

# Música e Tradução: variações

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

## “Intradução”

*Variações*, como um termo técnico da teoria musical, designa, inicialmente, técnicas de composição capazes de produzir modificações em um tema, como a ornamentação, a transposição, a inversão, o movimento retrógrado, a amplificação, a modificação rítmica e a transformação (APEL, 1944). A partir desse sentido especializado, o termo também passou a definir uma forma musical, seja ela autônoma ou dependente de outra, composta por meio dessas técnicas. Esse segundo sentido pode ser encontrado no título dado a célebres composições, como as *Variações Goldberg* (1741), de J. S. Bach, um dos mais célebres exemplos de variações sobre um tema melódico.

As *variações* podem ser de diferentes tipos: a variação ornamental, sem modificar a melodia nem a harmonia, como ocorre nos séculos XVI e XVII; a manutenção de um tema destituído de substância melódica, mantendo a essência harmônica, como ocorre com a variação contínua; a variação pontual da harmonia, sem alterar sua estrutura geral, como é comum entre os compositores românticos; as variações livres, cujos temas originais são dificilmente reconhecíveis, como fazem os compositores contemporâneos; e,

---

\* Professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários e do Programa de Graduação em Estudos da Tradução no Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, Brasil. E-mail: dppcost@ufu.br.

\* Professor adjunto de Literatura Francesa da Universidade Federal do Acre, Brasil. E-mail: reisdennys@gmail.com.

inclusive, as variações produzidas sobre uma escala de doze tons, como foram sistematicamente realizadas pela música dodecafônica (APEL, 1944).

Em estudo sobre as oito séries (cada uma contendo seis composições) do ciclo de obras curtas para piano intitulado *Canções sem palavras* (1829-1845), de Felix Mendelssohn, Mota analisa suas variações de andamentos (*tempi*), tonalidades e durações, segundo parâmetros como maior/menor, mais calmo/mais agitado, mais curto/mais longo, respectivamente (cf. <sup>1</sup> MOTA, 2020). Essa obra de Mendelssohn não foi composta na forma musical das variações, como suas *Variations sérieuses* (1841), que são um exemplo paradigmático de variação pontual da harmonia, típica entre os românticos. Embora não sejam música vocal, mas meramente instrumental, as *Canções sem palavras* poderiam ser definidas como “canção erudita”<sup>2</sup> (ANDRADE, 2012, p. 31). Como também são composições para piano, foram frequentemente gravadas com as *Variations sérieuses*.

Os trinta textos sobre Tradução e Música publicados nos dois números (27 e 29) da *Tradução em Revista* utilizam variados termos técnicos e especializados oriundos da teoria musical. A tradução de termos técnicos oriundos das diferentes áreas da musicologia constitui uma das interfaces entre a tradução técnica e a musicologia, entendida como disciplina especializada. Voltada para a busca de equivalentes conceituais, essa interface é explorada por diferentes subáreas dos Estudos da Tradução, que se valem de subsídios teóricos oriundos da terminologia e da linguística de *corpus*, por exemplo. Em seu estudo bilíngue português-inglês do termo técnico “movimento”, traduzido por *motion*

---

<sup>1</sup> Sempre que forem citados textos publicados, especificamente, nos dois números sobre Tradução e Música, eles serão acompanhados da convenção "cf." no início do parêntesis, ao contrário dos textos pertencentes à bibliografia geral sobre Tradução e Música. Essa mesma tentativa de distinguir os dois tipos de referência também se encontra na bibliografia no final desta apresentação que, depois das referências gerais, também inclui as referências específicas contendo os artigos publicados nos dois números sobre Tradução e Música.

<sup>2</sup> “A canção, elevada à sua mais perfeita representação estética pelos compositores alemães, russos e franceses do Romantismo, é uma peça de câmara, para canto e instrumento comentador, especialmente o piano. Este é o conceito, esta é a manifestação em que a canção erudita alcançou sua identidade magnífica” (ANDRADE, 2012, p. 31).

ou *movement*, Santos explora um *corpus* comparável de harmonia musical (cf. SANTOS, 2019).

Neste número 29, a tradução de obras sobre música não se resume a textos técnicos, mas também inclui gêneros literários, notadamente contos e crônicas (cf. AUDIGIER, 2020) e poemas, em particular, o gênero poético da canção (cf. PAMBOUKIAN, 2020). Em sua variação sobre a temática musical, Audigier apresenta os critérios e o conteúdo de sua própria antologia *Vibrations Brasil* (2015), que contém sua tradução para o francês de doze contos e crônicas inéditos de escritores brasileiros sobre música<sup>3</sup> (cf. AUDIGIER, 2020). Tanto a compilação de textos em uma antologia quanto sua tradução interlinguística constituem formas de reescrita e de manipulação da fama literária (LEFEVERE, 2007).

Além da canção como gênero musical, os dois números também incluem discussões sobre a forma da canção, entendida como um gênero poético. Na Europa do século XIV, a poesia se emancipa definitivamente da música – embora nada impedisse que viessem a ser compostas juntas, isso deixou de ser obrigatório. Nesse momento, foram codificadas as formas fixas da lírica palaciana, como a canção, a balada, etc. (COSTA, 2018). Na relação França-Brasil, Pamboukian mapeia e historiografa o teatro em verso de Victor Hugo traduzido no Brasil em forma de canção (gênero poético) (cf. PAMBOUKIAN, 2020).

O número 29 também inclui a possibilidade de analisar a tradução de canções populares com base em teorias da tradução poética (cf. ROMÃO, 2020; MAIA, 2020). Isso reflete a tendência – comum nos Estudos Literários – de destacar as letras de canções populares de suas músicas originais e considerá-las como textos poéticos (CYNTRÃO, 2004; MENEZES, 2018). Em sua pesquisa sobre a reprodução poético-musical de “Construção” de Chico Buarque em alemão por Wira Selanski, Romão analisa a reconstrução do ritmo, métrica e

---

<sup>3</sup> A antologia contém contos e crônicas escritas por Machado de Assis, João do Rio, Lima Barreto, Autran Dourado, José J. Veiga, João Antônio, Milton Hatoum, Nei Lopes, Ronaldo Correia de Brito, Alberto Mussa, Paulo Lins e Beatriz Bracher.

prosódia de “Bauwerk”, tendo em vista, sobretudo, a exploração de proparoxítonas na letra daquela canção (cf. ROMÃO, 2020). Em sua pesquisa sobre a tradução para o inglês do samba “Azoar” de Dona Conceição Rosa Teixeira, Maia utiliza o conceito haroldiano de transcrição para analisar a tradução de suas expressões idiomáticas e coloquialidade, bem como seus esquemas métricos e rítmicos (cf. MAIA, 2020).

Com relação às variedades linguísticas, Costa também mostra que, em suas traduções cantáveis das duas óperas indianistas de Carlos Gomes, Paula Barros introduziu novos vocábulos indígenas oriundos da língua tupi, exacerbando os brasileirismos lexicais já existentes nos libretos italianos (cf. COSTA, 2019). Em sua entrevista para esse número (cf. MELLER; COSTA, 2020a; 2020b), Low discute problemas de tradução da língua não padrão, como dialetos, socioletos, gírias e coloquialismos, em canções. Deve ser acrescentada, assim, uma nova dimensão ao termo *variações*, agora entendido, no sentido técnico dado pela sociolinguística, como marcas fonéticas, lexicais e sintáticas oriundas de variedades linguísticas.

Embora sua codificação e aplicação tenham sido sistematicamente realizadas no interior da tradição musical europeia – a chamada “música erudita” –, as *variações* não se reduzem a essa tradição. O termo também foi extrapolado a outras tradições, a ponto de permitir uma definição da música em geral como a variação de estruturas tonais (de escala) e temporais básicas, como duração, ritmo e metro (APEL, 1944). Nesse sentido, o termo pode ser aplicado a qualquer um dos conceitos básicos da música, como melodia, harmonia, tom, escala, volume, timbre, ritmo, duração, pausa, acentuação, andamento, ornamentação, progressão, expressão, dinâmica ou articulação. Esse sentido extrapolado do termo permite expandi-lo, assim, a todos os fenômenos musicais estudados pelos vinte e nove autores que participaram dos dois números sobre Tradução e Música, independentemente da tradição musical, período histórico ou contexto sociocultural a que aqueles fenômenos venham a pertencer.

