa da cumeeira	It's a beam it's a void, it's a hunch, it's a hope
11	É a chuva chovendo, é conversa ribeira	And the river bank talks of the waters of March
12	Das águas de março, é o fim da canseira	It's the end of the strain, it's the joy in your heart
13	É o pé, é o chão, é a marcha estradeira	The foot, the ground, the flesh and the bone
14	Passarinho na mão, pedra de atiradeira	The beat of the road, a slingshot's stone
15	É uma ave no céu, é uma ave no chão	A fish, a flash, a silvery glow
16	É um regato, é uma fonte, é um pedaço de pão	A fight, a bet, the range of a bow
17	É o fundo do poço, é o fim do caminho	The bed of the well, the end of the line
18	No rosto, o desgosto, é um pouco sozinho	The dismay in the face, it's a loss, it's a find
19	É um estrepe, é um prego, é uma ponta, é um ponto	A spear, a spike, a point, a nail
20	É um pingo pingando, é uma conta, é um conto	A drip, a drop, the end of the tale
21	É um peixe, é um gesto, é uma prata brilhando	A truck load of bricks in the soft morning light
22	É a luz da manhã, é o tijolo chegando	The shot of a gun in the dead of the night
23	É a lenha, é o dia, é o fim da picada	A mile, a must, a thrust, a bump,
24	É a garrafa de cana, o estilhaço na estrada	It's a girl, it's a rhyme, it's a cold, it's the mumps
25	É o projeto da casa, é o corpo na cama	The plan of the house, the body in bed
26	É o carro enguiçado, é a lama, é a lama	And the car that got stuck, it's the mud, it's the mud
27	É um passo, é uma ponte, é um sapo, é uma rã	A float, a drift, a flight, a wing
28	É um resto de mato, na luz da manhã	A hawk, a quail, the promise of spring
29	São as águas de março fechando o verão	And the river bank talks of the waters of March
30	É a promessa de vida no teu coração	It's the promise of life, it's the joy in your heart
31	É uma cobra, é um pau, é João, é José	A snake, a stick, it is John, it is Joe
32	É um espinho na mão, é um corte no pé	It's a thorn in your hand and a cut in your toe
33	São as águas de março fechando o verão	A point, a grain, a bee, a bite
34	É a promessa de vida no teu coração	A blink, a buzzard, a sudden stroke of night
35	É pau, é pedra, é o fim do caminho	A pin, a needle, a sting, a pain
36	É um resto de toco, é um pouco sozinho	A snail, a riddle, a wasp, a stain
37	É um passo, é uma ponte, é um sapo, é uma rã	A pass in the mountains, a horse and a mule
38	É um belo horizonte, é uma febre terçã	In the distance the shelves rode three shadows of blue
39	São as águas de março fechando o verão	And the river talks of the waters of March
40	É a promessa de vida no teu coração	It's the promise of life in your heart, in your heart
41	...au, ...edra, ...im, ...minho	A stick, a stone, the end of the road
42	...esto, ...oco, ...ouco, ...inho	The rest of a stump, a lonesome road
43	...aco, ...idro, ...ida, ...ol,	A sliver of glass, a life, the sun
44	...oite, ...orte, ...aço, ...zol	A knife, a death, the end of the run
45	São as águas de março fechando o verão	And the river bank talks of the waters of March
46	É a promessa de vida no teu coração	It's the end of all strain, it's the joy in your heart

53

ANOS DOURADOS (1986)

Música: Tom Jobim

Letra: Chico Buarque

LOOKS LIKE DECEMBER (1987)

Tradutor: Tom Jobim

1	Parece que dizes	It looks like I'm saying
2	Te amo, Maria	I love you, Maria
3	Na fotografia	In the photograph here
4	Estamos felizes	We're looking so happy
5	Te ligo afobada	I call you I'm loco
6	E deixo confissões no gravador	And I confess my love to the machine
7	Vai ser engraçado	How funny if there is
8	Se tens um novo amor	A new love in the scene
9	Me vejo a teu lado	I see you beside me
10	Te amo? Não lembro	I love you, remember
11	Parece dezembro	It looks like December
12	De um ano dourado	A long golden lost year
13	Parece bolero	It's like a bolero
14	Te quero, te quero	Te quiero, te quiero
15	Dizer que não quero	To say that I long for
16	Teus beijos nunca mais	Your kisses never more
17	Teus beijos nunca mais	Tus besos nunca mas
18	Não sei se eu ainda	—
19	Te esqueço de fato	Forget you Maria
20	No nosso retrato	In this photograph here
21	Pareço tão linda	I love you forever
22	Te ligo ofegante	I call you and breathless
23	E digo confusões no gravador	I leave all my confusion in the machine
24	É desconcertante	Oh how disconcerting would be
25	Rever o grande amor	To see my love again
26	Meus olhos molhados	I see you through wet eyes
27	Insanos dezeros	Insane eyes december
28	Mas quando eu me lembro	But when I remember
29	São anos dourados	The long golden lost years
30	Ainda te quero	I still sing te quiero
31	Bolero, nossos versos são banais	Bolero our rhymes are so banal
32	Mas como eu espero	Oh how I still long for
33	Teus beijos nunca mais	Tus besos never more
34	Teus beijos nunca mais	Tus besos nunca mas

1	Passarim quis pousar, não deu, voou	Little bird on a tree you better fly
2	Porque o tiro partiu mas não pegou	If you stay on that tree you're gonna die
3	Passarinho me conta então me diz	Little bird of the forest say to me
4	Por que que eu também não fui feliz	Why happiness just can never be
5	Me diz o que eu faço da paixão	Who put the poison in the dart
6	Que me devora o coração	That hurts my soul and kills my heart
7	Que me devora o coração	That made my whole life fall apart
8	Que me maltrata o coração	This passion hurts and breaks my heart
9	Que me maltrata o coração	And haunts my dreams and breaks my heart
10	O mato que é bom, o fogo queimou	The forest I love, went up in flame
11	Cadê o fogo, a água apagou	And now the fire has gone to rain
12	E cadê a água, o boi bebeu	And now the rain has gone to stream
13	Cadê o amor, gato comeu	Where is my love my long lost dream
14	E a cinza se espalhou	The ashes flew away
15	E a chuva carregou	And scattered far away
16	Cadê meu amor que o vento levou	And where is my love little bird didn't say
17	(Passarim quis pousar, não deu, voou)	(Little bird on a tree you better fly)
18	Passarim quis pousar, não deu, voou	Little bird of the sky you better fly
19	Porque o tiro feriu mas não matou	If you stay on that tree you're gonna die
20	Passarinho me conta então me diz	Little bird get away take to the skies
21	Por que que eu também não fui feliz	Go find the love that never dies
22	Cadê meu amor, minha canção	Where is my love, my only song
23	Que me alegrava o coração	That used to laugh and sing along
24	Que me alegrava o coração	That used to light up, cheer my life
25	Que iluminava o coração	That used to light up my poor heart
26	Que iluminava a escuridão	That used to light up all the darkness
27	Cadê meu caminho a água levou	Where is my path, was washed away
28	Cadê meu rastro, a chuva apagou	Where are my tracks, erased by rain
29	E a minha casa, o rio carregou	Where is my house, the river claimed
30	E o meu amor me abandonou	Where is my love, my sole refrain
31	Voou, voou, voou	My love has gone away
32	Voou, voou, voou	And flew, and flew astray
33	E passou o tempo e o vento levou	And where is my love that the wind took away
34	Passarim quis pousar, não deu, voou	Sudden bird came to rest, but high it flew
35	Porque o tiro feriu mas não matou	Sudden bird fled the shot and wing the blue
36	Passarinho me conta então me diz	Sudden bird of the forest say to me
37	Por que que eu também não fui feliz	Why happiness just can never be
38	Cadê meu amor, minha canção	Go ask the lord heavens above
39	Que me alegrava o coração	Whatever happened to my love
40	Que me alegrava o coração	Whatever happened to my love
41	Que iluminava o coração	Go ask the saddest mourning dove
42	Que iluminava a escuridão	Whatever happened to my love
43	E a luz da manhã, o dia queimou	The bright morning light was burned by day
44	Cadê o dia, envelheceu	The day grew old, I've spent my day
45	E a tarde caiu e o sol morreu	The sun went down, and twilight came
46	E de repente escureceu	And sudden night was back again
47	E a lua então brilhou	The moon across the sky
48	Depois sumiu no breu	Grew dim and hid away
49	E ficou tão frio que amanheceu	And it was so cold when the star brought the day
50	(Passarim quis pousar, não deu, voou)	Little bird of the sky you better fly
51	Passarim quis pousar, não deu,	Little bird of the sky you better fly
52	Voou, voou, voou, voou	You fly, fly, fly, fly

55	FOREVER GREEN (1992) Letra & Música: Tom Jobim	SEMPRE VERDE (1994) Tradutores: Daniel Jobim & Paulo Jobim
1	Let there be flowers, let there be spring	Tempos de flores, de primavera
2	We have few hours to save our dream	Tempos de amores, de abrir a janela
3	Let there be light, let the bird sing	Tempos de luz, de sabiá
4	Let the forest be forever green	Deixa o mato verde se espalhar
5	Little blue planet in great need of care	Nosso planeta precisa carinho
6	Crystal clear streams, lots of clean air	De muito ar puro e riacho clarinho
7	Let's save the Earth what a wonderful thing	Vamos tentar nossa Terra viver
8	Let it be forever evergreen	Deixa o mato verde florescer
9	Imagine Mother Earth become a desert	Mas tudo que ficou foi um deserto
10	A poison sea, a venomous lagoon	Venenos nas lagoas e no mar
11	And life on Planet Earth be gone forever	A vida acabada para sempre
12	And God will come and ask for planet blue	Um dia vamos ter que perguntar
13	What to do?	Onde está?
14	Where is the paradise	Cadê o azul do céu
15	I've made for you?	E o verde do mar
16	Where is the green? And where is the blue?	E o paraíso onde está, onde está?
17	Where is the house I've made for you?	A maravilha de um lugar
18	Where is the forest and where is the sea?	E a floresta a serra, o mar
19	Where is the place good for you, good for me?	Onça pintada e Jequitibá
20	Let's save the Earth, what a wonderful thing	Vamos tentar, nossa Terra salvar
21	Let the bird fly, let the bird sing	Passarinho gosta de voar,
22	Let them sing, Luisa	E cantar pra sempre
23	Let it be forever evergreen	Deixa o mato verde se espalhar
24	Where is the paradise I've made for you?	Cadê o azul do céu e o verde do mar
25	Where is the green? And where is the blue?	E o paraíso onde está, onde está
26	Where is the house I've made for you?	A maravilha de um lugar.

