UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS
ESPAÑHOLA E HISPANO-AMERICANA

THAIS MARÇAL PASSOS SARMENTO

Essa canção não é mais que mais uma tradução?
Análise de versões de canções da Nova Trova Cubana por Chico Buarque

Versão Corrigida

São Paulo

2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS
ESPAÑHOLA E HISPANO-AMERICANA

Essa canção não é mais que mais uma tradução?
Análise de versões de canções da Nova Trova Cubana por Chico Buarque

Versão Corrigida

Thais Marçal Passos Sarmento

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Heloísa Pezza Cintrão

De acordo:

São Paulo
2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S246e 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 / Thais Marçal Passos Sarmento ;
orientadora Heloísa Pezza Cintrão. - São Paulo, 2016.
145 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Língua Espanhola e Literaturas Espanhola
e Hispano-Americana.

1. Língua Espanhola. 2. Estudos da Tradução. 3.
Tradução de canções. 4. Chico Buarque. 5. Nova Trova.
I. Cintrão, Heloísa Pezza, orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: SARMENTO, Thais Marçal Passos

Título: Essa canção não é mais que mais uma tradução? Análise de versões de canções da Nova Trova Cubana por Chico Buarque

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Univerisdade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em 8 de abril de 2016.

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Dedico este trabalho, primeiramente, a Deus, que me deu toda a graça para realizá-lo. Ao meu esposo Marcelo, aos meus pais Cecília e Jorge, ao meu irmão Thiago e à família que recebi ao casar. Aos muitos amigos pelo apoio constante.

À Rafaela, que enche meus dias de alegria.

À vó Maria, *in memoriam*, quem queria que estivesse aqui para me ver realizar tudo o que estou realizando.

AGRADECIMENTOS

“Pra seguir minha jornada”...

Parafraseando a canção “Paratodos” de Chico Buarque, começo. Foram muitos os que estiveram direta e indiretamente ligados a todo esse processo tão árduo de escrever uma dissertação de mestrado, essa jornada de alguns anos. Muitos envolvidos na escolha, muitos envolvidos no processo, muitos envolvidos no final. Alguns envolvidos até o pescoço! E, para esses envolvidos no processo comigo, seguindo essa jornada, é que seguem essas palavras de agradecimento.

Vamos do começo, que é sempre o porto de partida...

Primeiro, não poderia começar sem agradecer Àquele que é o autor da minha vida, da minha fé: Deus. Sei que para muitos essa é uma figura abstrata, irreal, surreal (para alguns), mas para mim Ele é simplesmente tudo. Ele é real. Tudo o que Deus disse ao meu respeito se cumpriu e essa etapa finalizada é mais uma das muitas promessas que Ele tem para mim. Citando o apóstolo Paulo, “Somos mais que vencedores em Cristo Jesus”, nos bons e maus momentos. A Ele meu agradecimento eterno, minha vida e meu fôlego. Obrigada pela graça de poder escrever tudo que foi escrito.

Quero agradecer também ao meu querido esposo Marcelo, companheiro de vida, que apostou nesse projeto nosso e abriu mão, muitas vezes, de estar junto para que esse sonho a dois se concretizasse. Não foi um mar de rosas. Entre altos e baixos, fomos trilhando mais essa etapa juntos. E venci. E vencemos! Para completar nossa alegria, no meio do caminho teve a Rafaela. E Rafaela se tornou mais um grande incentivo para que a mamãe pudesse terminar o mestrado. Ela, que enche meus dias de alegria!

Agradeço a minha família. Ao meu pai, por me dar esse apreço tão grande pela música. Ao meu irmão, que nos momentos difíceis sempre deu apoio e soube dizer palavras de conforto quando necessário. Um agradecimento muito especial à minha mãe, Cecília, que como leoa não deixou a peteca cair na reta final. Dias e noites ao meu lado, nos últimos momentos antes da entrega da dissertação, dando todo o suporte necessário para que eu tivesse condições de escrever e terminar esse trabalho. Foram muitos choros, “abraços e beijinhos e carinhos sem ter fim” como diz a canção. A ela, que é meu amor de uma vida inteira, minha gratidão, meus carinhos e minha maior paciência. Você é preciosa demais para mim! Agradeço à Silésia, que sempre me recebeu com carinho e atenção. Sempre zelosa e preocupada, me deu todo suporte necessário, emocional e físico, para a realização do mestrado. Agradeço também à Tania pelas orações, à Jamille pelas conversas

de amiga e pelo apoio, ao Paulo Cezar pelas palavras de apoio e pela fé em mim, ao meu tio Sebastião Carlos por sempre dizer que essa era uma obra de Deus a cumprir. E está cumprida. Obrigada a todos os demais familiares que sempre estiveram na torcida.

Aos amigos, preciso também tecer agradecimentos. A Diego, Marina, Renato e Ana Cristina pelos papos maravilhosos, *insights*, pelo carinho, pelas broncas, pela amizade sincera. A UFRJ me deu esses presentes maravilhosos e o relacionamento que talvez não fosse durar tanto depois da formatura acabou se fortalecendo a cada dia. Não me vejo sem a amizade de vocês. Vocês moram no meu coração.

Amigos queridos que trago desde a infância e que, como em outras fases, também estiveram presentes, meu muito obrigada. Thalles, o que dizer de um amigo que está entranhado até a alma? Entramos nesse processo do mestrado juntos e nos apoiamos todo o tempo. Você chegou lá e eu estou aqui. Vencemos! Rafael Louzada, amigo querido e sempre atento, que deu a ideia de tema de estudo de maneira tão singela que me deixou sem opção: o negócio era falar sobre tradução de canção. E foi a melhor ideia de trabalho para fazer. Muito obrigada! Ao Michel pelas risadas e pela compreensão ao deixar de filmar *takes* dos filmes que fazemos para a Klafke Filmes para escrever nos fins de semana. Valeu a pena todo o esforço. À Viviane, que sempre teve um ombro amigo e ouvidos pacientes para os momentos difíceis.

Obrigada à Barbara Zocal, companheira de lutas, amiga pra toda hora, psicóloga... Nos momentos mais difíceis, você foi o meu divã! Entre devaneios com relação à escrita, entregas de relatórios e empréstimos de biblioteca, você foi – e é – minha peça importante do quebra-cabeça da vida. Obrigada pela amizade e pela ajuda sempre.

Também quero agradecer aos amigos Vinicius Martins, Bruna Macedo e Marcelo Moreira, com quem compartilhei momentos maravilhosos enquanto apresentávamos trabalhos em tantos congressos e jornadas. Aprendi muito com vocês e me diverti muito também, por que não?

Agradeço à Aline Toledo e Diogo Lima que puderam colaborar com as partituras das canções que estão nesse estudo. Ao amigo Douglas Knupp, que teve a boa vontade de ajudar com a parte em inglês desse trabalho. Não só nesse momento, mas a boa vontade de ajudar no começo, quando ainda trabalhava na IBM e ia à USP para participar como ouvinte das aulas de Introdução aos Estudos Tradutológicos (IET). À Helena, minha gerente na IBM-IGF, que soube dizer as palavras certas que me tiraram o medo de sair de um trabalho em uma multinacional para me lançar nesse caminho novo que se abria na Universidade.

Quero agradecer também à Leticia Rebollo, pelo apoio e pelo incentivo em seguir a carreira acadêmica. Agradeço também pelos conselhos e pelos ensinamentos na UFRJ. Tudo que sei de espanhol devo, principalmente, a você. Obrigada por participar também da conclusão desse projeto, que começou com uma fagulha sua na graduação.

Agradeço aos professores doutores John Milton e Álvaro Faleiros cujas disciplinas foram muito importantes para o desenvolvimento dessa pesquisa. Agradeço à Profa. Dra. Stella Tagnin que me conquistou com seu conhecimento sobre Linguística de *Corpus*. Às professoras doutoras Tinka Reichmann e Adriana Zavaglia por compartilhar a sala de aula comigo no período de estágio do PAE e me participar de projetos tão interessantes na Universidade. Esses momentos com vocês foram muito importantes.

Agradeço aos professores doutores que participaram da banca de qualificação, Adrián Fanjul e Walter Garcia, pelo direcionamento e contribuição para a etapa final da escrita da dissertação.

Aos professores doutores Adrián Fanjul e Letícia Rebollo por aceitarem o convite para participar como titulares da banca avaliadora, assim como os professores Adriana Zavaglia, Rosa Yokota e Álvaro Faleiros que aceitaram o convite para suplentes.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por ter apoiado financeiramente esse trabalho e ao Programa de Aperfeiçoamento de Ensino (PAE) pela experiência de acompanhar o trabalho de docência na Universidade.

Finalmente, um agradecimento especial à Profa. Dra. Heloísa Pezza Cintrão, uma pessoa admirável com quem tive o prazer de trabalhar ao longo desse mestrado. Obrigada por ter sido presente todo o tempo, pelas conversas sempre amistosas, pelo apoio importantíssimo na reta final, pela orientação atenta e por me fazer, hoje, uma pesquisadora mais madura.

RESUMO

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. 2016. 11X? f. Dissertação. (Mestrado em Língua Espanhola e Hispano-Americana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Esta pesquisa consiste num estudo de versões em português feitas por Chico Buarque para canções dos dois mais destacados compositores da Nova Trova Cubana. São analisadas em detalhe as versões feitas para três canções compostas por Pablo Milanés, que posteriormente são comparadas com suas versões para duas composições de Silvio Rodríguez. A pesquisa se insere em duas das perspectivas dos Estudos Descritivos da Tradução (HOLMES, 2000): estudos de produto (análise das versões das letras para serem cantadas) e estudos de função (os contextos gerais em que se inserem essas versões). O *corpus* do trabalho totaliza cinco canções vertidas, gravadas por diferentes intérpretes em diferentes contextos, cujos textos-fonte são: 1) “Canción [De qué calada manera]” (um poema do cubano Nicolas Guillén musicalizado), 2) “Todos los ojos te miran”, 3) “Yolanda” - composições de Pablo Milanés – 4) “Supón” e 5) “Imagínate” – as duas últimas, compostas por Silvio Rodríguez. A versão de “Canción [De qué calada manera]” está no álbum *Chico Buarque* (1984) com o título “Como se fosse a primavera [Canción]”. “Yolanda”, a versão de “Yolanda”, faz parte do álbum *Chico Buarque - Duetos* (2002) e anteriormente compôs o repertório de Simone em dueto com Chico no álbum *Desejos*, de 1984. “Todos os olhos te olham”, versão de “Todos los ojos te miran” foi gravada pela intérprete Simone no álbum *Raio de Luz* em 1991, com o título “Todos os olhos te olham”. Do cantor e compositor Silvio Rodríguez, Chico Buarque verteu “Supón” e “Imagínate”, ambas para serem gravadas na voz de Nara Leão no álbum *Nasci para bailar*, de 1982, com os títulos “Supõe” e “Imagina só”, respectivamente. O foco das análises mais detidas são as versões das canções de Pablo Milanés, sendo as versões das canções de Silvio Rodríguez comparadas com aquelas do ponto de vista dos diferentes métodos de tradução adotados por Chico Buarque. Para desenvolver o estudo, são consideradas, como ponto de partida, as diferentes finalidades da tradução de letras de canções em sua relação com diferentes métodos tradutórios, a partir de proposta de Low (2003) apoiada na teoria do *Skopos* (cf. Reiss e Vermeer, 1984). No caso da tradução de canção para ser cantada, em que a letra da canção compõe um texto em simbiose com a música, entendemos tratar-se de um tipo de tradução subordinada, modalidade

de tradução na qual o elemento linguístico (texto) está sujeito a um elemento extralinguístico (nos casos de nosso *corpus*, a música) (HURTADO, 2001). Para a análise do *corpus*, foram combinadas duas ferramentas: 1) as modalidades de tradução de Francis Henrik Aubert (1998), que nos permitiram considerar o tratamento do texto verbal a partir de parâmetros linguísticos, possibilitando medidas da proximidade e distanciamento tradutório entre texto-fonte e texto-meta para fins comparativos; 2) o Princípio do Pentatlon proposto por Peter Low (2005), que permitiu considerar o papel dos aspectos extralinguísticos para o resultado da tradução no texto-meta. Entre nossas perguntas de pesquisa, nos propusemos considerar em que medida a tradução do espanhol para o português pode facilitar um tratamento mais literal da letra, por se tratar de um par linguisticamente próximo, e como a música e o repertório do artista podem direcionar o método de tradução escolhido, a despeito da proximidade entre as línguas envolvidas. Por fim, ao ter em conta as perguntas "quem foram os tradutores?", "o que foi traduzido?", "por que se traduziram especificamente certas coisas?", "quando (em que períodos, contextos) aconteceram as traduções?", "quais as finalidades das traduções feitas (para quem, para quê)?", "como foi traduzido?" dentre as que Lieven D'hulst propõe para historiar a tradução (MILTON; MARTINS, 2010), esta pesquisa busca contribuir, por meio de um estudo de caso, para uma história abrangente da tradução de canção popular para ser cantada, no Brasil.

Palavras-chave: Estudos da Tradução; tradução de canção; Música Popular Brasileira (MPB); Chico Buarque; Pablo Milanés; Silvio Rodríguez

ABSTRACT

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. 2016. 11X? f. Dissertação. (Mestrado em Língua Espanhola e Hispano-Americana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

This research seeks to study renditions in Portuguese written by Chico Buarque for songs originally composed by the two most important composers of the Cuban Nueva Trova. Renditions of three songs composed by Pablo Milanés are analyzed into detail and are, afterwards, compared with two renditions written for two songs by Silvio Rodríguez. The research is inserted into two perspectives within Descriptive Translation Studies (HOLMES, 2000): product oriented (analyses of renditions for the lyrics to be sung) and function oriented (general contexts in which these renditions are inserted). The corpus for this research is formed by five song renditions, recorded by different singers in different contexts, whose source texts are: 1) “Canción [De qué calada manera]” (a musicalized poem by Cuban writer Nicolas Guillén, 2) “Todos los ojos te miran”, 3) “Yolanda” – composed by Pablo Milanés – 4) “Supón” e 5) “Imagínate” – these last two ones composed by Silvio Rodríguez. The rendition of “Canción [De qué calada manera]” is present in the album *Chico Buarque* (1984) as “Como se fosse a primavera [Canción]”. “Yolanda”, the rendition for “Yolanda”, is found in the album *Chico Buarque - Duetos* (2002) and had previously been part of Simone’s repertoire in a duet with Chico in her album *Desejos*, in 1984. “Todos os olhos te olham”, rendition for “Todos los ojos te miran” was recorded by singer Simone in the album *Raio de Luz* in 1991, with the title “Todos os olhos te olham”. From the songs originally written by singer and composer Silvio Rodríguez, Chico Buarque wrote renditions for “Supón” and “Imagínate”, both to be recorded by Nara Leão in her album *Nasci para bailar*, in 1992, with the titles “Supõe” and “Imagina só”, respectively. The most attentive focus of the analyses are directed towards the renditions for the songs composed by Pablo Milanés, being the songs written by Silvio Rodríguez compared with Milanés’s ones, regarding the different translation methods utilized by Chico Buarque. This study considers the different goals for the translation of music lyrics in their relation with different translation methods, based on the proposition delineated by Low (2003) anchored in the theory of *Skopos* (cf Reiss e Vermeer, 1984). In the particular instance of the translation of a song to be sung, in which the lyrics form a text in symbiosis with the music, it is our contention

that this is a type of subordinate translation, a modality of translation in which the linguistic element (text) is subjected to an extra-linguistic element (in the case of the corpus of this research, the music) (HURTADO, 2001). For the analysis of the corpus, two methodological tools have been combined: 1) the modalities of translation lined out by Francis Henrik Aubert (1998), which allows us to consider treating the verbal text within linguistic parameters, making proximity and distancing measures possible between source text and target text for comparative goals; 2) the Pentathlon Principle proposed by Peter Low (2005), which has allowed the consideration of the role of extra-linguistic aspects in the result of the translation in the target text. Within our research questions, we have proposed to consider to what extent the translation from Spanish to Portuguese may facilitate a more literal treatment of the lyrics, since they form a linguistically close pair, and how the music and the artist's repertoire may direct the method of translation chosen, despite the proximity between the languages involved. To conclude, having in mind the questions "who are the translators?", "what has been translated?", "why have some specific things been translated?", "when (in what moments, contexts) did the translations happen?", "what are the purposes of the translations performed (to whom, towards what goal)?", "how was it translated?", within the ones Lieven D'hulst proposes to historicize translation (MILTON; MARTINS, 2010), this research seeks to contribute, through a case study, to a broader history of the translation of popular music to be sung, in Brazil.

Keywords: Translation Studies; Song translation; Brazilian Popular Music (MPB); Chico Buarque; Pablo Milanés; Silvio Rodríguez

Sumário do CD

FAIXA 01 - Canción o [De qué callada manera] (Nicolás Guillén - Pablo Milanés) - Álbum *Pablo Milanés canta a Nicolás Guillén*. 1975.

FAIXA 02 - Como se fosse a primavera [Canción] (Nicolás Guillén - Pablo Milanés) - Álbum *Chico Buarque*. 1984.

FAIXA 03 - Todos los ojos te miran (Pablo Milanés) - Álbum *Canto de la abuela*. 1991.

FAIXA 04 - Todos os olhos te olham (Pablo Milanés - versão de Chico Buarque) - Álbum *Raio de Luz*. 1991

FAIXA 05 - Yolanda (Pablo Milanés) - Álbum *Cuba Va!* . 1971.

FAIXA 06 - Iolanda (Pablo Milanés - versão de Chico Buarque. Participação especial: Chico Buarque) - Álbum *Desejos*. 1984.

FAIXA 07 - Supón [o canción del torpe] (Silvio Rodríguez) - Single *Supón/Madre*. 1981.

FAIXA 08 - Supõe (Supón) (Silvio Rodríguez/ versão: Chico Buarque) - Álbum *Nasci para bailar*. 1982.

FAIXA 09 - Imagínate (Silvio Rodríguez) - Álbum *Rabo de nube*. 1980.

FAIXA 10 - Imagina só (Imagínate) (Silvio Rodríguez/ versão: Chico Buarque) - Álbum *Nasci para bailar*. 1982

FAIXA 11 - Construção (Chico Buarque) - Álbum *Construção*. 1971.

FAIXA 12 - Construcción (Chico Buarque) - Álbuns *Daniel Viglietti y el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC e Trópicos*. 1973

FAIXA 13 - Construcción (Chico Buarque – versão Daniel Viglietti) – Álbum *Chico Buarque en español*. 1982.

SUMÁRIO

1. APRESENTAÇÃO	16
2. CAPÍTULO 1 – TRADUÇÃO, ESTUDOS DA TRADUÇÃO E TRADUÇÃO DA CANÇÃO	23
2.1. A TRADUÇÃO E OS ESTUDOS DA TRADUÇÃO	23
2.2. OS ESTUDOS DA TRADUÇÃO E A TRADUÇÃO DE CANÇÕES	25
2.3. A TRADUÇÃO DE CANÇÃO: TEORIAS E METODOLOGIAS	25
2.3.1. <i>A poesia que virou canção ou a canção que virou poesia?</i>	25
2.3.2. <i>Tradução de canção? Uma posição mais musicocêntrica ou mais logocêntrica</i>	28
2.3.3. <i>A tradução de canção e a teoria do Skopos: uma relação</i>	31
2.3.4. <i>O conceito de tradução subordinada e a tradução de canção para ser cantada</i>	32
3. CAPÍTULO 2 – CHICO BUARQUE E A TRADUÇÃO DE CANÇÃO	35
3.1. A TRAJETÓRIA DE CHICO BUARQUE ENTRE AS DÉCADAS DE 1960 E 1980	35
3.2. UMA RELAÇÃO DE VERSÕES E ADAPTAÇÕES DA OBRA MUSICAL DE CHICO BUARQUE	38
3.2.1. <i>Alemão</i>	39
3.2.2. <i>Francês</i>	40
3.2.3. <i>Italiano</i>	41
3.2.4. <i>Espanhol</i>	42
3.3. <i>FEIJÃO COM ARROZ, POBRE ARROZ OU PAN CON QUESO: O CASO VIGLIETTI VS. ECHEPARE E URICH NA TRADUÇÃO DE “CONSTRUÇÃO”</i>	45
4. CAPÍTULO 3 – CHICO TRADUZ CUBA: CORPUS E ANÁLISE	50
4.1. CHICO BUARQUE E A NOVA TROVA CUBANA	50
4.2. A RELAÇÃO DE CHICO COM CUBA	51
4.3. APORTE TEÓRICO-METODOLÓGICO DE ANÁLISE	52
4.4. CHICO TRADUZ PABLO MILANÉS	56
4.4.1. <i>Do poema à “Canción”</i>	57
4.4.2. <i>Todos os olhos te olham</i>	79
4.4.3. <i>Digo à ventania: lolanda</i>	90
4.5. IMAGINA SÓ, CHICO TAMBÉM TRADUZ SILVIO RODRÍGUEZ: UMA COMPARAÇÃO	102
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	116
ANEXOS A – CANÇÕES EM PARALELO	121
ANEXO I	121
ANEXO II	122
ANEXO III	123
ANEXO IV	124
ANEXO V	126
ANEXO VI	127
ANEXOS B – PARTITURAS	128
ANEXO C – CD	146

1. APRESENTAÇÃO

A aceitação da canção popular como objeto digno de investigação no meio acadêmico pode ser considerada relativamente recente, de modo que o volume de trabalhos de pesquisa que tomam a canção popular como objeto são menos expressivos, por exemplo, que aqueles sobre poesia ou literatura em geral. Quando se trata de tradução de canções, o volume de pesquisas acadêmicas no campo dos Estudos da Tradução é ainda bastante pequeno. A partir da constatação de que há inúmeras traduções de canções produzidas no Brasil e de que há poucos trabalhos investigativos sobre esse tema nos Estudos da Tradução, embora existam várias produções esteticamente tão complexas quanto a de muitos poemas estudados nos cursos de literatura, esse trabalho começou a ser desenvolvido.

Para o começo da pesquisa, ainda em seu projeto inicial, havia certa dificuldade para encontrar textos teóricos que pudessem servir de apoio para a discussão sobre tradução de canção. Afinal, é possível falar de tradução de canção? Seria uma tradução ou adaptação? Esse é um tema ainda nebuloso e, pela questão de a canção popular ser um produto de consumo de massa, de pouco prestígio se comparado à pesquisa sobre outras questões em grandes obras da literatura. Ainda bem no início, a pesquisa tateava em questões ainda rasas para uma boa discussão sobre esse assunto. Ao longo do tempo, garimpamos artigos de pesquisadores que se debruçaram sobre o assunto da tradução de canção popular. Um desses pesquisadores, Kaindl (2005), toca justamente no ponto da escassez de estudos sobre essa modalidade de tradução nos Estudos da Tradução ao dizer que

canções populares são importantes produtos de mídia de massa através das quais culturas são articuladas e, portanto, comunicadas a pessoas de diferentes contextos linguísticos, históricos e culturais. Apesar de sua presença, a canção popular tem sido negligenciada nos Estudos da Tradução, sendo que a ampla influência da canção popular se reflete melhor justamente nas numerosas traduções disponíveis, traduções estas que – muito frequentemente – não são identificadas como tal. (KAINDL, 2005. p. 235. Tradução nossa)¹

¹*Popular songs are important mass media products through which cultures are articulated and hence communicated to people of different linguistic, historical and cultural backgrounds. Notwithstanding their presence, popular songs have largely been neglected in translation studies. And yet, the pervasive influence of popular songs is best reflected in the numerous translations available, translations which are – quite often – not identified as such.*

Lançando um olhar principalmente para a canção popular, observa-se, mesmo sem uma investigação mais profunda, que traduções impactaram esse segmento artístico. No caso da cultura brasileira, o movimento musical da “Jovem Guarda” - que teve início nos anos de 1960 - teve forte influência da tradução. Os cantores do *iê iê iê*, referência inspirada no *yeah yeah yeah* da canção “She loves you” dos *Beatles*, tiveram influência direta do *rock’n roll* britânico e norte-americano. Muitos importaram *hits*, traduzindo-os do inglês para o português. Porém esse é apenas um dos inúmeros exemplos.

Mesmo com um papel significativo das traduções no repertório da música brasileira em diferentes momentos, normalmente nós, que consumimos as canções, não sabemos como e por quem são feitas essas traduções. Muito frequentemente, sequer nos damos conta de que são traduções e acreditamos que os originais são brasileiros. Antes até de qualquer mapeamento historiográfico sobre quem traduz qual texto, como e para quem o faz, seguindo D’Hulst (2001 apud MARTINS e MILTON, 2010), precisaríamos responder à pergunta fundamental: é possível falar em tradução quando se trata de canção? Questões como essas ficam no silêncio da carência de estudos sobre o assunto.

No Brasil, vale mencionar um exemplo de projeto de tradução de canção desenvolvido com reflexão, que se apoia em teóricos como Ezra Pound, Augusto de Campos e Haroldo de Campos – os irmãos Campos – que discutem tradução de poesia, enquadrando, dessa forma, a canção na estética poética: o de Carlos Rennó. Segundo informações presentes na prévia da entrevista que Rennó concedeu a Gabriel Perissé, publicada na revista *Língua Portuguesa*², Rennó publicou um livro com versões em português das canções de Cole Porter em 1991. Em 2000 lançou o CD *Cole Porter e George Gershwin: canções, versões* com a participação de grandes intérpretes da música popular brasileira (doravante MPB) como Caetano Veloso, Chico Buarque, Elza Soares, Tom Zé, entre outros. Na entrevista, Rennó diz que a ideia de traduzir canções partiu da decisão de escrever um livro centrado em versões. Em suas palavras, ao traduzir “Let’s do it” de Porter, pensava que “essa canção propiciaria uma boa recriação, literariamente falando, em português brasileiro” (RENNÓ, 2013, p. 41). Em outro momento da entrevista, comenta que os limites impostos pela tradução não devem intimidar a criatividade do tradutor, “que deve ter a coragem criadora do poeta” (RENNÓ, 2013, p. 41). Rennó segue o *make it new* postulado pelo poeta Ezra Pound, cujas

² RENNÓ, Carlos. Coragem para recriar. *Língua Portuguesa*. São Paulo. Ano 8. n 90. p. 41. Abril. 2013. Entrevista concedida a Gabriel Perissé.

reflexões sobre tradução servem de modelo para o projeto de tradução do letrista. Somente a partir do livro, ele decidiu engatar o projeto de gravar um álbum com versões de canções compostas por Cole Porter e George Gershwin. Para isso, reviu e modificou muitas das suas traduções pensadas, inicialmente, para compor o livro de versões.

O projeto de tradução de Rennó se norteou por teorias de tradução de poesia. Entendemos que canção e poesia compartilham certas características, pois elementos como rima, métrica e figuras de linguagem são recursos estéticos encontrados em ambos os gêneros (CINTRÃO, 2009, p. 813). Porém, um projeto de tradução que aplica teorias e metodologias de tradução de poesia em canção não considera, talvez, questões relevantes sobre as diferenças existentes entre esses dois gêneros: enquanto a poesia se constrói valendo-se de suporte gráfico-visual e observando recursos do âmbito linguístico, a canção se vale de uma relação simbiótica dos elementos linguísticos com elementos extralinguísticos, como a música, o repertório e o interprete.

Não podemos ignorar que, dependendo da função do texto, as mesmas estratégias e métodos usados em tradução de poesia podem ser aplicados na tradução de canção, como foi o caso do livro - ou cancionário – pensado por Rennó. Se o objetivo da tradução é a elaboração de um programa de ópera, de um cancionário bilíngue ou de uma letra traduzida em um *website*, o código musical, como elemento extralinguístico, não exerce necessariamente um condicionamento sobre as escolhas ou estratégias de tradução. Porém, quando se trata de um texto para ser cantado, a música passa a ser um fator determinante para pensar como traduzir e compor esse novo texto.

Trata-se, portanto, não de desconsiderar para o estudo da tradução de canção o que já se vem desenvolvendo nos Estudos da Tradução para outras modalidades e gêneros, como tradução poética, mas de apontar para as diferentes maneiras de traduzir canção. Especificamente, objetivamos chamar a atenção para o caso da tradução de canção para ser cantada, em que há um elemento extralinguístico que está amalgamado com o texto verbal: a música.

A expectativa do público, a imagem do artista e a cultura receptora também são fatores importantes a serem levados em conta na tradução de canções para serem cantadas (WORBS, 1963, p.46 apud KAINDL, 2005, p. 237). Quando se trata de questões como a expectativa do público, os aspectos culturais e, inclusive, a música, encontramos caminhos na vertente funcionalista dos Estudos da Tradução para tratar a tradução de canção. Há também como encontrar nos Estudos da Tradução investigações que contribuam para o entendimento das especificidades de traduzir canção.

É a partir das considerações anteriores que este trabalho se desenvolveu. Ele está orientado fundamentalmente para o produto, conforme o mapeamento dos Estudos Descritivos da Tradução proposto por Holmes (2000). Escolhemos as traduções de um importante compositor, escritor e cantor do cenário cultural brasileiro da segunda metade do século XX: Francisco Buarque de Hollanda – ou, Chico Buarque, nome artístico pelo qual é conhecido e com o qual nos referiremos a ele doravante. Embora nos proponhamos um estudo orientado predominantemente ao produto, a escolha de nosso objeto nos permite um vislumbre do papel da tradução em um sistema cultural e as relações intersistêmicas da canção. A partir do par linguístico português-espanhol, este trabalho também pretende analisar o quanto a proximidade entre as línguas pode favorecer a tradução de canção para ser cantada e, ainda assim, não ser explorada para seguir linearmente o texto-fonte na letra vertida e como os fatores linguísticos e culturais envolvidos no processo da tradução podem estar organizados. Para isso, o recorte de *corpus* de estudo que se faz nesse trabalho são as canções que Chico Buarque traduziu de dois importantes artistas do movimento musical cubano dos anos de 1970, *Nueva Trova*.

Por serem essas versões de canções do espanhol para o português feitas por Chico Buarque para serem cantadas, temos que comentar sobre as especificidades da tradução de canções, especialmente aquelas que são feitas com essa finalidade e que são mais frequentemente chamadas de “versões”. Dentre um conjunto mais amplo de versões feitas por Chico Buarque, selecionamos como *corpus* principal de análise o conjunto de três canções em espanhol de Pablo Milanés e, num segundo momento, duas canções de Silvio Rodríguez para uma comparação final entre as versões no caso de cada um desses compositores. Ambos são artistas do movimento musical Nova Trova em Cuba e integrantes do “Grupo de Experimentação Sonora do ICAIC” - *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* e, segundo nosso levantamento, as canções do *corpus* são a totalidade das versões que Chico Buarque fez de compositores da Nova Trova e que foram efetivamente gravadas. Trata-se, por fim, de cinco canções em espanhol e suas traduções para o português. Todas as traduções foram feitas por Chico Buarque. São elas:

- 1) “Canción [De qué callada manera]” e “Como se fosse a primavera (Canción);
- 2) “Todos los ojos te miran” e “Todos os olhos te olham”;
- 3) “Yolanda” e “Iolanda”;
- 4) “Imagínate” e “Imagina só”; e
- 5) “Supón” e “Supõe.

As canções “Canción [De qué callada manera]” (um poema musicalizado do cubano Nicolas Guillén), “Todos los ojos te miran” e “Yolanda” são composições de Pablo Milanés. As versões de “Canción [De qué callada manera]” e “Yolanda” estão no repertório do próprio Chico nos álbuns *Chico Buarque* (1984) e *Chico Buarque - Duetos* (2002) com os títulos “Como se fosse a primavera (Canción)” e “Iolanda”, respectivamente. As demais canções vertidas não fazem parte do repertório de Chico, mas de duas importantes cantoras da MPB: Nara Leão e Simone.

Para ser interpretada por Simone, Chico traduz “Todos los ojos te miran”, gravada no álbum *Raio de Luz* em 1991, com o título “Todos os olhos te olham”. Antes de ter sido gravada no álbum *Chico Buarque – Duetos*, “Iolanda” já fazia parte do repertório da cantora. A canção havia sido gravada por Simone em um dueto com Chico no álbum *Desejos*, de 1984, dezoito anos antes de ser gravada por Chico Buarque, em dueto com Pablo Milanés, em seu disco compacto (CD) de 2002.

Do cantor e compositor Silvio Rodríguez, Chico traduz “Supón” e “Imagínate”, ambas para serem gravadas na voz de Nara Leão no álbum *Nasci para bailar*, de 1982. As versões aparecem no álbum como “Supõe” e “Imagina só”, respectivamente.

Além de ser um cantor que ocupa um importante papel no cenário musical brasileiro, Chico Buarque também é procurado para escrever canções por encomenda, seja para projetos no teatro ou cinema, seja para outros cantores da MPB. Se o repertório do artista constrói sua imagem e pode se basear na expectativa de seu público (WORBS, 1963 apud KAINDL, 2005), podemos nos perguntar se foi por essa razão que as canções foram traduzidas para Nara Leão e Simone, por terem sido vistas como mais adequadas aos repertórios e ao público dessas intérpretes.

Neste trabalho, tivemos como **objetivo geral** fazer um estudo descritivo que, em sua parte principal, analisa três versões de canções de Pablo Milanés e as coteja com duas versões de canções de Silvio Rodríguez, todas essas versões feitas por Chico Buarque para serem cantadas (estudo descritivo de produto), tendo como ferramentas de apoio para análise das versões as modalidades de tradução propostas por Aubert (1998) e a “abordagem do pentathlon” proposta por Low (2005). Por outro lado, também procuraremos situar essas versões em contextos gerais (estudo descritivo de função). Foi necessário também buscar apoio em estudos sobre tradução de canção para dar subsídio a reflexões sobre tradução de canção popular nos Estudos da Tradução, discutindo especificidades desse tipo de tradução, em diálogo com o que se observa no *corpus* de estudo. Ao esboçar os contextos das cinco versões estudadas (estudos de função) aspiramos poder também

prestar uma contribuição para uma futura historiografia abrangente da tradução de canção popular no Brasil.

Como **objetivos específicos** da pesquisa, propusemos:

(1) fazer um levantamento geral de traduções na obra musical de Chico Buarque, em tópicos, seguindo as diferentes formas de tradução de canção (LOW, 2003) e delimitar dentre esse conjunto um *corpus* de estudo coeso, privilegiando a tradução de canção para ser cantada e o par linguístico espanhol-português;

(2) relacionar, de maneira mui breve, o contexto musical do período de 1960 a 1980 com a carreira de Chico Buarque, observando sua atuação como compositor e como tradutor das canções cubanas selecionadas para compor o *corpus*;

(3) analisar, de maneira descritiva, o *corpus* de estudo selecionado, que se compõe de três letras de canções de Pablo Milanés e as versões feitas por Chico Buarque, cotejá-las com duas canções de Silvio Rodríguez, também em suas versões feitas por Chico Buarque), apoiando-nos nas modalidades de tradução propostas por Aubert (1998) e na abordagem do pentathlon de Low (2005) e considerando as seguintes questões:

- Em que níveis linguísticos se pode estabelecer critérios que caracterizem como tradução a versão em português das canções em espanhol (HALLIDAY, 2001; LOW, 2005);
- Em que medida a proximidade das línguas (a saber, o português e o espanhol) pode ser considerada um facilitador na tradução das canções do *corpus* e é realmente utilizada como tal, e de que maneira são tratados os possíveis pontos de distanciamento linguístico que aparecem nas canções.
- Como a música influencia o resultado do texto-meta (TM) em relação à negociação do tradutor com o texto-fonte (TF), em se tratando de tradução de canção, que supõe o condicionamento do texto a um elemento extralinguístico, neste caso, a música.

Por meio deste estudo, feito à luz de estudos sobre tradução de canção, da discussão de alguns conceitos sobre tradução de canção e da análise das traduções de canções feitas por Chico Buarque, um dos mais destacados nomes da MPB, cremos que avançaremos também na construção de uma futura historiografia abrangente da tradução de canções populares no Brasil.

Para alcançar esses objetivos definidos anteriormente, a dissertação apresenta três capítulos. No primeiro capítulo, situamos a tradução de canção nos Estudos da Tradução e fazemos uma revisão dos estudos que apoiaram nossa reflexão sobre as especificidades da tradução de canções

para serem cantadas como modalidade de tradução. No capítulo dois, traçamos um breve panorama da obra musical de Chico Buarque, o que inclui um levantamento de traduções de suas canções para o alemão, francês, italiano e espanhol, além do comentário da tradução da canção “Construção”, de Chico Buarque, feita por Silvia Urich e Roberto Echepare para um cancionário bilíngue comparando-a com a versão dessa mesma canção, do português para o espanhol, feita por Daniel Viglietti para ser cantada por Chico Buarque no álbum *Chico em español* como ilustração das diferenças entre traduções de canção feitas para diferentes finalidades. No terceiro capítulo, apresentamos o *corpus* e a metodologia aplicada nas análises e são feitas as análises das versões, durante as quais também apresentamos informações sobre a relação de Chico Buarque com Cuba e sobre a Nova Trova cubana. O último capítulo se reserva às considerações finais.

