



Eduardo Friedman

**O modelo poligonal: um paradigma para a avaliação de
traduções de canção popular**

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras/Estudos da Linguagem pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem do Departamento de Letras da PUC-Rio.

Orientador: Paulo Fernando Henriques Britto

Rio de Janeiro
Junho 2022



Eduardo Friedman

O modelo poligonal: um paradigma para a avaliação de traduções de canção popular

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo:

Paulo Fernando Henriques Britto
Orientador
Departamento de Letras – PUC-Rio

Júlio Cesar Valladão Diniz
Departamento de Letras – PUC-Rio

Lauro Wanderley Meller
UFRN

Daniel Padilha Pacheco da Costa
UFU

Marcia do Amaral Peixoto Mrtins
Departamento de Letras – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 18 de junho de 2022.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Eduardo Friedman

Bacharel em Tradução Inglês-Português pela PUC-Rio (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro) em 2009. Atua como tradutor na modalidade de legendagem. É pesquisador no campo da tradução poética, tendo ganhado o Prêmio Destaque de Iniciação Científica de 2009 da Categoria CNPq, do Centro de Teologia e Ciências Humanas (CTCH) da PUC-Rio, com o projeto “As traduções brasileiras da poesia de W. B. Yeats”. Mestre pela PUC-Rio em 2018 com a dissertação “Poesia Política no longo século XIX: traduções comentadas de poemas” em 2018.

Ficha Catalográfica

Friedman, Eduardo

O modelo poligonal: um paradigma para a avaliação de traduções de canção popular / Eduardo Friedman; orientador: Paulo Fernando Henriques Britto. – Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Letras, 2022.

174 f. : il. color. ; 30 cm

1. Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2022.

Inclui referências bibliográficas.

1. Letras – Teses. 2. Bob Dylan. 3. Radiohead. 4. Tradução de canção. 5. Modelo poligonal. I. Britto, Paulo Fernando Henriques. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 400

Para o Luca, meu filho, amor da minha vida, que ficava muito empolgado quando ouvia os arranjos que eu fazia no GarageBand. Tomara que você tenha gostado, meu amor!

Agradecimentos

Ao Luca, meu filho, meu amor maior, por tudo. Os jogos (e as platinas), os Legos, os carros na rua, a ajuda em identificar Uber, as bolas curvas no futebol, as revistinhas... Os últimos nove anos foram os melhores da minha vida, e foi tudo graças a você.

À Norma, minha mãe, pelo apoio constante em uma época conturbada, por sempre me mostrar matérias do Bob Dylan no jornal e todas as outras coisas. Te amo!

Ao prof. Paulo Britto, meu orientador, pela paciência infinita ao longo dessa jornada que começou durante a graduação e que perdura até hoje. Eu não estaria onde estou nem seria quem eu sou hoje se não fosse pela sua influência. Não tenho palavras para agradecer.

Aos professores Marcia Martins, Júlio Diniz, Lauro Meller e Daniel Padilha por aceitarem o convite para compor a banca.

À Chiquinha e ao Wellington, secretários do PPGEL, cuja ajuda foi indispensável.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Aos amigos da PUC, por todo o apoio. Amarílis, Christiano, Ciça, João, Irma, Marcela, Nicolas, Tinelli e Victor, vocês são incríveis, e foi uma pena não poder participar do grupo com a frequência que eu gostaria.

Aos amigos da OLM, com destaque especial a Thaís Mesquita e Daniel Massa, por todos os almoços, todas as festas, todos os Top Bels (e similares), todos os cafés, todas as vezes que situações complicadas nos obrigaram a dizer “MERMÃO” – e por me apresentarem ao MC Magalhães.

Ao grande Dr. Anderson Gomes, pela ajuda indispensável com as transcrições, pelas discussões sobre o que é ser um professor expert e, como sempre, pela paciência.

Ao mestre Maurício Aranha Magalhães Costa, o responsável pelo canto nas gravações. Sem você, eu teria que sujeitar as pessoas a me ouvir cantar. Muito obrigado! Que este seja o início de uma longa parceria musical.

Resumo

Friedman, Eduardo; Britto, Paulo Fernando Henriques. **O modelo poligonal: um paradigma para a avaliação de traduções de canção popular**. Rio de Janeiro, 2022. 174p. Tese de Doutorado — Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A tese apresenta o modelo poligonal, um paradigma autoral criado para a análise de canções populares centrado no peso de quatro parâmetros: melodia, contabilidade, forma e sentido. Traduções de canções podem ser avaliadas usando os mesmos quesitos, o que permite uma visualização rápida dos erros e acertos do tradutor. O modelo é colocado à prova com a análise e tradução autoral (e comentada) de três canções: “Highway 61 Revisited” e “All Along the Watchtower”, de Bob Dylan, e “Idioteque”, do Radiohead. Uma semelhança influenciou a escolha desses dois artistas: eles têm fases musicais muito bem definidas: Dylan começou a carreira como músico *folk* tocando instrumentos acústicos e acabou adotando instrumentos elétricos; já o Radiohead tinha um som rock’n’roll e lançou álbuns com uma influência mais eletrônica. Então, para pensar na questão da performance e nas influências artísticas de cada canção, as três traduções foram gravadas.

Palavras-chave

Bob Dylan, Radiohead, tradução de canção, modelo poligonal

Abstract

Friedman, Eduardo; Britto, Paulo Fernando Henriques (Advisor). **“The polygonal model: a paradigm for the analysis of translations of popular music.”** Rio de Janeiro, 2022. 174p. Doctorate Dissertation — Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This dissertation introduces the polygonal model, a paradigm for the analysis of translation of popular music centered around four parameters: melody, singability, form, and sense. Translations of songs can be evaluated with the same criteria, which allows for a quick way to visualize the translator’s mistakes and successes. The model is tested with the analyses of commented translations of three songs: “Highway 61 Revisited” and “All Along the Watchtower”, written by Bob Dylan, and “Idioteque”, written by Radiohead. A similarity influenced why those two artists were chosen: Dylan started out as a folk musician playing acoustic instruments and then went electric; Radiohead had a rock’n’roll sound, but then released albums with a heavy electronic influence. In order to think about performance and the artistic influences from each song, the three translations were recorded.

Keywords

Bob Dylan, Radiohead, song translation, polygonal model

Sumário

1. Introdução	12
2. Poema x letra de música	20
3. Dylan e Radiohead: diferentes abordagens	28
4. Fundamentação teórica	32
4.1 O que se entende por tradução de canção	32
4.2 Reescrita e canção-conjunto	34
4.3 Modelos teóricos	44
4.3.1 Rima	49
4.3.2 Sentido	51
4.3.3 Melodia	56
4.4 O modelo poligonal	62
5. Traduções comentadas	76
5.1 “Highway 61 Revisited”	76
5.1.1 Análise	76
5.1.2 Tradução	81
5.2 “All Along the Watchtower”	95
5.2.1 Análise	95
5.2.2 Tradução	101
5.3 “Idioteque”	116
5.3.1 Análise	116
5.3.2 Tradução	122
6. Gravações	133
6.1 Estética e possibilidades	133
6.2 Metodologia	138
6.3 “Highway 61 Revisited”	138
6.3.1 Influências	139

6.3.2 Informações técnicas	140
6.3.3 Outras informações	141
6.4 “All Along the Watchtower”	141
6.4.1 Influências	142
6.4.2 Informações técnicas	144
6.4.3 Outras informações	144
6.5 “Idioteque”	144
6.5.1 Influências	145
6.5.2 Informações técnicas	147
6.5.3 Outras informações	148
7. Conclusão	149
8. Referências Bibliográficas	153
9. Apêndice	160
9.1 Partitura integral de “Highway 61 Revisited” e sua tradução	160
9.2 Partitura integral de “All Along the Watchtower” e sua tradução	167
9.3 Partitura integral de “Idioteque” e sua tradução	170

May your hands always be busy
May your feet always be swift
May you have a strong foundation
When the winds of changes shift
May your heart always be joyful
May your song always be sung
Bob Dylan, “Forever Young”, 1974.

1

Introdução

“Juntos e shallow now”.
(Paula Fernandes e Luan Santana)

Em 2019, a cantora brasileira Paula Fernandes fez manchete por sua canção “Juntos”, tradução de “Shallow”, da trilha sonora do filme *Nasce uma Estrela*, lançado no ano anterior. O dueto com Luan Santana chamou atenção não pela qualidade da tradução, mas por uma opção no mínimo curiosa de Paula Fernandes, a responsável pela tradução, para o refrão. O original:

I'm off the deep end, watch as I dive in
I'll never meet the ground
Crash through the surface where they can't hurt us
We're far from the shallow now

In the shallow
In the shallow
In the shallow
We're far from the shallow now

A tradução desse mesmo trecho:

Diga o que te faz sentir saudades
Bote um ponto final
Cole de uma vez nossas metades
Juntos e shallow now

In the shallow, shallow
In the shallow, shallow
In the shallow, shallow
Juntos e shallow now

Para manter a rima dos versos pares, ela colocou o trecho em inglês da obra fonte. Luan Santana criticou a opção adotada, afirmando que “juntos e shallow now” soou “um pouco diferente, meio ruim” (F5, 2019), e recomendou “juntos até o final”, mas Paula Fernandes não quis trocar. Ouvintes brasileiros reagiram negativamente à tradução do refrão, chegando a subir a *hashtag* #MorreUmaEstrela, uma piada com o título do filme, para mostrar seu descontentamento (O Tempo, 2019).

Há implicações mercadológicas na situação que este trabalho não pretende analisar, como a escolha de Paula Fernandes e Luan Santana como o par que substituiu Lady Gaga e Bradley Cooper, mas, pensando apenas na tradução, foi a mistura do inglês

com o português que irritou os fãs¹. Não foi o acréscimo de rimas nos versos ímpares nem a mudança total da letra, tirando as metáforas relativas ao fundo e à superfície. Métricas oficiais indicam algum sucesso, com a canção estreando nos Top 15 do Spotify e o *lyric video* no topo da lista dos vídeos em alta do país em maio de 2019 (MEDEIROS, 2019), então, apesar dos comentários, “Juntos” foi aprovado pelo público.

Curiosamente, a própria Paula Fernandes chamou o trabalho de “versão adaptada” e defendeu a mistura do inglês com o português afirmando que “não era pra fazer sentido, era para ter uma celebração da versão original” (RIBEIRO, 2019). Seria esse o objetivo da tradução? Toda tradução já não seria uma celebração da obra original? E qual seria o papel do tradutor? Para Paula Fernandes, talvez sua responsabilidade fosse a de levar “Shallow” para o público brasileiro, não uma tradução dessa obra, o que explicaria sua visão acerca do que “Juntos” é (ao menos para ela).

Para o estudioso da tradução tcheco Jiří Levý, a tradução tem “uma meta representativa” (BRITTO, 2012, p. 26). Em outras palavras, e seguindo ainda na situação de “Shallow”, a ideia seria que “Juntos” representaria “Shallow” para aqueles que não entendem o inglês. Britto destaca também as duas abordagens para tradução de Levý: a ilusionista, cujos consumidores esperam fidelidade em relação às qualidades do original, e a anti-ilusionista, “aquela em que o tradutor se permite comentar o original, deixando bem claro que o texto que ele está lendo não é o original” (ibid.). O tcheco afirma também que a tradução convencional acaba sendo ilusionista, e que seguir a prática anti-ilusionista acaba resultando em paródias. Segundo esta teoria, “Juntos” (ou ao menos seu refrão) tende mais para o anti-ilusionismo pela “celebração” que Paula Fernandes quis fazer.

O caso acima serviu como a porta de entrada para se pensar em três outras questões relevantes ao universo da tradução de canção:

- (i) Por que traduzir?
- (ii) Como traduzir?
- (iii) O que é traduzir?

Em primeiro lugar, qual é o objetivo da tradução? Caetano W. Galindo explica, no primeiro volume de traduções da obra dylanessa, que sua tradução

é uma versão elegante, fiel e *bastante* das letras dos primeiros anos da carreira de Bob Dylan. Algo que te permita ouvir os discos e, com este volume ao lado, acompanhar seu

¹ Curiosamente, a apropriação linguística é um dos fatores por trás do sucesso mundial do k-pop, a música pop coreana. Segundo Marques (2019, p. 61), “a indústria musical sul-coreana tem utilizado o multilinguismo como ferramenta de propagação global, buscando atingir, na contemporaneidade globalizada, os mais diversos povos e países, para que assim possam obter maior retorno financeiro”.

discurso. Algo que te permita uma leitura contínua e um panorama da variedade de efeitos, de recursos, de tons e de fins de uma obra extensíssima mesmo nesta primeira amostra. (DYLAN, 2017, p. 8; grifo do autor)

Não é uma tradução poética nem para performance; é um suplemento que auxilia o leitor-ouvinte a entender melhor os primeiros 13 anos da carreira de Bob Dylan.

O princípio que norteia uma tradução pode ser, inclusive, aproveitar somente os elementos músico-sonoros e criar uma letra inteiramente nova. Neste caso, temos o que Low (2017, p. 144) chama de “replacement text”: “a música é reconhecidamente de uma outra canção, mas não há ligação semântica entre a letra nova e o texto fonte”². No entanto, para o teórico, o replacement text não pertence aos estudos da tradução. Trata-se, por exemplo, de paródias como “Calúnias (Telma Eu Não Sou Gay)”, que Leo Jaime fez de “Tell Me Once Again”, da banda brasileira Light Reflections, ou músicas cujo objetivo é capitalizar em cima de uma melodia e de um cantor de sucesso, como é o caso de “Vou de Táxi, popularizada por Angélica, que na verdade é um replacement text de uma canção francesa chamada “Joe Le Taxi”, de Vanessa Paradis.

No entanto, esse tipo de reescrita não será contemplado pelo presente trabalho, que examina apenas o que se convencionou chamar de “tradução” na cultura atual. Britto (2006, s.p.) explica que, havendo uma canção A escrita no idioma α e uma canção B escrita no idioma β , pode-se dizer que A é uma tradução de B caso exista “certa relação de analogia” entre ambas de forma que, “se uma pessoa que conheça o idioma β mas desconheça o idioma α escutar B, pode-se dizer que ela escutou A”. Para os fins desta tese, esta é a única acepção aceita: é preciso haver alguma analogia entre os lados textual e musical.

Em termos gerais, Wittgenstein apresenta um bom primeiro passo. O filósofo propõe o conceito de semelhança de família, segundo o qual haveria uma “complexa rede de semelhanças” entre elementos de um mesmo sistema; ao invés de procurar “um fio único” que sustente os casos, haveria “uma sobreposição de diferentes fibras, como em uma corda” (GLOCK, 1998, pp. 324-5). Segundo o austríaco, vários fatores seriam responsáveis para determinar se há ou não uma relação de analogia entre duas obras; isso pode se estender a uma comparação entre letra, arranjo, performance etc.

E *como* traduzir a letra de uma canção? Como travar uma relação de analogia entre uma canção A na língua α e uma canção B no idioma β ? Todas as rimas são mesmo

² No original: “The music is recognizably the same as an earlier song, but where the words manifest no semantic transfer from the ST”.

necessárias? A melodia precisa sempre ser preservada? Rocha (2018) faz um apanhado extenso da opinião de inúmeros teóricos ao longo de décadas; esses autores incluem o musicólogo americano Sigmund Spaeth, o musicólogo inglês Arthur Henry Fox Strangways e o professor neozelandês Peter Low, responsável por criar o princípio do pentatlo, entre outros. Apesar de nem todos concordarem em relação a tudo, muitos se apegam não só à melodia e ao esquema de rimas, como até ao som específico das palavras.

No que diz respeito à melodia, eles ignoram um agente essencial no mundo da canção popular: a figura do intérprete, que tem muito mais poder sobre a canção do que o compositor, como explica Diniz (2001, p. 210) ao discutir Caetano Veloso como cantor; o baiano se apropria de uma canção e a transfigura. Analisar o canto pelos modelos da música erudita – afinação, clareza e extensão – não dá cabo de um exame completo do artista enquanto intérprete.

Além disso, as regras que eles impõem para a tradução de uma canção implica em necessariamente preservar a melodia, como se todas fossem iguais e tivessem a mesma função. Tatit & Lopes (2008, p. 17-23) elencam três tipos de interação entre letras e melodia, cada uma com características e empregos próprios: a figurativização se aproxima da língua falada, e melodias figurativas tendem a comportar bem variações no número de sílabas de uma melodia; a tematização evolui de forma horizontal, obedecendo a uma força centrípeta, e tem os refrões como exemplo; por fim, a passionalização revela uma expansão vertical, com uma disjunção melódica associada à exploração de sentimentos de perda.

Segundo os autores, o que acontece é uma hierarquia dos três tipos ao longo de uma mesma canção. Um determinado trecho pode ser mais passional do que figurativo, enquanto o trecho seguinte pode apresentar a primazia de uma tematização e um pouco de passionalização.

Essas duas discussões colocam em xeque a noção de uma melodia intocável na tradução, e pode-se dizer o mesmo da rima e do sentido, ainda que por motivos diferentes.

A rima não tem sempre um papel estruturante em uma canção. Uma canção como “Man Gave Names to All the Animals”, de Bob Dylan, exige que seja mantido um esquema de rimas para que o ouvinte possa chegar à conclusão da música e entender que o animal não mencionado no último verso é a serpente do Jardim do Éden, mas o padrão precisa necessariamente ser *aabb*, como na obra fonte? É muito mais importante priorizar

a compreensão e estabelecer um padrão a seguir. Zé Ramalho traduziu a canção, mas cada estrofe tinha um padrão rímico próprio, o que poderia prejudicar o ouvinte.³

Como as canções constroem sentidos (pelo menos) através do texto, da música e da interação entre texto e música, qualquer tradução de canção que se adeque aos preceitos culturais do que se considera tradução precisa abarcar tudo isso, o que significa acatar a sugestão de Low (2017) de flexibilizar o que se entende por correspondência de sentido (textual) para não prejudicar as outras formas de construção de sentido.

Traduzir uma canção é também traduzir a performance? Zumthor (2018) defende que a performance tem um papel importantíssimo, discutindo que ler ou cantar uma música não representa o todo da performance, do espetáculo. É a performance, “o único modo vivo de comunicação poética” (ZUMTHOR, 1990, p. 37 *apud* MATOS, 2002, p. 142), que dá forma à canção, o que explica sua importância. Taylor (2013), reconhecendo o peso da performance, mas problematizando o que se entende por “performance”, traz à tona dois conceitos importantes: o do arquivo, que representa o que é (supostamente) duradouro, e o do repertório, que ilustra o efêmero. No caso de performances musicais, vemos o repertório – aquilo que é único, que não se repete – se cristalizando como arquivo – o que resiste a mudanças – por consequência da forma como a música é consumida: o artista consagra, por assim dizer, certa performance numa gravação, que então se torna a versão “oficial” daquela canção. O repertório, então, pode ser visto em apresentações ao vivo daquele artista; apresentações essas que, caso sejam gravadas, se tornam arquivo. Kaindl (2005, p. 240-242) caracteriza esse campo multifacetado usando dois temas: a “mediação” e a “bricolagem”. Ele cita os três tipos de mediação de Negus (1996, p. 66-69): a ação intermediária (“os processos e interações entre a produção e o consumo de música de popular, envolvendo todas as intervenções de instituições e pessoas”⁴), a transmissão (“o impacto da tecnologia na produção, distribuição e consumo de música”⁵) e os relacionamentos sociais (“questões de estruturas de poder e ideologia e seu impacto na produção e consumo de música popular”⁶); ou seja, a canção faz parte de um universo social maior que inclui inúmeros fatores externos “que compõem uma parte integral de

³ Uma das outras opções de Zé Ramalho é incluir a serpente no fim da canção, então a questão do esquema de rimas muda um pouco. São duas questões diferentes.

⁴ No original: “The processes and interactions taking place between the production and consumption of popular music and encompasses all the interventions of institutions and persons”.

⁵ No original: “The impact of technology on musical production, distribution and consumption”.

⁶ No original: “Questions of power structures and ideology and their impact on the production and consumption of popular music”.

um conjunto complexo”⁷. Quanto à bricolagem, Kaindl (p. 242) utiliza o termo “em relação à apropriação verbal, vocal e musical”⁸ já que “no processo de tradução, vários elementos, como música, língua, estilo de canto, instrumentação, valores, ideologia, cultura etc., são apropriados da cultura fonte e misturados com elementos da cultura meta”⁹. O tradutor, então, escolheria que elementos combinar para a criação de um novo sistema: a canção traduzida.

Essas três perguntas são o norte deste trabalho, que apresenta um modelo de análise e tradução de canção popular: o modelo poligonal. Centrado em quatro parâmetros – melodia (a linha melódica), cantabilidade (o encontro entre texto e melodia), forma (rimas, aliterações, assonâncias, métrica) e sentido (conteúdo textual semântico) –, o modelo serve para analisar uma canção a fim de entender o peso que cada um desses elementos tem. Cada parâmetro recebe uma gradação de importância de 3 a 6, e, ao se juntarem os graus, um polígono é formado. A tradução dessa mesma canção pode ser plotada no mesmo gráfico para que se possa facilmente comparar áreas de perda. Inclusive, as traduções podem receber graus 1 ou 2 para justamente indicar que determinado quesito não foi bem cumprido. Para fins avaliativos, este trabalho considera que um projeto que perca dois graus em qualquer parâmetro acaba descaracterizado e não pode ser considerado uma tradução aceitável.

É necessário destacar que o modelo tem um caráter limitado: aplica-se apenas ao que entendemos como “canção” no mundo ocidental: aquela criação urbana saída da Europa e influenciada pela música negra centrada num modelo de distribuição em massa através de gravações por profissionais (TAGG, 1982, p. 41).

O modelo é colocado à prova com traduções comentadas de três canções: “Highway 61 Revisited” e “All Along the Watchtower”, do compositor estadunidense laureado com o Nobel, Bob Dylan, e “Idiotique”, do quinteto britânico Radiohead. As traduções são autorais e inteiramente comentadas, e, ao fim, o polígono da canção original e da tradução é apresentado no mesmo gráfico. Além de o esquema mostrar os problemas da tradução, ele também serve para elucidar o *ethos* do tradutor: o que o profissional privilegia, por exemplo.

Essas canções foram escolhidas por três motivos:

⁷ No original: “An integral part of a complex whole”.

⁸ No original: “In relation to verbal, vocal and musical appropriation”.

⁹ No original: “In the process of translating a number of elements, including music, language, vocal style, instrumentation, but also values, ideology, culture, etc., are appropriated from the source culture and mixed with elements from the target culture”.

- (i) Variedade melódica: como gradações diferentes no parâmetro da melodia, as obras vão exigir abordagens variadas para evitar que sejam descaracterizadas.
- (ii) Variedade textual: são textos radicalmente diferentes, com vinhetas cômicas centradas numa rodovia que corta os Estados Unidos, uma história com tons apocalípticos baseada no livro bíblico de Isaías e as preocupações do fim do século passado. Elas trazem referências diferentes que precisam ser levadas em consideração.
- (iii) Cada uma delas representa um momento de ruptura estética na carreira do artista. Dylan abandonou de vez a carreira de músico acústico e passou a tocar *blues* elétrico com uma banda em 1965 (“Highway 61 Revisited”); dois anos depois, apesar de não planejar, adotou uma sonoridade oposta a essa, muito mais minimalista, algo que também se refletia nas letras (“All Along the Watchtower”). Depois de meia década lançando discos de rock, Radiohead, frustrado com a direção que estava tomando, se rebela e cria um álbum eletrônico, com um destaque maior para o ritmo do que para a melodia.

Para ilustrar o ponto (iii) e discutir o que Zumthor e Kaindl propõem, as traduções foram gravadas usando o *software* GarageBand, utilizando instrumentos melódicos, harmônicos e percussivos digitais, mas um cantor profissional. As gravações são examinadas em termos de influências (o que motivou determinada decisão do arranjo?), analisada usando um diagrama visual chamado de “canção-conjunto” para ajudar a compreender as influências mais imediatas, questões técnicas (número de pistas utilizadas na gravação, configurações de equalização etc.) e informações adicionais (andamento, duração, estrutura etc.).

A presente tese está dividida da seguinte forma: primeiro, há uma discussão acerca do texto de uma canção e as comparações que podem ser feitas com a poesia, utilizando como exemplos um poema que foi musicado (“I Wanna be Yours”, do inglês John Cooper Clarke, se tornou a canção homônima da banda inglesa Arctic Monkeys) e uma série de letras da canção escritas por Bob Dylan em meados de 1967, mas musicadas quase cinquenta anos depois por músicos escolhidos a dedo pelo músico, produtor e compositor T Bone Burnett. Em seguida, o trabalho apresenta as duas ideias de “canção” encontradas nas obras a serem traduzidas e gravadas, tomando como ponto de partida a gravação dos discos *Highway 61 Revisited* (1965), *John Wesley Harding* (1967) e *Kid A* (2000):

enquanto Dylan tem uma abordagem mais convencional, com a totalidade da canção sendo um composto de melodia, letra e música, Radiohead desmonta a noção da primazia da voz, preferindo realçar o ritmo e construindo letras usando processos aleatórios, como sortear versos de um chapéu. A fundamentação teórica delinea os conceitos da tese: a canção-conjunto, inspirada pela teoria dos polissistemas de Even-Zohar (1990), que elenca literaturas como centrais ou periféricas dependendo da importância que as obras traduzidas têm no sistema literário, mas aplicada ao mundo das interpretações e reinterpretções com a finalidade de se compreender diferentes influências para versões novas de canções; e o modelo poligonal, que, como já descrito, analisa canções e suas traduções seguindo quatro parâmetros; a análise da canção mostra o peso que cada um dos quatro elementos têm, e da tradução ilustra o trabalho do tradutor, exibindo áreas de destaque e de perda. As três traduções são examinadas na seção seguinte, que utiliza, além dos textos em si, partituras¹⁰ para ilustrar diferenças que uma representação textual não consiga mostrar. O gráfico com o polígono da canção e da tradução se encontra ao fim de cada análise. Em sequência, uma breve apresentação sobre estética (e sobre a estética de cada um dos álbuns que originaram as canções escolhidas) precede as considerações sobre as gravações das traduções, que têm como intuito discutir influências e aspectos técnicos, entre outros elementos. A conclusão aponta novos caminhos a seguir, tanto dentro desta pesquisa específica como no mundo maior da tradução de canção, interpretação e performance. Por fim, o leitor encontrará as partituras integrais das três canções traduzidas e suas traduções no Apêndice.

¹⁰ Partituras exigem um conhecimento musical que nem todos têm, mas, por ora, foram o meio que encontrei para discutir as canções. Tatit & Lopes (2008) e Tatit (2012) empregam uma estratégia própria para discutir melodia o elo entre letra e melodia que requer apenas que o leitor entenda sobre tons e semitons. Como as minhas traduções foram gravadas, achei melhor usar partituras para facilitar o trabalho do vocalista.

2

Poema e letra de música

Antes de entrar na discussão acerca de como o presente trabalho vai abordar a tradução de canções, cabe expandir o olhar e abordar o tríptico poema, letra de canção musicada e letra de canção não musicada. À primeira vista, é possível que a diferenciação entre letras de canção musicadas e não musicadas pareça estranha; afinal, para determinado texto ser considerado a letra de uma canção, ele precisa estar numa canção, ou seja, ser musicado de alguma forma (ter melodia, harmonia etc.). Existe algum conceito ou alguma característica que nos ajude a distinguir entre um poema e uma letra não musicada? Além dessa, minha divisão carrega consigo outras perguntas: poderíamos falar em poema musicado e poema não musicado? Quando um poema é musicado, ele muda de categoria, tornando-se letra de canção musicada?