56

[FILME] MOANA (2016)

MOANA: UM MAR DE AVENTURAS (2017)

Canção: Where You Are

Seu Lugar

Letra & Música: Lin-Manuel Miranda

Tradução: Disney Character Voices International

1	Moana, make way, make way!	Moana, vem ver, vem ver!
2	Moana, it's time you knew	Moana, você notou
3	The village of Motunui is all you need	A vila de Motunui tem tudo aqui
4	The dancers are practising	Tem dança tradicional
5	They dance to an ancient song	E a musica é milenar
6	(Who needs a new song? This old one's all we need)	(Sabemos quem somos, temos tudo aqui)
7	This tradition is our mission	O costume é o que nos une
8	And Moana, there's so much to do (make way!)	E Moana, tudo tem seu valor (Vem ver!)
9	Don't trip on the taro root	Você vai criar raiz
10	That's all you need	Crescer aqui
11	We share everything we make (we make)	O lema é compartilhar (É dar)
12	We joke and we weave our baskets (aha!)	Trançamos as nossas cestas (Aha!)
13	The fishermen come back from the sea	O peixe que eu como vem daqui
14	I wanna see	Eu vou ali
15	Don't walk away	Te quero aqui
16	Moana, stay on the ground now	Moana, é o seu destino
17	Our people will need a chief	Ser chefe e governar
18	And there you are	É o seu lugar
19	There comes a day	Você vai ver
20	When you're gonna look around	A vida vai te mostrar
21	And realize happiness is	Que dá pra ser bem feliz
22	Where you are	No seu lugar
23	Consider the coconut (the what?)	Um coco tem muito mais (O quê?)
24	Consider its tree	É só repartir
25	We use each part of the coconut	Usamos tudo que o coco dá
26	That's all we need	Tem tudo aqui
27	We make our nets from the fibers	A rede vem da palmeira
28	The water is sweet inside	Tem água pra refrescar
29	We use the leaves to build fires	As folhas fazem fogueira
30	We cook up the meat inside	E a polpa é só cozinhar
31	Consider the coconuts	O coco tem muito mais
32	The trunks and the leaves (ha!)	É só repartir (Ha!)
33	The island gives us what we need	Você nasceu pra estar aqui
34	And no one leaves	Jamais partir
35	That's right, we stay	Viver assim
36	We're safe and we're well provided	A salvo e bem protegidos
37	And when we look to the future	E dá pra ver no futuro
38	There you are	O seu lugar



39 You'll be okay
40 In time you'll learn just as I did
41 You must find happiness right
42 Where you are

43 I like to dance with the water
44 The undertow and the waves
45 The water is mischievous (ha!)
46 I like how it misbehaves

47 The village may think I'm crazy
48 Or say that I drift too far
49 But once you know what you like, well
50 There you are

51 You are your father's daughter
52 Stubbornness and pride
53 Mind what he says but remember
54 You may hear a voice inside
55 And if the voice starts to whisper
56 To follow the farthest star
57 Moana, that voice inside is
58 Who you are

59 We make our nets from the fibers
60 The water is sweet inside
61 We use the leaves to build fires
62 We cook up the meat inside

63 The village believes in us (that's right!)
64 The village believes (ha!)
65 The island gives us what we need
66 And no one leaves

67 So here I'll stay
68 My home, my people beside me
69 And when I think of tomorrow
70 There we are

71 I'll lead the way
72 I'll have my people to guide me
73 We'll build our future together
74 Where we are

75 'Cause every path leads you back to
76 Where you are
77 You can find happiness right -
78 Where you are

Se quer saber
Você vai ver que é verdade
Que dá pra ser feliz
No seu lugar

Meus pés deslizam na água
Adoro seu vai e vem
A água faz só o que quer
Ha! Não liga pra mais ninguém

A vila me acha louca
Diz que eu sonho até demais
Mas quem sabe ser feliz
Não volta atrás

Teimosa e orgulhosa
Tão igual seu pai
Respeite, mas siga sempre
Esse sonho que te atrai
A voz que diz num sussuro
Que a estrela vai te guiar
Moana, essa voz é sua
É seu lugar

A rede vem da palmeira
Tem água pra refrescar
As folhas fazem fogueira
E a polpa é só cozinhar

A vila acredita em nós (Em nós!)
A vida é aqui (Ha!)
Só precisamos repartir
Jamais partir

É o meu lugar
Meu lar, meu povo que eu amo
E quando eu olho o futuro
É o meu lugar

Vou liderar
E eu terei quem me ensine
A construir um futuro
Em nosso lar

Porque meu caminho me leva ao
Meu lugar
Eu posso ser feliz no
Meu lugar

57

[FILME] MOANA (2016)

Canção: How Far I'll Go

Letra & Música: Lin-Manuel Miranda

MOANA: UM MAR DE AVENTURAS (2017)

Saber Quem Sou

Tradução: Disney Character Voices International

1	I've been standing at the edge of the water	Aqui sempre, sempre à beira da água
2	'Long as I can remember	Desde quando eu me lembro
3	Never really knowing why	Não consigo explicar
4	I wish I could be the perfect daughter	Tento não causar nenhuma mágoa
5	But I come back to the water	Mas sempre volto pra água
6	No matter how hard I try	Mas não posso evitar
7	Every turn I take, every trail I track	Tento obedecer, não olhar pra trás
8	Every path I make, every road leads back	Sigo meu dever, não questiono mais
9	To the place I know, where I can not go	Mas pra onde vou quando vejo estou onde eu
10	Though I long to be	sempre quis
11	See the line where the sky meets the sea it calls me	O horizonte me pede pra ir tão longe
12	And no one knows, how far it goes	Será que eu vou? Ninguém tentou
13	If the wind in my sail on the sea stays behind me	Se as ondas se abrirem pra mim de verdade
14	One day I'll know	Com o vento eu vou
15	If I go there's just no telling how far I'll go	Se eu for não sei ao certo quão longe eu vou
16	I know, everybody on this island	Eu sou moradora dessa ilha
17	Seems so happy on this island	Todos vivem bem na ilha
18	Everything is by design	Tudo tem o seu lugar
19	I know, everybody on this island	Sei que cada cidadão da ilha
20	Has a role on this island	Tem função nessa ilha
21	So maybe I can roll with mine	Talvez seja melhor tentar
22	I can lead with pride, I can make us strong	Posso liderar o meu povo então
23	I'll be satisfied if I play along	E desempenhar essa tal missão
24	But the voice inside sings a different song	Mas não sei calar o meu coração
25	What is wrong with me?	Por que sou assim?
26	See the light as it shines on the sea it's blinding	Essa luz que do mar bate em mim me invade
27	But no one knows, how deep it goes	Será que eu vou? Ninguém tentou
28	And it seems like it's calling out to me	E parece que a luz chama por mim
29	So come find me	E já sabe
30	And let me know	Que um dia eu vou
31	What's beyond that line, will I cross that line?	Vou atravessar para além do mar
32	See the line where the sky meets the sea	O horizonte me pede pra ir
33	It calls me	Tão longe
34	And no one knows	Será que eu vou?
35	How far it goes	Ninguém tentou
36	If the wind in my sail on the sea stays behind me	Se as ondas abrirem pra mim de verdade
37	One day I'll know	Um dia eu vou
38	How far I'll go	Saber quem sou

58

[FILME] MOANA (2016)

Canção: We Know The Way

Letra & Música: Lin-Manuel Miranda

MOANA: LIM MAR DE AVENTURAS (2017)

Pra ir além

Tradução: Disney Character Voices International

1 *Tatou o tagata folau e vala'auina*
 2 *E le atua o le sami tele e o mai*
 3 *la ava'e le lu'itau e lelei*
 4 *Tapenapena*

5 *Aue, aue*
 6 *Nuku I mua*
 7 *Te manulele e tatakai e*
 8 *Aue, aue*
 9 *Te fenua, te mālie,*
 10 *Nae ko hakilia mo kaiga e*

11 We read the wind and the sky
 12 When the sun is high
 13 We sail the length of sea
 14 On the ocean breeze
 15 At night we name every star
 16 We know where we are
 17 We know who we are, who we are

18 *Aue, aue,*
 19 We set a course to find
 20 A brand new island everywhere we row
 21 *Aue, aue,*
 22 We keep our island in our mind
 23 And when it's time to find home
 24 We know the way

25 Aue, aue, we are explorers reading every sign
 26 We tell the stories of our elders
 27 In the never ending chain

28 *Aue, aue*
 29 *Te fenua, te mālie*
 30 *Nā heko hakilia*
 31 We know the way

Tatou o tagata folau e vala'auina
E le atua o le sami tele e o mai
la ava'e le lu'itau e lelei
Tapenapena

