

# Tradução & Música no Brasil: contrapontos

Dennys Silva-Reis e Daniel Padilha Pacheco da Costa\*

No *Harvard Dictionary of Music*, Apel (1944, p. 208, tradução nossa) define da seguinte maneira o contraponto musical: “O termo, derivado de *punctus contra punctum*, isto é, ‘nota contra nota’ ou, por extensão, ‘melodia contra melodia’, denota a música constituída por duas ou mais linhas que soam simultaneamente. O contraponto é praticamente um sinônimo de polifonia [...]”.<sup>1</sup> Podemos utilizar, em sentido metafórico, as noções de contraponto e polifonia para definir a própria tradução, entendida como um discurso em que ao menos duas vozes (a do autor e a do tradutor) falam ao mesmo tempo. Intitulado “Tradução e música: contrapontos”, este dossiê de *Tradução em Revista*, por sua vez, pretende reunir os pontos de vista sobre a temática compostos por músicos, tradutores e pesquisadores em diferentes línguas.

A publicação destes 14 artigos em uma revista brasileira, envolvendo tradições musicais, períodos históricos, problemas teóricos e modalidades tradutórias tão variadas, não poderia ser mais oportuna. É inegável que o Brasil seja um país musical. Suas danças, canções e uma gama de intervenções folclóricas são histórica e socialmente marcadas por ritmo, melodia e letra. Elementos centrais da composição musical, ritmo, melodia e letra nunca foram involuntários ou automáticos, mas podem ser considerados,

---

\*Dennys Silva-Reis (UFAC): Professor Adjunto de Literatura Francesa na Universidade Federal do Acre. E-mail: reisdennys@gmail.com.

Daniel Padilha Pacheco da Costa: Professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários e do Curso de Graduação em Tradução do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). E-mail: dppcost@ufu.br.

<sup>1</sup> Original em inglês: “The term, derived from *punctus contra punctum*, i.e., “note against note” or, by extension, “melody against melody,” denotes music consisting of two or more lines that sound simultaneously. Counterpoint is practically synonymous with polyphony [...]”.

para início de discussão, formas de traduzir uma ambiência, uma vivência, uma existência. Cada vez mais, os estudos musicais ou de letras de músicas têm apontado essas manifestações sonoras como atos políticos, de (r)existência (SOUZA, 2011; PALOMBINI, 2013; GARCIA, 2013; STARLING, 2013).

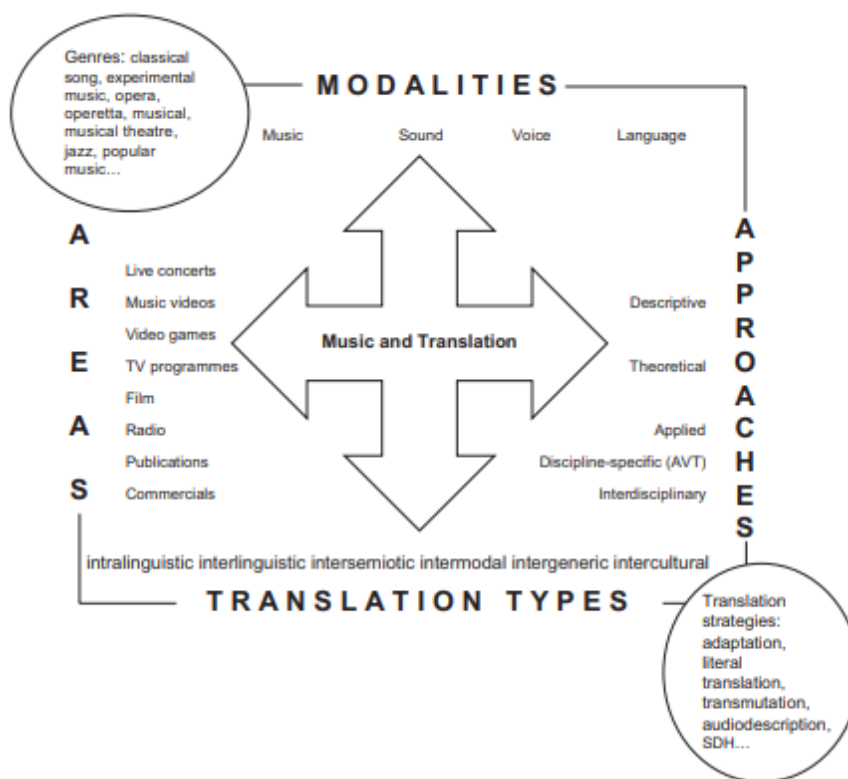
Se por um lado, os objetos sonoros são, por si só, elementos de tradução cultural de um povo, por outro lado, as canções, em particular, são objetos essenciais da chamada tradução intralinguística. Elas estão nas diferentes mídias, nas várias artes e em momentos específicos do cotidiano. As canções têm permeado o rádio, a televisão, as peças de teatro, os filmes, as exposições, as performances artísticas, as propagandas de produtos, o ensino de línguas, as festas de aniversário, o carnaval, dentre muitos outros momentos e produtos da sociedade. Pelo fato de envolverem melodia e sentido objetivo,<sup>2</sup> as canções são, recorrentemente, adaptadas, traduzidas e reescritas.