Além de seus usos técnico e lato, o termo *variação* também pode ser entendido como sinônimo de modificação e ser usado para designar o ato

tradutório como tal. Assim, os deslocamentos necessários do texto de partida – ainda que sejam *quase a mesma coisa*, para usar o termo de Eco (2007) –, podem ser considerados *variações*. Esse emprego poderia até ser usado para classificar os diferentes tipos de variações tradutórias, como faz a estilística comparativa com os assim chamados procedimentos<sup>4</sup> ou modalidades de tradução (VINAY; DARBELNET, 1958; AUBERT, 1998).

Em seu estudo de seis canções de Vinícius de Moraes traduzidas para o italiano por Sergio Bardotti, Calloni emprega as treze modalidades de tradução propostas por Aubert (1998) para analisar a adequação do texto traduzido a uma estrutura musical pré-estabelecida (cf. CALLONI, 2019). Em sua reconstituição do estado da arte sobre a tradução cantável e outras formas de tradução de textos cantados, D'Andrea defende a aplicação da noção de unidade de tradução aos elementos estruturais da canção. Assim como a variação, as unidades e estratégias de tradução são consideradas princípios norteadores para se pensar as traduções cantáveis de canções (cf. D'ANDREA, 2020).

Em vez de utilizar conceitos musicais para se referir à tradução, também é possível usar, inversamente, a tradução para descrever diferentes processos de adaptação, execução e composição musical. Esse emprego do termo tradução é, com frequência, metafórico, e não implica no sentido estrito do termo como tradução interlinguística.

Em pesquisa sobre o álbum musical intitulado *Tradução* (2000), do compositor baiano Roberto Mendes (1952-), Santana emprega o termo “tradução” em sentido metafórico. Nesse álbum, foram gravadas chulas que, além de serem um gênero musical, são consideradas um comportamento cultural complexo, cuja “tradução” (entendida tanto como resultado, no álbum, quanto como processo, no ato de composição) em uma linguagem própria é resultado da leitura específica do vivido pelo artista (cf. SANTANA, 2019).

---

<sup>4</sup> Vinay e Darbelnet (1958), inclusive, utilizam o próprio termo *variation*, no sentido de modificação, para analisar as diferentes variações tradutórias da forma, sentido e estilo. Com base nessas variações, eles definem seus sete procedimentos de tradução.

Já no âmbito da transposição da partitura para a execução musical, os elementos técnicos e o *know-how* do próprio *performer* sempre individualizam a composição musical (cf. MOTA, 2020). Pode haver “fidelidade” ou “liberdade” à partitura, mas, pela própria diferença de suporte (um, o texto escrito, e o outro, o texto sonoro) – no transitar de linguagem –, percebe-se que jamais será a *mesma coisa*, mas sim uma *variação*. Para Eco, no entanto, essas formas de interpretação musical não são traduções em sentido próprio, mas, chamadas de “execuções”, são definidas como uma das espécies da “interpretação intrassistêmica” (ECO, 2007, p. 277). No artigo citado, Mota utiliza, com frequência, o conceito de “tradução musical” e de “tradução performativa” em sentido metafórico para se referir às improvisações na performance (cf. MOTA, 2020).

A extrapolação do termo tradução como metáfora para diferentes práticas discursivas e formas de mediação cultural é tão comum, sobretudo nos Estudos Culturais e Pós-coloniais, que se tornou objeto de estudo de várias pesquisas no campo dos Estudos da Tradução (BHABHA, 1994; TRIVEDI, 2007; D’HULST, 2008; D’HULST, 2010). Para Wolf (2007), os empregos metafóricos da noção de “tradução” na contemporaneidade resultam da substituição de visões estáticas sobre a cultura baseadas na tradição e na identidade pelo foco nos processos dinâmicos de interação cultural.

O sentido metafórico de tradução também pode ser observado no conceito de *tradução intersemiótica*, que foi definido pelo linguista russo Roman Jakobson (2003) como transmutação de signos verbais em não verbais. Ampliado para qualquer transposição de signos de um sistema semiótico para outro, esse conceito permite designar diferentes relações interartes de tradução/adaptação cultural. O conceito de *tradução intersemiótica* inclui a transmutação de obras literárias em diferentes gêneros de composição musical, particularmente em óperas (cf. MATEO, 2019; COSTA, 2019; PESEN, 2019).

A ópera *Peter Grimes* (1945), com música de Benjamin Britten e libreto de Montagu Slater, é a primeira obra do compositor inglês baseada em uma obra literária. A ópera marca a consolidação da reputação de Britten, depois de sua revelação como compositor com *Variations on a Theme of Frank Bridge* (1937). Ela

foi musicalmente transmutada a partir do poema “The Borough” (1810), de George Crabbe (cf. MATEO, 2019). As duas óperas indianistas de Carlos Gomes foram transmutadas musicalmente a partir do romance *O Guarani*, de José de Alencar, e de diversas obras indianistas, históricas e literárias fundidas no libreto de *O Escravo*<sup>5</sup>, respectivamente (cf. COSTA, 2019).

Como a transmutação musical de obras literárias é um fenômeno muito difundido em óperas, musicais e comédias musicais, as diferentes formas de retrotradução musical desses espetáculos artísticos de volta para a língua dos textos em que os libretos foram originalmente inspirados implica em diferentes adaptações linguísticas e culturais. Nas retrotraduções das óperas indianistas de Carlos Gomes, o tradutor Paula Barros produz adaptações pontuais na verossimilhança histórica e na aclimação daquelas óperas à temática nacional do indianismo. Na retrotradução operística de *Il Barbiere di Siviglia* para o francês, o tradutor Castil-Blaze realiza adaptações tanto na dimensão textual, quanto nas dimensões musicais e teatrais (cf. COSTA, 2019).

Embora Pesen não esteja interessado na transmutação musical, mas na historiografia da tradução – em particular na introdução do gênero operístico na Turquia por meio de representações na Ópera do Estado de traduções cantáveis –, todas as composições representadas durante o início do período republicano (marcado por um intenso processo de ocidentalização induzido pelo Estado) sob a patronagem do músico de origem judaico-alemã Carl Ebert (1887-1980) eram adaptações de obras literárias<sup>6</sup> (cf. PESEN, 2019).

---

<sup>5</sup> O libreto de *O Escravo* é o resultado da fusão de textos heteróclitos, como dois argumentos do Visconde de Taunay, *A Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, *History of Brazil*, de Robert Southey e, sobretudo, a ópera *Edmea* (1886), melodrama em três atos de Alfredo Catalani. O próprio libreto dessa ópera, composto por Antonio Ghislanzoni, o mesmo libretista de *Il Schiavo*, constitui uma transmutação musical (ou tradução intersemiótica) da peça *Les Danicheff* (1876), escrita por Alexandre Dumas filho (sob o pseudônimo Pierre Newski), em colaboração com o russo Korvín Krukóvski (cf. COSTA, 2019).

<sup>6</sup> As demais óperas tratadas são: como *Tosca* (1900), de Giacomo Puccini – com libreto de Luigi Illica e Giuseppe Giacosa –, *Madama Butterfly* (1904), do mesmo compositor – com libreto de Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, adaptada do conto homônimo de John Luther Long –, *Fidelio* (1805), de Beethoven – com libreto de Joseph Sonnleithner a partir da peça *Léonore, ou L’amour conjugal*, de Jean-Nicolas Bouilly –, *Il Barbiere di Siviglia* (1816), de Gioacchino Rossini – com libreto de Cesare Sterbini, adaptada da peça homônima de Pierre Beaumarchais –, *Le Nozze di Figaro* (1786), de W. A. Mozart – com libreto de Lorenzo da Ponte, adaptada da peça homônima

As metáforas musicais de tradução podem, assim, ser utilizadas para designar a transmutação musical de uma obra literária para as artes musicais, como ocorre com frequência com a ópera (cf. MATEO, 2019; COSTA, 2019; PESEN, 2019), ou a concepção e execução de canções que se inspiram em conhecimentos culturais (cf. SANTANA, 2019; MOTA, 2020).