Aue, aue
Nuku I mua
Te manulele e tatakai e
Aue, aue
Te fenua, te mālie,
Nae ko hakilia mo kaiga e

O céu nos diz pra onde ir
 Basta a gente ouvir
 O mar nos leva além
 Nada nos detém
 Sabemos ler no luar
 As trilhas do mar
 É o nosso lugar, navegar

Aue, aue
 Um rumo pra seguir
 E tantas ilhas para descobrir
Aue, aue
 Nesse nosso ir e vir
 Sabemos dar o valor
 Que a vida tem

Aue, aue, interpretamos todos os sinais
 Contando histórias do passado
 Nossa herança se mantém

Aue, aue
Te fenua, te mālie
Nā heko hakilia
 Pra ir além

59

[FILME] MOANA (2016)

Canção: How Far I'll Go (Reprise)

Letra & Música: Lin-Manuel Miranda

MOANA: UM MAR DE AVENTURAS (2017)

Saber Quem Sou (Reprise)

Tradução: Disney Character Voices International

1	There's a line where the sky meets the sea and	As respostas estão no horizonte
2	It calls me	Tão longe
3	But no one knows, how far it goes	Ninguém tentou, mas hoje eu vou
4	All the time wondering where I need to be	Meu destino enfim vai se cumprir
5	Is behind me	De verdade
6	I'm on my own, to worlds unknown	Sozinha estou, pro mundo eu vou
7	Every turn I take, every trail I track	Este é o meu dever que o futuro trás
8	Is a choice I make, now I can't turn back	Muito pra aprender, eu não volto atrás
9	From the great unknown where I go alone	Para o mar eu vou, encarar quem sou
10	Where I long to be	Me atirar enfim
11	See her light up the night in the sea, she calls me	Ela vai ser a luz a seguir na noite
12	And yes I know that I can go	O mar chamou, agora eu vou
13	There's a moon in the sky and the wind is behind me	Essa lua no céu que me sopra a verdade
14	Soon I'll know how far I'll go	E logo eu vou saber quem sou

60

[FILME] MOANA (2016)

Canção: You're Welcome

Letra & Música: Lin-Manuel Miranda

MOANA: UM MAR DE AVENTURAS (2017)

De Nada

Tradução: Disney Character Voices International

1 Okay, okay, I see what's happening, yeah
2 You're face-to-face with greatness and it's strange
3 You don't even know how you feel. It's adorable!
4 Well it's nice to see that humans never change
5 Open your eyes, let's begin
6 Yes it's really me, It's Maui! Breathe it in
7 I know it's a lot, the hair, the bod!
8 When you're staring at a demigod

9 What can I say except "You're welcome"?
10 For the tides, the sun, the sky
11 Hey, it's okay, it's okay, you're welcome
12 I'm just an ordinary demi-guy!

13 Hey, what has two thumbs and pulled up the sky
14 When you were waddling ye high? This guy!
15 When the nights got cold
16 Who stole you fire from down below?
17 You're looking at him, yo!
18 Oh, also I lassooed the sun, you're welcome
19 To stretch your days and bring you fun
20 Also, I harnessed the breeze, you're welcome
21 To fill your sails and shake your trees

22 So what can I say except "You're welcome"?
23 For the islands I pulled from the sea
24 There's no need to pray, it's okay, you're welcome
25 I guess it's just my way of being me

26 You're welcome, you're welcome

27 Well, come to think of it
28 Kid, honestly I can go on and on
29 I can explain every natural phenomenon
30 The tide, the grass, the ground
31 Oh, that was Maui just messing around
32 I killed an eel, I buried its guts
33 Sprouted a tree, now you've got coconuts
34 What's the lesson? What is the takeaway?
35 Don't mess with Maui when he's on the breakaway
36 And the tapestry here in my skin
37 Is a map of the victories I win
38 Look where I've been I make everything happen
39 Look at that mean mini Maui just tippity tappin'
40 Ha, ha, ha, ha, ha, ha, Hey!

41 Well anyway, let me say you're welcome!
42 For the wonderful world you know
43 Hey, it's okay, it's okay you're welcome!
44 Well, come to think of it, I gotta go

45 Hey, it's your day to say you're welcome!
46 'Cause I'm gonna need that boat
47 I'm sailing away, away, you're welcome!
48 'Cause Maui can do anything but float
49 You're welcome, you're welcome

50 And thank you!

Ok, ok, vou te explicar, já saquei
Minha magnitude pode constanger
Você tá chocada, eu sei. É adorável!
Os humanos nunca vão surpreender
Vem com o papai, cola em mim
Pode botar fé, sou Maui, pode crer
Alguém como eu jamais nasceu
Tá olhando para um semideus

Vou te dizer então de nada
Pelo mar, o sol, o ar
Eu arrasei, eu já sei, "De nada!"
Sou só o semi cara do lugar

Hey, quem levantou o céu sem suar?
Você tinha essa altura – *ta-da*
Quando esfriou
Quem trouxe o fogo e deslumbrou?
O cara é um show!
Oh, fisquei o sol num puxão – "De nada!"
E agora a gente tem verão
O vento eu domei como eu quis – "De nada!"
Pro povo velejar feliz

Só falta eu dizer, então: "De nada!"
Pelas ilhas do mar que eu ergui
E eu arrasei, eu já sei – "De nada!"
Eu sei que sou demais, pode aplaudir

De nada! De nada!

Mas não tem nada a ver
Não, nem vou gastar o meu fôlego
Pra te explicar tudo, o quanto é fenômeno
O mar, a mata, o chão
Ah, foi só Maui chamando a atenção
Mando uma enguia bem fundo no chão
Broto um coqueiro, olha o coco na mão
Maui disse como é que tem que ser
As minhas férias ninguém deve interromper
E essa obra de arte aqui
São as lutas que um dia eu venci
Eu sou o tal, sempre estou no comando
Olha só, o mini Maui tá sapateando
Ha, ha, ha, ha, ha, ha, Hey!

Já te falei, sou o rei – "De nada!"
Fiz o mundo e foi só um favor
Eu arrasei, eu já sei – "De nada!"
Mas tô na minha hora e eu já vou

Pode dizer, meu bem – "De nada!"
Pelo barco que emprestou
Eu vou bem além, além – "De nada!"
Sou Maui, mas não sou bom nadador
De nada! De nada!

'Brigado!

1	Well, Tamatoa hasn't always been this glam	O Tamatoa já viveu outro papel
2	I was a drab little crab once	De um caranguejo sem graça
3	Now I know I can be happy as a clam	Mas agora resolvi ser mais cruel
4	Because I'm beautiful baby	Porque sou bárbaro, baby
5	Did your granny say, "Listen to your heart"?	Sei que sua avó disse pra tentar
6	"Be who you are on the inside"?	Seguir a voz que te guia
7	I need three words to tear her argument apart	Isso é conversa, é melhor desenganar
8	Your granny lied	Vovó gagá!
9	I'd rather be shiny	Esqueça e brilhe
10	Like a treasure from a sunken pirate wreck	Como as jóias que sem dó pirateiei
11	Scrub the deck and make it look shiny	Tire a casca e mostre seu brilho
12	I will sparkle like a wealthy woman's neck	Brilhe mais do que o colar que eu arranquei
13	Just a sec, don't you know?	Me empolguei, meu amor
14	Fish are dumb, dumb, dumb	Peixes vão, vão, vão
15	They chase anything that glitters, beginners	Vão atrás do que tem brilho, vacilo
16	Oh, and here they come, come, come	Vou de grão em grão, grão, grão
17	To the brightest thing that glitters, fish dinners	No final sou eu que brilho, delírio
18	I just love free food	'Cê corre o risco
19	And you look like seafood	De virar petisco
20	Well, well, well	Olha só
21	Little Maui's having trouble with his look	Então Maui vai perder pr'um caracol
22	You little semi-demi-mini-god	É só um semi-demi-mini-Deus
23	Ouch! what a terrible performance	Ai, que vergonha, que fiasco
24	Get the hook! (get it?)	Pega o anzol, pega!
25	You don't swing it like you used to, man	Sem seu brinquedo 'cê não é ninguém
26	Yet I have to give you credit for my start	Eu confesso que você me fez pensar
27	And your tattoos on the outside	Essas tattoos sensacionais
28	For just like you I made myself a work of art	E eu também fiz do meu casco o meu altar
29	I'll never hide, I can't. I'm too shiny	Somos iguais, é a nossa luz. Brilhe!
30	Watch me dazzle like a diamond in the rough	Pedra bruta ou lapidada, tanto faz
31	Strut my stuff, my stuff is so shiny	Mais e mais só faz com que eu brilhe
32	Send your armies but they'll never be enough	Não me assusto nem com bala de canhão
33	My shell's too tough, Maui man	Eu sou durão Maui, bro
34	You could try, try, try	Nem tente mais, mais, mais
35	But you can't expect a demigod	O crustáceo é superior
36	To beat a decapod (look it up)	E agora te humilhou. E tem mais
37	You will die, die, die	Porque 'cê vai, vai, vai
38	Now it's time for me to take apart	Você vai agora se estrepair
39	Your aching heart	'Cê vai dançar
40	Far from the ones who abandoned you	Abandonado, buscando em
41	Chasing the love of these humans	vão o amor dessa gente
42	Who made you feel wanted	que mente e desmente
43	You try to be tough	E aprenda a lição,
44	But your armour's just not hard enough	o seu casco não é tão durão
45	Maui! now it's time to kick your hiney	Maui, o meu triunfo é ser mais chique
46	Ever seen someone so shiny?	Seja o meu almoço e brilhe!
47	Soak in cause it's the last you'll ever see	Tá na hora de você se despedir
48	C'est la vie mon ami, I'm so shiny	C'est la vie, mon aimé. E que eu brilhe
49	Now I'll eat you so prepare your final plea	Você vai virar comida de siri
50	Just for me	Só pra mim!
51	You'll never be quite as shiny	Contanto que eu sempre brilhe
52	You wish you were nice and shiny	Contanto que eu sempre brilhe