Começemos pelas perguntas imediatamente acima. Por definição, poemas e canções são coisas diferentes. Um poema pode ter elementos musicais, e a letra de uma canção pode ter aspectos poéticos, mas são entidades separadas. Para uma canção ser plenamente realizada, ela exige algum tipo de performance: uma mediação em que os elementos musicais e/ou textuais e/ou visuais daquela canção possam ser encontrados. Já a poesia escrita pode ser “feita para ser lida em silêncio e apenas poder cantar na mente do leitor” (MATOS, 2008, p. 84) ou também performada, mas esta opção não é estritamente necessária (a não ser que se trate de *slam poetry*). A recitação de um poema, inclusive, pode motivar uma musicalização da obra, como conta Adriana Calcanhotto: “Eu lembro de um poema do Waly [Salomão], muito difícil, que eu musicuei: ‘A fábrica do poema’, que ele leu pra mim no telefone. Quando ele acabou de ler eu já sabia que música seria aquela. Era a música da leitura dele, na verdade” (CALCANHOTTO, 2008, p. 45). À questão da música na poesia, Bugalho acrescenta:

A ausência de notas musicais não é o apagamento da possibilidade melódica, nem uma falha da poesia, mas a possibilidade de uma entonação característica. A entonação é o elemento complementar, em relação ao ritmo, através do qual a poesia se afasta da música pela conquista, justamente, de uma música da poesia. (BUGALHO, 2001, p. 305)

Ou seja, o que Adriana Calcanhotto e Sérgio Bugalho estão afirmando é que poemas têm uma música própria, diferente da música da canção a que o poema serve como letra, então “*musicar um poema é recriar uma composição, a seu modo, já intrinsecamente musical*” (ibid., p. 299, grifo do autor). Dito isso, proponho uma resposta

a uma das questões que levantei: um poema, ao ser musicado, é considerado a letra de uma canção, e um poema não musicado é um poema; não carece desse adjunto adnominal.

Vejam um exemplo: a canção “I Wanna Be Yours”, da banda britânica Arctic Monkeys. Lançada no disco *AM*, de 2013, é a música que encerra o álbum (na edição comum) e teve como base o poema homônimo de John Cooper Clarke. Algo curioso é que o autor *gravou* sua obra em 1982, no LP *Zip Style Method*, com acompanhamento musical e tudo, mas ainda assim insiste em chamar o “I Wanna Be Yours” original de poema em seu site oficial¹¹ e no vídeo que vou discutir a seguir¹².

Clarke diz que Alex Turner, o letrista dos Arctic Monkeys “fez algo muito difícil: converteu um poema numa canção [...] acrescentando uma *bridge* aqui e ali e uns versos próprios”¹³. Turner teria transformado “uma obra semicômica numa canção de amor”¹⁴. Antes de compararmos o poema e a letra, quero destacar o último trecho citado.

O poeta é enfático ao chamar atenção para o fato de seu poema ter se tornado uma peça romântica nas mãos de Turner, falando também que “o mérito é todo” do músico “por notar o coração romântico da obra”¹⁵ — mas, em momento algum, ele explica o que exatamente o vocalista fez para atingir esse resultado. Ao contrário de Clarke, que cantarecita o poema em alta velocidade, Turner adota um andamento mais lento, com um ritmo bem marcado e influências de *slow jams* de R&B. Além disso, a possibilidade de acrescentar um *backing vocal* em momentos de maior emoção contribui para uma sensação de clímax. Como Alex Turner reconta, em entrevista para a revista *Under the Radar*: “James Ford, o produtor, disse: ‘E se a gente gravasse com um clima bem de *slow jam*?’ Aí eu achei que melodias sensíveis e sensuais com um poema de Johnny Clarke seriam uma justaposição incrível. E improvável.”¹⁶

Em termos textuais, a canção troca a segunda estrofe do poema por um trecho original e faz substituições menores, como “electric meter” por “leccy meter”, “electric heater” para “portable heater” e “Atlantic Ocean” por “Pacific Ocean”. Abaixo, coloquei as duas obras lado a lado:

¹¹ <http://johncooperclarke.com/poems/>

¹² Dr. John Cooper Clarke on Arctic Monkeys and I Wanna Be Yours: <https://youtu.be/0jkiz8R1VyI>

¹³ No original: “But what he’s done here is a very difficult thing: he’s converted a poem into a song [...] with the addition of a nice bridge here and there and a few lines of his own.”

¹⁴ No original: “He’s made it from a semi-comedic piece to a full-on love song.”

¹⁵ No original: “All credit to my fellow lyricist, Alex Turner, for spotting the romantic heart of this number.”

¹⁶ No original: “And then James Ford, the producer, was like, “Why don’t we do a really slow jam feel?” So then I thought those sweet, sexy melodies with a Johnny Clarke poem would be an awesome juxtaposition. An unlikely one.”

John Cooper Clarke – “I Wanna Be Yours” ¹⁷	Arctic Monkeys – “I Wanna Be Yours” ¹⁸
<p>I wanna be your vacuum cleaner Breathing in your dust I wanna be your Ford Cortina I will never rust If you like your coffee hot Let me be your coffee pot You call the shots I wanna be yours</p> <p>I wanna be your raincoat For those frequent rainy days I wanna be your dreamboat When you want to sail away Let me be your teddy bear Take me with you anywhere I don't care I wanna be yours</p> <p>I wanna be your electric meter I will not run out I wanna be the electric heater You'll get cold without I wanna be your setting lotion Hold your hair in deep devotion Deep as the deep Atlantic Ocean That's how deep is my devotion</p>	<p>I wanna be your vacuum cleaner Breathin' in your dust I wanna be your Ford Cortina I will never rust If you like your coffee hot Let me be your coffee pot You call the shots, babe I just wanna be yours</p> <p>Secrets I have held in my heart Are harder to hide than I thought Maybe I just wanna be yours I wanna be yours I wanna be yours Wanna be yours Wanna be yours Wanna be yours</p> <p>Let me be your 'leccy meter An' I'll never run out Let me be the portable heater That you'll get cold without I wanna be your setting lotion (Wanna be) Hold your hair in deep devotion (How deep?) At least as deep as the Pacific Ocean I wanna be yours</p> <p>Secrets I have held in my heart Are harder to hide than I thought Maybe I just wanna be yours I wanna be yours I wanna be yours Wanna be yours</p> <p>I wanna be your vacuum cleaner (Wanna be yours) Breathin' in your dust (Wanna be yours) I wanna be your Ford Cortina (Wanna be yours) I will never rust (Wanna be yours) I just wanna be yours (Wanna be yours)</p>

¹⁷ Tirado do site oficial do poeta. Cf. Referências bibliográficas. Além disso, vale comentar também que a versão encontrada no site representa a gravação no LP *Zip Style Method*. No final do vídeo do qual tirei alguns trechos acima, Clarke recita o poema com algumas diferenças. Dei preferência ao registro considerado oficial.

¹⁸ Tirado do site Genius. Cf. Referências bibliográficas.

Das alterações que a banda fez, talvez uma das mais importantes seja a repetição de “I wanna be yours”. A oração aparece apenas duas vezes no poema, mas, contando os versos com pequenas variações e as vezes em que o *backing vocal* a repete, ela figura um total de 31 vezes, insaciavelmente reproduzindo o desejo do eu lírico de pertencer ao seu objeto de desejo.

Eliot ilustra sua predileção pela repetição, uma técnica que ele mesmo usava “com frequência, habilidade e propósito” (TEMTE, 1971, p. 10), ao enaltecer o verso “Never, never, never, never” como “um dos mais emocionantes de *Rei Lear*”¹⁹ (ELIOT, 1940, s.p.). Inclusive, como Joseph (2005, p. 88) explica,

[e]m suas melhores obras, Shakespeare emprega as figuras de repetição com fácil maestria para conseguir efeitos artísticos variados. Mesmo em suas primeiras peças, ele raramente as utiliza como ornamentação. Quando são usadas dessa forma, servem exatamente para caracterizar o falante.²⁰

Comparo a estratégia de Turner de repetir a oração na canção com a dramaturgia de Shakespeare pelo simples motivo de ambas exigirem a voz, a performance, para seu efeito integral. No caso da canção, é um dos fatores que não só a separam do poema que a inspirou, como ressaltam o tema romântico.

Sobre a união de texto e voz, volto a Eliot:

Versos bonitos por serem bonitos são um luxo perigoso até mesmo para o poeta que fez de si mesmo um virtuose da dramaturgia. O que é necessário é uma beleza que não será encontrada no verso nem na passagem isolável, mas costurada na própria textura dramática; **de forma que não será possível dizer se os versos engrandecem o drama ou se é o drama que torna as palavras poesia.**²¹ (ELIOT, 1940, s.p., grifo meu)

Na passagem grifada, Eliot expõe uma ideia que pode ser aplicada ao mundo da música: a beleza do verso numa canção só pode ser inteiramente compreendida quando tomamos o todo, o que está de pleno acordo com a perspectiva adotada neste trabalho: de pensar em performances.

¹⁹ No original: “One of the most thrilling lines in *King Lear*”.

²⁰ No original: “In his best work Shakespeare employs the figures of repetition with easy mastery to achieve varied artistic effects. Yet even in his early plays he seldom uses them merely as verbal embroidery. When they are so used, they usually serve by that very fact to characterize the speaker.”

²¹ No original: “The beautiful line for its own sake is a luxury dangerous even for the poet who has made himself a virtuoso of the technique of the theatre. What is necessary is a beauty which shall not be in the line or the isolable passage, but woven into the dramatic texture itself; so that you can hardly say whether the lines give grandeur to the drama, or whether it is the drama which turns the words into poetry.”

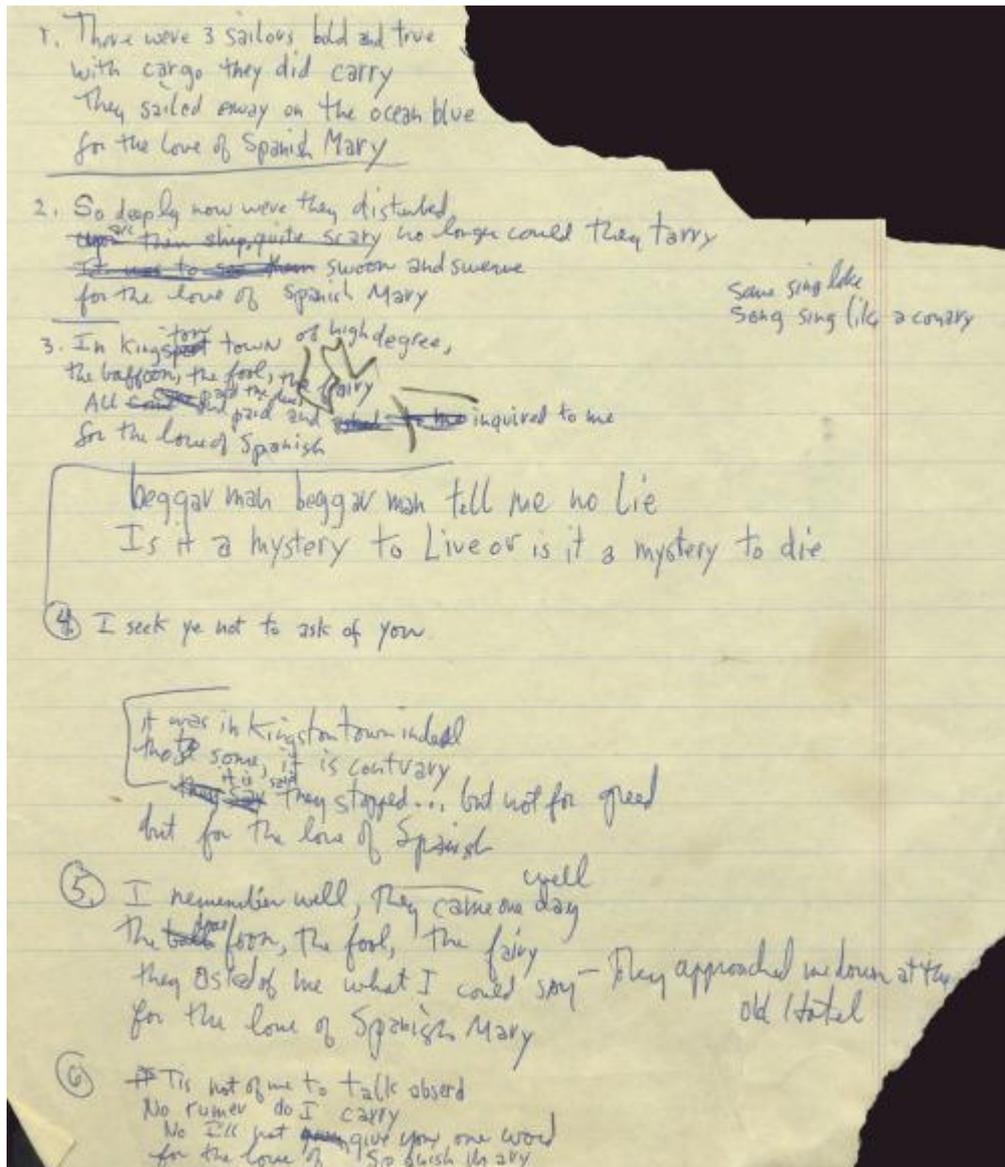
Voltando às questões apresentadas no início: letras de canção também têm uma musicalidade própria, independente dos processos rítmico-melódico-harmônicos que vão transformá-las em partes do conjunto musical. Então—poderíamos dizer que letras de canção não musicadas são iguais a poemas?

A resposta simples é que não. Há algo subjacente a uma letra não musicada que não se encontra em poemas, independente de já existir acompanhamento musical ou melodia. Trago, desta vez, um exemplo relacionado a Dylan.

Em 2014, foi lançado o disco *Lost on the River: The New Basement Tapes*. Fãs de Bob Dylan devem reconhecer *The Basement Tapes*, nome dado ao LP duplo de canções que o estadunidense gravou com sua banda de apoio em 1967, mas que foi lançado apenas em 1975. A editora de Dylan procurou o músico T Bone Burnett, contando que havia encontrado uma caixa de letras escritas à mão pelo próprio Dylan em 1967 e perguntou se ele gostaria de fazer alguma coisa com essas descobertas (BURNETT, 2014, s.p.).

Temos, então, apenas versos, sem nenhuma indicação de melodia nem harmonia. A editora não tentou publicar um livro de poesias com essas obras; quis que as peças fossem gravadas por músicos. Havia ali um consenso de que faltava alguma coisa para aquelas palavras saltarem do papel e adquirirem a beleza de que Eliot falou.

Faltava a performance. Mas não seriam *covers* de músicas de Dylan, e sim musicalizações de letras jamais musicadas. “Spanish Mary” é um caso interessante. Abaixo, a letra escrita à mão, tirada do site Untold Dylan (ATWOOD, 2018):



Agora a letra da canção gravada:

There were three sailors, bold and true
 With cargo they did carry
 They sailed away on the ocean blue
 For the love of Spanish Mary

So deeply now were they disturbed
 No longer could they tarry
 Swoon and swerve
 For the love of Spanish Mary

In Kingston town of high degree
 The buffoon, the fool, the fairy
 All paid the dues and inquired to me
 For the love of Spanish Mary

Beggar man, beggar man tell me no lie
 Is it a mystery to live or is it a mystery to die

I seek ye not to ask of you
 It was in Kingston town indeed
 It is said they stopped but not for greed
 But for the love of Spanish Mary

I remember well, they came one day
 The buffoon, the fool, the fairy
 They asked of me what could I say
 For the love of Spanish Mary

'Tis not of me to talk absurd
 No rumor do I carry
 No, I'll not give you one word
 But for the love of Spanish Mary

Beggar man, beggar man tell me no lie
 Is it a mystery to live or is it a mystery to die

Algo que chama atenção é o dístico “beggar man, beggar man, tell me no lie / is it a mystery to live or is it a mystery to die”. Ele não faz parte nem da terceira nem da quarta estrofes, como as linhas acima e à esquerda parecem indicar, e só aparece uma vez. Rhiannon Giddens, que musicou a letra e cantou a canção, transformou esse mistério numa espécie de refrão, repetindo os dois versos no final da canção e criando uma simetria, com três estrofes e o estribilho ocorrendo duas vezes.

Na quinta estrofe, Dylan dá duas possibilidades de rima para os versos 1 e 3, e Rhiannon segue a que parece ser a original: “I remember well, they came one day / They asked of me what could I say”. Algo a se considerar é o fato de a rima não usada, “I remember well / [...] hotel” reaparecer anos depois em outra canção de Dylan, “Simple Twist of Fate”:

They walked along by the old canal
 A little confused, I remember well
 And stopped into a strange hotel [...]

Sobre o processo de musicar um texto, Calcanhotto (2008, p. 44) diz: “Quando eu leio um texto, um poema, ou um não-poema, às vezes um texto em prosa que eu vou musicar, claro que há várias possibilidades de música ali dentro; é como se eu estivesse extraindo uma possibilidade, uma primeira possibilidade que eu vejo.” Rhiannon foi responsável por concretizar apenas uma dessas possibilidades. No disco, encontramos duas letras musicadas de duas formas diferentes: “Hidee Hidee Ho #11” (Jim James)/“Hidee Hidee Ho #16” (Rhiannon Giddens e Elvis Costello) e “Lost On the River #12” (Elvis Costello)/“Lost On the River #20” (Rhiannon Giddens e Marcus Mumford). Cada

compositor está concretizando uma das possibilidades da letra, potencializando o conjunto de formas novas.

Dylan e Radiohead: diferentes abordagens

Entrevistador: Is there anything that you especially like about [Bob Dylan]?

Garoto: His poetry.²²

No vídeo citado acima, gravado antes de uma apresentação²³, um entrevistador pergunta a um garoto o que ele gosta em Bob Dylan. A resposta dele, após um breve momento de hesitação é: “Da poesia dele.” Curiosamente, a primeira pergunta feita ao menino é “você escuta Bob Dylan?”, à que ele responde que sim, e, em seguida, diz que Dylan é “um bom cantor de *folk*”.

Essa mistura de poeta e cantor é comum ao se perfilar Bob Dylan. No documentário *No Direction Home*, que enfoca a vida do artista até 1966 (a turnê “mundial” que passou pelos Estados Unidos, Canadá, Austrália, Escandinávia, Reino Unido, Irlanda do Norte e França na época do lançamento de *Blonde on Blonde*), Allen Ginsberg diz que considerou Dylan como a geração seguinte aos *beats*, e Joan Baez afirma que “poesia vazava dele”. No entanto, ambos abordam essas facetas ao discutir a obra musical dele: Ginsberg ao falar de “A Hard Rain’s A-Gonna Fall”, e Joan ao comentar sobre “Love Is Just A Four-Letter Word”, jamais gravada por Dylan.

E o que o próprio Dylan tem a dizer sobre isso? Na canção “I Shall Be Free No. 10”, do disco *Another Side of Bob Dylan*, de 1964, ele afirma: “Yippee! I’m a poet, and I know it/Hope I don’t blow it”²⁴. Em uma histórica coletiva de imprensa realizada em 03 de dezembro de 1965, em São Francisco²⁵, perguntam a Dylan se ele se considerava principalmente um cantor ou um poeta, claramente demarcando a diferença, e o artista respondeu: “Oh, I think of myself more as a song and dance man, y’know”. Em outro momento, indagam se há uma hierarquia entre música e letra, e Dylan explica que “as palavras são tão importantes quanto a música. Não haveria música sem as palavras”²⁶. Ao

²² Vídeo integral: <https://www.youtube.com/watch?v=Q3Iad6hAnF0>

²³ É difícil precisar o ano da entrevista. As músicas que vêm depois são cantadas no estilo da turnê de 1978, mas classificaria Dylan como “cantor de *folk*” nessa época, depois de tantas fases, é no mínimo estranho.

²⁴ Na tradução de Caetano Galindo: “Maravilha! Eu sou poeta e sei disso/Tomara que eu não estrague tudo” (DYLAN, 2017, p. 239).

²⁵ Conferência integral: <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=wPIS257tvoA>

²⁶ Repórter: Would you say that the words are more important than the music? / Dylan: The words are just as important as the music. There would be no music without the words.

insistirem nesse tópico, o cancionista se aprofunda, dizendo que geralmente a letra vem primeiro, mas que ele escuta a música enquanto escreve²⁷.

Ao ser agraciado com o Prêmio Nobel de Literatura em 2016 por “ter criado novas expressões poéticas dentro da grande tradição da canção estadunidense”²⁸, Dylan preparou um discurso em que refletiu como sua obra se relaciona com literatura; ele fala das influências de artistas como o roqueiro Buddy Holly (1936-1959) e o *bluesman* Lead Belly (1888-1949) e de livros como *Moby Dick*, *Nada de Novo no Front* e *A Odisseia*, porém, ao final, reitera uma diferença importante entre esses modos de expressão criativa: “Mas canções não são literatura. São feitas para serem cantadas, não lidas. As palavras das peças de Shakespeare foram feitas para serem recitadas em palco. Assim como letras de canções são feitas para serem cantadas, não lidas.”²⁹

O crítico Christopher Ricks (2003, p. 11) inicia o capítulo “Songs, Poems, Rhymes” de seu livro *Visions of Sin* afirmando: “Dylan sempre levou jeito com as palavras”³⁰, mas logo em seguida explica o triângulo da arte do cancionista: “A música, as vozes e suas palavras não conciliadoras”³¹. Para o crítico, esses elementos são independentes, mas, nas criações de Dylan, são interdependentes; ele cita Allen Ginsberg, que acreditava que as canções eram “o ápice da Poesia-música conforme era sonhada nos anos 1950 e início dos anos 1960” (DYLAN, 1975 *apud* RICKS, 2003, p. 11).

No entanto, apesar das diferenças em termos de temas e sonoridades, o conceito de canção na obra de Dylan se manteve constante desde o seu surgimento na cena. Isso não se aplica ao Radiohead, quinteto britânico que estourou em meados dos anos 1990 com o rock “Creep” e que, poucos anos depois, se viu numa encruzilhada musical.

Em outubro de 2000, Thom Yorke, vocalista e letrista da banda, que até então tinha lançado três discos de rock (*Pablo Honey*, em 1993, *The Bends*, em 1995, e *OK Computer*, em 1997), é questionado sobre o novo álbum, *Kid A*, por ter uma pegada mais eletrônica. Ele afirma que a prioridade é captar “o clima e o som”³² e insiste que, apesar

²⁷ Repórter: Which do you do first, ordinarily? / Dylan: The words. || Repórter: Bob, you said you always do your words first and think of it as music. When you do the words can you hear it? / Dylan: Yes. / Repórter: The music you want when you do your words? / Dylan: Yes, oh yes.

²⁸ No original: “for having created new poetic expressions within the great American song tradition”. Retirado do site do Prêmio Nobel. Quando não houver indicação de tradutor, a tradução é autoral.

²⁹ No original: “But songs are unlike literature. They’re meant to be sung, not read. The words in Shakespeare’s plays were meant to be acted on the stage. Just as lyrics in songs are meant to be sung, not read on a page.” Retirado do site do Prêmio Nobel.

³⁰ No original: “Dylan has always had a way with words”.

³¹ No original: “Dylan’s music, his voices, and his unpropitiatory words”

³² No original: “So therefore mood and sound are the priorities.”

de não serem canções convencionais, ainda são canções, com “vocais e coisa e tal”³³. Ao escutar o entrevistador categorizar os vocais do disco como “estranhos”, Yorke explica que a banda estava experimentando coisas novas e que em uma das canções ele nem chegou a cantar; apenas recitou a letra, e a melodia foi criada por Jonny Greenwood, multi-instrumentalista da banda, usando um teclado.³⁴ Ele admitiu em outra entrevista, também sobre *Kid A*, que essa experimentação se deu por ele não aguentar mais melodia, achar esse conceito vergonhoso e preferir trabalhar com ritmo³⁵ (LIN, 2011). Além disso, por não aguentar mais ouvir outras bandas copiando seu estilo, ele quis fazer com que a própria voz “fosse apenas outro instrumento”³⁶ (The Wire, 2001), não o centro de tudo.

Nem as letras escaparam da experimentação. Yorke falou de sortear fragmentos de um chapéu, adotando um método dadaísta, à la David Byrne durante as gravações de *Remain in Light*, álbum de 1979 do Talking Heads: “O Byrne chegava com páginas e páginas e ia escolhendo pedaços toda hora. Essa foi minha abordagem em *Kid A*.”³⁷ Assim como desejava tirar a voz do pedestal, Yorke não queria um encarte com a letra para que os ouvintes não dessem muita atenção às palavras que ele cantava (ibid.).

Um exemplo que ilustra bem a concepção de canção com a qual a banda trabalhou é a faixa de abertura do disco: “Everything in Its Right Place”. Vejamos os primeiros compassos cantados:

The image displays two lines of musical notation for the song "Everything in Its Right Place". The first line contains four measures of music, each with the lyrics "Eve-ry-thing" underneath. The second line starts with a measure number "9" and contains four measures of music, each with the lyrics "in its right place" underneath. The notation is in a key signature of three flats and a 4/4 time signature.

Há uma ênfase muito maior em criar fragmentos rítmicos do que estabelecer uma continuidade melódica; inclusive, quando a banda conseguiu concluir esta música, ela serviu como modelo para as seguintes. Nas palavras de Jonny Greenwood:

³³ Repórter: Is that really the point? Because *Kid A* is definitely not a bunch of conventional songs. / Yorke: Yeah... they're still songs, though. There's still, you know, vocals and that...".

³⁴ <https://www.hotpress.com/music/happy-birthday-thom-yorke-revisiting-a-classic-interview-22829460>

³⁵ No original: "I'd completely had it with melody. I just wanted rhythm. All melodies to me were pure embarrassment."

³⁶ No original: "Got really into the idea of my voice being another one of the instruments, rather than this precious, focus thing all the time."

³⁷ No original: "Byrne turned up with pages and pages, and just picked stuff up and threw bits in all the time. And that's exactly how I approached *Kid A*."

“Everything in Its Right Place” foi importante, porque, ao contrário das músicas do *OK Computer*, nosso disco anterior, deixamos de propósito trechos mais vazios. Acho que antigamente tínhamos medo de deixar sons expostos e também de ter coisa demais para trabalhar em cima. A gente pode ser criticada por colocar muitas camadas em cima de uma canção ou um som que já estava ótimo, e esconder, camuflar, para o caso de não ficar muito bom. “Everything in Its Right Place” foi uma das primeiras canções que percebemos que era muito boa, apesar do som esparso. Então foi muito importante. E ela ditou como a gente escolheria a sequência de faixas do disco porque sabíamos que ela teria que ser a primeira, então todo o resto tinha que vir depois.³⁸

Essa diferença em como o Radiohead tratou a composição de *Kid A* em relação à abordagem de Dylan foi um dos fatores que influenciaram a escolha da banda para o presente trabalho; poder analisar canções escritas usando métodos tão diferentes só tem a enriquecer o modelo poligonal.

A estética de *Kid A* (e do disco seguinte, *Amnesiac*, que veio das mesmas sessões de gravação, sendo lançado sete meses depois) e o conteúdo das letras vão ser mais discutidos adiante, mas uma pergunta fica em aberto: como, então, traduzir canções compostas com noções tão diferentes?

³⁸ No original: “I think the song ‘Everything in Its Right Place’ was important because unlike with *OK Computer*, our last record, we were happy to leave parts of it empty. I think in the past we’ve been too scared to leave sounds exposed and also have too much to base around. We’ve been guilty of layering on top of what’s a very good song or a very good sound, and hiding it, camouflaging it, in case it’s not good enough. And “Everything in Its Right Place” is one of the first songs that we’ve actually realized it’s great, even though it’s so sparse. So that was a very important song. And it also dictated how we sequenced the record because we knew it had to be the first song, and everything just followed after it.” Entrevista transcrita por mim.

4

Fundamentação teórica

4.1

O que se entende por “tradução de canção”?

Este trabalho, como será mostrado em breve, considera que há quatro elementos a se analisar nas canções — alguns musicais, alguns textuais, alguns o choque entre música e texto —, e, por consequência, também nas traduções. A questão maior a se responder não é se a letra é mais importante que o texto, mas o peso que cada um tem em determinada canção.

Partindo da tradução de poesia, em que o trabalho se dá no plano textual (com todas as sutilezas, exigências e rigores das produções poéticas), como abordar também o lado musical? Afinal, é preciso adotar alguma estratégia para traduções musicais que leve em consideração música e letra. No entanto, tradução de canção — ou o estudo das canções traduzidas — é um campo muito amplo. É preciso reduzir um pouco o escopo da pesquisa.

Britto (2019, p. 85), propõe três maneiras diferentes de entender a afirmativa “B é a tradução da (letra da) canção A”:

1. B é um texto em prosa ou verso que tenta recriar o significado dos versos da letra de A, mas que não pode ser cantado na melodia de A;
2. B é uma letra de música que pode ser cantada na melodia de A, mas que não tem necessariamente o mesmo significado de A;
3. B é uma letra de música que pode ser cantada na melodia de A, e que tenta recriar o significado de A.