Em seu “Music translation map” (Mapa da tradução de música), a teórica britânica Lucile Desblache (2019, p. 220) circunscreve uma figura quadrada, cujos lados representam os quatro aspectos que interagem na tradução de música, colocada no centro do mapa: os tipos tradutórios, as modalidades, as áreas e as abordagens. Além disso, a autora também distingue, por um lado, os respectivos gêneros musicais e, por outro, as estratégias tradutórias empregadas:

---

<sup>2</sup> Consideramos aqui “sentido objetivo” como o entendimento e interpretação verbal das conotações e denotações das palavras em uma certa melodia. Logo, a música clássica e a música instrumental também contêm um sentido, mas não com recurso ao verbal. Neste caso, é um sentido abstrato e não objetivo.

Figura 1 – Mapa sobre a tradução musical



Fonte: KAIDL & DESBLACHE, 2013 (*apud* DESBLACHE, 2019, p. 220)

Do lado da música, os gêneros podem envolver a música clássica ou a experimental, a ópera, a opereta, o musical, o jazz e a música popular; do lado da tradução, as estratégias incluem adaptação, tradução literal, transmutação e audiodescrição. Os tipos tradutórios são: intralinguístico, interlinguístico, intersemiótico, intermodal, intergenérico e intercultural; as modalidades envolvem música, som, voz e linguagem; as abordagens podem ser a descritiva, a teórica, a especialidade disciplinar aplicada e a interdisciplinar; as áreas incluem concertos ao vivo, vídeos musicais, *games*, programas de televisão, filmes, rádios, publicações e comerciais.

No Brasil, é moeda corrente a tradução de canção, entendida, em sentido amplo, como qualquer forma de texto cantado. Câmara Cascudo (2006), em seu trabalho sobre literatura oral, dá inúmeros exemplos de como as cantigas populares brasileiras seriam adaptações ou “traduções por ouvido” de

canções medievais europeias. A musicóloga Anaïs Fléchet (2013), em um estudo sobre a música brasileira na França, igualmente menciona como a tradução de canções foi responsável pela difusão de ritmos e de imagens do Brasil. Ademais, a tradução de canção no Brasil não só se oficializou, como também firmou as versões musicais e o ofício do versionista.

Provavelmente, dentre todos os versionistas que comentaram sobre suas motivações e sobre sua própria experiência, Carlos Rennó talvez tenha sido um dos poucos que documentou isso em uma publicação intitulada *Cole Porter: Canções, versões* (RENNÓ, 1991, p. 41):

Há tempos eu projetava desenvolver um trabalho no âmbito da poesia de música popular que respondesse aos estímulos em mim produzidos pelo impacto da obra de tradução poética realizada por Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Considerando suas qualidades excepcionais como *lyricist* e minha admiração pelo conjunto de suas músicas, decidi começar por Cole Porter. Essa foi também a melhor forma que vislumbrei de render uma homenagem brasileira ao genial artista norte-americano no centenário de seu nascimento.

Nem todas as traduções de canções são feitas com o intuito de um projeto de tradução musical como o de Carlos Rennó. Algumas versões de canções simplesmente não passam de não-traduições da letra de música. Essas são consideradas “releituras”, em que o artista se aproveita da melodia já conhecida e de sucesso e a reveste com outros sentidos, outra letra de música. Esses são os casos de “Tudo que se quer” (1989) de Emílio Santiago – que utiliza a melodia de “All I ask of you” (1986), de Andrew Lloyd Webber; de “Vou de Taxi”, de Angélica – originalmente canção “Joe, le taxi”, de Vanessa Paradis –; e de inúmeras músicas do cantor Latino – como por exemplo “Festa no apê” (originalmente “Dragostea Din Tei” do grupo romeno O-Zone), “Dança Kuduru” (originalmente “Danza Kuduro”, de Don Omar), dentre outras.