2. CAPÍTULO 1 – TRADUÇÃO, ESTUDOS DA TRADUÇÃO E TRADUÇÃO DA CANÇÃO

2.1. A Tradução e os Estudos da Tradução

A tradução existe por uma necessidade do homem de transpor dificuldades na comunicação uns com os outros, especialmente por motivo da diferença entre línguas e culturas, considerando a proposta de Jakobson (1995), que sugere que a tradução, mais do que transportar uma informação de uma língua para outra, é uma forma de interpretar signos. Nessa perspectiva, o linguista considera haver três espécies de tradução: intralingual - ou reformulação -, a tradução interlingual - ou tradução propriamente dita - e tradução inter-semiótica - ou transmutação.

Embora traduzir seja uma prática milenar, os estudos sobre tradução são recentes. É bem verdade que muitos filósofos, historiadores, escritores e os próprios tradutores refletiram sobre a tradução, desde a antiguidade até os tempos contemporâneos. Porém, somente na segunda metade do século XX, os estudos da tradução passaram a configurar-se como uma área de conhecimento autônoma em relação aos estudos linguísticos e aos estudos literários. Possivelmente pela recente sistematização das diferentes áreas nos Estudos da Tradução, Hurtado Albir (2011) tenha achado necessário desfazer a confusão que se faz entre o que é tradução e o que é tradutologia (ou estudos da tradução) em seu livro *Traducción y Traductología*. Segundo ela,

A tradução é uma habilidade, um *saber fazer* que consiste em saber percorrer o processo tradutor, sabendo resolver os problemas de tradução que se apresentam em cada caso. A tradução, mais que um *saber*, é um *saber fazer*; neste sentido, seguindo a distinção de Anderson (1983) entre conhecimento declarativo (*saber o quê*) e conhecimento procedimental ou operativo (*saber como*), teremos que qualificar o saber traduzir como um conhecimento essencialmente de tipo operativo e que, como todo conhecimento operativo, se adquire fundamentalmente pela prática. Já a Tradutologia é a disciplina que estuda a tradução; se trata, pois, de um *saber sobre* a prática tradutória. A tradutologia é uma disciplina científica, que necessita, além disso, estabelecer relações com outras muitas disciplinas [...] (ALBIR, 2011, p. 25, grifos da autora. Tradução nossa)³

³ *La traducción es una habilidad, un **saber hacer** que consiste en saber recorrer el proceso traductor, sabiendo resolver los problemas de traducción que se plantean en cada caso. La traducción más que un saber es un **saber hacer**; en este sentido, siguiendo la distinción de Anderson (1983) entre conocimiento declarativo (**saber qué**) y conocimiento procedimental u operativo (**saber cómo**), tendremos que calificar el saber traducir como un conocimiento esencialmente de tipo operativo y que, como todo conocimiento operativo, se adquiere fundamentalmente por la práctica. En cambio, la Traductología es la disciplina que estudia la traducción; se trata,*

Essa definição e diferenciação do que vem a ser tradução e Tradutologia (ou Estudos da Tradução, Translatologia ou ainda Ciência da Tradução)⁴, contribuem para entendermos que estudar a tradução não se identifica com, nem requer necessariamente, fazer tradução.

Na década de 1970, James Holmes faz, de forma pioneira, um mapa das possíveis subáreas dos Estudos da Tradução. Mesmo que os estudos sobre essa área tenham se desenvolvido rapidamente desde seu mapeamento até os dias atuais, a sistematização feita por Holmes (1972) ainda é considerada válida (BAKER, 1998), inclusive no que diz respeito aos estudos sobre ferramentas de tradução e desenvolvimento de estudos sobre os processos de tradução, subáreas previstas por ele como possíveis antes de que pesquisas nelas estivessem sendo desenvolvidas efetivamente. É quase como uma previsão do que contemplamos hoje das ferramentas computacionais que foram criadas graças ao desenvolvimento das ciências da computação e da linguística computacional.

Em seu mapeamento, Holmes divide as áreas dos Estudos da Tradução entre estudos “puros” e “aplicados”. Os estudos puros, por sua vez, subdividem-se em estudos teóricos e os descritivos. Os teóricos podem ser gerais ou parciais. Os estudos parciais podem estar restritos ao meio em que se realiza a tradução (se escrita ou oral, por exemplo); restritos à área linguística específica ou grupo cultural específico, aos diferentes níveis linguísticos, ao tipo de texto, à tradução de um texto de determinada época e tempo ou restritos a um problema específico, como a tradução de metáforas. À diferença dos estudos teóricos, que tratam de explicar e prever a tradução como fenômeno a partir da proposta de modelos teóricos, os estudos descritivos da tradução se propõem descrever as características desse fenômeno, e podem ser realizados sob diferentes perspectivas: orientados ao produto, ao processo e à função. Os estudos aplicados em tradução se ocupariam de investigar e desenvolver diversas aplicações práticas dos estudos puros, como formação de tradutores, ferramentas de tradução, políticas ou crítica de tradução (BAKER, 1998). A partir da segmentação das várias atividades dentro dos Estudos da Tradução, foi possível organizar as atividades de pesquisa em tradução e, muitas delas, ainda estão desenvolvendo seu espaço junto às produções acadêmicas atuais para esse tema.

*pues, de un saber **sobre** la práctica traductoria. La Traductología es una disciplina científica, que necesita, además, entablar relaciones con otras muchas disciplinas [...]. (grifos da autora)*

⁴ O nome da disciplina pode variar entre autores e línguas, embora atualmente haja bastante consenso em torno da denominação *Translation Studies*, em inglês (cf. BAKER, 1998), e de Estudos da Tradução, em português.

2.2. Os Estudos da Tradução e a tradução de canções

Colocada a diferença entre o que é tradução e o que são os Estudos da Tradução, há ainda outras questões. A princípio, como já dito, entendiam-se os estudos sobre tradução como parte da linguística aplicada ou da literatura comparada. Hoje, devido ao contato com metodologias e teorias de outras disciplinas, como psicologia e estudos culturais, há uma diversidade de temas estudados sob diferentes enfoques: além dos trabalhos mais antigos e tradicionais sobre tradução literária ou terminologia, também há os estudos culturais da tradução, tradução audiovisual, tradução de quadrinhos, interpretação, entre outros.

Os temas são tão complexos e heterogêneos que se fala em uma tendência de fragmentação dos Estudos da Tradução e se questiona se teriam perdido unidade, uma vez que as diversas teorias e metodologias desenvolvidas não dão conta sozinhas de todos os temas a serem investigados. Baker (1998) acredita que a pluralidade e heterogeneidade das investigações sobre tradução não devem ser vista como excludentes ou contrapostas, mas devem contribuir para o fortalecimento dos Estudos da Tradução como disciplina, agregando os diferentes discursos a fim de consolidar os Estudos da Tradução como ciência.

Observando os diferentes temas estudados e aceitos no meio acadêmico e toda a discussão que envolve a heterogeneidade atual dos Estudos da Tradução, não é difícil entender por que os estudos sobre tradução de canções têm sido pouco desenvolvidos nessa área do conhecimento, já que mesmo a canção é consideravelmente menos investigada em comparação com outros estudos desenvolvidos em literatura ou linguística. Por essa perspectiva, investigações sobre a tradução de canção contribuem para a consolidação da autonomia dos Estudos da Tradução como área do conhecimento.

2.3. A tradução de canção: teorias e metodologias

2.3.1. A poesia que virou canção ou a canção que virou poesia?

Na releitura constante do canônico e do não-canônico, percebemos na arte contemporânea uma convergência para a pluralidade e para o apagamento de fronteiras antes mais nitidamente demarcadas. O culto e o popular que antes se encontravam separados em posições bem definidas,

assim como os elementos pertencentes a cada um desses universos, se veem fundidos: a canção popular toma proporções de poesia. Gardel (2002) menciona que a palavra cantada se denomina **letra da canção** e a palavra apresentada em suporte gráfico-visual denomina-se simplesmente **poema**. Numa tentativa de criar um termo adequado, pode-se criar um sintagma híbrido **letra do poema**, que “afirma um tipo de poesia escrita que enfrenta a pluralidade discursiva e cultural das sociedades contemporâneas” (GARDEL, 2002, p. 12).

No entanto, esse hibridismo “poema-canção” remonta à antiguidade. O que se conhece como poema-canção existe desde a Grécia antiga, em que a poesia era feita para ser cantada. Cavalcanti (2009) diz em seu artigo que,

de acordo com a tradição, a música e a poesia nasceram juntas. De fato, a palavra “lírica”, de onde vem a expressão “poema lírico”, significava, originalmente, certo tipo de composição literária feita para ser cantada, fazendo-se acompanhar por instrumento de cordas, de preferência a lira. (CAVALCANTI, 2009, p.30)

Se olharmos de maneira diacrônica, a canção ocupou um espaço importante na produção literária da era medieval, no imaginário do povo e no entretenimento da época, sendo talvez a gênese da poesia ocidental que conhecemos. Segundo Zumthor (1993, p. 71), “não se pode negar a importância do papel dos recitadores e cantores profissionais, através de regiões tão variadas, na formação de línguas poéticas românicas e germânicas e, talvez, de sistemas de versificação.” Podemos entender que a canção estava contida no sistema literário românico e germânico e muito da produção poética até o século XVI, era, na verdade, feita através de canções que tempos depois foram assimiladas e reconhecidas simplesmente como poemas, especialmente pela perda da sonoridade que não tinha como ser registrada.

A produção literária, que antes encontrava também na canção a sua divulgação, ganhou uma diversidade de formas gráficas e ênfase na produção puramente escrita com o advento da imprensa a partir do século XVI (MELLER, 2009, p. 187-188). Assim, a lírica foi se alterando, “abandonando o canto para se destinar, cada vez mais, à leitura silenciosa” (CAVALCANTI, 2009, p.30). Assim, canção e poesia foram se organizando como gêneros diferentes, ou sistemas diferentes, inseridos em um grande sistema cultural.

Para Even-Zohar (1990, apud Moya, 2004), a literatura é um conjunto de sistemas – ou polissistemas – hierarquicamente estruturados, que estão em contínuo conflito e transformação. Segundo Prata,

[...] quando falamos do sistema literário, verifica-se que os diferentes gêneros literários disputam entre si o lugar central do sistema. Assim, o polissistema literário é composto por todos os gêneros literários, desde as obras-primas aos gêneros menores, onde se incluem a literatura traduzida e a literatura infantil. (PRATA, 2010, p. 10)

A partir da afirmação de Prata (2010), pensamos que, assim como a literatura infantil e a literatura traduzida, a canção popular compõe o elenco de gêneros atualmente considerados menores. Vimos que, ao longo dos tempos, a canção foi ocupando uma posição periférica em relação à poesia, que ocupa uma posição mais central nos estudos literários atualmente.

Por outro lado, quando nos deparamos com poemas musicados ou letras analisadas como poemas, percebemos que há uma interação significativa desses sistemas e que o lugar do culto (ou canônico) e do popular (não-canônico) não se estabelece, necessariamente, pelo valor estético intrínseco de cada gênero - canção e poesia. Segundo Even-Zohar, a canonicidade não é algo inerente aos textos, mas é algo atribuído por indivíduos, grupos ou instituições e é, portanto, uma categoria social (cf. EVEN-ZOHAR, 1990, p. 15-17, apud KAINDL, 2005, p. 240).

Segundo Kaindl (2005), Lambert lida com a questão do popular (ou não-canônico) através da proposta de um mapeamento da comunicação de massa e aponta para sua complexidade (cf. LAMBERT, 1989; LAMBERT, DELABASTIA, 1996, apud KAINDL, 2005, p. 240). Embora a concepção de tradução de mídia de massa de Lambert tenha seu foco na produção audiovisual, Kaindl afirma que ela também é válida para tradução de canção popular, uma vez que

a produção e distribuição de canções populares são determinadas por sua natureza internacional e têm que ser entendidas como uma ordem complexa, disjuntiva, que não pode ser reduzida a modelos centro-periferia; uma forte concentração de algumas grandes empresas que atuam globalmente pode alcançar uma audiência mundial, a música popular faz uso extensivo de diversas formas de tecnologia multimídia, e - como mencionado no início - tornou-se parte integrante, mesmo invasiva, de nossas vidas. (KAINDL, 2005, p. 240)⁵

No Brasil, alguns compositores, dentre eles Chico Buarque, foram responsáveis por que a letra da canção popular tomasse proporções de arte poética e, ainda assim, suas canções foram disseminadas pelas mídias de massa mais expressivas do século XX: o rádio e a televisão.

⁵ *The production and distribution of popular songs are determined by its international nature and have to be understood as a complex, disjunctive order, which cannot be reduced to center-periphery models; a Strong concentration of a few globally acting major companies can reach a worldwide audience; popular music makes extensive use of various forms of multimedia technology; and – as mentioned at the outset – it has become an integral, even invasive, part of our lives.*

2.3.2. Tradução de canção? Uma posição mais musicocêntrica ou mais logocêntrica

Quando nos deparamos com certas canções “inéditas” cantadas em nossa língua cuja música reconhecemos, é inevitável a relação que estabelecemos com a canção “original”. No período da Jovem Guarda, na década de 1960, por exemplo, alguém que ouvisse a canção “Splish splash” (1963) interpretada por Roberto Carlos, poderia fazer relação com a canção “Splish splash”, de Bobby Darin e Murray Kaufman – ou DJ Murray the K, interpretada por Bobby.

Quem tivesse algum conhecimento de inglês poderia perceber que a canção cantada por Roberto Carlos não é a tradução da letra da canção de Bobby Darin, pois trata-se de um texto inédito composto por Erasmo Carlos, autor da nova versão, que não faz referência ao sentido do texto em inglês. A canção “Splish splash”, gravada por Bobby em 1958, nasceu de uma aposta de Murray com Bobby: o desafio era escrever uma canção que começasse com “*splish splash I was takin a bath*” (splish splash, eu estava no banho). Logo, a canção fala de um rapaz tomando um banho relaxante e que, de repente, se deu conta de que estava acontecendo uma festa com muita dança na sua sala de estar. Por sua vez, a canção “Splish splash” de Erasmo fala de um som de beijo roubado (splish splash) que causou alvoroço nas pessoas dentro do cinema. Segundo o *site* “Clube do rei”, Erasmo Carlos teria dito a Roberto Carlos: “no original esse barulho refere-se a alguma coisa caindo na água. Mas eu pensei na letra e não ia ficar boa. Botei *splish splash* como o barulho de um beijo.” (CLUBE DO REI, 2003-2011).

Por existirem muitas versões como a de Erasmo, que mudam completamente o assunto geral do texto, dificilmente se consideram traduções as canções em português “inspiradas” musicalmente em canções em outras línguas. Porém, textos-fonte (doravante TF) de canções como “Stupid Cupid”, interpretada por Connie Francis, encontram em textos-meta (doravante TM) uma alta densidade de coincidências de sentido, inclusive linearmente nos versos melódicos correspondentes, como é o caso da canção “Estúpido cupido”, interpretada por Celi Campello. A partir dessas informações, como pensar essa diversidade de casos: tradução, adaptação ou ainda apenas o empréstimo de uma melodia como pretexto para um novo texto que em nada interessa aos Estudos da Tradução? No meio musical, tanto as traduções que mudam completamente o texto original quanto as que mantêm o seu sentido são chamadas *versões*. Nos estudos sobre tradução, as posições são variadas.

Haupt (1957, p. 228 apud KAINDL, 2005, p. 237) considera que há dois tipos de traduções de canção: 1) as traduções que mudam completamente o texto original e 2) as que tentam reproduzir o texto de partida e somente fazem mudanças mínimas requeridas pela simbiose com a música.

Gorleé (2005, p. 8) fala de duas posições possíveis na tradução de canção: a logocêntrica e a musicocêntrica. O logocentrismo supõe um predomínio do sentido da palavra na tradução da letra. No musicocentrismo acontece o oposto, a abordagem é mais musical e a palavra não tem importância (GORLEÉ, 2005, p. 8).

Cintrão (2009, p. 819) põe em relação o que dizem Haupt e Gorleé, propondo que os casos em que há uma superposição de outra letra sobre a melodia de uma canção estrangeira sugerem uma posição musicocentrista.

Worbs (1963) fala de dois motivos para manipulação do sentido das letras. O primeiro estaria diretamente ligado à questão do repertório do artista que incorpora a canção traduzida, apresentando letras coerentes com sua imagem artística e com a expectativa de seu público. O segundo estaria ligado à “mentalidade específica de uma nação”, de modo que a tradução da canção popular se vê especialmente influenciada pelo contexto sociocultural receptor (WORBS, 1963, p. 46 apud KAINDL, 2005, p. 237).

Cintrão (2009, p. 817) aponta que

além da diferenciação entre visões mais logocentristas e mais musicocentristas da tradução de canção, é possível pensar em um grande elenco de variáveis capazes de interferir numa maior ou menor aproximação semântica entre letra da canção traduzida e a letra original, como o par linguístico envolvido (línguas mais próximas ou mais distantes), *status* percebido na letra da canção (maior ou menor grau de “teor de poeticidade” da letra ou de “autoridade poética” atribuída ao autor original), preferências pessoais do cantor tradutor com relação a estratégias de tradução, atribuíveis a suas próprias concepções de tradução, ou mesmo o motivo pelo qual certo artista escolhe uma determinada canção para ser traduzida.⁶ (Trecho do texto original em português cedido pela autora).

⁶ “*Apart from the differentiation between more logocentric and more musicocentric views in song translation, it is possible to enumerate other variables which can influence the choice for a higher or lower semantical approximation between TT and ST when translating a song: for example, the specific linguistic pair (typologically closer or more distant languages), the “poetic status” of certain song lyrics (higher or lower degree of poeticity perceived in a song lyric, or poetic authority assigned to its author), the personal preferences of the translator for certain translation strategies due to his/her own conceptions of translation, or also the reasons why an artist chooses specific songs to be translated.*” (CINTRÃO, 2009, p. 817, tradução para o inglês de Sarah Johnson)

Dentre essas outras variáveis, também em função da natureza da simbiose de letra e música e do aspecto sociocultural que envolve a produção fonográfica e sua distribuição, podemos ter uma maior ou menor aproximação semântica entre os textos.

Low (2005) considera que há gêneros musicais, como o jazz, que dão especial importância à música em detrimento da letra, assim como as canções que têm muitas repetições e têm como objetivo o entretenimento pela musicalidade e pela dança. Na tradução dessas canções pode-se supor que a tendência será priorizar aspectos relativos à música, como ritmo e melhor performance do canto (*singability*). Já canções em que a letra é percebida como especialmente importante – que poderíamos chamar de logocêntricas – vão tender a receber um tratamento de maior esforço para conciliar, na versão para ser cantada, os aspectos do texto (como sentido e naturalidade) com a música, de modo que letra-meta estabeleça relação no nível semântico com o texto original, sempre que possível.

Muitos não consideram como tradução as canções em língua materna (LM) que tenham a mesma melodia de uma canção previamente gravada e divulgada em uma língua estrangeira (LE) daí talvez o uso mais corrente da palavra “versão” para essa modalidade de tradução. Devido ao posicionamento musicocêntrico de algumas traduções de canção, há o estigma entre leigos de que a versão de uma canção não pode ser considerada propriamente uma tradução, mesmo que o TF da canção apresente uma aproximação semântica em relação ao TM.

Creemos que a razão desse estigma reside no que muitos entendem por equivalência em tradução. Nem sempre há uma equivalência estreita, palavra por palavra, no nível léxico-gramatical, especialmente considerando o entendimento rudimentar de que a tradução deve estabelecer esse tipo de equivalência também na ordem sintática em que se dispõem os elementos linguísticos no TF, por isso o TM não é considerado como tradução quando se trata do gênero canção. No entendimento de alguns, seria no máximo uma adaptação.

Não é nossa intenção discutir profundamente os limites que diferenciam casos de adaptação ou tradução, mas admitimos que, de fato, esse é um assunto bastante complexo. Em alguns casos, realmente, é difícil estabelecer as fronteiras entre tradução e adaptação. Porém, atentamos também a que, se entendemos a equivalência como o vínculo entre dois textos que caracteriza um como tradução de outro, a natureza do vínculo entre TF e TM que caracteriza uma tradução ainda é um tema bastante discutido e controverso nos Estudos da Tradução e deve ser observado de maneira cuidadosa quando se trata de canção. Por isso, neste trabalho, ao falarmos de tradução de canção,

usamos “tradução” para falar do objeto do *corpus* de estudo considerando o mesmo sentido amplo que o termo tradução tem no nome da disciplina Estudos da Tradução, sem excluir do escopo dessa disciplina casos, por exemplo, de tradução poética, legendagem, dublagem, tradução oral (como interpretação simultânea), ou seja, casos em que a existência de um vínculo entre TF e TM é claramente reconhecível, embora não livre de omissões, acréscimos, compensações, mudanças de ponto de vista (entre elas modulações) e outros procedimentos que não se reduzem à tradução palavra por palavra com alguns rearranjos morfossintáticos demandados por fatores contrastivos entre as diferentes línguas e culturas.

2.3.3 A tradução de canção e a teoria do *Skopos*: uma relação

Considerando os diferentes aspectos do gênero, Low (2003, 2005) discute a questão de equivalência baseando-se na teoria da finalidade, ou *Skopostheorie*, desenvolvida por Hans J. Vermeer, cujo grupo de teóricos ficou conhecido como funcionalistas. A abordagem dos funcionalistas (REISS; VERMEER, 1984) se constrói sobre a ideia de que não podemos pensar a equivalência entre TF e TM levando em conta somente os aspectos linguísticos do texto, mas também outros aspectos que são igualmente importantes para a tradução de determinado texto, segundo a sua função e propósito.

Para os funcionalistas, a teoria da finalidade pode ser pensada como uma teoria geral de tradução, baseada no princípio central de que o principal parâmetro para as decisões em tradução é sua finalidade (*Skopos*). Embora tenha sido pensada primeiramente para textos informativos, Vermeer a considera também aplicável a textos expressivos, o que abre precedentes para incluirmos a aplicabilidade dessa teoria à canção e a todos os atores específicos envolvidos (LOW, 2005, p. 186).

Uma questão importante trazida por Peter Low (2003) é que dificilmente são considerados os diferentes propósitos (*Skopoi*) para os quais um texto-meta pode estar destinado quando se discute a tradução de canções. O autor identifica as seguintes funções para as quais existem traduções de canções líricas compostas sobre textos poéticos canônicos, como poemas de Baudelaire (“*Art Songs*”): um apoio de sentido para ensaio dos intérpretes (“*a performer’s crib*”); tradução para os ouvintes da gravação, apresentada junto com as letras na língua original no encarte do álbum (“*a recording insert*”); um sumário do sentido das letras no programa de uma

apresentação musical (“*a programme text*”); um texto recitado pelo intérprete antes da interpretação ao vivo da canção (“*a spoken text*”); letras que podem ser cantadas com a melodia original (“*a sung text*”) (LOW, 2003, p. 95-96). Ao pensar, a partir de Low, que a tradução de uma canção popular pode integrar um cancioneiro, uma legenda de *videoclipe*, um encarte de CD ou uma canção a ser cantada, nos damos conta de que o texto-meta pode desempenhar diferentes funções.

Tendo em conta as diferentes funções, o propósito do texto e o público receptor da tradução, podemos flexibilizar as estratégias de tradução considerando a importância da função do texto, conforme postula a abordagem funcionalista, considera Low (2003).

2.3.4. O conceito de tradução subordinada e a tradução de canção para ser cantada

Quando se trata da tradução de canção para encartes de CD, cancioneiros e programas de apresentações musicais, a ênfase maior está no texto e na sua leitura silenciosa e informativa. Aspectos estéticos podem ser considerados, mas nem sempre são o propósito do texto. Ao visitar um *website* que disponibiliza letras de canções estrangeiras com uma tradução, entendemos que o propósito do texto traduzido é o de fazer com que o leitor se inteire do que se trata a letra, ou seja, o sentido do texto. Diferentemente de um cancioneiro bilíngue, cuja tradução pode ter uma preocupação com a estética do poema-canção. Mas os dois exemplos mencionados não têm de atender, necessariamente, a nenhum critério estabelecido pela música. No caso da tradução de canção para ser cantada, o código musical como elemento extralinguístico sujeita o texto a restrições específicas.

Em “Sub-titling - constrained translation”, Titford (1982) trata, especificamente, da sujeição do texto aos aspectos que envolvem a legendagem: som, imagem e tempo. Segundo o teórico, “os problemas encontrados em legendagem derivam essencialmente das restrições impostas ao tradutor pelo próprio meio, restrições que demandam uma abordagem ‘pragmática’ para a língua usada nas legendas.”⁷ (p. 113). Quer dizer que as escolhas do tradutor ficam limitadas porque elementos extralinguísticos “dominam” sobre elementos linguísticos. Embora tratando-se

⁷The problem encountered in subtitling derive essentially from the constraints imposed on the translator by the medium itself, constraints which necessitate a ‘pragmatic’ approach to the language used in sub-titles (STs). (TITFORD, 1982, p. 113)

de legendagem, o texto aponta para a influência e impacto de elementos extralinguísticos na tradução, um ponto comum com a tradução de canções para serem cantadas.

Mayoral, Kelly e Gallardo (1988) avançam um pouco mais no conceito de tradução subordinada, desenvolvendo-o a partir do ponto de vista da Teoria de Comunicação. Os teóricos consideram que “quando se requer a tradução não somente de textos, mas de textos em associação com outros meios de comunicação (imagem, música, fontes orais, etc.) a tarefa do tradutor se torna mais complexa e ao mesmo tempo restrita por esses meios” (1988, p. 356. Tradução nossa)⁸. Os textos verbais que podem requerer um tipo de tradução subordinada a elementos extralinguísticos são os encontrados em quadrinhos, propagandas, dublagens, legendagens e canções para serem cantadas. No caso das canções, a subordinação se estabelece porque a música é, segundo Med, “a arte de combinar os sons simultânea e sucessivamente, com ordem, equilíbrio e proporção dentro do tempo” (1996, p. 11).

Considerando os seis graus de subordinação estabelecidos por Mayoral, Kelly e Gallardo (1988, p. 364), a canção atinge pelo menos quatro graus: conteúdo musical, sincronia espacial (em que o signo não ocupa nem mais nem menos espaço do que lhe corresponde), sincronia de tempo (acordo em tempo dos diferentes sinais que comunicam uma unidade de informação) e características de língua falada. Low (2005, p. 185) coincide em apontar essas restrições ao colocar as múltiplas subordinações pré-existentes impostas pela música como um desafio a ser aceito pelo tradutor de canções para serem cantadas.

No caso da tradução de canções do espanhol para o português, em uma perspectiva linguística, é necessário ter consciência de que se trata de línguas próximas, e que

as relações entre o português e o espanhol se caracterizam (1) por uma proximidade mais superficial (plano do significante no nível do léxico) do que real; (2) por uma distância lexical (maior transparência) diferente da distância sintática e discursiva (divergência em importantes pontos específicos). (CINTRÃO, 2006, p. 100).

Admitimos que a proximidade linguística entre o espanhol e o português pode ser facilitadora no caso da tradução de canção para ser cantada. Mas também cremos que, mesmo entre línguas próximas, os pontos de contraste podem oferecer as mesmas complexidades que estariam presentes em uma tradução para ser cantada em uma língua estrangeira mais distante do português.

⁸[...] *when translation is required not only of written texts alone, but of texts in association with other communication media (image, music, oral sources, etc.), the translator's task is complicated and at the same time constrained by the latter.* (MAYORAL, KELLY, GALLARDO, 1988, p. 356)

Inclusive porque, como antes comentado, a tradução de canção para ser cantada conjuga questões em diferentes aspectos que devem ser levadas em conta, além do linguístico.

3. CAPÍTULO 2 – CHICO BUARQUE E A TRADUÇÃO DE CANÇÃO

3.1. A trajetória de Chico Buarque entre as décadas de 1960 e 1980

Francisco Buarque de Hollanda, filho de Sérgio Buarque de Hollanda, importante historiador e um dos grandes intelectuais do século XX no Brasil, e Maria Amélia Cesário Alvim Buarque de Hollanda, nasceu carioca e foi morar em São Paulo. No livro *Para seguir minha jornada*, de Regina Zappa (2011), há relatos de que ainda com oito anos, na época em que Chico morou em Roma com a família, o pequeno via constantemente Vinicius de Moraes pelas suas frequentes visitas ao pai, Sérgio Buarque de Hollanda. Quando criança, tinha interesse em cinema, música e literatura. Com dez anos, ia ao quarto com sua irmã Miúcha ouvir, no velho rádio, sambas, marchinhas e boleros. Aliás, sua irmã Miúcha abriu caminho para Chico na música: aprendia alguns acordes de violão com Vinicius de Moraes e os ensinava a Chico, quando eram ainda bem jovens.

Ouvia bastante Ataulfo Alves, Noel Rosa, Ismael Silva, Caymmi, Vinicius de Moraes, Tom Jobim e tantos outros nomes de peso do samba e da bossa-nova, gêneros musicais que influenciaram bastante Chico Buarque, além de artistas franceses que o influenciaram no sentir, como Jacques Brel, Charles Aznavour, e os artistas americanos que o influenciaram na música, como o americano Miles Davis (ZAPPA, 2011, p. 50-51). A década de 1960 seria o momento inicial da carreira musical de Chico Buarque. Sua primeira canção foi “Canção dos olhos” e Chico tinha 15 anos, em 1959, ano em que

o presidente Juscelino Kubitschek declarou moratória ao FMI, instalava-se na América Central a Revolução Cubana, com Ernesto Che Guevara assumindo a presidência do Banco Nacional de Cuba, começava a Guerra do Vietnã sob comando do presidente americano John Kennedy, morria no Rio de Janeiro Heitor Villa-Lobos e, e Alain Resnais lançava seu instigante filme *Hiroshima mon amour*. Mas nada disso marcaria tanto o adolescente Chico Buarque quanto outro fato, ocorrido no mesmo ano: Chico foi picado pela mosca azul musical e infectado para sempre. (ZAPPA, 2011, p. 79)

Porém, nesse período, Chico Buarque ainda não sabia se seguiria a carreira de criação. À revista *Fatos e Fotos*, disse que foi influenciado por todo tipo de atividades em sua adolescência, desde palhaço, bombeiro e jogador de futebol até padre, intelectual, deputado ou ladrão de automóveis. Resolveu ser arquiteto.

Em 1963 entrou para a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU), mas a faculdade acabou mais influenciando Chico Buarque nos movimentos estudantis que vinham crescendo do que propriamente os desenhos e projetos de arquitetura, o que reforçava seu posicionamento de esquerda. Além de reforçar seu posicionamento econômico-social, a FAU contribuiu para os encontros do Sambafo (grupo de música criado por ele) no bar Sem Nome, seu “escritório” na faculdade. O período era a queda de João Goulart e o golpe militar em 1964 – Chico ainda cursava arquitetura. Na faculdade, em 1965, Chico participava de movimentos contra a tomada da Universidade pelos militares, fazendo vigília com outros artistas que se revezavam dia e noite (ZAPPA, 2011, p. 88). Abandonou a faculdade por achar que arquitetura não era o que queria estudar. Acabou optando pela música e, anos depois, pela literatura. Em 1966, com apenas 22 anos “já havia composto ‘A banda’ e com ela ganhado um festival, já tinha musicado o poema ‘Morte e vida Severina’, de João Cabral de Melo Neto, e era, a essa altura, um popstar” (ZAPPA, 2011, p. 17).

Até 1968, Chico sustentava uma imagem de “bom-moço” para a mídia. Depois da montagem da sua peça *Roda Viva*, o diretor Zé Celso tinha conseguido abalar “os alicerces de bom-mocismo buarquiano” (ZAPPA, 2011, p.231). Houve repressão pré e pós AI5 à *Roda Viva* e a partir daí vários interrogatórios a Chico Buarque. Atores da peça foram espancados pelos militares no teatro Ruth Escobar após a encenação. O clima era de tensão. Chico Buarque viaja para a Itália a trabalho em 1969 e grava versões em italiano das suas canções. O convite de trabalho era lançar um disco na Itália pela RCA e fazer shows pela França. Daí surgiu a parceria com seu produtor – e tradutor – Sergio Bardotti. A estada na Itália durou quinze meses e, voltando ao Brasil a convite da gravadora PolyGram, continuou sendo perseguido pela ditadura militar e compareceu diversas vezes ao Dops para prestar depoimentos. “Eles me encheram o saco, mas também enchi muito o saco deles” diz Chico (ZAPPA, 2011, p.257). Nos anos da década de 1970, Chico recebia com frequência cartões de Natal e Ano-Novo do CCC (Comando de Caça aos Comunistas) com ameaças explícitas. Mesmo período em que gravou canções como “Cálice”, “Deus lhe pague” e tantas outras.

No livro biográfico *Tantas Palavras*, Humberto Werneck comenta que, na década de 1970, Chico Buarque não queria carregar a responsabilidade de ser alvo número um da censura, por isso decidiu sair de cena, literalmente: parou de fazer shows. O último foi no Canecão, em 1975, ao

lado de Maria Bethânia (WERNECK, 2006, p. 92). Nessa mesma década, Chico se encantou com as fotos de viagem a Cuba do escritor e jornalista Fernando Moraes:

“ele tinha ido a Cuba”, comenta Chico, “foi o primeiro jornalista brasileiro a fazer essa viagem às claras, e na volta fez lá em casa uma projeção de slides. O Fernando falava do país, a gente fazia perguntas. Para nós tudo era novidade. Lembro até hoje daquelas imagens na parede” (WERNECK, 2006, p. 93).

As imagens foram tão impactantes para Chico que, nelas, ele se inspirou para compor “O que será”, de 1976. Nesse mesmo período, “fez sua primeira viagem a Cuba, em 1978, como jurado do prêmio de literatura da Casa de las Américas” e para não viajar clandestinamente, já que o passaporte desde o golpe em 64 tinha um carimbo que advertia que o documento não era válido para viagens a Cuba, Chico viajou “às claras”: foi a Lisboa e de lá para Havana. Isso não impediu os militares de detê-lo no aeroporto do Rio com Marieta Severo, sua esposa na época. Mesmo assim, Chico insistiu em Cuba e “de lá trouxe a música, até então desconhecida pelos brasileiros, dos compositores da Nueva Trova cubana, como Pablo Milanés e Silvio Rodríguez” (WERNECK, 2006, p. 94). Também apresentou aos colegas cubanos o melhor da MPB da época, em apresentações musicais na ilha de Fidel Castro.

Nesse momento, surgia a Nova Canção Latino-Americana, “expressão que se estabelecera como importante fenômeno de aproximação política e cultural entre Cuba e os países da América do Sul” (VILLAÇA, 2004, p.95). Entre vários artistas que compunham a Nova Canção estavam Daniel Viglietti, Chico Buarque, Mercedes Sosa, Milton Nascimento, Caetano Veloso e Los Olimareños (VILLAÇA, 2004, p.95). A partir dessa aproximação entre os artistas, surge o interesse de Daniel Viglietti em incorporar canções de Chico Buarque em seu próprio repertório. Pouco tempo depois, Viglietti foi convidado por Chico a escolher canções do repertório do cantor brasileiro e fazer as versões do português para o espanhol para a gravação do álbum *Chico Buarque en español*, de 1982.

Até 1984, Chico Buarque “limitou-se a participar de espetáculos em benefício de boas causas, como os shows de Primeiro de Maio promovidos pelo Centro Brasil Democrático, o Cebrade” (WERNECK, 2006, p. 92). Foram nove anos sem se apresentar como profissional a uma plateia, quando nesse ano Chico se apresentou no Luna Park, em Buenos Aires. A distância dos palcos e da TV fez sua imagem esmaecer na mídia e viu abrandar progressivamente a censura. Em 1986 o Brasil já tinha retomado relações com Cuba e Chico aproveita o momento para convidar

Pablo Milanés a fazer participações em shows pelo Brasil. Uma importante participação do cubano foi em 1986 no programa de televisão “Chico e Caetano”, da Rede Globo, em que Chico e Pablo cantam “Yolanda” num dueto em rede nacional.