1	I know a girl from an island	Você foi sempre um orgulho
2	She stands apart from the crowd	Tão forte e especial
3	She loves the sea and her people	Que ama o mar e seu povo
4	She makes her whole family proud	De um jeito tão natural
5	Sometimes the world seems against you	O mundo parece injusto
6	The journey may leave a scar	E a história vai te marcar
7	But scars can heal and reveal just	Mas essas marcas revelam
8	Where you are	Teu lugar
9	The people you love will change you	Encontros vão te moldando
10	The things you have learned will guide you	Aos poucos te transformando
11	And nothing on Earth can silence	E nada no mundo cala
12	The quiet voice still inside you	A voz que vem num encanto
13	And when that voice starts to whisper	E te pergunta baixinho
14	Moana, you've come so far	"Moana, quem é você?"
15	Moana, listen	Moana, tente
16	Do you know who you are?	Você vai se encontrar
17	Who am I?	Quem eu sou?
18	I am the girl who loves my island	Eu sou a filha de uma ilha
19	I'm the girl who loves the sea	E o mar chama por mim
20	It calls me	De longe
21	I am the daughter of the village chief	E o meu povo eu devo conduzir
22	We are descended from voyagers	Com o passado eu aprendi
23	Who found their way across the world	Esse legado mora aqui
24	They call me	Me invade
25	I've delivered us to where we are	Tanta coisa eu tive que enfrentar
26	I have journeyed farther	Encarei meus medos
27	I am everything I've learned and more	E o que eu tinha mesmo que aprender, na
28	Still it calls me	verdade
29	And the call isn't out there at all	O que sou, esse extinto, essa voz
30	It's inside me	Já faz parte
31	It's like the tide, always falling and rising	Do que me atrai nessa minha vontade
32	I will carry you here in my heart	Com você junto a mim posso ir
33	You'll remind me	Bem mais longe
34	That come what may, I know the way	Eu me encontrei, agora eu sei
35	I am Moana!	Eu sou Moana!

63	[FILME] MOANA (2016) Canção: Know Who You Are Letra & Música: Lin-Manuel Miranda	MOANA: UM MAR DE AVENTURAS (2017) Teu Nome Eu Sei Tradução: Disney Character Voices International
1	I have crossed the horizon to find you	Te encontrei, atendi teu chamado
2	I know your name	Teu nome eu sei
3	They have stolen the heart from inside you	Pois o teu coração foi roubado
4	But this does not define you	Mas isso é passado
5	This is not who you are	Sua missão encontrar
6	You know who you are	E enfim seu lugar

64

IRREPLACEABLE (2007)

Letra: Ne-Yo & Beyoncé

Música: Stargate & Espionage

IRREEMPLAZABLE (2007)

Tradução: Rudy Pérez

1	To the left, to the left	Ya lo ves, ya lo ves
2	To the left, to the left	Te olvidé, te olvidé
3	To the left, to the left	Ya lo ves, ya lo ves
4	Everything you own in the box to the left	Ya lo ves, amor, esta vez te olvidé
5	In the closet, yes that's my stuff	En el closet, en un rincón
6	Yes, if I bought it, then please don't touch	Están tus cosas, esto se acabó
7	(Don't touch)	(Se acabó)
8	And keep on talking that mess, that's fine	Te juro que no te aguanto más
9	Could you walk and talk, at the same time? And	No te quiero ya, ni como amante
10	It's my name that's on that tag	Esta vez no ganarás
11	So go move your bags, let me call you a cab	Te puedes marchar y no vuelvas jamás
12	Standing in the front yard, telling me	Y si acaso piensas que esta vez
13	How I'm such a fool, talking 'bout	voy a perdonar, ya verás,
14	How I'll never ever find a man like you	que nunca más me vuelves a engañar
15	You got me twisted	Ya lárgate
16	You must not know about me	¿Qué sabes tu de mi?
17	You must not know about me	No me hagas reir
18	I could have another you in a minute	Tu creías que eras imprescindible
19	Matter fact, he'll be here in a minute (baby)	Pero sin tu amor no voy a morirme, baby
20	You must not know about me	¿Qué sabes tu de mi?
21	You must not know about me	No me hagas reir
22	I can have another you by tomorrow	Me verás con otro hombre a mi lado
23	So don't you ever for a second get to thinking	Ya lo ves, traidor, voy a sustituirte
24	You're irreplaceable	A olvidar tu amor
25	So go ahead and get grown	Ya me curé de dolor
26	Call up that chick, and see if she's home	Ya te saqué de mi corazón
27	Oops I bet you thought, that I didn't know	Vete con ella, solos los dos
28	What did you think I was putting you out for?	Pobre de ti, lárgate, me das asco
29	Because you was untrue	Tu eres mi luz
30	Rolling around in the car that I bought you	Pero hay amores que matan de daño
31	Baby, drop them keys	Me cansé de ti
32	Hurry up, before your taxi leaves	Ya no soy aquella infeliz
33	So since I'm not your everything	Ya no soy nada para ti
34	How about I be nothing? Nothing at all to you	Alguien que no conoces lo nuestro se acabo
35	Baby I won't shed a tear for you	Tanto daño al fin lo destruyo
36	I won't lose a wink of sleep	Nunca llorare por ti
37	Cause the truth of the matter is	Porque ya me canse de ti
38	Replacing you is so easy	No eres más imprescindible
39	You can pack all your things- we're finished	No hay mas que hablar terminamos
40	Cause you made your bed now lay in it	Este cuento al fin se ha acabado
41	I could have another you by tomorrow	Me veras con otro hombre a mi lado
42	Don't you ever for a second get to thinking	Ya lo ves traidor voy a sustituirte
43	You're irreplaceable	Voy a olvidar tu amor!
44		

65

IF I WERE A BOY (2008)
 Letra: BC Jean & Toby Gad
 Música: Toby Gad

SI YO FUERA UN CHICO (2008)
 Tradução: Rudy Pérez

1 If I were a Boy
 2 Even Just for a day
 3 I'd Roll outta bed in the morning
 4 And throw on what I wanted then go
 5 Drink beer with the guys and chase after girls
 6 I'd kick it with who I wanted
 7 And I'd never get confronted for it
 8 Cause they'd stick up for me

9 If I were a boy
 10 I think I could understand
 11 How it feels to love a girl
 12 I swear I'd be a better man
 13 I'd listen to her
 14 Cause I know how it hurts
 15 When you lose the one you wanted
 16 Cause he's taken you for granted
 17 And everything you had got destroyed

18 If I were a boy
 19 I would turn off my phone
 20 Tell everyone its broken
 21 So they'd think that I was sleeping alone
 22 I'd put myself first
 23 And make the rules as I go
 24 Cause I know that she'd be faithful
 25 Waiting for me to come home
 26 To come home

27 It's a little too late for you to come back
 28 Say it's just a mistake
 29 Think I'd forgive you like that
 30 If you thought I would wait for you
 31 You thought wrong

32 But you're just a boy
 33 You don't understand
 34 Yeah you don't understand
 35 How it feels to love a girl someday
 36 You wish you were a better man
 37 You don't listen to her
 38 You don't care how it hurts
 39 Until you lose the one you wanted
 40 Cause you've taken her for granted
 41 And everything you had got destroyed
 42 But you're just a boy

Si yo fuera un chico
 Solo por una vez
 Yo me vestiria como quiero
 Con lo que vea primero y me voy
 Saldría a buscar chicas por montón
 Mis amigos que son leales
 Siempre van acompañarme, hasta el fin
 Cada noche a mentir

Si yo fuera un chico
 Se que podría saber
 Comprender mucho mejor
 Lo que es amar a una mujer
 Sabria escuchar
 Pues conozco el dolor
 De perder a quien se quiere
 Porque ignoras lo que tienes
 Y quedas sin saber que pasó

Si yo fuera un chico
 Pero ves no lo soy
 Los chicos son de molde
 Y nosotras somos de corazon
 Se piensan que son
 Los del sexo superior
 Pero cuando lo queremos
 Nos vence nuestra seduccion
 Seduccion

Es muy tarde ya ves para regresar
 Perdonarte otra vez
 Ya no lo vas a lograr
 El lugar que ocupabas tu
 Ya no esta más

Pero eres un chico
 Que le vas a hacer
 No puedes comprender
 Que se siente al comprender mejor
 Y a amar en serio a una mujer
 No sabes escuchar
 No te importa el dolor
 Hasta que pierder a quien quieres
 Porque lo ignoras lo que tienes
 Y quedas sin saber que pasó
 Pero eres un chico

66

MOVE YOUR BODY (2011)

Letra: Beyoncé

Música: Swizz Beatz & Kevin Garrett

MUEVE TU CUERPO (2011)