A não-tradução da letra de música para performance vocal tem um histórico inusitado no Brasil. Diferentemente das “releituras”, os produtos audiovisuais e radiofônicos por muito tempo se utilizaram da legendagem e do *voice-over* com o intuito de transmitir um certo sentido da música, mas totalmente desacompanhado da cantabilidade da letra. Essa tendência

trouxe casos singulares de tradução, como os programas de rádio. Esses programas possuíam um quadro de tradução de música – as chamadas *Love songs* –, ou mesmo as inúmeras legendas de clipes musicais dos anos 90 que ocasionaram a criação de programas, como *Manchete Clip Show* na extinta Rede Manchete, *Clip Clip* na Rede Globo, ou mesmo a abertura de canais televisivos inicialmente com só este tipo de tradução musical – a MTV, por exemplo.

Um movimento mais crítico contra a não-tradução de letras de músicas no Brasil parece estar sendo endossado aos poucos até pelas camadas mais populares do país. Um exemplo disso seria a grande revolta de apreciadores, críticos e especialistas de música quanto à versão brasileira de “Shallow” (Juntos), de Lady Gaga, feita por Paula Fernandes em 2019. A versão descuidada repercutiu como assunto nas redes sociais e reverberou discussões sobre a musicalidade da língua portuguesa no Brasil, bem como sobre as novas versões brasileiras e não-oficiais<sup>3</sup> das canções disponíveis em inúmeras plataformas midiáticas, sobretudo na internet.

Com efeito, a globalização e popularização da cultura têm trazido cada vez mais para o âmbito brasileiro um olhar crítico para a tradução de canção, assim como uma aproximação corrente de gêneros e espetáculos musicais que, anteriormente, não eram tão comuns. Um exemplo disso são os musicais que vêm sendo produzidos no Brasil com maior frequência. Sobre a tradução voltada para o canto, o versionista de óperas e musicais Cláudio Botelho afirma:

Tecnicamente o jogo só é perfeito se todas as sílabas do original estão na versão, se a prosódia está correta, se a localização das rimas é a mesma do original. Isso é o básico. Quando ao restante, trata-se de escrever uma nova letra no novo idioma, contando a mesma história, mas levando-se em consideração que o principal é o público poder entender do que se trata. Se há termos ou citações incompreensíveis para o público alvo, eu troco por outras referências. (MEINBERG, 2013, p. 145)

<sup>3</sup> Disponível em: <https://gente.ig.com.br/cultura/2019-05-23/as-cinco-versoes-brasileiras-de-shallow-de-lady-gaga.html>. Acesso: 20 out. 2019.

Portanto, a cantabilidade é a mestre da tradução de canções, mas o sentido do texto-fonte não é abandonado. Ele é respeitado ou assimilado antropofagicamente para que o público alvo entenda o texto musical no todo. Para Paulo Henriques Britto (2019, p. 90, grifos do autor), a cantabilidade pode ser fundamentada como “uma regra básica para a letra de música: *os tempos fortes da canção devem incidir sobre sílabas acentuadas da letra*. Outra maneira de dizer a mesma coisa é esta: *nenhum tempo forte da canção deve incidir sobre uma sílaba átona da letra*”.

De fato, o que se enfatiza para a tradução de canção é que esta seja cantável, que elementos prosódicos possam se corresponder no desenrolar das melodias sonoras, quer oriundas da fala ou de sons de instrumentos. A cantabilidade não é meramente a inquietação de versionistas profissionais ou críticos e estudiosos da canção traduzida. Alguns compositores brasileiros são igualmente autotradutores ou autoversionistas, como Djavan e Raul Seixas.