Algumas considerações sobre cada acepção:

1. Em termos de Bob Dylan, trata-se de *Letras (1961-1974)* e *Letras (1975-2020)*, de tradução de Caetano W. Galindo e publicados pela Companhia das Letras em 2017 e 2022, respectivamente, *Canções Volume I (1962-1973)* e *Canções Volume II (1974-2001)*, de tradução de Angelina Barrosa e Pedro Serrano e publicados pela portuguesa Relógio D'Água em 2006 e 2008, respectivamente, *Songtexte 1962-1985*, traduzido por Carl Weissner e Walter Hartmann e publicado pela alemã Zweitausendeins em 1987, ou

Dylan: 100 Canções e Fotos, de tradução de Téo Lorent e publicado pela Madras em 2010. Ampliando o olhar, temos também as traduções como aquelas que Carlos Drummond de Andrade fez dos Beatles, temos sites como o Letras.com.br, Vagalume.com.br etc. O interesse maior é a reprodução do conteúdo semântico-textual³⁹.

2. É o que Low (2017) chama de adaptações (“um texto derivado de outro em que detalhes importantes do sentido poderiam ter sido facilmente transferidos, mas não foram”⁴⁰ (p. 142)) ou “replacement texts” (“são os casos em que uma canção atravessou a barreira da língua e ganhou *uma letra nova que não tem ligação nenhuma com a letra e os sentidos originais*”⁴¹ (p. 10, grifo do autor)). São canções como “Calúnias (Telma Eu Não Sou Gay)”, paródia que Leo Jaime fez de “Tell Me Once Again”, da banda brasileira Light Reflections, que ficou famosa na voz de Ney Matogrosso. Rocha (2018, p. 33) dá muitos exemplos:

Há centenas de canções que compõem o repertório musical popular brasileiro cujos originais talvez ainda sejam desconhecidos pelo grande público, e vão desde “Vou de Táxi” (1992) da Angélica, canção original de Vanessa Paradis – “Joe Le Taxi” (1988), e a canção de auditório de Silvio Santos – “Ritmo de Festa” (1994), versão de Los Joao – “Ritmo de la Noche” (1990), até a versão de Maria Bethânia – “Doce Mistério da Vida” (1971) a partir da opereta *Naughty Marietta* – “Ah! Sweet Mystery Of Life” (1910) e a versão de Gal Costa – “Nada Mais” (1984) para “Lately” (1981) de Stevie Wonder – todas elas com letras totalmente diferentes das originais.

O intuito é preservar o lado músico-melódico.

3. Esta é a concepção que norteia esta pesquisa: unir letra e música na tradução, de modo que ambas sejam identificáveis como sendo partes da canção original. Por exemplo, “Negro Amor” é uma tradução que Péricles Cavalcanti e Caetano Veloso fizeram de “It’s All Over Now, Baby Blue”, de Dylan, assim como “The Girl from Ipanema” é uma tradução que Norman Gimbel fez de “Garota de Ipanema”, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes.

Assim, adaptando para o mundo da canção popular o esquema que Britto (2006, s. p.) apresenta acerca da relação entre poema original e poema traduzido, encontra-se algo como:

³⁹ Duas ressalvas importantes. A primeira é que não coloco de forma alguma no mesmo patamar traduções mais literárias, como as de Galindo e Drummond, com aquelas encontradas nos sites citados, que são geralmente literais e de baixa qualidade. Apenas coloquei esses tipos juntos por se tratar de traduções mais interessadas no conteúdo semântico. A segunda é que, curiosamente, consta na edição alemã que houve uma exigência do próprio Dylan que se mantivessem as rimas nas traduções. Isso não se deu nas edições brasileiras e portuguesas.

⁴⁰ No original: “a derivative text where significant details of meaning have not been transferred which easily could have been”.

⁴¹ No original: “These are cases when a song-tune has crossed a language border and acquired *a new set of words having no connection with the original words or meanings.*”

(i) A é um objeto músico-verbal no idioma α dotado de determinadas características musicais, melódicas, prosódicas, retóricas, semânticas etc. que fazem com que o consenso dos ouvintes falantes de α o considere uma canção popular;

(ii) B é um objeto músico-verbal no idioma β dotado de determinadas características musicais, melódicas, prosódicas, retóricas, semânticas etc. que fazem com que o consenso dos ouvintes falantes de β o considere uma canção popular; e

(iii) ouvintes que conhecem as características definidoras de uma canção popular tanto em α quanto em β consideram que há entre A e B uma certa relação de analogia — ou seja, que há uma correspondência mais ou menos próxima entre ao menos algumas características importantes de A e de B — tal que, se uma pessoa que conheça o idioma β mas desconheça o idioma α escutar B, pode-se dizer que ela escutou A.

4.2

Reescrita e canção-conjunto

Essa questão da “certa relação de analogia” passa pelo conceito da reescrita, do teórico dos Estudos da Tradução André Lefevere. Como ele comenta (1992, s.p.): “O mesmo processo básico de reescrita é encontrado em traduções, historiografias, antologias, críticas e edições. Também é encontrado obviamente em outras formas de reescrita, como adaptações para cinema e televisão [...]”⁴². Em outras palavras, as reescritas “podem ser qualquer releitura de um texto” (LANIUS, 2017, p. 35). O que seriam, então, reescritas no campo musical?

Pode-se pensar em traduções de peças vocais, edições de partituras/*songbooks* (no sentido de um editor escolher certas obras e fazer uma compilação própria), arranjos novos (orquestrações, reduções etc.), transcrições e performances — este último será discutido mais adiante. Esta pesquisa tem como enfoque apenas a música popular, definida como “música popular *gravada*, composta desde o surgimento do fonógrafo, e em grande parte na segunda metade do século XX”⁴³ (NEGUS, 1997, p. 5, grifo do autor). É uma música (i) centrada no registro sonoro/fonográfico/audiovisual (a performance),

⁴² No original: “The same basic process of rewriting is at work in translation, historiography, anthologization, criticism and editing. It is obviously also at work in other forms of rewriting, such as adaptations for film and television [...]”

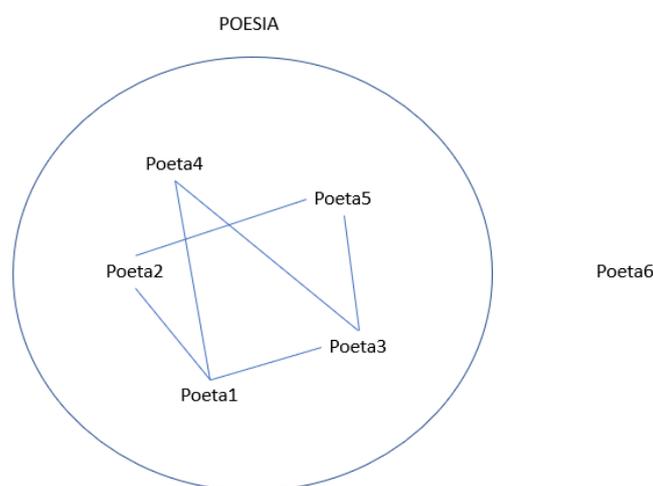
⁴³ No original: “*recorded* popular music, made since the phonograph, and mostly during the latter half of the twentieth century”.

(ii) com liberdade em termos de instrumentação e (iii) com liberdade em termos do que é considerado uma interpretação.

Há um jeito visual de se entender a relação entre obra (original) e interpretação (reescrita). No ensaio “Tradition and the Individual Talent”, T. S. Eliot afirma:

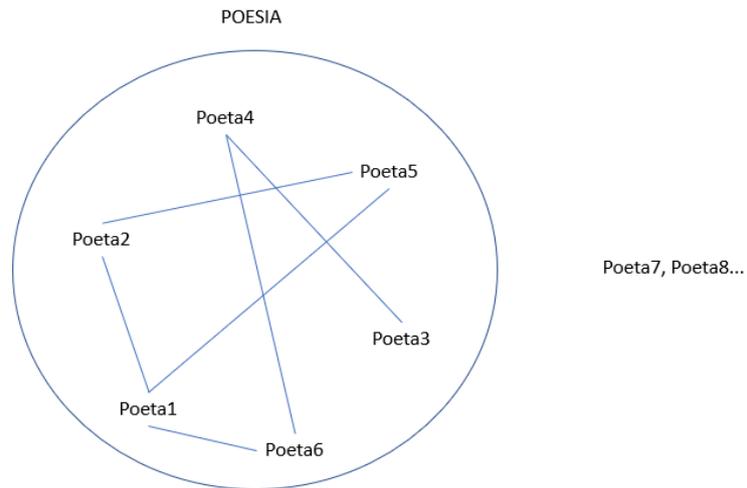
o que acontece quando uma obra de arte nova é criada é algo que acontece simultaneamente a todas as obras de arte que a precederam. Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si mesmos que é modificada pela introdução da obra de arte nova (realmente nova). A ordem existente está completa antes da chegada da nova obra; para a ordem persistir após a supervenção da novidade, o todo deve ser alterado, ainda que levemente; e as relações, as proporções e os valores de cada obra de arte em relação ao todo são reajustadas; e esta é a conformidade entre o antigo e o novo.⁴⁴ (ELIOT, 1915, s.p.)

Eliot fala o acima em relação à poesia. Podemos pensar da seguinte forma:

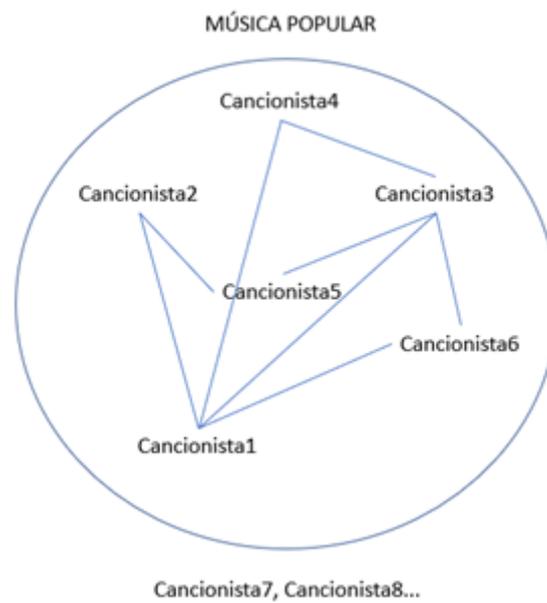


O círculo representa o cânone da poesia, e, dentro, há alguns poetas, interligados. De fora do círculo, está outro poeta. Segundo Eliot, o seguinte irá acontecer quando o último entrar no círculo:

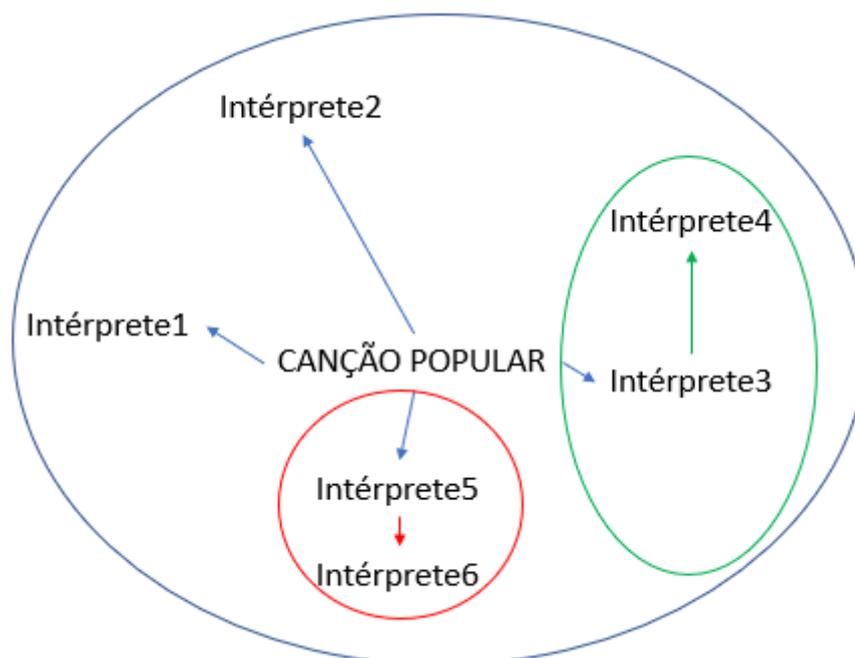
⁴⁴ No original: “what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the whole existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new.”



A relação entre os poetas irá se alterar — o que vai se repetir a cada vez que um artista for assim contemplado. É possível pensar num esquema similar na música:



Um círculo que englobasse uma canção qualquer e suas reescritas performáticas seria algo da seguinte forma:



A obra original está no centro do círculo azul, sendo interpretada por seis *performers* diferentes. Os de número 1, 2, 3 e 5 se inspiraram na original, mas o 4 decidiu tocar à maneira do 3 (círculo verde), e o 6, à maneira do 5 (círculo vermelho). Isso desloca o núcleo da obra para a interpretação, e o resultado é uma “nova” canção. A relação entre uma interpretação e a canção original é a mesma que entre uma tradução e o texto fonte: um produto inteiramente novo, mas ligado a um original, com uma influência forte do reescritor.

A noção de marcado e não marcado de Meschonnic tem seu lugar aqui também. Como ele explica na proposição 35 de seu artigo “Propositions pour une poétique de la traduction”:

A relação poética entre um texto e uma tradução envolve a construção de um rigor não composto, caracterizado por sua própria equivalência (a equivalência tem como limite o caráter sintático do léxico) e pela relação do marcado pelo não marcado, do não marcado pelo não marcado, da figura pela figura, e da não figura pela não figura. Esse paralelismo teorizado substitui a noção subjetiva, variável extensível, de “fidelidade”, característica justamente da ideologia estetizante que acabamos de definir. Tudo que não é esse paralelismo manifesta-se de forma diversa na poetização e participa dessa ideologia estetizante.⁴⁵ (MESCHONNIC, 1972, p. 54)

⁴⁵ No original: “Le rapport poétique entre un texte et une traduction implique la construction d'une rigueur non composite, caractérisée par sa propre concordance (la concordance a pour limite le caractère syntaxique du lexique) et par la relation du marqué pour le marqué, non marqué pour non marqué, figure pour figure, et non-figure pour non-figure. Cette correspondance théorisée remplace la notion subjective, variable extensible, de « fidélité », caractéristique justement de l'idéologie esthétisante qu'on vient de définir. Tout ce qui n'est pas cette correspondance ressortit diversement à la poétisation, et participe de cette idéologie esthétisante.” Trad. Ana Luiza Baesso Moreira.

O marcado é todo elemento de alguma forma trai o que se convencionalmente espera, enquanto o não marcado é o contrário, e, segundo Meschonnic, deve-se traduzir o marcado pelo marcado, e o não marcado pelo não marcado. Na tradução poética, as rimas consonantais de Emily Dickinson vêm à mente. Como reproduzir no português as rimas dos versos 2 e 4 do poema 870?

Finding is the first Act
The second, loss,
Third, Expedition for
The “Golden Fleece”

Fourth, no Discovery —
Fifth, no Crew —
Finally, no Golden Fleece —
Jason — sham — too.

A rima entre “loss” e “Fleece” é, segundo Britto (2006, p. 58-59), “um recurso experimental usado de modo consciente por uma artista inovadora”, de forma que sua tradução por “ato” e “Dourado”, à primeira vista satisfatório, “[a ele] parece questionável” por se tratar de um par de rimas toantes, “elemento do repertório prosódico tradicional”. Discussão semelhante não se repete no que diz respeito à rima seguinte: “Crew”/”too”, “Tripulação”/”Jasão”. Ou seja, um recurso experimental — um traço marcado — pediria uma solução tradutória experimental — também marcada.

Projetando essa noção do escopo das correspondências entre original e tradução para o nível das práticas interpretativas gerais de uma obra musical, no mundo da música popular, como a voz é geralmente o instrumento principal, sendo acompanhada por outros, há uma variedade grande de possibilidades que não vão descaracterizar a música; ou seja, que não serão desviantes a ponto de deixar a interpretação “marcada”. Dylan é um exemplo vivo de um reinventor constante da própria obra. A canção “Blowin’ in the Wind”, gravada com voz e violão originalmente em 1962, para *The Freewheelin’ Bob Dylan*, segundo disco do compositor, ganhou roupagem elétrica em 1974, na turnê com a The Band, lançada oficialmente no álbum duplo *Before the Flood*; quatro anos depois, contou com um arranjo completamente diferente que incluía *backing vocals*, como documentado no também disco duplo *At Budokan*.

No caso, nenhuma dessas sonoridades novas descaracterizou as canções originais, por mais que fossem muito diferentes. Mas, com tanta liberdade, pode surgir um problema: à medida que interpretações se afastam cada vez mais da gravação original,

como afirmar que se trata de versões de determinada música? Não é possível estabelecer uma fórmula que dê essa resposta.

Wittgenstein e o conceito de “semelhança de família” podem ajudar:

A noção de jogo é utilizada primeiramente para ilustrar essa ideia, por conta da comparação que se fizera antes entre linguagem e jogo (PI §§66-7). Quando “*olhamos e vemos*” se todos os jogos possuem algo em comum, **notamos que se unem, não por um único traço definidor comum, mas por uma complexa rede de semelhanças que se sobrepõem e se entrecruzam, do mesmo modo que os diferentes membros de uma família se parecem uns com os outros sob diferentes aspectos** (compleição, feições, cor dos olhos etc.). **O que sustenta o conceito, conferindo-lhe sua unidade, não é um “fio único” que percorre todos os casos, mas, por assim dizer, uma sobreposição de diferentes fibras, como em uma corda** (BB 87; PG 75). (GLOCK, 1998, pp. 324-5, itálico do autor, os grifos são meus)

O que Wittgenstein sugere é que não há apenas um traço comum a se procurar nas infinitas interpretações e reinterpretações de uma canção; há uma série de semelhanças que ligam a obra original⁴⁶ a todas as suas reescritas. Assim, por mais que uma interpretação esteja afastada do núcleo original, deve ser possível localizar características que liguem o original a ela.

As várias versões de “Tangled Up in Blue”, de Dylan, são um caso de estudo. Ao comparar a letra entre as versões de Nova York⁴⁷ e de Minneapolis⁴⁸, gravadas com uma diferença de três meses, surgem inúmeras diferenças: o pronome⁴⁹ que o narrador usa para contar a história (NY: “Early one mornin’ the sun was shining / He was lying in bed”; Minneapolis: “Early one mornin’ the sun was shining / I was laying in bed”), os lugares viajados (NY: “So he drifted down to LA / Where he reckoned he’d try his luck / Working for a while in an airplane plant / Loading cargo onto a truck”; Minneapolis: “So I drifted down to New Orleans / Where I was lucky to be employed / Working for a while on a fishing boat / Right outside of Delacroix”), as situações encontradas (NY: “He was always in a hurry / Too busy or too stoned / And everything that she ever planned / Just a-had to be postponed / He thought they were successful / She thought they were blessed / With objects and material things / But I never was impressed”; Minneapolis: “I lived

⁴⁶ A obra original aqui considerada em termos da canção é a primeira gravação comercializada. Por exemplo, existem 15 tomadas de “Like a Rolling Stone”: algumas incompletas, algumas completas, algumas até em tempos diferentes, como 3/4; consideramos a original como a lançada no disco *Highway 61 Revisited*.

⁴⁷ A versão utilizada foi o *remake* 3 da 3ª tomada da canção.

⁴⁸ Esta é a gravação lançada no disco *Blood on the Tracks*; portanto, é a que consideramos a original.

⁴⁹ Não é tão simples separar o uso do pronome ou da 1ª ou da 3ª pessoa por versão. Na gravação de Nova York, em certo momento, Dylan também utiliza o pronome de 1ª pessoa: “She was workin’ in a topless place / And I stopped in for a beer / I just kept looking at the side of her face / In the spotlight so clear”. No entanto, é válido destacar essa diferença pelo número de usos de cada pronome em cada versão.

with them on Montague Street / In a basement down the stairs / There was music in the cafés at night / And revolution in the air / Then he started into dealing with slaves / And something inside of him died / She had to sell everything she owed / And froze up inside”)... Além disso, o artista continuou alterando a letra (e o arranjo), com mudanças notáveis até a segunda década do século XXI, quarenta anos desde a gravação original. No entanto, é impossível dizer que sejam canções diferentes por conta dessas mudanças. As “fibras da corda” de Wittgenstein — os elementos constantes — seriam, entre outros, frases melódicas e versos inteiros, inclusive o estribilho, que dá título à canção.

Por outro lado, há interpretações mais conservadoras. Em 2007, após o lançamento de seu sétimo disco de estúdio, *In Rainbows*, o Radiohead transmitiu algumas performances direto do estúdio. Uma delas foi um cover de “The Headmaster Ritual”, do segundo disco dos Smiths, *Meat Is Murder*, com algumas mudanças na letra (“Same old suit since 1962” virou “Same old jokes since 1962”; “Give up education as a bad mistake” se tornou “Give up life as a bad mistake”⁵⁰). A revista *Far Out* (2020), caracterizou o cover como “quase perfeito”⁵¹ e “uma homenagem sublime e arrojada”⁵²: “O vocal de Thom Yorke presta uma homenagem à voz icônica de Morrissey, mas sem fazer uma imitação. A guitarra de Jonny Greenwood é praticamente idêntica ao andamento e ao ritmo da de [Johnny] Marr, com um floreio próprio.”⁵³ Marr, o compositor da parte musical da canção, por sua vez, disse que o cover “é o melhor que ele já ouviu”.⁵⁴ Ele mesmo gravou um cover em 2018, se mantendo bastante fiel também.⁵⁵ É possível que o Radiohead tenha achado que interpretar essa música significaria se manter o mais próximo possível da versão dos Smiths, e que qualquer mudança maior no instrumental ou na melodia descaracterizaria a gravação deles. A opinião da revista parecia ratificar essa opinião ao elogiar o vocal e a linha de guitarra como sendo próximos aos originais.

Cabe fazer observações sobre dois tipos de reescrita, a tradução e a performance:

- (i) Embora ambas sejam classificadas como reescritas, suas metas podem não ser necessariamente as mesmas. A correspondência que se espera entre

⁵⁰ Na gravação original, Morrissey primeiro canta “suit”, depois, ao repetir a estrofe, “jokes since 1902”. Similarmente, ele canta “give up life as a bad mistake” na segunda parte da canção.

⁵¹ No original: “a near-perfect cover”.

⁵² No original: “a sublime and slick homage”.

⁵³ No original: “Thom Yorke’s vocal delivery pays respect to, but is not an impersonation of, Morrissey’s iconic tone. Jonny Greenwood’s guitar is almost identical in every way to Marr’s pace and rhythm, with an extra unique flourish of his won [*sic*].”

⁵⁴ No original: “They do a better job than anyone else I’ve heard.”

⁵⁵ Marr tocou “The Headmaster Ritual”, com ele mesmo no vocal. (Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=uotTQdF5evk>) Uma mudança na letra que vale a pena ser mencionada: “Same old jokes since 1982”. Marr começou a trabalhar com Morrissey em 1982.

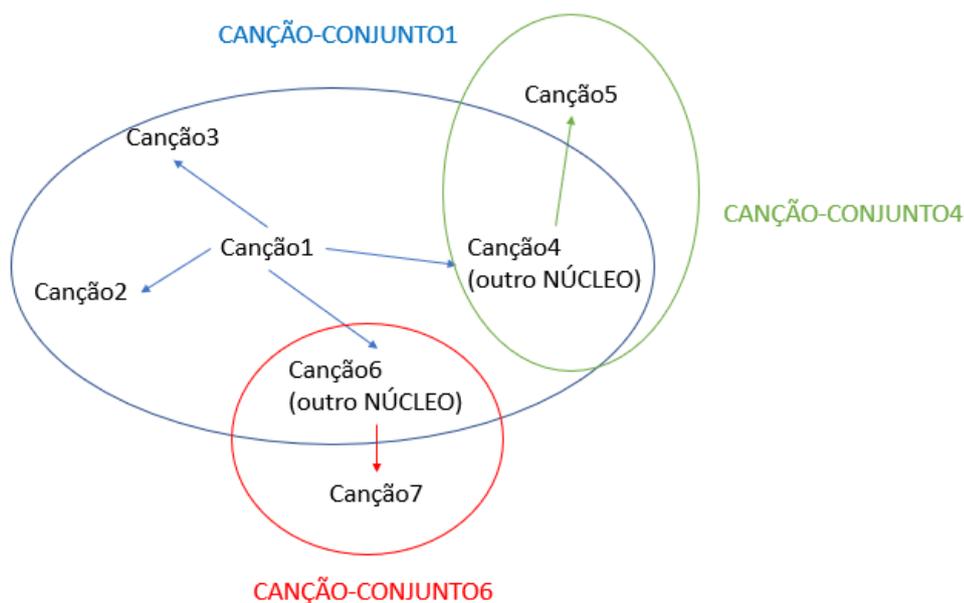
original e tradução não é a mesma que se espera entre original e interpretação. Diz-se que uma tradução é boa quando, entre outros elementos, ela apresenta fidelidade ao original; por outro lado, de interpretações se quer inovação, novidade (apesar de nem sempre ser o caso, como discutido acima, no *cover* que o Radiohead fez dos Smiths).

- (ii) A performance de uma canção traduzida é a reescrita de uma reescrita. Assim, encontra-se uma relação similar àquelas ilustradas anteriormente, com interpretações inspirando outras interpretações. Além disso, o ponto (i) também se aplica: a interpretação original de uma canção traduzida vai inspirar outras performances – das quais se vai esperar originalidade em relação à original.

Para facilitar futuras discussões, segue abaixo uma sugestão de terminologia:

- **canção**: a obra musical em si. Pode ser a peça original ou alguma interpretação.
- **canção-conjunto**: a totalidade que abarca a canção e todas as suas reescritas de primeiro grau (diretas).
- **núcleo**: o centro de uma canção-conjunto. Pode ser deslocado e originar outras canções-conjunto.

Refazendo o último esquema apresentado seguindo os termos acima e com setas indicando as cores das canções-conjunto, podemos encontrar algo da seguinte forma:



A Canção4 e a Canção6 formam, respectivamente, a Canção-Conjunto4 e a Canção-Conjunto6, cada uma com seu próprio núcleo, que nada mais é do que uma canção. A Canção1 ganhou esse nome apenas a título de exemplo cronológico; as

interpretações partem de uma canção cuja autoria⁵⁶ é conhecida — e às vezes cujo autor é essencial para se entender a escolha daquela interpretação —, mas este trabalho prefere destacar as possibilidades interpretativas.

É possível associar o conceito da canção-conjunto com a teoria dos polissistemas, de Itamar Even-Zohar, segundo o qual a literatura traduzida é “não só sistema integral dentro de todo polissistema literário, mas um sistema ativo em seu interior”⁵⁷ (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 46). Ela pode ter uma força inovadora, com um papel central no polissistema literário, “participando ativamente em moldar o centro do polissistema”⁵⁸ (ibid.), ou ser conservadora, com uma posição periférica, “não tendo influência em processos importantes e sendo modelada de acordo com normas já convencionadas por um tipo já dominante na literatura alvo”⁵⁹ (ibid., p. 48). A posição inovadora está relacionada a abordagens novas e literaturas ainda em formação ou fracas, enquanto a conservadora, a normas tradicionais/antiquadas e literaturas já formadas ou fortes. No mundo da canção popular, podemos pensar que a música popular brasileira seria o polissistema, contendo um subsistema de “versões”, canções estrangeiras com letras em português. Por analogia, a gravação canônica de uma canção seria o centro de uma espécie de microssistema composto por ela e suas (re)interpretações e gravações. Assim, o polissistema do cancionário da música popular brasileira seria formado por microssistemas como esse (e inúmeros outros). Tomando emprestada a terminologia de Even-Zohar, no caso de regravações, interpretações que não inspirem outras interpretações podem ser tratadas como periféricas, e aquelas que geram outras, como centrais.