Tradução: Rudy Pérez

1	Clap your hands now, clap your hands now...	Clap your hands now, clap your hands now...
2	Jump, jump, jump...	Jump, jump, jump...
3	Mission 1: Lemme see you run	Paso uno: Vamos a trotar
4	Put your knees up in the sky	Ven, levanta tus rodillas
5	'Cause we just begun	Vamos a empezar
6	Mission 2: This is how we do	Paso dos: Segunda misión
7	Shuffle shuffle to the right,	Muévete lado a lado
8	To the left let's move	La fiesta empezô
9	Mission 3: Can you "Dougie" with me?	Paso três: Paso dougie Así
10	Put all your swagga	Que este ritmo
11	On the swizzie beat	Te guíe a ti
12	Mission 4: If you're ready for more	Paso cuatro: Ven conmigo a saltar
13	Jump rope, jump rope	La cuerda juntos
14	Get your feet off the floor	Así sin parar
15	I ain't worried doing me tonight	Una larga vida gozarás
16	A little sweat ain't never hurt nobody	Ejercicio es el gran secreto
17	Don't just stand there on the wall	Nunca pierdas el control
18	Everybody just move your body	Párate y mueve el cuerpo
19	Move your body, move your body	Mueve el cuerpo, mueve el cuerpo
20	Everybody won't you move your body?	Párate y mueve así tu cuerpo
21	Can you get me bodied?	De ahora en adelante
22	I wanna be myself tonight	Tu vida la puedes cambiar
23	Can you get me bodied?	De ahora en adelante
24	I wanna be myself tonight	Si quieres lo puedes lograr
25	Wanna move my body	No habrá quien te pare
26	I wanna let it out tonight	Si te propones a ganar
27	Wanna party, wanna dance	Sí se puede, ya verás
28	Wanna be myself tonight	Ven conmigo a bailar
29	Mission 5: Cumbia! Let's go!	Paso cinco: Cumbia ya llegô
30	Time to move your little hips	A mover las cinturas
31	Vámonos, vámonos	Vámonos, vámonos
32	Mission 6: Run it back real quick	Paso seis: Vuelve atrás
33	Do The Running Man and then	A bailar, a menear
34	You turn around like this	A girar otra vez
35	Mission 7: Time to break it down	Paso siete: Tiempo de sentir
36	Do the step and touch	Este baile
37	Do the dance down south	Se hace así
38	Mission 8: Feel that heartbeat race	Paso ocho: Celebración
39	Snap yo fingers, snap yo fingers	Pon tus dedos en tus pies
40	just keep up with the pace	Salva tu corazón
41	Fellas on the floor, all my ladies on the floor	Todos a bailar, ya la fiesta va a empezar
42	Everybody get ready to move your	Mueve el cuerpo, tú puedes, que empiece ya



43
44
45
46
47
48
49
50

51
52

53
54

55

Baby all I want
Is to let it go
Ain't no worries no
We can dance all night
Move your body
That means come closer to me
While we dance to the beat
Move your body

Now run to the left, to the left, to the left
Now run to the left, to the left

Now run to the right, to the right, to the right
Comeback to the right, to the right

Wave the American flag

Bailar con pasión
Por tu corazón
Nunca pares, no
Ven a transpirar
Es muy fácil
Te invito, ven junto a mí
Bailaremos así
Nunca pares

A la izquierda, vamos otra vez, otra vez
A la izquierda, vamos otra vez

Vamos a la derecha por una vez más
Vamos todos conmigo a bailar

Haz tu bandera volar

[MUSICAL] THE SOUND OF MUSIC (1959)

67 Canção: The Sound of Music
 Música: Richard Rodgers
 Letra: Oscar Hammerstein II

A NOVIÇA REBELDE (2008)

O Som da Música
 Tradução: Cláudio Botelho

<p>1 My day in the hills has come to an end, I know 2 The star has come out to tell me it's time to go 3 But deep in the dark green shadows 4 Are voices that urge me to stay 5 So I pause and I wait and I listen 6 For one more sound, for one more lovely thing 7 That the hills might say:</p> <p>8 The hills are alive with the sound of music 9 With songs they have sung for a thousand years 10 The hills fill my heart with the sound of music 11 My heart wants to sing every song it hears</p> <p>12 My heart wants to beat like the wings of the birds 13 That rise from the lake to the trees 14 My heart wants to sigh like a chime that flies 15 From a church on a breeze 16 To laugh like a brook when it trips and falls 17 Over stones in its way 18 To sing through the night 19 Like a lark who is learning to pray</p> <p>20 I go to the hills when my heart is lonely 21 I know I will hear what I've heard before 22 My heart will be blessed with the sound of music 23 And I'll sing once more.</p>	<p>Meu dia acabou e os campos já vão dormir A estrela chegou e eu sei que é melhor partir Mas lá onde as sombras dormem Mil vozes murmuram pra mim E eu, claro, espero e escuto Só mais um som, só mais uma canção Que me diz assim:</p> <p>A música vai acordando os campos São tantas canções para se encantar A música vem embalar meu sonho E o meu coração que só quer cantar</p> <p>O meu coração quer bater, quer voar Igual colibri bem veloz O meu coração como um sino qualquer Vai soltar sua voz Sorri como um rio que cai nas pedras E vai se espalhar Cantar e sentir Como a ave aprendendo a rezar</p> <p>Eu vou por aí quando a dor me encontra Ouvindo as canções que já sei de cor E o meu coração vai achar bem fundo O amor maior</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

[MUSICAL] THE SOUND OF MUSIC (1959)

68

Canção: Maria

Música: Richard Rodgers

Letra: Oscar Hammerstein II

A NOVIÇA REBELDE (2008)

Maria

Tradução: Cláudio Botelho

1 She climbs a tree and scrapes her knee
 2 Her dress has got a tear
 3 She waltzes on her way to mass
 4 And whistles on the stair
 5 And underneath her wimple
 6 she has curlers in her hair
 7 I even heard her singing in the abbey

8 She's always late for chapel
 9 but her penitence is real
 10 She's always late for everything
 11 except for every meal
 12 I hate to have to say it
 13 but I very firmly feel
 14 Maria's not an asset to the abbey

15 I like to say a word in her behalf
 16 – Then say it sister Margaret
 17 – Maria makes me laugh

18 How do you solve a problem like Maria
 19 How do you catch a cloud and pin it down
 20 How do you find a word that means Maria
 21 A flibbertijibbet, a will o-the wisp, a clown

22 Many a thing you know you like to tell her
 23 Many a thing she ought to understand

24 But how do you make her stay
 25 And listen to all you say
 26 How do you keep a wave upon the sand

27 Oh how do you solve a problem like Maria
 28 How do you hold our moonbeam in your hand?

29 When I'm with her I'm confused
 30 Out of focus and bemused
 31 And I never know exactly where I am
 32 Unpredictable as wheather
 33 She's as flighty as a feather
 34 She's a darling, she's a demon,
 35 She's a lamb

36 She'd outpester any pest
 37 Drive a hornet from its nest
 38 She can throw a whirling dervish out of whirl
 39 She is gentle, she is wild
 40 She's a riddle, she's a child
 41 She's a headache, she's an angel
 42 She's a girl

Não pára mais, não fica em paz
 Só faz se machucar
 E dança quando vem pra missa
 E canta pra rezar
 Tem folhas nos cabelos
 E um remendo no avental
 Tá sempre assobiando no convento

E sempre está atrasada
 Mas não perde a comunhão
 Demora pra acordar
 Mas nunca perde a refeição
 Eu sinto imensamente
 Mas não posso mais calar
 Maria não foi feito pra convento

Eu tenho algo bom pra refletir
 – Diga irmã Margarida
 – Maria faz-me rir

Como se faz pra consertar Maria?
 Como sentar a nuvem num divã?
 Qual a palavra pra explicar Maria?
 Cabeça de vento, biruta, lelé, tantã

É tanta coisa pra dizer pra ela
 Ela tem tanto ainda pra aprender

Mas como se ela não quer?
 Não pára pra compreender
 Como trancar o vento na prisão?

Ai! Como se faz pra consertar Maria?
 Ah! Como pegar a lua com a mão?

Junto dela fico assim
 Meio tonta meio assim
 Sem saber pra onde aponto o meu nariz
 Ela é sempre imprevisível
 Ela acha tudo incrível
 É uma fofa! É uma doida!
 É feliz

Faz barulho como o quê
 Faz a gente enlouquecer
 Não sossega nem esfria o seu mingau
 É uma peste! É gentil!
 Ela doce e infantil
 Ela é tonta! É um anjo!
 É normal



43 How do you solve a problem like Maria
44 How do you catch a cloud and pin it down
45 How do you find a word that means Maria
46 A flibbertijibbet, a will o-the wisp, a clown

47 Many a thing you know you like to tell her
48 Many a thing she ought to understand

49 But how do you make her stay
50 And listen to all you say
51 How do you keep a wave upon the sand

52 Oh how do you solve a problem like Maria?
53 How do you hold our moonbeam in your hand?

Como se faz pra consertar Maria?
Como sentar a nuvem num divã?
Qual a palavra pra explicar Maria?
Cabeça de vento, biruta, lelé, tantã

É tanta coisa pra dizer pra ela
Ela tem tanto ainda que aprender

Mas como se ela não quer?
Não para pra compreender
Como trancar o vento na prisão?

Ai! Como se faz pra consertar Maria?
Como pegar a lua com a mão?