Na mesma década de 1980, Chico traduz “Supón” e “Imagínate”, do cantor e compositor Silvio Rodríguez, ambas para serem gravadas na voz de Nara Leão no álbum *Nasci para bailar*, de 1982. As versões aparecem no álbum como “Supõe” e “Imagina só”, respectivamente. Dois anos depois, Chico incorpora “Como se fosse a primavera [Canción]” ao álbum *Chico Buarque*, de 1984, a versão em português da canção “Canción [De qué calada manera]” de Pablo Milanés. Esse mesmo álbum traz canções como “Pelas tabelas” e “Vai passar”, canções importantes para o período das reivindicações das eleições diretas e fim da ditadura militar. Nesse mesmo ano, Chico também traduz “Yolanda”, de Pablo Milanés, para o álbum *Desejos*, de 1984, da intérprete Simone. Outra canção de Pablo Milanés para ser interpretada por Simone, foi “Todos los ojos te miran”, gravada no álbum *Raio de Luz* em 1991 com o nome “Todos os olhos te olham”. O encantamento de Chico com Cuba nesse período acabou sendo produtivo para o projeto de internacionalização da Nova Trova como movimento musical latino-americano.

3.2. Uma relação de versões e adaptações da obra musical de Chico Buarque

Chico Buarque traduziu e foi traduzido. O *site Chico Buarque*⁹ dedica uma página (ainda em construção) a uma listagem de “versões e adaptações” para o alemão, o espanhol, o francês e o italiano de canções do compositor, com *links* para cada uma das letras traduzidas incluídas nessas listas¹⁰, embora sem especificar em que casos se tratam de letras traduzidas para serem cantadas e que foram efetivamente gravadas como canções. No caso da lista oferecida para o espanhol, identificamos que as letras traduzidas por Silvia Ulrik [sic] e Roberto Echepare não foram gravadas, mas publicadas por escrito em livro. Há inclusive uma pista disso no *site*: elas aparecem com notas de rodapé para algumas palavras¹¹. Por outro lado, as traduzidas por Daniel Viglieti

⁹ <<http://www.chicobuarque.com.br/>> Última consulta em janeiro de 2016.

¹⁰ <http://www.chicobuarque.com.br/construcao/menu_verseos.htm> Última consulta em janeiro de 2016.

¹¹ Ver, por exemplo, o caso de “Ahora hablando serio” (1969):

<http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=verseos/ahora_69_esp.htm>

tiveram em vista a interpretação musical e foram efetivamente gravadas, pelo próprio Chico Buarque, quando não também por outros intérpretes¹².

Esses dados são importantes por sugerirem a importância da tradução na trajetória artística de Chico, contribuindo para uma projeção internacional de sua carreira, assim como apontam para a importância da tradução nesse processo de internacionalização. Não ignoramos, também, que a canção conta com a natureza de linguagem universal da música e que, por isso, não necessariamente a internacionalização da carreira de um artista depende diretamente da tradução para acontecer.

Porém, há de se concordar que, em muitos casos, segundo Worbs (1963), o perfil do artista e a expectativa do seu público acabam por serem fatores decisivos na escolha de traduzir ou não canções para seu repertório. Essa afirmação cabe tanto para a tradução da canção de outro artista para incorporar ao próprio repertório, quanto para a canção do próprio artista traduzida para outra língua para compor o repertório das suas canções para um público estrangeiro.

Apresentamos a seguir as traduções para o alemão, o francês e o italiano compiladas no referido *site*, porque permitem ter uma dimensão do volume de traduções das canções de Chico Buarque para outras línguas.

3.2.1. Alemão

São ao todo 26 as letras de canção traduzidas para o alemão na compilação apresentada pelo *site* Chico Buarque, todas elas de Karin von Schweder-Schreiner, também tradutora de livros de Chico para o alemão, como o romance *Budapeste*.

• Auge in Auge (Cara a cara) - 1969	• Bye bye, Brasil (Bye bye, Brasil) - 1979
• Auge ins Auge (Olhos nos Olhos) - 1976	• Carolina (Carolina) - 1967
• Bis zum Schluß (Até o fim) - 1978	• Der Ganove (O malandro) - 1977/78
• Brejo da Cruz (Brejo da Cruz) - 1984	• Die Musikkapelle (A banda) - 1966

¹² Um exemplo é “Mar y luna” (tradução de 1982), que tem gravação solo por Chico Buarque, em dueto com Ana Belén (Espanha), além de outras interpretações facilmente localizadas na web, como a de Georgina Hassan.

- Die Kleine hat sich verändert (Essa moça tá diferente) - 1969
- Die Rückkehr des Gauners (A volta do malandro) - 1985
- Die Stimme des Herrn und der Herr der Stimme (A voz do dono e o dono da voz) - 1981
- Geh arbeiten, fauler Kerl (Vai trabalhar vagabundo) - 1975
- Gott vergelt's dir (Deus lhe pague) - 1971
- Hommage für den Ganoven (Homenagem ao malandro) - 1977/78
- Ich liebe dich (Eu te amo) - 1980
- Laß die Kleine in Ruhe (Deixe a menina) - 1980
- Mein Kleiner (O meu guri) - 1981
- Mein lieber Freund (Meu caro amigo) - 1976
- Nicanor (Nicanor) - 1969
- Ohne Fantasien (Sem Fantasia) - 1967
- Straßendieb (Pivete) - 1978
- Strömung (Corrente) - 1976
- Tingeltramp (Mambembe) - 1972
- Verzweiflung (Desalento) - 1971
- Was mag es sein (O que será) - 1976
- Weitermachen (Vai levando) - 1975

Músicas traduzidas por Karin von Schweder-Schreiner

3.2.2. Francês

O volume de traduções para o francês é notavelmente menor: três letras. Note-se ainda que uma delas, "Barbara", tem tradução atribuída a Silvia Ulrik [sic] e Roberto Echepare, também responsáveis por várias das traduções para o espanhol (cuja listagem está mais adiante).

- Barbara (Bárbara) - Silvia Ulrik y Roberto Echepare - 1972/1973
- La nuit des Masques (Noite dos mascarados) – 1966 - Rémi
- Le Chevalier (João e Maria) – 1977 - Rémi

3.2.3. Italiano

Das 27 letras traduzidas para o italiano que o *site* registra, Bardotti aparece como tradutor de 21, além de ter traduzido duas outras delas em parcerias. Sergio Bardotti, italiano falecido em 2007, foi compositor de canções, atuando principalmente como letrista, e também como tal traduziu letras de outros compositores – dentre elas alguns sucessos de Jacques Brel, Charles Aznavour (do francês) e Leonard Cohen (do inglês). Teve uma relação de amizade com Chico Buarque. Bardotti foi letrista do álbum *I musicanti*, composto em parceria com o músico argentino Luis Enríquez Bacalov, e esse álbum foi posteriormente adaptado para o português por Chico Buarque, com o título *Os saltimbancos*.

- C'è più samba (Tem mais samba) - Bardotti - 1970
- C'è più samba (Tem mais samba) - Mina - 1970
- Ed ora dico sul serio (Agora falando sério) - Bardotti - 1970
- Far niente (Bom tempo) - Bardotti - 1970
- Funerale di un contadino (Funeral de um lavrador) - Panvini - Rosati - Bardotti - 1970
- Il nome di Maria (Não fala de Maria) - Bardotti - 1970
- In memoria di un congiurate (Tema dos Inconfidentes) - Bardotti - 1970
- In te (Mulher, vou dizer quanto te amo) - Bardotti - 1970
- Juca (Juca) - Bardotti - 1970
- La banda - (A banda) - Amurri - 1970
- La TV (A televisão) - Bardotti - 1970
- Lei no, lei sta ballando (Ela desatinou) - Bardotti - 1970
- Maddalena é andata via (Madalena foi pro mar) - Bardotti - 1970
- Nicanor (Il marinaio) (Nicanor) - Bardotti - 1970
- Non vuoi ascoltare (Você não ouviu) - Bardotti - 1970
- Oh che sarà (O que será - À flor da terra) - Ivano Fossati - 1990
- Olê, olá (Olê, olá) - Bardotti - 1970
- Pedro pedreiro (Pedro pedreiro) - Bardotti - 1970
- Pedro pedreiro (Pedro pedreiro)
- Calabrese e Jannacci
- Queste e quelle (Umas e outras) - Bardotti - 1970
- Rita (Rita) - Bardotti - 1970
- Rotativa (Roda viva) - Bardotti - 1970

- Samba e amore (Samba e amor) - Bardotti - 1970
- Sogno di un carnevale (Sonho de um carnaval) - Bardotti - 1970
- Tu sei una di noi (Quem te viu quem te vê) - Bardotti - 1970
- Una mia canzone (Meu refrão) - Bardotti - 1970
- Vita (Vida) - Bardotti-Giacomelli

3.2.4. Espanhol

As traduções de letras de canções de Chico Buarque para o espanhol compiladas no *site* totalizam quase 80 traduções - as mais numerosas, em comparação com as demais línguas -, e a lista está apresentada a seguir. Destacam-se, como tradutores, os nomes de Silvia Ulrik (a grafia correta do sobrenome pareceria ser Ulrich¹³) e Roberto Echepare, Victor Manuel San José e Daniel Viglietti.

- Acalanto (Acalanto para Helena) Daniel Viglietti - 1982
- Ahora hablando serio (Agora falando sério) - Silvia Ulrik y Roberto Echepare - 1969
- Alltag (Cotidiano) - Silvia Ulrik - 1971
- Almanaque (Almanaque) - Soledad Bravo - 1981
- Amor barato (Amor barato) - Silvia Ulrik y Roberto Echepare - 1981
- Angelica (Angélica) - Silvia Ulrik y Roberto Echepare - 1977
- Apesar de usted (Apesar de você) - Daniel Viglietti - 1982
- Atras de la puerta (Atrás da porta) - Victor Manuel San Jose - 1984
- Bárbara (Bárbara) - Victor Manuel San Jose - 1972/1973
- Barrio de la cruz (Brejo da Cruz) - Victor Manuel San Jose - 1984
- Bastidores (Bastidores) - Silvia Ulrik y Roberto Echepare - 1980
- Brejo da Cruz (Brejo da Cruz) - Silvia Ulrik y Roberto Echepare - 1984

¹³ Durante este trabalho de pesquisa, identificamos e adquirimos o livro URICH, Silvia; ECHEPARE, Roberto. *Chico Buarque*. Argentina: Gray Ediciones, 1985, em que estão as traduções das letras. A grafia Ulrich para o sobrenome da autora-tradutora é a que aparece, além de no próprio livro, também no Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira: <<http://www.dicionariompb.com.br/chico-buarque/bibliografia-critica>>.

- Buen Consejo (Bom conselho) - Soledad Bravo - 1984
- Cadena (Corrente) - Silvia Ulrik y Roberto Echepare - 1976
- Caliz (Cáliz) - Silvia Ulrik y Roberto Echepare - 1973
- Como Mata la Pena (Tanta Saudade) - Soledad Bravo - 1986
- Construcción (Construção) - Daniel Viglietti - 1982
- Corazón suburbano (Coração suburbano) - Silvia Ulrik y Roberto Echepare
- Cotidiano (Cotidiano) - Daniel Viglietti - 1982
- Cualquier canción (Qualquer Canção) - Silvia Ulrik y Roberto Echepare - 1980
- Cuando llegue el Carnaval (Quando o Carnaval chegar) - Silvia Ulrik y Roberto Echepare - 1972
- Dejale bailar (Deixa a menina) - Soledad Bravo - 1980
- Despierta amor (Acorda amor) - Silvia Ulrik y Roberto Echepare - 1974
- De todas las maneras (De todas as maneiras) - Silvia Ulrik y Roberto Echepare - 1980
- Dios le pague (Deus lhe pague) - Daniel Viglietti - 1982
- Dr. Getulio (Dr. Getúlio) - Silvia Ulrik y Roberto Echepare - 1983
- Ella es bailarina (Ela é dançarina) - Silvia Ulrik y Roberto Echepare
- Embarcación (Embarcação) - Silvia Ulrik y Roberto Echepare
- Ese negro (Essa moça tá diferente) - Soledad Bravo - 1969
- Fantasía (Fantasia) - Silvia Ulrik y Roberto Echepare - 1978
- Folletín (Folhetim) - Silvia Ulrik y Roberto Echepare - 1977/1978
- Geni y el zepelin (Geni e o zepelim) - Daniel Viglietti - 1982
- Hablando claro (Falando claro) - Silvia Ulrik y Roberto Echepare
- Hay más samba (Tem mais samba) - Silvia Ulrik y Roberto Echepare - 1964
- Jorge Maravilla (Jorge Maravilha) - Silvia Ulrik y Roberto Echepare - 1974
- Juan y Maria (João e Maria) - Juan Carlos Baglietto
- La historia de Lily Braun - (A história de Lily Braun) - Victor Manuel San Jose - 1986
- La banda - (A banda) - Silvia Ulrik y Roberto Echepare - 1966
- La Banda (A banda) - Daniel Faure - 1967

- Las Cartas - (As Cartas) - Silvia Ulrik y Roberto Echepare - 1984
- Las vidrieras - (As Vitruines) - Silvia Ulrik y Roberto Echepare - 1981
- La voz del dueño y el dueño de la voz (A voz do dono e o dono da voz) - Silvia Ulrik y Roberto Echepare - 1981
- Mambembe (Mambembe) - Daniel Viglietti - 1982
- Mar y luna (Mar e lua) - Daniel Viglietti - 1982
- Mi guri - Silvia Ulrik y Roberto Echepare
- Mil perdones - (Mil perdões) - Silvia Ulrik y Roberto Echepare - 1983
- Mira, Maria - (Olha, Maria) - Silvia Ulrik y Roberto Echepare - 1971
- Mirandote a los ojos - (Olhos nos olhos) - Silvia Ulrik y Roberto Echepare - 1976
- Morena de ojos de agua - (Morena de olhos de água) - Silvia Ulrik y Roberto Echepare - 1966
- Moto-contínuo - (Moto-contínuo) - Silvia Ulrik y Roberto Echepare - 1981
- Mujeres de Atenas - (Mulheres de Atenas) - Silvia Ulrik y Roberto Echepare - 1976
- No sueño más - (Não sonho mais) - Silvia Ulrik y Roberto Echepare - 1979
- Olé,Ola - (Olê,Olá) - Silvia Ulrik y Roberto Echepare - 1965
- Pedazo de mí - (Pedaço de mim) - Silvia Ulrik y Roberto Echepare - 1977/1978
- Pedro Pedrero - (Pedro Pedreiro) - Silvia Ulrik y Roberto Echepare - 1965
- Pelas tabelas - (Pelas tabelas) - Silvia Ulrik y Roberto Echepare - 1984
- Que será (O que será - À flor da terra) - Daniel Viglietti - 1982
- Querido amigo (Meu caro amigo) - Daniel Viglietti - 1982
- Retrato en blanco y negro - (Retrato em branco e preto) - Silvia Ulrik y Roberto Echepare - 1984
- Rosa de los vientos - (Rosa dos ventos) - Silvia Ulrik y Roberto Echepare - 1969
- Rueda de bailarina - Victor Manuel San Jose - 1986
- Rueda-viva - (Roda-viva) - Silvia Ulrik y Roberto Echepare - 1986
- Samba del gran amor - (Samba do grande amor) - Silvia Ulrik y Roberto Echepare - 1983

- Samba de Orly - (Samba de Orly) - Silvia Ulrik y Roberto Echepare - 1970
- Sin azúcar - (Sem açúcar) - Silvia Ulrik y Roberto Echepare - 1975
- Soneto - (Soneto) - Silvia Ulrik y Roberto Echepare - 1972
- Tamandaré - (Tamandaré) - Silvia Ulrik y Roberto Echepare - 1965
- Tantas palabras - (Tantas palavras) - Silvia Ulrik y Roberto Echepare - 1983
- Tanto amar - (Tanto amar) - Silvia Ulrik y Roberto Echepare - 1981
- Tanto mar - (Tanto mar) - Silvia Ulrik y Roberto Echepare - 1975/1978
- Tatuage - (Tatuagem) - Silvia Ulrik y Roberto Echepare - 1972/1973
- Te amo (Eu te amo) - Daniel Viglietti - 1982
- Tras la Puerta (Atrás da porta) - Soledad Bravo - 1984
- Valsecito - (Valsinha) - Silvia Ulrik y Roberto Echepare - 1970
- Va a pasar - (Vai passar) - Silvia Ulrik y Roberto Echepare - 1984
- Vida - (Vida) - Silvia Ulrik y Roberto Echepare - 1980
- Ya pasó - (Já passou) - Silvia Ulrik y Roberto Echepare - 1980
- Zel de la tierra (O cio da terra) - María del mar Bonet - 1989

3.3 *Feijão con arroz, pobre arroz ou pan con queso: O caso Viglietti vs. Echepare e Ulrich na tradução de “Construção”*

A incorporação de uma canção estrangeira no repertório de um artista e a manipulação da letra na língua-meta nos fazem pensar os diferentes modos de traduzir, segundo a finalidade (*Skopos*) do texto-meta. Dentre as canções mencionadas em tópicos no subitem anterior, comentaremos o caso das traduções da canção “Construção”, composta por Chico Buarque para o álbum homônimo de 1971.

Através da integração dos artistas latino-americanos na Nova Canção Latino-Americana, o cantor uruguaio Daniel Viglietti gravou um álbum com o *Grupo de Experimentación Sonora* do *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos*, em 1973, chamado *Daniel Viglietti y el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC*. Nesse álbum, as primeiras cinco canções são versões de canções brasileiras de Edu Lobo, Gianfrancesco Guarnieri e Chico Buarque, entre elas

“Construcción” (versão de Daniel Viglietti para “Construção” de Chico Buarque). As demais canções são de Noel Nicola, Silvio Rodríguez e Pablo Milanés, importantes *cantautores* da Nova Trova Cubana. Um dado interessante: o álbum *Daniel Viglietti y el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC* foi divulgado no Uruguai e Espanha com o título *Trópicos*, no mesmo ano, provavelmente pela relação com Cuba ser, no momento de ditadura militar, muito delicada.

Quando em 1976, diante de um novo golpe militar na América Latina, agora na Argentina, Daniel Viglietti vê o clima de tensão da ditadura e passa a viver na França. Em Paris, nesse mesmo ano, reencontra-se com Chico Buarque que lhe pede que selecione do repertório do brasileiro algumas canções para comporem o álbum *Chico en español*, lançado em 1982 pela Polygram (SENHOR F). A coordenação desse álbum foi feita por Viglietti e o repertório foi sendo definido por Daniel Viglietti, Chico Buarque e Sérgio de Carvalho, produtor de nove discos de Chico Buarque na Polygram. Entre as canções escolhidas, Viglietti incorpora “Construcción” ao repertório do álbum que contribuiria para a penetração de Chico Buarque no mercado latino-americano.

Também na década de 1980, mais precisamente em 1985, Silvia Urich e Roberto Echepare decidem fazer uma antologia de canções de Chico Buarque e escrevem o livro *Chico Buarque*. Na sua contra-capá, há um texto de Aquiles Fabregat, que discorre sobre a importância do cancionero. Entre outros adjetivos, se justifica a produção do livro porque o cantor brasileiro é um “‘chico’ muy grande” na opinião de grandes criadores e intérpretes da canção latino-americana “para alguns, inclusive, é o maior de todos”¹⁴ (ECHEPARE e URICH, 1985. Tradução nossa). O mais interessante nesse texto é o trecho em que diz que

[...] Chico encontrou, para muitas de suas criações, tradutores de luxo como Daniel Viglietti ou Eduardo Galeano. Mas os gênios se expressam quase telepaticamente, de alma a alma. Há realmente diferença, para os que não falamos português, entre o “Que será” original e a tradução ao espanhol? (ECHEPARE e URICH, 1985. Tradução nossa)¹⁵

¹⁴ “para algunos, incluso, es el más grande de todos”.

¹⁵ “[...] Chico ha encontrado, para muchas de sus creaciones, traductores de lujo como Daniel Viglietti o Eduardo Galeano. Pero los genios se expresan casi telepáticamente, de alma a alma. ¿Hay realmente diferencia, para los que no hablamos portugués, entre el “Qué será” original y la traducción al español? ”

Embora Fabregat questionasse a importância de traduzir as canções, já que os gênios se expressam quase telepaticamente na nossa alma, Silvia Urich e Roberto Echepare acreditaram que sim: um cancioneiro bilíngue fazia todo sentido para satisfazer o público latino-americano de Chico Buarque. E fizeram um cancioneiro bilíngue que apresenta uma breve biografia de Chico Buarque antes de apresentarem as canções em português com as traduções ao espanhol em paralelo. Entre todas as canções de Chico Buarque do começo da carreira até 1985, está “Construção” e “Construcción”, lado a lado no cancioneiro bilíngue.

Dos álbuns *Daniel Viglietti y el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC* (doravante DVGESI), *Trópicos*, do álbum *Chico en español*, destacamos a canção “Construção” que foi traduzida de maneiras diferentes para os álbuns e para o livro.

Como vimos anteriormente, em seu artigo “*Translating poetic songs – an attempt at a functional account of strategies*”, Peter Low (2003) se baseia na Skopostheorie de Reiss e Vermeer para pensar em diferentes estratégias de tradução que dêem conta dos diferentes propósitos para os quais um texto se destina quando se trata de tradução de canção. A teoria de Reiss e Vermeer (1984) introduz o conceito de função e faz diferença entre equivalência e adequação. A equivalência define uma relação entre duas magnitudes que têm o mesmo valor e pertencem à mesma categoria e expressa a relação entre um texto final e um texto de partida que podem cumprir de igual modo a mesma função comunicativa em suas respectivas culturas. A adequação se refere à relação que existe entre o texto final e o de partida, tendo em conta, conseqüentemente, o objetivo (escopo) que se busca com o processo de tradução (HURTADO ALBIR, 2011, p. 531-532).

Como esboçamos anteriormente, a partir da adequação para a função (*Skopos*) do texto, Low (2003, p. 95-96), elenca pelo menos cinco possibilidades de tradução de canção que servem para diferentes propósitos:

1) para ser usada em ensaios/ performance – no caso dos intérpretes que precisam cantar uma canção em língua estrangeira, mas querem saber o sentido da letra para melhorar a performance;

2) para ser inserida em encartes/ cancioneiros - as letras que apresentam encarte bilíngue ou cancioneiros bilíngues;

3) para ser usada em programas de concertos de ópera ou musicais – as letras em língua-fonte e língua-meta aparecem dispostas em paralelo no programa de concertos musicais;

4) para ser lida/falada – a exemplo de alguns programas de rádio que lêem a letra na língua-meta em segundo plano enquanto a canção é tocada com a letra na língua-fonte em primeiro plano;

5) para ser cantada – canções compostas em uma língua-fonte vertidas para a língua-meta do público receptor de determinado artista, grupo ou para um musical.

Além dessas cinco possibilidades, duas mais podem ser mencionadas, embora estejam também inseridas na área de tradução de legendas, cujo tema apresenta suas próprias características que não passam pela tradução da canção propriamente dita: legendagem de concertos e óperas e legendagem de clipes.

No caso da canção “Construção”, há um trecho específico que apresenta diferentes informações no texto-meta. Na canção em português (ver seção de anexos A, anexo VI), o trecho é “comeu feijão com arroz”. Esse trecho aparece na terceira e sétima estrofes. O feijão é um alimento que está, normalmente, no prato de qualquer brasileiro. Não é um alimento comum na Argentina e no Uruguai, por exemplo, onde está o público a que se destina as traduções do livro e dos *long plays* (LPs) mencionados.

A solução que Silvia Urich e Roberto Echepare dão para essa questão cultural é simples: a tradução emprestou a palavra “feijão” em sua forma do português e ficou “*comió feijão con arroz*”. Há uma nota de rodapé que explica que “*El feijão es un tipo de poroto negro y forma parte de la alimentación cotidiana de los brasileños.*” (ECHEPARE e URICH, 1985, p. 92). Como o escopo da tradução é fazer parte de um cancionário bilíngue, todos os recursos da escrita estão à disposição do tradutor: notas de rodapé, exposição paralela de texto-fonte e texto-meta o que favorece empréstimos da língua-fonte. A tradução de canção para ser lida dispõe dos recursos próprios da escrita, diferentemente da tradução da letra da canção para ser cantada, em que não é possível usar uma nota de rodapé para explicar o que é a palavra “feijão” enquanto um intérprete se apresenta para seu público em um concerto musical. A estratégia passa a ser outra, coerente com a função do texto na língua-meta.

Daniel Viglietti, em *DVGESI*, apresenta uma escolha coerente com a imagem do operário que está relatado na letra de “Construção”. O “feijão” do trecho apontado foi traduzido como “*comió su pobre arroz*”, reforçando uma ideia de escassez de recursos do operário, não a comida cotidiana de um brasileiro comum, coerente com o discurso da revolução castrista em Cuba e a identificação política de esquerda bem definida de Daniel Viglietti. A escolha é também adequada

para métrica musical e quantidade de sílabas melódicas. Diferentemente da escolha de Echepare e Urich, que não permite que a canção seja cantada na métrica musical de “Construção”.

Já para o álbum “Chico en español”, o feijão e o arroz, comida popular no Brasil, deu lugar a uma comida comum de menor custo na Argentina e Uruguai: *pan con queso*. Essa é a única diferença entre a tradução “Construcción” do álbum de Viglietti para a tradução que integra o álbum *Chico Buarque en espanhol*. Uma hipótese que tecemos é a de que essa mudança estaria mais adequada à cultura do público receptor do texto-meta, visto que arroz não é um alimento comum na mesa do público receptor da canção em espanhol.

Esse exemplo é interessante para pensar que os diferentes propósitos (*Skopoi*) a que se destina o texto pode ser crucial para o método de tradução e para definir os recursos possíveis para cada texto a ser traduzido.

4. CAPÍTULO 3 – CHICO TRADUZ CUBA: *CORPUS* E ANÁLISE

4.1 Chico Buarque e a Nova Trova cubana

A *Nueva Trova Cubana* (adotaremos doravante, neste texto, o nome traduzido, Nova Trova Cubana) foi um movimento estético musical forjado no coração do *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* (doravante ICAIC). Idealizado para ser o movimento musical representante da revolução castrista na década de 1960, a Nova Trova foi formada por jovens músicos que viam nos festivais de linha nacional popular, como Festival de Música Popular Cubana, Festival Nacional de la Nueva Trova, Festival Nacional de del Son, entre outros, a oportunidade de mostrar seu potencial para serem grandes compositores e terem sua arte conhecida em toda Cuba.

O Tropicalismo foi inspiração para esse importante movimento cultural cubano. A partir dele, a relação Brasil-Cuba se vê estreitada no cenário musical, como detalha a pesquisa *Polifonia tropical. Experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. Nesse livro, Mariana Martins Villaça esmiúça como “a história da Nova Trova e, particularmente, a do Grupo de Experimentação Sonora esbarrou na do Tropicalismo por uma feliz contingência histórica” (VILLAÇA, 2004, p. 39).

Sobre o movimento cultural que encontrou na canção “Tropicália” de Caetano Veloso o motivo para uma revolução e ruptura de estéticas na música, podemos dizer que

Sincrético e inovador, aberto e incorporador, o Tropicalismo misturou rock mais bossa nova, mais samba, mais rumba, mais bolero, mais baião. Sua atuação quebrou as rígidas barreiras que permaneciam no País. Pop x folclore. Alta cultura x cultura de massas. Tradição x vanguarda. Essa ruptura estratégica aprofundou o contato com formas populares ao mesmo tempo em que assumiu atitudes experimentais para a época. (TROPICÁLIA¹⁶)

A influência do Tropicalismo acabou por potencializar o projeto de construção de uma identidade cubana nas artes pensado por Alfredo Guevara, diretor do ICAIC e idealizador do *Grupo de Experimentación Sonora* (doravante GES), entre as décadas de 1960 e 1970. A partir do GES,

¹⁶ Ver: <http://tropicalia.com.br/identifisignificados/movimento>. Último acesso em 10/01/2016.

desenhou-se o movimento musical da Nova Trova, que buscava na figura dos antigos trovadores rurais cubanos, entre outros elementos, a cubanidade representante do movimento musical arvorado pela Revolução (VILLAÇA, 2004).

Embora a influência da “tropicália” brasileira tenha sido importante para a construção de uma identidade cultural cubana, a relação de Chico Buarque com o ICAIC e o GES não se deu via Tropicalismo, como veremos a seguir. As razões da não adesão de Chico ao movimento musical brasileiro teriam relação com uma incompatibilidade de interesses, segundo seu próprio depoimento sobre o assunto:

Na época do tropicalismo — já falei sobre isso outras vezes — eu por acaso estava aprendendo música. Foi quando eu conheci o Tom, quer dizer, conheci pessoalmente, comecei a trabalhar com ele, fazer letras para ele e tomar contato com a riqueza do trabalho dele. Eu comecei a estudar música e o Tom foi me indicando o caminho. Foi comigo na Lapa comprar um piano e comprei meu primeiro piano. Comecei a me interessar por música ali em 67, 68, exatamente quando veio o tropicalismo. Então eu não estava preocupado em romper. O tropicalismo rompia com a bossa nova inclusive. E eu não estava preocupado em romper com a bossa nova, pelo contrário, eu estava compondo com o Tom, que era o meu mestre. E eu querendo aprender uma porção de coisa, porque eu achava que eu já tinha perdido tempo, achava que já estava marcando passo musicalmente, que eu precisava — como precisava mesmo — me aperfeiçoar como músico, melhorar, progredir como músico. Eu estava preocupado com isso. (TROPICALIA¹⁷)

4.2 A relação de Chico com Cuba

Foi a fascinação de Chico Buarque por Cuba que o envolveu, de certa forma, no movimento musical da Nova Trova. Chico participou ativamente desse projeto cultural idealizado por Guevara através dos festivais promovidos pela *Casa de las Américas*, importante Instituição Cultural da Cuba Revolucionária. Suas constantes visitas ao país o tornaram “uma espécie de embaixador informal do Brasil” (WERNECK, 2006, p. 93).

Todo esse contexto favoreceu as parcerias de Chico Buarque com Pablo Milanés e Silvio Rodríguez, ícones do movimento da Nova Trova cubana. Essas parcerias, além de terem resultado em participações conjuntas em programas de televisão e de festivais, proporcionaram versões em português de canções cubanas para o público brasileiro, interpretadas por diferentes intérpretes de

¹⁷ Ver: <http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/depoimentos/chico-buarque>. Última consulta em 10/01/2016.

renome da MPB. Esse contexto facilitou o conhecimento dos artistas cubanos no Brasil e, de certa forma, contribuiu para o objetivo do ICAIC de internacionalização da Nova Trova.

As versões de canções de Pablo Milanés e Silvio Rodríguez que compõem o *corpus* deste trabalho se deram neste contexto. A seguir, apresentaremos o aporte teórico e a metodologia de análise.

4.3 Aporte teórico-metodológico de análise

Comentamos anteriormente que as análises e práticas tradutórias de canções por Rennó se apoiam em perspectivas teórico-metodológicas da tradução poética. Esse não é um caso único quando se trata da análise de letras de canções e/ou de suas traduções. Como já explicitamos a respeito, embora canção e poesia compartilhem características formais e estéticas, existem diferenças significativas que justificam procurar apoio em teorias e ferramentas metodológicas específicas de análise para poema e para canção. Atualmente, esta tem sido uma reivindicação recorrente entre os que estudam a canção: que a análise da canção leve em consideração outros critérios para além da metrficação e da versificação, apenas dois dos elementos de estrutura formal adotados nas análises da tradução de poema. Procurando tê-lo em conta neste trabalho, como metodologia de análise, adotamos as seguintes ferramentas: (1) as modalidades de tradução de Aubert (1998), como base para nos permitir distinguir e nomear operações tradutórias observadas no *corpus* nos aspectos linguístico-culturais, e (2) o Princípio de Pentatlon de Low (2005), no qual procuramos encontrar critérios adicionais que levem em conta a especificidade da tradução de canção, como tradução de texto multimodal em que a música é um elemento constitutivo, encontrando apoio para tratar a tradução de canção para ser cantada como um dos tipos de tradução subordinada.

O aspecto linguístico será observado, portanto, partindo das modalidades de tradução de Aubert (1998) que são derivadas dos “procedimentos técnicos da tradução” de Vinay e Darbelnet (1958). Considerando a análise no nível frasal, Aubert buscava, através das modalidades de tradução, uma forma de mensurar distâncias tradutórias entre pares linguísticos a partir da observação de elementos linguístico-culturais de TF e TM. Essa metodologia permite quantificar os procedimentos de tradução, o que a torna uma ferramenta metodológica interessante para classificar e medir os pontos de aproximação e distância tradutória entre TF e TM no caso da letra

da canção. As modalidades se organizam em graus de distâncias entre fragmentos nas duas línguas, que vão desde o grau zero (transcrição) até o procedimento de maior diferenciação ou distanciamento (adaptação).

Segundo Aubert (1998, p.105) “a escala de diferenciação representada pelas modalidades de tradução estende-se sobre treze pontos”:

1) Omissão. Um dado segmento textual do TF é suprimido do TM, sem que a informação por ele veiculada possa ser recuperada pelo leitor do TM.

2) Transcrição. Segmentos que pertencem tanto à língua-fonte quanto à língua-meta, como numerais, ou que pertencem a uma terceira língua, são simplesmente transcritos, copiados, do TF para o TM.

3) Empréstimo. Segmento textual do TF reproduzido no TM com ou sem marcadores específicos (como itálico). Poderíamos dizer que, à diferença da mera transcrição (por exemplo, de uma cifra ou fórmula algébrica que é a mesma para as duas línguas), o empréstimo implica uma marca estrangeirizante no texto traduzido.

4) Decalque. Palavras ou expressões do TF são submetidas a adaptações gráficas ou morfológicas de acordo com a estrutura da língua-meta.

5) Tradução literal (tradução palavra por palavra). Ao comparar os textos fonte e meta é possível observar a mesma quantidade de palavras, a mesma ordem sintática, com a mesma categoria gramatical e que contenham sinônimos interlinguísticos.

6) Transposição. Há rearranjos morfossintáticos, em comparação com a modalidade de tradução literal, seja fundindo mais de uma unidade lexical em uma ou desdobrando uma unidade em mais de uma (alterando o número de palavras); alterando a ordem das palavras ou alterando a classe gramatical da unidade.

7) Explicitação/implicação. Informações implícitas no TF se tornam explícitas no TM ou vice-versa, respectivamente. Assim, seja numa direção ou noutra, explicitação e implicação são duas caras da mesma moeda, explica Aubert.

8) Modulação. Certo segmento textual é traduzido no TM de “modo a impor um deslocamento perceptível na estrutura semântica de superfície embora retenha o mesmo efeito geral de sentido” (p. 108).

9) Adaptação. Não há equivalência perfeita, mas há equivalência parcial de sentido entre TF e TM, numa intersecção suficiente apenas para os fins daquela tradução em questão.

10) Tradução intersemiótica. Elementos extralinguísticos, como figuras, vêm reproduzidos como material textual.

11) Erro. Configura-se erro quando há casos, segundo Aubert, de traduções que substituem “gato por lebre” (p. 109). Porém, soluções tradutórias tidas como inadequadas ou inconsistentes não entram nessa categoria, por ter um viés subjetivo.

12) Correção. O TF têm erros factuais e/ou linguísticos que são corrigidos no TM.

13) Acréscimo. Qualquer segmento textual incluído no TM pelo tradutor por sua própria conta, sem motivação em conteúdo explícito ou implícito do TF.

Através dessas operações tradutórias nos níveis linguístico-culturais das letras, cremos que será possível analisar a questão do logocentrismo e musicocentrismo com o apoio de uma metodologia que considera o aspecto linguístico da tradução.

Com relação à simbiose texto e música, a abordagem do pentatlon desenvolvido por Low (2005) pode nos ajudar, complementarmente, a analisar motivação em elementos não-linguísticos para escolhas que configurem menor aproximação semântica entre os TF e TM.

Baseando-se na teoria da finalidade de Vermeer (2000), que considera a função e propósito da tradução como fatores importantes a serem levados em conta na produção do TM, Peter Low observa que a canção apresenta diferentes maneiras de ser traduzida, como vimos. A que mais lhe parece desafiadora seria a tradução de um texto cuja função é ser cantado, em razão de inúmeras sujeições adicionais a que a tradução desse texto submeteria o tradutor. Pensando nessas sujeições estabelecidas pela música, Low (2005, p.191-192) distingue cinco critérios a serem equilibrados no TM. Inspirado nos jogos olímpicos gregos em que os atletas deveriam competir em cinco modalidades esportivas e otimizar sua classificação geral “negociando” as performances em cada evento, a abordagem de pentatlon proposta por Low considera que, na tradução de canções para serem cantadas, também se negocia a satisfação de cinco critérios para otimizar o resultado final.