Há um exemplo interessante na obra dylanésca a considerar: a canção “All Along the Watchtower”, do disco *John Wesley Harding*, de 1967. A composição foi regravada pela Jimi Hendrix Experience para o álbum duplo *Electric Ladyland*, lançado no ano seguinte. Quando Dylan começou a tocar essa música ao vivo, em 1974, “foi a versão de Jimi Hendrix da canção: um rock pesado, não o minimalismo acústico misterioso do fonograma” (GRAY, 2006, p. 7). Numa entrevista, em 1995, perguntaram a ele sua opinião sobre a versão de Hendrix, e ele respondeu:

⁵⁶ Autoria ou ao menos o autor de determinado arranjo, no caso das canções tradicionais.

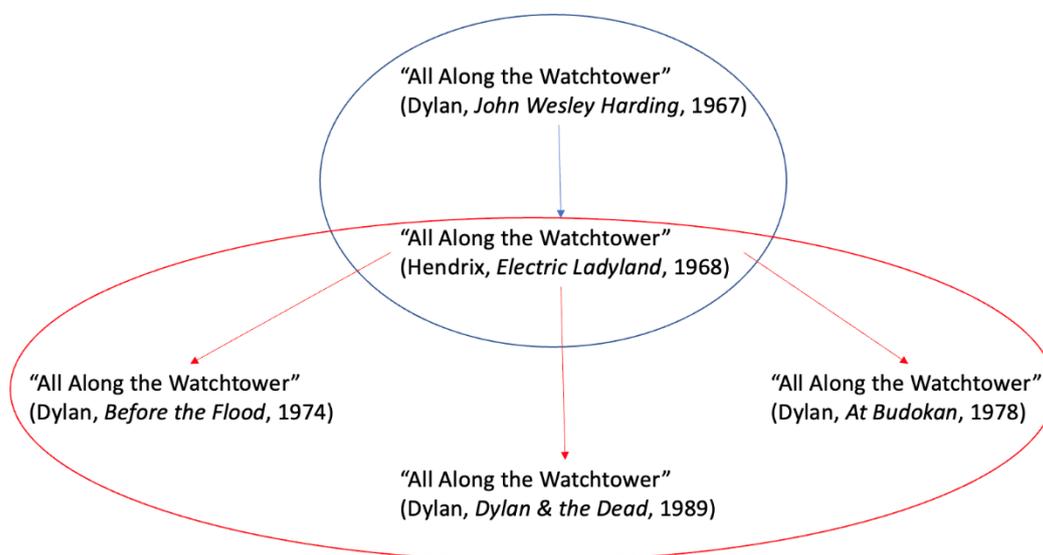
⁵⁷ No original: “I conceive of translated literature not only as an integral system within any literary polysystem, but as a most active system within it”.

⁵⁸ No original: “it participates actively in shaping the center of the polysystem”.

⁵⁹ No original: “it has no influence on major processes and is modelled according to norms already conventionally established by an already dominant type in the target literature”.

Fiquei impressionado, de verdade. Ele tinha muito talento. Ele sabia encontrar coisas dentro de uma canção e desenvolvê-las vigorosamente. Ele encontrou coisas que outras pessoas jamais seriam capazes de encontrar. Ele deve ter melhorado a canção pelos espaços que ele estava usando. Eu aproveitei a interpretação dele e continuo aproveitando. (DOLEN, 1995, s.p.)⁶⁰

O núcleo, neste caso, se deslocou da obra original para a interpretação de Hendrix:



A obra de Dylan passou pela “voz” de outro para, então, voltar ao compositor transformada. Apesar dos arroubos cataclísmicos que Hendrix acrescentou na guitarra à placidez do original e às pequenas mudanças na letra, não se pode dizer que a canção deixou de ser “All Along the Watchtower”; ao mesmo tempo, ela sofreu transformações inegáveis, dando à luz outras possíveis interpretações.

Por outro lado, o cover que o Radiohead fez dos Smiths é muito mais tradicional, mais próxima à gravação original de Morrissey, Marr, Joyce e Rourke. A interpretação não ocasiona mudanças, prendendo-se a uma fidelidade quase que total.

Na terminologia de Even-Zohar, a interpretação de Hendrix foi inovadora, pois teve uma influência sentida no polissistema, de tal forma que o compositor da canção agora se baseia em uma interpretação para fazer suas performances. Da mesma forma, as interpretações resultantes, como as três mencionadas acima e o cover de “The Headmaster Ritual” do Radiohead, são periféricas, já que mantêm o *status quo* do polissistema em vez de estabelecer inovações.

⁶⁰ No original: “It overwhelmed me, really. He had such talent, he could find things inside a song and vigorously develop them. He found things that other people wouldn’t think of finding in there. He probably improved upon it by the spaces he was using. I took license with the song from his version, actually, and continue to do it to this day.”

Quando se tem o universo da canção popular, pode-se pensar em vários outros polissistemas maiores: álbuns de um mesmo artista, artistas de um mesmo gênero, década etc., mas este trabalho enfocará a questão da canção e suas interpretações, levando em consideração o lado estético mais adiante.

4.3

Modelos teóricos

Rocha (2018) enumera abordagens para tradução de canção de vários teóricos, cada um com sugestões de como proceder. É possível separar os conselhos em algumas áreas:

- (i) Prosódia: “A declamação correta é a prioridade do tradutor. Não há desculpa para sequer o mínimo deslize”⁶¹ (SPAETH, 1915, p. 294); “A distribuição das sílabas deve ser de forma a permitir uma pronúncia fácil e fluida” (HART, 1917, p. 457 *apud* ROCHA, 2018, p. 44); “Ser facilmente cantável com aquela música em particular”⁶² (DRINKER, 1950, p. 226); “Sílabas rápidas devem ser pronunciáveis com muita facilidade, especialmente se forem semicolcheias”⁶³ (HIEBLE, 1958, p. 236); “A letra traduzida deve ser cantável; caso contrário, as outras virtudes do texto serão insignificantes” (EMMONS & SONNTAG, 1979, p. 292 *apud* ROCHA, 2018, p. 48); “A falta de naturalidade exige um esforço adicional e supérfluo da parte do público”⁶⁴ (LOW, 2003, p. 95);
- (ii) Rima: “Quando a música enfatiza as rimas, o tradutor dificilmente poderá omiti-las. [...] Espera-se que o tradutor ideal, claro, tentará fazer com que sua versão não só ‘cante’ como a canção original, mas também se ‘leia’ como a letra original⁶⁵ (SPAETH, 1915, p. 297); “A tradução deve reproduzir o esquema rimático da letra original.” (HART, 1917, p. 457 *apud* ROCHA, 2018, p. 44); “É preciso rimar se a forma das estrofes

⁶¹ No original: “Correct declamation is the first duty of the translator. There is no excuse for the slightest flaw in accents.”

⁶² No original: “To be readily singable with the particular music”.

⁶³ No original: “Rapid syllables must trip easily off the tongue, especially with 16th notes”.

⁶⁴ No original: “Unnaturalness demands an additional and superfluous effort from the audience”.

⁶⁵ No original: “When rhymes are emphasized by the music, the translator can hardly afford to omit them. [...] The ideal translator, of course, would be expected to make his version not only ‘sing’ like the original song but also ‘read’ like the original poem.”

exigir; mas isso é menos frequente do que se pensa”⁶⁶ (STRANGWAYS, 1921, p. 224); “Conter rimas nos lugares onde a melodia ou a letra exigir”⁶⁷ (DRINKER, 1950, p. 226); “Ao traduzir, o tradutor deve seguir o máximo possível o esquema métrico e rimático do original, mas sem ficar forçado. Apesar de parte do sistema rimático poder ser sacrificada às vezes sem grandes perdas, o estilo geral da obra precisa ser mantido”⁶⁸ (HIEBLE, 1958, p. 236); “Rima, onde necessário”⁶⁹ (NIDA, 1964, p. 177); “O esquema rimático original deve ser mantido, pois este dá forma aos versos” (EMMONS & SONNTAG, 1979, p. 292 *apud* ROCHA, 2018, p. 49); “Respeitar as rimas”⁷⁰ (KELLY, 1992, p. 92); “As rimas não precisam ser tão perfeitas ou numerosas como no original, e o esquema de rimas não precisa ser seguido de forma tão rígida”⁷¹ (LOW, 2003, p. 96);

- (iii) Métrica: “Os tradutores mais cuidadosos tentarão imitar também os esquemas originais de rima e métrica. Isso é tão difícil que acaba se sacrificando o sentido, a prosódia ou a ênfase dramática”⁷² (SPAETH, 1915, p. 296); “A tradução deve reproduzir a métrica da original” (HART, 1917, p. 457 *apud* ROCHA, 2018, p. 44); “Ao traduzir, o tradutor deve seguir o máximo possível o esquema métrico e rimático do original, mas sem ficar forçado” (HIEBLE, 1958, p. 236); “Um comprimento fixo para cada frase, com exatamente o número certo de sílabas”⁷³ (NIDA, 1964, p. 177);
- (iv) Sentido: “Quando a música, como frequentemente acontece, imita diretamente o sentido das palavras, a tradução deve ser feita com mais

⁶⁶ No original: “He must rhyme if the form of the stanza makes rhyme expected; but this is the case leff often than might be supposed.”

⁶⁷ No original: “To contain rhymes wherever the music or the text calls for it”.

⁶⁸ No original: “In producing the translation, the translator should as much as possible abide by the metre and rhyming scheme of the original where this can be done without producing a stilted effect. While a part of the rhyming system may be sacrificed at times without ill effects, the general style of the piece must never be forfeited.”

⁶⁹ No original: “Rhyme, where required”.

⁷⁰ No original: “Respect the rhythms”.

⁷¹ No original: “The rhymes will not have to be as perfect or as numerous as in the original, and the rhyme scheme need not be observed strictly.”

⁷² No original: “[...] and the most conscientious translators try as a rule to imitate also the original schemes of rhyme and metre. This is often so difficult that it can be accomplished only by the sacrifice of sense, accent or dramatic emphasis.”

⁷³ No original: “A fixed length for each phrase, with precisely the right number of syllables”.

cuidado ainda”⁷⁴ (SPAETH, 1915, p. 295); “A tradução deve reproduzir, em linguagem adequada, o espírito e o significado da letra original” (HART, 1917, p. 457 *apud* ROCHA, 2018, p. 43); “Se for possível traduzir, que se traduza; mas às vezes uma adaptação é melhor, ou até mesmo necessária, e então o tradutor deve ter total liberdade e ser julgado apenas pelo resultado final”⁷⁵ (STRANGWAYS, 1921, p. 223); “Reproduzir o espírito e principalmente o sentido do original”⁷⁶ (DRINKER, 1950, p. 226); “As traduções não devem ser sentidas como traduções, e sim devem ler e soar como originais. Devem ser feitas por falantes que dominem o idioma traduzido, imbuídos do espírito do original e possuindo toda sua genialidade”⁷⁷ (HIEBLE, 1958, p. 236); “Em relação ao significado literal, liberdades podem ser tomadas quando os três requisitos acima [ser cantável, soar como se a música original tivesse sido composta para ela, manter as rimas] não puderem ser atendidos” (EMMONS & SONNTAG, 1979, p. 292 *apud* ROCHA, 2018, p. 49); “Encontrar e respeitar o sentido”⁷⁸ (KELLY, 1992, p. 92); “Apesar de a precisão semântica ser importantíssima na tradução de textos informativos, as limitações da tradução de canção pedem um alargamento ou manipulação do sentido”⁷⁹ (LOW, 2003, p. 94);

- (v) Sonoridade do texto: “Deve-se levar em consideração não só as diferenças na pronúncia de vogais e consoantes, mas as variedades de rima, aliteração, onomatopeia etc.”⁸⁰ (SPAETH, 1915, p. 294) e “O tradutor deve intentar reproduzir os sons vocálicos importantes o máximo

⁷⁴ No original: “When the music, as is often the case, gives a direct imitation of the sense of the words, then the translator’s version must be even more carefully chosen.”

⁷⁵ No original: “If it pretends to translate, it must translate; but an adaptation is sometimes more to the point, or is even imperative, and then the translator should be given complete discretion and be judge by his result.”

⁷⁶ No original: “To reproduce the spirit and substantially the meaning of the original”.

⁷⁷ No original: “Translations should not be felt as such but should read and sound like English originals. They should be produced by English-speaking persons thoroughly imbued with the spirit of the original and possessed of all the genius portrayed by it.”

⁷⁸ No original: “Find and respect the meaning”.

⁷⁹ No original: “Whereas semantic accuracy is of paramount importance in translation of informative texts, the constraints of song translation call for some stretching or manipulation of sense.”

⁸⁰ No original: “Not only the many differences in the pronunciation of both vowels and consonants, but also the varieties of rhyme, alliteration, onomatopoeia, etc.”

possível”⁸¹ (ibid., p. 296); “As vogais da letra original devem ser reproduzidas por vogais similares na tradução”, “As consoantes da letra original devem ser reproduzidas por consoantes similares na tradução” e “A tradução deve reproduzir todos os dispositivos poéticos especiais da letra original, como aliteração, assonância, agrupamento de vogais e consoantes. (HART, 1917, p. 457 *apud* ROCHA, 2018, p. 43-44); “Preservar vogais e consoantes importantes ao sentido da canção e sons originais são uma vantagem para a sonoridade do verso; mas isso é um luxo apenas para quando as outras condições forem cumpridas”⁸² (STRANGWAYS, 1921, p. 224); “Em notas altas, é necessário evitar vogais anteriores fechadas. Com frequência, deve-se preservar certos sons de vogais quando se tratar de um recurso usado de forma proposital pelo letrista. O mesmo se aplica para efeitos de aliteração e onomatopeia”⁸³ (HIEBLE, 1958, p. 236); “Vogais com qualidade adequada para certas notas enfáticas ou muito longas”⁸⁴ (NIDA, 1964, p. 177);

- (vi) Ritmo/melodia: “A tradução deve preservar o ritmo da música e a unidade da frase musical”, “Se no original uma sílaba utilizar o tempo de duas ou mais notas, o mesmo deve acontecer na tradução” e “A tradução deve reproduzir o ritmo da letra original” (HART, 1917, p. 457 *apud* ROCHA, 2018, p. 43-44); “É possível alterar o comprimento das notas originais, contanto que não se destrua o fraseado; mas a tradução não pode colocar o cantor em dúvida sobre a acentuação das notas nem criar dificuldades no canto”⁸⁵ (STRANGWAYS, 1921, p. 223); “Preservar as notas, o ritmo e o fraseado da música”⁸⁶ (DRINKER, 1950, p. 226); “Em obras musicais, o

⁸¹ No original: “Translators should make it a rule to reproduce as far as possible the important vowel sounds of the original text.”

⁸² No original: “Vowels and consonants which are appropriate in some way to the sense are, and those which preserve the sounds of the original may be, an advantage to the music of the verse; but this advantage is a luxury to be sought for only when the other conditions have been fulfilled.”

⁸³ No original: “With high notes it is necessary to avoid the closed front vowels. Often it may be necessary to preserve certain vowel sounds where their use was a premeditated device of the poet. The same thing is true with alliteration and onomatopoeic words.”

⁸⁴ No original: “Vowels with appropriate quality for certain emphatic or greatly lengthened notes”.

⁸⁵ No original: “It may alter the length of the composer’s notes provided it does not destroy his phrase; but, apart from this, it must never put the singer in any difficulty about his accented note nor propound to him difficult vocal problems.”

⁸⁶ No original: “To preserve the notes, rhythm, and phrasing of the original”.

ritmo do texto deve seguir o da música”⁸⁷ (HIEBLE, 1958, p. 236); “Respeitar os ritmos”⁸⁸ (KELLY, 1992, p. 92); “Mudanças na melodia não estão fora de cogitação”⁸⁹ (LOW, 2003, p. 97);

- (vii) Encontro notas-palavras/notas-sílabas: “Notas importantes sobre as quais recaem palavras importantes no original devem igualmente receber palavras importantes na tradução. O clímax da letra e o clímax da música devem ser sincronizados” e “As sílabas acentuadas devem cair em notas acentuadas” (HART, 1917, p. 457 *apud* ROCHA, 2018, p. 43); “Notas e passagens importantes devem coincidir com palavras e sílabas importantes”⁹⁰ (HIEBLE, 1958, p. 236);
- (viii) Tradutor: “O tradutor musical ideal não é apenas um linguista, mas poeta e músico também. Se todas essas qualidades não forem encontradas em um só indivíduo, seria melhor trabalhar que vários colaborassem”⁹¹ (SPAETH, 1915, p. 298); “As traduções não devem ser sentidas como traduções, e sim devem ler e soar como originais. Devem ser feitas por falantes que dominem o idioma traduzido, imbuídos do espírito do original e possuindo toda sua genialidade. É preciso ter um conhecimento musical profundo. Depois de uma boa tradução ser feita, ela precisa ser verificada cuidadosamente por um nativo”⁹² (HIEBLE, 1958, p. 236);

Algumas conclusões a partir dos comentários acima:

- (i) Prosódia: é essencial que a tradução possa ser cantada como a original e de forma fluida e compreensível.
- (ii) Rima: há uma discordância. Alguns autores são a favor de sempre se manter o esquema de rimas original, enquanto outros defendem uma flexibilização.
- (iii) Métrica: respeitar ao máximo a métrica da canção original.

⁸⁷ No original: “In musical works, the rhythm of the text must follow that of the music.”

⁸⁸ No original: “Respect the rhythms”.

⁸⁹ No original: “Even changes to the melody are not completely out of the question.”

⁹⁰ No original: “Important notes and passages must coincide with important words and syllables.”

⁹¹ No original: “The ideal musical translator is not merely a linguist, but a poet and a musician as well. If all these qualities are not to be found in one man, it would be better for several individuals to collaborate.”

⁹² No original: “Translations should not be felt as such but should read and sound like English originals. They should be produced by English-speaking persons thoroughly imbued with the spirit of the original and possessed of all the genius portrayed by it. With musical originals, they must have a thorough knowledge of that art. After a good translation has been made, it should be thoroughly checked by a native.”

- (iv) Sentido: com exceção de Strangways, que defende adaptar o conteúdo semântico da letra-fonte, parece haver uma concordância que uma canção tem um sentido uno e estável e que cabe ao tradutor entendê-lo e transmiti-lo na tradução.
- (v) Sonoridade do texto: sempre procurar correspondências para manter a sonoridade da tradução o mais próximo possível do original.
- (vi) Ritmo/melodia: Strangways e Low defendem que é possível fazer alterações na melodia, desde que não alterem o fraseado musical. Para os outros, é preciso seguir as notas da canção-fonte.
- (vii) Encontro notas-palavras/notas-sílabas: é preciso coincidir sílabas acentuadas com notas acentuadas, e é preciso manter trechos importantes do original no mesmo local na tradução.
- (viii) Tradutor: o tradutor precisa dominar o idioma traduzido, entender de poesia e de música. Caso contrário, será necessário colaborar com outras pessoas.

Dois oito itens acima, há discordâncias em três deles: rima, sentido e melodia. Cabe destrinchar cada um deles individualmente.

4.3.1

Rima

Quero destacar uma das observações de Hieble acerca de rimas: “Rimas visuais, como *through-enough*, devem ser evitadas, já que canções são primordialmente feitas para serem ouvidas, não lidas”⁹³ (HIEBLE, 1958, p. 236, grifo do autor). Ele levanta uma questão interessante: as rimas precisam funcionar sonora, não visualmente, pois escutamos canções. O texto não é mudo, e a rima faz parte do domínio sonoro. Isso significa que todo esquema de rimas, sem exceção, precisa ser preservado?

É melhor pensar em termos relativos. Uma canção específica precisa ter o esquema rímico mantido? Em outras palavras, **qual é o peso que a rima tem para determinada canção?** Desta forma, evita-se um prescritivismo desnecessário e se abre um leque maior de possibilidades.

Tomemos, por exemplo, “Man Gave Names to All the Animals”, de Bob Dylan:

⁹³ No original: “Eye-rhymes such as *though-enough*, should be avoided since songs are primarily for the ear and not for the eye.”

*⁹⁴Man gave names to all the animals
 In the beginning, in the beginning
 Man gave names to all the animals
 In the beginning, long time ago

He saw an animal that liked to growl
 Big furry paws and he liked to howl
 Great big furry back and furry hair
 “Ah, think I’ll call it a bear”

*

He saw an animal up on a hill
 Chewing up so much grass until she was filled
 He saw milk comin’ out but he didn’t know how
 “Ah, think I’ll call it a cow”

*

He saw an animal that liked to snort
 Horns on his head and they weren’t too short
 It looked like there wasn’t nothin’ that he couldn’t pull
 “Ah, think I’ll call it a bull”

*

He saw an animal leavin’ a muddy trail
 Real dirty face and a curly tail
 He wasn’t too small and he wasn’t too big
 “Ah, think I’ll call it a pig”

*

Next animal that he did meet
 Had wool on his back and hooves on his feet
 Eating grass on a mountainside so steep
 “Ah, think I’ll call it a sheep”

*

He saw an animal as smooth as glass
 Slithering his way through the grass
 Saw him disappear by a tree near a lake . . .

Com exceção do refrão, a canção tem um esquema de rimas *aabb*, com os três primeiros versos de cada estrofe descrevendo características de determinado animal (gostava de rugir, dava leite, tinha chifres etc.) e o quarto dando o nome do bicho. Isso se repete por cinco estrofes. A sexta, porém, omite o verso que identifica a criatura, e música simplesmente acaba sem que o animal seja nomeado. Temos só os três atributos: um animal liso como vidro e que se rasteja e que desapareceu perto de árvore à margem

⁹⁴ Usei o asterisco para representar a repetição do refrão.

do lago. As duas características somadas ao som da palavra final do último verso, “lake”, deixam claro qual é o animal: “snake”. Caso um tradutor abolisse por completo a rima, o ouvinte ficaria perdido; não haveria como identificar a serpente. Isso significa que uma tradução precisa necessariamente emplacar um esquema *aabb*? A ideia é, por meio da repetição do esquema, chegar à palavra “snake” sem que seja preciso mencioná-la. Empregar *xxaa* ou *xaxa* pode resolver.

E em uma canção como a já mencionada “2 + 2 = 5”, do Radiohead, que também tem rimas, mas elas são utilizadas convencionalmente? Seguem abaixo as duas primeiras estrofes:

Are you such a dreamer
To put the world to rights?
I'll stay home forever
Where two and two always makes a five

I'll lay down the tracks
Sandbag and hide
January has April showers
And two and two always makes a five

Neste caso, em comparação com “Man Gave Names to All the Animals”, o peso que estas rimas têm é muito menor, mas não desprezível. Na canção que abre *Hail to the Thief*, as rimas são inclusive imperfeitas, o que dá mais flexibilidade ainda para o tradutor. Só a vogal ditongada /ai/ está presente nos versos pares; as consoantes mudam. Se considerarmos que os vv. ímpares das duas estrofes rimam, são rimas consonantais ainda menos perceptíveis: /r/ e /s/, respectivamente.

4.3.2

Sentido

Carlos Rennó (1991, p. 42) explica da seguinte forma suas traduções de letras de Cole Porter:

Tentei traduzir as elaboradas letras de CP [Cole Porter] orientando-me por parâmetros estéticos que levassem em conta não apenas seus aspectos temáticos e contedísticos mas também, e às vezes principalmente, os procedimentos formais e estilísticos por ele adotados.

Rennó equipara o lado formal com o lado semântico, algo que Haroldo de Campos também propunha para a tradução de poesia. Em seu texto “Tradução como Criação e como Crítica”, de 1962, ele cria o conceito do isomorfismo ao pensar na relação entre poema fonte e poema meta: “ambas [informações estéticas em diferentes línguas] estarão

ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema” (CAMPOS, 1967, p. 24). Ele explica que, na tradução de poesia “não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma” (ibid.) e que “o significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora” (ibid.).

Campos desenvolve melhor a ideia de tradução levando em conta a forma em “Da Transcrição”, onde, discutindo noções de Jakobson e Benjamin, caracteriza a tradução poética “por seu *modus operandi*, não como mera tradução de significado superficial, mas como uma prática ‘paramórfica’ voltada para o redesenho da ‘função poética’ (Jakobson) [...]; em Benjamin, [...] melhor definível como ‘fidelidade à redefinição da forma’” (CAMPOS, 2003, p. 35). Entende-se que o que está em jogo é a tradução do *dizer* poético, uma relação entre a estética e a semântica. Ou seja, não há uma primazia do sentido. Os elementos semânticos não são colocados em primeiro lugar; isso significa que a forma, com seus contornos métricos, sonoros, visuais e afins, também exige pontos de contato entre obra fonte e obra meta. O sentido, para Campos, serviria para uma verificação se a reescrita, ao obedecer determinada forma, pode mesmo ser considerada uma tradução.

No mundo da canção popular, para fins de análise e tradução de letra, as ideias de Campos apontam um caminho semelhante; um caminho que, salvo uma diferença relativa ao objeto de estudo e um detalhe filosófico, é semelhante àqueles recomendados pelos teóricos mencionados em Rocha (2018): procurar correspondências para rimas, assonâncias, aliterações etc., não só para o conteúdo semântico.

A diferença é que são três as balizas demarcatórias nas canções: o sentido (baliza textual), a melodia (baliza musical) e a prosódia (baliza músico-textual). Ou seja, são três as formas de criação de sentido na canção, e há uma interação entre todos os elementos; o dizer cancional, então, se configura em outras frentes, e todas elas influem na tradução. Esses três modos de significação precisam ser levados em consideração na tradução.

O detalhe filosófico está relacionado ao fato de as recomendações incluírem que a tradução deve manter um suposto “espírito” de uma letra ou canção, um sentido imanente e imutável. Isso, por si só, traz outros dois problemas, ambos de cunho logocêntrico: (i) a ideia de que há em um texto um sentido uno; e (ii) a noção de que a tradução conseguiria (ou precisa conseguir) captar esse sentido uno. Segundo a primeira questão, o significado é “subordinado à letra” e “anterior a qualquer interpretação e independente de qualquer contexto” (ARROJO, 2003b, p. 35) e/ou viria apenas do autor,

então qualquer reescrita daquele texto “envolveria, portanto, a descoberta e o resgate daquilo que o emissor ou o autor *quis dizer*” (ibid., p. 36, grifo da autora). Em ambos, há um sentido “inserido no texto” (ibid.), e caberia a um tradutor resgatá-lo. Arrojo, porém, rejeita essa posição, defendendo uma ideia relativa à segunda questão:

Qualquer tradução, por mais simples e despreziosa que seja, traz consigo as marcas de sua realização: o tempo, a história, as circunstâncias, os objetivos e a perspectiva de seu realizador. Qualquer tradução denuncia sua origem numa interpretação, ainda que seu realizador não a assuma como tal. Nenhuma tradução será, portanto, “neutra” ou “literal”; será, sempre e inescapavelmente, uma leitura. O fato de ser sempre e inevitavelmente uma leitura ou uma interpretação não constitui, entretanto, uma característica peculiar da atividade do tradutor; revela, sim, um traço essencial de toda e qualquer atividade lingüística e até mesmo de qualquer atividade humana. Toda tradução revela sua origem numa interpretação exatamente porque o texto de que parte, o chamado “original”, somente vive através de uma leitura que será — sempre e necessariamente — também produto da perspectiva e das circunstâncias em que ocorre. (ARROJO, 2003a, p. 78)

É impossível conciliar um significado passivo com uma tradução (ou qualquer tipo de reescrita) ativa. O sentido não está eternamente parado, esperando ser descoberto. É o tradutor que o encontra, tradutor esse que tem uma determinada origem no tempo e no espaço, determinada bagagem cultural, determinada classe socioeconômica etc. Ou seja, a relação entre original e suas traduções é uma de constante reinvenção.

A noção do sentido como baliza demarcadora merece mais atenção, já que, como dito anteriormente, há três campos de sentido na canção. Low argumenta que uma tradução é definida pela transferência de todos os detalhes relevantes de sentido⁹⁵ (LOW, 2017, p. 142), mas prezando pela flexibilidade, já que “algumas licenças podem ser tomadas em favor de algum outro aspecto mais importante” (MELLER & COSTA, 2020, p. 326). Rennó adota uma estratégia semelhante para a tradução do lado semântico das letras:

Sem seguir uma orientação literalista – o que, aliás, inviabilizaria o projeto –, objetivei no entanto me manter invariavelmente numa área semântica similar ou próxima daquelas expostas nas canções originais. Em alguns exemplos, como no das *list songs*, liberei-me da necessidade de ser rigorosamente fiel às referências feitas, re-instaurando, sim, a atmosfera presente nas mesmas. Como nas resoluções dadas para as aliterações, recorri então a formas de compensação, traindo um verso para não trair uma estrofe, traindo uma estrofe para não trair o poema. Assim, traindo sempre, não traindo nunca, conciliei dois desejos cuja realização era fundamental na concepção e realização do trabalho: o de rigor e o de liberdade. (RENNÓ, 1991, p. 42)

Ambos defendem essa mistura de rigor com liberdade: rigor em manter os detalhes semânticos, mas liberdade em como mantê-los. Vejamos uma das *list songs* que Rennó

⁹⁵ No original: “A translation is a TT [target text] where all significant details of meaning have been transferred.”

menciona: “You’re the Top”. Segue abaixo a segunda estrofe, com o original à esquerda e a tradução de Rennó à direita (ibid., p. 52).