Djavan versou e gravou solo e em parcerias suas próprias músicas para seguir carreira internacional ou para lançamento de álbuns com públicos específicos (como o dos Estados Unidos). *Bird of Paradise* (Pássaro do Paraíso), lançado em 1988 nos EUA traz os títulos de canções traduzidos para o inglês, além de três versões em língua inglesa: “Bird of Paradise” (a canção-título, versão de “Navio”), “Stephen’s Kingdom” (versão de “Soweto”) e “Miss Susanna” (versão de “Florir”). *Puzzle of Hearts* (Quebra-cabeça de corações), álbum também feito para ser lançado no exterior em 1990, traz três versões: “Puzzle of Hearts” (versão de “Oceano”), “Being Cool” (versão de “Avião”) e “Amazon Farewell” (versão de “Curumim”). Já para o público latino-americano, Djavan versiona as músicas “Faltando um Pedaco”, “Meu Bem Querer” e “Pétala” em espanhol lançadas no CD *Esquinas* (1994).

Raul Seixas teve sua carreira iniciada na época em que o rock, para se sustentar como arte e garantir seus artistas no Brasil, devia ser necessariamente traduzido. Como era fluente em inglês e sonhava lançar suas músicas internacionalmente, fez inúmeras versões – algumas ainda desconhecidas até hoje do público brasileiro (SOUZA, 2011). Dentre suas versões, podemos citar “I am Gita” (1987) (versão de “Gita”), “Morning Train” (1998) (versão



de “O trem das 7”), “Orange is juice” (1998) (versão de “S.O.S”) e “Fool’s Gold” (1973) (versão de “Ouro de Tolo”).

Não devemos deixar de salientar que, muitas vezes, a tradução de canções no Brasil não seguiu somente critérios comerciais, mas também foi orientada pelo jogo de afinidades de ritmos, bem como de conteúdos. Como exemplo, podemos citar Gilberto Gil e Sandra de Sá. O primeiro gravou versões cantáveis de Bob Marley, em seu disco *Kaya N’Gan Daya* (2002), e Sandra de Sá, em *Pare, Olhe, Escute!* (2002), gravou sucessos de versões cantáveis da gravadora Motown – a gravadora mais importante de artistas negros em toda a história da música norte-americana. Percebemos, nesses dois casos, um ato de solidariedade musical por meio da tradução de canções.

Para além do gráfico e do verbal, a tradução musical ganha outros seguimentos que conduzem à (re)criação. Há, assim, a aproximação das reescritas artísticas e também multimodais (se assim podemos chamá-las, como no caso das Línguas de Sinais Brasileiras –LIBRAS). Cabe citarmos aqui o estudo inovador realizado por Natália Schleder Rigo, intitulado *Tradução de canções de LP para LSB: identificando e comparando recursos tradutórios empregados por sinalizantes surdos e ouvintes* (2013). Esse trabalho tenta mapear táticas, técnicas e habilidades tradutórias para não-ouvintes de línguas orais e, igualmente, de sons musicados ou não.

As reescritas musicais para outras artes, bem como a tradução de música para línguas não-orais, têm sido outro domínio musical em que os Estudos de Tradução no Brasil têm se aberto cada vez mais, incluindo práticas musicais brasileiras atuais, como a tradução do Hino Nacional para as línguas indígenas Guarani<sup>4</sup> e Tikuna<sup>5</sup>, feita pelo cacique Robson Miguel (2015).

Se, numa vertente do elo entre tradução e música, é possível perceber o objeto “tradução de canção” como o mais circunscrito no Brasil entre a prática profissional e a crítica popular e especializada, numa outra vertente, Wolney Unes (1997) sustenta que a prática musical vem sofrendo muito com a primazia da letra e da literariedade. Em sua obra *Músicos vs. Tradutores: a figura do intérprete* (1997), o crítico e professor de artes defende que, no ensino

<sup>4</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yxCgF5ebdx4>. Acesso: 28 out.2019.

<sup>5</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NX2bB3E8gr8>. Acesso: 28 out. 2019.



e na prática das artes musicais, a leitura da notação musical é um registro intencionalmente gráfico da música, que demanda tradução sonora e requer a figura do intérprete:

[...] a interpretação musical nada mais é que um processo tradutório no seu sentido mais amplo: para indivíduos não-treinados, o significado dos signos gráficos (da partitura) permanece indecifrável. Para a tradução desses signos gráficos em signos acústicos, faz-se necessário um tradutor.