Pensando nas questões importantes em textos traduzidos para serem cantados, os cinco critérios a serem considerados no TM seriam:

1) Cantabilidade (*singability*). É considerado o critério mais importante no que tange ao propósito do texto, pois tem relação com uma construção linguística – no nível fonético e prosódico – que favoreça a performance do cantor;

2) Sentido (*sense*). Procura-se manter uma correspondência semântica entre o TF e o TM;

3) Naturalidade (*naturalness*). Consideram-se as palavras e expressões que sejam usuais na LM, assim como a utilização de estruturas morfossintáticas e oracionais possíveis na língua;

4) Ritmo (*rhythm*). Tem relação com uma métrica que não é a poética, mas a que a música impõe na contagem das sílabas melódicas que compõem os compassos; e

5) Rima (*rhyme*). É considerada de modo diferente se comparada à poesia, já que não é a prioridade no TM, cuja finalidade principal é poder ser cantado.

Para Low, os quatro primeiros critérios correspondem aos deveres do tradutor para com o cantor, o autor e o compositor. O quinto critério configura um caso especial, já que Low crê que a rima deve ser flexibilizada em função da cantabilidade, sendo a cantabilidade o critério prioritário na canção cantada.

Organizamos os critérios em três diferentes aspectos, segundo sua natureza: a cantabilidade e o ritmo são relativos ao aspecto extralinguístico (música), o sentido e a naturalidade são relativos ao aspecto linguístico e a rima é um critério de aspecto híbrido, pois transita entre o linguístico e o extralinguístico (sonoridade).

Acreditamos que, com o uso dessas ferramentas metodológicas, poderemos analisar as traduções das canções para além da equivalência no nível linguístico. A conjugação dos dois métodos pode nos ajudar a identificar a natureza de certas escolhas do tradutor no TM, escolhas que poderiam configurar até mesmo um erro, se não ajustássemos nossa interpretação delas às especificidades da tradução de canção que, como Low defende, demanda "flexibilidade" criteriosa, como um sexto princípio, não apenas no tratamento do sentido, mas de cada um dos cinco critérios, privilegiando um resultado global equilibrado e guiado pelo propósito da tradução (*Skopos*).

Mesmo considerando o equilíbrio entre os cinco princípios propostos por Low, por razões metodológicas, partiremos da análise dos aspectos linguísticos da tradução, especialmente o tratamento do sentido. Nossa suposição é que a priorização dos demais critérios estará indicada naqueles pontos em que se utilizem modalidades mais distantes do que a tradução literal, sem que isso possa ser totalmente explicado exclusivamente por características contrastivas entre o português e o espanhol. Onde isso acontecer, procuraremos indícios da prevalência de outro critério que não o linguístico e o semântico nas traduções, e como as escolhas estão colocadas na organização musical. Em suma, isso nos permitirá observar em que medida a proximidade linguística entre o espanhol e o português pode contribuir para facilitar uma tradução mais literal

e, nos pontos em que encontrarmos outras modalidades de tradução, como a música influencia as escolhas do tradutor.

Por esse motivo, a ordem cronológica e os aspectos sócio culturais das canções foram menos relevantes para a sequenciação das canções na parte de análise deste trabalho. Adotamos a ordem de exposição das análises indo da que apresenta maior incidência de tradução literal em relação ao TF para a que apresenta uma distância maior do TF.

Optamos pela seguinte organização interna da análise de cada canção do *corpus*: uma breve explanação sobre o álbum em que se encontra a canção em espanhol; uma análise inicial da letra-fonte; uma análise dos procedimentos de tradução utilizados, com exame detido dos pontos de maior distanciamento entre TF e TM, sendo esta parte aquela em que a música entrará como possível elemento explicativo das escolhas tradutórias. Não é objetivo deste trabalho fazer uma análise pelo viés estético ou da crítica literária dos textos. Para a análise linguística, fazemos o uso de dicionários e menções a respeito de algum fenômeno linguístico específico do espanhol ou português, como apoio das análises contrastivas dos textos. A seguir, apresentaremos as análises do *corpus*.

4.4 Chico traduz Pablo Milanés

A relação de Chico Buarque e Pablo Milanés se estabeleceu no momento dos grandes festivais em Cuba promovidos pela Casa de las Américas. Desde esse encontro em Cuba, as parcerias em apresentações juntos seguiram até o Brasil. Em 1986, no programa “Chico e Caetano”, gravado no extinto Teatro Fênix para a TV Globo, Chico Buarque compartilha o palco com Pablo Milanés na apresentação da canção “Iolanda”. Além de no programa global, Pablo e Chico também se apresentaram juntos na Universidade de Brasília, momento em que Pablo pôde compartilhar com o público um pouco sobre a música cubana (LEON, 2014).

4.4.1 Do poema à “Canción”

Logo no começo de sua carreira fora do GES – *Grupo de Experimentación Sonora* do ICAIC -, Pablo Milanés dedica seus dois primeiros álbuns a dois importantes poetas cubanos: José Martí (1853-1895) e Nicolás Guillén (1902-1989). O álbum *Versos de José Martí*, de 1973, foi o primeiro álbum do período, a pedido de Haydée Santamaría, fundadora da *Casa de Las Américas*.

Em 1975, Pablo Milanés grava *Pablo Milanés canta a Nicolás Guillén*, um álbum com onze poemas de Guillén, musicalizados pelo trovador. São eles:

1. “Palabras fundamentales” (do livro *Cerebro y corazón*, de 1922),
2. “Solo de flauta” (do livro *Cerebro y corazón*, de 1922),
3. “Canción [De qué callada manera]” (do livro *La rueda dentada*, de 1972),
4. “Tú no sabe inglés” (do livro *Motivos de son*, de 1930),
5. “Responde tú” (do livro *Tengo*, de 1964),
6. “Burgueses” (do livro *La rueda dentada*, de 1972),
7. “Puente” (de *Poemas de transición*, 1927-1931),
8. “Mariposa” (do livro *Cerebro y corazón*, de 1922),
9. “Ho Chi Minh” (do livro *La Rueda dentada*, de 1972),
10. “Pasan los días” (de *Poemas manuales*, 1975) e
11. “Tengo” (do livro *Tengo*, de 1964).

Dentre as canções do referido álbum de Pablo Milanés, “Canción” foi escolhida por Chico Buarque para fazer parte de *Chico Buarque* (1984), o trigésimo primeiro álbum de sua carreira, considerando na discografia completa discos compactos e trilhas sonoras de peças de teatro e cinema com canções compostas pelo artista.

De todas as canções que Chico traduziu dos artistas cubanos da Nova Trova, “Como se fosse a primavera (Canción)”, a tradução de “Canción [De qué callada manera]”, é a única cuja primeira gravação integrou seu próprio repertório. As demais canções cubanas foram integradas inicialmente ao repertório de outros intérpretes, em sua maioria cantoras. “Como se fosse a primavera (Canción)” é, portanto, além da tradução de uma canção cubana, a tradução de um dos

poemas de amor escrito por um dos mais célebres poetas cubanos, um dos dois únicos que têm o título de poeta nacional (o outro poeta a quem foi atribuído esse *status* é José Martí).

O poema-canção traduzido por Chico Buarque faz parte do livro de Nicolás Guillén *La rueda dentada*, de 1972. Embora o posicionamento político-social de Guillén no período posterior à revolução castrista de 1953-1959 seja o tema central desse livro, tanto nas ironias com relação à política e cultura norte-americanas quanto na afirmação de elementos culturais cubanos, “Canción” faz parte da seção do livro intitulada “Ex Corde” - que, em latim, significa “do coração” -, onde estão reunidos mais oito outros poemas de temática amorosa.

Como se trata de uma canção composta a partir da musicalização de um poema de poeta canônico, estamos no terreno de uma canção com característica logocêntrica, e por isso cabe a hipótese de que tenderá a ser tratada por seu tradutor também de forma logocêntrica, ou seja, com alto grau de priorização do sentido, bem como da forma poética. Dada essa característica, nos parece adequado partir de uma descrição inicial dessa letra de canção observando sua estrutura de poema (alguns apontamentos sobre a quantidade de versos, a quantidade de estrofes e o tipo de relação entre as estrofes). Depois, faremos a interpretação dos elementos linguísticos e estéticos que constroem o poema-canção em espanhol para, então, analisar, a partir desses elementos, os pontos de maior distanciamento na retextualização entre o espanhol e o português, segundo o método de tradução¹⁸ adotado por Chico Buarque, levando em conta restrições próprias da tradução em canções.

A seguir, podemos ver o poema “Canción”, de Guillén, com a divisão das sílabas métricas (divisão feita com base em QUILIS, 1991, p. 46).

¡De/ qué/ ca/lla/da/ ma/ne/ra/ = 8 sílabas

se/ me a/den/tra us/ted/ son/rien/do,/ = 8 sílabas

co/mo/ si/ fue/ra/ = 5 sílabas

la/ pri/ma/ve/ra!/ = 5 sílabas

(Yo,/ mu/rien/do)./ = 4 sílabas

¹⁸Entendemos por **método** de tradução, seguindo Hurtado (2011, p. 53-54), uma opção global de tradução que abrange todo o texto, regulada em função do objetivo do tradutor, portanto da finalidade da tradução, e que haveria quatro métodos básicos: interpretativo-comunicativo (tradução do sentido), literal (transcodificação linguística), livre (modificação de categorias semióticas ou comunicativas), filológico (tradução erudita e crítica).

Y/ de/ qué/ mo/do/ su/til/ = 8 sílabas (7 + 1)
me/ de/rra/mó en/ la/ ca/mi/sa/ = 8 sílabas
to/das/ las/ flo/res/ de a/bril./ = 8 sílabas (7 + 1)

¿Quién/ le/ di/jo/ que/ yo/ e/ra/ = 8 sílabas
ri/sa/ siem/pre,/ nun/ca/ llan/to,/ = 8 sílabas
co/mo/ si/ fue/ra/ = 5 sílabas
la/ pri/ma/ve/ra?/ = 5 sílabas
(No/ soy/ tan/to)./ = 4 sílabas

En/ cam/bio,/ ¿qué es/pi/ri/tual/ = 8 sílabas (7 + 1)
que us/ted/ me/ brin/de u/na/ ro/sa/ = 8 sílabas
de/ su/ ro/sal/ prin/ci/pal!/ = 8 sílabas (7 + 1)

¿De/ qué/ ca/lla/da/ ma/ne/ra/ = 8 sílabas
se/ me a/den/tra us/ted/ son/rien/do,/ = 8 sílabas
co/mo/ si/ fue/ra/ = 5 sílabas
la/ pri/ma/ve/ra!/ = 5 sílabas
(Yo,/ mu/rien/do)./ = 4 sílabas

Este é um poema poliestrófico encadeado (QUILIS, 1991, p.121), com cinco estrofes que se conectam, ora por versos que se repetem, ora por um encadeamento conceitual. A primeira, terceira e quinta estrofes têm cinco versos, enquanto a segunda e quarta têm três. A primeira e última estrofes são idênticas, uma repetição, assemelhando-se nisso ao "refrão", típico da canção popular. Embora os versos não tenham todos o mesmo número de sílabas e a mesma métrica, é possível ver um padrão: as estrofes ímpares, que são maioria, são mais extensas que as estrofes pares. Os versos também seguem padrões ao longo do poema. As estrofes ímpares são heterométricas: o primeiro e segundo versos das estrofes ímpares são octossílabos, o terceiro e quarto versos são pentassílabos e o quinto verso é tetrassílabo. As estrofes pares são isométricas,

pois todos os versos são octossílabos, sendo que o primeiro e último verso das estrofes pares são oxítonos (ou agudos). Na métrica da língua espanhola, adiciona-se uma sílaba poética na contagem de versos agudos, conforme observamos no exemplo abaixo:

Y/ de/ qué/ mo/do/ su/til/ = 8 sílabas (7 + 1)

Para a contagem dos versos, a exemplo do verso “*que usted me brinde una rosa*” da quarta estrofe do poema, considera-se a sinalefa, fenômeno métrico de contagem silábica em que há ditongação das vogais no final e no início das palavras. A sinalefa é um fenômeno natural da língua e constante na fala, por isso está em um nível hierárquico mais alto no que se refere ao uso (QUILIS, 1991, p.50).

Tematicamente, o poema pode ser lido como poema de um amor proibido. O eu-lírico fala diretamente à pessoa amada (um “*usted*”) do que sente (*yo muriendo*) em relação a sua aparição em uma cena (*se me adentra*) - que poderia ser um ambiente físico concreto como também imaterial: a sua vida -, deixando o ser amado a par das alegrias e tristezas causadas pelo amor que está entranhado na alma do eu-lírico.

Em “*Canción*”, a tensão alegria/tristeza causadas pelo amor está presente ao longo de todo o poema, e parece ser o eixo fundamental de sentido em torno do qual o texto se constrói.

Embora a presença de uma única voz caracterize um monólogo, há uma relação dialógica no poema estabelecida pelo enunciador (*yo*) que, no que enuncia, projeta um destinatário individual específico (*usted*). Observamos que, no texto, existem palavras e imagens que o *yo* enunciador vincula a si mesmo e outras com que configura seu interlocutor, e que elas compõem dois campos semânticos diferentes e relacionados por antonímia: enquanto o interlocutor aparece vinculado a um campo semântico positivo, eufórico, da alegria e da vida (*sonriendo, primavera*), ao enunciador cabe o campo semântico negativo, disfórico, da tristeza e da morte (*muriendo, llanto, no risa, no (tanto) primavera*). Ao longo do poema, o eu-lírico constrói seu discurso de amor formando contrastes em que a pessoa amada se configura para ele como vida, primavera, e ele próprio como morte, tristeza.

Na primeira estrofe, esse *yo* traça uma descrição da forma silenciosa (*callada*) com que o ser amado (*usted*) entra em um ambiente (ou em seu próprio interior, certos elementos do poema – se me adentra - favorecem uma dupla leitura do espaço, que poderia ser exterior ou uma

representação do espaço interior, psíquico do eu lírico). Essa palavra sugere o amor em silêncio, velado: “*Callado(da)*”, segundo o dicionário on-line da *Real Academia Española* (DRAE, doravante), significa feito com silêncio ou reserva¹⁹. É, assim, de uma maneira reservada que o *usted* penetra, aprofunda-se (*adentra*) no eu-lírico:

*¡De qué callada manera
Se me adentra usted sonriendo
Como si fuera la primavera!
(Yo muriendo)*

Há uma ambiguidade no segundo verso estabelecida pelo verbo *adentrarse*. Segundo o DRAE, “*Adentrarse*” quer dizer penetrar no interior de algo, passar por dentro²⁰. Já o verbo “*entrar*”, que tem diversas acepções no dicionário, nas que parecem mais pertinentes para estimar sua não seleção no lugar de “*adentrarse*” nesse contexto, significaria: 1) ir ou passar de fora para dentro; 2) passar por uma parte para introduzir-se em outra; ou até mesmo 3) penetrar ou introduzir-se²¹. Comparando os verbos *adentrarse* e *entrar*, podemos inferir que a escolha da palavra *adentrarse* pode estabelecer essas duas possibilidades de interpretação: o ser amado 1) chega na vida no eu-lírico e/ou 2) entra em um mesmo lugar compartilhado pelos dois.

Sobre o modo dessa entrada, ela provoca nesse *yo* um efeito comparável à chegada da *primavera*, estação à qual convencionalmente se atribuem simbolismos positivos, como o retorno ou o emergir da vida e que, combinada com a imagem do sorriso, poderia representar a alegria.

¹⁹ Cf. www.rae.es. “*Callado(a)*: 1. adj. Silencioso, reservado; 2. adj. Hecho con silencio o reserva; 3. f. Silencio o efecto de callar”

²⁰ Cf. www.rae.es. “*Adentrarse*: 1. prnl. Penetrar en lo interior de algo; 2. prnl. Pasar por dentro.”

²¹ Cf. www.rae.es. “*Entrar*: (Del lat. *intrāre*). 1. intr. Ir o pasar de fuera adentro. U. t. c. prnl. U. t. en sent. fig. 2. intr. Pasar por una parte para introducirse en otra. Entrar por la puerta, por la ventana. [...] 5. intr. Penetrar o introducirse. El clavo entra en la pared.”, assim como as demais acepções.

Quanto ao dativo ético “*me*”, em “*se me adentra*”, segundo Fiorin (2002, p. 102)²², quando usado pela primeira pessoa, indica profundo envolvimento desse enunciador na ação, o que aponta para o grande impacto que esse *usted* produz no “eu” ao *adentrarse*.

Independentemente da ambiguidade nesse verso, fica claro no poema que, ao mesmo tempo que esse evento é sublime, em que um sorriso é como a própria primavera, de um lance a felicidade torna-se o oposto da vida: *Yo, muriendo*. Vemos a tensão vida (*primavera*) e morte nesta estrofe de maneira clara. A sugestão de um amor proibido, que poderia ser lida na maneira “*callada*” do “*adentrarse*”, se reforça pela forma como Guillén relaciona o tratamento “*usted*” presente em “*Canción*” ao amor impossível, em outro de seus poemas.

Guillén, em “Poema de amor” (do livro *Poemas de amor*, de 1964), fala de um amor feliz, mas fatal, por ser impossível. Relaciona, explicitamente, o tratamento *usted*, de distanciamento interpessoal, com essa impossibilidade. Ao mesmo tempo, caracteriza-se o “*amor de usted*” com imagens e palavras muito similares às de “*Canción*”.

[...]

todavía

un amor de "lo amo"

de "usted", de "bien quisiera,

pero es imposible..." De "no podemos,

no, piénselo usted mejor...."

Es un amor así,

es un amor de abismo en primavera,

cortés, cordial, feliz, fatal.

[...] (GUILLÉN, *Poemas de amor*, 1964. Grifos nossos.)

²² Embora Fiorin analise o português em seu livro, no que diz sobre o dativo ético aponta que a construção já existia em latim, exemplifica ocorrências em português em casos de falantes que têm italiano como língua materna, e seu uso em espanhol é bem conhecido. Fiorin ainda diferencia casos em que é inequívoco o uso do dativo ético daqueles casos em que pode haver ambiguidade de análise. Consideramos este uso no poema de Guillén como pertencendo ao segundo grupo.

Um amor que ao mesmo tempo é cheiro de vida e cor, também é cheiro de morte e tristeza. Um amor de *usted*. Levando-se em consideração que ambos os poemas são pós-revolução, faz-se necessário entender que o uso de *usted* em Cuba neste período é bem específico, conforme aponta Carricaburo:

No que diz respeito à segunda pessoa, o *tuteo* se estendeu notavelmente sobre o *usted* a partir da revolução castrista, niveladora no tratamento quanto a hierarquias sociais. Isso não quer dizer que o *usted* não siga sendo usado em situações de respeito, marcadas especialmente pela falta de conhecimento ou pela maior idade do interlocutor. (CARRICABURO, 1997, p. 22. Tradução nossa)²³

Ainda acompanhando os dados levantados por Carricaburo, não é incomum que, em algumas regiões, haja um uso especial de *usted* também para marcar intimidade conjugal e relação amorosa.

A partir dessas informações, podemos inferir que em “Canción”, diferentemente de “Poema de amor”, o poeta joga com as possibilidades de interpretar essa relação como proibida tanto quanto de amor sublime: um amor de *usted* que pressupõe uma dor que, provavelmente, ocorra pelo fato de ser impossível de ser levado a efeito e a público, como em “Poema de amor”, mas também um amor de amantes que compartilham a intimidade da reciprocidade, independentemente da circunstância em que vivam. O poema aponta, na segunda estrofe, para as formas de manifestação desse amor: Um derramar de flores na camisa, que é **sutil**.

*Y de qué modo sutil
me derramó en la camisa
todas las flores de abril.*

O ato de derramar, segundo o DRAE, significa, entre outras coisas, verter, espargir coisas líquidas ou miúdas²⁴. O movimento de verter ou espargir dá uma noção de espalhar algo em alguém

²³ “Con respecto a las segundas personas, el tuteo se ha extendido notablemente sobre el *usted* a partir de la revolución castrista, niveladora en el tratamiento en cuanto a jerarquías sociales. Esto no quiere decir que el *usted* no se siga usando en situaciones de respeto, marcadas especialmente por la falta de conocimiento o por la mayor edad del interlocutor” CARRICABURO, 1997, p. 22).

²⁴ Conferir em www.rae.es. “Derramar: 1. tr. Verter, esparcir cosas líquidas o menudas”

ou alguma coisa. Um toque despretensioso ou um abraço, mesmo que formal, pode “*derramar*” no eu-lírico o que de mais marcante uma flor pode deixar: um perfume. Uma flor não tem forma líquida nem é, necessariamente, miúda, mas a escolha do verbo *derramar* pode nos remeter ao perfume que fica na camisa, através de um toque físico sutil. O derramar de flores na camisa seria, então, uma metáfora do toque como “*roce apenas*”. Comparemos, novamente, “Canción” com “Poema de amor”:

[...]

*Al fin como una **rosa súbita**,
repentina campánula temblando,
la noticia.*

Saber de pronto

***que iba a verla otra vez, que la tendría
cerca, tangible, real, como en los sueños.***

*¡Qué trueno sordo
rodándome en las venas,
estallando allá arriba
bajo mi sangre, en una
nocturna tempestad!*

*¿Y el hallazgo, en seguida? ¿Y la manera
que nadie comprendiera
que ésa es nuestra propia manera?*

***Un roce apenas, un contacto eléctrico,
un apretón conspirativo, una mirada,
un palpar del corazón
gritando, aullando con silenciosa voz.***

[...] (*Poemas de amor*, 1964. Grifo nosso)

Podemos ver muitos elementos comuns entre “Poema de amor” e “Canción”: o amor de *usted*, o toque sutil e mesmo indireto da “*mirada*” entre ambos, o silêncio, o encontro, o roçar furtivo, a rosa. Podemos, a partir da comparação, estabelecer alguns paralelos que podem ajudar a interpretar os versos de “Canción”. Quando o eu-lírico menciona um roçar de pele, um apertão -

ou abraço - tramado, enfim, esses toques podem indicar uma sutileza e movimentos que podem deixar rastros de perfume na camisa de alguém.

Na terceira estrofe, o eu-lírico se afirma como alguém que não é sempre alegre (*risa*), mas que se caracteriza também por tristeza (*llanto*). Se por um lado há o prazer, necessariamente há a tristeza nesse amor à maneira dos amantes, calado e oculto.

*¿Quién le dijo que yo era
risa siempre, nunca llanto,
como si fuera
la primavera?
(¡No soy tanto!)*

Como no dito popular, o eu-lírico não vive em um mar de rosas. Ele nem sempre é como a primavera. Nessa estrofe, o enunciador atribui para si mesmo o lugar da tristeza nessa relação, ao mesmo tempo em que retoma a comparação feita com a primavera que servira, na primeira estrofe, para atribuir ao interlocutor o lugar da alegria (“*risa*”). O enunciador não é riso (ou pelo menos não o é “*siempre*”), ele é pranto. Na cena deste poema, o ser amado é a fonte da vida e da alegria, enquanto o eu do poema, ao se observar, é a dor e a tristeza. Muito provavelmente esse não seja um eu-lírico melancólico por personalidade (não ser “*risa siempre*”, pressupõe que em alguns momentos se é *risa*), mas ele se vê melancólico por uma situação. Talvez por isso seu interlocutor imagine que esse “*yo*” seja “*risa siempre y nunca llanto*”. Não se trata de uma pessoa melancólica, provavelmente sim um apaixonado sem perspectivas de viver sua paixão. O gerúndio da primeira estrofe aponta para esse estado contínuo e simultâneo ao tempo em que dura o encontro com esse “*usted*”: “*Yo muriendo*”.

Na quarta estrofe, o eu-lírico sinaliza um contraste (*en cambio*) com a estrofe anterior que o negava como apenas “riso” e o afirmava como também “pranto”. O ser “pranto” da estrofe anterior contrasta, de alguma forma, com a ação de oferecer uma rosa, que é qualificada como sendo “*espiritual*”.

*En cambio, ¡Qué espiritual
que usted me brinde una rosa*

de su rosal principal!

Segundo o DRAE, diz-se “*espiritual*” a uma atitude de sensibilidade e desprendimento material²⁵. O verbo “*brindar*”, segundo o mesmo dicionário on-line, também nos remete a uma escolha intrigante de palavra: oferecer voluntariamente algo a alguém, e convidá-lo a compartilhar algo que se tem²⁶. O que representaria a figura da rosa oferecida da roseira principal? A oposição com a estrofe anterior, em que o eu-lírico se nega como alegria e se afirma como pranto, permitiria entender que a rosa que o *usted* lhe oferece é parte de sua alegria ou vida de *primavera*. O fato da rosa escolhida ser da roseira principal aponta para esse alto valor do que o *usted* convida o *yo* a compartilhar.

A quinta e última estrofe é quase uma constatação e repetição de todo o quadro: a pessoa amada entra/está tão profundamente no eu-lírico que sua vida explode em cores e vida (*primavera, todas la flores de abril, risa*), mas se define em frustração e tristeza (*muriendo, llanto*), talvez pela impossibilidade da relação amorosa (sugerida na distância do *usted*). A última estrofe desenha um movimento circular no poema, que sugere um sem-fim de alegrias e tristezas. O último verso em gerúndio “*Yo muriendo*” pode apontar para uma ação contínua no tempo e estabelecer o *loop* dos eventos. Um ocultamento sem esperanças de que seja um dia desvelado. Um amor que é impossível, mas que se apoia em encontros sutis, toques disfarçados de casualidade e de alguns importantes momentos de valor para os amantes.

Guillén é um poeta que escreve sobre o valor da cultura afro-cubana e se vale de elementos musicais dessa cultura em seus poemas. Ele imprime em “*Canción*” a sonoridade cubana, através da escolha de palavras que oferecem certos recursos fonéticos. Segundo Ribeiro (2010), em relação ao poema “*Tengo*”, de 1964, Guillén busca nas palavras os sons que remetem aos instrumentos musicais típicos do *son cubano*, como a percussão.

O *son* é um ritmo cubano da década de 1920 que deu origem à salsa cubana que conhecemos hoje e que influenciou, na época, outros ritmos ao redor do mundo. Tal era a importância desse gênero musical que, em 1930, Guillén publica *Motivos de Son*, com poemas que simulavam esse ritmo e musicalidade:

²⁵ Conferir em www.rae.es. *Espiritual*: 2. adj. Dicho de una persona: muy sensible y poco interesada por lo material.

²⁶ Conferir em www.rae.es. *Brindar*: 2. intr. Ofrecer voluntariamente a alguien algo, convidarle con ello. U. t. c. tr.

A composição fonética da estrofe inicial faz uso do jogo entre consoantes oclusivas [k,d,t] que sustentam o verso juntamente com a nasal e a fricativa [v] com o fim de reforçar o ritmo poético desde o início da poesia. Vale esclarecer, que uma oclusão se caracteriza pela obstrução momentânea de uma abertura produzindo um som denominado explosivo. [...] esse efeito entra em conformidade com as características do *Son cubano* que, segundo José Urfe, apresenta-se como uma das manifestações mais representativas da identidade cultural cubana, pois possui suas raízes surgidas “*de la entraña popular*”. (RIBEIRO, 2010, p. 73)

Em “*De qué callada manera/ Se me adentra usted sonriendo*” temos as oclusivas [k, d, t], a fricativa [s] e as nasais [m,n], simulando o som de instrumentos de percussão típicos do *Son cubano*, como bongôs, marímbulas e maracas, conforme vemos abaixo:

[D]e [k]e [K]alla[d]a [m]a[n]era [s]e [m]e a[d]en[t]ra u[s][t]e[d]

Essa mesma composição fonética está em todas as estrofes, em quase uma mesma disposição, por vezes fazendo uso da fricativa [f] em alguns versos, como é o caso de “*como si [f]uera la primavera*”, o que pode remeter à percussão e instrumentos que compõem o *Son Cubano*. A característica musical da estética guilleniana pode ter contribuído para a musicalização e composição dos poemas escolhidos para compor o álbum *Pablo Milanés canta a Nicolás Guillén* (1975).

Podemos ver, pelo contexto sócio-histórico, que a musicalização de “Canción” reflete a intenção de homenagear Guillén com uma coletânea de poemas que revelam a diversidade de temas a que ele se dedicou, uma vez que o álbum se compõe de poemas de diferentes livros publicados em diferentes fases do grande poeta cubano.

Contudo, devemos admitir que não é possível saber, ao certo, as razões definitivas da escolha dos poemas musicalizados no álbum de Pablo Milanés e as razões de outros poemas não terem sido escolhidos. Outros artistas cubanos ligados ao *Son* e à tradição musical afro-cubana musicalizaram outros poemas de Guillén desde a década de 1930 e outros artistas fora de Cuba também o fizeram, como os chilenos Ángel Parra e Eduardo Carrasco, o uruguaio Daniel Viglietti, o espanhol Paco Ibañez, entre outros nomes. Segundo Duarte (2010), quando Pablo Milanés musicaliza “Tú no sabe inglés”, a quarta faixa do álbum gravado pelo *cantautor*, “o acompanhamento de violão não só dá um ar renovado ao poema, mas também o despe dos antigos condicionantes étnicos” (p.16), já que esse poema de Guillén já havia sido gravado por artistas

ligados ao movimento musical afro-cubano com todos os instrumentos de percussão característicos do *son*. Todo o álbum *Pablo Milanés canta a Nicolás Guillén* é gravado somente com voz e violão, com exceções de algumas faixas nas quais se inclui uma flauta doce nos arranjos musicais. O violão acústico é um instrumento representativo da estética da Nova Trova, que tinha como objetivo ser o gênero musical da Revolução.

No que diz respeito à tradução de Chico Buarque, é difícil saber de fato o porquê de, especificamente, “Canción [De qué callada manera]” ter sido a única canção escolhida para fazer parte do repertório de Chico. Mas podemos, com base nesse mesmo repertório, tentar situar a canção traduzida em sua obra, considerando o que Worbs (1963, p.46 apud KAINDL, 2005, p.237) aponta como os dois possíveis motivos para que as traduções sejam mais ou menos musicocêntricas ou logocêntricas: 1) o repertório do artista e a expectativa de seu público e 2) o contexto sociocultural do público receptor. Podemos olhar para algumas das produções literárias e musicais do artista brasileiro para encontrar nelas algumas referências que possam ajudar a reconhecer “Canción”, com alguma coerência, no seu repertório. O fato de a canção traduzida encabeçar o lado B do disco *Chico Buarque*, de 1984, dá a ela certo destaque no álbum.

Assim como está presente em “Canción”, a circularidade é uma das muitas marcas de estilo de Chico Buarque. Embora não se deva supor necessariamente a influência do compositor no romancista - e vice-versa -, é possível ver em algumas importantes letras e alguns romances de Chico Buarque o movimento circular bem marcado, por vezes construído também por meio de paralelismos. Em canções como “Carioca”, “Construção”, “Bye bye Brasil”, a própria “Pelas tabelas” do mesmo álbum *Chico Buarque*, de 1984, vemos estrofes que se repetem e estabelecem paralelismos através dessa repetição, em um *loop* de imagens construídas nas canções. Quanto aos romances, em *Estorvo*, a circularidade dos fatos está marcada em um olhar na fechadura no início e no fim do livro; em *Benjamim*, de 1995, o fim do livro nos leva, implicitamente, a todos os eventos que ocorreram ao longo do romance, remetendo o fim ao início da trama. Segundo Garcia (2012, p.53), “em *Estorvo* (BUARQUE, 1991) e em *Benjamim* (BUARQUE, 1995), a paralisia do movimento circular se dava em agonia”. A circularidade pode igualmente ser vista no capítulo “Anahí, meu amor”, do livro *Fazenda Modelo*, de 1974, em que a circunstância da morte da esposa do operário padrão é quase uma repetição de fatos que vão sendo organizados de diferentes maneiras ao longo da narrativa do capítulo, construindo um paralelismo, de modo que não há um

único evento que represente o final do capítulo, simulando um movimento circular. Enfim, a circularidade é um dos elementos recorrentes na obra de Chico Buarque.

Também é interessante, na obra de Chico Buarque, a forma como o artista, por meio de elementos musicais representativos, alude a contextos socioculturais em algumas de suas canções. Se observamos a canção “Tanto mar”, em que Chico faz referências à Revolução dos Cravos (“enquanto estou ausente, guarda um cravo para mim”), que ocorreu em abril de 1974, em Portugal - “Lá [Portugal] faz primavera *pá*, cá [Brasil] estou doente” -, ou seja, uma canção que faz referência a um lugar e situa-se no tempo de lutas sociais desse lugar, o gênero musical da canção é o fado. Já em “Joana Francesa”, embora não haja uma temática social, o compositor brinca com palavras em português para simular expressões francesas na canção, como no verso “Já é madrugada acorda, acorda, acorda” que, na canção, soa como “*d’accord, d’accord, d’accord*”. No que tange ao arranjo musical de “Joana Francesa”, é possível ver que nele se simulam, com teclado elétrico, os acordeões bem típicos de canções francesas, em algumas gravações feitas ao vivo.

No que se refere à tradução de “Canción [De qué calada manera]”, há modificações no arranjo que não são indiferentes para o nível do sentido geral da canção: Chico resgata elementos étnicos característicos da estética de Guillén por meio da mudança do gênero musical em “Como se fosse a primavera (Canción)”: da voz e violão acústico da Nova Trova cubana, a música passa a ter todo o arranjo instrumental da salsa cubana. As percussões, violões, os instrumentos de sopro e, inclusive, um dueto vocal em segunda voz com a participação de Pablo Milanés nessa gravação, são características desse gênero musical. Enfim, os instrumentos característicos da salsa dançante resgatam os elementos étnicos comuns do *son* e apontam mais inequivocamente para um lugar: Cuba. Esse efeito de identidade cubana mais acentuada talvez não fosse conseguido mantendo um arranjo com apenas voz e violão, que também é bastante característico da MPB.

O posicionamento logocêntrico de Chico Buarque ao traduzir a canção de maneira literal sempre que possível, com algumas poucas alterações para adaptar a letra traduzida à música, é um procedimento bastante facilitado pela proximidade linguística entre o espanhol e o português.

No entanto, veremos como em outras canções traduzidas por Chico Buarque há distâncias com relação à letra original que não se justificam apenas por motivos contrastivos. Isso permitiria atribuir a grande quantidade de traduções literais em “Canción” também a outros dois fatores: 1) tratar-se da produção de um importante poeta, o que tipicamente favorece a abordagem

logocêntrica na tradução de canções (CINTRÃO, 2009, p. 817); 2) a conservação da composição fonética que mimetiza a sonoridade do *son*.

Para identificarmos onde há maior proximidade entre as duas letras na tradução e de que modo são traduzidos os versos em que há maior distanciamento, lançaremos mão da categorização de modalidades da tradução proposta por Aubert (1998). No que tange ao distanciamento, verificaremos se os distanciamentos entre os dois textos, em espanhol e em português, se dão por razões contrastivas das duas línguas ou por razões de limitação imposta pela melodia.

Especificamente para analisar a relação simbiótica entre letra e música, será necessário, como já antes previsto, considerar a abordagem de pentatlon de Low (2005) que, como detalhado no capítulo anterior, baseia-se em cinco critérios: 1) cantabilidade (*singability*); 2) sentido; 3) naturalidade; 4) ritmo e; 5) rima. Cabe lembrar nossa consideração de que: (i) os critérios dois (sentido) e três (naturalidade) são mais fortemente linguísticos e estão relacionados a questões contrastivas das línguas; (ii) os critérios um (cantabilidade) e quatro (ritmo) são mais pertinentes às questões puramente extralinguísticas, especialmente ao código musical; (iii) o critério cinco (rima) é híbrido, ou duplo, pois se refere tanto às questões linguísticas (pode ser característica importante num poema) quanto às musicais (por sua importância sonora nas letras de canções).

A seguir, a letra da canção de Pablo Milanés e a letra traduzida de Chico Buarque aparecem dispostas em paralelo e alinhadas, para facilitar a visualização. Os pontos de maior distanciamento entre as duas letras estão marcados nos versos e correspondem a diferentes modalidades de Aubert (1998, p.105-109), a serem comentadas no decorrer da análise.

- Os segmentos em **negrito** contêm a modalidade denominada "transposição" (rearranjos morfossintáticos: diferentes números de palavras entre os segmentos fonte e meta, alteração na classe gramatical, alteração na ordem sintática entre os elementos do segmento).

- Os segmentos com sublinhado retilíneo simples foram traduzidos na modalidade "modulação" (mudança nos significados de superfície, embora o efeito geral de sentido se mantenha substancialmente o mesmo, mudança no ponto de vista).

- Os versos vinte e seis (26) e quatorze (14), com sublinhado tracejado, apresentam "decalque" (palavra ou expressão da língua fonte-não registrada na língua-meta que é submetida a certas adaptações gráfica e/ou morfológicas próprias da língua-meta), do qual falaremos mais detidamente na análise da tradução.