You’re the top!	Você é
You’re the Colosseum.	O Museu do Prado,
You’re the top!	Você é
You’re the Louvre Museum.	Meu Supermercado,
You’re a melody from a symphony by Strauss,	É a melodia de uma sinfonia de Strauss,
You’re a Bendel bonnet,	É Copacabana,
A Shakespeare sonnet,	Ode shakespeariana,
You’re Mickey Mouse.	É Mickey Mouse.
You’re the Nile,	Paraíso
You’re the Tow’r of Pisa,	Ou Torre de Pisa,
You’re the smile	O sorriso
On the Mona Lisa.	Da Mona Lisa,
I’m a worthless check, a total wreck, a flop,	Sou um boy de banco, um cheque em branco, um réu,
But if, baby, I’m the bottom	Mas, meu bem, se eu sou o fel,
You’re the top!	Você é o mel.

O rigor neste exemplo se dá nas comparações rimadas entre elementos de várias esferas com a pessoa a que o eu lírico se declara. Mais fundamental do que manter cada um desses elementos é preservar comparações, que sempre têm conotações positivas, e o esquema de rimas. Dessa forma, Rennó conserva o que ele chama de “a atmosfera presente nas [referências]” (ibid., p. 42), atendendo a relação de analogia que Britto menciona ao definir a correspondência entre o poema original e o poema traduzido, aqui adaptado para o mundo da canção popular:

- (iii) ouvintes que conhecem as características definidoras de uma canção popular tanto em α [idioma de partida] quanto em β [idioma de chegada] consideram que há entre A [canção de partida] e B [canção de chegada] uma certa relação de analogia — **ou seja, que há uma correspondência mais ou menos próxima entre ao menos algumas características importantes de A e de B** — tal que, se uma pessoa que conheça o idioma β mas desconheça o idioma α escutar B, pode-se dizer que ela escutou A.

Como identificar que características ou referências o tradutor deve manter na tradução? Canções narrativas contam uma história, seja ela verdadeira (“Hurricane”, canção de Dylan sobre o boxeador Rubin “Hurricane” Carter, lançada no disco *Desire*, de 1976) ou fictícia (“Lily, Rosemary and the Jack of Hearts”, outra música de Dylan, desta vez do disco *Blood on the Tracks*, de 1975). No primeiro caso, a letra inclui nomes de pessoas reais e eventos factuais, então são elementos a serem preservados. No segundo,

apesar de ser uma história inventada, os personagens têm atributos e destinos definidos: Big Jim, o dono da mina de diamantes, é morto, Rosemary, sua esposa, é enforcada pelo crime, Lily, amante de Big Jim, deixa o cabaré onde trabalhava, o juiz fica sóbrio para a execução de Rosemary, e o protagonista, Jack of Hearts, foge. Uma tradução que mude o desfecho dos personagens ou que altere eventos significativos penderá mais para o lado da adaptação.

Mas e em termos de canções que não necessariamente contem uma história? A mesma ideia se aplica. Em “Morning Mr. Magpie”, de *The King of Limbs*, de 2011, o Radiohead menciona a ave “magpie”, que pode ser traduzida como “pega-rabuda”; essa espécie tem o costume de roubar objetos brilhantes e levá-los para seu ninho (meusanimais, 2021); como a letra culpa o pássaro por levar a magia, as lembranças e a melodia do eu lírico, esse elemento semântico tem um peso muito grande. No entanto, isso adentra uma seara cultural. Britto (2012, p. 48-49) comenta o seguinte sobre o trabalho do tradutor no que diz respeito ao traslado do texto entre culturas diferentes:

Se, dadas as diferenças culturais, há num texto sentidos que estariam claros, embora estejam apenas implícitos, para o usuário do manual ou bula original, mas não para o leitor de uma tradução, o tradutor tem a obrigação de explicitá-los, para que o usuário da máquina ou do remédio na cultura-meta fique em condições de igualdade com o leitor do texto original. Assim, digamos que o texto original de uma bula, produzida nos Estados Unidos, fale em acrescentar água ao remédio. Ao traduzi-lo para o português brasileiro, o tradutor pode achar necessário acrescentar o adjetivo “filtrada” após a palavra água, pois ele sabe que toda a água que sai das torneiras de uma casa pode ser ingerida sem problemas em todos o território dos Estados Unidos, mas não na maioria das localidades no Brasil.

O exemplo dado é em relação à tradução textual, mas o raciocínio se aplica a este caso: em países anglófonos, o comportamento dessa ave é de conhecimento comum. Como traduzir esta canção para um público brasileiro (ou lusófono) incorrendo o mínimo de perda possível? Duas propostas vêm à mente:

- (i) deixar como “pega-rabuda”; ou
- (ii) escolher um animal famoso no Brasil (ou no país da cultura meta) por esse comportamento.

Essas duas opções – uma mais próxima à cultura fonte e uma mais próxima à cultura meta – foram mencionadas pelo tradutor e teórico alemão Friedrich Schleiermacher (1768-1834) como os dois caminhos que o tradutor pode seguir, criticando uma mistura de ambos:

Ou o tradutor deixa o autor em paz e leva o leitor até ele; ou deixa o leitor em paz e leva o autor até ele. Ambos são tão diferentes um do outro que um deles tem de ser seguido tão rigidamente quanto possível do início ao fim. De qualquer mistura resulta

necessariamente um resultado pouco e é de se recear que autor e leitor se percam por completo. (SCHLEIERMACHER, 2001)

Atualmente, a primeira opção é chamada de “estrangeirizadora”, e a segunda, “domesticadora”. Schleiermacher não esconde sua preferência pela estratégia de levar o leitor até o autor, mas, como Britto (2012, p. 62) argumenta, o “caminho intermediário” acaba sendo seguido na prática; ambas as propostas são inatingíveis, já que

uma tradução radicalmente estrangeirizadora, que mantivesse a sintaxe do idioma-fonte e cunhasse um termo novo cada vez que não fosse encontrada uma palavra que traduzisse com exatidão um termo do original, provavelmente se tornaria ilegível [...] Por outro lado, uma tradução que levasse a domesticação às últimas consequências também deixaria de ser uma tradução; se na minha tradução de um romance inglês do século XVIII eu transplantar a ação para o Brasil de agora, serei obrigado a fazer tantas outras mudanças que o texto resultante será uma outra obra, uma adaptação.

No entanto, a tradução de canção tem um problema adicional: não é possível (ou é muito difícil) fazer um acréscimo explicativo como no caso da bula ou uma nota de rodapé para detalhar determinadas escolhas em traduções literárias. É factível esperar que o ouvinte pare de ouvir a canção traduzida (quando for possível parar) para pesquisar algo que desconheça ou que lhe tenha causado estranhamento pela falta de um paratexto, uma ferramenta que nem sempre estará disponível? Até que ponto vale mais a pena fazer uma tradução com uma tendência mais domesticadora?

Voltamos, então, a uma parte anterior desta discussão: antes de decidir acerca da tendência a seguir, é preciso entender quais são os elementos semânticos mais relevantes. “Morning Mr. Magpie” tem a ave que dá título à canção em poucos versos, de forma que sua substituição por outro animal não acarretaria muitos problemas. Se, no entanto, a canção fizesse muitas menções a atributos ou hábitos da pega-rabuda, por exemplo, seria mais difícil para o tradutor tirá-la totalmente sem arriscar fazer alterações muito grandes na letra.

Em resumo, este trabalho entende que o sentido textual não é o elemento principal a se considerar em uma tradução, mas que trabalha conjuntamente aos elementos estéticos para a criação de significado(s) na canção. Além disso, a natureza da letra de canção, por ser cantada em certa melodia, com acompanhamento musical e ter uma duração específica, faz dela um objeto tradutório que requer uma compreensão mais imediata; a falta de um paratexto faz com que o aspecto semântico-textual precise ser transmitido mais diretamente, então uma abordagem mais domesticadora, quando possível, pode ser a melhor opção.

4.3.3

Melodia

Como indicado, há duas opiniões sobre o que a fazer com a melodia ao traduzir uma canção: que é preciso manter todas as notas como elas estão ou que mudanças são aceitáveis, contanto que não descaracterizem a obra original. Peter Low é um dos autores que defendem que o tradutor pode fazer pequenas alterações e afirma que é difícil fazer traduções para serem cantadas “porque o texto meta precisa se encaixar numa música pré-existente — seus ritmos, valores das notas, fraseados e ênfases” (2005, p. 185). Cabe lembrar que há uma liberdade grande na esfera da canção popular no que diz respeito ao canto — e, conseqüentemente, à melodia —, como afirma Diniz (2001, p. 215):

A voz do intérprete [...] não indica a superação do material de que ela se nutre como sustentação de sua própria existência. Mas, sem nenhuma dúvida, a sua função na cultura contemporânea tem se alterado rapidamente, e hoje passa a ser entendida como uma das forças participantes da mecânica de funcionamento da canção [popular].

Diniz defende no texto uma visão diferente acerca da voz do intérprete, pensando em nomes como Caetano Veloso e João Gilberto:

A análise da voz em Caetano não deve ser vista somente em seus aspectos técnicos — afinação, pureza e riqueza na emissão, flexibilidade de extensão. Ela se liga à confirmação de um universo de incorporações e reinvenções, onde a sua potência de releitura articula para um outro nível de percepção os fragmentos rítmicos, os cortes melódicos, os sons que se desatomizam no silêncio, na pausa. Constatamos o poder imagético de uma voz que contamina e se apropria de uma canção, transfigurando-a. Não se trata de uma nuance interpretativa ou a marca de um estilo pessoal. Trata-se sim de longa aprendizagem com o *mestre* João Gilberto (a qualificação é do próprio Caetano), que tão bem determinou um novo canto, uma construção vocal que não mais pulsava entre agudíssimos trinados e graves registros, como Francisco Alves e Vicente Celestino, deslizando entre pequenas e sutis sístoles e diástoles a sua autolimitada extensão alimítrofe. (ibid., p. 210; grifo do autor)

O intérprete popular e sua voz estão sujeitos a avaliações que prezam mais por uma individualidade ou originalidade. Ou seja, por conta do peso dessa marca pessoal do intérprete, “quem determina o caráter da obra é geralmente [ele]” (ABREU, 2001, p. 111), não o autor, então o encaixe na “música pré-existente” não se aplica de forma absoluta. Há, sim, uma harmonia e uma melodia a serem seguidas, mas, dependendo do caso, a correspondência melódica pode ser mais flexibilizada.

Tatit define três modelos de compatibilidade entre melodia e letra:

- (i) A figurativização: uma integração “natural”, que seria “algo bem próximo de nossa prática cotidiana de emitir frases entoadas” (TATIT & LOPES,

- 2008, p. 17). Há uma “flexibilidade entoativa no que diz respeito à condução da letra” (ibid., p. 18); a melodia se adapta a variações silábicas.
- (ii) A tematização: um modelo baseado “num processo geral de celebração” (ibid., p. 18). A melodia obedece “a uma força de concentração”, com evoluções “horizontais”. Dessa forma, equivale ao refrão, no sentido de que “ambos apontam para um núcleo e evitam a expansão sonora” (ibid., p. 20).
 - (iii) A passionalização: baseia-se “no restabelecimento dos elos perdidos”, com melodias que “exploram amplamente o campo da tessitura” (ibid., p. 21), numa “tendência à ‘verticalização’ (ibid., p. 22). O sentimento de perda ou de falta é explorado através da disjunção melódica.

Cabe lembrar que esses três modelos interagem no universo da canção. Pode ser que em certo trecho, a figurativização esteja mais presente que a passionalização, mas, numa passagem posterior, a passionalização pode estar mais dominante. Como Tatit afirma, “dessa articulação geral decorre o sentido da canção” (ibid., p. 23).

Vejamos essa articulação: em uma matéria da *Rolling Stone* sobre o sucesso da canção “Make You Feel My Love”, de Dylan, lançada no disco *Time Out of Mind*, de 1997, alguém próximo ao cancionista tenta explicar o motivo que levou mais de 450 artistas a gravar covers da música: “De certa forma, é como ‘Lay Lady Lay’ [sic]. É uma letra direta e uma melodia muito musical.”⁹⁶ Mas o que é uma melodia musical?

Dada a comparação com “Lay, Lady, Lay”, uma possibilidade é a presença de um salto de uma oitava nos momentos de maior emoção de ambas as canções. Vamos ver a primeira estrofe do clássico do disco *Nashville Skyline*, de 1969:

⁹⁶ No original: “In a way, it’s like ‘Lay Lady Lay’ [sic]. It’s a straightforward lyric and a very singable melody.”

Lay, la-dy, lay... lay a-cross my big brass bed...

Lay, la-dy, lay... lay a-cross my big brass bed...

what-ev-er col-ors you have... in your mind...

I'll show them to you and you'll see them shine...

A canção alterna estrofes em que o eu lírico pede para a mulher ficar com ele com passagens em que tenta convencê-la, falando que vai realizar os sonhos dela, que ele é perfeito para ela ou que ela pode ter tudo. Do primeiro para o segundo tipo, há um salto de uma oitava para cima. Algo similar se ouve nas estrofes de número um e três de “Make You Feel My Love”⁹⁷:

When the rain is blow-ing in and the whole world is on your case.

I could of-fer you a warm em-brace. to make you feel my love...

⁹⁷ A segunda estrofe, por ser muito parecida com a primeira, foi omitida em termos de clareza.

I know you have-n't made your mind up yet... but I would nev-er do_ you wrong___

I've known it from the mo-ment that we. met. no doubt in my mind where you be-long___

Há uma subida de uma oitava quando Dylan passa do estribilho, “to make you feel my love” para a terceira estrofe, que começa com “I know you haven’t made your mind up yet”, algo importante para marcar a exaltação emocional do eu lírico, assim como em “Lay, Lady, Lay”.

A passionalização tatiteana se encontra principalmente nesses saltos que a melodia dá entre as estrofes mencionadas, mas também no arco descendente (ou ascendente) dos versos (em “Lay, Lady, Lay”) ou pares de versos (em “Make You Feel My Love”). Há também a presença da tematização pela forma como a melodia parece mal sair do lugar em termos verticais e da figurativização quando Dylan altera a melodia para que se encaixe na letra.

As ideias de Diniz e Tatit ajudam a ilustrar dois pontos importantíssimos em relação à melodia:

- (i) Na esfera da canção popular, o intérprete tem muita influência sobre a canção que interpreta, então não se deve esperar uma reprodução perfeita da obra original, algo que já enfraquece a noção de que a melodia precisa necessariamente se manter idêntica; e
- (ii) Tipos de melodias diferentes exigem estratégias diferentes ao se traduzir uma canção, o que evidencia a necessidade de tratar esse quesito caso a caso.

Além dos tipos de interação entre letra e melodia, há outros fatores que influenciam a tradução. Por exemplo, a melodia “Blind Willie McTell”, canção de Dylan gravada em 1983 para o disco *Infidels*, mas lançada oficialmente apenas em 1991, na compilação *The Bootleg Series Volumes 1-3 (Rare & Unreleased) 1961-1991*, é baseada no *standard* de jazz “St. James Infirmary Blues”. Uma breve comparação entre o início desta e da primeira estrofe daquela:

4
Seen the ar - row on the door - post. say - ing -
"This land is con - demned all the way from New Or - leans.
8
to Je - ru - sa - lem." I tra - velled through East Tex - as,
12
where ma - ny mar - tyrs fell, and I know no - one can
15
sing the blues like Blind Wil - lie Mc Tell.

Isso significa que manter a melodia o mais próximo possível de sua inspiração é um objetivo na tradução; caso contrário, a referência vai ser perdida. Inclusive, na estrofe final, o eu lírico fala que está no “St. James Hotel”, uma clara menção ao *standard*. Esse é um elemento *exterior* à canção, mas a influência pode ser *interior*.

Na canção “Myxomatosis”, a melodia vocal acompanha o *riff* do baixo duas oitavas acima:

A mon - grel cat came home
6
hold - ing half a head

A tradução, idealmente, vai manter essa ligação entre *riff* e melodia. Não basta analisar a melodia em termos da evolução vertical ou horizontal; é preciso pensar no diálogo dela com outros elementos.

4.4

O modelo poligonal

Com tudo isso em mente, o presente trabalho propõe um modelo com os seguintes preceitos:

- (i) Que sirva tanto para análises da canção de partida quanto de chegada;
- (ii) Que tenha o menor número de parâmetros possíveis a fim de facilitar a compreensão;
- (iii) Que examine principalmente o mundo da canção popular.

Levando em consideração as críticas feitas e as características da canção, o objeto de estudo, identificaram-se quatro parâmetros para balizar a investigação: a melodia, a cantabilidade, a forma e o sentido.

- (i) O parâmetro **melodia** é usado para se averiguar o peso que a melodia tem em determinada canção ou trecho de canção. Os conceitos tateanos de figurativização, tematização e passionalização são de enorme valia: uma passagem com maior figurativização tende a ser mais próxima da fala, o que implica uma maior liberdade para alterações. A passionalização é oposto, já que o arroubo melódico acaba por ter forte relevância. A tematização serve como um meio-termo.
- (ii) A **cantabilidade** indica a naturalidade do que se canta amparada nos encontros entre sílabas e notas musicais. Franzon (2008, p. 375) fala da “realização da unidade músico-verbal entre o texto e a composição”⁹⁸, já que é isso “que faz a letra ‘cantar’, por assim dizer, é o responsável por transportar o sentido e, junto à música, transmitir a mensagem”⁹⁹ (ibid.). Este parâmetro parte do princípio que a canção tem no mínimo três jeitos de transmitir significado - através da música, através da letra e através de

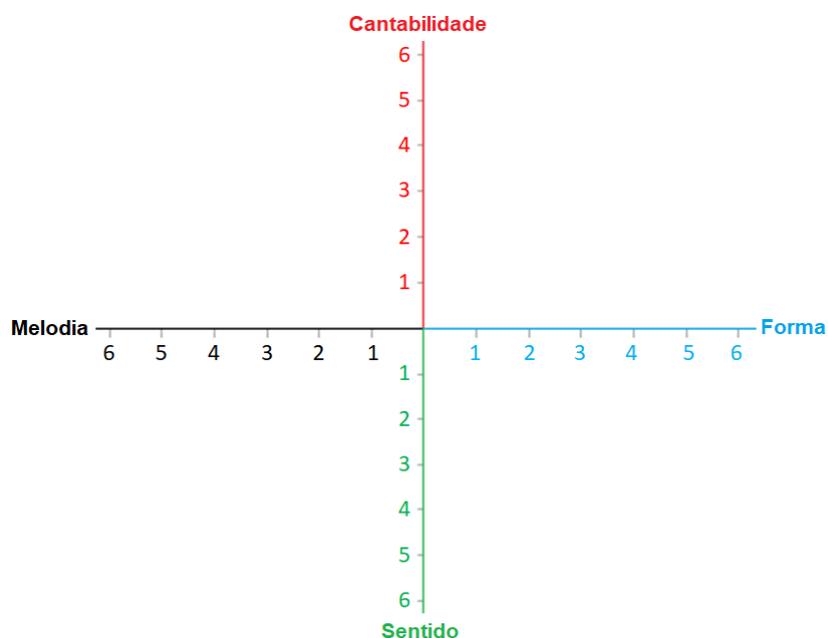
⁹⁸ No original: “the attainment of musico-verbal unity between the text and the composition”.

⁹⁹ No original: “This is what makes the lyrics ‘sing’, so to speak, what makes them carry their meaning across and deliver their message in cooperation with the music.”

música e letra juntas - e mede desvios de prosódia na canção fonte e na tradução.

- (iii) A **forma** engloba os elementos poéticos da letra: rimas, assonâncias, aliterações, métrica etc. Apesar da preponderância da rima nas discussões, a sonoridade foi um fator amplamente mencionado, então pensou-se em criar um quesito que abarcasse esse lado. A métrica foi incluída também para o caso de uma letra ter sido pensada com determinado ritmo poético, como “Construção, de Chico Buarque, em que todo verso termina com uma proparoxítona, ou “O Quereres”, de Caetano Veloso, já que os versos são, em sua maioria, martelos-agalopados (3-6-10 ou 3-6-8-10).
- (iv) O parâmetro **sentido** mede o peso dos elementos semânticos da letra e, como a forma, é um quesito estritamente textual. Este parâmetro engloba também as escolhas sintática da parte do letrista.

A ideia de utilizar parâmetros comuns à canção de partida e à tradução visa facilitar a análise. Para tal, faz-se um gráfico de quatro eixos, com os quesitos dispostos de tal maneira:



Uma gradação de seis pontos em cada eixo, com o grau 6 representando o peso máximo do elemento, e o 3, o peso mínimo na canção de partida. Pode-se entender que, **quanto maior o grau, mais marcado aquele parâmetro é.**¹⁰⁰

Como se deseja marcar original e tradução no mesmo diagrama, é preciso que haja espaço para as possíveis perdas do trabalho tradutório, então, apesar de os pontos de 3 a 6 serem reservados para os originais, os pontos 1 e 2 são reservados para traduções, cujas gradações podem ir até 6 também. Esses dois pontos de diferença refletem o grau de correspondência máximo considerado neste trabalho: se, em uma tradução, algum parâmetro perder mais de dois pontos, considera-se que não atende aos pré-requisitos para ser considerada uma tradução cantável, tornando-se “replacement text”/adaptação.

Como será mostrado abaixo, quando os quatro pontos são marcados no gráfico, um polígono é formado; o nome poligonal vem do formato criado pela ligação das gradações nos eixos.

Vejamos dois exemplos: “Subterranean Homesick Blues”, de Dylan, e “How to Disappear Completely”, do Radiohead. A letra da canção do estadunidense:

Johnny’s in the basement
 Mixing up the medicine
 I’m on the pavement
 Thinking about the government
 The man in the trench coat
 Badge out, laid off
 Says he’s got a bad cough
 Wants to get it paid off
 Look out kid
 It’s somethin’ you did
 God knows when
 But you’re doin’ it again
 You better duck down the alley way
 Lookin’ for a new friend
 The man in the coon-skin cap
 In the big pen
 Wants eleven dollar bills
 You only got ten

Maggie comes fleet foot
 Face full of black soot
 Talkin’ that the heat put
 Plants in the bed but
 The phone’s tapped anyway
 Maggie says that many say
 They must bust in early May

¹⁰⁰ A cantabilidade terá uma gradação padrão de 5; alta o suficiente para mostrar a importância da prosódia, mas com espaço para o caso de o desvio ser estruturante, como no caso de “Épico”, de Caetano Veloso. Ao imitar a dicção dos repentistas nordestinos, ele desloca a sílaba tônica de “calor” ao cantar “sinto calor, sinto frio”. Isso marca a prosódia no sentido de Meschonnic.

Orders from the D.A.
 Look out kid
 Don't matter what you did
 Walk on your tiptoes
 Don't try "No-Doz"
 Better stay away from those
 That carry around a fire hose
 Keep a clean nose
 Watch the plain clothes
 You don't need a weatherman
 To know which way the wind blows

Ah, get sick, get well
 Hang around a ink well
 Ring bell, hard to tell
 If anything is goin' to sell
 Try hard, get barred
 Get back, write braille
 Get jailed, jump bail
 Join the army, if you fail
 Look out kid
 You're gonna get hit
 By losers, cheaters
 Six-time users
 Hanging around the theaters
 Girl by the whirlpool
 Who's lookin' for a new fool
 Don't follow leaders
 Watch the parkin' meters

Ah, get born, keep warm
 Short pants, romance, learn to dance
 Get dressed, get blessed
 Try to be a success
 Please her, please him, buy gifts
 Don't steal, don't lift
 Twenty years of schoolin'
 And they put you on the day shift
 Look out kid
 They keep it all hid
 Better jump down a manhole
 Light yourself a candle
 Don't wear sandals
 Try to avoid the scandals
 Don't wanna be a bum
 You better chew gum
 The pump don't work
 'Cause the vandals took the handles

Imediatamente aparente é o fato de a letra não ter refrão. São quatro estrofes com 18 versos cada (a exceção é a terceira, com 17). Não há um esquema de rimas constante; o da primeira estrofe é *axaxbbbddeexexexe*, e o da segunda, *aaaxbbbccdddddx*.

Idealmente, uma tradução vai seguir o plano de cada estrofe, mas não é algo imprescindível. Não conseguir uma ou outra rima não vai afetar tanto assim o texto meta, ainda mais pela quantidade de assonâncias, aliterações e rimas internas. Shelton fala que a letra é um “inspirado *nonsense* [...] marcado por um sombrio absurdo” (SHELTON, 2011, p. 381). Há críticas a agentes governamentais corruptos (“The man in the trench coat / Badge out, laid off / Says he’s got a bad cough / Wants to get it paid off”), ao governo (Maggie comes fleet foot / Face full of black soot / Talkin’ that the heat put / Plants in the bed but / The phone’s tapped anyway / Maggie says that many say / They must bust in early May/ Orders from the D.A.”), ao autoritarismo (“Don’t follow leaders / Watch the parkin’ meters”), à educação formal (“Twenty years of schoolin’ / And they put you on the day shift”), entre outros elementos da contracultural dos anos 1960. Ou seja, não é estritamente um *nonsense*, mas uma cascata de vinhetas e máximas que Dylan utilizou para protestar contra as autoridades vigentes.

Quanto à melodia, uma transcrição da primeira estrofe já basta:

John-ny's in the base - ment mix-in up the med-i - cine I'm on the pave-ment

4
3
think-in' a-bout the gov - ern-ment The man in the trench coat, badge out, laid off,

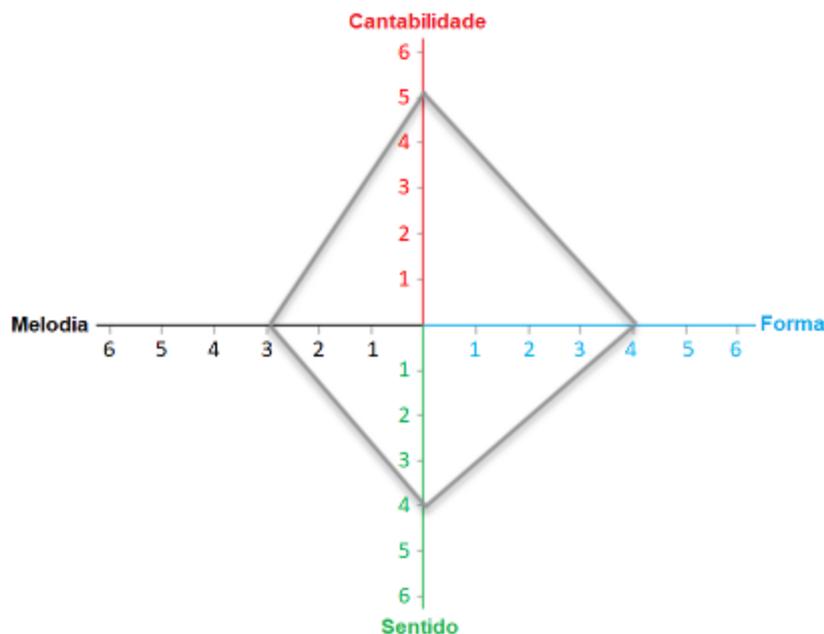
7
says he's got a bad cough, wants to get it paid off Look out, kid, it's

10
some-thin' you did... God knows when, but you're do - in' it a-gain You bet-ter

13
duck down the al - ley-way look - in' for a new friend The man in a coon - skin

16
cap in a pig pen wants e - lev - en dol - lar bills You on - ly got ten

Não há muita variação na melodia e o andamento é bem acelerado; é um típico exemplo da figurativização de Tatit. Essa aproximação com a fala nos indica que esta melodia é mais passível de sofrer alterações sem que haja uma grande perda. Finalmente, a cantabilidade segue com seu grau padrão. Assim, poderíamos marcar o polígono de “Subterranean Homesick Blues” da seguinte forma:



Essa visualização resume, em uma forma visual, os comentários feitos acima sobre os quatro parâmetros:

- (i) Melodia: o grau é baixo pelo fato de o tradutor ter mais liberdade para fazer alterações sem descaracterizar a obra.
- (ii) Cantabilidade: grau padrão.
- (iii) Forma: o plano sonoro é muito bem representado com muitas aliterações, assonâncias e rimas internas e externas. No entanto, não há esquema de rimas único a ser seguido.
- (iv) Sentido: ainda que não haja uma linha narrativa coerente e algumas afirmativas sejam *nonsense* (“Don’t wanna be a bum / You better chew gum”), o teor geral do texto é claro: não confie em ninguém nem em nada, todo cuidado é pouco etc. São comentários e eventos que exemplificam bem a contracultura dos anos 1960.