Portanto, um indivíduo treinado lê (e é esta a palavra correta!) uma obra da criação de um autor – não necessariamente seu conhecido, de um tempo que não seja necessariamente o seu próprio e produzida num contexto muitas vezes diferente – e a realiza em um outro sistema de signos, em um outro veículo. Neste nosso caso, a obra é transportada de seu veículo gráfico para um veículo acústico. (UNES, 1997, p. 21-22)

Portanto, Wolney Unes denuncia a sacralidade do gráfico, mesmo em uma arte abstrata como a música e, ao mesmo tempo, salienta o papel do tradutor/intérprete para que a execução musical aconteça. Em suma, o crítico e professor de artes assevera que não pode existir tradução musical sem intérprete: “O intérprete num ‘primeiro momento evoca a obra originária e, com base num ponto de referência, desencadeia o segundo momento, a tradução propriamente dita, expressão da personalidade do intérprete, e, portanto, obra nova’” (UNES, 1997, p. 28).

Dessa perspectiva, também podemos considerar a interpretação teatral uma modalidade de tradução. Para o teórico italiano Umberto Eco, no entanto, essas formas de interpretação musical e teatral não são traduções em sentido próprio, mas, chamadas de “execuções”, são definidas como uma das espécies da interpretação intra-sistêmica, isto é, da interpretação que “acontece no interior de um mesmo sistema semiótico” (ECO, 2007, p. 277).

A linguagem musical e a teatral podem estar juntas em diferentes gêneros dramáticos acompanhados de música, sejam eles representados ao vivo ou gravados. Em ambos os casos, a tradução envolve textos multimodais e, portanto, relaciona-se não apenas com a matéria sonora, mas também com a gestual e a visual da expressão. No grupo em que as performances são ao vivo, estão o musical, a ópera e a opereta, por exemplo. No grupo em que



as performances são gravadas, estão as músicas cantadas em programas televisivos, filmes de cinema, séries, *games* e comerciais

Nesses textos multimodais, podemos distinguir dois grandes tipos de estratégia tradutória. A primeira estratégia mantém o texto de partida e a tradução simultaneamente, enquanto a segunda elide o texto de partida e o substitui pela tradução. Nas execuções ao vivo, a primeira estratégia é representada pelas traduções voltadas para a página – sob a forma de libretos ou de legendas sobre o palco (*surtitling*), por exemplo –; e, nas execuções gravadas, pelas legendas sob a imagem (*subtitling*). Nas execuções ao vivo, a segunda estratégia encontra-se nas traduções voltadas para o palco; e, nas execuções gravadas, na dublagem.

Segundo os historiadores da música no Ocidente, a constituição da ópera como o gênero artístico mais nobre da modernidade se deu por meio da emulação da forma mais prestigiada da antiguidade greco-romana: o teatro.<sup>6</sup> Como afirmam Donald J. Grout e Claude V. Palisca (2007, p. 316): “Embora as primeiras peças do gênero a que hoje damos o nome de *ópera* apenas datem dos últimos anos do século XVI, a ligação entre música e teatro remonta à antiguidade. Nas peças de Eurípides e Sófocles eram cantados, pelo menos, os coros e as partes líricas”.

Desde meados do século XVIII, o reino de Portugal – em particular, a corte de D. José I, que reinou entre 1714 e 1777 e era aficionado por óperas – foi assolado pela representação de óperas, com particular predileção pelas *operas serias* de Pietro Metastasio, pseudônimo de Antonio Domenico Bonaventura Trapassi (1698-1782).<sup>7</sup> As peças do compositor italiano foram ininterruptamente musicadas ao longo de todo o século XVIII por um significativo número de compositores, como Wolfgang Amadeus Mozart (GROUT & PALISCA, 2007). Nesse período, começa a ser publicado um grande número

<sup>6</sup> Com efeito, a dimensão teatral do libreto (texto operístico) se relaciona intimamente com as outras cinco partes constitutivas da ópera – o enredo, as personagens e seu modo de falar, o sentido global e o espetáculo (cenário, figurino, iluminação, maquiagem) –, além da música. Se forem retomadas as seis partes constitutivas da tragédia, segundo a *Poética* de Aristóteles (2015), os mesmos elementos são definidos como *mythos*, *ethe*, *lexis*, *dianoia*, *opsis*, *melopoiia*, respectivamente. Essa comparação não é arbitrária, se for considerada a utilização dos preceitos aristotélicos pelos compositores de *operas* nos países europeus durante os séculos XVII, XVIII e XIX.

<sup>7</sup> A esse respeito, cf. Abalada (2008, p. 71 *et seq.*).



de traduções de *operas* de Pietro Metastasio, voltadas tanto ao palco quanto à página.