A escolha do termo *variações* para ser o subtítulo deste número sobre Tradução e Música procura abarcar todos os sentidos em que ele foi utilizado anteriormente. Além disso, deve-se acrescentar mais um sentido ao termo *variações*, já que este número 29 não deixa de ser, ele mesmo, uma variação sobre o mesmo tema do número 27, intitulado *Tradução & Música: contrapontos* (2019). Os números 27 e 29 da *Tradução em Revista* reúnem, pela primeira vez no Brasil, uma porção notável de pesquisas sobre um tema tão frequente na prática – em particular, no mercado de entretenimento e na comunicação de massas –, mas ainda pouco refletido e teorizado por pesquisadores brasileiros e estrangeiros.

Além de Peter Low (University of Canterbury) e Giulia D’Andrea (University of Salento), presentes neste número 29, houve uma forte presença de autores estrangeiros no número 27, que contou com contribuições de Marta Mateo (Harvard University), Alaz Pesen (Boğaziçi University), Raluca Tanasescu (University of Groningen), Jesús Caurel (Universidad de Granada), Matthieu Lancelot (Université Paris-Diderot).

Entre os pesquisadores brasileiros, as geografias são diversas, contemplando desde a região Norte até a região Sul do país. De certa forma, pode-se dizer que o interesse pelo tema é nacional e que apresenta diversas áreas de pesquisa. Ainda assim, é digna de nota a forte presença de estudos oriundos do sudeste, com destaque para a Universidade de São Paulo, cuja origem pode ser encontrada em não menos do que um quarto dos artigos publicados nos dois números (cf. CALLONI, 2019; CASSIANO, 2019; KRIEGER; FALEIROS, 2019; SANTOS, 2019; SANTANA, 2019; DARMAROS, 2020; BARBOSA, 2020).

---

de Pierre Beaumarchais – e *Carmen* (1875), de Georges Bizet – com libreto de Henri Meilhac e Ludovic Halévy, adaptada da novela homônima de Prosper Mérimée.

Os dois números são multilíngues – com textos em inglês, francês, espanhol e português –, o que representa a multiplicidade de vozes e a abrangência dos pesquisadores interessados pelo tema. As contribuições de autores brasileiros e estrangeiros tratam de pares de línguas diversos – não apenas línguas ocidentais, mas também orientais, e não só modernas, mas inclusive clássicas – e comportam as mais diferentes perspectivas metodológicas. Apesar de o periódico ser direcionado à grande área de Letras, os dois números acolheram pesquisas das áreas de Letras, Música, Comunicação e Artes.

Estes dois números parecem, assim, ter cumprido sua vocação interdisciplinar, já que contam com autores oriundos das diferentes áreas de estudos sobre a linguagem, como Semiótica (cf. CASSIANO, 2019; SANTANA, 2019, RIBEIRO, 2020), Linguística (cf. SANTOS, 2019; D’ANDREA, 2020; CALLONI, 2019), Antropologia (cf. COSTA, 2019; BARBOSA, 2020), Literatura (cf. MATEO, 2019; MOTA, 2019; ANTUNES; PALAVRO, 2019; COSTA, 2019; LANCELOT, 2019; DARMAROS, 2020; PAMBOUKIAN, 2020; AUDIGIER, 2020) e Libras (cf. RIGO, 2019), além da própria Tradução, entendida como disciplina autônoma.

Além dessas diferentes áreas da linguagem, os dois números também possuem contribuições de músicos, como compositores, intérpretes, cantores, produtores e instrumentistas. Com efeito, os dois números incluem diversos pesquisadores que atuam em diferentes áreas da música, como Peter Low (pianista), Alaz Pesen (cantor e compositor), Marcus Mota (instrumentista, produtor e compositor), Tiganá Santana (compositor, cantor, instrumentista e produtor), Bia Krieger (cantora e compositora), Álvaro Faleiros (cantor e compositor), Leonardo Antunes (instrumentista), Giulia D’Andrea (instrumentista), Leandro Maia (cantor, produtor e compositor), Susana Castro Gil (pianista) e Lauro Meller (cantor e compositor). Isso evidencia que os números ultrapassaram o interesse acadêmico e dialogaram também com setores culturais e artísticos da sociedade.

### **Variações sociofuncionais**

Enquanto que, na ciência da linguagem, a abordagem sociológica remonta ao final dos anos 1920 na Rússia, em particular a Bakhtin e seu círculo<sup>7</sup>, nos Estudos da Tradução, a sociologia da tradução constitui um domínio recente. Depois da guinada cultural dos anos 1990, essa abordagem passou a representar uma tendência acentuada da área no início do novo milênio (PYM; SCHLESINGER; JETTMAROVÁ, 2006; WOLF; FUKARI, 2007). As diferentes abordagens sociológicas da tradução têm se voltado para o exame da relação entre as dimensões textuais e extratextuais. O interesse dos pesquisadores da área pelas diferentes interfaces entre Tradução e Música surgiu em um contexto intelectual no qual os Estudos da Tradução já tinham sido consolidados como disciplina autônoma e passavam por uma guinada sociocultural.

Embora tenha sido analisada em estudos esparsos publicados pioneiramente em décadas anteriores, a tradução de música vocal só começou a receber maior atenção a partir do início dos anos 1990. Um marco para esses estudos foi o número especial da revista *The Translator* sobre Tradução e Música, organizado por Susam-Sarajeva<sup>8</sup>. Este número contém uma bibliografia geral sobre o tema (FRANZON; MATEO; ORERO; SUSAM-SARAJEVA, 2008), além de uma bibliografia anotada sobre a tradução de ópera (MATAMALA; ORERO, 2008). Essas bibliografias não incluem nenhuma pesquisa brasileira, nem tampouco qualquer estudo escrito em língua portuguesa, apesar da significativa produção de pesquisas sobre o tema neste país (TOMÁS, 2015)<sup>9</sup>. A bibliografia geral contém apenas uma referência ao estudo publicado em inglês um ano antes por Orero (2007) na revista brasileira sobre tradução *Tradterm*.

A respeito das pesquisas sobre o tema no Brasil, a apresentação do número 27 sobre Tradução e Música oferece uma bibliografia preliminar (cf.

---

<sup>7</sup> No método sociológico desenvolvido por Valentin Volóshinov (2018) para a ciência da linguagem, o discurso é intrinsecamente definido por suas mediações sociais, segundo o conceito de diálogo.

<sup>8</sup> Ela também é a autora de um estudo sobre a tradução da canção popular no interior das relações culturais entre a Turquia e a Grécia (SUSAM-SARAJEVA, 2015), além de artigos sobre a versão de canções populares (SUSAM-SARAJEVA, 2019).

<sup>9</sup> Tomás (2015) reúne uma bibliografia exaustiva sobre a pesquisa acadêmica na área de música no Brasil.

SILVA-REIS; COSTA, 2019). Neste número 29 da *Tradução em Revista*, aquela apresentação foi traduzida para o inglês por Meller (cf. SILVA-REIS; COSTA, 2020). Essa tradução evidencia a continuidade existente entre os dois números sobre o tema publicados desde o ano de 2019. Para enfatizar tal continuidade, esta apresentação se debruça sobre o conjunto dos trinta textos publicados nos dois números sobre Tradução e Música.

Nesses dois números, é possível identificar uma forte presença do Princípio do Pentatlo de Peter Low, sobretudo entre os pesquisadores brasileiros (cf. KRIEGER, FALEIROS, 2019; CAUREL, 2019; CASSIANO, 2019; FRIEDMAN, 2020; DARMAROS, 2020). Por esse motivo, os organizadores deste número optamos por publicar uma entrevista com o teórico e versionista neozelandês (cf. MELLER; COSTA, 2020a), a qual pode ser considerada a primeira edição de um texto do autor em uma publicação brasileira.

Nessa entrevista, Low aborda sua trajetória nos Estudos da Tradução e, em especial, em sua área de especialidade: a tradução de canções. Ele trata de sua experiência como tradutor de canções e como legendador de óperas, principalmente as de tradição francesa, e comenta os diferentes aspectos de seu Princípio do Pentatlo, como a cantabilidade, o sentido, a naturalidade, o ritmo e a rima. Finalmente, ele apresenta suas distinções entre tradução, adaptação e “letra de substituição” (*replacement text*).