Agora, a letra de “How to Disappear Completely”:

That there, that’s not me
 I go where I please
 I walk through walls
 I float down the Liffey

I’m not here
 This isn’t happening
 I’m not here
 I’m not here

In a little while
 I'll be gone
 The moment's already passed
 Yeah, it's gone

And I'm not here
 This isn't happening
 I'm not here
 I'm not here

Strobe lights and blown speakers
 Fireworks and hurricanes

I'm not here
 This isn't happening
 I'm not here
 I'm not here

A letra explora como Thom Yorke se sentiu após o sucesso do disco *OK Computer* e a turnê subsequente. Em entrevista à “Rolling Stone”, ele disse:

Quando o show acabou, fui para o camarim e não conseguia falar. Eu não conseguia mesmo. As pessoas perguntavam se estava tudo bem. Eu sabia que tinha gente falando comigo. Mas eu não conseguia escutar. Nem falar. Eu não aguentava mais. E fiquei de saco cheio de repetir que não aguentava mais. Pra mim já tinha dado.¹⁰¹ (LIN, 2011, p. 17)

Ao contrário de “Subterranean Homesick Blues”, “How to Disappear Completely” tem um refrão ([And] “I’m not here / This isn’t happening / I’m not here / I’m not here”), tocado três vezes, que foi inspirado por Michael Stipe, vocalista do REM e amigo de Yorke, que teria sugerido para o britânico repetir “eu não estou aqui, isto não está acontecendo” para aguentar as pressões das turnês (Rolling Stone, 2011). Além disso, o plano sonoro é pouco explorado. Na primeira estrofe, por exemplo, há um eco de “me” em “please” em “Liffey”; na segunda, de “while” em “I’ll”; e, na terceira, há uma assonância entre “strobe” e “blown”.

É preciso transcrever a canção toda para entender como cada estrofe funciona. Começamos pela primeira:

¹⁰¹ No original: “I came off at the end of that show, sat in dressing room and couldn’t speak. I actually couldn’t speak. People were saying, ‘You all right?’ I knew people were speaking to me. But I couldn’t hear them. And I couldn’t talk. I’d just had enough. And I was bored with saying I’d had enough. I was beyond that.”

That there, that's not me.

I go where I please.

I walk through walls, I float down the Liffey.

Há pequenas variações, mas a linha melódica básica é lá-fá#-fá#-lá-dó#-si-lá. O terceiro verso acrescenta um fá antes do primeiro lá (compasso 9), e o quarto, esse mesmo fá (compasso 16), uma descida para ré em “through” (compasso 17), um “mi” antes do retorno ao fá em “I” (compasso 20) e um fá antes da subida para dó em “the” (compasso 21).

O refrão é cantado três vezes. Entre a primeira e a segunda, há uma mudança bem pequena com o acréscimo de “and” (compasso 56):

I'm not here, this is-n't hap-pen-ning.

I'm not here. I'm not here.

And I'm not here, this is-n't hap-pen-ning.

I'm not here. I'm not here.

Em sua última ocorrência, o refrão sofre mudanças maiores:

I'm not here This is-n't hap-pen-ing.

I'm not here I'm not here.

Apesar das mudanças, há algo constante: o intervalo de terça menor. É um intervalo de três semitons que, nestes três trechos, é encontrado em duas formas: lá-fá# nos compassos 29, 61 (“pen”-“ning”) e (“pen”-“ning”) e mi-dó# nos compassos 36-37

(“not”-“here”) e 68-69 (“not”-“here”). É o mesmo intervalo no início da primeira estrofe, e, segundo Curtis & Bharucha (2010, p. 1), é usado para transmitir tristeza não só em melodias, mas na fala comum também¹⁰². Além disso, o lá-fá# mais agudo, nos compassos 101-102, acompanha uma que soa em 0:15, 1:29, 1:48, 2:06, 3:03, 3:21, 3:27, 4:19, 4:37, 4:42, 4:47, 4:52, 5:34, 5:38 e 5:43. Em 4:37, inclusive, Yorke começa um vocalise nesse intervalo que dura quase todo o resto da canção. Isso revela como esses trechos precisam ser preservados na tradução.

A segunda estrofe:

É muito diferente da primeira estrofe, mas há uma semelhança conceitual: os versos 1 e 3 da estrofe (compassos 40 a 43 e 48 a 51: “in a little while” e “the moment’s already passed”) possuem um contorno melódico muito parecido, que em linhas gerais seria dó#-mi-fá#-mi-fá#. Já a única semelhança entre os versos pares é a linha descendente, mas as notas e intervalos são diferentes: sol-fá#-dó# no verso 2 (compassos 44 a 46) e lá-lá-fá# no verso 4 (compassos 52 a 54).

Por fim, a terceira estrofe:

Tirando a mudança na letra, os compassos são idênticos.

Temos, então, quatro passagens com situações musicais diferentes: as três estrofes e o refrão. Vejamos os parâmetros de cada uma:

Estrofe 1:

¹⁰² No original: “The music interval referred to as the *minor third* is generally thought to convey sadness. We reveal that the *minor third* also occurs in the pitch contour of speech conveying sadness.”

- (i) Melodia: pequenas variações, mas um contorno melódico praticamente idêntico nos quatro versos. Um baixo número de notas de alturas diferentes. Grau 5.
- (ii) Cantabilidade: padrão. Grau 5.
- (iii) Forma: pouquíssimo relevante. Grau 3.
- (iv) Sentido: a menção ao rio Liffey levanta a mesma questão que o “magpie”. Uma plateia britânica pode conhecer o rio irlandês, mas sua importância vem do fato de Yorke ter sonhado com ele: “Eu sonhei que flutuava Liffey abaixo e não podia fazer nada. Eu estava voando em Dublin e eu estava mesmo no sonho. A música inteira é minha experiência flutuando”¹⁰³ (TAYSON, 2021). É uma experiência extracorpórea baseada num sonho específico contada de forma minimalista. Grau 5.

Estrofe 2:

- (i) Melodia: dois dos quatro versos têm uma linha melódica muito parecida. Um baixo número de notas de alturas diferentes. Grau 4.
- (ii) Cantabilidade: padrão. Grau 5.
- (iii) Forma: pouquíssimo relevante. Grau 3.
- (iv) Sentido: a letra continua com afirmativas diretas e simples, com pouca adjetivação. Grau 5.

Estrofe 3:

- (i) Melodia: idêntica em ambos os versos. Grau 5.
- (ii) Cantabilidade: padrão. Grau 5.
- (iii) Forma: pouquíssimo relevante. Grau 3.
- (iv) Sentido: esses dois versos fazem referência ao show da banda no festival de Glastonbury, em 1997, que teve problemas técnicos com a iluminação¹⁰⁴ e com as caixas de som¹⁰⁵. O minimalismo continua. Grau 5.

¹⁰³ No original: “I dreamt I was floating down the Liffey and there was nothing I could do. I was flying around Dublin and I really was in the Dream. The whole song is my experiences of really floating.”

¹⁰⁴ Conf. https://citizeninsane.eu/media/uk/select/03/pt_1998-01_select.htm

¹⁰⁵ Conf. <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-40199347>

Refrão:

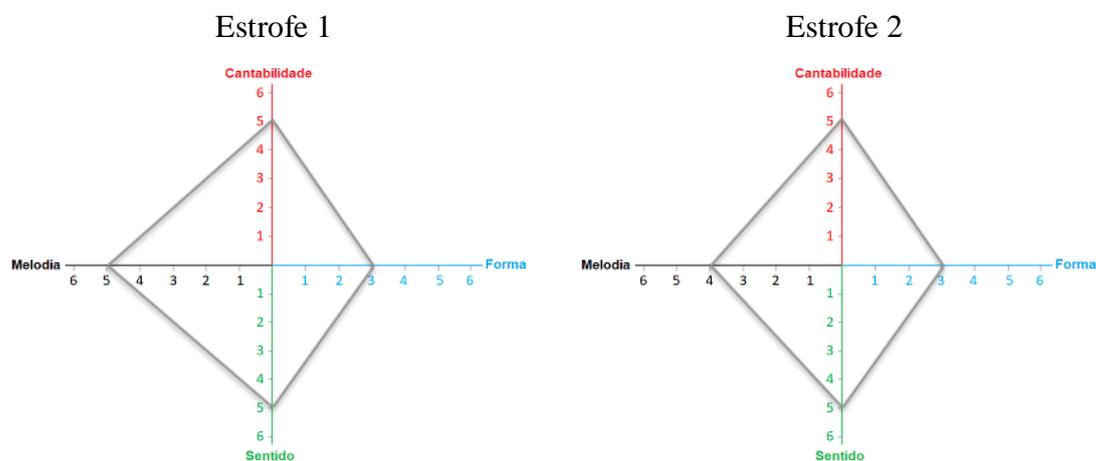
- (i) Melodia: é importante manter os intervalos de terça menor. As notas ligadas oferecem pontos onde sílabas a mais podem ser acrescentadas. Grau 4.
- (ii) Cantabilidade: padrão. Grau 5.
- (iii) Forma: pouquíssimo relevante. Grau 3.
- (iv) Sentido: com apenas seis palavras (ou sete, quando o “and” é acrescentado) em quatro versos, sendo três deles iguais, é difícil achar pontos mais propensos para alteração. Grau 5.

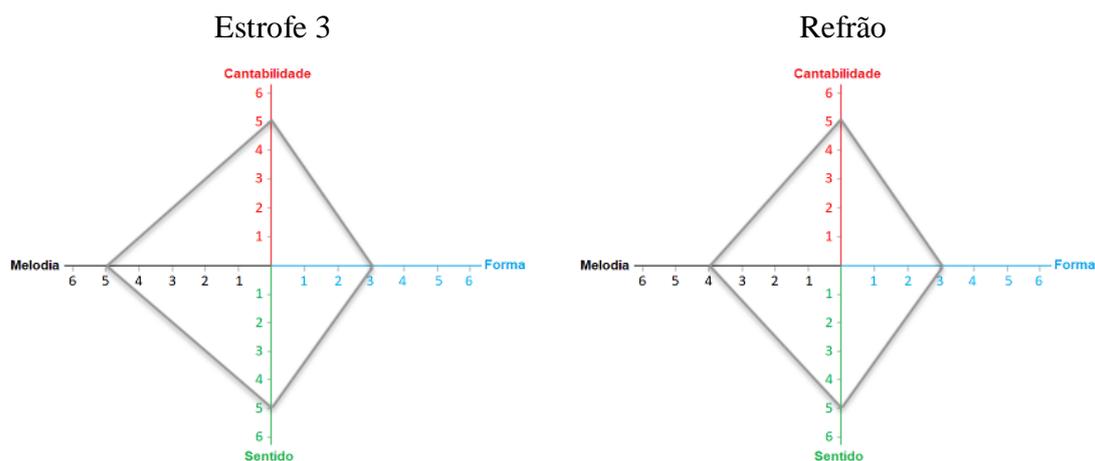
Vamos fazer uma tabela com os parâmetros do polígono e depois esquematizar.

	Estrofe 1	Estrofe 2	Estrofe 3	Refrão
Melodia	5	4	5	4
Cantabilidade	5	5	5	5
Forma	3	3	3	3
Sentido	5	5	5	5

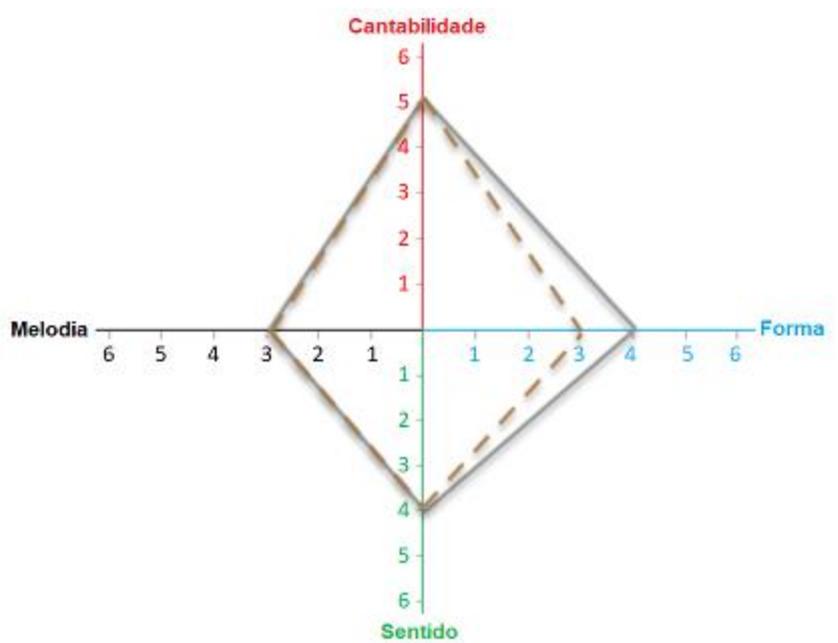
Apesar de as estrofes 1 e 3 e a estrofe 2 e o refrão terem as mesmas gradações, não vale a pena utilizar apenas dois esquemas para o modelo. São trechos separados, e uma alteração significativa na estrofe 1, por exemplo, não teria por que impactar a estrofe 3 na avaliação.

Os esquemas:

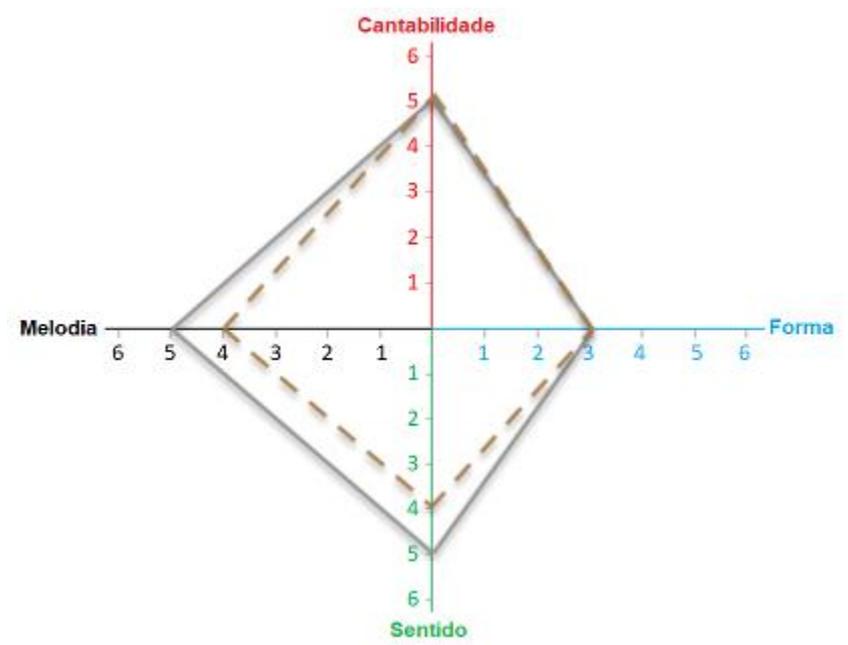




Com este esquema, a avaliação da canção fonte e da tradução pode ser sobreposta. Digamos que alguém traduza “Subterreanean Homesick Blues” sem muito apreço pela sonoridade, mas mantendo grande parte das referências da letra de partida e se preocupando com a cantabilidade. O resultado pode ser visto da seguinte maneira, com a linha tracejada marrom representando a tradução:



Pode-se imaginar também uma tradução da primeira estrofe de “How to Disappear Completely” que não consiga manter a melodia em compassos diferentes e que perca algumas referências importantes:



Há uma visualização na mesma imagem da gradação da canção fonte e da tradução, mostrando o que a tradução conseguiu manter e dos tipos de perda ocorridos e em que parâmetros. Como o objetivo é encontrar soluções para o maior grau de correspondência possível em todos os quatro elementos, entende-se que **quanto mais perto do centro estiverem as gradações da tradução, menor o grau de correspondência por ela atingido.**

Nas próximas seções, cada uma das quatro músicas escolhidas para o presente trabalho, juntamente com sua tradução, vai ser discutida. Em seguida, haverá uma análise estética das canções de partida e da gravação das traduções.

5

Traduções comentadas

5.1

“Highway 61 Revisited”

5.1.1

Análise

A Highway 61, a principal artéria do blues rural, começa perto do lugar de onde eu vim. [...] Sempre senti que, por ter partido do início dela, poderia manter-me sempre ali e, sem sair dela, seria capaz de ir a qualquer lugar. [...] Era meu lugar no universo, sempre senti como se estivesse no meu sangue.

(Dylan, *Crônicas: Volume Um*, trad. Lúcia Brito, p. 262)

Em abril e maio de 1965, Dylan embarcou em uma breve turnê solo da Inglaterra pouco após lançar seu quinto disco, *Bringing It All Back Home*, em que o músico tocava acompanhado por instrumentos elétricos em mais da metade das canções. Ao voltar para os Estados Unidos, ele pensava em abandonar a música, como contou para Nat Hentoff no ano seguinte: “Ano passado, eu ia parar de cantar. Eu estava exausto. [...] Enfim, eu tocava muitas músicas que não queria tocar. Eu cantava palavras que não queria cantar. É muito cansativo escutar das pessoas como elas curtem você se você não curte a si mesmo”¹⁰⁶ (INTERFERENZA, s.d.).

Isso mudaria, porém, com “Like a Rolling Stone”, que começou, nas palavras de Dylan, como “um vômito de umas 20 páginas” (RLFSTR, 2012): “Eu não pensava nisso como uma canção, até que um dia eu estava ao piano, e as palavras ‘how does it feel?’ soaram para mim num ritmo lento” (MACGREGOR, 1990, p. 158 apud POLIZZOTTI, 2006, p. 32). Em entrevista para a revista *Ramparts* em 1966, Dylan explicou um pouco mais do processo:

¹⁰⁶ No original: “Last spring, I guess I was going to quit singing. I was very drained [...] Anyway, I was playing a lot of songs I didn't want to play. I was singing words I didn't really want to sing. It's very tiring having other people tell you how much they dig you if you yourself don't dig you.”

Eu apenas passei por aquela coisa de compor canções até não poder mais escrever da mesma forma. Era fácil demais e não estava certo. [...] Mas agora eu escrevo uma canção e, tipo, eu *sei* que vai dar certo e não exatamente do que se trata, mas sei do que tratam as minúcias e as camadas. “Rolling Stone” é a melhor canção que compus. Escrevi “Rolling Stone” depois da Inglaterra. Eu a editei, mas está tudo lá. Tive que parar depois da Inglaterra. Precisei parar e enquanto estava escrevendo, soube que precisaria cantá-la com uma banda. Eu sempre canto quando escrevo, até mesmo prosa, e a ouvi dessa forma. (SHELTON, 2011, p. 405-406, grifo do autor)

A partir dessa obra, Dylan escreveu as músicas que, em alguns meses, um seletivo grupo de instrumentistas gravaria para seu sexto disco, *Highway 61 Revisited*; entre elas, a canção-título. Incluo a letra abaixo:

Oh God said to Abraham, “Kill me a son”
 Abe says, “Man, you must be puttin’ me on”
 God say, “No.” Abe say, “What?”
 God say, “You can do what you want Abe, but
 The next time you see me comin’ you better run”
 Well Abe says, “Where do you want this killin’ done?”
 God says, “Out on Highway 61”

Well Georgia Sam he had a bloody nose
 Welfare Department they wouldn’t give him no clothes
 He asked poor Howard, “Where can I go?”
 Howard said, “There’s only one place I know”
 Sam said, “Tell me quick man I got to run”
 Ol’ Howard just pointed with his gun
 And said, “That way down on Highway 61”

Well Mack, the Finger, said to Louie, the King
 “I got forty red white and blue shoestrings
 And a thousand telephones that don’t ring
 Do you know where I can get rid of these things?”
 And Louie the King said, “Let me think for a minute, son
 And he said yes I think it can be easily done
 Just take everything down to Highway 61”

Now the fifth daughter on the twelfth night
 Told the first father that things weren’t right
 “My complexion”, she said, “is much too white”
 He said, “Come here and step into the light”, he says, “Hmm you’re right
 Let me tell the second mother this has been done”
 But the second mother was with the seventh son
 And they were both out on Highway 61

Now the rovin’ gambler, he was very bored
 He was tryin’ to create a next world war
 He found a promoter who nearly fell off the floor
 He said, “I never engaged in this kind of thing before
 But yes I think it can be very easily done
 We’ll just put some bleachers out in the sun
 And have it on Highway 61”

Cada estrofe é um pequeno episódio que apresenta um problema (Abraão não saber onde matar o filho, Mack, the Finger, não saber o que fazer com objetos que não

quer etc.) e uma solução, que é rodovia do título. Segundo Polizzotti (2005, p. 125-126), a canção “é uma visão de cima do pesadelo americano na época”¹⁰⁷ e, sendo “o cerne da viagem de carro pelos Estados Unidos de Dylan”¹⁰⁸, tudo que mostra é “corrupção, desonestidade e violência, cuja existência gera mais violência”¹⁰⁹. Apesar disso, “é a canção mais engraçada do álbum”¹¹⁰, algo com o qual Shelton (2011, p. 395) concorda:

A estrofe começa com uma referência bíblica, menos “holly blues”¹¹¹ [*sic*] do que Lord Buckley ou Bing Crosby. Se Deus estivesse conversando com Abraão próximo ao extremo norte da rodovia, o filho seria o próprio Dylan. A “morte” o teria alcançado no instante em que ele colocasse o pé na estrada. A comicidade da canção se intensifica com referências a Georgia Sam, o pobre Howard (um personagem folclórico), Mack the Finger, Louie the King e a superstição da magia mística do sétimo filho. Por fim, um soco em que um promotor de shows que, quando solicitado a promover outra guerra mundial, diz que vai tentar. Há uma desconcertante sensação subjacente de probabilidade.

O humor mencionado vem das situações absurdas descritas por Dylan: há uma subversão de Gênesis 22:1-13, em que Deus manda Abraão sacrificar Isaque, seu filho (BÍBLIA, 2001):

1 E foi depois destas palavras que Deus experimentou a Abrahão; E disse-lhe: “Abrahão!” E disse: Eis-me aqui.

2 E disse: “Toma, rogo, teu filho, teu único, a quem amas, a Isaac, e vai-te à terra de Moriá, e oferece-o ali como oferta de elevação, sobre um dos montes que te direi.”

3 E madrugou Abrahão pela manhã, albardou o seu jumento, e tomou seus dois moços com ele, e Isaac, seu filho; e partiu lenha para oferta de elevação, e levantou-se, e foi ao lugar que lhe disse Deus.

4 No terceiro dia, levantou Abrahão seus olhos e viu o lugar de longe.

5 E disse Abrahão a seus moços: Ficai aqui com o jumento, e eu e o moço iremos até lá, e adoraremos, e voltaremos a vós.

6 E tomou Abrahão a lenha para oferta de elevação, e a pôs sobre Isaac, seu filho; e tomou em sua mão o fogo e a faca, e andaram ambos juntos.

7 E falou Isaac a Abrahão, seu pai, e disse: Meu pai! E falou: Eis-me, meu filho. E disse: Eis o fogo e a lenha, e onde está o cordeiro para a oferta de elevação?

8 E disse Abrahão: Deus proverá para Si o cordeiro para a oferta de elevação, meu filho; e andaram ambos juntos.

9 E chegaram ao lugar que lhe havia dito Deus, e edificou ali Abrahão o altar e pôs a lenha em ordem, e amarrou a Isaac seu filho, e o colocou no altar, sobre a lenha.

10 E estendeu Abrahão sua mão, e tomou a faca para imolar seu filho.

11 E chamou-o um anjo do Eterno, dos céus e disse: “Abrahão, Abrahão! E disse: Eis-me aqui.

¹⁰⁷ No original: “‘Highway 61 Revisited’ offers a bird’s-eye view of Nightmare USA ca. 1965.”

¹⁰⁸ No original: “The heart of this road trip through Dylan’s America”.

¹⁰⁹ No original: “Corruption, venality, and violence, the mere sight of which is enough to breed more violence.”

¹¹⁰ No original: “‘Highway 61’ is also the album’s funniest song.”

¹¹¹ No original, está “holy blues”, gênero musical que combina o gospel e o blues.

12 E disse: “Não estendas tua mão ao moço e não lhe faças nada; pois agora sei que temente de Deus és tu, e não negaste teu filho, teu único, a mim.”

13 E levantou Abraão seus olhos, e viu, e eis que um carneiro estava embaraçado numa árvore por seus chifres; e foi Abraão, e tomou o carneiro e o ofereceu em oferta de elevação, em lugar de seu filho.

Na canção, Abraão não acredita no que Deus está pedindo, e é só após uma ameaça divina que decide sacrificar o filho. Onde? “Na rodovia 61”, Deus diz. A título de curiosidade: o nome do pai de Dylan era Abram, e, segundo Polizzotti (p. 121, 2006), o cantor mal falava com o pai nessa época¹¹². É interessante pensar, dado o contexto da criação das canções do disco, se Dylan revisitava não só suas origens musicais, mas familiares também.

Na terceira estrofe, por exemplo, Mack the Finger fala com Louie the King, e este afirma ter 40 cadarços vermelhos, azuis e brancos – uma referência às cores da bandeira dos Estados Unidos e da França, o que leva o ouvinte a associar o personagem do rei Louie aos monarcas franceses de mesmo nome – e mil telefones que não tocam e querer se livrar dos objetos. Louie, depois de pensar um pouco, fala que ele pode jogar tudo fora na rodovia 61.

Na última estrofe, a rodovia 61, após ter sido palco de (um possível) filicídio, apontada como a solução para o pobre Georgia Sam, considerada um lixão, e viajada pelo sétimo filho, pode vir a receber uma guerra mundial, cortesia de um apostador errante entediado e um *promoter* sem experiência em agendar conflitos.

As situações surreais, que misturam eventos bíblicos, referências ao folk e ao blues, ao misticismo e a medos contemporâneos são retratadas na letra com um esquema de rimas *aaaabbb*¹¹³, sendo a rima *b* sempre /Λn/. Cabe mencionar que Dylan usa poucas palavras para a rima *b*: “run”, “done”, “gun”, “son” e “sun”. Como a estrutura exige dez rimas com /Λn/ (duas por estrofe, sem contar “one”), vemos uma repetição de algumas delas: “run” figura duas vezes (estrofes 1 e 2), “done”, quatro vezes (estrofes 1, 3, 4 e 5), “gun”, apenas uma vez (estrofe 2), “son”, duas vezes (estrofes 3 e 4), e “sun”, uma vez (estrofe 5). Além disso, o registro é muito informal, com expressões como “you must be puttin’ me on” e “fell off the floor”, construções como “wouldn’t give him no clothes” e os apelidos dados ao patriarca bíblico (“Abe”) e ao possível monarca francês (“Louie”).

¹¹² No original: “the father with whom Dylan was barely on speaking terms at this stage in his life.”

¹¹³ A primeira estrofe é a exceção. As terminações dos versos apontam um esquema *aabbaaa*, mas a rima *b* é consonantal, entre “what” e “but”. Todas as outras estrofes seguem o modelo *aaaabbb*.

A melodia, que tem poucas notas, se repete nas estrofes, acomodando mudanças no número de sílabas dos versos, e, entre os versos 5 e 6 de cada estrofe, há uma pausa de no mínimo dois compassos inteiros antes de Dylan voltar a cantar. Quando a melodia retorna, ela está dois tons acima da nota mais repetida dos versos anteriores (fá no retorno, ré anteriormente). O último verso de todas as estrofes muda, mas sempre termina com “Highway 61”.