Nem sempre essas traduções eram assinadas. Com efeito, muitas traduções de óperas do compositor italiano são anônimas, como *Adriano em Syria* e *O mais heroico segredo, ou Artaxerxe* (METASTASIO, 1764). Um dos principais responsáveis pela versão e adaptação das óperas de Pietro Metastasio em língua portuguesa foi o editor e tradutor Francisco Luiz Ameno, conhecido pelo pseudônimo Fernando Lucas Cesário Alvim.<sup>8</sup> A publicação de traduções e a representação em português de óperas italianas, em geral, e de Pietro Metastasio, em particular, intensificou-se durante o reinado de D. Maria, a Louca, que se estendeu de 1777 a 1816.

No Brasil desse período, a representação de *operas* italianas traduzidas em português, em particular de Pietro Metastasio, seguiu a tendência da metrópole portuguesa. Na descrição das festas celebradas em Cuibá em 1790, José Arouche de Toledo Rendon cita seis *operas serias* do abade Pietro Metastasio, todas catalogadas como traduções por Gonçalves Rodrigues (1992).<sup>9</sup> A maioria dessas traduções eram anônimas, e muitas se perderam, como ocorreu com a maioria das sete traduções do compositor italiano atribuídas a Cláudio Manuel da Costa. De todas essas traduções, realizadas seja em rima solta, seja em prosa teatral, só chegou até nós *Artaserse e Demofonte em Thracia*, que recebeu uma edição recente (ESTEVES, 2008). Outro participante da Conjuração Mineira, Alvarenga Peixoto traduziu *Mérope*, de Scipione Maffei (WYLER, 2003).

A tradução para o português de óperas começou a se intensificar no Brasil a partir da passagem do século XVIII ao XIX. Manuel Maria Barbosa du Bocage (1876) traduziu três óperas, das quais duas francesas – *Euphemia* ou *O Triunfo da Religião*, de François Thomas Marie Baculard d’Arnaud, e a *Ericia* ou *a Vestal*, de Dubois-Fontanelle<sup>10</sup> – e uma italiana – *Attilio Régulo*,

<sup>8</sup> *Achiles em Sciro, Alexandre na Índia, Semiramis Reconhecida, Zenobia em Armenia, A Clemencia de Tito, Demofonte em Thracia e Antigono em Thessalonica* (METASTASIO, 1755).

<sup>9</sup> *Aspázia na Syria, Irene Perseguida e Triunfante, Amor e Obrigação, Tamerlão, Ésio em Roma, Zanóbia no Oriente*.

<sup>10</sup> *Ericie* erroneamente atribuída por Bocage a D’Anchet (MARINHO, 2003, p. 116).

de Pietro Metastasio. A partir das políticas de estímulo, promovidas pelo Segundo Império, à composição de “óperas nacionais”, à tradução de óperas europeias para o português e à construção de teatros líricos, a tradição operística passou a gozar de enorme prestígio no Brasil.

O principal símbolo dessa política do Estado brasileiro em meados do século XIX foi a criação da *Imperial Academia de Música e Ópera Nacional* em 1856 pelo imperador D. Pedro II. Na segunda metade do século XIX, importantes escritores se dedicaram à prática de traduzir, adaptar e escrever libretos em português. No início de sua carreira como tradutor, Machado de Assis verteu para a *Imperial Academia de Música e Ópera Nacional* três libretos operísticos que não chegaram até nós: *A ópera das janelas*, *Pipelet* e *As bodas de Joaquinha* (SOUSA, 1955).

Apesar dessas iniciativas, a representação de óperas traduzidas sempre contou com inimigos tenazes, ainda que, entre seus defensores, estivessem figuras da estatura de Mário de Andrade. Em seu estudo pioneiro sobre óperas traduzidas, Kaiser (1999, p. 8) afirma: “Contrariamente ao que ocorre em regiões do chamado ‘primeiro mundo’ (como na Europa e nos Estados Unidos), a representação de óperas traduzidas não tem sido uma prática muito corrente no Brasil”. Dotada de tremendo poder de mobilização e modificação cultural até o final do século XIX e início do XX, a ópera adquiriu, desde então, ares de “velharia” e excentricidade.<sup>11</sup>