Essa entrevista também foi traduzida para o português por Meller neste número 29 (cf. MELLER; COSTA, 2020b). Essa versão da entrevista representa a primeira tradução deste importante pesquisador sobre o tema para o português<sup>10</sup>. As duas traduções realizadas por Meller permitem acrescentar uma dimensão prática às abordagens da relação entre Tradução e Música, além de criar novas passarelas entre os leitores brasileiros e os estrangeiros, como ocorreu desde o número publicado em 2019.

Segundo a concepção nacionalista do modernismo, a música popular brasileira só passa a existir no final do século XVIII, às vésperas da

---

<sup>10</sup> Há uma resenha sobre o livro de Low (2017) por Cintrão (2018), que inclui traduções de trechos pontuais do livro.

independência. Durante todo o período colonial, essa “expressão voluntariosa de nacionalidade” (ANDRADE, 2012, p. 19) teria permanecido em estado de latência no interior das diferentes manifestações musicais e culturais dos grupos étnicos presentes sobre o território. Assim, o musicólogo modernista Mário de Andrade designa a música produzida na colônia por meio dos termos “música negra”, “música portuguesa” e “música ameríndia” (ANDRADE, 2012, p. 19). A concepção nacional popular da música concebe-a como um longo processo de miscigenação cultural até se transformar em expressão da identidade musical do Brasil.

Na segunda metade do século XX, foi consagrada a etiqueta “Música Popular Brasileira” (MPB), a qual designa o cânone musical resultante de diversos procedimentos de seleção. Nos Estudos da Tradução, esses procedimentos foram definidos por meio dos conceitos de reescrita e manipulação (LEFEVERE, 2007). A tradução da canção popular é o tema que recebeu o maior número de contribuições nos dois números, com cinco artigos no número 27 (cf. TANASESCU, 2019; CALLONI, 2019; CAUREL, 2019; CASSIANO, 2019; KRIEGER; FALEIROS, 2019) e seis no número 29 (cf. FRIEDMAN, 2020; D’ANDREA, 2020; RIBEIRO, 2020; ROMÃO, 2020; MAIA, 2020; DARMAROS, 2020).

Na amostra de pesquisas publicadas nestes dois números, é possível perceber o quanto a música popular, entendida como fenômeno sociocultural complexo, foi e ainda é elemento privilegiado de análises sociotemáticas diversas. Elas revelam, por um lado, que a música popular – enquanto objeto de estudo – localiza os sujeitos-pesquisadores, segundo os pares de línguas, as teorias dominantes e as diferentes ideologias, como o nacionalismo (cf. COSTA, 2019) e o comunismo (cf. TANASESCU, 2019); e, por outro, que a música popular brasileira (e estrangeira) sofre intensos processos de tradução, evidenciando a necessidade de mapear, estudar e teorizar esses processos no Brasil e alhures.

As passarelas entre Semiótica e Tradução perpassam vários artigos dos dois números. A *Semiótica da Canção*, mencionada como prisma teórico e

metodológico de análise das canções, é uma teoria desenvolvida no Brasil por Tatit (2001) – discípulo da Teoria Semiótica Tensiva de Claude Zilberberg. Essa teoria parece ser, entre os brasileiros, o prisma teórico mais visitado, ao se falar de tradução de canção em consonância com o teórico neozelandês Peter Low. Conceitos linguísticos estruturalistas – “gramática melódica”, “unidades sonoras”, “passionalização”, “tematização”, “figurativização”, dentre outros – são disponibilizados como acervo teórico-metodológico para a análise da canção e remanejados para a avaliação e análise da tradução de canção (cf. CASSIANO; 2019; KRIEGER, FALEIROS, 2019; RIBEIRO, 2020).

O Princípio do Pentatlo e a Semiótica da Canção são utilizadas por duas pesquisas sobre versões realizadas por Bia Krieger. Em seu estudo sobre a versão realizada pela versionista para o português de “Jardin d’hiver” (2000), de Keren-Ann Zeidel (com música de Benjamin Biolay), Faleiros e a própria Krieger abordam os cinco critérios de Low, com especial atenção à reformulação das imagens pela versão em português, intitulada “Jardim” (2002). Em seu estudo sobre a versão realizada por Bia Krieger para o francês de “Retrato em Branco e Preto” (1968), de Chico Buarque (com música de Tom Jobim), Cassiano também retoma o pentatlo, complementando-o com a figurativização e passionalização em “Portrait en Noir et Blanc” (2006) (cf. CASSIANO, 2019). Esses estudos são representativos das duas direções nas quais essas canções foram vertidas: do francês para o português, e do português para o francês, respectivamente.

Com frequência, o Princípio do Pentatlo de Low é associado às estratégias e técnicas para a tradução de canções desenvolvidas por Franzon (2005; 2008). Isso porque, como o teórico neozelandês, o finlandês também possui uma concepção da tradução de comédias musicais (FRANZON, 2005) e de canções de consumo (FRANZON, 2008) fortemente baseada na assim chamada teoria do escopo. Em seu estudo sobre as traduções de “Águas de Março” de Tom Jobim e de “Construção” e “Teresinha” de Chico Buarque, Caurel aplica o Princípio do Pentatlo de Low e as estratégias de comercialização musical de Franzon para analisar as traduções dessas canções para diferentes

línguas estrangeiras, como o inglês, o italiano, o espanhol e o francês (cf. CAUREL, 2020).

A partir dos anos 1980, a concepção nacional popular da música brasileira começa a sofrer uma intensa transformação, sob influxo das fortes influências trazidas por outros gêneros musicais, como o *rock'n roll*, o axé, o sertanejo, o pagode, o reggae, o forró, o rap e o funk (MENEZES, 2018). Da mesma forma que a bossa nova foi o resultado da interação entre gêneros musicais extremamente diversos entre si, como o jazz, o samba e outros, o influxo sobre a canção popular daquelas influências, ligadas a variadas tradições musicais do Brasil, têm gerado diferentes formas de mestiçagem musical.

Esse fenômeno também pode ser definido pelo conceito de criouliização que, entendido como mestiçagem cultural, é produzido pelas próprias traduções na relação entre as línguas. Para definir a operação de criouliização característica de toda tradução, Glissant utiliza o conceito musical de contraponto: “Arte da fuga de uma língua à outra, sem que a primeira se elida e sem que a segunda renuncie a apresentar-se. Igualmente arte da fuga, porque cada tradução acompanha a rede de todas as traduções possíveis de toda língua em toda língua” (GLISSANT, 1996, p. 36, tradução nossa). Onde o título dado pelos organizadores ao número 27 – *Tradução & Música: contrapontos*.

O recurso à Semiótica da Canção ou ao Princípio do Pentatlo também foi observado nas pesquisas sobre a produção de versões de canções nacionais e estrangeiras fortemente crioulizadas. Em seu estudo da versão em espanhol realizada por Manny Benito da canção “Saudade” (1988), da dupla sertaneja Chrystian e Ralf, Ribeiro aplica a análise semiótica desenvolvida por Tatit à canção traduzida, intitulada “Te extraño” (2002) (cf. RIBEIRO, 2020). Em seu estudo da versão em português realizada por Zé Ramalho da canção “Man Gave Names to All the Animals” (1979), de Bob Dylan, Friedman aplica o Pentatlo de Low à canção traduzida, intitulada “O Homem Deu Nome a Todos Animais” (2008) (cf. FRIEDMAN, 2020). Esses estudos são igualmente representativos das duas direções para as quais essas canções foram vertidas: do português para

uma língua estrangeira (para o espanhol), de uma língua estrangeira (do inglês) para o português, respectivamente.

A partir das pesquisas dos dois números, parece ser recorrente a baixa intensidade da interação entre a teoria do Pentatlo de Low e a Semiótica da Canção de Tatit. Para quem conhece os postulados da Tradução de Canção dos Estudos de Tradução, a Semiótica da Canção foi utilizada como algo relativamente secundário. O mesmo também parece ter ocorrido na direção contrária: os pesquisadores que estão familiarizados com a Semiótica da Canção parecem não ter recorrido com muita frequência aos teóricos dos estudos de Tradução de Canção.