- Do verso vinte e sete (27) ao trinta e um (31) observamos "empréstimo" (em que um segmento do texto de partida é reproduzido no texto de chegada), que está sinalizado pelo *itálico* no texto-meta (e não apenas no texto-fonte, todo em itálico por se tratar de língua estrangeira).

- Os versos que não têm nenhuma marca estão vertidos na modalidade da "tradução literal".

	Canción o [De qué callada manera] ²⁷	Como se fosse a primavera (<i>Canción</i>)
1	<i>¡De qué callada manera</i>	De que calada maneira
2	<i><u>se me adentra usted</u> sonriendo</i>	<u>Você chega assim</u> sorrindo
3	<i>como si fuera/ la primavera²⁸</i>	Como se fosse a primavera
4	<i>(Yo, muriendo.)</i>	E eu morrendo
5	<i>Y de qué modo sutil</i>	E de que modo sutil
6	<i>me derramó en la camisa</i>	Me derramou na camisa
7	<i>todas las flores de abril.</i>	Todas as flores de abril
8	<i>¿Quién le dijo que yo era</i>	Quem lhe disse que eu era
9	<i>risa siempre, nunca llanto,</i>	Riso sempre e nunca pranto
10	<i>como si fuera/ la primavera?</i>	Como se fosse a primavera
11	<i>(No soy tanto.)</i>	Eu não sou tanto
12	<i>En cambio ¡qué espiritual</i>	No entanto, que espiritual
13	<i>que usted me <u>brinde</u> una rosa</i>	Você me <u>dar</u> uma rosa
14	<i>de su <u>rosal</u> principal!</i>	Do seu <u>rosal</u> principal
15	<i>¡De qué callada manera</i>	De que calada maneira
16	<i><u>se me adentra usted</u> sonriendo</i>	<u>Você chega assim</u> sorrindo
17	<i>como si fuera/ la primavera!</i>	Como se fosse a primavera
18	<i>(Yo, muriendo.)</i>	E eu morrendo
19	<i>(Yo, muriendo.)</i>	E eu morrendo

²⁷ A grafia da letra da canção segue o site oficial de Pablo Milanés, que por sua vez reproduz a divisão em versos e estrofes do poema de Nicolás Guillén. Disponível em: <<http://www.milanespablo.com/disco/canta-nicolas-guillen>>. Última consulta em 11/01/2016,

²⁸ Os versos “Como si fuera/ la primavera” foram unidos em uma única linha para coincidir com a letra em português que aparece no encarte do álbum *Chico Buarque*, de 1984, e facilitar a visualização.

20	<i>¿Quién le dijo que yo era</i>	Quem lhe disse que eu era
21	<i>risa siempre, nunca llanto,</i>	Riso sempre e nunca pranto
22	<i>como si fuera/ la primavera?</i>	Como se fosse a primavera
23	<i>(No soy tanto.)</i>	Eu não sou tanto
24	<i>En cambio, ¡qué espiritual</i>	No entanto, que espiritual
25	<i><u>que usted me brinde</u> una rosa</i>	<u>Você me dar</u> uma rosa
26	<i>de su <u>rosa</u>l principal!</i>	Do seu <u>rosa</u> l principal
27	<i>¡De qué callada manera</i>	<i>¡De qué callada manera</i>
28	<i>se me adentra usted sonriendo</i>	<i>Se me adentra usted sonriendo,</i>
29	<i>como si fuera/ la primavera!</i>	<i>Como si fuera la primavera</i>
30	<i>(Yo, muriendo.)</i>	<i>(Yo, muriendo.)</i>
31	<i>(Yo, muriendo.)</i>	<i>Yo muriendo</i>

A distribuição total das modalidades nesta tradução é a seguinte:

Total de versos (desconsideradas as repetições)	14 (este será nosso 100%)
Somente tradução literal	50 % (7 versos)
Tradução literal + trechos com transposição	35,7 % (5 versos)
Total de literalidade no método	85,7% (12 versos)
Modulação	7,15 % (em 1 verso)
Decalque (neste caso, como um tipo de interferência)	7,15% (em 1 palavra de 1 verso)

As gravações consideradas para transcrição das letras e comentário das interpretações e elementos musicais serão as primeiras gravações de cada canção, ou seja, a do álbum *Pablo Milanés canta a Nicolás Guillén* (1975)²⁹ e a do álbum *Chico Buarque* (1984)³⁰. As letras das duas canções têm o mesmo número de estrofes e são simétricas com relação ao número de versos.

²⁹ Em 10/01/2016 o álbum estava disponível na íntegra em <<https://youtu.be/Mn4SdFEnctY>>. "Canción" é a terceira faixa, com início aos 4m41s e fim aos 6m38s nesse áudio. Duração total: 2m18s.

³⁰ Em 10/01/2016 o álbum estava disponível na íntegra em < <https://youtu.be/fbeGNri5eok>>. "Como se fosse a primavera" é a sexta faixa, com início aos 17m31s e fim aos 19m33s nesse áudio. Duração total: 2m02s.

Com relação à duração das duas canções, observamos que o poema musicalizado de Pablo Milanés tem duração de dois minutos e a tradução de Chico Buarque tem apenas dois segundos a mais (ver CD anexo). Vemos que Chico escolhe um método de tradução³¹ bastante logocêntrico.

Dos catorze (14) versos traduzidos que são efetivamente diferentes entre si na canção (desconsideradas as repetições de estrofes), sete (7) foram traduzidos totalmente pela modalidade da "tradução literal", assim definida por Aubert: têm “o mesmo número de palavras, na mesma ordem sintática, empregando as 'mesmas' categorias gramaticais e contendo as opções lexicais que, no contexto específico, podem ser tidas por sendo sinônimos interlinguísticos” (p. 106). Outros cinco (5) versos estão majoritariamente traduzidos na modalidade de tradução literal, com pequenos segmentos em que se utiliza transposição (aumento de uma palavra por explicitação do sujeito entre “*No soy tanto*”/“Eu não sou tanto”; duas palavras que obrigatoriamente se reduzem a uma entre as duas línguas por contração obrigatória entre preposição e artigo definido em “*Me derramó en la camisa*”/“Me derramou na camisa” são casos que dão uma dimensão do alto grau de literalidade nesses outros 5 versos). Assim, em 14 versos totais, temos 12 deles traduzidos pelas modalidades de tradução literal e transposição, ou seja, quase 86% da canção recebe um tratamento literal na tradução, sem que, essa literalidade no uso das modalidades implique em desconsideração do critério naturalidade (*naturalness*) de Low na letra em português.

Vemos, então, que a tradução de Chico se mantém muito próxima da letra original, reproduzindo, sempre que possível, a composição morfossintática e fonética, o que faz com que se conservem também os efeitos sonoros do poema de Guillén. Mesmo na tradução literal do verso em espanhol “*como si fuera la primavera*” para o português em “como se fosse a primavera” (nos versos 3, 10, 17, 22 e 29), em que a escolha de “*fuera*” por “*fosse*” passa por uma questão contrastiva das duas línguas - a forma do verbo no subjuntivo em português é diferente sonoramente da do espanhol -, ainda assim se mantém a composição fonética com fricativo em [s]. No entanto, a rima “*fuera/primavera*” já não ocorre em “*fosse/primavera*”. Vemos nesse caso que, segundo a abordagem de pentatlon, Chico privilegia o sentido em detrimento da rima, mas dessa forma também contempla os critérios de cantabilidade e, principalmente, de sentido e naturalidade.

Existem certas questões pontuais complexas a serem analisadas mais profundamente na tradução do poema de Guillén musicalizado por Pablo Milanés. Seguindo a ordem da ocorrência

³¹ Como já antes mencionado, entendemos por métodos de tradução, seguindo Hurtado (2011), como uma opção global de tradução que abrange todo o texto.

sequencial desses pontos no poema, começamos pela tradução de “*se me adentra*” nos versos 2, 16 e 28. Conforme mencionado anteriormente, na análise do texto de partida, o verbo *adentrarse* é diferente de *entrar*: é penetrar profundamente. A ambiguidade desse verbo dá expressão à profundidade do irromper da presença da pessoa amada, seja em um ambiente seja no espírito do “eu” enunciador. O “*me*” de “*se me adentra usted*” é o que Fiorin (2002) chama de dativo ético, em que “o *eu* e o *tu* não exercem as funções próprias do dativo (por exemplo, o benefactivo), mas têm outro papel” (p. 102). Relembrando este ponto da análise do poema: Fiorin afirma que “quando a primeira pessoa exerce essa função [de dativo ético], o que o narrador indica é seu profundo envolvimento com a ação” (p. 102). Para indicar essa mesma ambiguidade em que se conjugam a ideia da presença da pessoa amada no interior do “eu” ou a profundidade com que lhe afeta a entrada dela num espaço físico onde esse “eu” se encontra, Chico escolhe o verbo “chegar”, que permite resgatar a ideia concreta da chegada em um espaço concreto ou o sentido abstrato da entrada na vida de alguém, por isso consideramos essa operação tradutória como uma modulação. Citando a definição de Aubert (1998) para essa modalidade de tradução,

ocorre modulação sempre que um determinado segmento textual for traduzido de modo a impor um deslocamento perceptível na estrutura semântica de superfície, embora retenha o mesmo efeito geral e sentido no contexto e no co-texto específicos. Ou, para retomar Saussure, os significados são parcial ou totalmente distintos, mas mantém-se, em termos genéricos, o mesmo sentido. A modulação pode assumir formas bastante diversas variando desde variações de detalhe [...] até uma diferenciação tal qual que nada nas respectivas estruturas de superfície do segmento em questão lembraria ao observador a sua efetiva equivalência tradutória, que somente pode ser recuperada considerando-se o sentido contextual. (p. 108).

Em “você **chega assim** sorrindo”, o “assim”, por sua vez, dá expressão ao envolvimento afetivo do eu-lírico com o modo como chega a pessoa amada (por isso não o consideramos como acréscimo, mas como parte da modulação), além de, evidentemente, servir para preencher o número de sílabas requerido pela melodia.

Outra questão a ser mencionada é a relevância da forma de tratamento *usted* para o tema do amor proibido no texto de partida. É um amor de *usted*. No português não há uma forma de tratamento pronominal que marque as distâncias dos atores da enunciação como o espanhol o faz com a oposição “*tú/vos*” vs. “*usted*”, no próprio paradigma dos pronomes. Com a tradução de “*usted*” como “você”, sonoramente próximo, já não temos o elemento que estabelece a referência da distância, da ambiguidade na relação de proximidade afetiva e distanciamento social que se realiza a partir do *usted*, como expressão de extremo afeto e/ou como uso respeitoso entre pessoas

“desconhecidas” ou “distanciadas” social ou relacionalmente. Mesmo o uso de “a senhora/a senhorita” como tratamento não resgataria essa ambiguidade e significados implícitos no pronome de tratamento em espanhol, muito menos a intertextualidade que dá ao “*amor de usted*” um significado específico na poética de Guillén. Embora Chico use em suas composições algumas palavras de uso no espanhol para resgatar palavras em desuso no português, ao manter o pronome “*usted*” na canção traduzida, pensando em um empréstimo do texto de partida, também não seria resolvida a questão da implicação do uso das formas de tratamento na letra, uma vez que o uso de *usted* é completamente alheio ao público de Chico no Brasil. Opta-se, então, por traduzir *usted* pelo pronome “você” que, embora apague a ambiguidade da relação amorosa construída pelo *usted*, seria, foneticamente, o pronome mais próximo no português. Nesse caso, se trataria mais propriamente de uma modulação e não de uma tradução literal, já que “você” no texto de chegada não é o sinônimo interlinguístico de “*usted*”, embora mantenha seu “sentido” referencial principal, que é o de referir-se ao interlocutor interpelando-o diretamente.

Vimos que Chico Buarque faz apenas pequenas modificações para a letra traduzida se “encaixar” na melodia (tendo em mente a discussão de LOW, 2003). Parece responder à mesma motivação o acréscimo do conectivo de adição “e” nos versos 9 e 21 do texto de chegada (“riso sempre e nunca pranto”), que não existe no texto de partida, e foi classificado como transposição nesses versos traduzidos.

E bastante claro que, nos quase 86% dos versos em que o compositor brasileiro opta pela tradução literal, sem problemas de apagamentos de elementos do poema, isso é possível especialmente porque há uma maior proximidade linguística entre o espanhol e o português em comparação com outras línguas.

Há, no entanto, dois pontos da tradução que poderiam gerar um estranhamento, ou uma não naturalidade, para o público-alvo de “Como se fosse a primavera”. O critério **naturalidade** da abordagem de pentatlon de Low (2005) parece ter sido posto de lado, em um nível pragmático, em função da **cantabilidade** e da manutenção do **sentido** do texto de partida no texto de chegada, respectivamente, nos casos do uso da palavra “rosal” e da combinação “flores de abril”.

Vimos como o poema de Guillén faz uma comparação da pessoa amada com a primavera. As flores são figuras representativas da primavera, que têm seu esplendor no mês de abril em Cuba e nos países do hemisfério norte. Também vimos que o campo semântico positivo da vida (primavera, flores, riso) marca uma esfera pertencente ao ser amado no poema de Guillén. O

mesmo se pode dizer sobre o derramar na camisa todas as flores de abril e o dar uma rosa da sua roseira (*rosal*) principal. Os versos “como se fosse a primavera” e “todas as flores de abril” foram traduzidos literalmente, sem fazer adaptações culturais, o que não corresponde à realidade climática do Brasil, um país do hemisfério sul, em que o mês de abril marca o outono, não a primavera. A adaptação de “Todas las flores de abril” para “Todas as flores de setembro” seria mais apropriado à realidade local, portanto talvez mais natural no contexto do público brasileiro. No entanto, comprometeria o compasso em 2/4 da canção em português:

É possível ver na partitura a divisão das sílabas melódicas, baseadas nos sons marcados na fusão da semicolcheia e da colcheia em si e em dó no último compasso das figuras (1) e (2) para conter o segmento textual “de abril”, dividido em duas sílabas. Nesse intervalo, não caberia um segmento com quatro sílabas melódicas (“de – se – tem - bro), sem desconsiderar a átona final para a contagem das sílabas, já que ela precisa de uma nota separada para ser vocalizada na canção. Privilegia-se o ritmo em detrimento da naturalidade (se pensarmos a naturalidade também em termos da coerência com a realidade do novo contexto de recepção da letra).

No entanto, a escolha de manter as “flores de abril” pode ter um respaldo de outro importante compositor brasileiro, que, pelo menos, testifica o quanto a associação de abril com a primavera não é alheia às representações culturais brasileiras, nem incomum para esse público, mesmo sem corresponder à realidade factual do clima e das estações do ano no Brasil. Se pensamos que Vinicius de Moraes e Toquinho, em 1974, gravam a marchinha “As cores de abril” no álbum *Toquinho, Vinicius e amigos*, no qual, inclusive, Chico Buarque faz uma participação, as “flores de abril” não ficam tão alheias ao público brasileiro na tradução que Chico faz em 1984, dez anos depois:

As cores de abril
Os ares de anil
O mundo se abriu em flor

E pássaros mil

Nas flores de abril

Voando e fazendo amor

(“As cores de abril”, 1974. Grifo nosso)

Outra questão pontual é o caso da escolha da palavra “rosal” no texto traduzido. Segundo o dicionário *Mini Aurélio Século XXI*, no português, “rosal” é sinônimo de “roseiral”, uma plantação de roseiras. Como se pode ver no dicionário on-line da *Real Academia Española*, “*rosal*”³², em espanhol, é o que entendemos por “roseira” em português, ou seja, um único arbusto dessa planta, não um conjunto de vários deles. Assim, “*rosal*” (esp.) e “rosal” (port.) não são sinônimos interlinguísticos, por um lado. Por outro lado, o uso da palavra “rosal” em português parece impactar sobre a naturalidade, já que não seria a mais usual mesmo para designar uma plantação de várias roseiras, se comparada com seu sinônimo intralinguístico “roseiral”. O que torna a atitude da mulher amada algo espiritual é o fato de ela dar uma rosa da roseira principal. Ora, se a roseira é principal, pressupõe-se que há outras roseiras em um jardim de rosas, um roseiral (ou um “*rosedal*”, em espanhol). Por isso a rosa é especial: ela é colhida da roseira principal para ser presenteadas. Ao verter a palavra do espanhol para o português da forma como Chico o faz, consideramos que ocorreu decalque, uma das modalidades de Aubert (1998) mencionadas anteriormente. Esse decalque pode apresentar duas questões pertinentes à naturalidade e ao sentido: 1) a ideia de *rosal* (esp.) do texto fonte, em uma hipotética tradução literal “roseira”, não é a mesma observada no texto final com “rosal” (port.), uma plantação de roseiras, não se estabelecendo, assim, uma tradução por sinônimos interlinguísticos; e 2) a palavra “rosal” (port.) não é de uso frequente no português do Brasil. Tal escolha, ainda assim, não constitui o que Aubert define como erro, uma tradução que pode gerar fortes distorções nos resultados finais (AUBERT, 1998, p.109), menos ainda considerando o requisito de flexibilização do sentido na tradução de canção, mas uma perda no critério **naturalidade** em função de outros critérios da abordagem de pentatlon de Low (2005) mais relacionados com a música. Um motivo para o decalque pode ser o fato de que, para

³² Conferir em www.rae.es. “*Rosal: I. m. Arbusto tipo de la familia de las Rosáceas, con tallos ramosos, generalmente llenos de agujones, hojas alternas, ásperas, pecioladas, con estípulas, compuestas de un número impar de hojuelas elípticas, casi sentadas y aserradas por el margen, flores terminales, solitarias o en panoja, con cáliz aovado o redondo, corola de cinco pétalos redondos o acorazonados, y cóncavos, y muchos estambres y pistilos. Tiene por fruto una baya carnosa que el cáliz corona y muchas semillas menudas, elipsoidales y vellosas. Se llama así principalmente el cultivado, con rosas de muchos pétalos.*”

que o ritmo fosse preservado e não houvesse um problema com as sílabas melódicas no compasso da canção, faz-se a opção pela palavra “rosal”. A palavra “roseira” necessariamente forçaria a supressão do pronome possessivo “seu/sua” (“da roseira principal”), que se mantém no verso “do seu rosal principal”. Além de uma questão de ritmo da canção, rosal estaria mais em conformidade com uma rima interna **rosal/principal** - e contribuiria para o conjunto das fricativas surdas e sonoras [s, z], elementos fonéticos que compõem a musicalidade do poema e a cantabilidade da canção.

O fato de encerrar a canção traduzida cantando a última estrofe em espanhol pode ser uma forma de explicitar para o ouvinte que se trata de uma tradução.

Por meio das análises dos pontos em que houve distanciamento entre a letra na língua de partida e a letra na língua de chegada, evidencia-se o que Low (2005) postula como a abordagem de pentatlon, pois em toda a tradução percebe-se, nos pontos complexos devidos ao distanciamento entre o espanhol e o português, uma negociação em que cada “perda” num quesito corresponde a um ganho em outro(s) quesito(s), o que resulta em um equilíbrio no produto final visto em sua totalidade.

4.4.2. Todos os olhos te olham

Depois de quase vinte anos de carreira solo, Pablo Milanés grava seu vigésimo quarto álbum *Canto de la abuela*, em 1991, ano bastante produtivo para a carreira do *cantautor*. O álbum é composto por oito canções. São elas:

1. “Canto de la abuela” (compositor: Pablo Milanés)
2. “Cada vuelta que se logra” (compositor: Pablo Milanés)
3. “No he perdido” (compositor: Eduardo Ramos)
4. “Candil de nieve” (compositores: Raúl Torres e Pablo Milanés)
5. “Todos los ojos te miran” (compositor: Pablo Milanés)
6. “Amor que cantas la noche” (compositores: Sandra Pérez e Pablo Milanés)
7. “Cuando lejos estás inalcanzable” (compositor: Pablo Milanés)
8. “Aquí me quedaré” (compositor: Pablo Milanés)

Nesse mesmo ano, o artista grava mais dois álbuns, *Filin 4* e *Filin 5*. O *Filin* (do inglês *feeling*), é o gênero cubano de música romântica que surgiu nos anos de 1940 sob a influência harmônica do jazz, uma espécie de bolero moderno (VILLAÇA, 2004, p. 51). Segundo Mauricio Vicent (2013), jornalista de El País,

o movimento do *filin* surgiu abrigado na boemia habanera e nos ambientes trovadorescos, onde a guitarra é companheira habitual da voz e da poesia, e transformou a forma de dizer e interpretar a canção cubana sob a influência harmônica do jazz. Foi Portillo de la Luz, junto a figuras como José Antonio Méndez, Níco Rojas, Aida Diestro, Elena Burke, Rosendo Ruiz (filho) e o pianista Frank Emilio, que alimentaram o novo gênero a partir da segunda metade dos anos quarenta, ao sacudir as velhas maneiras da trova e conectar com o público através da emoção. (VICENT, 2013. Tradução nossa)³³

Do álbum *Canto de la abuela*, chamamos a atenção para a canção “Todos los ojos te miran” que, inclusive, foi interpretada pela diva cubana do gênero *Filin*, Elena Burke.

³³ “el movimiento del *filin* surgió abrigado en la bohemia habanera y en los ambientes trovadorescos, donde la guitarra es compañera habitual de la voz y la poesía, y transformó la forma de decir e interpretar la canción cubana bajo la influencia armónica del jazz. Fue Portillo de la Luz, junto a figuras como José Antonio Méndez, Níco Rojas, Aida Diestro, Elena Burke, Rosendo Ruiz (hijo) y el pianista Frank Emilio, quienes alimentaron el nuevo género a partir de la segunda mitad de los años cuarenta, al sacudir las viejas maneras de la trova y conectar con el público a través de la emoción”.

*01 Todos los ojos te miran
02 todas las manos te tocan
03 todas las palabras que provocas
04 van gritando generosas que te ansían.*

*05 Gustas de aludir el sexo
06 como un animal travieso
07 gustas de exaltar a los demonios
08 cuando sabes que tu entorno lo dominas.*

*09 Creas desconcierto al exponer tus pensamientos
10 siembras confusión si irrumpes en cualquier reunión
11 y es como un alivio cada noche
12 cuando frágil, sin reproches
13 solicitas mi atención.*

*14 Cierro mis ojos si miro
15 tiemblan mis manos si tocan
16 y no sé qué hacer con esta boca
17 cuando siento que ese cuerpo es sólo mío.*

A versão em estúdio da canção de Milanés gravada em 1991 tem quatro estrofes e, como não tem nenhum verso ou grupos de versos que se repitam a cada estrofe, podemos dizer que não tem um refrão. As duas primeiras estrofes e a última são cantadas sobre a mesma melodia vocal de base. Alguns recursos musicais, para além de sua diferença melódica com as demais, fazem sobressair a terceira estrofe: o acúmulo de notas mais breves em cada compasso soma-se a um andamento mais acelerado, o volume de voz e de execução instrumental são mais fortes, a melodia atinge as regiões mais agudas da canção e nessa região permanece entre os compassos 19 e 24. Esses recursos musicais conferem à terceira estrofe um destaque dentro da canção comparável ao de um refrão. Ao fim da última estrofe há um solo de instrumentos e a terceira e quarta estrofes

voltam a ser cantadas, encerrando a canção ao fim de quatro minutos e trinta e um segundos na versão de 1991, gravada em estúdio.

“Todos los ojos te miran” é uma canção na qual um enunciador (*yo*) se dirige diretamente a um interlocutor (*tú*), expressando como esse eu-lírico vê esse *tú* e a sensação que tem diante da relação com esse interlocutor, com foco no desejo e na relação sexual. O par amoroso é apresentado no discurso do eu de duas maneiras distintas: (i) primeiro, na esfera pública, com segurança de si, independência, provocação de desejo e polêmica intelectual, e domínio do desejo que causa e provoca no entorno, (ii) na segunda parte da canção, na esfera íntima, com necessidade de afeto e fragilidade. Semanticamente, a canção basicamente se divide nesses dois momentos e a passagem de um para outro acontece no meio da terceira estrofe, verso onze (11). Não se pode identificar, ao certo, se o gênero do *tú* é feminino ou masculino, já que não há qualquer marca de gênero que defina quem é esse par amoroso. Mas o texto desenha as características dessa pessoa por elementos que focalizam seu comportamento e sua personalidade.

Podemos dizer que é uma pessoa que atrai a atenção de todos pelo que é, como já indica a metonímia dos olhos de todos voltados para si, no título: “*todos los ojos te miran*”. Nos primeiros versos, vê-se “*todos los ojos te miran/ todas las manos te tocan*”, sugerindo nesse contato físico do toque uma sensualidade latente. Nos versos três (3) e quatro (4), vemos que a presença desse interlocutor provoca palavras das pessoas do entorno público que expressam ânsia desse *tú*, o que pode ser lido como desejo, especialmente dada a forma alterada, não comedida, como são proferidas: gritando. Encontramos nos versos seguintes algumas informações que podem sustentar a afirmação de que há uma sensualidade latente, especialmente pelo verbo “*aludir*”³⁴, que tem o sentido de insinuar, fazer menção de algo: “*Gustas de aludir el sexo/ como un animal travieso*”. É um alguém seguro de si, de seu corpo, de sua sexualidade, que se sente à vontade para extrapolar certos limites, de forma provocadora, tanto sexual (“*gustas de aludir el sexo*”) quanto intelectual (“*creas desconcierto al exponer tus pensamientos*”) quando sente que tem controle sobre certa situação ou pessoas, exatamente porque gosta de exaltar os demônios – nessa leitura, exaltar o que é subversivo - quando domina tudo e todos ao redor (o “*entorno*”), parafraseando os versos sete (7) e oito (8). Esses versos apontam para um tipo que não se enquadra no estereótipo romântico do amor sentimental sublimado, destacando a palavra “animal”, no verso sete (7), que caracteriza um

³⁴ Segundo o dicionário online da Real Academia Española – doravante RAE – 1. Mencionar a alguien o algo o insinuar algo. U. t. c. tr. 2. intr. Dicho de una cosa: Tener una relación, a veces velada, con alguien o con otra cosa.

contraponto a algo divinal e idealizado³⁵. Podemos tecer a hipótese então de que esse *tú* não chama a atenção porque é sublime e, por isso, inalcançável, mas sim livre e sensual, embora também, de certa forma, pareça ser suposto na canção como inalcançável, dado o alívio e a surpresa com que o *yo* recebe a solicitação sexual desse *tú*.

O fato de ter tamanha segurança de si e do que pensa não significa que seu comportamento e atitudes sejam aceitas por todos que estão ao seu redor. Nos versos nove (9) e dez (10), fica claro que suas ideias causam, "confusão" e "desconcerto" e acabam desequilibrando os ambientes sociais públicos ("*cualquier reunión*") nos quais esse *tú* "irrompe". Esse ser subversivo, pintado como provocador de tensões nos ambientes sociais, ao mesmo tempo atrai, intriga e incomoda. No entanto, para alívio do *yo* intimidado (que sente alívio, mas ainda assim "treme" na intimidade com o *tú*), há duas faces dessa mesma moeda. Nos versos de onze a treze, cria-se uma polarização à imagem construída anteriormente do *tú* seguro cantado nos primeiros versos - o que, de certa maneira, traz "*alívio*" a esse *yo* intimidado. Na terceira estrofe, ponto alto da canção com uma intensidade maior de instrumentos e voz, essas duas faces se encontram e acontece a virada de cena da esfera pública para a da intimidade dos amantes *yo* e *tú*: os versos nove e dez trazem um comportamento mais selvagem e livre do *tú*, mas nos versos de onze (11) a treze (13) vê-se esse ser amado frágil, sem orgulho, pedir atenção do eu lírico. O conectivo "y", no verso onze, marca duas faces em um só personagem: é uma coisa e outra.

A última estrofe expressa o deleite do *yo* em poder ter o corpo desse *tú* somente para si. A canção retoma a melodia e arranjos da estrofe inicial. A temática retoma a ideia inicial do toque e do olhar (*mis ojos, si miran; mis manos, si tocan*). Se na primeira estrofe todos os olhos olham e todas as mãos tocam, na última estrofe são os olhos e mãos de uma única pessoa que olham e tocam: os olhos e a mão do eu (*mis*). Uma série de imagens se constroem em torno do toque e do olhar, pois o eu-lírico ainda guarda as características desse *tú* livre e selvagem: os olhos não só olham, mas se fecham ao olhar; as mãos tocam, mas não só tocam, tremem ao tocar. A imponência do ser amado se conserva, pois essa é a visão do *yo* rendido ao *tú*.

O *tú* envolve um campo semântico de segurança e da liberdade. Vemos isso em fragmentos de versos, como, por exemplo, "*animal travieso*", "*sabes que tu entorno lo dominas*", "*irrumper*

³⁵ Talvez seja o aspecto onde temos implícita uma indicação de gênero feminino para o *tú*, já que o "demoníaco" dessa atitude, ou o subversivo dela só se daria por um contraste suposto com o papel de gênero que se atribui especificamente à mulher, e não ao homem: recato, submissão, evitar atrair a atenção, evitar a exposição contundente de ideias que possam gerar constrangimento e evitar destacar-se na espera pública.

en cualquier reunión”. Esse *yo* ocupa o lugar da insegurança e da sujeição, conforme vemos em fragmentos de versos como “*es como um alívio*”, “*cierro mis ojos si miro*”, “*tiemblan mis manos si tocan*” e “*no sé qué hacer con esa boca cuando siento que ese cuerpo es sólo mío*”. Esses são elementos importantes que compõem o sentido da canção Pablo Milanés.

Depois dessa breve exploração da canção em espanhol, trataremos a seguir do objeto de estudo em questão, a tradução da canção, “Todos os olhos te olham”, por meio das ferramentas escolhidas.

A letra foi traduzida por Chico Buarque e a canção ocupa a terceira faixa de *Raio de Luz*, décimo sétimo álbum da cantora Simone, também do ano de 1991, produzido por Mazzola para a MZA productions. É de conhecimento público que Chico Buarque é também um compositor que escreve canções para outros artistas como Elis Regina, Nara Leão, MPB4 e tantos outros. A presença de Chico na carreira de Simone se reflete nas canções gravadas pela cantora (doze dos quarenta e sete álbuns de Simone têm composições de Chico Buarque). A grande maioria das canções interpretadas pela cantora fazem parte do próprio repertório de Chico, porém duas não foram gravadas em estúdio pelo cantor. Coincidentemente, as duas são traduções de canções de Pablo Milanés. Além de “Todos los ojos te miran”, Chico também traduziu “Yolanda”, que foi gravada pela primeira vez por Simone no álbum *Desejos*, em 1984.

Para analisar a tradução, a letra da canção de Pablo Milanés e a letra traduzida de Chico Buarque aparecem dispostas em paralelo e alinhadas, o que facilita a visualização. Os pontos de maior distanciamento entre as duas letras estão marcados nos versos e correspondem a diferentes modalidades de Aubert (1998), a serem comentadas no decorrer da análise. Conforme critérios estabelecidos para padronizar as marcas e facilitar a análise:

- Os segmentos em **negrito** marcam a modalidade denominada “transposição” (que implica rearranjos morfossintáticos).
- Os segmentos com sublinhado retilíneo simples sinalizam “modulação”, em que há mudança nos significados de superfície, embora o efeito geral de sentido se mantenha substancialmente o mesmo.
- Os versos que não têm nenhuma marca estão vertidos na modalidade da “tradução literal”.

	Todos los ojos te miran	Todos os olhos te olham
	Pablo Milanés	Chico Buarque
1	<i>Todos los ojos te miran</i>	Todos os olhos te olham
2	<i>todas las manos te tocan</i>	E todas as mãos te tocam
3	<i>todas las palabras que provocas</i>	Todas as palavras que provocas
4	<i>van gritando generosas</i>	Vão gritando generosas
5	<i>que te ansían.</i>	Que te ansiam
6	<i>Gustas de aludir el sexo</i>	Gostas de aludir ao sexo
7	<i>como un animal travieso</i>	Como um animal travesso
8	<i>gustas de exaltar a los demonios</i>	Gostas de <u>despertar os</u> demônios
9	<i>cuando sabes que tu entorno</i>	<u>Quando tens o mundo em torno</u>
10	<i>lo dominas.</i>	<u>E o dominas</u>
11	<i>Creas desconcierto</i>	<u>Causas</u> desconcerto
12	<i>al exponer tus pensamientos</i>	Quando expões teus pensamentos
13	<i>siembras confusión</i>	<u>Em qualquer ambiente</u>
14	<i>si irrumpes en cualquier reunión</i>	<u>tu semeias confusão</u>
15	<i>y es como un alivio cada noche</i>	E é como um alívio cada noite
16	<i>cuando frágil, sin reproches</i>	Quando frágil, sem <u>remorsos</u>
17	<i>solicitas mi atención.</i>	Vens pedir minha atenção
18	<i>Cierro mis ojos si miro</i>	Fecho os olhos, se vejo
19	<i>tiemblan mis manos si tocan</i>	Tremem minhas mãos, se tocam
20	<i>y no sé qué hacer con esta boca</i>	E não sei o que faço desta boca
21	<i>cuando siento que ese cuerpo es</i>	Quando sinto que teu corpo é
22	<i>sólo mío.</i>	Meu somente...

Em especial, na análise, são mais interessantes os trechos em que se apresentam as modalidades que estabelecem maior distanciamento linguístico, como a modulação, e que possam ser relevantes em comparação com a letra original e seu sentido. No entanto, falaremos dos casos em que ocorrem as demais modalidades, mesmo que de maneira mais sucinta.

Podemos ver, mesmo sem uma análise mais profunda, que há muitos versos traduzidos de maneira literal, coincidindo, inclusive, a ordem sintática, o número de palavras e as classes gramaticais das palavras entre os versos do texto de partida e o texto de chegada. Para "Todos os olhos te olham", o quadro de distribuição das modalidades de tradução nos versos é o seguinte:

Total de versos (não há repetições)	22 (este será nosso 100%)
Somente tradução literal	31,82 % (7 versos)
Tradução literal + trechos com transposição	31,82 % (7 versos)
Total de literalidade no método	63,64% (14 versos)
Modulação	36,36 % (em 8 versos)
Decalque (presente em "Como se fosse a primavera")	não há

Dos vinte e dois (22) versos, sete (7) são integralmente compostos na modalidade de tradução literal: aproximadamente 32% dos versos. Somam-se a estes outros sete (7) versos em que, além de tradução literal, há apenas pequenos trechos de ocorrência de transposição, ou seja, pequenos ajustes morfossintáticos. No verso dois, por exemplo, há uma inserção do conector aditivo “e” ao invés da mera justaposição dos versos, no texto de chegada, e todo o restante do verso segue em tradução literal. No total, portanto, a tradução de quatorze (14) dos vinte e dois (22) versos (dois terços da canção) é feita com as modalidades de tradução literal e transposição, o que nos dá aproximadamente 64% de acentuada "literalidade" no método de tradução em "Todos os olhos te olham".

Observamos modulação em oito (8) versos: no oito (8), no nove (9), no dez (10), no onze (11), no treze (13), no catorze (14), no dezesseis (16) e no dezessete (17). Em quatro desses casos (metade deles), apenas uma palavra dos versos teve modulação (versos oito (8), onze (11), dezesseis (16) e dezoito (18)). Ainda assim, a maior incidência de modulação é notável se comparada à sua ocorrência em apenas dois dos versos em "Como se fosse a primavera". No quadro a seguir se pode ver a comparação da distribuição das modalidades nessas duas traduções de canção.

	Como se fosse a primavera	Todos os olhos te olham
Total de versos	14 versos	22 versos
Tradução literal	50 % (7 versos)	31,82 % (7 versos)
Tradução literal + transposição	35,7 % (5 versos)	31,82 % (7 versos)
Total de literalidade	85,7% (12 versos)	63,64% (14 versos)
Modulação	7,15 % (em 1 verso)	36,36 % (em 8 versos)
Decalque (interferência)	7,15% (1 palavra)	não há

Observando os aspectos linguísticos por meio das modalidades de Aubert (1998) em conjunto com a abordagem de pentatlon de Low (2005), podemos ver que as diferentes estratégias de tradução no texto parecem estar diretamente relacionadas a elementos extralinguísticos da canção. Por exemplo, a explicitação do conectivo “e” no verso dois (“e todas as mãos te tocam”) aparece para completar um número de sílabas cantadas no verso, conforme vemos nas imagens abaixo:

Imagem 1

Imagem 2

A palavra em espanhol “manos” tem duas sílabas (ma-nos), enquanto a palavra em português “mãos” tem somente uma. Dentro do compasso, como se observa na imagem, há seis sílabas melódicas (to – das las ma- nos te). Sem o acréscimo na versão em português, teríamos cinco sílabas melódicas. Embora se trate de um acréscimo de palavra no texto de chegada que não consta no texto de partida, essa palavra acrescida não implica mudança de sentido no texto traduzido, já que o sentido de adição que o “e” expressa pode ser dada pela mera justaposição das sentenças, como acontece na letra em espanhol. A tradução desse verso, segundo a abordagem de pentatlon de Low, cumpre pelo menos dois critérios: o sentido e o ritmo.