O declínio da ópera deu lugar a novos tipos de seguimentos músico-teatrais que passam pelo crivo da tradução na atualidade, como os musicais. Além dos musicais representados em língua estrangeira com a projeção de legendas sobre o palco (*surtitles*), os musicais traduzidos para o português também têm conquistado um público cada vez maior no Brasil. Como versionista de musicais, tem se destacado Cláudio Botelho, que é autor da “versão brasileira” (como é chamada a tradução voltada para o palco) de grandes sucessos da Broadway, como *O Fantasma da Ópera* (2005),<sup>12</sup> *O Despertar da*

---

<sup>11</sup> É conhecido que os partidários da unificação italiana, por exemplo, saíam às ruas gritando “Viva Verdi”, código para “Viva Vittorio Emanuele Re D'Italia”, mas o brado também representava um sentimento de identidade cultural através da ópera. E as “casas de ópera” eram referências arquitetônicas e urbanas nas grandes cidades. Em certo sentido, talvez não seja exagerado dizermos que qualquer esforço para compreendermos o “espírito” do século XIX demande uma reflexão sobre o fenômeno operístico.

<sup>12</sup> *The Phantom of the Opera* (1986), com música de Andrew Lloyd Webber e letras de Charles Hart.

*Primavera* (2009),<sup>13</sup> *Evita* (2010),<sup>14</sup> *Hair* (2010),<sup>15</sup> *West Side Story* (2018)<sup>16</sup> e *A No-  
viça Rebelde* (2018),<sup>17</sup> entre outros.

Os exemplos de tradução de música que enumeramos anteriormente não tem qualquer pretensão exaustiva, mas visam apenas ilustrar alguns dos tantos gêneros musicais que têm sido traduzidos nos últimos séculos do (e no) Brasil, como a canção, a música popular, a ópera, a opereta, o musical e a música clássica. A riqueza de estratégias de tradução, adaptação e reescrita empregadas para a introdução desses gêneros oriundos das mais distintas tradições musicais em diferentes contextos culturais só começou a ser estudada muito recentemente pelos músicos, tradutores e pesquisadores.

Na atualidade, gostaríamos de destacar o projeto institucional do professor Lauro Meller da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, intitulado *Tradução de Letras de Canções da Música Popular Brasileira e da Música Popular Anglo-Americana: aspectos teóricos e práticos* (2019), que viabiliza estudar, no âmbito brasileiro, a tradução de música, bem como traduzir canções de Noel Rosa para o inglês e canções de Robert Johnson para o português. Seus aspectos teóricos estão voltados para a recepção, difusão e teorização de uma pesquisa-ação de popularização e divulgação de canções brasileiras no exterior e de canções estrangeiras no Brasil, unindo tanto os âmbitos acadêmicos – a pesquisa conta com a colaboração do professor Peter Low (especialista no assunto) – quanto o interesse em proximidades culturais, em particular, a promoção do samba em inglês e do jazz em português.

Acreditamos que este dossiê, “Tradução e música: contrapontos”, é apenas o início de tantas outras “variações sobre o tema” que estão por vir no Brasil. Os estudos aqui reunidos de autores brasileiros e estrangeiros revelam a pulsão pela temática tanto no Brasil quanto no exterior, assim como a urgência de maiores discussões metodológicas, teóricas e críticas dos diferentes grupos interessados pela tradução musical. Agradecemos a toda a equipe da *Tradução em Revista*, em particular à professora Márcia Martins, bem como ao conjunto de pesquisadores e pareceristas que colaboram com

<sup>13</sup> *Spring Awakening* (2006), com música de Duncan Sheik e letras de Steven Sater.

<sup>14</sup> *Evita* (1976), com música de Andrew Lloyd e letras de Tim Rice.

<sup>15</sup> *Hair* (1967), com música de Galt Macdermot e letras de Geromo Ragni e James Rado.

<sup>16</sup> *West Side Story* (1957), com música de Leonard Bernstein e letras de Stephen Sondheim.

<sup>17</sup> *The Sound of Music* (1959), com música de Richard Rodgers e letras de Oscar Hammerstein II.

este trabalho. E convidamos os leitores a se juntarem aos intérpretes das presentes “notas”, para que essa composição em contraponto não cesse de ser executada.