[MUSICAL] THE SOUND OF MUSIC (1959)

69 Canção: My Favorite Things
 Música: Richard Rodgers
 Letra: Oscar Hammerstein II

A NOVIÇA REBELDE (2008)

Coisas que eu amo
 Tradução: Cláudio Botelho

1 Raindrops on roses and whiskers on kittens
 2 Bright copper kettles and warm woolen mittens
 3 Brown paper packages tied up with strings
 4 These are a few of my favourite things

5 Cream coloured ponnies and crisp apple streudles
 6 Doorbells and sleigh bells and schnitzel with noodles
 7 Wild geese that fly with the moon on their wings
 8 These are a few of my favourite things

9 Girls in white dresses with blue satin sashes
 10 Snowflakes that stay on my nose and eyelashes
 11 Silver white winters that melt into springs
 12 These are a few of my favourite things

13 When the dog bites, when the bee stings
 14 When I'm feeling sad
 15 I simply remember my favourite things
 16 And then I don't feel so bad

17 Raindrops on roses and whiskers on kittens
 18 Bright copper kettles and warm woolen mittens
 19 Brown paper packages tied up with strings
 20 These are a few of my favourite things

21 Cream coloured ponnies and crisp apple streudles
 22 Doorbells and sleigh bells and schnitzel with noodles
 23 Wild geese that fly with the moon on their wings
 24 These are a few of my favourite things

25 Girls in white dresses with blue satin sashes
 26 Snowflakes that stay on my nose and eyelashes
 27 Silver white winters that melt into springs
 28 These are a few of my favourite things

29 When the dog bites, when the bee stings
 30 When I'm feeling sad
 31 I simply remember my favourite things
 32 And then I don't feel so bad

33 When the dog bites, when the bee stings
 34 When I'm feeling sad
 35 I simply remember my favourite things
 36 And then I don't feel so bad

Gota de chuva, bigode de gato
 Laço de fita, cordão de sapato
 Flor na janela e botão no capim
 Coisas que eu amo e são tudo pra mim

Doce na mesa e sol na cozinha
 Bico de pato, chapéu de palhinha
 Banda passando e soando o clarim
 Coisas que eu amo e são tudo pra mim

Lona de circo, tapete de grama
 Bola de neve e botão de pijama
 Doces invernos chegando no fim
 Coisas que eu amo e são tudo pra mim

Se a tristeza, se a saudade
 De repente vêm
 Eu lembro das coisas que eu amo e então
 De novo eu me sinto bem!

Gota de chuva, bigode de gato
 Laço de fita, cordão de sapato
 Flor na janela e botão no capim
 Coisas que eu amo e são tudo pra mim

Língua de trapo, bochecha vermelha
 Lua passando na fresta da telha
 Brisa soprando penteando o jardim
 Coisas que eu amo e são tudo pra mim

Bola de gude, nariz de cachorro
 Uma igreja no alto do morro
 Carta contando tim tim por tim tim
 Coisas que eu amo e são tudo pra mim

Se a tristeza, se a saudade
 De repente vêm
 Eu lembro das coisas que eu amo e então
 De novo eu me sinto bem!

Se a tristeza, se a saudade
 De repente vêm
 Eu lembro das coisas que eu amo e então
 De novo eu me sinto bem!

[MUSICAL] THE SOUND OF MUSIC (1959)

Canção: I Have Confidence

Música: Richard Rodgers

Letra: Oscar Hammerstein II

70

A NOVIÇA REBELDE (2008)

Eu Confio

Tradução: Cláudio Botelho

1	What will this day be like, I wonder	O que vai ser de mim... agora?
2	What will my future be, I wonder	Que rumo eu vou seguir... agora?
3	It could be so exciting	Se tudo é tão perfeito
4	To be out to the world, to be free	Se há um mundo lá fora pra mim
5	My heart should be wildly rejoicing	Por que esse nó no meu peito?
6	Oh, what's the matter with me	Por que eu me sinto assim?
7	I've always long for adventure	Eu sempre quis aventura
8	To do the things I've never dared	E fui atrás do que sonhei
9	And here I'm pleasing adventure	Pois Deus me deu aventura
10	Then why am I so scared??	E agora eu já não sei
11	A captain with seven children	Um capitão e sete filhos
12	What so fearsome about that	Não têm nada pra assustar
13	Oh, I must stop this doubts, all this worries	Ai, eu devo enfrentar meu destino
14	If I don't I just know I'll turn back	E eu hei de chegar até o fim
15	I must dream of the things I am seeking	É preciso encontrar meu caminho
16	I am seeking the courage I lack	E coragem lá dentro de mim
17	The courage to serve them with reliance	Coragem de olhar nos olhos deles
18	Face my mistakes without defiance	E ser alguém na frente deles
19	Show them I'm worthy	E ser bem forte
20	And while I show them	E forte eu serei
21	I'll show me	Eu sou mais eu
22	So let them bring on all their problems	Que eles venham com problemas
23	I'll do better than my best	Eu não vou me amedrontar
24	I have confidence they'll put me to the test	Todos eles vão querer me reprovar
25	But I'll make them see	Mas sei que no fim
26	I have confidence in me	Eu confio mais em mim
27	Somehow I will impress them	E vou deixar bem claro
28	I will be firm but kind	Que o caso agora é meu
29	And all those children, heaven bless them	E pras crianças, eu declaro:
30	They will look up to me and mind me	Quem manda aqui sou eu. Sou eu sim!
31	With each step I'm almost certain	Cada dia mais segura
32	Everything will turn out fine	Cada dia muito mais
33	I have confidence, the world can all be mine	Mais certeza que, no fundo eu sou capaz
34	They'll have to agree	Eu sei que no fim
35	I have confidence in me	Eu confio mais em mim
36	I have confidence in sunshine	Eu confio nas estrelas
37	I have confidence in rain	E no sol que vai brilhar
38	I have confidence that spring will come again	Com certeza a primavera vai chegar
39	Besides which you see	Eu sei que no fim
40	I have confidence in me	Eu confio mais em mim

41 Strength doesn't lie in numbers
 42 Strength doesn't lie in wealth
 43 Strength lies in nights of peaceful slumbers
 44 When you wake up, wake up!

45 It's healthy
 46 All I trust I leave my heart to
 47 All I trust becomes my own
 48 I have confidence, in confidence alone

49 Oh help!

50 I have confidence, in confidence alone
 51 Besides which you see
 52 I have confidence in me

A força vem da gente
 A força a gente faz
 A força tá em olhar pra frente
 E se jogar, jogar!

E agora
 Eu me atiro com vontade
 Lá vou eu na contramão
 Eu confio que eu confio mais, então

Ai Deus!

Eu confio que eu confio mais, então
 Eu sei que no fim
 Eu confio mais em mim

Apêndice 71

[MUSICAL] THE SOUND OF MUSIC (1959)

71

Canção: Do-Re-Mi
 Música: Richard Rodgers
 Letra: Oscar Hammerstein II

A NOVIÇA REBELDE (2008)

Do-Re-Mi
 Tradução: Cláudio Botelho

1 *Do*, a deer, a female deer
 2 *Re*, a drop of golden sun
 3 *Mi*, a name I call myself
 4 *Fa*, a long, long way to run
 5 *So*, a needle pulling thread
 6 *La*, a note to follow *So*
 7 *Ti*, a drink with jam and bread
 8 That will bring us back to *Do*

Dó é pena de alguém
Ré, eu ando para trás
Mi, assim eu chamo a mim
Fá, de fato sou capaz
So/ que brilha no verão
Lá é lá no cafundó
Sí indica condição
 E de novo vem o *Dó*

[MUSICAL] THE SOUND OF MUSIC (1959)

Canção: Sixteen Going On Seventeen

Música: Richard Rodgers

Letra: Oscar Hammerstein II

72

A NOVIÇA REBELDE (2008)

Dezesseis e Dezesete

Tradução: Cláudio Botelho

1	You wait little girl on an empty stage	Espera, meu bem, falta um pouco só
2	For fate to turn the light on	Pra começar o jogo
3	Your life little girl is an empty page	Tem homens, meu bem, esperando só
4	That men will want to write on	Pra te acender o fogo
5	To write on	O fogo
6	You are sixteen going on seventeen	Você tem só dezesseis anos e
7	Baby, it's time to think	Baby, é bom pensar
8	Better beware, be canny and careful	Vai com cuidado, olha pro lado
9	Baby, you're on the brink	Que eles já vão chegar
10	You are sixteen going on seventeen	Você tem só dezesseis anos e
11	Fellows will fall in line	Os caras vão fazer
12	Eager young lads and rogues and cads will	De tudo um pouco e mais um pouco
13	Offer you food and wine	Tudo te oferecer
14	Totally unprepared are you to face a world of men	Despreparada e sem ação, você não sabe bem
15	Timid and shy and scared are you	Como guiar seu coração
16	Of things beyond your ken	E vai buscar alguém
17	You need someone older and wiser	Um alguém mais velho e mais sábio
18	Telling you what to do	Pronto a te proteger
19	I'm seventeen going on eighteen	Eu já tenho dezessete anos
20	I'll take care of you	Eu vou cuidar de você
21	I am sixteen going on seventeen	Eu só tenho dezesseis anos e
22	I know that I'm naive	Só sei que nada sei
23	Fellows I meet may tell me I'm sweet	Vem um rapaz e fala demais
24	And willingly I believe	E logo eu acreditei
25	I am sixteen going on seventeen	Eu só tenho dezesseis anos e
26	Innocent as a rose	Um tolo coração
27	Bachelor dandies, drinkers of brandies	Jovem solteiro chega primeiro
28	What do I know of those?	Já quer beijar a mão
29	Totally unprepared am I to face a world of men	Despreparada e sem ação, eu já não sei também
30	Timid and shy and scared am I	Como guiar meu coração
31	Of things beyond my ken	Eu vou buscar alguém
32	I need someone older and wiser	Um alguém mais velho e mais sábio
33	Telling me what to do	Pronto a me proteger
34	You are seventeen going on eighteen	Se você já tem dezessete anos
35	I'll depend on you	Eu vou ficar com você



43 Strength doesn't lie in numbers
44 Strength doesn't lie in wealth
45 Strength lies in nights of peaceful slumbers
46 When you wake up, wake up!