Embora o tenhamos como um verso traduzido literalmente, é interessante chamar a atenção para a tradução do verso cinco (5). Retrocedendo ao verso três (3), para completar o sentido da frase, temos “*Todas las palabras que provocas/ van gritando generosas/ que te ansían*”. Na tradução literal desses versos, na canção em português, vemos: “Todas as palavras que provocas/ vão gritando generosas/ que te ansiam”. No último verso, vemos uma clara influência do espanhol na conjugação do verbo ansiar em português. Não há justificativa na canção ou em sua melodia para não traduzir esse quinto verso como “que te **anseiam**”, uma vez que a proposta dos cinco pontos levantados por Low (ritmo, rima, sentido, naturalidade e cantabilidade) não justificam a escolha do tradutor nesse caso. Esse pode ser um efeito hipnótico da língua estrangeira na tradução para o português (PRESAS, 2000 Apud CINTRÃO, 2006. p. 93), por se tratarem de línguas

próximas ou simplesmente uma tentativa de transparecer, no texto de chegada, uma espécie de rastro do texto de partida. A classificação talvez pudesse ser feita como empréstimo ou erro.

Dos versos seis (6) ao dez (10) temos o uso do verbo *gustar* em espanhol de maneira peculiar (não a sintaxe mais usual da fala), porém possível no espanhol. Entendemos que o verbo *gustar* implica um experimentador (que na sintaxe notavelmente mais frequente do espanhol cumpre o papel de objeto indireto) e um tema (que na sintaxe notavelmente mais frequente do espanhol cumpre o papel de sujeito). Em português, do ponto de vista semântico, há uma equivalência com o verbo *gustar* em espanhol. Porém, do ponto de vista sintático, em português o experimentador ocupa a posição de sujeito e o tema ocupa a posição de objeto indireto (GROPPI, 2013, p. 93-94). No caso da canção em questão, o verbo *gustar* apresenta uma construção sintática como a do português, em que o experimentador cumpre a função de sujeito e o tema cumpre função de objeto indireto com uso da preposição “de”. Segundo Groppi (2013, p. 96) há duas possibilidades de uso dessas construções: 1) o caso de que o tema seja humano (*Ana gusta de Juan*); 2) o caso de que o tema não é humano (*Gustaba de reunirse*) e que, segundo o *Diccionario panhispánico de dudas*, predomina na língua escrita e deve acompanhar preposição “de” se trata-se de verbo no infinitivo e; 3) o caso de cortesia, com um sentido diverso, de “oferecimento”, em que seria sinônimo do verbo *querer* em função similar (*¿Gusta usted una cerveza?* = *¿Quiere una cerveza?*). Vemos que essa forma de construção sintática menos corrente do espanhol favoreceu a tradução literal dos versos com o verbo *gustar*.

Embora o uso de uma sintaxe mais infrequente para *gustar* em espanhol tenha facilitado uma tradução mais literal para o português, outros elementos nos versos de oito (8) a dez (10) acabaram por caracterizar uma modulação atribuível a razões contrastivas, especialmente pela escolha de palavras que descaracterizam um pouco certas imagens criadas na letra em espanhol. Um exemplo seria a tradução dos versos oito (8) a dez (10), em que o verbo “*exaltar*”, em espanhol, passa a “despertar” em português (“*gustas de exaltar a los demonios*” – “gostas de despertar os demônios”), assim como nos versos “*cuando sabes que tu entorno lo dominas*” em espanhol que passa a “quando tens o mundo em torno e o dominas”. Mantém-se a sonoridade de superfície no final dos versos cantados (*entorno* – em torno, *dominas* – dominas), embora haja diferenças de significado de superfície que, neste caso, também mudam ligeiramente o sentido global do texto. Na letra em espanhol, entende-se que o “*tú*” da canção *exalta* os demônios quando sabe que domina um público ao seu redor e “*exaltar*”, no dicionário da Real Academia Española, significa elevar

algo ou alguém a grande auge ou dignidade³⁶, o que aponta para uma ousadia e subversão de valores sociais na dicotomia bem *versus* mal, representado pelos demônios, que, pelo paralelismo que "*gustas de exaltar a los demonios*" tem com "*gustas de aludir el sexo*", sugere que essa exaltação ou elogio do mal, na dicotomia bem vs. mal social, possa se referir mais especificamente a condutas sexuais que são tabu social. No texto em português, esse "tú" não exalta os demônios, mas os desperta quando tem o mundo em volta de si e o domina (o sentido de *dominar el entorno*, portanto, está também em "dominar o mundo em volta"). "Despertar", segundo o dicionário Aulete Digital³⁷, aponta para um provocar, um atizar dos demônios, como se estivessem em estado de inércia ou sono. Uma provável interpretação desse trecho nos revela um "tú" que atize algo subversivo (tido como "mau" ou transgressor de alguma ética de bem e mal) no ambiente em que está por simplesmente gostar de fazê-lo. Os versos seguintes reafirmam essa ação de subversão da moral e da paz, pois esse interlocutor cria (ou causa) desconcerto e semeia confusão onde está expressando suas ideias e pensamentos.

Os versos quinze (15) a vinte e dois (22) seguem praticamente como uma tradução literal, exceto nos casos dos versos dezesseis (16) ("*sin reproches*" – "sem remorsos"), dezessete (17) ("*solicitas*" – "vens pedir") e dezoito (18) ("*miro*" – "vejo") em que há modulação (não são usados sinônimos interlinguísticos), sem afetar drasticamente o efeito geral de sentido, e os versos vinte (20) ("*no sé qué hacer con esta boca*" – "não sei o que faço desta boca"), vinte e um (21) ("*ese cuerpo*" – "teu corpo") e vinte e dois (22) ("*sólo mío*" – "meu somente"), em que temos apenas de rearranjos morfossintáticos, como mudança de ordem de palavras ou categorias gramaticais.

É possível perceber que na canção "Todos os olhos te olham", assim como na canção "Como se fosse a primavera", predomina a tradução literal e há poucos elementos que se distanciam

³⁶ Segundo o dicionário on-line da RAE – **1.** tr. Elevar a alguien o algo a gran auge o dignidad. **2.** tr. Realzar el mérito o circunstancias de alguien. **3.** tr. Avivar o aumentar un sentimiento o pasión. U. t. c. prnl. *Se exaltaron los ánimos con sus palabras.* **4.** prnl. Dejarse arrebatar de una pasión, perdiendo la moderación y la calma.

³⁷ Segundo o dicionário on-line Aulete - **1.** Fazer sair ou sair do sono; ACORDAR [td.: A buzina despertou o bebê] [int.: Bebe água assim que desperta.] **2.** Fazer sair ou sair de (ilusão, inércia, distração, ignorância etc.) [tdr. + de: Os deveres familiares o despertaram do devaneio] [tr. + de: Despertou do sonho de enriquecer] [int.: A festa despertou com a chegada da banda] **3.** Provocar, estimular [tdr. + de: "A presença do infeliz despertara a piedade de quase todos..." (Franklin Távora , *O cabeloira*)] [tdi. + em: A palestra despertou nele a vontade de voltar a estudar] **4.** Dar origem a [td.: Saiu sem despertar suspeitas] **5.** Acordar ou amanhecer (em certo estado) [tp.: Hoje despertei alegre] **6.** Surgir, manifestar-se [int.: O interesse pelo outro sexo despertava aos poucos] sm. **7.** Ação ou resultado de despertar (tb. *Fig.*): um despertar tranquilo: o despertar de uma vocação [Part.: *despertado* e *desperto*] [F.: De *espertar*, com mudança de pref.]

da canção em espanhol. Os distanciamentos se fazem, na maioria das vezes, pela modulação e para ajustes melódicos da canção (*rhythm* e *singability*) ou por questão de sentido (*sense* e *naturalness*) do texto.

A canção traduzida para ser cantada por Simone tem um tema amoroso, assim como a tradução de “Canción” incorporada por Chico em seu repertório, “Como se fosse a primavera [Canción]”. Simone ser a intérprete de “Todos os olhos te olham” é interessante pois, se por um lado pareceria indiferente esse “yo” ser interpretado por uma mulher ou por um homem, por não haver nenhuma marca linguística de gênero masculino ou feminino para o “tú” da canção, os implícitos do discurso sugerem um “tú” feminino ao trabalhar com estereótipos femininos sendo transgredidos ou seguidos por esse *tú*: a manifestação da sexualidade e do atrevimento no comportamento mais marcadamente “pecaminoso” nos ambientes públicos em que está, o papel mais marcadamente passivo nas estrofes finais da canção, na cena íntima. O fato de a intérprete Simone ser conhecida homossexual e haver na canção um “tú” configurado a partir de estereótipos femininos dá à canção de Pablo Milanés nova significação quando traduzida ao português para ser cantada por Simone, e talvez de potencial ainda mais transgressor, tendo em conta os tabus sexuais sociais.

Em “Como se fosse a primavera [Canción]” vemos uma relação de amor mais discreta, contida, recatada e de “calada maneira” entre o eu-lírico e seu interlocutor, enquanto em “Todos os olhos te olham” se percebe uma relação de amor mais ousada, sensual e concretizada sexualmente.

4.4.3. Digo à ventania: Iolanda

Conforme já mencionado, a exposição das análises não está disposta em ordem cronológica, mas em grau de distância da tradução mais próxima do texto em espanhol para a mais distante, considerando a distribuição das modalidades de tradução propostas por Aubert (1998). Por isso, para analisar “Yolanda”, é preciso voltar no tempo na carreira de Pablo Milanés para a época do *Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC* (doravante GESI), já que “Canción” e “Todos los ojos te miran” são posteriores a esse período, fazendo parte da carreira solo do *cantautor*. O primeiro álbum do GESI, *Cuba Va!* de 1971, contém o primeiro registro sonoro de “Yolanda”, canção de 1970, e se compõe não só de canções de Pablo Milanés, mas também de outros ícones da Nova Trova Cubana: Silvio Rodríguez e Noel Nicola. O álbum reflete as características estéticas da Nova Trova, ou seja, as influências do rock e da trova cubana tradicional. As canções gravadas nesse álbum são³⁸:

01. Cuba va (Pablo Milanés – Noel Nicola – Silvio Rodríguez)
02. Reza el cartel allí (Noel Nicola)
03. Fusil contra fusil (Silvio Rodríguez)
04. Eternamente Yolanda (Pablo Milanés)
05. Comienzo el día (Noel Nicola)
06. Su nombre puede ponerse en verso (Félix Pita Rodríguez – Pablo Milanés)
07. Cuando digo “futuro” (Silvio Rodríguez)
08. Los años mozos (Pablo Milanés)
09. Muros transparentes (Noel Nicola)
10. El rey de las flores (Silvio Rodríguez)
11. No me pidas (Pablo Milanés)

³⁸ Cf. <<http://www.cancioneros.com/nd/965/33/cuba-va-songs-of-the-new-generation-of-revolutionary-cuba-gesi>>. Última consulta em 12/01/2016.

O GESI tinha uma proposta de canções com temas diversos, entre eles canções de encontros e desencontros amorosos (VILLAÇA, 2004, p.191). A canção “Yolanda” ocupa a quarta faixa do álbum com o nome “Eternamente Yolanda”.

*1 Esto no puede ser no más que una canción;
2 quisiera fuera una declaración de amor,
3 romántica, sin reparar en formas tales
4 que ponga freno a lo que siento ahora a raudales.
5 Te amo,
6 te amo,
7 eternamente, te amo*

*8 Si me faltaras, no voy a morirme;
9 si he de morir, quiero que sea contigo.
10 Mi soledad se siente acompañada,
11 por eso a veces sé que necesito
12 tu mano,
13 tu mano,
14 eternamente, tu mano.*

*15 Cuando te vi sabía que era cierto
16 este temor de hallarme descubierto.
17 Tú me desnudas con siete razones,
18 me abres el pecho siempre que me colmas
19 de amores,
20 de amores,
21 eternamente, de amores*

*22 Si alguna vez me siento derrotado,
23 renuncio a ver el sol cada mañana;
24 rezando el credo que me has enseñado,*

25 *Miro tu cara y digo en la ventana:*

26 *Yolanda,*

27 *Yolanda,*

28 *eternamente, Yolanda.*

29 *Yolanda,*

30 *eternamente, Yolanda,*

31 *eternamente, Yolanda.*

A canção “Yolanda”, do álbum de 1971 *Cuba Va!*, é uma canção em quatro estrofes sem um refrão e sem repetição de estrofes. Ao fim de cada estrofe, os três últimos versos se repetem e o último verso acrescenta a palavra “*eternamente*” ao que se repete (*eternamente te amo, eternamente tu mano, eternamente de amores, eternamente Yolanda*).

A canção foi gravada em violão e flauta doce em estúdio. Pablo Milanés a escreveu para sua esposa na época, Yolanda Benet, com quem esteve casado por cinco anos, e foi composta logo após o nascimento de sua primeira filha, em um momento em que Pablo se ausentara de Havana. Ao retornar, o trovador pegou seu violão e mostrou a canção à sua mulher. Uma canção cheia da intimidade do casal e da paixão que os dois sentiam naquele momento. Em entrevista à revista *Marie Claire*, Yolanda Benet afirma que nem imaginava que o sucesso de “Yolanda” fosse ser tamanho, já que a canção eram pedaços de momentos tão ternos entre eles e, ela, uma mulher comum (QUEIROZ, 2000). Mas “Yolanda” é uma canção tão bem recebida pelo público que, segundo a própria musa, não sai do repertório de Pablo Milanés (QUEIROZ, 2000).

Como “Canción [De qué callada manera]” e “Todos los ojos te miran”, “Yolanda” é uma canção em que o monólogo de um “yo” vai dirigido a um “tú” específico do qual é par romântico (nesse sentido, dialógica), mas, diferentemente das duas canções analisadas anteriormente, o interlocutor de “Yolanda” tem um gênero claramente marcado: é dirigida a uma mulher. Há um enunciador (yo) que se dirige diretamente a um interlocutor (tú - Yolanda), expressando os sentimentos que o eu-lírico tem por Yolanda e a sensação que tem diante da relação com esse interlocutor.

A canção se desdobra nos diferentes aspectos nos quais o eu-lírico expressa seu amor por Yolanda. Na primeira estrofe, começa dizendo que a canção “não pode ser não mais que uma canção”, expressando o sentimento que o eu-lírico tem em relação à sua amada (*quisiera fuera una*

declaración de amor). Nos versos de um (1) a quatro (4), esse *yo* constata que o amor é tão grande que não caberia em uma canção ou uma declaração romântica. Portanto, isso (*esto*) não pode ser mais que uma canção. Porque qualquer modo de conter o que ele sente não se compara ao que ele sente. Podemos chegar a essa interpretação pela palavra “*freno*” e a expressão “*a raudales*” que estão nos versos três (3) e quatro (4): “... *sin reparar en formas tales/ que pongan freno a lo que siento ahora a raudales*”. *Raudal* é algo abundante, que se derrama com violência e a expressão “*a raudales*” é uma forma de dizer que algo ocorre abundantemente³⁹. A rima interna “*Quisiera fuera*”, além de fazer parte da estética da canção, também aponta para o desejo do eu-lírico de que pudesse haver uma declaração que pudesse expressar tão abundante amor. Mas não há, porque só o fato de traduzir em palavras esse sentimento já coloca limites ao que é abundante. Por fim, a canção (e declaração de amor) confina esse sentimento no fim da estrofe com as palavras “*te amo*”. Em espanhol, o modo mais corrente de dizer que se ama alguém é “*te quiero*”. “*Te amo*” trata de uma forma mais elevada de amor, mais espiritual e formal. O amor tão abundante de que trata o eu-lírico encontra nas palavras “*te amo*” essa profundidade que não caberia em formas quaisquer.

Os versos da segunda estrofe tratam da forma como o eu-lírico se sente em relação a uma hipotética falta ou ausência da sua amada. O fato de ver-se sem a amada, pela falta dela, não seria um motivo de querer a morte. Morrer com ela é mais sublime que morrer pela sua ausência. Observamos essa interpretação nos versos. A solidão do eu-lírico, que se sente acompanhada, pode fazer com que ele não se dê conta do sentimento que lhe invade. Nos versos onze (11) e doze (12) ele constata que, por isso, às vezes ele necessita das mãos da amada. As mãos podem representar metaforicamente uma ajuda, um amparo em relação à solidão que está latente, especialmente em singular, como na letra da canção (*tu mano*). Também remete ao companheirismo de ter uma pessoa ao lado, andar lado a lado, de mãos dadas. E, como em todo fim de estrofe, ele “eternamente” precisará das mãos de Yolanda, do amparo e companheirismo de sua amada.

Na terceira estrofe, observamos os efeitos do encontro amoroso na alma do amante. Há a confissão de que ele já sentia que teria a alma exposta, sem barreiras, nessa relação. No verso dezesseis (16), o eu-lírico diz que sabia que teria o temor de achar-se descoberto só por ver a amada, vislumbrando esse desnudar de alma na relação com Yolanda. *Descubrir*, entre outros significados,

³⁹ Segundo o dicionário on-line da Real Academia Española –RAE – *raudal*: De *raudo*.

1. m. Caudal de agua que corre violentamente. 2. m. Abundancia de cosas que rápidamente y como de golpe concurren o se derraman. A *raudales* 1. loc. adv. abundantemente.

entende-se por achar algo que estava escondido ou ignorado⁴⁰. No verso dezessete (17), o eu-lírico afirma que a amada o desnuda com sete razões. Esse número sete pode ter relação com o cabalístico número da perfeição. Esse amor perfeito o faz desprender de tudo que normalmente está encoberto na sua alma. E a estrofe vai terminando com a declaração de que seu peito se abre sempre que Yolanda o faz transbordar de amores. Eternamente, de amores.

A última estrofe trata da esperança que a amada proporciona ao eu-lírico diante da adversidade. Nos versos vinte e dois (22) e vinte e três (23), entendemos que quando ele se sente derrotado, ele se retira para apegar-se a uma prática aprendida de Yolanda. No verso vinte e três (23) temos uma pista para fundamentar essa hipótese. O verbo *renunciar*, segundo a RAE, significa privar-se ou desistir de algo⁴¹. Quando afirma que ele "renuncia a ver o sol de cada manhã rezando o credo" ao sentir-se derrotado, podemos inferir que ele abre mão de ver o dia para rezar o credo, oração católica, ensinado pela amada. Os versos seguintes nos levam a tecer a hipótese de que a própria Yolanda é suficiente para dar aquilo de que o eu-lírico precisa em um momento de derrota. Ao olhar seu rosto, ele diz na janela o nome dela. A janela é a parte de casa que, normalmente, estabelece contato com o mundo que está fora da casa, para o que é público. Quando o eu-lírico diz na janela o nome de Yolanda, ele torna público, diz a quem puder ouvir, o nome de sua amada. Levando em consideração que as estrofes têm um tema e que ao final se encerram com algo representativo desse tema, podemos interpretar que o nome de Yolanda o resgata da situação de sentir-se derrotado, encerrando a canção com o nome da sua musa inspiradora.

A versão "Iolanda", feita em 1984 por Chico Buarque para o álbum *Desejos* gravado por Simone em dueto com Chico, teve igual repercussão à de "Yolanda" de Pablo Milanés. Em entrevista ao programa Sem Censura, apresentado por Leda Nagle (OLIVEIRA, 2000 apud SIMONE BITTENCOURT DE OLIVEIRA), Simone comenta que "Iolanda" não sai do repertório da cantora nos shows em que se apresenta. Inclusive chega a comentar que prefere as modificações

⁴⁰ Segundo o dicionário on-line da RAE, *descubrir*: Del lat. tardío descooperīre. Part. irreg. descubierto. 1. tr. Manifestar, hacer patente. 2. tr. Destapar lo que está tapado o cubierto. 3. tr. Hallar lo que estaba ignorado o escondido, principalmente tierras o mares desconocidos. 4. tr. Registrar o alcanzar a ver. 5. tr. Venir en conocimiento de algo que se ignoraba. 6. prnl. Quitarse de la cabeza el sombrero, la gorra, etc. 7. prnl. Dicho de una persona: Darse a conocer, cuando por alguna razón, vestido, distancia, etc., no había sido reconocida.

⁴¹ Segundo o dicionário on-line da RAE, *renunciar*: Del lat. renuntiāre. Conjug. c. anunciar. 1. intr. Hacer dejación voluntaria, dimisión o apartamiento de algo que se tiene, o se puede tener. Renunciaré A mi libertad. U. t. c. tr. 2. intr. Desistir de algún empeño o proyecto. El presidente renuncia A presentarse a las próximas elecciones. 3. intr. Privarse o prescindir de algo o de alguien. Renunciar AL café. Renunciar AL mundo. 4. intr. En algunos juegos, pasar (|| no entrar). renunciarse alguien a sí mismo. 1. loc. verb. Privarse, por motivos religiosos o éticos, de hacer la propia voluntad.

que Chico fez na canção de Pablo Milanés ao vertê-la para o português. Segundo o Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD), “Iolanda” foi a música mais executada de Chico Buarque no Brasil.

Para analisar a tradução, a letra da canção de Pablo Milanés e a letra traduzida de Chico Buarque aparecem dispostas em paralelo e alinhadas, para facilitar a visualização. Os pontos de maior distanciamento entre as duas letras estão marcados nos versos e correspondem a diferentes modalidades de Aubert (1998), a serem comentadas no decorrer da análise. Conforme critérios estabelecidos para padronizar as marcas e facilitar a análise:

- Os segmentos em **negrito** marcam a modalidade denominada "transposição" (que implica rearranjos morfossintáticos).

- Os segmentos com sublinhado retilíneo simples sinalizam “modulação”, em que há mudança nos significados de superfície, embora o efeito geral de sentido se mantenha substancialmente o mesmo.

- Os segmentos marcados em sublinhado ondulado simples indicam a modalidade "explicitação".

- Os segmentos com sublinhado tracejado marcam a modalidade "acrécimo".

- Os versos em sublinhado pontilhado na letra em espanhol apontam para uma “omissão” na versão da letra em português.

- Os versos e segmentos que não têm nenhuma marca estão vertidos na modalidade da "tradução literal”.

Yolanda

Iolanda

Pablo Milanés

Chico Buarque

-

1 *Esto no puede ser no más que una canción;*
2 *quisiera fuera una declaración de amor,*
3 *romántica, sin reparar en formas tales*
4 *que ponga freno a lo que siento ahora a raudales.*
5 *Te amo,*
6 *te amo*
7 *eternamente, te amo.*

-

Esta canção não é mais que mais uma canção
Quem dera fosse uma declaração de amor
Romântica, sem procurar a justa forma
Do que me vem de forma assim tão caudalosa
Te amo,
te amo,
eternamente, te amo

8 *Si me faltaras, no voy a morirme;*
 9 *si he de morir, quiero que sea contigo.*
 10 *Mi soledad se siente acompañada,*
 11 *por eso a veces sé que necesito*
 12 *tu mano,*
 13 *tu mano,*
 14 *eternamente, tu mano.*
 15 *Cuando te vi sabía que era cierto*
 16 *este temor de hallarme descubierto.*
 17 *Tú me desnudas con siete razones,*
 18 *me abres el pecho siempre que me colmas*
 19 *de amores,*
 20 *de amores,*
 21 *eternamente, de amores.*
 22 *Si alguna vez me siento derrotado,*
 23 *renuncio a ver el sol cada mañana;*
 24 *rezando el credo que me has enseñado,*
 25 *miro tu cara y digo en la ventana:*
 26 *Yolanda,*
 27 *Yolanda,*
 28 *eternamente, Yolanda.*
 29 *Yolanda,*
 30 *eternamente, Yolanda,*
 31 *eternamente, Yolanda.*

Se me faltares, nem por isso eu morro
Se é pra morrer, quero morrer contigo
 Minha solidão se sente acompanhada
 Por isso às vezes sei que necessito
Teu colo,
teu colo,
 eternamente, teu colo
 Quando te vi, eu bem que estava certo
⁴²De que me sentiria descoberto
A minha pele vais despindo aos poucos⁴³
 Me abres o peito quando me acumulas
 De amores,
 de amores,
 eternamente, de amore.s
 Se alguma vez me sinto derrotado
Eu abro mão do sol de cada dia
 Rezando o credo que tu me ensinaste
 Olho teu rosto e digo à ventania
 Iolanda
 Iolanda
 Eternamente Iolanda
 Iolanda
 Eternamente Iolanda
 Eternamente Iolanda

Como as canções anteriores, vemos que ainda há muitos versos traduzidos de maneira literal, coincidindo, inclusive, a ordem sintática, o número de palavras e as classes gramaticais das palavras entre os versos do texto de partida e o texto de chegada. Para "Iolanda", o quadro de distribuição das modalidades de tradução nos versos é o seguinte:

⁴² O trecho "este temor" em espanhol foi omitido na versão em português.

⁴³ Neste verso, há também omissão do que se expressa no segmento "con siete razones", cujo sentido de argumentação e raciocínio não volta a aparecer na letra em português.

Total de versos (com repetições)	31 (este será nosso 100%)
Somente tradução literal	51,61 % (16 versos)
Tradução literal + trechos com transposição	9,67 % (3 versos)
Total de literalidade no método	61,28% (19 versos)
Modulação, acréscimo e explicitação	38,72 % (em 13 versos)
Decalque	não há

Dos trinta e um (31) versos, dezesseis (16) são integralmente compostos na modalidade de tradução literal: aproximadamente 51% dos versos. Somam-se a estes outros três versos em que, além de tradução literal, há apenas pequenos trechos de ocorrência de transposição, ou seja, pequenos ajustes morfossintáticos. No total, portanto, a tradução de dezenove (19) dos trinta e um versos (31) (quase dois terços da canção) é feita com as modalidades de tradução literal e transposição, o que nos dá aproximadamente 61% de acentuada "literalidade" no método de tradução em "Iolanda".

Observamos modulação, acréscimo e explicitação em treze versos. Ainda assim, a maior incidência de modulação e demais modalidades que não configuram apenas ajustes morfossintáticos é notável se comparada à sua ocorrência em apenas dois dos versos em "Como se fosse a primavera" e oito versos de "Todos os olhos te olham". No quadro a seguir se pode ver a comparação da distribuição das modalidades nessas duas traduções de canção.

	Como se fosse a primavera	Todos os olhos te olham	Iolanda
Total de versos	14 versos	22 versos	31 versos
Tradução literal	50 % (7 versos)	31,82 % (7 versos)	51,61 % (16 versos)
Tradução literal + transposição	35,7 % (5 versos)	31,82 % (7 versos)	9,67 % (3 versos)
Total de literalidade	85,7% (12 versos)	63,64% (14 versos)	61,28% (19 versos)

Modulação	7,15 % (em 1 verso)	36,36 % (em 8 versos)	38,72 % (em 13 versos) ⁴⁴
Decalque	7,15% (1 palavra)	não há	Não há

A primeira estrofe da versão “Iolanda” começa com uma explicitação, aparentemente, não por questões métricas da canção (já que uma tradução como “isto não pode ser mais do que uma canção” não comprometeria o ritmo), mas por escolha estética de Chico Buarque, por facilitar a cantabilidade da frase pela substituição das oclusivas surda e sonora em “isto não pode” pela oclusiva e fricativas em “essa canção”. Lembrando que a cantabilidade é o critério que postula Low (2005) a respeito do nível fonético e prosódico, ou seja, som das sílabas nas palavras, como se acentuam na frase e se oferecem ou não dificuldade no momento de pronunciá-las no momento de cantá-las. A partir desse conceito, entendemos que questões que englobam a parte fonética configuram a cantabilidade neste trabalho. *Esto* em espanhol é um pronome demonstrativo neutro, que não marca gênero masculino ou feminino. Em português, seu sinônimo interlinguístico de mesma categoria gramatical “isto”, em alguns casos, pode ter uma conotação pejorativa, quando de fato a intenção não é querer saber o que é determinado objeto, seja concreto ou abstrato. Chico explicitou que “*esto*” era uma canção: “essa canção”.

Ao observar os cinco pontos a serem levados em consideração na tradução de uma canção para ser cantada da abordagem de pentatlon de Low (2005), vemos que há momentos em que elementos se perdem para que outros sejam priorizados, observando a flexibilização da tradução em cada caso. Vamos detalhar alguns a seguir. No segundo verso, a rima interna “*quisiera fuera*” se perdeu na tradução para o português, nesse caso por uma questão de morfologia contrastiva entre o espanhol e o português: em português, a forma “fora” não é um pretérito de subjuntivo (como “*fuera*”), mas um pretérito mais-que-perfeito do indicativo (correspondente ao “*había sido*” do espanhol): não seria usual numa formulação de desejo introduzida por “quem dera” ou “queria que”, de modo que sua escolha comprometeria a naturalidade. Porém, em outros momentos, a rima é resgatada em forma/ caudalosa nos versos três e quatro, mesmo sendo uma rima imperfeita em que coincidem somente as vogais **o** e **a**.

⁴⁴ Incluem-se aqui modulação, acréscimo e explicitação todas marcando mais distanciamento tradutório com relação às modalidades de tradução literal e transposição

No que se refere ao sentido, Chico consegue mantê-lo nos versos três (3) e quatro (4) quando traduz “[...] *formas tales que pongan freno a lo que siento ahora a raudales*”. A modulação para uma “justa forma do que vem de forma caudalosa”, escolha do tradutor, contempla o sentido de limitação da forma de que trata Milanés a respeito do amor que sente em demasia, abundante. A repetição da palavra “forma” no texto pode indicar um jogo de palavras que o tradutor usa para explorar sentidos diferentes: a primeira palavra “forma” se refere à limitação e a segunda palavra “forma” se refere à maneira de algo.

A segunda estrofe, que trata do tema da ausência da amada, não traz muitas alterações de superfície, exceto nos versos de doze (12) a catorze (14). Segundo Aubert (1998), a transposição implica rearranjos morfossintáticos, que é o que observamos nos versos oito e nove: as frases em português e espanhol são quase uma tradução literal, salvo alguns rearranjos sintáticos da frase. Já nos versos de doze (12) a catorze (14) “*teu colo/ teu colo/ eternamente teu colo*”, temos uma alteração no significado de superfície. “Colo” não é sinônimo interlinguístico de “*mano*” (mão), porém é possível dizer que se configura como modulação, segundo as modalidades de tradução, se pensarmos que “*mano*” pode ser lida num sentido metafórico nessa estrofe que trata da ausência e do alento. Precisar às vezes da mão da amada funciona como metáfora de sua presença, companhia, ternura, apoio. Podemos dizer, portanto, que encontramos em “*teu colo*” uma equivalência no campo semântico do alento para o verso em espanhol “*tu mano*”.

A terceira estrofe, que trata do desvelar do sentimento e da alma do eu-lírico, mostra pontos interessantes. Os versos quinze (15) e dezesseis (16) da canção em espanhol dizem que era uma certeza o temor de o eu-lírico ter sua alma revelada, ao ver Yolanda. Algo que estava encoberto seria descoberto, daí o temor. Na tradução de Chico, os mesmos versos apontam para algo próximo desse significado. Próximo, pois, na tradução, o temor de sentir-se assim não aparece formulado e não é recuperável como um implícito, por isso temos aí uma omissão de parte do sentido do verso de Pablo Milanés. O medo de ver-se descoberto foi excluído na versão em português. Também a ideia de perfeição, ou qualquer interpretação que possa ser feita do número sete (“*tú me desnudas com siete razones*”), assim como a forma de desnudamento por argumentação (*razones*) dá lugar à pele que vai sendo despida aos poucos: há omissão de parte do verso de Pablo Milanés. Temos referências para interpretar que a pele tem relação com a alma. Nas expressões “*estar à flor da pele*” ou de algo ser uma “*questão de pele*” há o entendimento de algo relacionado às emoções. Os versos dezoito (18) e dezenove (19) corroboram para a interpretação do desnudar da alma na expressão

“me abres el pecho siempre que me colmas de amores”/ “me abres o peito quando me acumulas de amores”. Abrir o que antes estava fechado, encoberto. Para a versão em português, Chico preferiu a imagem de acúmulo de amores, enquanto Pablo transbordava de amores quando escreveu a canção em espanhol. A equivalência semântica se manteve no campo semântico da abundância. No entanto, a rima imperfeita “razones/amores” que encontramos na canção em espanhol se perde na versão ao português em “poucos/amores” em favor do sentido e da cantabilidade que se reflete na aliteração do s em “[...]vais desspindo aos poucos/ Me abres o peito quando me acumulaso”.

A última estrofe tem dois versos interessantes em que há modulação: mudança de significado de superfície, mas conservando o sentido. Relacionamos essa questão da modulação à escolha de manter a rima nos versos vinte e três (23) e vinte e quatro (24). Nesses versos, temos a rima mañana/ ventana que foi retomada em dia/ ventania na versão em português, como aponta Cintrão,

[...] a sonoridade de *ventana* (janela) se mantém em “ventania”, assim como se consegue uma correspondência muito exata entre as imagens de “*decir en la ventana*” (tornar público, proclamar para que todos ouçam) e “dizer à ventania” (com a sua similitude com a expressão “dizer aos quatro ventos”, que significa justamente tornar público, dizer para que todos ouçam). Para reconstruir a rima, CB [Chico Buarque] traduz “*renuncio a ver el sol cada mañana*” por “eu abro mão do sol de cada dia”, com uma correspondência de sentido também bastante precisa, embora usando significados superficiais (combinações de palavras) muito pouco literais com respeito ao verso de PM [Pablo Milanés]. (CINTRÃO, 2006, p. 335 e 336)

O mesmo não se pode afirmar para os versos vinte e dois (22) e vinte e quatro (24) em que há perda da rima “*derrotado/ enseñado*” na versão de Chico que aparece como “derrotado/ ensinaste”. A rima perdeu-se em favor da métrica musical. Para manter a rima com “derrotado”, Chico poderia ter traduzido o verso vinte e quatro (24) como rezando o credo que me tinhas ensinado, mas, por uma questão métrica da canção, o verso teria doze sílabas poéticas, sendo que a métrica musical só permitiria onze sílabas conforme vemos nas imagens três (3) e quatro (4).

Imagem 3

Imagem 4

“Yolanda” tem pontos bem literais na sua versão do espanhol para o português, mas apresenta dificuldades em certos aspectos estéticos da canção. Em geral, a canção tem suas modificações também por adaptações próprias da canção. Observamos que o espanhol é um facilitador, porém outros aspectos da canção como a cantabilidade e rima oferecem um desafio ao tradutor, que precisa flexibilizar suas escolhas e adequar a versão ao artista que a receberá em seu repertório e ao público receptor.

4.5. Imagina só, Chico também traduz Silvio Rodríguez: uma comparação

Não somente a relação musical de Chico Buarque com Pablo Milanés rendeu algumas versões de canções do espanhol ao português. Outro importante compositor do movimento da Nova Trova teve algumas de suas canções traduzidas: Silvio Rodríguez. Nesse trabalho, especificamente, não faremos, para esses casos a seguir, a análise mais detida como a que foi feita para as versões de canções de Pablo Milanés. Porém, os teremos em conta para uma comparação considerando os diferentes métodos usados por Chico Buarque na tradução das canções de Silvio Rodríguez, o que indica que seria reducionista atribuir a literalidade nas versões das canções de Pablo Milanés unicamente à proximidade linguística entre o espanhol e o português.

O álbum *Nasci para bailar* de Nara Leão, de 1982, trazia duas versões de canções de Silvio Rodríguez feitas por Chico Buarque. Nara Leão era uma grande intérprete de sua geração, considerada a musa da bossa-nova e da MPB. Mas não compunha suas canções. “A Nara mais de uma vez até me ajudou um pouco mais. A Nara me encomendava temas”, disse Chico à Rádio Eldorado em 1989 (ZAPPA, 2011, p.153). *Nasci para bailar* tem composições de doze compositores diferentes e Chico Buarque é o único que tem duas canções nesse álbum. Segundo Zappa (2011, p.152) “Nara não tinha preconceitos musicais e se lançava naquilo que considerava inovador e de qualidade”.

Como já vimos, a carreira do artista é decisiva para definir a inclusão ou não de uma canção traduzida em seu repertório, seja por posição mais musicocêntrica ou mais logocêntrica. No caso das versões “Supõe” e “Imagina só”, há casos de literalidade –que a própria proximidade do espanhol e do português promove – mas observamos que o método de tradução no caso das versões em português para Nara Leão é nitidamente distinto do método utilizado para as canções de Pablo Milanés.