### Referências

- ABALADA, Victor Emmanuel Teixeira Mendes. **Metastasio por Francisco Luiz Ameno**: ópera, poder e literatura nas reformas do Portugal Setecentista. 2011. 159 f. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2011.
- APEL, Willi. **Harvard Dictionary of Music**. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1944.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BRITTO, Paulo Henriques. A tradução de letras de canção. In: PAGANINE, Carolina; HANES, Vanessa. **Tradução e criação**: entrelaçamentos. Campinas – SP: Pontes, 2019, p. 85-108.
- CASCUDO, Câmara. **Literatura oral no Brasil**. 2 ed. Belo Horizonte: Global, 2006.
- DESLACHE, Lucile. **Music and Translation**: New Mediations in the Digital Age. Londres: Palgrave Macmillan, 2019.
- ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa**: experiências de tradução. Tradução de Eliana Aguiar. São Paulo: Record, 2007.
- ESTEVES, Suely Maria Perucci. **A Ópera de Demofonte em Trácia**: tradução e adaptação atribuídas a Cláudio Manuel da Costa, Glauceste Satúrnio. 1. ed. São Paulo: Linear B, 2008. v. 300.
- FLÉCHET, Anaïs. « **Si tu vas à Rio...** » : La musique populaire brésilienne en France au XX<sup>e</sup> siècle. Paris: Armand Colin, 2003.
- GARCIA, Walter. Rap. In: AVRITZER, Leonardo; BIGNOTTO, Newton; FILGUEIRAS, Fernando; JUAREZ, Guimarães; STARLING, Heloísa. **Dimensões políticas da justiça**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2013, p. 637-646.
- GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Tradução de Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 2007.



- KAISER, Andrea. **Óperas no Brasil. Versões em português**. 1999. 118 f. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Programa de Pós-Graduação em Artes. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, 1999.
- MARINHO, A. M. Cristina de. Bocage, traducteur de la Fontaine: l'exemple et le libertin. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **La Fontaine: maître des eaux & des forêts**. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003, p. 11-128.
- MEINBERG, Adriana Fiuza. Entrevista com Cláudio Botelho. **Tradução & Comunicação**, São Paulo, n. 26, p. 143-148, 2013.
- METASTASIO, Pietro. **Óperas compostas em italiano pelo Abbade Pietro Metastasio e traduzidas em Portuguez por Fernando Lucas Cesário Alvim**. Lisboa: Na Offic. Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1755.
- \_\_\_\_\_. **Comedia O mais heroico segredo, ou Artaxerxe**. Lisboa: Offic. de Francisco Borges de Sousa, 1764.
- MULLER, Lauro. **Tradução de Letras de Canções da Música Popular Brasileira e da Música Popular Anglo-Americana: aspectos teóricos e práticos**. Projeto de Pesquisa. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2019.
- PALOMBINI, Carlos. Funk proibido. In: AVRITZER, Leonardo; BIGNOTTO, Newton; FILGUEIRAS, Fernando; JUAREZ, Guimarães; STARLING, Heloísa. **Dimensões políticas da justiça**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2013, p. 647-657.
- RENNÓ, Carlos. **Cole Porter: Canções, versões**. Participação de Augusto de Campos, Caetano Veloso e Cláudio Leal Ferreira. São Paulo: Paulicéia, 1991.
- RIGO, Natália Schleder. **Tradução de canções de LP para LSB: identificando e comparando recursos tradutórios empregados por sinalizantes surdos e ouvintes**. 2013. 195f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. Centro de Comunicações e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, 2013.
- RODRIGUES, Gonçalves A. A. **A tradução em Portugal: tentativa de resenha cronológica das traduções impressas em língua portuguesa, excluindo o Brasil, de 1495 a 1950**. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1992. 5 v.
- SOUSA, J. Galante de. **Bibliografia de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: INL-MEC, 1955.

SOUZA, Lucas Marcelo Tomaz de. **Eu devia estar contente** – A trajetória de Raul Santos Seixas. 2011. 231 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, 2011.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. **Letramentos de reexistência**: poesia, grafite, música, dança: hip-hop. São Paulo: Parábola, 2011.

STARLING, Heloísa Maria Murgel. Canção popular e direito de resistência no Brasil. In: AVRITZER, Leonardo; BIGNOTTO, Newton; FILGUEIRAS, Fernando; JUAREZ, Guimarães; STARLING, Heloísa. **Dimensões políticas da justiça**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2013, p. 615-636.

UNES, Wolney. **Músicos vs. Tradutores**: a figura do intérprete. Goiânia: EUFG, 1997.

WYLER, L. **Línguas, poetas e bacharéis**: uma crônica da tradução no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.