47 It's healthy
48 All I trust I leave my heart to
All I trust becomes my own
49 I have confidence, in confidence alone

50
51 Oh help!

52 I have confidence, in confidence alone
53 Besides which you see I have confidence in me

A força vem da gente
A força a gente faz
A força tá em olhar pra frente
E se jogar, jogar!

E agora
Eu me atiro com vontade
Lá vou eu na contramão
Eu confio que eu confio mais, então!

Ai Deus!

Eu confio que eu confio mais, então!
Eu sei que no fim eu confio mais em mim!

[MUSICAL] THE SOUND OF MUSIC (1959)

Canção: The Lonely Goatherd

Música: Richard Rodgers

Letra: Oscar Hammerstein II

73

A NOVIÇA REBELDE (2008)

O Pastorzinho

Tradução: Cláudio Botelho

1 High on a hill was a lonely goatherd
 2 Lay ee odl lay ee odl lay hee hoo
 3 Loud was the voice of the lonely goatherd
 4 Lay ee odl lay ee odl-oo
 5 Folks in a town that was quite remote heard
 6 Lay ee odl lay ee odl lay hee hoo
 7 Lusty and clear from the goatherd's throat heard
 8 Lay ee odl lay ee odl-oo
 9 O ho lay dee odl lee o, o ho lay dee odl ay
 10 O ho lay dee odl lee o, lay dee odl lee o lay
 11 A prince on the bridge of a castle moat heard
 12 Lay ee odl lay ee odl lay hee hoo
 13 Men on a road with a load to tote heard
 14 Lay ee odl lay ee odl-oo
 15 Men in the midst of a table d'hote heard
 16 Lay ee odl lay ee odl lay hee hoo
 17 Men drinking beer with the foam afloat heard
 18 Lay ee odl lay ee odl-oo
 19 O ho lay dee odl lee o, o ho lay dee odl ay
 20 O ho lay dee odl lee o, lay dee odl lee o lay
 21 One little girl in a pale pink coat heard
 22 Lay ee odl lay ee odl lay hee hoo
 23 She yodeled back to the lonely goatherd
 24 Lay ee odl lay ee odl-oo
 25 Soon her Mama with a gleaming gloat heard
 26 Lay ee odl lay ee odl lay hee hoo
 27 What a duet for a girl and goatherd
 28 Lay ee odl lay ee odl-oo
 29 O ho lay dee odl lee o, o ho lay dee odl ay
 30 O ho lay dee odl lee o, lay dee odl lee o lay
 31 Happy are they! lay dee oh ley dee lee oh!
 32 O lay dee o odl lay hee hoo
 33 Soon the duet will become a trio
 34 Lay dee odl lay ee odl lay

Lá na montanha um pastorzinho
 Lay ee odl lay ee odl lay hee hoo
 Grita pra cabra o seu gritinho
 Lay ee odl lay ee odl-oo
 Quando ele grita pro cabritinho
 Lay ee odl lay ee odl lay hee hoo
 Logo ele acorda o lugar todinho
 Lay ee odl lay ee odl-oo
 O ho lay dee odl lee o, o ho lay dee odl ay
 O ho lay dee odl lee o, lay dee odl lee o lay
 O príncipe ouviu do seu castelinho
 Lay ee odl lay ee odl lay hee hoo
 Um rouxinol escudou do ninho
 Lay ee odl lay ee odl-oo
 Lá na taverna bebendo vinho
 Lay ee odl lay ee odl lay hee hoo
 O beberrão derramou no linho
 Lay ee odl lay ee odl-oo
 O ho lay dee odl lee o, o ho lay dee odl ay
 O ho lay dee odl lee o, lay dee odl lee o lay
 Uma menina escudou o gritinho
 Lay ee odl lay ee odl lay hee hoo
 E respondeu para o pastorzinho
 Lay ee odl lay ee odl-oo
 Logo a mamãe achou bonitinho
 Lay ee odl lay ee odl lay hee hoo
 E aplaudiu esse duetinho
 Lay ee odl lay ee odl-oo
 O ho lay dee odl lee o, o ho lay dee odl ay
 O ho lay dee odl lee o, lay dee odl lee o lay
 Então lá vai: lay dee oh ley dee lee oh!
 O lay dee o lay dee lay hee hoo
 Logo o dueto virou um trio
 Lay ee odl lay ee odl-oo

35

Hodlayee!

Hodlayee!



36 O ho lay dee odl lee o, o ho lay dee odl ay
37 O ho lay dee odl lee o, lay dee odl lee o lay

38 One little girl in a pale pink coat heard
39 Lay ee odl lay ee odl lay hoo hoo
40 She yodeled back to the lonely goatherd
41 Lay ee odl lay ee odl-oo
42 Soon her Mama with a gleaming gloat heard
43 Lay ee odl lay ee odl lay hee hoo
44 What a duet for a girl and goatherd
45 Lay ee odl lay ee odl-oo

46 O ho lay dee odl lee o, o ho lay dee odl ay
47 O ho lay dee odl lee o, lay dee odl lee o lay

48 Happy are they lay dee o lay dee lee o
49 O lay de o odl lay hee hoo
50 Soon the duet will become a trio
51 Lay dee odl lay dee odl-lay

52 Odl lay ee, odl lay ee
53 Odl lay hee hee, odl lay ee
54 Odl lay odl lay, odl lay
55 Odl lay odl lee, odl lay

O ho lay dee odl lee o, o ho lay dee odl ay
O ho lay dee odl lee o, lay dee odl lee o lay

Uma menina escutou o gritinho
Lay ee odl lay ee odl lay hee hoo
E respondeu para o pastorzinho
Lay ee odl lay ee odl-oo
Logo a mamãe achou bonitinho
Lay ee odl lay ee odl lay hee hoo
E aplaudiu esse duetinho
Lay ee odl lay ee odl-oo

O ho lay dee odl lee o, o ho lay dee odl ay
O ho lay dee odl lee o, lay dee odl lee o lay

Então lá vai lay dee o lay dee lee o
O lay dee o lay dee lay hee hoo
Logo o dueto virou um trio
Lay ee odl lay ee odl-oo

Odl lay ee, odl lay ee
Odl lay hee hee, odl lay ee
Odl lay ee, odl lay ee, odl lay ee
Odl lay odl lee, odl lay

[MUSICAL] THE SOUND OF MUSIC (1959)

Canção: How can love survive?

Música: Richard Rodgers

Letra: Oscar Hammerstein II

74

A NOVIÇA REBELDE (2008)

O que é que a gente faz

Tradução: Cláudio Botelho

1	In all the famous love affairs	A gente sempre vê casais
2	The lovers have to struggle.	Felizes namorando
3	In garret rooms away upstairs	De baixo de viadutos e
4	The lovers starve and snuggle.	Marquises se apertando.
5	They're famous for misfortune which	E passam fome, e passam fri-
6	They seem to have no fear of,	o/ E juram que resistem
7	While lovers who are very rich	Enquanto que casais de ri-
8	You very seldom hear of	cos/ Quase não existem
9	No little shack do you share with me	Se o nosso cheque jamais voltou,
10	We do not flee from a mortgagee	Se o aluguel nunca que atrasou,
11	Nary a care in the world have we	Se o nosso hotel não nos expulsou...
12	How can love survive?	Que é que a gente faz?
13	You're fond of bonds and you own a lot	Junte as ações que você já tem
14	I have a plane and a diesel yacht	aos meus anéis e aos milhões também
15	Plenty of nothing you haven't got	Somando tudo, tá bom, meu bem
16	How can love survive?	Que é que a gente faz?
17	No rides for us on the top of a bus	Sem provação, sem pegar condução...
18	In the face of the freezing breezes	Tantos quadros pelas paredes.
19	You reach your goals in your comfy old Rolls	Lá vai você renovando o laquê
20	Or in one of your Mercedes-es!	Sempre à bordo de seus Mercedes.
21	Far, very far off the beam are we	Bem, muito bem, somos um casal
22	Quaint and bizarre as a team are we	Quem vai dizer que não é normal
23	Two millionaires with a dream are we	Dois milionários e um enxoval
24	We're keeping romance alive	Fazendo o que ninguém faz
25	Two millionaires with a dream are we	Dois milionários e um enxoval
26	We'll make our love survive	A gente corre atrás
27	No little cold water flat have we	Se a nossa fonte jamais secou
28	Warmed by the glow of insolvency	Se água quente não congelou
29	Up to your necks in security	Se o cobertor nunca encurtou
30	How can love survive?	Que é que a gente faz?
31	How can I show what I feel for you?	Como eu irei conquistar você?
32	I cannot go out and steal for you	Se eu não roubar pra agradecer você?
33	I cannot die like Camille for you	Se eu não pegar sarna com você?
34	How Can Love Survive?	Que é que a gente faz?

35 You millionaires with financial affairs
36 Are too busy for simple pleasure
37 When you are poor it is toujours l'amour
38 For l'amour all the poor have leisure!

39 Caught in our gold plated chains are we
40 Lost in our wealthy domains are we
41 Trapped by our capital gains are we
42 But we'll keep romance alive
43 Trapped by our capital gains are we
44 We'll make our love survive!

 Ricos demais, com negócios demais
 Não dá tempo pra dar carinho
Pobre que é bom, pois não tem edredom
 Só se esquentá se tá juntinho

 Nós aí de nós nesse luxo só...
Passa o champanhe, pega o pão de ló!
 Entre os lençóis de cetim, que dó,
 E sempre dormindo em paz!
 Entre os lençóis de cetim, que dó...
 A gente corre atrás!