Veremos, de maneira mais geral, como foi construído o texto-meta “Supõe” e “Imagina só” a partir da letra do texto-fonte “*Supón*” e “*Imagínate*”, levando em consideração os ajustes que Chico faz para que as versões integrem o repertório de Nara Leão. A partir dessa explanação, esperamos comparar sucintamente a tradução de letras de diferentes cantores da Nova Trova para diferentes cantoras da MPB.

Para facilitar a observação dos pontos importantes na tradução ao português das canções em espanhol de Silvio Rodríguez, foram divididos quatro eventos em temas na letra em espanhol

e em português. Abaixo a letra aparece em paralelo para facilitar a visualização e para comparar texto-fonte e texto-meta. Marcaremos com **negrito** somente os versos que apresentem tradução literal e com sublinhado os versos que apresentam transposição.

Supón (O canción del torpe)

Silvio Rodríguez

Supõe

Chico Buarque

Evento do encontro

- 1 *Supón que en un trabajo productivo*
- 2 *te encuentro en tu pañuelo singular*
- 3 *y luego de ese instante decisivo,*
- 4 *supón que no te dejo de mirar.*
- 5 *Supón que tanto tu fulgor persigo*
- 6 *que aplasto un surco y tengo mi sermón,*
- 7 *que corto un fruto tierno, que me olvido*
- 8 *de mi sombrero bienhechor*
- 9 *y no reparo en el calor*
- 10 *de la hora en que se prende el sol:*
- 11 *supón que agua al fin te pido*
- 12 *y supón que ya eres mi canción.*

Evento do diálogo

- 13 *Supón que me presento como amigo,*
- 14 *que te pregunto nombre y profesión,*
- 15 *que miro al suelo y digo que ha llovido*
- 16 ***u otro comentario sin razón.***
- 17 *Supón que me has mirado comprensiva*
- 18 *pero no tienes nada que agregar.*
- 19 *Supón que entonces hablo de la vida*
- 20 ***como queriendo aparentar***
- 21 *que tengo mucho que contar,*
- 22 *que soy un tipo original.*

Evento do encontro

- Supõe que já cruzamos pela vida
Mas nos deixamos sempre para trás
Porque eu andava sempre na avenida
E tu corrias pelas transversais
Supõe que num comício colorido
A praça, enfim, vai nos conciliar
Supõe que somos do mesmo partido
Supõe a praça a se inflamar
Bandeiras soltas pelo ar
E tu comesas a cantar
Supõe que eu vibro, comovida
E supõe que eu sou tua canção

Evento do diálogo

- Supõe que te apresentas como amigo
E me perguntas nome e profissão
Comentas que faz sol, ou tem chovido
Ou outro comentário sem razão
Supõe que eu te observo, compreensiva
Porém não tenho nada a acrescentar
Supõe que falas coisas dessa vida
Como querendo aparentar
Que tu tens muito o que contar
Que és um tipo original

23 *Supón que ríes divertida*
24 *y supón que ya eres mi canción.*

Evento do cinema

25 *Supón que hay una tarde para el cine*
26 *y que he llegado una hora después,*
27 *porque la ruta extraña en la que vine*
28 *no era para acá, sino al revés.*
29 *Supón que la pantalla te ilumina,*
30 *que rompe y que sujeta tu perfil.*
31 *Supón tu mano un ave recogida,*
32 *y un cazador, sin más fusil*
33 *que un dedo tímido, va a abrir*
34 *el sí o el no del porvenir.*
35 *Supón que no eres sorprendida*
36 *y supón que ya eres mi canción.*

Evento do encontro amoroso

37 *Supón que la fortuna es nuestra amiga*
38 *y que de tres a cinco puede ser.*
39 *Tu padre parte, fumo yo en la esquina:*
40 *la puerta, contraseña y tú, mujer.*
41 *Supón que entro y que nos abrazamos.*
42 *Supón que todo está por agotar:*
43 ***es la primera vez que nos amamos.***
44 *Pero supón que hablo sin parar,*
45 ***supón que el tiempo viene y va,***
46 *supón que sigo original.*
47 *Supón que no nos desnudamos*
48 *y supón que ya eres mi canción.*

Supõe que rio, divertida
E supõe que eu sou tua canção

Evento do cinema

Supõe que nós marcamos um cinema
Mas chegas lá pro meio da sessão
Pois teu trajeto tem algum problema
Que só te leva numa direção
Supõe que agora a tela me ilumina
Tu ficas assistindo ao meu perfil
Supõe a minha mão tão recolhida
Que não percebe a tua mão
Que não percebe a minha mão
Que não é sim, que não é não
Supõe que eu sigo distraída
E supõe que eu sou tua canção

Evento do encontro amoroso

Supõe que a boa sorte é nossa amiga
E que das 3 às 5 pode ser
Meu pai acaba de dobrar a esquina
E tu vens me encontrar, enfim mulher
Supõe que sem pensar nos abraçamos
Supõe que tudo está como previmos
É a primeira vez que nos amamos
Supõe que falas sem parar
Supõe que o tempo vem e vai
Supõe que és sempre original
Supõe que nós não nos despimos
E supõe que eu sou tua canção

Em “Supón”, letra de Silvio Rodríguez, observamos um texto dialógico em que há um enunciador masculino - marcado no verso 13 (“*supón que me presento como amigo*”) – que pede que seu interlocutor feminino - marcado nos versos 17, 23 35, e 40 (“*Supón que me has mirado*”

comprensiva/ “Supón que ríes divertida”/ ” Supón que no eres sorprendida”/ “la puerta, contraseña y tú, mujer”) suponha uma série de eventos que ocorrem do momento do primeiro olhar até o momento em que fazem amor pela primeira vez. Toda a canção passa pelo campo da suposição, então não sabemos 1) se os eventos são reais e supô-los pode configurar uma maneira de idealizá-los ou 2) se não houve a série de eventos e o pedido de supor tudo o que se relata seja uma maneira de conquistar a atenção do interlocutor. De qualquer maneira, o pedido é que se suponha, marcado pelo imperativo em espanhol.

Na letra em português, “Supõe”, temos um ajuste para que a canção componha o repertório de Nara Leão: O enunciador passa a ser feminino e o interlocutor passa a ser masculino. Essa já é uma mudança bastante significativa na versão em português em relação à letra em espanhol. Com exceção da primeira estrofe (versos 1 a 12), em que não há praticamente nenhuma correspondência de significados verso a verso e nem mesmo nas circunstâncias gerais de que falam as duas canções, no restante da letra, parte significativa dos eventos relatados ao longo do texto em espanhol que partem do enunciador masculino se mantêm na versão em português. A diferença é que a mulher é quem pede para que o homem suponha. Essa mudança afeta toda a deixis de pessoa do texto-fonte no texto-meta. Exceto para o imperativo *supón*, sistematicamente, onde há deíticos de segunda pessoa no texto-fonte aparecem deíticos de primeira pessoa no texto-meta e vice-versa, seja nas formas pronominais ou nas formais verbais. Um exemplo é o verso treze (13) e catorze (14) em que esta mudança é bem clara. No texto-fonte temos “*supón que me presento como amigo/ que te pregunto nombre y profesión*”. Com essa mudança de perspectivas dos gêneros do enunciador e do interlocutor, temos na versão em português “supõe que te apresentas como amigo/ e me perguntas nome e profissão”. Todo o texto em português apresentará esse ajuste nos pronomes de segunda pessoa para os de primeira pessoa e verbos flexionando conforme essa mudança nos pronomes do caso reto.

Além dessas mudanças gramaticais com que se constrói a mudança de perspectivas enunciativas nos papéis de enunciador-interlocutor, podemos observar que alguns blocos divididos em eventos no texto também apresentam diferenças substanciais. Os blocos foram divididos em quatro eventos: o encontro inicial, o diálogo, o encontro no cinema e o encontro amoroso.

O evento do encontro inicial apresenta o lugar e a maneira como os dois, homem e mulher, se percebem: o lugar é um tipo de trabalho ao ar livre que envolve colheita e plantio. Vemos essa informação nos versos seis (6) e sete (7) (“*que aplasto un surco y tengo mi sermón/ que corto un*

fruto tierno [...]”), além de elementos como o chapéu que o homem esquece de pôr e do calor do sol à hora do dia. Esses são elementos que apontam para um trabalho ao ar livre, onde ele encontra a mulher com um lenço singular. O fato de encontrá-la em um “*pañuelo singular*” pode remeter à expressão *el mundo es un pañuelo*, no sentido de que esse é um mundo pequeno de encontros pela vida. Encontrar a mulher em seu “*pañuelo singular*”, remete às surpresas da vida nos encontros casuais entre as pessoas que sempre estiveram ali naquele lugar e nunca foram antes percebidas e, quando são “encontradas” acabam por se tornar importantes, singulares. Ao observar o mesmo bloco no texto-meta, não vemos um tipo de trabalho voluntário relacionado à terra, mas um comício em que os dois participam. Os primeiros versos da letra em português evocam a ideia de “*el mundo es un pañuelo*” ao dizer que “[...] já cruzamos pela vida, mas nos deixamos sempre para trás”. Embora todo esse bloco não tenha tradução literal, a letra trabalha sobre a ideia das circunstâncias do primeiro encontro, transpondo para as realidades do universo de Nara Leão, Chico Buarque e dos novos receptores da canção, elementos mais alheios a esse perfil: o público de uma cidade metropolitana no período da ditadura militar no período de luta pelos direitos democráticos. O trabalho na terra ao ar livre vira um comício em uma praça pública, com direito a canções de protesto e “bandeiras soltas pelo ar”.

No segundo bloco, do diálogo, há traduções literais nos versos dezesseis (16) e vinte (20) (“*u otro comentario sin razón*” / “Ou outro comentário sem razão” e “*como queriendo aparentar*” / “Como querendo aparentar”) além de transposições pelo ajuste gramatical já mencionado nos pronomes e verbos que ocorrerão ao longo de todo o restante do texto-meta.

No terceiro bloco, do evento do cinema, vemos uma priorização das rimas. No texto-fonte temos as rimas *cine/vine*, *después/ revés*, *perfil/fusil*, *abrir/porvenir* e *recogida/sorprendida*. Chico consegue estabelecer as rimas nos mesmos versos dispostos no texto-fonte: cinema/problema, sessão/direção, recolhida/distraída. As rimas com *perfil/fusil* e *abrir/porvenir* se organizam de maneira diferente no texto-meta. Porém, a ideia de o homem se perder, chegar ao cinema atrasado e o suspense do primeiro toque das mãos se mantém no bloco do cinema, com ajustes nas frases em função da construção da rima. Não há nenhum verso que apresente tradução literal.

No quarto e último bloco, o do evento do encontro amoroso, observamos transposição nos versos trinta e sete (37) e trinta e oito (38) (“*Supón que la fortuna es nuestra amiga*” – “Supõe que a boa sorte é nossa amiga” e “*y que de tres a cinco puede ser*” – “E que das 3 às 5 pode ser”) e dois versos que apresentam tradução literal, o quarenta e três (43) e quarenta e cinco (45) (“*es la primera*

vez que nos amamos/ ”É a primeira vez que nos amamos”) “*supón que el tiempo viene y va*”/ “Supõe que o tempo vem e vai”). Todos os demais versos apresentam o ajuste nos pronomes e verbos, do qual falamos anteriormente, e mantêm a ideia do encontro na casa da mulher, esperando a saída do pai para que o homem entre na casa e eles, homem e mulher, fiquem juntos.

Na versão “Supõe”, temos três (3) versos em que observamos tradução literal e quatro (4) versos em que observamos transposições, segundo as marcações referidas nos textos em paralelo. Porém, vimos que o sentido do texto-fonte a cada bloco de temas foi mantido nos mesmos blocos no texto-meta. Embora não haja equivalência no nível morfossintático na maioria dos versos, observamos equivalência de campo semântico entre os dois textos. Considerando o que diz Halliday (2001, p.17) sobre o nível de equivalência mais fundamental para caracterizar um texto como tradução de outro, embora não haja equivalência direta no nível morfossintático, no caso da tradução de canção (considerando o que foi discutido a respeito do objetivo – *Skopos* - do texto) a equivalência no nível semântico estabelecerá um vínculo entre texto-fonte e texto-meta, caracterizando a canção em português como uma tradução da canção em espanhol. A primeira estrofe, com manipulações mais drásticas no texto-meta pela adaptação do ambiente rural para o ambiente urbano, mesmo não estabelecendo equivalência direta entre texto-fonte e texto-meta, ainda resgata ideias presentes no texto-fonte para o texto-meta.

Já na canção “Imagínate” observamos o método parecido ao analisado em “Supõe”. Tanto texto-fonte quanto texto-meta apresentam um texto dialógico em que há um enunciador masculino - marcado no verso dois (2) e seis (6) (“*que desde muy niño*”, “*que soy el amigo*”) – que pede para seu interlocutor feminino - marcado no verso 18 (“*que eres mi dama*”) imaginar uma série de situações que tem a ver com um amor de toda a vida. O pedido para imaginar as situações é marcado também pelo imperativo em espanhol.

Também temos um ajuste para que a canção componha o repertório de Nara Leão, assim como em “Supõe”: o enunciador, que era masculino no texto em espanhol, passa a ser feminino e o interlocutor, que era feminino no texto em espanhol, passa a ser masculino. Essa mudança ocorre em ambas as canções, sendo bastante significativa na versão em português em relação à letra em espanhol por corroborar a ideia de que há mudança do gênero do enunciador para uma voz feminina em função do repertório da intérprete.

Dividimos em cinco blocos de temas, da mesma maneira como em “Supõe”, para facilitar a visualização. As transposições estão marcadas em sublinhado. A modulação está com sublinhado duplo. Não há traduções literais.

Imagínate

Silvio Rodríguez

Infância

- 1 Imagínate
- 2 *que desde muy niño*
- 3 *te llevaba flores*
- 4 *te daba mi abrigo.*

Juventude

- 5 Imagínate
- 6 *que soy el amigo*
- 7 *de tu mismo grado*
- 8 *que lleva tus libros.*

Localização

- 9 Imagínate
- 10 *que soy de tu calle*
- 11 *que siempre pasé*
- 12 *por donde miraste.*

Identificação

- 13 Imagínate
- 14 *que hasta mi perro*
- 15 *me busca en tu puerta*
- 16 *cuando me le pierdo.*

Pertencimento

- 17 Imagínate
- 18 *que eres mi dama*

Imagina só

Chico Buarque

Infância

- Imagina só
- Que eu desde pequena
- Provava um bocado
- Da tua merenda

Juventude

- Imagina só
- Que eu sou da tua sala
- Carregas meus livros
- E eu te passo cola

Localização

- Imagina só
- Que eu sou da tua rua
- Abri uma porta
- De frente pra tua

Identificação

- Imagina só
- Que o teu cão amigo
- Só sabe o teu cheiro
- Quando estás comigo

Pertencimento

- Imagina só
- Que eu sou tua dama

19	<i>mi último sueño</i>	Teu último sonho
20	<i>mi más <u>roja flama</u>.</i>	A mais <u>viva chama</u>

	<u>Constatação</u>	<u>Constatação</u>
21	<i><u>Imágnate</u></i>	<i><u>Imagina só</u></i>
22	<i>que somos nosotros</i>	Que eu sou tua garota
23	<i><u>tú y yo</u> para siempre</i>	<i><u>Nós dois</u> para sempre</i>
24	<i>que no eres de otro.</i>	Que não és de outra

Toda a canção se constrói em imaginar desde a infância à idade atual uma trajetória de relacionamento e amor, mas, diferentemente da canção “Supón”, é possível saber que tudo não passa de somente imaginar.

Nos primeiros dois blocos de tema da canção “Imagina só”, o bloco da infância e o bloco da juventude, vemos que o papel social que homem e mulher desempenham num relacionamento amoroso é eixo central da tradução. Na letra em espanhol, o enunciador masculino se coloca na posição ativa de levar flores e dar o casaco à menina (tema infância) e carregar os livros para a garota na escola (tema juventude), coerente com o papel social esperado tradicionalmente do homem em um relacionamento amoroso, levando-se em conta que essa canção foi gravada por Silvio Rodríguez em 1981 em um contexto social mais conservador. Na versão em português, como há a mudança da voz masculina do enunciador para uma voz feminina, o papel social da mulher no relacionamento amoroso aparece como mais passivo e receptivo, coerente com esse contexto mais conservador proposto na letra em espanhol. Logo, no bloco temático da infância, a menina prova um bocado da merenda oferecida pelo menino. Já no bloco temático da juventude, a garota permite que o garoto leve seus livros e, no pensamento de que garotas devem ser estritamente responsáveis e garotos tem uma responsabilidade mais flexível, a menina é quem passa cola (as respostas da prova). Tanto no texto-fonte quanto no texto-meta há uma equivalência no tema e na ideia do cortejo e relacionamento amoroso nos dois primeiros blocos. Porém, não há equivalência no nível morfossintático.

Já no bloco do tema de localização, em que a ideia é imaginar a localização da casa em que homem e mulher moram, há transposição no verso dez (10) (“*que soy de tu calle*”/“Que eu sou da tua rua”) pelo fato de haver contração da preposição **de** e artigo **a** em português. Esse artigo

feminino na letra em espanhol não existe por questões da morfologia da língua. Uma mera questão de rearranjo morfossintático por razões contrastivas, portanto transposição obrigatória. Ainda sobre este bloco temático, nos versos seguintes mantém-se a ideia de sempre passar por onde a mulher/homem olham, seja pelo acaso (podemos interpretar como informação implícita na letra em espanhol), seja por haver portas de frente uma para a outra que, ao acaso, fará com que o encontro casual sempre aconteça.

No quarto bloco temático, o da identificação, temos a ideia de um cachorro que sabe que seu dono está sempre ao lado do ser amado. Na letra em espanhol observamos que: quando se perde, o cão busca seu dono na porta da dama. Na versão em português já vemos que o cão amigo só reconhece o cheiro do dono quando está ao lado da dama. Na versão em português, como há a mudança da voz masculina do enunciador para uma voz feminina, a deixis do texto-fonte no texto-meta é, como em “Supón”, diretamente afetada. Exceto para o imperativo *Imagínate!* Imagina só, sistematicamente, onde há deíticos de segunda pessoa no texto-fonte aparecem deíticos de primeira pessoa no texto-meta e vice-versa, seja nas formas pronominais ou nas formais verbais. Vemos essa mudança nesse bloco da localização e no bloco temático seguinte, do pertencimento.

No quinto bloco temático, os versos são praticamente traduzidos palavra por palavra, salvo essa mudança da voz feminina para a voz masculina e a deixis do texto-fonte no texto-meta (“*que eres mi dama!* Que eu sou tua dama”, “*mi último sueño!* Teu último sonho”). No último verso (“*mi más roja flama!* A mais viva chama”) há omissão do pronome possessivo do espanhol *mi* na versão em português. Na versão em português ocorre modulação em “*roja flama*” que passa a “viva chama”, mudando o significado de superfície, mas mantendo o sentido do texto.

No sexto e último bloco, o da constatação, é o momento em que sabemos que todas as situações imaginadas são, de fato, imaginação. A realidade é que o ser amado não pertence ao eu-lírico. Nesse bloco temático, os últimos versos têm a ideia de imaginar que homem e mulher são um casal com um relacionamento projetado para durar toda a vida. No verso em espanhol “*que somos nosotros*”, temos a ideia de que “somos nós”, um casal que se pertence. Na versão em português, o verso “Que eu sou tua garota” reflete a ideia de pertencimento do verso em espanhol, embora não haja equivalência direta entre esses versos no texto-fonte e no texto-meta. Há modulação no verso vinte e três (23) “*tú y yo para siempre*”/ “Nós dois para sempre”. Embora possamos entender que o sentido de “*Tu y yo*” (ou *nosotros*) é igual a “nós dois”, não se pode dizer que as palavras de superfície são sinônimos interlinguísticos. Em português, essa parte foi

traduzida como “*nós dois*”, o que indica mesma classe gramatical, apenas um rearranjo morfossintático, que passa de sujeito composto em espanhol (“*tú y yo*”) para sujeito simples no português (“*nós dois*”). A mudança da deixis em função da mudança de gênero do enunciador se reflete no último verso, que muda o pronome indefinido “*otro*” para “*outra*” em português.

Comparando as traduções que Chico Buarque faz das canções de Pablo Milanés e de Silvio Rodríguez, podemos observar que nas canções de Pablo é mais fácil trabalhar sobre os distanciamentos entre as letras em espanhol e em português a partir de categorias morfossintáticas e semânticas de microníveis. Nesses casos, a ferramenta metodológica das modalidades de tradução é eficiente na quantificação da literalidade/reformulação, possibilitando medir distanciamento e aproximação entre texto-fonte e texto-meta.

Já nas canções de Silvio Rodríguez, como é preciso lançar mão de categorias enunciativas aplicadas à totalidade das letras de maneira sistêmica (alteração da deixis de pessoa em função da mudança da voz do intérprete de voz masculina para voz feminina, nos dois casos), que envolve também categorias que poderiam ser consideradas socioculturais (adaptar os eventos nas letras a ações mais ajustadas aos papéis sociais atribuídos a homens e mulheres numa relação romântica, no caso de “*Imagínate*”, e a adaptação de toda uma cena rural a urbana, que é situada no contexto conjuntural em que a versão da canção seria recebida no Brasil da época, no caso de “*Supón*”) torna-se menos eficaz medir os distanciamentos por meio das modalidades de tradução de Aubert (1998) ou a abordagem de pentatlon de Low (2005) como ferramentas metodológicas, já que nelas esses procedimentos não parecem estar adequadamente previstos.

O fato de as duas canções de Silvio Rodríguez estarem no mesmo álbum gravado por Nara Leão também pode ter sido fator decisivo para a escolha do método tradutório. As versões em português das canções de Pablo Milanés, diferentemente das de Silvio Rodríguez, foram traduzidas em diferentes momentos para diferentes álbuns e diferentes intérpretes (Chico Buarque e Simone), o que passa diretamente pela escolha do repertório do artista para compor determinado álbum em determinado momento da carreira artística.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para as considerações finais desse trabalho, lembramos que este é um estudo descritivo das versões em português de canções em espanhol feitas por Chico Buarque. Está orientado pelo produto (a letra das canções) e pela função (contexto em que as canções foram vertidas do espanhol ao português), segundo a proposta de Holmes (2000). Não faz parte do objetivo desse trabalho oferecer uma nova proposta de tradução para as versões de Chico Buarque, mas contribuir para uma historiografia de tradução de canção popular no Brasil e para o entendimento da tradução de canção para ser cantada como modalidade de tradução específica, entendendo a carência de estudos sobre o tema nos Estudos da Tradução.

Isto posto, começamos nossas conclusões afirmando que a tradução de canção pode, de fato, contribuir para a consolidação dos Estudos da Tradução como ciência. Primeiramente, pelo fato de a canção popular estar conquistando seu espaço nas investigações pelo viés da crítica literária e pelo viés linguístico, o que a torna um objeto de estudo interessante dentro do sistema cultural em que ela está inserida. Segundo, porque a questão da manipulação das letras apresenta diferentes gradações entre uma posição totalmente musicocêntrica e outra totalmente logocêntrica. Sabemos que há o estigma de que canções não podem ser consideradas traduções, pois no mercado fonográfico o nome que se dá a canções cujas letras são vertidas a uma língua estrangeira são chamadas **versões**. E na palavra **versões**, no entendimento geral, estão incluídas tanto as letras de maior manipulação, como por exemplo as versões em português de canções americanas no período da Jovem Guarda mencionadas na apresentação desse trabalho, quanto as de menor manipulação, como as versões para o português feita por Chico Buarque das canções em espanhol de Pablo Milanés e Silvio Rodríguez.

Vimos que a questão das manipulações da letra se estabelecem por, pelo menos, dois motivos: a cultura receptora e o repertório do artista. Não queremos definir o que pode ser ou não considerado tradução quando o gênero é canção, nem estabelecer limites para definir o que pode ser uma tradução ou adaptação, mas chamamos a atenção para as canções traduzidas cujas letras apresentam menor manipulação de sentido, considerando como vínculos entre o texto-fonte e o texto-meta os níveis semânticos e contextuais. Nesses casos entendemos que há tradução, levando-se em conta o vínculo de equivalência entre os texto-fonte e texto meta. A canção como mídia de massa e produto de mercado para consumo em determinado contexto sociocultural pode não

apresentar definições tão precisas a respeito da escolha de 1) não traduzir (veiculá-la tal qual foi concebida na língua-fonte), 2) traduzir (incorporar ou não uma canção estrangeira no repertório de outro artista) e 3) como traduzir (com maior ou menor manipulação da letra no texto-fonte).

Segundo Rabadán

a música moderna é uma linguagem universal e sua difusão não se vê impedida pelo elemento linguístico estranho; somente em determinadas ocasiões, algumas canções ou musicais, devido ao seu êxito, tem sido traduzidos para serem cantados por outros cantores ou grupos, ou mesmo para serem cantados pelo mesmo cantor com o fim de penetrar em determinado mercado. (RABADÁN, 1991, p.156-157, apud HURTADO ALBIR, 2001, p. 92)⁴⁵

Observamos que a tradução de canções populares para serem cantadas não é feita só pela questão da penetração de mercado de determinado cantor em uma cultura receptora, mas pela incorporação de canções estrangeiras no repertório de um artista de outro contexto cultural que não necessariamente compõe suas próprias canções. Nosso *corpus*, as versões de Chico Buarque, parece ilustrar de modo profícuo o que foi mencionado, já que vemos: 1) um volume considerável de traduções em diferentes línguas de diversas canções da obra musical de Chico Buarque com a intenção de penetração de mercado e recepção do público estrangeiro, além das traduções para cancioneros e versões de canções de Chico para o repertório de artistas estrangeiros; 2) a tradução para o português de uma canção em espanhol de Pablo Milanés para ser incorporada no repertório do próprio tradutor, Chico Buarque e; 3) a tradução que Chico fez para o português de canções de Pablo Milanés e Silvio Rodríguez para serem incorporadas ao repertório de diferentes intérpretes: Simone e Nara Leão.

A aproximação de Chico Buarque com os artistas da Nova Trova Cubana resultou na satisfação de pelo menos dois objetivos que pareceram claros ao olhar o contexto histórico e musical do período das décadas de 1970 a 1980: 1) a participação ativa de Chico Buarque no grupo dos músicos e intelectuais que buscavam uma integração latino-americana em um período de ditaduras na América Latina e 2) o projeto de internacionalização da Nova Trova cubana. A

⁴⁵“la música moderna es un lenguaje universal y su difusión no se ve impedida por el elemento lingüístico extraño; sólo en determinadas ocasiones, algunas canciones o musicales, debido a su éxito, han sido traducidos para ser cantados por otros cantantes o grupos, o bien para ser cantados por el mismo cantante con el fin de penetrar en determinado mercado”.

tradução tem um importante papel nesse contexto de intercâmbio musical entre Brasil, Cuba e América Latina como um todo.

No que tange aos diferentes textos traduzidos e o volume de tradução de Chico Buarque, vemos que as traduções das versões não só abrangiam canções para serem cantadas, mas também abarcavam um cancionário bilíngue em espanhol. Tanto as canções para serem cantadas quanto as traduções de canções para serem lidas apresentam estratégias específicas para lograr o resultado final: chegar ao público receptor cumprindo a finalidade para a qual se destina o texto-meta.

Tratando-se das traduções de canções para serem cantadas, especificamente as propostas para análise nesse trabalho, observamos na análise das letras de canções em espanhol e suas versões ao português que há equivalência linguística no nível morfossintático e semântico, como foi o caso da análise das versões das canções de Pablo Milanés, o que caracteriza a versão em português como tradução. Mesmo nas canções de Silvio Rodríguez, observamos equivalência no nível contextual em alguns momentos e, pela proximidade linguística do português e do espanhol, equivalência nas categorias morfossintáticas e semânticas de microníveis. Halliday (2001) em seu artigo “Towards a theory of good translation”, comenta que é uma questão difícil definir o que é uma boa tradução. Para sabê-lo, devemos nos perguntar, ao comparar dois textos em diferentes línguas que se colocam como uma tradução do outro, primeiro: o texto é ou não uma tradução e por que ele é ou não uma tradução (p.14). Para responder a essas perguntas, temos que observar os elementos no texto em diferentes estratos. Em ordem de valor, do menor para o maior valor seriam: fonético, fonológico, lexicogramatical, semântico e um ou mais estratos contextuais extralinguísticos. Ao longo do texto, Halliday deixa a entender que considera tradução os textos que estabelecem entre eles uma equivalência no nível semântico ou contextual, mas admite que outros textos, dependendo da sua função, vão estabelecer vínculos em outros estratos, como no nível fonético e fonológico.

Ao longo das análises, vimos como as traduções de Pablo Milanés mostraram maior literalidade e equivalência no nível microlinguístico, o que corrobora a tese de que a proximidade linguística entre o espanhol e o português é um facilitador no momento da tradução da canção e que os pontos de distanciamento se dão por ajustes morfossintáticos e ajustes da métrica da canção e da cantabilidade.

Entretanto, o fato de essa proximidade linguística ser um facilitador, não é ponto decisivo no método de tradução de Chico Buarque no caso das canções em espanhol de Silvio Rodríguez vertidas para o português. Outros critérios extralinguísticos, além da música, são cruciais para o

método escolhido por Chico para traduzir as canções de Silvio Rodríguez para o álbum *Nasci para bailar* de Nara Leão: o repertório da artista e a cultura receptora do texto-meta. Em alguns pontos, nas duas canções, não é tão simples classificar as escolhas de Chico Buarque pelas modalidades de Aubert (1998), usando essas modalidades como medida de distanciamento tradutório, ou aplicar a abordagem de pentatlon de Low (2005) para justificar os pontos de distanciamento, já que a manipulação no nível morfossintático e semântico é sistêmica (percorre toda uma rede de elementos das letras) e não se estabelece apenas no nível da sentença. Porém, vimos através das análises que, ainda que não haja equivalência no nível morfossintático e semântico, há equivalência no nível contextual e o resgate de ideias do texto-fonte, caracterizando o texto-meta, segundo o ranking de estratos mencionados por Halliday (2001), uma tradução do texto-fonte.

Visto que Chico Buarque tem versões de suas canções para outras línguas estrangeiras além do espanhol, um trabalho interessante a ser feito a partir do que foi investigado nesse estudo seria medir as proximidades e distâncias na tradução em outra língua estrangeira românica (o francês ou o italiano) para observar se essas questões do repertório são também decisivas para o método tradutor, especialmente quando se trata da tradução do repertório do artista para fins de penetração de mercado, como é o caso do álbum *Per um pugno de samba* que Chico gravou no período em que concordou viver na Itália para trabalhar sua carreira para esse público na Europa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS⁴⁶

- AUBERT, Francis H. Modalidades de tradução: teoria e resultados. In: *TradTerm 5.1*. p. 99-128. São Paulo, 1998.
- BAKER, Mona. Translation Studies. In: *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres: Routledge, 1998.
- BUARQUE, Chico. Estorvo. 5. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- _____. Benjamim. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Chico Buarque*. (S.L). Polygram, Rio de Janeiro. p1984. 1 CD. Remasterizado em digital.
- _____. *Chico Buarque em español*. (S.L). Polygram, Rio de Janeiro. p1982. 1 CD. Remasterizado em digital.
- _____. *Construção*. (S.L). Polygram, Rio de Janeiro. p1971. 1 CD. Remasterizado em digital.
- CHICO BUARQUE. Coordenação de Wagner Homem. Desenvolvido pelo Grupo Casa Paulistana – CPC Informática. Site oficial que apresenta textos diversos, letras e músicas de Chico Buarque. Disponível em www.chicobuarque.com.br. Acesso em 18/01/2016.
- CARRICABURO, Norma. *Las fórmulas de tratamiento en el español actual*. Madrid: Arco Libros, 1997.
- CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. Música e poesia em Manuel Bandeira. In: *Estação Literária*. Vagão-vol.3. p.30-45. 2009. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL3Art3.pdf>. Acesso em 18/01/2016.
- CHICO BUARQUE. Coordenação de Wagner Homem. Desenvolvido pelo Grupo Casa Paulistana – CPC Informática. Site oficial que apresenta textos diversos, letras e músicas de Chico Buarque. Disponível em www.chicobuarque.com.br. Acesso em 23/02/2014.
- CINTRÃO, Heloisa Pezza. Competência tradutória, línguas próximas, interferência: efeitos hipnóticos em tradução direta. *TradTerm* 12. p. 69-104. São Paulo, 2006.

⁴⁶De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas. NBR 6023.

CINTRÃO, Heloisa Pezza. Translating ‘under the sign of invention’: Gilberto Gil’s Song Lyric Translation. In: *Meta* 54:4. p. 813-832. Montreal, 2009.

CINTRÃO, H. P. *Colocar lupas, transcriber mapas*: iniciando o desenvolvimento da competência tradutória em níveis iniciais de espanhol como língua estrangeira. 2006. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006a.

CLUBE DO REI. Site oficial que apresenta textos diversos, letras e músicas de Roberto Carlos. Disponível em www.clubedorei.com.br. Acesso em 28/02/2014.

DUARTE, Geni Rosa. Nicolás Guillén: política, poesia e canto. In: 9º ENCONTRO INTERNACIONAL ANPHLAC. 2010. Goiás. Disponível em: <http://anphlac.fflch.usp.br/sites/anphlac.fflch.usp.br/files/Duarte%20GR.pdf>. Acesso em 09/12/2013.

ECHEPARE, Roberto e URICH, Silvia. *Chico Buarque*. Argentina: Garay, 1985.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1999.

GARCIA, Walter. De “A preta do acarajé” (Dorival Caymmi) a “Carioca” (Chico Buarque): canção popular e modernização capitalista no Brasil. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 1, p. 30-57, jul.-dez. 2012. Disponível em: <http://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/muspop/article/view/28>. Acessado em 9/12/2013

GARDEL, André. *APROXIMAÇÕES E FUGAS: a letra do poema e a letra da canção popular brasileira*. (Tese de Doutorado em Literatura Comparada.) Rio de Janeiro, UFRJ, Fac. De Letras, 2002.

GESI⁴⁷. *Cuba va!* (SL), 1971. Long Play (LP).

GORLÉE, Dinda. Prelude and acknowledgements. In: GORLÉE, Dinda. *Song and Significance – Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam: Rodopi, 2005.p. 7-15.

GROPPI, Mirta. Nos gusta... pero puede sorprendernos. In: *Intersecciones-revista da APEESP*, n°. 1, p. 88-99, 2013.

⁴⁷Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC.

HALLIDAY, M. A. K. Towards a theory of good translation' In: STEINER, Erich H., YALLOP, Colin. *Exploring Translation and Multilingual Text Production: Beyond content*. Berlin and New York: Mouton de Gruyter. 2001. p. 13-18.

HAUPT, Else. Stil – und sprachkundliche Untersuchungen zum deutschen Schlager. Tese de PhD não publicada. University of München, 1957.

HOLLANDA, Chico Buarque. *Chico en español*. (S.L). Produzido e dirigido por: Sérgio de Carvalho. Tradução de Daniel Viglietti. Rio de Janeiro. Polygram, p1982. 1 CD. Remasterizado em digital.

HOLMES, James S. The name and the nature of Translation Studies. In: VENUTI, Lawrence. *The Translation Studies Reader*. London and New York: Routledge, 2000.

HURTADO ALBIR, Amparo. *Traducción y traductología*. Madrid: Cátedra, 2001

JAKOBSON, Roman. Os aspectos linguísticos da tradução. 20.ed. In: *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995.

KAINDL, Klaus. The plurisemiotics of Pop Song Translation: Words, Music, Voice and Image. In: GORLÉE, Dinda. *Song and Significance – Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam: Rodopi, 2005. p. 235-262.

LEÃO, Nara. *Nasci para bailar*. (SL), 1982. Long Play (LP).

LEON, Diego Ponce de. Coautor de 'Yolanda', Pablo Milanés relembra a amizade com Chico Buarque. *Correio Braziliense*. Brasília. 18/06/2014. Diversão e arte. Disponível em: http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2014/06/18/interna_diversao_arte,433237/coautor-de-yolanda-pablo-milanes-relembra-a-amizade-com-chico-buarque.shtml. Acesso em 05/01/2016.

LOW, Peter. The pentathlon approach to translating songs. In: GORLÉE, Dinda. *Song and Significance – Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam: Rodopi, 2005. p. 185-212

LOW, Peter. Translating poetic songs. An attempt at a functional account of strategies. In: *Target*, 15:1. p. 91-110, 2003.