### **Variações sociosemióticas**

Em capítulo publicado em livro sobre a tradução de textos musicados, organizado por Dinda L. Gorlée, Kaindl (2005) elabora um modelo sociosemiótico e interdisciplinar, baseado nos conceitos de “diálogo” de Bakhtin e seu círculo, de “bricolage” de Lévi-Strauss e de “mediação” de Negus. Esse modelo é aplicado à relação entre a música e o texto em canções *pop* e entre os recursos semióticos verbais, auditivos e visuais em videoclipes. O modelo sociosemiótico de Kaindl tem sido muito influente na compreensão das relações entre os diferentes recursos semióticos (visuais, gestuais, musicais e verbais) em espetáculos artísticos multimídia, como óperas, musicais e comédias musicais (CLÜVER, 2008; GIOVANNI, 2008; BOSSEAU, 2008).

Em sua análise das versões para o espanhol da música italiana nos anos 1960, García Jiménez (2013) procura combinar os elementos musicais e interpretativos do Pentatlo de Low com o modelo sociosemiótico e interdisciplinar de Kaindl. Essas duas perspectivas são aplicadas, respectivamente, à análise dos aspectos intrínsecos e extrínsecos da tradução de canção. Em seu estudo sobre a comédia musical *Astérix et Cléopâtre* (1968), Bueno (2017) se baseia na síntese de García Jiménez para formular uma proposta didática baseada no conceito de tradução isossemiótica. Com base no seu modelo multimodal baseado em temas, Carpi (2018) também procura aplicar a

síntese entre os aspectos intrínsecos e extrínsecos da tradução ao estudo dos musicais.

Durante muito tempo, programas de rádio e de televisão, como aqueles chamados em inglês de “Middle of the road” e em francês de “Musique de variété”, utilizaram o *voice-over* e a legendagem para transmitir o sentido das músicas (cf. SILVA-REIS; COSTA, 2019). Na apresentação ao número anterior, Silva-Reis e Costa citaram o programa de rádio *Love songs* – cujo quadro *Tradução de Love Songs*, apresentado por Arlindo Sassi, traduzia em *voice-over*, verso por verso, canções românticas estrangeiras – e os programas de televisão *Manchete Clip Show*, na Rede Manchete e o *Clip Clip* na Rede Globo, além dos clipes musicais da MTV, que usavam, com frequência, legendas. A difusão de versões cantáveis pelo rádio e pela televisão constitui uma prática muito disseminada, embora seja permeada por forte invisibilidade.

Em seu estudo sobre os produtores de rádio durante o comunismo na Romênia, Tanasescu se volta para o efeito da difusão pelo rádio e pelo teatro no aumento da popularidade de canções de rock em versões cantáveis (cf. TANASESCU, 2019). Ele analisa fragmentos de letras de canções traduzidas por músicos e defende que a tradução de canções de rock dos Beatles, Led Zeppelin, Bob Dylan e The Doors desempenhou na época um importante papel na difusão de sua influência social e da informação sobre eles, sendo alimentada pelo trabalho livre, pelo interesse pessoal e por vários processos criativos dos usuários.

Outro tema contemplado nos números é a intersecção entre teatro e música. A princípio, é possível propor, ao menos, duas classificações dessa intersecção: a música enquanto tradução da ambiência da cena, mas igualmente a canção traduzida para a cena que é interpretada e performatizada pelo ator ou pelo cantor. No período contemporâneo, essa última evolui para a ópera, para o musical e para a comédia musical.

A música – e mais amplamente qualquer som – para a cena, entendida como sonoplastia e como trilha sonora, é uma tradução da ambiência tanto de personagens (sentimentos e tensões dramáticas) quanto de efeitos do real na

construção do ambiente cenográfico (sons de fenômenos da natureza [chuva, vento, por exemplo], sons de objetos [porta, descarga, frigideira, etc.] e sons de gestualidades [passos, gritos, palmas, gesticulações, etc.]). As músicas de fundo são incluídas como prova dessas traduções da presença (cf. MOTA, 2019).

Em pares linguísticos envolvendo o uso da língua grega no texto de partida, o número 27 inclui uma pesquisa sobre a tradução dos coros (interlúdios cantados) na tragédia (cf. MOTA, 2019). O teatro grego se caracterizava pela interpolação, no interior dos diálogos declamados por personagens, de cantos líricos, que eram entoados e coreografados pelo coro. Para compreender as partes não faladas nas tragédias gregas, Mota (2019) discute diversas traduções para o português (Jaa Torrano), espanhol (Pablo Cavallero) e inglês (a tradução de A. Hechet e H. Bacon, a de Aaron Poochigian e a da edição de Sommerstein) do primeiro coro (párido) de *Sete contra Tebas*, de Ésquilo. Ele confere particular atenção às opções e pressupostos adotados por todos esses tradutores para a introdução da parte não falada por meio de rubricas explicativas.

Por sua vez, as canções – entendidas, *grosso modo*, como texto e música em execução simultânea – utilizadas em espetáculos cênicos são cada vez mais traduzidas, quando esses espetáculos são oriundos de uma localização geográfica estrangeira. Tanto nas óperas quanto nos musicais, as canções – ora em traduções cantáveis, ora traduzidas por legenda – são adaptadas, localizadas e “domesticadas” para que o espetáculo seja compreensível ao público que assiste e executável performaticamente pelo ator ou cantor sobre o palco (cf. LANCELOT, 2019; MATEO, 2019; COSTA, 2019).

Em seu estudo sobre a tradução do musical *Les Françaises*, Lancelot discute a interpretação de diversas canções em inglês traduzidas para o francês por uma trupe de artistas parisienses (cf. LANCELOT, 2019). As incoerências da tradução literal de canções célebres são acentuadas de maneira humorística na voz e na coreografia dos artistas. A tradução literalizante como recurso paródico também foi explorada na retrotradução para o inglês por Mark Twain da

tradução francesa de seu conto “The Celebrated Jumping Frog of Calaveras County”, a fim de acentuar suas distorções e ridicularizá-la (cf. COSTA, 2019).

A representação de canções traduzidas em espetáculos cênicos pode mobilizar diferentes emoções e sensações do som sequenciado – música – e da canção. Na tradução para o teatro musicado, está em jogo justamente a relação entre sentido, emoção, gesto e articulação musical, a qual pode ser harmônica, mas também conflituosa.

Em consonância com a cena musical, a performance, outro elemento bastante importante para a música, também concorre para a tradução, à medida que é na execução da música e da canção que, de fato, ocorre transferência dos signos e dos sentidos (cf. CASSIANO, 2020). Em sua abordagem da performance musical a partir do conceito haroldiano de transcrição, Susana Gil defende uma concepção da prática performativa que integra a ação ativa do *performer* como formador da matéria estética da obra. Ela faz um paralelo entre o versionista e o *performer* musical, pois ambos trabalham com a ideia abstrata de performance de um texto colocado como ideal – a ser seguido com devoção –, mas executam o que, de fato, é possível ser feito diante da audiência, do público (cf. GIL, 2020).

Como outra camada da tradução, a performance pode desempenhar um papel importante tanto na composição da tradução/versão musical quanto na agregação de novos sentidos. No primeiro âmbito, uma vez que a canção é feita para ser cantada, esta precisa ser executável – ora, performatizada –, o que significa dizer que a performance musical (os testes prosódicos e de registros que são feitos a todo instante no processo de tradução de canção) é um importante elemento técnico para avaliar e balizar o processo da tradução musical. Em sua tradução para o português de “Jardin d’hiver”, Bía Krieger procura adequar sua versão dessa canção, feita para ser gravada por Henri Salvador, ao arranjo já existente dela e às inflexões da voz desse cantor (cf. KRIEGER, FALEIROS, 2019).