[MUSICAL] THE SOUND OF MUSIC (1959)

Canção: So long, farewell

Música: Richard Rodgers

Letra: Oscar Hammerstein II

75

A NOVIÇA REBELDE (2008)

So long, farewell

Tradução: Cláudio Botelho

1	There's a sad sort of clanking	Tá na hora de ir embora
2	From the clock in the hall	Não dá mais pra ficar
3	And the bells in the steeple, too	Todo mundo tá jururu
4	And up in the nursery an absurd little bird	Pois bem quando a festa tá querendo esquentar
5	Is popping out to say "cuckoo"	É que o relógio diz: coo-coo
6	Regretfully they tell us	Lá vem o passarinho
7	But firmly they compel us	Que sai do relógio
8	To say goodbye	E vem dizer:
9	To you	Coo-coo
10	So long, farewell	So long, adeus
11	Auf wiedersehen, goodnight	Auf wiedersehen, goodbye
12	I hate to go	Eu sei, já vou
13	And leave this pretty sight	Criança sempre vai
14	So long, farewell	So long, adeus
15	Auf wiedersehen, adeiu	Auf wiedersehen, adieu
16	Adieu, adieu	Adieu, adieu
17	To yieu and yieu and yieu	Pra mim e pra você!
18	So long, farewell	So long, farewell
19	Au revoir, auf wiedersehen	Auf wiedersehen, au revoir
20	I'd like to stay	Eu vou ficar
21	And taste my first champagne	Champagne eu vou provar
22	So long, farewell	So long, adeus,
23	Auf wiedersehen, goodbye	Auf wiedersehen, goodbye
24	I leave, and heave	Tá bom, eu vou
25	A sigh and say goodbye	Eu vou dizer goodbye
26	Goodbye	Goodbye
27	I'm glad to go	Pra mim tá bom
28	I cannot tell a lie	É hora de nanar
29	I flit, I float	Eu vou também
30	I fleetly flee, I fly	Não tem como escapar
31	The sun has gone	O sol já foi
32	To bed and so must I	E agora a gente vai
33	So long, farewell	So long, adeus
34	Auf wiedersehen, goodbye	Auf wiedersehn goodbye
35	Goodbye	Goodbye

[MUSICAL] THE SOUND OF MUSIC (1959)		A NOVIÇA REBELDE (2008)
Canção: Climb ev'ry mountain		A montanha
Música: Richard Rodgers		Tradução: Cláudio Botelho
Letra: Oscar Hammerstein II		
76		
1	Climb ev'ry mountain	Sobe a montanha
2	Search high and low	Vai sem cessar
3	Follow ev'ry by-way	Acha o teu caminho
4	Every path you know	Faz o teu lugar
5	Climb ev'ry mountain	Sobe a montanha
6	Ford ev'ry stream	Vai, chega ao fim
7	Follow ev'ry rainbow	Faz o teu destino
8	'Til you find your dream	Sonha o teu jardim
9	A dream that will need	E o sonho será
10	All the love you can give	Tua nova oração
11	Every day of your life	Cada dia será
12	For as long as you live	Uma nova lição
13	Climb ev'ry mountain	Sobe a montanha
14	Ford ev'ry stream	Vai, chega ao fim
15	Follow ev'ry rainbow	Faz o teu destino
16	'Til you find your dream	Sonha o teu jardim
17	A dream that will need	E o sonho será
18	All the love you can give	Tua nova oração
19	Every day of your life	Cada dia será
20	For as long as you live	Uma nova lição
21	Climb ev'ry mountain	Sobe a montanha
22	Ford ev'ry stream	Vai, chega ao fim
23	Follow ev'ry rainbow	Faz o teu destino
24	'Til you find your dream	Sonha o teu jardim

[MUSICAL] THE SOUND OF MUSIC (1959)

Canção: No way to stop ti

Música: Richard Rodgers

Letra: Oscar Hammerstein II

77

A NOVIÇA REBELDE (2008)

Não tem outro jeito

Tradução: Cláudio Botelho

1	You dear attractive dewy-eyed idealist	Meu caro bonitão idealista, sim!
2	Today you have to learn to be a realist	Melhor ser bonitão e realista, sim!
3	You may be bent on doing deeds of daring due	Te mandam ser aquilo que você não quer
4	But up against a shark, what can a herring do?	Mas como recusar se o tubarão quiser
5	Be wise, compromise	Pensar e escutar
6	Compromise, and be wise!	Escutar e pensar
7	Let them think you're on their side	Deixe que eles pensem que
8	Be noncommittal	Você comporta
9	I will not bow my head to the men I despise!	Eu não vou me abaixar, eu não vou me curvar
10	You won't have to bow your head to stoop a little	E não precisa se curvar, é só dar corda
11	Why not learn to put your faith and your reliance	'Tá na hora de aprender, baixar o fogo
12	On an obvious and simple fact of science?	E fingir que está com eles nesse jogo
13	A crazy planet full of crazy people	Vivemos no mais louco dos planetas
14	Is somersaulting all around the sky	E o povo, às cambalhotas, é que vai
15	And every time it turns another somersault	Se alguém te passa a perna você pula meu bem
16	Another day goes by	Pois quem não pula cai
17	And there's no way to stop it	E não tem outro jeito
18	No, there's no way to stop it	Mas não tem outro jeito
19	No, you can't stop it even if you tried	Cada um cuida só do que é seu
20	So, I'm not going to worry	Faz assim eu te digo
21	No, I'm not going to worry	Faz assim eu te digo
22	Every time I see another day go by	Ou então você não vai dobrar ninguém
23	While somersaulting at a cockeyed angle	Às cambalhotas, vai girando o mundo
24	We make a cockeyed circle 'round the sun	E vai atropelando como um trem
25	And when we circle back to where we started from	Por isso sai do trilho se o vagão vai passar
26	Another year has run	Não vai sobrar ninguém
27	And there's no way to stop it	E não tem outro jeito
28	No, there's no way to stop it	Mas não tem outro jeito
29	If the earth wants to roll around the sun	Pode entrar que já vai passando o trem
30	You're a fool if you worry	Cada um que se cuide
31	You're a fool if you worry	Cada qual que se esconda
32	Over anything but little number one	Ou, então, no fim, não vai sobrar ninguém
33	That's you! That's I! And I! And me!	Só tu! Só eu! E eu! E eu!
34	That all absorbing character	Só eu e meu espírito
35	That fascinating creature	Só eu e minha graça
36	That super special feature: Me!	A minha nobre raça: Eu!
37	So every star on every whirling planet	Portanto, se lançarem fogo em tudo
38	And every constellation in the sky	É só fingir que nada aconteceu
39	Revolves around the center of the universe	Pois se eu fechar os olhos quando o fogo apagar
40	That lovely thing called, I	Quem vai sobrar sou eu
41	And there's no way to stop it	E não tem outro jeito
42	No, there's no way to stop it	Mas não tem outro jeito
43	And I know, though I cannot tell you why	Cada um cuida só do que é seu
44	Just as long as I'm living	Pois enquanto eu 'tô vivo
45	Just as long as I'm living	Sim enquanto eu 'tô vivo
46	There'll be nothing else as wonderful as I	Não tem nada mais perfeito do que eu
47	!! !! !! Nothing else as wonderful as !!	Eu! Eu! Eu! Não tem nada mais perfeito que eu!

Apêndice 78

[MUSICAL] THE SOUND OF MUSIC (1959)		A NOVIÇA REBELDE (2008)
Canção: Something good		Alguma coisa boa
Música: Richard Rodgers		Tradução: Cláudio Botelho
Letra: Oscar Hammerstein II		
1	Perhaps I had a wicked childhood	Em algum lugar do meu passado
2	Perhaps I had a miserable youth	Da minha infância nada feliz
3	But somewhere in my wicked miserable past	Se alguma coisa eu fiz de errado, eu sei
4	There must have been a moment of truth	Que alguma coisa certa eu fiz
5	For here you are, standing there, loving me	Pois se eu cheguei hoje aqui com você
6	Whether or not you should	E tudo mais passou
7	So somewhere in my youth or childhood	Em algum lugar no meu passado
8	I must have done something good	Eu fiz um bem que ficou
9	Nothing comes from nothing	Nada vem do nada
10	Nothing ever could	Colhe quem plantou
11	So somewhere in my youth or childhood	Em algum lugar do meu passado
12	I must have done something good	Eu fiz um bem que ficou
13	Here you are standing there, loving me	Pois se eu cheguei hoje aqui com você
14	Whether or not you should	E tudo mais passou
15	So somewhere in my youth or childhood	Em algum lugar do meu passado
16	I must have done something good	Eu fiz um bem que ficou
17	Nothing comes from nothing	Nada vem do nada
18	Nothing ever could	Colhe quem plantou
19	So somewhere in my youth	Em algum lugar do meu
20	Or childhood	Passado
21	I must have done something	Eu fiz um bem, um bem
22	Something good	Que ficou

Apêndice 79

[MUSICAL] THE SOUND OF MUSIC (1959)		A NOVIÇA REBELDE (2008)
Canção: Edelweiss		Edelweiss
Música: Richard Rodgers		Tradução: Cláudio Botelho
Letra: Oscar Hammerstein II		
1	Edelweiss, Edelweiss	Edelweiss, Edelweiss
2	Every morning you greet me	Flor, que acende o meu dia
3	Small and white, clean and bright	Vem brilhar, encantar
4	You look happy to meet me	Minha flor de alegria
5	Blossom of snow, may you bloom and grow	Possa, na neve, o teu botão
6	Bloom and grow forever	Proteger pra sempre
7	Edelweiss, Edelweiss	Edelweiss, Edelweiss
8	Bless my homeland forever	Nossa terra pra sempre