MARTINS, Marcia do Amaral Peixoto; MILTON, John. Contribuições para uma Historiografia da Tradução. In: *Tradução em Revista*. p. 01-10. Vol. 8. 2010. Disponível em http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/trad_em_revista.php?strSecao=input0. Acesso em 27/02/2014

MAYORAL, Roberto; KELLY, Dorothy & GALLARDO, Natividad. Concept of constrained translation: non-linguistic perspectives of translation. *Meta*, 33:3, 1988. p. 356-376.

MED, Bohumil. *Teoria da música*. 4 ed. Brasília: Musimed, 1996.

MELLER, Lauro. Dos limites entre poema e letra de canção: Márcio Borges, Tradutor de Paul McCartney. In: GALERY, Maria Clara Versiani; PERPÉtua, Elzira Divina; HIRSCH, Irene. *Tradução, Vanguarda e Modernismos*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho Mágico: Poesia e Política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982.

MILANÉS, Pablo. *Pablo Milanés canta a Nicolás Guillén*. (SL), 1975. Long Play (LP).

MILANÉS, Pablo. *Canto de la abuela*. (SL), 1991. Long Play (LP).

MOYA, Virgilio. *La selva de la traducción. Teorías traductológicas contemporáneas*. Madrid: Cátedra, 2004

NARA LEÃO. Site oficial que apresenta textos diversos, letras e músicas de Nara Leão. Disponível em www.chicobuarque.com.br. Acesso em 23/02/2014.

QUEIROZ, Rosana. A declaração de amor. *Revista Marie Claire*. 2000. Disponível em <http://simonepedacos.com/wp/pedacos/cancoes-momentos/iolanda/>. Acesso em 29/12/2015.

QUILIS, Antonio. *Métrica española. Edición corregida y aumentada*. Barcelona: Ariel, 1991.

REISS, Katharina e VERMEER, Hans J. *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. (Traduzido por Sandra Garcia Reina e Célia Martin de León) Madrid: Akal, 1984.

RENNÓ, Carlos. Coragem para recriar. *Língua Portuguesa*. São Paulo. Ano 8. n 90. p. 41. Abril. 2013. Entrevista concedida a Gabriel Perissé

RIBEIRO, Wanessa Cristina. *A poesia de Nicolás Guillén e a representação da identidade cubana*. Tese (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <http://www.letas.ufrj.br/pgneolatinas/media/bancoteses/wanessacristinaribeiromestrado.pdf>

RODRÍGUEZ, Silvio. *Rabo de nube*. (SL), 1980. Long Play (LP).

RODRÍGUEZ, Silvio. Single *Supón/Madre*. (SL), 1981. Long Play (LP).

SENHOR F. Coordenação de Fernando Rosa. Site de divulgação, promoção e integração da produção musical independente brasileira e iberoamericana. Disponível em: <http://portal.senhorf.com.br/interna.php?P=764>. Acesso em 26/01/2016

SIMONE BITTENCOURT DE OLIVEIRA. Site oficial que apresenta textos diversos, letras e músicas da cantora Simone. Disponível em www.simone.art.br. Acesso em 23/05/2012.

SIMONE. *Desejos*. (SL), 1984. Sony/Columbia records. Long Play (LP).

SIMONE. *Raio de luz*. (SL), 1991. Sony/Columbia records. Long Play (LP).

TITFORD, Christopher. Sub-titling – Constrained Translation. *Lebende Sprachen*. 27(3): p. 113-116, 1982.

TROPICÁLIA. Coordenação de Ana Oliveira. Realizado pela Iyá Omin Produções. Site oficial que apresenta informações e textos diversos sobre o movimento Tropicalismo. Disponível em www.tropicalia.com.br. Acesso em 13/02/2014.

VICENT, Mauricio. César Portillo de la Luz, fundador del ‘filin’ cubano. *El País*. Cuba, La Habana. 7 Maio, 2003. Disponível em: http://cultura.elpais.com/cultura/2013/05/07/actualidad/1367958090_089876.html. Acesso em : 18 abril, 2015.

VIGLIETTI, Daniel. *Daniel Viglietti y el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC*. (SL), 1973. Long Play (LP).

VIGLIETTI, Daniel. *Trópicos*. (SL), 1973. Long Play (LP).

VILLAÇA, Mariana Martins. *Polifonia Tropical: Experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 2004.

WERNECK, Humberto. *Tantas Palavras*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

WISNIK, José Miguel. *Sem receita, ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

WORBS, Hans-Christoph. *Der Schlager. Bestandsaufnahme – Analyse – Dokumentation. Ein Leitfaden*. Bremen: Carl Schünemann. 1963.

ZAPPA, Regina. *Para seguir minha jornada*. Chico Buarque. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: A “literatura” medieval*. Trad. Amalio Pinheiro (parte I) e Jerusa Pires Ferreira (parte II). São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ANEXOS A – CANÇÕES EM PARALELO

Anexo I

Canción [De qué callada manera]	Como se fosse a primavera
Pablo Milanés	Chico Buarque
-	-
1 <i>De qué callada manera</i>	De que calada maneira
2 <i>Se me adentra usted sonriendo</i>	Você chega assim sorrindo
3 <i>Como si fuera la primavera</i>	Como se fosse a primavera
4 <i>Yo muriendo</i>	Eu morrendo
5 <i>Y de qué modo sutil</i>	E de que modo sutil
6 <i>Me derramó en la camisa</i>	Me derramou na camisa
7 <i>Todas las flores de abril.</i>	Todas as flores de abril
8 <i>¿Quién le dijo que yo era</i>	Quem lhe disse que eu era
9 <i>Risa siempre nunca llanto?</i>	Riso sempre e nunca pranto?
10 <i>Como si fuera la primavera</i>	Como se fosse a primavera
11 <i>¡No soy tanto!</i>	Não sou tanto
12 <i>En cambio qué espiritual</i>	No entanto, que espiritual
13 <i>Que usted me brinde una rosa</i>	Você me dar uma rosa
14 <i>De su rosal principal.</i>	De seu rosal principal
15 <i>De qué callada manera</i>	De qué callada manera
16 <i>Se me adentra usted sonriendo</i>	Se me adentra usted sonriendo
17 <i>Como si fuera la primavera</i>	Como si fuera la primavera
18 <i>Yo muriendo.</i>	Yo muriendo.
19 <i>Yo muriendo.</i>	Yo muriendo.

Anexo II

Todos los ojos te miran

Pablo Milanés

-
- 1 *Todos los ojos te miran*
 - 2 *todas las manos te tocan*
 - 3 *todas las palabras que provocas*
 - 4 *van gritando generosas*
 - 5 *que te ansían.*
 - 6 *Gustas de aludir el sexo*
 - 7 *como un animal travieso*
 - 8 *gustas de exaltar a los demonios*
 - 9 *cuando sabes que tu entorno*
 - 10 *lo dominas.*
 - 11 *Creas desconcierto*
 - 12 *al exponer tus pensamientos*
 - 13 *siembras confusión*
 - 14 *si irrumpes en cualquier reunión*
 - 15 *y es como un alivio cada noche*
 - 16 *cuando frágil, sin reproches*
 - 17 *solicitas mi atención.*
 - 18 *Cierro mis ojos si miro*
 - 19 *tiemblan mis manos si tocan*
 - 20 *y no sé qué hacer con esta boca*
 - 21 *cuando siento que ese cuerpo es*
 - 22 *sólo mío.*

Todos os olhos te olham

Chico Buarque

-
- Todos os olhos te olham
E todas as mãos te tocam
Todas as palavras que provocas
Vão gritando generosas
Que te ansiam
Gostas de aludir ao sexo
Como um animal travesso
Gostas de despertar os demônios
Quando tens o mundo em torno
E o dominas
Causas desconcerto
Quando expões teus pensamentos
Em qualquer ambiente
tu semeias confusão
E é como um alívio cada noite
Quando frágil, sem remorsos
Vens pedir minha atenção
Fecho os olhos, se vejo
Tremem minhas mãos, se tocam
E não sei o que faço dessa boca
Quando sinto que teu corpo é
Meu somente...

Anexo III

Yolanda

Pablo Milanés

- 1 *Esto no puede ser no más que una canción*
- 2 *Quisiera fuera una declaración de amor*
- 3 *Romántica sin reparar en formas tales*
- 4 *Que ponga freno a lo que siento ahora a raudales*
- 5 *Te amo*
- 6 *Te amo*
- 7 *Eternamente te amo*
- 8 *Si me faltaras no voy a morirme*
- 9 *Si he de morir quiero que sea contigo*
- 10 *Mi soledad se siente acompañada*
- 11 *Por eso a veces sé que necesito*
- 12 *Tu mano*
- 13 *Tu mano*
- 14 *Eternamente tu mano*
- 15 *Cuando te vi sabía que era cierto*
- 16 *Este temor de hallarme descubierto*
- 17 *Tú me desnudas con siete razones*
- 18 *Me abres el pecho siempre que me colmas*
- 19 *De amores*
- 20 *De amores*
- 21 *Eternamente de amores*
- 22 *Si alguna vez me siento derrotado*
- 23 *Renuncio a ver el sol cada mañana*
- 24 *Rezando el credo que me has enseñado*
- 25 *Miro tu cara y digo en la ventana*
- 26 *Yolanda*
- 27 *Yolanda*
- 28 *Eternamente Yolanda*
- 29 *Yolanda*
- 30 *Eternamente Yolanda*
- 31 *Eternamente Yolanda*

Iolanda

Chico Buarque

Esta canção não é mais que mais uma canção
Quem dera fosse uma declaração de amor
Romântica, sem procurar a justa forma
Do que me vem de forma assim tão caudalosa
Te amo,
te amo,
eternamente te amo
Se me faltares, nem por isso eu morro
Se é pra morrer, quero morrer contigo
Minha solidão se sente acompanhada
Por isso às vezes sei que necessito
Teu colo,
teu colo,
eternamente teu colo
Quando te vi, eu bem que estava certo
De que me sentiria descoberto
A minha pele vais despindo aos poucos
Me abres o peito quando me acumulas
De amores,
de amores,
eternamente de amores
Se alguma vez me sinto derrotado
Eu abro mão do sol de cada dia
Rezando o credo que tu me ensinaste
Olho teu rosto e digo à ventania
Iolanda
Iolanda
Eternamente Iolanda
Iolanda
Eternamente Iolanda
Eternamente Iolanda

Anexo IV

Supón

Silvio Rodríguez

-
1 *Supón que en un trabajo productivo*
2 *te encuentro en tu pañuelo singular*
3 *y luego de ese instante decisivo,*
4 *supón que no te dejo de mirar.*
5 *Supón que tanto tu fulgor persigo*
6 *que aplasto un surco y tengo mi sermón,*
7 *que corto un fruto tierno, que me olvido*
8 *de mi sombrero bienhechor*
9 *y no reparo en el calor*
10 *de la hora en que se prende el sol:*
11 *supón que agua al fin te pido*
12 *y supón que ya eres mi canción.*
13 *Supón que me presento como amigo,*
14 *que te pregunto nombre y profesión,*
15 *que miro al suelo y digo que ha llovido*
16 *u otro comentario sin razón.*
17 *Supón que me has mirado comprensiva*
18 *pero no tienes nada que agregar.*
19 *Supón que entonces hablo de la vida*
20 *como queriendo aparentar*
21 *que tengo mucho que contar,*
22 *que soy un tipo original.*
23 *Supón que ríes divertida*
24 *y supón que ya eres mi canción.*
25 *Supón que hay una tarde para el cine*
26 *y que he llegado una hora después,*
27 *porque la ruta extraña en la que vine*
28 *no era para acá, sino al revés.*
29 *Supón que la pantalla te ilumina,*
30 *que rompe y que sujeta tu perfil.*

Supõe

Chico Buarque

-
Supõe que já cruzamos pela vida
Mas nos deixamos sempre para trás
Porque eu andava sempre na avenida
E tu corrias pelas transversais
Supõe que num comício colorido
A praça, enfim, vai nos conciliar
Supõe que somos do mesmo partido
Supõe a praça a se inflamar
Bandeiras soltas pelo ar
E tu começa a cantar
Supõe que eu vibro, comovida
E supõe que eu sou tua canção
Supõe que te apresentas como amigo
E me perguntas nome e profissão
Comentas que faz sol, ou tem chovido
Ou outro comentário sem razão
Supõe que eu te observo, compreensiva
Porém não tenho nada a acrescentar
Supõe que falas coisas dessa vida
Como querendo aparentar
Que tu tens muito o que contar
Que és um tipo original
Supõe que rio, divertida
E supõe que eu sou tua canção
Supõe que nós marcamos um cinema
Mas chegas lá pro meio da sessão
Pois teu trajeto tem algum problema
Que só te leva numa direção
Supõe que agora a tela me ilumina
Tu ficas assistindo ao meu perfil

31 *Supón tu mano un ave recogida,*
32 *y un cazador, sin más fusil*
33 *que un dedo tímido, va a abrir*
34 *el sí o el no del porvenir.*
35 *Supón que no eres sorprendida*
36 *y supón que ya eres mi canción.*
37 *Supón que la fortuna es nuestra amiga*
38 *y que de tres a cinco puede ser.*
39 *Tu padre parte, fumo yo en la esquina:*
40 *la puerta, contraseña y tú, mujer.*
41 *Supón que entro y que nos abrazamos.*
42 *Supón que todo está por agotar:*
43 *es la primera vez que nos amamos.*
44 *Pero supón que hablo sin parar,*
45 *supón que el tiempo viene y va,*
46 *supón que sigo original.*
47 *Supón que no nos desnudamos*
48 *y supón que ya eres mi canción.*

Supõe a minha mão tão recolhida
Que não percebe a tua mão
Que não percebe a minha mão
Que não é sim, que não é não
Supõe que eu sigo distraída
E supõe que eu sou tua canção
Supõe que a boa sorte é nossa amiga
E que das 3 às 5 pode ser
Meu pai acaba de dobrar a esquina
E tu vens me encontrar, enfim mulher
Supõe que sem pensar nos abraçamos
Supõe que tudo está como previmos
É a primeira vez que nos amamos
Supõe que falas sem parar
Supõe que o tempo vem e vai
Supõe que és sempre original
Supõe que nós não nos despimos
E supõe que eu sou tua canção

Anexo V

Imagínate

Silvio Rodríguez

-

- 1 *Imagínate*
- 2 *que desde muy niño*
- 3 *te llevaba flores*
- 4 *te daba mi abrigo.*
- 5 *Imagínate*
- 6 *que soy el amigo*
- 7 *de tu mismo grado*
- 8 *que lleva tus libros.*
- 9 *Imagínate*
- 10 *que soy de tu calle*
- 11 *que siempre pasé*
- 12 *por donde miraste.*
- 13 *Imagínate*
- 14 *que hasta mi perro*
- 15 *me busca en tu puerta*
- 16 *cuando me le pierdo.*
- 17 *Imagínate*
- 18 *que eres mi dama*
- 19 *mi último sueño*
- 20 *mi más roja flama.*
- 21 *Imagínate*
- 22 *que somos nosotros*
- 23 *tú y yo para siempre*
- 24 *que no eres de otro.*

Imagina só

Chico Buarque

-

- Imagina só
- Que eu desde pequena
- Provava um bocado
- Da tua merenda
- Imagina só
- Que eu sou da tua sala
- Carregas meus livros
- E eu te passo cola
- Imagina só
- Que eu sou da tua rua
- Abri uma porta
- De frente pra tua
- Imagina só
- Que o teu cão amigo
- Só sabe o teu cheiro
- Quando estás comigo
- Imagina só
- Que eu sou tua dama
- Teu último sonho
- A mais viva chama
- Imagina só
- Que eu sou tua garota
- Nós dois para sempre
- Que não és de outra

Anexo VI

Construção Chico Buarque	Construcción Chico Buarque - Versão Daniel Viglietti - 1973	Construcción Chico Buarque - Versão Daniel Viglietti - 1982
1 Amou daquela vez como se fosse a última	1 Amó aquella vez como si fuese última	1 Amó aquella vez como si fuese última
2 Beijou sua mulher como se fosse a última	2 Besó a su mujer como si fuese última	2 Besó a su mujer como si fuese última
3 E cada filho seu como se fosse o único	3 Y a cada hijo suyo cual si fuese el único	3 Y a cada hijo suyo cual si fuese el único
4 E atravessou a rua com seu passo tímido	4 Y atravesó la calle con su paso tímido	4 Y atravesó la calle con su paso tímido
5 Subiu a construção como se fosse máquina	5 Subió a la construcción como si fuese máquina	5 Subió a la construcción como si fuese máquina
6 Ergueu no patamar quatro paredes sólidas	6 Alzó en el balcón cuatro paredes sólidas	6 Alzó en el balcón cuatro paredes sólidas
7 Tijolo com tijolo num desenho mágico	7 Ladrillo con ladrillo en un diseño mágico	7 Ladrillo con ladrillo en un diseño mágico
8 Seus olhos embotados de cimento e lágrima	8 Sus ojos embotados de cemento y lágrimas	8 Sus ojos embotados de cemento y lágrimas
9 Sentou pra descansar como se fosse sábado	9 Sentóse a descansar como si fuese sábado	9 Sentóse a descansar como si fuese sábado
10 Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe	10 Comió su pobre arroz como si fuese un príncipe	10 Comió su pan con queso cual si fuese un príncipe
11 Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago	11 Bebió y sollozó como si fuese un náufrago	11 Bebió y sollozó como si fuese un náufrago
12 Dançou e gargalhou como se ouvisse música	12 Danzó y se rió como si oyese música	12 Danzó y se rió como si oyese música
13 E tropeçou no céu como se fosse um bêbado	13 Y tropezó en el cielo con su paso alcohólico	13 Y tropezó en el cielo con su paso alcohólico
14 E flutuou no ar como se fosse um pássaro	14 Y flotó por el aire cual si fuese un pájaro	14 Y flotó por el aire cual si fuese un pájaro
15 E se acabou no chão feito um pacote flácido	15 Y terminó en el suelo como un bulto flácido	15 Y terminó en el suelo como un bulto flácido
16 Agonizou no meio do passeio público	16 Agonizó en el medio del paseo público	16 Agonizó en el medio del paseo público
17 Morreu na contramão atrapalhando o tráfego	17 Murió a contramano entorpeciendo el tránsito	17 Murió a contramano entorpeciendo el tránsito
18 Amou daquela vez como se fosse o último	18 Amó aquella vez como si fuese el último	18 Amó aquella vez como si fuese el último
19 Beijou sua mulher como se fosse a única	19 Besó a su mujer como si fuese única	19 Besó a su mujer como si fuese única
20 E cada filho seu como se fosse o pródigo	20 Y a cada hijo suyo cual si fuese el pródigo	20 Y a cada hijo suyo cual si fuese el pródigo
21 E atravessou a rua com seu passo bêbado	21 Y atravesó la calle con su paso alcohólico	21 Y atravesó la calle con su paso alcohólico
22 Subiu a construção como se fosse sólido	22 Subió a la construcción como si fuese sólido	22 Subió a la construcción como si fuese sólida
23 Ergueu no patamar quatro paredes mágicas	23 Alzó en el balcón cuatro paredes mágicas	23 Alzó en el balcón cuatro paredes mágicas
24 Tijolo com tijolo num desenho lógico	24 Ladrillo con ladrillo en un diseño lógico	24 Ladrillo con ladrillo en un diseño lógico
25 Seus olhos embotados de cimento e tráfego	25 Sus ojos embotados de cemento y tránsito	25 Sus ojos embotados de cemento y tránsito
26 Sentou pra descansar como se fosse um príncipe	26 Sentóse a descansar como si fuese un príncipe	26 Sentóse a descansar como si fuese un príncipe
27 Comeu feijão com arroz como se fosse o máximo	27 Comió su pobre arroz como si fuese el máximo	27 Comió su pan con queso cual si fuese el máximo
28 Bebeu e soluçou como se fosse máquina	28 Bebió y sollozó como si fuese máquina	28 Bebió y sollozó como si fuese máquina
29 Dançou e gargalhou como se fosse o próximo	29 Danzó y se rió como si fuese el próximo	29 Danzó y se rió como si fuese el próximo
30 E tropeçou no céu como se ouvisse música	30 Y tropezó en el cielo cual si oyese música	30 Y tropezó en el cielo cual si oyese música
31 E flutuou no ar como se fosse sábado	31 Y flotó por el aire cual si fuese sábado	31 Y flotó por el aire cual si fuese sábado
32 E se acabou no chão feito um pacote tímido	32 Y terminó en el suelo como un bulto tímido	32 Y terminó en el suelo como un bulto tímido
33 Agonizou no meio do passeio náufrago	33 Agonizó en el medio del paseo náufrago	33 Agonizó en el medio del paseo náufrago
34 Morreu na contramão atrapalhando o público	34 Murió a contramano entorpeciendo el público	34 Murió a contramano entorpeciendo el público
35 Amou daquela vez como se fosse máquina	35 Amó aquella vez como si fuese máquina	35 Amó aquella vez como si fuese máquina
36 Beijou sua mulher como se fosse lógico	36 Besó a su mujer como si fuese lógico	36 Besó a su mujer como si fuese lógico
37 Ergueu no patamar quatro paredes flácidas	37 Alzó en el balcón cuatro paredes flácidas	37 Alzó en el balcón cuatro paredes flácidas
38 Sentou pra descansar como se fosse um pássaro	38 Sentóse a descansar como si fuese un pájaro	38 Sentóse a descansar como si fuese un pájaro
39 E flutuou no ar como se fosse um príncipe	39 Y flotó en el aire cual si fuese un príncipe	39 Y flotó en el aire cual si fuese un príncipe
40 E se acabou no chão feito um pacote bêbado	40 Y terminó en el suelo como un bulto alcohólico	40 Y terminó en el suelo como un bulto alcohólico
41 Morreu na contra-mão atrapalhando o sábado	41 Murió a contromano entorpeciendo el sábado	41 Murió a contromano entorpeciendo el sábado
42 Por esse pão pra comer, por esse chão prá dormir	42 Por ese pan de comer y el suelo para dormir	42 Por ese pan de comer y el suelo para dormir
43 A certidão pra nascer e a concessão pra sorrir	43 Registro para nacer, permiso para reir	43 Registro para nacer, permiso para reir
44 Por me deixar respirar, por me deixar existir,	44 Por dejarme respirar y por dejarme existir	44 Por dejarme respirar y por dejarme existir
45 Deus lhe pague	45 Dios le pague	45 Dios le pague
46 Pela cachaça de graça que a gente tem que engolir	46 Por esa grapa de gracia que tenemos que beber	46 Por esa grapa de gracia que tenemos que beber
47 Pela fumaça desgraça, que a gente tem que tossir	47 Por ese humo desgracia que tenemos que toser	47 Por ese humo desgracia que tenemos que toser
48 Pelos andaimos pingentes que a gente tem que cair,	48 Por los andamios de gente para subir y caer	48 Por los andamios de gente para subir y caer
49 Deus lhe pague	49 Dios le pague	49 Dios le pague
50 Pela mulher carpideira pra nos louvar e cuspir	50 Por esa arpía que un día nos va a adular y escupir	50 Por esa arpía que un día nos va a adular y escupir
51 E pelas moscas bicheiras a nos beijar e cobrir	51 Y por las moscas y besos que nos vendran a cubrir	51 Y por las moscas y besos que nos vendran a cubrir
52 E pela paz derradeira que enfim vai nos redimir,	52 Y por la calma postrera que al fin nos va a redimir	52 Y por la calma postrera que al fin nos va a redimir
53 Deus lhe pague	53 Dios le pague	53 Dios le pague

ANEXOS B – PARTITURAS

CANCIÓN (DE QUÉ CALLADA MANERA)

(Música: Pablo Milanés / Letra: Nicolás Guillén)

10
De qué cal-la-da ma-ne - ra se me a-den-tra us-ted son - rien - do

15
co-mo si fue-ra la pri - ma-ve-ra Yo mu-rien - do Y de qué mo-do su - til me de-rra-

21
mó en la ca-mi-sa to-das las flo - res de a-bril Quién le di-jo que yo e -

29
- ra ri-sa siem-pre nun - ca llan - to? Co-mo si fue-ra la pri - ma-ve-ra No soy tan-to

36
En cam-bio que es-pi - ri - tual que us-ted me brin-de u - na ro - sa de su ro - sal prin-ci - pal

41
De que ca-lla-da ma-ne - ra se me a-den-tra us ted - son - rien - do Co-mo si

47
fue-ra la pri-ma ve - ra Yo mu-rien - do Yo mu-rien - do

54
7 2

COMO SE FOSSE A PRIMAVERA (CANCIÓN)

(Música: Pablo Milanés - Letra: Nicolás Guillén)

(Tradução: Chico Buarque)

11
De que ca-la-da ma-nei - ra vo-cê che-ga as-sim sor-rin - do

16
co-mo se fos-se a pri - ma-ve-ra Eu mor-ren - do E de que mo-do su -

21
- til me der-ra - mou na ca mi - sa to-das as flo - res de a-bril 2

27
Quem lhe dis-se que eu e-ra ri-so sem-pre nun - ca pran - to? Co-mo se fos-se a pri -

32
- ma ve ra Não sou tan-to No en-tan-to que es-pi-ri - tual vo - cê me dar u-ma ro sa

38
de ser ro sal prin ci pal 2 De que ca-la-da ma-nei - ra vo-cê

44
che-ga as-sim sor-rin - do Co-mo se fos-se a pri - ma-ve - ra E eu mor-ren-do E eu

50
mor-ren - do 1. 5 2.

TODOS LOS OJOS TE MIRAN

(Letra e música: Pablo Milanés)

(Transcrição: Diogo Lima)

To-dos los o-jos te mi-ran to-das las ma-nos te to-can

5 to-das las pa-la-bras que pro-vo-cas van gri-tan-do ge-ne-ro-sas que te an-sí-an

9 Gus-tas de a-lu-dir el se-xo Co-mo un a-ni-mal tra-vie-so gus-tas de e-xal-

14 tar a los de-mo-nios cuan-do sa-bes que tu en-tor-no lo do-mi-nas

17 Cre-as des-con-cier-to al ex-po-ner tus pen-sa-mien-tos siem-bras con-fu-sión si ir-rum-pes

20 en cual-quer reu-nión Yes co-mo un a-li-vio ca-da no-che cuan-do frá-gil sin re-pro-ches so-li-

24 ci-tas mi a-ten-ción Cie-rra mis o-jos si mi-ro tiem-blan mis ma-nos si to-can

29 y no sé qué ha-cer con es-ta bo-ca cuan-do sien-to que e-se cuer-po es so-lo mi-o

TODOS OS OLHOS TE OLHAM

(Letra e Música: Pablo Milanés / Versão: Chico Buarque)

(Transcrição: Diogo Lima)

To-dos os o-lhos te o-lham E to-das as mãos te to-cam

5 To-das as pa-la-vras que pro-vo-cas Vão gri-tan-do ge-ne-ro-sas Que te an-si-am

9 Gos-tas de a-lu-dir ao se-xo Co-mo um a-ni-mal tra-ves-so Gos-tas de des-per-tar os de-

14 mô-nios Quan-do tens o mun-do em tor-no E o do-mi-nas Cau-sas des-con-cer-to quan-do ex-

18 pões seus pen-sa-men-tos Em qual-quer am-bien-te tu se-me-lhas con-fu-são

21 E é co-mo um a-lí-vio ca-da noi-te, quan-do frá-gil sem re-mor-sos Vens pe-dir mi-nha a-ten-ção

25 Fe-cho os meus o-lhos se ve-jo Tre-mem mi-nhas mãos, se to-cam

29 E não sei o que fa-ço des-sa bo-ca quan-do sin-to que teu cor-po é Meu so-men-te

YOLANDA

(Música e Letra: Pablo Milanés)

(Transcrição: Diogo Lima)

8
Es - to no pue - de ser no más que u - na can - ción

11
Qui - sie - ra fue - ra u - na de - cla - ra - ción de a - mor Ro - mán - ti - ca sin re - pa -

14
rar en for - mas ta - les que pon - ga fre - no a lo que sien - to a - hora a - rau - da - les

17
Te a - mo Te a - mo E - ter - na - men - te te a - mo

21
Si me fal - ta - ras no voy a mo - rir - me

24
Si he de mo - rir quie - ro que sea con - ti - go Mi so - le - dad se sien - te a - com -

27
- pa - ña - da Por e - so a ve - ces sé que ne - ce - si - to Tu ma - no

31
Tu ma - no E - ter - na - men - te tu ma - no

IOLANDA

(Música e Letra: Pablo Milanés)

Tradução: Chico Buarque

(Transcrição: Diogo Lima)

Es-ta can-ção não é mais que mais u - ma can-ção

Quem de-ra fos - se u-ma de-cla-ra-ção de a - mor Ro-mân-ti-ca sem pro-cu-rar a jus - ta for-ma

Do que lhe vem de for-ma as-sim tão cau - da-lo-sa

Te a - mo Te a - mo E-ter-na-men - te te a - mo

Se me fal - ta - res nem por is - so eu mor - ro

Se é pra mor-rer que-ro mor-rer con - ti-go Minha so-li-dão se sen - te a-com-pan-ha-da

Por is-so às ve - zes sei que ñe-ces - si-to Teu co - lo

teu co-lo E ter na men - te teu co - lo

SUPÓN (O CANCIÓN DEL TORPE)

(Letra e música: Silvio Rodríguez)

(Transcrição: Diogo Lima)

19

8 Su - pón que en un__ tra - ba - jo pro - duc - ti - vo En -

23

8 cuen - tro en tu__ pa - ñue - lo sin - gu - lar__ Y lue - go de este ins - tan - te de - ci - si -

26

8 - vo Su - pón que no__ te de - je de mi - rar__ Su -

29

8 pón que tan - to tu__ ful - gor__ per - ci - bo que a - plas - to un sur - co y ten - go mi__ ser - món

32

8 — que cor - to un fru - to e - ter - no que ol - vi - do De

35

8 mi som - bre - ro bien - he - chor que no re - pa - ro en el__ ca - lor__ A la ho - ra en que se pren - de el sol

38

8 su - pón que a - gua en fin te pi - do__ Y__ su - pón que ya e - res mi__ can -

42

10

8 ción__ Su - pón que te__ pre - sen - to co - mo a - mi -

55
8
- go Que te pre-gun - to nom - bre y pro - fe - sión ____ Que

58
8
mi-ro al sue - lo y di - go que ha llo - vi - do U o - tro un co - men - ta - rio sin ra - zón

61
8
____ Su-pón que me has mi - ra - do com - pren - si - va Pe-

64
8
ro no tie - nes na - da que a - gre - gar ____ Su-pón que en-ton - ces ha - blo de la vi -

67
8
- da Co - mo que-rien - do a - pa - ren - tar ____ Que ten-go mu - cho que con - tar ____ Que

70
8
soy un ti - po o - ri - gi - nal Su - pón que rí - es ____ di - ver - ti - da ____ Y ____ su-pón

74
8
Que ya e - res mi ____ can - ción ____ 10 Su-

87
8
pón que hay u - na tar - de pa - ra el ci - ne Y que he lle - ga - do u - na ____ ho - ra ____ des - pués

90
8
____ Por - que la ru - ta ex - tra - ña en la ____ que vi - ne no

64 - ma Mas che - gas lá pro mei - o da ses - são Pois

67 teu tra - je - to tem al - gum pro - ble - ma Que só te le - va nu - ma di - re - ção

70 - Su - põe que a - go - ra a te - la me i - lu - mi - na Tu

73 fi - cas as - sis - tin - do ao meu per - fil Su - põe a mi - nha mão tão re - co - lhi -

76 - da Que não per - ce - be a tu - a mão que não per - ce - be a mi - nha mão que não é sim

79 - que não é não Su - põe que eu si - go dis - tra - í - da E -

82 - su - põe que eu sou tu - a can - ção

85 2 Su - põe que a bo - a sor - te é nos - sa a - mi -

89 - ga E que das três às cin - co po - de ser Meu

SUPÕE

(Letra e música: Silvio Rodriguez / Versão: Chico Buarque)

(Transcrição: Diogo Lima)

11

Su - põe que já cru - za - mos pe - la vi -

14

- da Mas nos dei - xa - mos sem - pre pa - ra trás Por -

17

que eu an - da - va sem - pre na a - ve - ni - da E tu cor - ri - as pe - las trans-ver-sais

20

— Su - põe que num co - mí - cio co - lo - ri - do A

23

pra-ça en-fim__ vai nos__ con-ci - li-ar__ Su - põe que so - mos dô__ mes-mo par-ti -

26

do Su-põe a pra-ça a se in - fla-mar, ban-dei - ras sol - tas pe - lo ar__ e tu__ co-me -

29

- ças a__ can - tar__ Su - põe que eu vi - bro__ com a vi - da__ E__

32

— su - põe que eu sou tu - a can - ção__

35 **2**

Su - põe que te a - pre - sen - tas co - mo a - mi -

39

- go E me per - gun - tas no - me e pro - fis - são _____ Co -

42

men - tas que _ faz sol, _ ou tem _ cho - vi - do Ou ou - tro co - men - tá - rio sem ra - zão

45

_____ Su - põe que eu te o - b - ser - vo com - preen - si - va Po -

48

rém não te - nho na - da a a - cres - cen - tar _____ Su - põe que fa - las coi - sas des - sa vi -

51 **3**

- da Co - mo que - ren - do a - pa - ren - tar _ que tu tens mui - to o que _ con - tar _ Que és _ um ti -

54

- po o - ri - gi - nal _____ Su - põe que ri - o _ di - ver - ti - da _ E _

57

_____ su - põe que eu sou tu - a can - ção _____

60 **2**

Su - põe que nós _ mar - ca - mos um _ ci - ne -

64
- ma Mas che - gas lá___ pro mei - o da___ ses - são___ Pois

67
teu tra - je - to tem___ al - gum pro - ble - ma Que só te le - va nú - ma di - re - ção

70
___ Su - põe que a - go - ra a te - la me i - lu - mi - na Tu

73
fi - cas as - sis - tin - do ao meu___ per - fil___ Su - põe a mi - nha mão tão re - co - lhi -

76
- da Que não per - ce - be a tu - a mão que não per - ce - be a mi - nha mão que não é sim

79
___ que não é não___ Su - põe que eu si - go___ dis - tra - í - da___ E___

82
___ su - põe que eu sou tu - a can - ção___

85
2
Su - põe que a bo - a sor - te é nos - sa a - mi -

89
- ga E que das três___ às cin - co po - de ser___ Meu

92
pai a-ca - ba de do-brar - a es-qui - na E tu vens me en - con-trar, en-fim mu-ther

95
— Su - põe que sem pen-sar — nos a - bra-ça - mos Su-

98
põe que tu - do es-tá co-mo pre-vi - mos É a pri-meí - ra vez, que nos a-ma -

101
- mos Po-rém su - põe que fa-las sem pa-rar Su-põe que o tem-po vem e vai Su-põe que és sem-

104
- pre o - ri - gi - nal — Su - põe que nós não nos des - pi - mos E —

107
— su - põe Que eu sou tu - a can - ção

110
FADE-OUT

IMAGÍNA TE

(Letra e Música: Silvio Rodriguez)

(Transcrição: Diogo Lima)

24

8

I - ma - gí - na - te Que des - de muy ni - ño Te lle - va - va flo -

30

8

res te da - ba mi a - bri - go I - ma - gí - na - te que soy el a - mi - go de

37

8

tu mis - mo gra - do que lle - va tus li - vros I - ma - gí - na - te

51

8

que soy de tu ca - lle que siem - pre pa - sé por don - de mi - ras - te I - ma - gí - na -

58

8

te que has - ta mi pe - rro Me bus - ca en tu puer - ta cuan - do me - le pier - do

65

8

I - ma - gí - na - te que e - res mi da - ma mi úl - ti - mo sue - ño mi

79

8

más ro - ja fla - ma I - ma - gí - na - te que so - mos no - so - tros Tú y yo pa - ra siem -

86

8

pre que no e - res de o - tro

IMAGINA SÓ

(Letra e Música: Silvio Rodriguez / Versão: Chico Buarque)

(Transcrição: Diogo Lima)

8
I - ma-gin - na só Que eu des-de pe-que - na pro - va-va um bo-ca -

14
do da tu - a me-ren - da I - ma-gi - na só que eu sou da tua sa - la Car-

21
8
re - gas meus li - vros E eu te pas-so co - la I - ma-gi - na só

35
8
que eu sou da tua ru - a A - bri u - ma por - ta de fren-te pra tu - a I - ma-gi - na

42
8
só que o teu cão a - mi - go só sa-be o teu chei-ro quan-do es-tás co - mi - go

49
8
I - ma-gi - na só que eu sou tu-a da - ma Teu úl - ti-mo so - nho a

63
8
mais vi-va cha - ma I - ma-gi - na só que eu sou tua ga-ro - ta Nós dois pa-ra sem -

70
Fine
8 D.S. al Fine
pre que não és de ou - tra

ANEXO C – CD