Em pares linguísticos envolvendo o uso de línguas clássicas nos textos de partida, o número 27 traz, além da pesquisa sobre as interfaces entre Tradução e Música na tragédia grega (cf. MOTA, 2019), um estudo sobre a

performance na poesia antiga (cf. ANTUNES; PALAVRO, 2019). Em estudo sobre a tradução musicada de poesia antiga, Antunes e Palavro (2019) discutem projetos de tradução musicada e de performance musical da poesia antiga no Brasil. Com ou sem acompanhamento musical, os projetos de tradução discutidos pelos pesquisadores revelam uma particular preocupação com as dimensões rítmica e métrica dos poemas traduzidos, entendidas como as principais indicações do caráter oral e performático daquela tradição poética.

A partir dos anos 1980 e, sobretudo, 1990, os cantos e narrativas orais dos ameríndios no Brasil começaram a ser documentados por meio de (re)traduções para a língua portuguesa, fossem elas comentadas ou não, bilíngues ou monolíngues. Muitos desses cantos se inscrevem no que Mário de Andrade (2012, p. 19) chamou de “música ameríndia”. Os cantos e narrativas Tupi-Guaranis estudados por Barbosa, notadamente, foram, em geral, traduzidos por antropólogos, etnólogos e linguistas e, eventualmente, retraduzidos por escritores e poetas. A pesquisadora se concentra em uma perspectiva historiográfica sobre a tradução para o português de cantos e narrativas (cf. BARBOSA, 2020). A documentação de cantos e narrativas pertencentes a culturas essencialmente orais e indissociáveis de suas performances de natureza ritualística, cerimonial e festiva passou por diferentes processos de transcrição, tradução e reescrita (LEFEVERE, 2007).

Igualmente importante e dentro do âmbito da acessibilidade, a performance também reside na execução gestual do som para Libras (à comunidade surda), como mostra o estudo de Rigo (2019) sobre a tradução poética de músicas compostas em português para Libras. Essa execução gestual do som também pode sofrer variações, possuindo diferentes execuções, dependendo do indivíduo que interpreta a música, segundo todos os elementos críticos que são passíveis de avaliação, como o horizonte do tradutor e seu projeto de tradução e posição tradutiva (ou interpretativa) (BERMAN, 1995).

A tradução de canções citadas ou introduzidas como interlúdios musicais no interior de obras literárias (como romances, peças teatrais e poemas) constitui uma problemática à parte, levantando as mais variadas questões,

ligadas à origem dessas canções, à existência ou não de uma melodia original, às suas relações de intertextualidade com o contexto da citação, ao destacamento de seus contextos originais para se tornarem composições autônomas e às suas diferentes formas de mediação.

A tradução das canções citadas nas peças de teatro de William Shakespeare, por exemplo, oferece um enorme desafio, sobretudo porque são, com frequência, exploradas pelo dramaturgo inglês para obter diversos efeitos dramáticos (ZWILLING, 2010). No interlúdio cômico de *Romeu e Julieta*, por exemplo, o bobo da corte cita uma canção amorosa para propor um desafio aos três músicos. As nove traduções brasileiras dessa tragédia tiveram, assim, que lidar tanto com as marcas formais da canção, quanto com os jogos de linguagem utilizados pelo bobo para vencer a sua justa verbal com os rústicos músicos e demonstrar a superioridade de sua agudeza cortês (COSTA; LUIZ, 2020).

Neste número 29, há pesquisas sobre diferentes modalidades de mediação nas traduções de canções que, citadas no interior de obras literárias, foram destacadas de seus contextos originais para se tornarem composições autônomas como parte do cancionário nacional, impondo-se sobre sua recepção subsequente (cf. PAMBOUKIAN, 2020; DARMAROS, 2020).

Em estudo sobre as traduções para o português de duas canções citadas, respectivamente, nas peças de teatro *Marie Tudor* e *Ruy Blas*, de Victor Hugo, Pamboukian analisa a mediação dessas traduções por versões musicadas daquelas canções (cf. PAMBOUKIAN, 2020). Destacadas das peças para compor antologias poéticas sobre Victor Hugo, as traduções para o português da canção de *Marie Tudor* (ato I), da mesma forma que a tradução de Souza Pinto da canção de *Ruy Blas* (ato II, cena 1), teriam sido, ambas, mediadas pelas suas versões musicadas, respectivamente, por Charles Gounod – “Serenade” (1857) – e por Victor Massé – “Chanson des Lavandières” (1861).

Em pesquisa sobre a recepção russa da canção “Suíte dos Pescadores” de Dorival Caymmi, Darmaros mostra que essa recepção começa com sua citação no filme norte-americano *The Sandpit Generals* (1971) (cf. DARMAROS, 2020). Esse filme, que é uma adaptação de *Capitães da areia* de Jorge Amado, é anterior

à tradução russa dessa obra do escritor baiano, e consagrou aquela canção no imaginário russo, levando à criação de um *replacement text* para ela, o qual substituiu a história de um pescador colocando a jangada no mar pela de meninos de rua: “Sem saber a letra da canção em português, mas impressionado com o filme, o músico de jazz Iúri Tseitlin inventou, nos anos 1970, sua própria variação sentimental russa (DJUMAGAZIEV, 2006, online, tradução nossa)” (apud DARMAROS, 2020, p. 157).

A “variação sentimental russa” da canção de Dorival Caymmi por um músico russo de jazz constitui o que Low chama de *replacement text* (cf. MELLER; COSTA, 2020a). Esse termo técnico foi traduzido por “letra de substituição” por Meller (cf. MELLER; COSTA, 2020b) e por “texto de substituição” por Darmaros no artigo citado (cf. DARMAROS, 2020). Nas letras de substituição, “nada do conteúdo verbal original é transmitido” e, portanto, eles “não têm lugar nas discussões sobre tradução” (LOW, 2005, p. 194, tradução nossa). No entanto, essa prática é extremamente corrente, inclusive no cancionário musical brasileiro (cf. SILVA-REIS; COSTA, 2019; 2020). Os limites teóricos e práticos entre o que é tradução musical, tradução de canção, adaptação, localização de músicas/canções e letras ou textos de substituição são um assunto que ainda gera muita controvérsia dentro da área.

### Coda

As pesquisas publicadas nos dois números discutem complexos fenômenos linguísticos, semióticos e midiáticos presentes na tradução de música, em geral, e de canção, em particular, incluindo diferentes tradições musicais, ligadas à etnomúsica e à música popular e erudita. Os dois números também trazem contribuições de teóricos especializados na tradução de música, como Marta Mateo, Alaz Pesen, Peter Low e Giulia D’Andrea, bem como de reconhecidos versionistas, como Bia Krieger e Peter Low. A partir das pesquisas publicadas nos dois números da *Tradução em Revista* sobre Tradução e Música, é possível fazer um balanço provisório, indicar áreas poucos exploradas e delinear tendências futuras para pesquisas com variados potenciais de desenvolvimento.

Embora ainda não tenha surgido nenhuma teoria brasileira de tradução da música vocal e da canção que levasse em conta as línguas e os ritmos que são próprios da identidade nacional e transitam de um território a outro, parece haver um amplo terreno para se pensar uma teoria (trans)nacional adaptada à tradução das tradições musicais brasileiras, caracterizadas por um longo processo de mestiçagem e crioulização.

A questão da performance é um campo promissor, uma vez que existe tanto para os musicistas quanto para os versionistas a ideia de “fidelidade” ou de “liberdade” na execução tradutiva de uma música ou canção. Fidelidade ou não à partitura? Ao sentido? À prosódia? Neste mesmo domínio, as questões de interpretação de uma mesma versão por diversas performances ou para públicos variados também podem ser fontes profícuas de pesquisa, se considerarmos que os escopos das próprias traduções – especialmente, público, finalidade, métodos de realização, dentre outros – podem estabelecer diferentes relações de harmonia ou de inadequação com a performance.

No elo das artes, as traduções interartísticas ainda são pouco trabalhadas e este é um campo frutífero. Nos dois números, Literatura e Música se sobressaem, porém, onde estão os trabalhos de transposição, transcrição, transmutação entre música e dança? Música e artes plásticas? Música e arquitetura/escultura? Numa perspectiva diacrônica (mas não somente), esses trabalhos podem trazer muitas reflexões e, até mesmo, novos conceitos e paradigmas metodológicos e teóricos entre a música e as demais artes.