Com essas informações, já é possível esboçar as gradações do polígono:

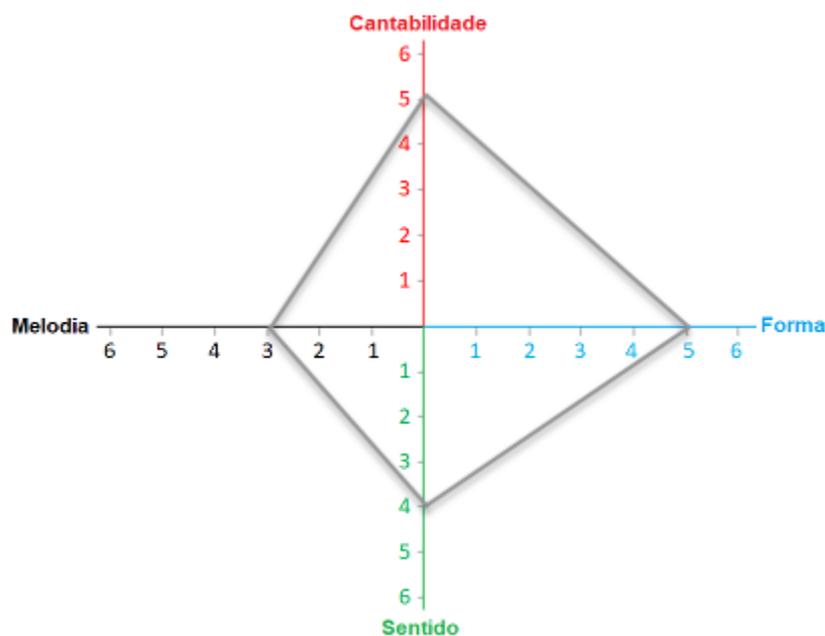
Melodia: grau 3, pela flexibilidade melódica que permite alterações, além do pequena variação no número de notas.

Cantabilidade: grau 5. O padrão.

Forma: grau 5. Com exceção da primeira estrofe, esquema de rimas *aaaabbb* fixo.

Sentido: grau 4. Cada estrofe conta uma história própria, mas há um surrealismo nos eventos retratados que permite mais liberdade para se abordar na tradução.

O polígono, então, ficaria da seguinte forma:



5.1.2

Tradução

Uma primeira proposta de tradução seria:

<p>Oh God said to Abraham, “Kill me a son” Abe says, “Man, you must be puttin’ me on” God say, “No.” Abe say, “What?” God say, “You can do what you want Abe, but The next time you see me comin’ you better run” Well Abe says, “Where do you want this killin’ done?” God says, “Out on Highway 61”</p> <p>Well Georgia Sam he had a bloody nose Welfare Department they wouldn’t give him no clothes He asked poor Howard, “Where can I go?” Howard said, “There’s only one place I know” Sam said, “Tell me quick man I got to run”</p> <p>Ol’ Howard just pointed with his gun And said, “That way down on Highway 61”</p> <p>Well Mack, the Finger, said to Louie, the King “I got forty red white and blue shoestrings And a thousand telephones that don’t ring Do you know where I can get rid of these things?” And Louie the King said, “Let me think for a minute, son And he said yes I think it can be easily done Just take everything down to Highway 61”</p> <p>Now the fifth daughter on the twelfth night Told the first father that things weren’t right “My complexion”, she said, “is much too white”</p> <p>He said, “Come here and step into the light”, he says, “Hmm you’re right Let me tell the second mother this has been done” But the second mother was with the seventh son</p> <p>And they were both out on Highway 61</p> <p>Now the rovin’ gambler, he was very bored He was tryin’ to create a next world war He found a promoter who nearly fell off the floor He said, “I never engaged in this kind of thing before But yes I think it can be very easily done We’ll just put some bleachers out in the sun And have it on Highway 61”</p>	<p>E Deus pediu pro Abraão a vida do filho Abraão falou: “Tá me tirando, né, bicho?” Deus falou que não, e disse ainda por cima: “Faz o que cê quiser, Abraão, mas saiba disso: Se eu te vir passar, é melhor picar a mula” Abraão perguntou: “E plano pra matança? Tem algum?” Deus falou: “Lá na rodovia meia um”</p> <p>Ó, Georgia Sam tá cheio de lesão A assistência social não deu roupa pra ele, não</p> <p>Ele pediu ao pobre do Howard alguma direção Howard disse: “Olha, eu tenho aqui uma solução” Sam falou: “É só me dizer que eu vou lá dar um pulo” Eis que Howard apontou o caminho com a arma em punho E explicou: “Ali, pega a rodovia meia um”</p> <p>Max, o malandro, chegou pro rei Luizín sem lorota: “Tô com trinta cadarços patrióticos E mil telefones que não tocam Cê por acaso sabe onde eu desovo esses troços?”</p> <p>Aí o rei falou: “Calma, deixa aqui eu queimar a mufa.” E o rei falou: “Resolver isso não é nada cabeludo Cê leva tudo lá pra rodovia meia um”</p> <p>Olha, a filha de número cinco nessa noite de reis Disse ao pai de número um que tinha um problema “A minha pele”, a filha falou, “é branca em exagero” Ele disse: “Vem aqui na luz pra eu ver. Cê tem razão, é branquela mesmo A segunda mãe precisa saber desse assunto” Mas a segunda mãe e o sétimo filho viajavam juntos Lá na rodovia meia um</p> <p>‘Scuta essa do apostador muito entediado Querendo outro conflito armado E viu um agente que ficou embaçado E disse: “Pode deixar que eu dou conta do recado Vai por mim, é fácil, não é problema nenhum Sabe onde a gente pode resolver tudo? Indo lá pra rodovia meia um”</p>
---	---

Compassos 1 a 3¹¹⁴:

Oh, God said to A-bra-ham "Kill me a son" –

E Deus pe-diu pro A-bra-ão a vi-da do fi-lho

A flexibilidade da melodia permite o acréscimo de notas (através do desmembramento de notas de ritmo maior), como no compasso 2, e a transformação rítmica encontrada no 3 (as duas primeiras colcheias foram transformadas em uma quiáltera, algo que ocupa o mesmo tempo, mas com uma nota a mais). Por conta disso, só alterações melódicas muito destoantes da melodia de Dylan vão ser discutidas.

Compassos 4 a 7:

Abe says, "Man, you must be put-tin' me on God say, "No" Abe say, "What?"

A-bra-ão fa-lou: "Tá me ti ran-do, né, bi-cho?" Deus fá-lou que não E dis-se/a-in-da por ci-ma:

Como já mencionado, há uma subversão de Gênesis 22, já que, na canção, vemos Abraão não acreditando no pedido que Deus lhe fez, chamando-o de “bicho”, termo que ao mesmo tempo serve para o esquema de rimas e para a informalidade da letra.

Falando nas rimas, permitiu-se rimas incompletas; no caso da primeira estrofe, as rimas *aaaa* têm a vogal /i/: “filho”, “bicho”, “cima” e “disso”. Essa decisão configura uma perda, mas veio de outra necessidade: encontrar rimas com “um” para o estribilho. Para manter o número (já que a rodovia em questão é importante para Dylan, como ele mesmo mencionou), decidiu-se que as rimas *a* e *b* poderiam ser incompletas e que não precisariam ser todas masculinas, como no original. Neste caso, todas são femininas.

¹¹⁴ Para facilitar, este trabalho considera o primeiro compasso da canção o compasso em que a melodia começa.

Inclusive, a rima foi um dos motivos por trás da omissão da fala de Abraão no compasso 7. Como Deus voltava a falar no compasso 8, este atalho foi tomado também para não aumentar muito o número de notas desse trecho. As ideias originais eram “Abraão pediu pra ele repetir”, “Abraão não ouviu” e “Abraão não quis seguir”, todas grandes demais e, com exceção da primeira, problemáticas: na segunda, Abraão ouviu, mas não acreditou; a terceira é confusa, já que não fica claro o que Abraão não quis seguir, pois a fala anterior de Deus é apenas “não”.

Compassos 8 a 11:

3

God say.. "You can do what you want, Abe, but.. The next time you see me... com in' you bet-ter run"

3 3

"Faz o que cê qui-ser, A-bra-ão, mas sai - ba dis-so: Se/eu te vir pas-sar, é me - lhor pi - car a mu-la."

No Antigo Testamento, Deus não precisa ameaçar Abraão; o judeu aceitou de imediato sacrificar o filho para mostrar seu amor por Deus. Aqui, porém, a ameaça vem como consequência de Abraão não obedecer. A primeira rima com /u/ aparece na estrofe 11: “picar a mula” é uma expressão popular que significa “ir embora”. Como Dylan usa apenas cinco palavras para compor a rima *b*, pensou-se em repetir o feito, usando rimas masculinas como “algum”, “nenhum” e “comum”, mas isso também acabou sendo flexibilizado.

Compassos 15 a 17:

3

Well, Abe says, "Where you want this kill - in' done"?"

3

A-bra - ão per-gun-tou: "E pla-no pra ma-tan - ça? Tem al - gum?"

Abraão, após ser ameaçado, muda de opinião e quer saber em que lugar vai matar o filho. Na tradução, Abraão faz duas perguntas para Deus sobre os planos para o sacrifício, terminando com “algum” a fim de manter a rima em /u/.

Cabe mencionar que, no compasso 16, o número de notas quase dobrou: de seis na canção original para 11 na tradução. Por ser uma melodia de grau 3, alterações assim, em teoria, tendem a se distanciar menos do original. No entanto, por ter um andamento veloz, é preciso ver se essa quantidade de notas vai se manter quando a tradução for gravada.

Compassos 18 e 19:

God says, "Out on high - way six - ty one"

Deus fa - lou: "Lá na ro - do vi - a mei-a um"

Por fim, Deus fala para Abraão matar Isaque na rodovia 61. Utilizar “meia um” em vez de “sessenta um” é consequência puramente do número de sílabas: a opção adotada tem uma sílaba a menos.

Compassos 23 a 25:

Well, Geor-gia Sam he had a blood-y nose_

Ó, Geor-gia Sam tá chei-o de le-são_

Nesta estrofe, são mencionados dois personagens: Georgia Sam e Poor Howard, e é possível que ambos sejam alusões a *bluesmen* que Dylan admirava: Blind Willie McTell (que inspiraria uma canção homônima de Dylan décadas depois) e Leadbelly. Segundo Margotin & Guesdon (2015, p. 315-316), Georgia Sam era um pseudônimo que McTell usava, e “Po’ Howard” é uma canção de Leadbelly. É importante manter essas referências específicas, por mais que não sejam imediatas ao público, ainda mais a ouvintes brasileiros, distantes do mundo do *blues* estadunidense.

Nos três compassos acima, foi possível manter exatamente a melodia original; o único problema foi a preposição “de”, que é átona, cair no primeiro tempo do compasso, que é o mais forte de todos.

Quanto às rimas, como foram utilizadas palavras cuja sílaba tônica continha /i/ na estrofe anterior, pensou-se em outra opção com rima fácil que pudesse caracterizar que Georgia Sam não estava bem fisicamente: “lesão” resolvia os dois problemas, apesar de elevar o registro.

Compassos 26 a 29:

Wel - fare de - part-ment they wouldn't give him no... clothes He asked Poor. How - ard, "Where can I go?"_

A/as - sis - tên - cia so - ci - al não deu rou-pa pra/e-le, não E-le pe - diu ao po-bre do How-ard al gu - ma di-re-ção

Usar “a assistência social”, que tem sete sílabas, em vez de, por exemplo, “o governo”, que tem apenas quatro – até menos que “welfare department”, com cinco – decorre do fato de se associar metonimicamente a palavra “governo” ao poder executivo.

Aqui, porém, o problema parece ser de cunho social; a secretária que deveria prestar auxílio ignora alguém em necessidade (representada pela figura de Georgia Sam com o nariz sangrando no original e com lesões na tradução).

Compassos 30 a 34:

Howard said, "There's only one place I know". Sam said, "Tell me quick, man, I've got to run".
 How-ard dis - se: "O - lha/ou, te-nho/a - qui u-ma so-lu - ção". Sam fa - lou: "É só vo - cê me di - zer que/ou vou lá dar um pu-lo."

Georgia Sam pede ajuda a Howard, que responde de forma categórica conhecer apenas um lugar aonde Sam poderia ir. Na tradução, ele diz ter uma solução, que não é tão forte como na letra de Dylan. Sam, então, pede para Howard lhe contar logo que lugar seria esse para que ele vá correndo. A tradução suavizou novamente: ele fala que vai dar um pulo no tal lugar, algo que não implica a mesma urgência de "I've got to run".

Compassos 36 a 40:

Ol' Howard just pointed with his gun and said, "That way, down highway six-tyone".
 Eis que How-ard a - pon-tou/o ca - mi - nho com a ar-ma/em pu - nho E/ex - pli - cou: "A - li, pe-ga/a ro - do - vi - a mei-a um."

Por fim, descobre-se que Howard está armado, e com a arma ele aponta o caminho que Georgia Sam deveria pegar para resolver seus problemas: o que o leva à rodovia 61. Na tradução, não fica tão claro quanto na letra original que Howard aponta utilizando a arma, já que "em punho" pode significar que ele está apenas portando a arma.

Compassos 45 a 47:

Well, Mack, the Fin - ger, said to Lou-ie, the King.

Max, o ma - lan-dro che-gou pro rei Lu - i - zin sem lo - ro - ta:

Há uma possível relação entre Mack, the Finger, e a canção “Mack the Knife”, d’A *Ópera dos Três Vinténs*, de Bertold Brech e Kurt Weill. Dylan falou da importância desse musical para seu crescimento como artista em sua autobiografia:

Se eu não tivesse ido ao Theatre de Lys e ouvido a balada “Pirate Jenny” [uma das canções de A *Ópera dos Três Vinténs*], talvez não me tivesse ocorrido escrevê-las [canções como “It’s Alright, Ma (I’m Only Bleeding)”, “Mr. Tambourine Man”, “Lonesome Death of Hattie Carroll”, “Who Killed Davey Moore”, “Only a Pawn in their Game”, “A Hard Rain’s A-Gonna Fall” e outras como essas], talvez não me tivesse ocorrido que canções como essas podiam ser escritas (Dylan, 2005, pp. 311-2).

Sobre “Pirate Jenny”, Dylan diz :

É uma canção selvagem. Uma letra de grande poder. Ação da pesada por todos os lados. Cada frase chega em você depois de uma queda de três metros, precipita-se em fuga através da estrada e então chega como um soco no queixo. [...] Posteriormente, me vi desmontando a canção, tentando descobrir o que a fazia funcionar, por que era tão eficiente. [...] Essa canção da pesada foi um novo estimulante para os meus sentidos, na verdade muito parecida com uma canção de folk, mas uma canção de folk de uma outra pipa em um terreiro diferente. [...] Separei a canção e a abri — era a forma, a livre associação de versos, a estrutura e o desdém pela segurança conhecida de padrões melódicos que davam a ela importância de verdade e sua aresta cortante (ibid., pp. 298-9).

Na versão traduzida para o inglês, Mack the Knife (ou Macheath) é um ladrão que mantém a arma escondida, o oposto do tubarão, que mostra os dentes:

Oh, the shark has pretty teeth, dear
 And he shows them pearly whites
 Jack a jackknife has Macheath, dear
 And he keeps it out of sight

A comparação com o predador aquático continua na segunda estrofe, com o narrador comentando sobre o sangue espirrado quando ambos atacam suas vítimas, afirmando que Mack the Knife toma precauções para que a morte não fica óbvia:

When the shark bites with his teeth, dear
 Scarlet billows start to spread
 Fancy gloves, though, wears Macheath, dear
 So there's not a trace of red¹¹⁵

[...]

Na tradução, foi proposto “Max, o malandro”, o que pode causar estranhamento, já que o nome é “Mack”, não “Max”, e “malandro” parece muito fraco para um personagem violento; no entanto, *A Ópera dos Três Vinténs* foi adaptada como *Ópera do Malandro* por Chico Buarque em 1978, e o personagem principal se chama Max Overseas.

Quanto a Louie, the King, há pelo menos duas possibilidades: os monarcas franceses que adotaram o nome “Louis”, algo corroborado pelo verso seguinte, já que os cadarços têm as cores das bandeiras dos Estados Unidos e da França, ou Louis Armstrong, o que gera uma conexão muito interessante, já que o jazzista cantava “Mack the Knife”. A opção adotada, “rei Luizín”, prezou pela informalidade de “Louie”, sem acabar com as possíveis referências discutidas.

Para conseguir a rima em /ó/, foi necessário acrescentar “sem lorota” ao final do verso, algo que não estava na letra original. Este verso foi o último da série de rimas *a* da estrofe, e cogitou-se também inventar um nome para o rei – Joca – apenas para conseguir a rima. No fim das contas, achou-se melhor manter a referência e adicionar uma informação.

Compassos 48 a 50:

"I got for - ty red, white, and blue shoe strings, and a thou-sand te-le-phones that dont't ring

Tô com trin-ta ca-dar-ços pa-tri-ó-ti-cos E mil te-le-fo-nes que não to-cam.

O número de cadarços foi modificado de “quarenta” para “trinta” (e não “vinte”, por exemplo, que tem o mesmo número de sílabas) foi a aliteração discreta do /t/ no par

¹¹⁵ Transcrição de <https://www.youtube.com/watch?v=S-IHrDPjGfQ>.

de versos acima: “tô”, “patriotas”, “telefones”, “tocam”. Há duas rimas internas, “blue” com “shoe” e “telephones” com “don’t”, então optou-se por uma repetição sonora que fosse encontrada em ambos os versos.

O termo “patrióticos” surgiu como uma forma metonímica de abordar os cadarços com as cores da bandeira (seja ela dos Estados Unidos ou da França), já que “red”, “white” e “blue” – monossílabos em inglês – ocupariam no mínimo sete notas (caso fossem adotadas as opções “brancos, vermelhos e azuis” ou “vermelhos, brancos e azuis”) e não têm sílaba tônica com /ó/. No entanto esse adjetivo não deixa imediatamente claro que se trata das cores; pode ter o nome de um país ou alguma referência a um símbolo nacional nos cadarços.

Compassos 52 a 56:

Do you know where I can get rid of these things? And Lou-ie the King said, "Let me think for a min-ute, son..."

Cê por a - ca - so sa - be on-de/eu de - so-vo/es-ses tro-ços? A - f o rei fa - lou: "Cal-ma, dei-xa/a-qui eu quei-mar a mu-fa."

Frustrado com a quantidade de artigos em sua posse, Max quer se livrar deles de algum jeito. Ele, então, pede uma sugestão ao rei de onde ele pode largar os cadarços e os telefones, mas o rei não tem uma resposta de imediato. Ele precisa quebrar a cabeça para ter uma recomendação a fazer. “Queimar a mufa” é uma expressão informal demais para “let me think for a minute”, mas combina com o clima descontraído da canção.

Compassos 59 a 63:

And he say, "Yes, I think it can be eas-i-ly done Just take ev-ry-thing down to High-way six-ty one

E/o rei fa - lou: "Re-sol-ver is-so não é na-da-ca-be-lu-do Cê le - va - tu - do lá pra ro-do - vi-a mei-a um"

Finalmente, o rei Luizín apresenta a solução: descartar tudo na rodovia 61. Em vez de dizer que era fácil, a tradução diz que não é difícil, adotando o sinônimo informal “cabeludo”, que conta com a rima necessária com /u/.

Compassos 67 a 71:

Now, the fifth daughter on the twelfth night told the first father that things were-n't right "My
 O.lha,a fi-lha de nú-me-ro cin - co nes -sa noi -te de reis dis - se/ao pai de nú-me-ro um que ti-nha um pro-ble-ma "A

Esta estrofe apresenta um jogo de palavras problemático para a tradução: “twelfth night”¹¹⁶ é um feriado conhecido no Brasil (mas não comemorado aqui) como “Dia de Reis”, uma comemoração da chegada dos três reis magos para verem o recém-nascido Jesus, celebrado em 6 de janeiro. Ao longo do trecho, Dylan brinca com isso, falando da quinta filha, do primeiro pai, da segunda mãe e do sétimo filho. Não obstante, a referência ao sétimo filho não é puramente numérica; há certa superstição em relação ao sétimo filho e ao sétimo filho do sétimo filho: “Acredita-se há muito na Europa e nos Estados Unidos que o sétimo filho é muito sortudo ou tem poderes ocultos e que o sétimo filho do sétimo filho tem poderes de cura”¹¹⁷ (SEVENTH Son, s.d.).

Optou-se por manter a referência ao feriado, mesmo que perdendo o jogo de palavras. A data marca “o momento em que se encerram as celebrações natalinas” (SANTOS, 2021), então (além de conseguir uma rima fácil com “night”), Dylan poderia estar indicando de mais uma maneira que um período musical seu havia terminado. Isso é apenas suposição, porém. Deixar “a décima-segunda noite”, “a noite doze” ou algo similar poderia causar estranhamento.

A escolha de “a filha de número cinco” em vez de “a quinta filha” se deu por uma questão melódica. Esta tem menos sílabas que aquela, de forma que preencher um compasso inteiro seria difícil e poderia parecer artificial. Já “o pai de número um” foi por um motivo parecido: a primeira sílaba é tônica, ao contrário de “primeiro pai”, então encaixar a expressão no compasso seria mais fácil.

¹¹⁶ Há também uma peça de Shakespeare chamada *Twelfth Night*, traduzida para o português como *Noite de Reis*, mas não há nada no texto que indique que seja uma referência a isso.

¹¹⁷ No original: “It has long been believed in Europe and the United States that a seventh son is especially lucky or gifted with occult powers, and that the seventh son of a seventh son has healing powers.”

Compassos 72 e 73:

A rima da estrofe, começada por “reis”, é em /ê/, então foi necessário pensar em um jeito de escrever que a quinta filha tinha uma pele muito branca: “em exagero” pareceu resolver.

Compassos 74 a 78:

O primeiro pai pede para ver a filha mais de perto para se assegurar de que ela tem mesmo a pele muito branca. Confirmada a suposição da filha, ele imediatamente fala que a segunda mãe precisa ser avisada.

A rima interna de “light” e “right” foi preservada com o /ê/ de “ver” e “mesmo”.

Compassos 81 a 85:

Mas a segunda mãe, que o primeiro pai estava procurando, estava na rodovia 61 com o sétimo filho. Como não sabemos a dinâmica da família, não é possível saber se

estavam fugindo, apenas indo para algum outro lugar ou se estavam parados na rodovia, então era necessário adotar uma opção genérica.

Outro detalhe: anteriormente, havia-se optado por “filha de número cinco” e “pai de número um”. Como ambos estavam juntos, manteve-se o paralelismo. Nestes compassos, aconteceu o mesmo: segunda mãe e sétimo filho, ambos com o numeral ordinal.

Compassos 91 a 95:

Now, the ro - ving gam - bler he was ver - y bored tryin' to cre - ate a next world war. He

'Scu - ta es - sa do/a - pos - ta - dor mui - to en - te - di - a - do que - ren - do ou - tro con - fli - to/ar ma - do E

A última vinheta da canção trata de um apostador que se vê entediado e quer criar mais uma guerra mundial. Na letra de Dylan, ele é caracterizando como “roving”, alguém sem rumo. Inclusive, segundo o site oficial do artista, “Roving Gambler” era uma canção tradicional do repertório de Dylan no início de carreira, sendo gravado informalmente em 1960. Depois de três décadas, a canção voltou a seus *setlists* de 1997 a 2002 segundo o site oficial do cantor (DYLAN, s. d.).

Na letra de Dylan, o apostador – que perdeu sua qualificação de “errante – quer dar início à terceira guerra mundial, mas, na tradução, ele quer apenas um conflito armado; a opção adotada se deu puramente pela rima em /á/. Uma rima em /áu/ destoaria demais.

Compassos 96 a 99:

found a pro - mot - er who near ly fell off the floor He said, "I nev - er en - gaged in this kind of thing be - fore But,

viu um a - gen - te que fi - cou em - bas - ba - ca - do E dis - se: "po - de dei - xar que/eu dou con - ta do re - ca - do

Eis que o apostador encontra alguém que pode ajudar: um agente que, apesar de não ter experiência com isso, parece ter vontade de seguir em frente. As notas com o X na cabeça indicam que elas não são cantadas, mas faladas.

Compassos 100 a 102:

yes, I think it can be ver-y eas-i-ly done

Vai por mim é fá-cil, não é pro-ble-ma ne-nhum

Nestes compassos, o agente fala que vai ser fácil criar um conflito armado. Na tradução, foi necessário acrescentar que não seria problema nenhum não só para a rima em /u/, mas também para ocupar mais espaço.

Compassos 105 a 109:

We'll just put some bleach-ers out in the sun. And have it on high-way six-ty one"

Sa-be on-de/a gen-te po-de re-sol-ver tu-do? In-do lá pra ro-do-vi-a mei-a um

O agente tem uma ideia: colocar arquibancadas ao ar livre e realizar a batalha na rodovia 61. A tradução é um pouco diferente: ele fala que a rodovia 61 é onde tudo será resolvido. A eliminação das arquibancadas tem um aspecto negativo: tira um comentário crítico de a guerra ser como um evento esportivo, com espectadores, como se as partes em conflito fossem como times esportivos rivais.

Como se avalia a tradução?

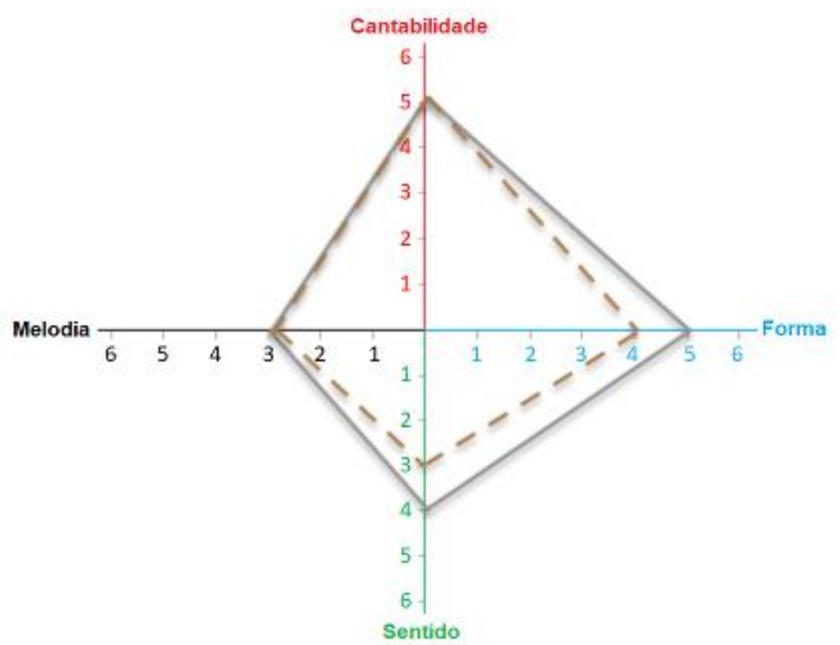
Melodia: como era de grau 3, havia muita liberdade em acrescentar ou eliminar notas. Continua com grau 3.

Cantabilidade: grau 5. Sem alterações.

Forma: apesar de o esquema de rimas *aaaabbb* ter sido preservado, foi necessário flexibilizar, de forma a adotar rimas incompletas para os versos *a* e *b*. Redução para o grau 4.

Sentido: das mudanças de sentido, cabe destacar entre outras, a perda do jogo de palavras da quarta estrofe e as arquivancadas da última estrofe. Redução para o grau 3.