Aplicado ao estudo das versões cantáveis de óperas, em geral, e das óperas indianistas de Carlos Gomes em português, em particular, o conceito de *retrotradução* não se reduz ao gênero operístico, mas pode ser estendido a qualquer forma da música vocal, cuja *retrotradução musical* para a língua e cultura dos textos literários que os originaram exige ajustes por parte do tradutor em suas dimensões textuais, teatrais e musicais.

Embora tenha recebido pouco destaque nos dois números sobre o tema, a utilização de diferentes modalidades de tradução em espetáculos e filmes que utilizam canções pontual ou inteiramente (como óperas, musicais e comédias

musicais) constitui um tema relevante que, apontado na apresentação do número 27 (cf. SILVA-REIS; COSTA, 2019), é dotado de grande potencial para pesquisas futuras. Situadas na intersecção entre a tradução audiovisual e a tradução musical, as atividades de legendagem (*subtitles*), dublagem e *voice-over* de produtos radiofônicos e audiovisuais receberam apenas duas contribuições. Além do estudo de Tanasescu sobre a tradução de músicas cantáveis em programas de rádio (cf. TANASESCU, 2019), Mateo discute, no final do estudo que dedica à tradução de *Peter Grimes* de Benjamin Britten, sua própria legendagem para o espanhol dessa ópera (cf. MATEO, 2019, p. 37 sq.).

Nesse estudo, Mateo defende que o uso de legendas – de *surtitles*, em suas representações ao vivo, e de *subtitles*, em suas gravações em DVDs – deva ser privilegiado para as criações musicais de Benjamin Britten, em detrimento das outras modalidades tradutórias disponíveis para a ópera, como a representação de traduções cantáveis, a introdução de canções por traduções faladas e a tradução para a página em libretos impressos. A polêmica contra a representação de traduções cantáveis, em geral (cf. LANCELOT, 2019), e de óperas traduzidas, em particular (cf. COSTA, 2019; SILVA-REIS; COSTA, 2019; MELLER; COSTA, 2020a; 2020b), não é nova, mas sua justificativa não deixa de ser sólida, dada a enorme importância concedida pelo compositor ao texto de suas criações – aos seus sons, ritmos e à intrincada relação com a música.

Outra área que merece destaque, mas que não foi mencionada nos números é a não tradução de textos cantados. Esse emprego da não tradução como termo técnico na tradução de canção distingue-se de seu uso lato pelos teóricos da historiografia da tradução literária<sup>11</sup>. Em estudo sobre a não tradução de diálogos cantados em comédias musicais americanas, como *West Side Story* (1961), que foi parcialmente traduzida para espectadores italianos, Giovanni (2008) mostra que esse procedimento pode levar à sua interrupção e

---

<sup>11</sup> A respeito do uso lato do termo não tradução pelos teóricos da historiografia da tradução literária, ver Duarte (2000). Esse uso lato foi adotado na apresentação do número 27 de *Tradução em Revista* sobre Tradução e Música (cf. SILVA-REIS; COSTA, 2019; SILVA-REIS; COSTA, 2020).

incompreensão. Para Susam-Sarajeva (2008), a não tradução, no caso específico da música, pode permitir uma flutuação maior da imaginação.

Por fim, não menos importante, o mapeamento, documentação e historiografia de quem são os sujeitos que praticam e refletem sobre tradução e música parece ser ainda um caminho aberto e com grande potencial de exploração. Se os dois números trazem alguns nomes contemporâneos, se a prática já antiga é dada como certa, falta ainda uma escrita para legitimar e visibilizar esses agentes, essas obras, seus contextos, causas e consequências. Uma vez historicizada a área, a interface da Tradução e Música pode adquirir uma sólida base epistemológica diacrônica e sincrônica.

Os números 27 e 29 de *Tradução em Revista* constituem as duas primeiras publicações de revistas especializadas organizadas no Brasil sobre o tema Tradução e Música. A reunião de pesquisas, teorias, metodologias e objetos tão variados entre si em uma única revista acadêmica visa, sobretudo, fortalecer o diálogo científico, artístico e profissional em uma área caracterizada por uma interdisciplinaridade constitutiva. Esperamos que, criando novas formas de contrapontos e variações, seja cada vez maior a troca e a interação entre os diferentes domínios e práticas sociais envolvidos nessa área, como a indústria cultural, a comunicação de massa, o mercado de entretenimento, a pesquisa acadêmica, a manifestação musical e a expressão cultural.

### Referências gerais

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

APEL, Willi. **Harvard Dictionary of Music**. 2nd ed. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1944.

AUBERT, Francis. Modalidades de tradução: teoria e resultados. **Tradterm**, São Paulo, vol. 5, n. 1, p. 98-128, 1998.

BERMAN, Antoine. **Pour une critique des traductions: John Donne**. Paris: Gallimard, 1995.

BHABHA, Homi. **The Location of Culture**. London; New York: Routledge, 1994.

BOSSEAUX, Charlotte. Buffy the Vampire Slayer: Characterization in the Musical Episode of the TV Series. **The Translator**, Abingdon, vol. 14, n. 2, p. 343-372, 2008.

BUENO, Daniel Ricardo Soto. La traducción isosemiótica de canciones y *Astérix et Cléopâtre* (1968): una propuesta didáctica. In: ARJONILLA, Emilio Ortega (dir.). **Sobre la práctica de la traducción y la interpretación en la actualidad**. Granada: Editorial Comares, 2017, p. 317-328.

CARPI, Beatrice. Systematizing the analysis of songs in stage musicals for translation: a multimodal model based on themes. 2018. 260 p. **Doctoral thesis** (on Philosophy) – School of English and Languages, Faculty of Arts and Social Sciences, University of Surrey, Guildford (UK), 2018.

CINTRÃO, Heloísa Pezza. Resenha: Traduzir a canção. **Tradterm**, São Paulo, v. 31, p. 187-192, dez./2018.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. **Como ler o texto poético**: caminhos contemporâneos. Brasília: Plano, 2004.

CLÜVER, Claus. The Translation of Opera as a Multimedia Text. **The Translator**, Abingdon, vol. 14, n. 2, p. 401-409, 2008.

COSTA, Daniel Padilha Pacheco da. O ritmo e o metro: a poética medieval entre a retórica e a música. **PhaoS**, Campinas, SP, vol. 18, n. 2, p. 127-144, jul./dez. 2018.

COSTA, Daniel Padilha Pacheco da; LUIZ, Tiago Marques. O *wit* shakespeariano em tradução: o interlúdio do bobo da corte em *Romeu e Julieta*. **Tradterm**, São Paulo, vol. 35, p. 77-101, 2020.

FRANZON, Johan. Musical Comedy Translation: Fidelity and Format in the Scandinavian *My Fair Lady*. In: GORLÉE, Dinda (ed.). **Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation**. Amsterdam; New York: Rodopi, 2005, p. 263-298.

FRANZON, Johan. Choices in Song Translation. Singability in Print, Subtitles and Song Performance. **The Translator**, Abingdon, vol. 14, n. 2, p. 373-399, 2008.

FRANZON, Johan; MATEO, Marta; ORERO, Pilar; SUSAM-SARAJEVA, Šebnem. Translation and Music: A General Bibliography. **The Translator**, Abingdon, vol. 14, n. 2, p. 353-360, 2008.

D'HULST, Lieven. Cultural translation: A problematic concept. In: PYM, Anthony; SCHLESINGER, Miriam; SIMEONI, Daniel. **Beyond Descriptive Translation Studies**. Amsterdam: John Benjamins, 2008.

D'HULST, Lieven. La traduction mise en scène dans la prose francophone et hispanophone moderne: de la narrativisation à la métalepse. In: KLIMIS, Sophie; VAN EYNDE, Laurent; OST, Isabelle. **Translatio in Fabula: enjeux d'une rencontre entre fictions et traductions**. Presses de l'Université Saint-Louis, 2010, p. 51-62.

DUARTE, João Ferreira. The Politics of Non-Translation: A Case Study in Anglo-Portuguese Relations. **TTR**, Ottawa, vol. 13, n. 1, p. 95-112, 2000.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa**. Experiências de tradução. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.

GARCÍA JIMÉNEZ, Rocío. La música italiana de los años sesenta en España: traducciones, versiones, recreaciones, canciones. 2013. 393 p. **Tesis Doctoral** (Traducción e Interpretación) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Málaga, Málaga (ES), 2013.

GIOVANNI, Elena di. The American Film Musical in Italy Translation and Non-translation. **The Translator**, Abingdon, vol. 14, n. 2, p. 295-318, 2008.

GLISSANT, Édouard. **Introduction à une poétique du divers**. Paris: Gallimard, 1996.

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

JAKOBSON, Ramon. **Linguística e comunicação**. 19 ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e a manipulação da fama literária**. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.

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

LOW, Peter. **Translating Song**: lyrics and texts. New York/London: Routledge, 2017.

MATAMALA, Anna; ORERO, Pilar. Opera Translation: An Annotated Bibliography. **The Translator**, Abingdon, vol. 14, n.2, p. 427-451, 2008.

MENEZES, Roniere (org.). **Na literatura, as canções**. Uberlândia: O sexo da palavra, 2018.

ORERO, Pilar. Audiosubtitling: A Possible Solution for Opera Accessibility in Catalonia. **TradTerm**, São Paulo, vol. 13, p. 135-49, 2007.

SUSAM-SARAJEVA, Şebnem. Translation and Music: Changing Perspectives, Frameworks and Significance. **The Translator**, Abingdon, vol. 14, n. 2, p. 187-200, 2008.

SUSAM-SARAJEVA, Şebnem. **Translation and Popular Music**: Transcultural Intimacy in Turkish–Greek Relations. Oxford: Peter Lang, 2015.

SUSAM-SARAJEVA, Şebnem. Interlingual cover versions: how popular songs travel round the world. **The Translator**, Abingdon, vol. 25, n. 1, p. 42-59, 2019.

TATIT, Luiz. **Análise Semiótica através das Letras**. São Paulo, Ateliê Editorial, 2001.

TOMÁS, Lia. **A pesquisa acadêmica na área de música**: um estado da arte (1988-2013). Porto Alegre: ANPPOM, 2015

TRIVEDI, Harish. Translating culture vs. cultural translation. In: ST-PIERRE, Paul; KARR, Prafulla C. (eds.). **Translation – Reflections, Refractions, Transformations**. Amsterdam: John Benjamins, 2007, p. 277-288.

VINAY, Jean-Paul; DARBELNET, Jean. **Stylistique comparée du français et de l'anglais**. Paris: Didier, 1958.

VOLÓSHINOV, Valentin. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São Paulo: Editora 34, 2018.

WOLF, Michaela. The Emergence of a Sociology of Translation. In: WOLF, Michaela; FUKARI, Alexandra (eds.). **Constructing a Sociology of Translation**. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2007, p. 1-36.

WOLF, Michaela; FUKARI, Alexandra (eds.). **Constructing a Sociology of Translation**. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2007.

ZWILLING, Carin. **William Shakespeare**: as canções originais de cena. Colaboração de Leonel Maciel Filho e Andrea Kaiser. São Paulo: Annablume, 2010.

### Referências específicas

ANTUNES, Carlos Leonardo Bonturim; PALAVRO, Bruno. Hermes & Musas: uma breve notícia sobre a tradução musical de poesia antiga. **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 27, p. 50-63, 2019.

AUDIGIER, Émilie Geneviève. A música em crônicas brasileiras traduzidas na França: do enraizamento ao estranhamento. **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 29, p. 225-243, 2020.

BARBOSA, Helena Lúcia Silveira. A arqueologia da tradução de cantos Tupi-Guarani no Brasil. **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 29, p. 244-297, 2020.

CALLONI, Tatiane Marques. Bossa nova songs translated into Italian: translation process analysis based on Aubert's translation modalities. **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 27, p. 165-185, 2019.

CASSIANO, Raissa Conde. "Portrait en noir et blanc": Chico Buarque em francês por Bia Krieger. **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 27, p. 224-241, 2019.

CAUREL, Jesús. La traducción del texto cantado: la adaptación de *Águas de março*, *Construção* y *Teresinha* a otras lenguas. **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 27, p. 186-205, 2019.

COSTA, Daniel Padilha Pacheco da. A retrotradução de C. Paula Barros para o português das óperas indianistas *O Guarani* e *O Escravo*, de Carlos Gomes. **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 27, p. 81-122, 2019.

D'ANDREA, Giulia. Les unités de traduction existent-elles dans la chanson traduite? **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 29, p. 42-66, 2020.

DARMAROS, Marina. “Suíte dos Pescadores”: uma canção russa sobre crianças abandonadas e cães de Turguêniev. **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 29, p. 148-170, 2020.

FRIEDMAN, Eduardo. O Modelo Poligonal: uma revisão do Pentatlo de Peter Low. **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 29, p. 18-41, 2020.

GIL, Susana Castro. Transfusionando del traductor al performer: una mirada a la performance musical como transcreación haroldiana. **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 29, p. 190-209, 2020.

KRIEGER, Bãa; FALEIROS, Álvaro. O recanto de um jardim: Henri Salvador em português. **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 27, p. 242, 256, 2019.

LANCELOT, Matthieu. Du littéralisme à la scène: la traduction de chansons de l’anglais vers le français pour le spectacle des *Françaises*. **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 27, 206-223, 2019.

MAIA, Leandro Ernesto. “Azoar”: apontamentos sobre tradução/transcrição de canções como ferramenta de estudo e análise. **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 29, p. 171-189, 2020.

MATEO, Marta. The sound of literature in musical translation, as illustrated by Benjamin Britten and *Peter Grimes*. **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 27, p. 20-49, 2019.

MELLER, Lauro; COSTA, Daniel Padilha Pacheco da. Interview with Peter Low. **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 29, 298-313, 2020a.

MELLER, Lauro; COSTA, Daniel Padilha Pacheco da. Entrevista com Peter Low. Tradução de Lauro Meller. **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 29, p. 314-330, 2020b.

MOTA, Marcus. A Música da Tragédia Grega: Uma Discussão sobre Práticas Tradutórias a partir de Rubricas para a Entrada do Coro em *Sete contra Tebas*. **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 27, p. 64-80, 2019.

MOTA, Marcus. *Canções sem palavras*, de Felix Mendelssohn: Um Experimento Escritural Multiartístico. **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 29, p. 93-119, 2020.

- PAMBOUKIAN, Mateus Roman. Tradução via música: os cantos de *Marie Tudor* e *Ruy Blas*. **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 29, p. 210-224, 2020.
- PESEN, Alaz. Carl Ebert: The Patron behind the history of the State Opera in Turkey. **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 27, p. 123-141, 2019.
- RIBEIRO, Júlio César. A tradução de canção à luz da semiótica de Tatit: uma proposta, uma análise. **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 29, p. 67-92, 2020.
- RIGO, Natália Schleder. Tradução poética de músicas para língua brasileira de sinais (Libras). **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 27, p. 300-318, 2019.
- ROMÃO, Tito Lívio Cruz. Entre a “Construção” de Chico Buarque e a “Bauwerk” de Wira Selanski: um caso de reprodução poético-musical. **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 29, p. 120-147, 2020.
- SANTANA, Tiganá. Da arte musical como tradução: comentários ensaísticos. **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 27, p. 287-299, 2019.
- SANTOS, Gabriela Pereira dos. *Motion* ou *movement*? Um estudo bilíngue português-inglês de colocações especializadas baseado em *corpus* comparável de harmonia musical. **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 27, p. 257-286, 2019.
- SILVA-REIS, Dennys; COSTA, Daniel Padilha Pacheco da. Tradução & Música no Brasil: contrapontos. **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 27, p. i-xv, 2019.
- SILVA-REIS, Dennys; COSTA, Daniel Padilha Pacheco da. Translation & Music in Brazil. Translated by Lauro Meller. **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 29, p. 331-344. 2020.
- TANASESCU, Raluca. The network effect and rock lyric translation: the case of Romanian radio producers and musicians during communism. **Tradução em Revista**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 27, p. 143-164, 2019.