E o polígono:



5.2

“All Along the Watchtower”

5.2.1

Análise

Nada é revelado.¹¹⁸

(Dylan, “The Ballad of Frankie Lee and Judas Priest”)

Consequência e antítese do conturbado e marcante ano de 1966, o disco *John Wesley Harding* foi (mais) uma quebra estilística para Dylan. Após o acidente de moto que seguiu a turnê de 1966, o compositor teve um período mais doméstico, mas não menos produtivo, passando os meses de março a outubro de 1967 gravando mais de 130 canções com Rick Danko, Richard Manuel, Levon Helm, Garth Hudson e Robbie Robertson — que viriam a ser chamados coletivamente de The Band — em West Saugerties, no interior do estado de Nova York. Nesse período, como revela a coletânea *The Bootleg Series Vol. 11: The Basement Tapes Complete*, entre covers (“Folsom Prison Blues”, de Johnny Cash; “People Get Ready”, de Curtis Mayfield), reinterpretações de composições próprias (“Blowin’ in the Wind”, “It Ain’t Me, Babe”) e canções tradicionais (“She’ll Be Coming ‘Round the Mountain”), o estadunidense compôs e gravou clássicos como “Tears of Rage”, “This Wheel’s on Fire” e “I Shall Be Released”.

No entanto, ele trocou a atmosfera informal da Big Pink, o apelido dado à casa das sessões com a The Band, por um estúdio em Nashville, onde, nos dias 17 de outubro, 6 de novembro e 29 de novembro, Dylan gravaria, com apenas três músicos de apoio (um deles tocando em só duas das doze canções), todo o *John Wesley Harding*; para fins comparativos, *Blonde on Blonde*, o disco anterior, exigiu treze sessões de gravação, de 5 de outubro de 1965 até 10 de março de 1966, e contou com catorze outros instrumentistas (BJORNER, 2016; BJORNER, 2019).

As canções eram menos verbosas, mas ainda assim abertas e ambíguas. A descoberta feita em “Drifter’s Escape” — a capacidade de contar uma história de cinco atos em apenas três estrofes (HEYLIN, 2009, p. 362) — se tornou o *modus operandi* do

¹¹⁸No original: “Nothing is revealed.”

artista¹¹⁹ nas poucas horas que passou em estúdio gravando seu oitavo álbum de estúdio, *John Wesley Harding*, cujo conteúdo foi descrito por Shelton (2001, p. 534) como:

No seu gabinete em Woodstock, Dylan mantinha uma Bíblia enorme aberta em um púlpito de madeira, e canções de Hank Williams sempre à mão. Ele reuniu o elenco de *O Outsider*, de Colin Wilson — o fora da lei, o excluído, o fracassado, a vítima, o oprimido, o solitário e o alienado. A partir desses elementos, esboçou uma série de estudos sobre alegorias, salmos, parábolas, símbolos, metáforas e mortalidade. Alusões à Bíblia, estilo e sintaxe misturada com linguagem popular e folclore são encontradas em todo o álbum. (grifo do autor)

As 129 palavras e 12 versos de “All Along the Watchtower” são¹²⁰:

“There must be some way out of here,” said the joker to the thief
 “There’s too much confusion, I can’t get no relief
 Businessmen, they drink my wine, plowmen dig my earth
 None of them along the line know what any of it is worth”

“No reason to get excited,” the thief, he kindly spoke
 “There are many here among us who feel that life is but a joke
 But you and I, we’ve been through that, and this is not our fate
 So let us not talk falsely now, the hour is getting late”

All along the watchtower, princes kept the view
 While all the women came and went, barefoot servants, too

Outside in the distance a wildcat did growl
 Two riders were approaching, the wind began to howl

A canção abre com um verso claustrofóbico, segundo Paul Williams (apud SHELTON, 2011, p. 534), que apresenta dois personagens: o *joker* e o *thief* — que, segundo Brown (2014, p. 71), são “nomes que sugerem uma falta de confiabilidade”¹²¹ —, com o primeiro reclamando para o segundo, ao longo da estrofe inicial, sobre o fato de estar sendo explorado por homens de negócios e fazendeiros — “figuras da indústria e da agricultura” (ibid.)¹²². Na estrofe seguinte, o *thief* tenta acalmar seu aparente companheiro, afirmando que eles levam a vida a sério e que aquele não vai ser o destino dos dois.

A perspectiva então se desloca para revelar uma torre de vigia com príncipes de guarda e muito vaivém de mulheres e servos até que, por fim, o olhar se afasta e mostra

¹¹⁹ Das 12 obras gravadas, apenas 3 fogem a essa regra: “The Ballad of Frankie Lee and Judas Priest”, que, apesar de misteriosa, é longa; e “Down Along the Cove” e “I’ll Be Your Baby Tonight”, cuja singeleza já sugeriam a atmosfera country que influenciaria *Nashville Skyline*, o disco seguinte de Dylan.

¹²⁰ Letra e divisão das estrofes retiradas do site oficial do artista: <https://www.bobdylan.com/songs/all-along-watchtower/>

¹²¹ No original: “[...] names that suggest untrustworthiness [...]”.

¹²² No original: “[...] figures for industry and farming.”

dois cavaleiros se aproximando sob os uivos sibilante do vento e dos rugidos de um felino selvagem.

Comentários do próprio Dylan em momentos diferentes da vida podem ser iluminadores:

1) Em uma entrevista contemporânea a John Cohen, o autor comenta sobre essa mudança de perspectiva no fim da canção, afirmando que ela se abre “de um jeito pouco diferente, mais estranho [em relação a “The Wicked Messenger”], pois temos o ciclo de eventos em uma ordem reversa”¹²³ (HEYLIN, 2009, p. 365).

2) Em outra entrevista, desta vez para Kurt Loder em 1984, Dylan disse: “Eu tive aquele acidente de moto, que me tirou da jogada. Aí, quando eu acordei e recobrei meus sentidos, percebi que estava trabalhando para uns sanguessugas”¹²⁴ (ibid., p. 366).

O primeiro comentário liga mais diretamente a chegada dos cavaleiros com a apreensão do *joker* e do *thief* e abre uma possibilidade: seriam *eles* os cavaleiros, comentando sobre a situação pela qual eles, de forma iminente, seriam responsáveis? Segundo Ricks (2003, p. 359), “All Along the Watchtower” é a “canção escorpião que se pica até a morte, cujo ferrão se volta de forma intensa contra si mesmo”¹²⁵.

Já o segundo coloca Dylan representado pelo *joker*, aquele que reclama de que os outros — os homens de negócios e os fazendeiros — estão tirando vantagem dele. Uma reclamação parecida, mas em forma de súplica, é encontrada em outra letra do mesmo disco, “Dear Landlord”, cuja terceira e última estrofe é:

Dear landlord
Please don't dismiss my case
I'm not about to argue
I'm not about to move to no other place
Now, each of us has his own special gift
And you know this was meant to be true
And if you don't underestimate me
I won't underestimate you¹²⁶

¹²³ No original: “The same is true of... ‘All Along the Watchtower,’ which opens up in a slightly different way, a stranger way, for here we have the cycle of events working in a rather reverse order.”

¹²⁴ No original: “I had that motorcycle accident which put me outta commission. Then, when I woke up and caught my senses, I realized I was just working for all these leeches.”

¹²⁵ No original: “There is the scorpion song that stings itself to death, rounding fiercely on itself”

¹²⁶ Na tradução de Galindo (DYLAN, 2017, p. 451): Caro senhorio/Por favor não desista do meu caso/Eu não vou querer discutir/Não vou querer me mudar daqui/Agora, cada um de nós tem seu próprio dom especial/E o senhor sabe que o destino disso era ser verdade/E se o senhor não me subestimar/Eu não subestimo o senhor”.

Se é possível associar Dylan ao *joker*, e o *thief*? Em “Tears of Rage”, gravada no mesmo período com a The Band, Dylan canta: “Why must I always be the thief?” Seria ele, então, aquele que, onisciente acerca da situação, tenta apaziguar os ânimos de quem se sente passado para trás? Seriam os dois facetas do artista?

Dada a proximidade de Dylan com a Bíblia, existe também a possibilidade de o *thief* se referir ao Messias, pois, como conta Apocalipse 16:15: “Eis que chego como um ladrão. Bem-aventurado o que vigia e guarda as suas roupas, para que não ande nu e não vejam a sua impudicícia.” Segundo comentário do tradutor, Frederico Lourenço, o versículo em questão é “interpretad[o] como sendo proferid[o] por Jesus” (BÍBLIA, 2018, p. 588).

Balassone (s.d., p. 17), ao explorar as menções bíblicas na obra de Dylan, lembra que a associação entre Jesus e ladrões também ocorre no momento de sua crucificação. Por exemplo, Lucas 23¹²⁷ (BÍBLIA, 2017, p. 305):

33 Quando chegaram ao lugar chamado Calvário, aí o crucificaram. E [crucificaram] também os malfeitores, um à direita e um à esquerda.

[...]

39 Um dos malfeitores que tinham sido crucificados insultava-o, dizendo: “Não és tu o Cristo? Salva-te a ti e a nós.”

40 Mas o outro, respondendo, repreendeu-o e disse: “Não temes a Deus, tu que estás no mesmo suplício?”

41 Nós [sofremos] justamente, pois recebemos o castigo que as nossas ações mereciam; mas ele nada fez de mal.”

42 E dizia: “Jesus, lembra-te de mim quando entrares no teu reino.”

43 E Jesus disse-lhe: “Amém te digo: hoje estarás comigo no Paraíso.”

E essa está longe de ser a única referência bíblica da letra. Os últimos dois dísticos, ainda segunda Balassone (s.d., p. 17-8), conteriam referências ao Antigo Testamento; mais especificamente, ao Livro de Isaías.

Em Isaías 20:3, Deus se refere a Isaías como um “escravo” que andou “nu e descalço” (“barefoot servants too”) (BÍBLIA, 2019, p. 357). Já os versículos Isaías 21:5-8 (ibid., p. 358-9) parecem ter influenciado grande parte desses quatro versos:

5 Prepara a mesa!

Bebei, comei!

Levantai-vos, regentes!

Preparai os escudos!

6 Porque assim me falou o Senhor:

“Vai e posiciona para ti um sentinela

¹²⁷ Dos quatro apóstolos, Lucas é o único que relata o que os ladrões falam. Os outros comentam apenas que ambos insultaram Jesus (Mateus 27:44: “De igual modo os ladrões que foram crucificados com ele o insultavam”; Marcos 15:32: “[...] Até os que estavam crucificados com ele o insultavam.”) ou que não falaram nada (João 19:18: “[...] E com ele dois outros, um de cada lado, estando Jesus no meio.”)

E anuncia aquilo que vires”.
 7 E vi dois homens, montados,
 Um montado num burro e outro num camelo.
 Escuta com muito escutar!
 8 E chama Ourias para a torre de vigia do Senhor.
 E ele disse:
 “Estive de pé durante todo o dia;
 E estive de pé aguardando o acampamento
 Toda a noite

O tal “gato selvagem que urra” da letra pode ser o leão mencionado em Isaías 31:4 (ibid., p. 391):

Porque assim me disse o Senhor:
 Tal como um leão ou cria de leão
 Ruge sobre a presa que apanhou
 E urra sobre ela até que as montanhas
 Se encham da sua voz

Ricks (2003, p. 359), ao comentar sobre a iminência de algo acontecer, alerta que “o apocalipse presente pode ser menos perturbador que o apocalipse vindouro”, já que aquele “promete um fim definitivo”, enquanto este “murmura ‘depois’ e segue (em seu próprio ritmo)”¹²⁸. Que apocalipse vindouro seria esse? Isaías 21:9 (BÍBLIA, 2019, p. 359) pode dar uma resposta:

E eis que ele vem, montado num par de cavalos”.
 Então ele respondeu e disse:
 “A Babilônia caiu; e todas as suas imagens
 E obras das suas mãos foram esmagadas no chão”.

Talvez o que esse apocalipse futuro tenha de mais perturbador seja o fato de não haver resposta alguma na canção. Não há como ter certeza da identidade nem da posição dos dois personagens apresentados no primeiro verso, o que fica mais complicado de determinar dada a falta de linearidade. As alusões bíblicas seriam indícios de algo maior ou são apenas referências, do tipo que Dylan já incluía em canções desde o início da carreira? O tradutor tem um punhado de peças, sendo que nem todas se encaixam. Como proceder, então, à tradução?

Antes, cabe pensar como avaliar a canção nos parâmetros do modelo poligonal.

¹²⁸ No original: “Apocalypse Now may be less disturbing than Apocalypse Soon. The former does at least promise a prompt *No more*: over and done with (*former*, really). The latter mutters “Later”, and just gets on (in its own good time) [...]” (grifo do autor)

A melodia de “All Along the Watchtower” tem um detalhe interessante: as frases musicais são quase todas espelhadas. Por exemplo, os dois primeiros versos:

A frase nos compassos 1 e 2) alterna si (“there”, “be”, “way”) e dó (“must”, “some”), sobe para ré (“out”), desce para si (“of”) e se encerra em dó (“here”). Nos compassos 5 e 6, vê-se algo similar: uma melodia composta por si (“there’s”) e dó (“too much con”), que sobe até mi (“fu”) e termina em si (“sion”). Nos compassos 3 e 4, a melodia se alterna entre si (“said”, “the”, “ker”, “the”) e dó (“jo”, “to”) e fecha nessa mesma nota dó (“thief”). Há uma melodia similar nos compassos 7 e 8: intercalam-se si (“I”, “re”) e dó (“can’t”, “get”, “no”), e a frase acaba nesse mesmo dó (“lief”).

Esse tipo de pareamento acontece ao longo da música toda, então a melodia tem algum peso (não pode ser grau 3). Como ela já sofre variações de fraseado do início ao fim, não pode ser de grau 6. Caso houvesse repetições mais rígidas, considerar-se-ia tratar a melodia como um exemplo de grau 5, mas, como as reiteraões ocorrem com certa liberdade — às vezes há alternância, às vezes não; às vezes há uma nota de passagem, às vezes não —, a melodia fica classificada como de grau 4. Outro ponto a favor disso é a relativa horizontalidade do canto: além de a melodia consistir em apenas poucas notas — si, dó#, ré#, mi e fá# —, não há muitos saltos da nota mais grave para a mais aguda (ou vice-versa).

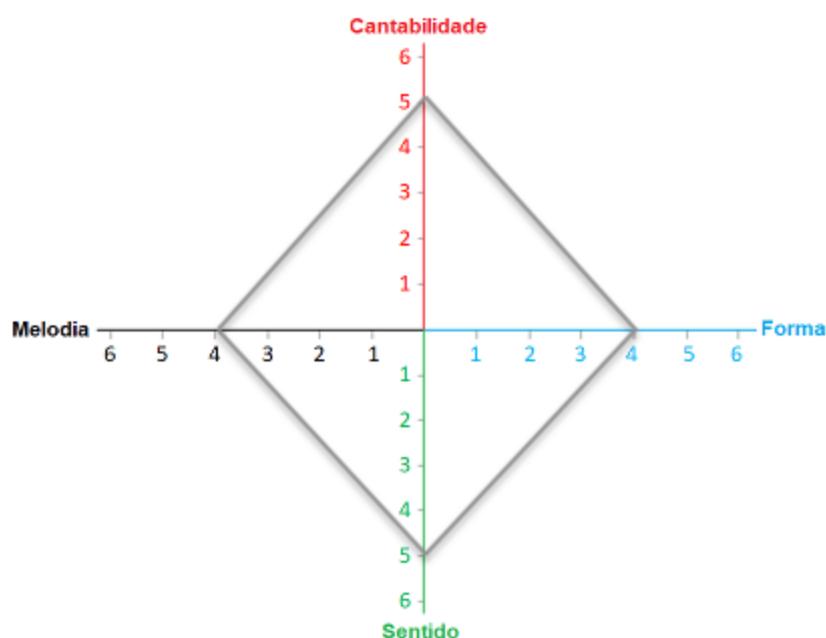
Quanto à cantabilidade, não há elementos que justifiquem a gradação máxima. Por conta disso, como já explicado anteriormente, o grau padrão, 5, é mais do que adequado.

A letra tem seis pares de rimas (“thief”/“relief”, “earth”/“worth”, “spoke”/“joke”, “fate”/“late”, “view”/“too” e “growl”/“howl”). Todas são masculinas, mas só uma delas é incompleta: “view”/“too”. Não há nada que indique uma necessidade absoluta de se seguir esse esquema exato — seis pares de rimas seriam suficientes para emular a estrutura original, sem que seja preciso que todas sejam masculinas (apesar de isso

permitir manter a melodia mais parecida com a original) nem que a penúltima seja incompleta —, então a forma foi classificada como de grau 4.

Por último, a canção é uma narrativa com personagens específicos, e inúmeros versos contêm referências a versículos do Antigo e do Novo Testamento. Como não são citações diretas, pode-se pensar no grau 5 para o sentido, pois há uma flexibilidade em como abordar as alusões.

O polígono de “All Along the Watchtower” ficaria da seguinte forma:



5.2.2

Tradução

Uma primeira proposta de tradução seria:

<p>“There must be some way out of here,” said the joker to the thief “There’s too much confusion, I can’t get no relief Businessmen, they drink my wine, plowmen dig my earth None of them along the line know what any of it is worth”</p>	<p>“A gente tem que dar no pé”, disse o bufo ao ladrão “Não dá pra ter descanso com tanta confusão E pouco importa grana ou poder, pois eles tomam tudo meu Veja bem, mais ninguém tem noção como eu.”</p>
<p>“No reason to get excited,” the thief, he kindly spoke “There are many here among us who feel that life is but a joke But you and I, we’ve been through that, and this is not our fate</p>	<p>“Já chega dessa agonia”, falou o ladrão pra acalmar “Pois há tantos entre nós que vivem só pra farrear Mas nós já vimos como é, não vamos acabar assim</p>

So let us not talk falsely now, the hour is getting late”	Então é hora de atenção, está se aproximando o fim.”
All along the watchtower, princes kept the view While all the women came and went, barefoot servants, too	Patrulham a torre os guardas reais As moças todas vêm e vão, com seus serviços
Outside in the distance a wildcat did growl	Lá fora, bem longe, um leão rosnou
Two riders were approaching, the wind began to howl	Dois cavaleiros vinham, o vento então uivou

Compassos 1 e 2:

"There must be some way out of here,"

"A gen-te tem que dar - no pé,"

Percebe-se que aqui não houve alteração alguma no número de notas nem de sílabas. A opção coloquial neste primeiro verso se deve ao comentário de Shelton (2011, p. 534) sobre a mistura de sintaxe e linguagem popular. Caso a letra tivesse um registro mais elevado, “a gente tem que dar no pé” não seria adequado.

É preciso levar em consideração a possibilidade de o bufo e o ladrão serem os cavaleiros mencionados no fim ou duas pessoas protegidas pela torre de vigia (ou presos no local). Se for o segundo caso, é simples: “here” se refere ao local onde eles estão. Caso eles sejam os cavaleiros, o “here” do qual ele quer fugir seria o “apocalipse iminente” que eles vão causar? “Dar no pé” poderia indicar ambas as acepções: o bufo quer que eles deem o pé desse lugar protegido ou dessa missão em que eles embarcaram.

Compassos 3 e 4:

said the jo-ker to the thief.

dis-se/o bu-fo ao la - drão.

Assim como a frase anterior, esta manteve paridade com a original: mesmo número de notas e de sílabas. A tradução de “joker” por “bufo” atendeu a algumas exigências: já se sabia que “thief” seria “ladrão”, que tem duas sílabas e uma rima comum em português. Usar “coringa”, como na tradução de Galindo (DYLAN, 2017, p. 441), poderia causar estranhamento por dois motivos: o tempo forte cairia na primeira sílaba, então a pronúncia ficaria “côringa”; além disso, a sílaba que segue a palavra é “ao”, então, apesar de funcionar para uma tradução vocal lida, sem o aspecto musical, um ouvinte poderia entender “côringau”.

Compassos 5 e 6:

5

"There's too much_ con - fu sion.

"Não dá pra ter des - can - so_

O compasso 5 revela uma mudança na melodia: no original, a terceira nota, um dó, é ligada à nota seguinte, de forma a estender sua duração (“much”). Na tradução, essa ligadura foi limada, de modo que se veem duas notas e sílabas separadas: “pra” e “ter”. O conteúdo semântico desta frase foi invertido com o do verso seguinte a fim de se conseguir uma rima fácil: “ladrão”/“confusão”.

Compassos 7 e 8:

I can't get no re lief

com tan - ta con - fu - são

Como indicado antes, o conteúdo semântico dessa frase e da anterior foram invertidos. Ao contrário do caso anterior, aqui não houve alteração melódica alguma; foram mantidos os números de sílabas e de notas.

Compassos 9 a 12:

9

Business men, they drink my wine. plow - men dig my earth,

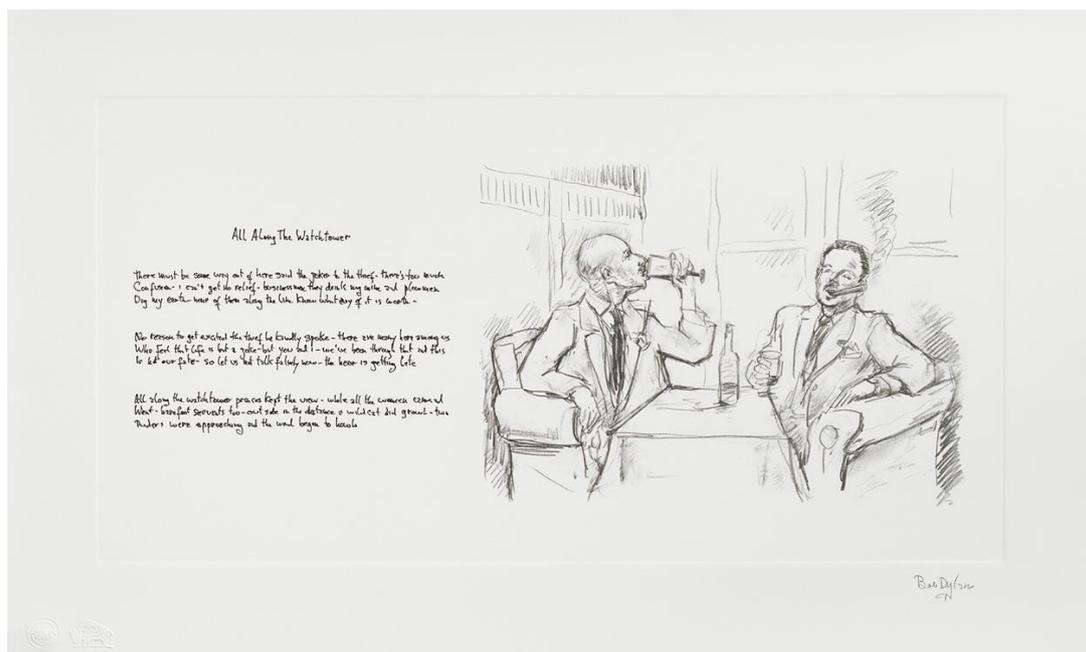
E pou-co/im - por-ta gra-na/ou po-der_ pois e - les to-mam tu-do meu

A palavra “businessmen” se revelou um desafio. Há dois universos semânticos que imediatamente vêm à mente:

- (i) Negócios: “homens de negócios”, “gerentes”, “gestores”, “proprietários”, “administradores”, “cambistas” (no sentido de troca de câmbio; ver nota abaixo).
- (ii) Comércio: “comerciantes”, “mercadores”, “mercantes”, “mascates”, “vendedores”, “vendilhões”¹²⁹.

Uma exposição de 2018 acrescentou mais duas áreas a se explorar. Em “Mondo Scripto”, Dylan fez ilustrações que representam algumas de suas canções (Castle Fine Art, 2022), e “All Along the Watchtower” foi uma delas, ganhando um desenho que faz referência a esse verso:

¹²⁹ Frederico Lourenço utiliza “cambistas” e “vendilhões” ao discutir o episódio bíblico da limpeza do templo. Mateus 21:12: “E Jesus entrou no templo e expulsou todos os que vendiam e compravam no templo e revirou as mesas dos cambistas e os bancos dos que vendiam as pombas” (p. 126); Marcos 11:15: “E chegam a Jerusalém. Entrando no templo, Jesus começou a expulsar os que vendiam e compravam no templo e revirou as mesas dos cambistas e os bancos dos que vendiam as pombas” (p. 195); Lucas 19:45: “Depois, entrando no templo, começou a expulsar os vendilhões” (p. 291); João 2:14: “E encontrou no templo os vendedores de bois, ovelhas e pombas, e os cambistas nos seus postos.”



A arte mostra dois homens de paletó sentados em poltronas e bebendo vinho, com um deles fumando um charuto. Com isso, podemos acrescentar também:

- (iii) Poder: “poderosos”, “graúdos”, “soberanos”, “magnatas”.
- (iv) Riqueza: “abastados”, “abonados”, “ricos”, “endinheirados”.

Ao entender que se tratava de uma ênfase dada ao poder, acabou-se despersonalizando as duas figuras, comprimindo a informação semântica. Em vez de haver especificidade com os *businessmen* e *plowmen*, optou-se por uma paráfrase; no lugar de “homens de negócios bebem meu vinho, lavradores cavam a minha terra”, está uma afirmação mais aberta sobre os abusos sofridos pelo bufo. No primeiro par de compassos, menciona-se que os culpados são de toda estirpe, dos ricos aos pobres e dos poderosos aos indefesos. No segundo, esclarece-se o que eles fazem: tomam as posses do *joker*.

No total, houve um aumento de 4 notas: a primeira vem no compasso 9, com o corte da ligadura entre o *mi* colcheia e o *mi* semínima do pronome “they”; no compasso 11, cada uma das três semínimas foi destrinchada em duas colcheias. No entanto, mudanças assim não descaracterizam a melodia, já que o próprio Dylan tende a alterar frases melódicas irmãs; por exemplo, a alternância entre *si* e *dó* sustenido do compasso 1 não é exatamente igual ao contorno melódico do compasso 5, com o qual há uma relação de semelhança. Pode-se ver o mesmo entre os compassos 3 e 7.

Compassos 13 e 14:

13

None of them a - long the line_

Ve - ja bem_ mais nin-guéem

Como indicado anteriormente, não é possível saber se o bufo e o ladrão estão protegidos pela torre de vigia ou se eles são os cavaleiros que se aproximam, então é preciso pensar numa tradução que se encaixe nas duas possibilidades. “Mais ninguém” perde o referencial de local “along the line”, mas preserva ambos os contextos.

Cabe destacar também a rima interna de “bem” com “ninguém”; na letra de Dylan, há uma rima entre “wine” (compasso 10) com “line” (compasso 14). Essa rima foi perdida na tradução, que ganhou este eco em compassos seguidos.

Houve a redução de uma sílaba no compasso 13, já que o advérbio “bem” ocupa o fá# e o mi, que, na canção fonte, tinham sílabas diferentes.

Compassos 15 e 16:

know what an-y of it is worth."_

tem no - ção que nem eu."_

Por fim, a estrofe termina com uma frase melódica diferente de todas as outras. Houve duas notas retiradas: a primeira colcheia, o dó, o que fez a melodia começar na segunda batida do compasso, e um ré semicolcheia, já que ambas foram comprimidas num ré colcheia.

Semanticamente, o bufo reclama como as pessoas não veem valor nas coisas, ao contrário dele, complementando a história de como ele foi vítima do homem de negócios

e do lavrador. Na tradução, as outras pessoas simplesmente veem as coisas de um jeito diferente.

Compassos 25 e 26:

25

"No rea-son to get ex - ci - ted,"

"Já che-ga des-sa/a-go - ni - a",

Depois da frustração que o bufo expressa na estrofe anterior, o ladrão se manifesta e fala que não há motivo para ele se exaltar dessa forma.

Compassos 26 e 27:

the thief he kind - ly spoke,

fa-lou/o la-drão pra/a - cal - mar

Terminar esta frase com “ladrão” significaria ter uma segunda rima em “ão”; isso empobreceria a canção, já que são apenas seis rimas no total. Foi necessário pensar num verso com uma terminação diferente e que pudesse criar uma rima com o verso seguinte; daí, “acalmar”. Houve o acréscimo de uma sílaba, já que “spoke” ocupava duas notas.

Em termos do lado semântico, há uma diferença entre “o ladrão falou de forma delicada” (a tradução livre do verso) e “falou o ladrão pra acalmar”. O primeiro caracteriza a fala, e o segundo, o intuito. Pode-se interpretar que o ladrão queria manter o bufo na linha (seja para chegar à torre de vigia ou fazer algo no local onde estão), então seria preciso apaziguar os ânimos do companheiro.

Há uma inversão que não havia no texto fonte, “falou o ladrão”, mas foi uma opção para evitar um desvio de cantabilidade; nessa melodia, “o ladrão falou” ficaria “o ladrão fálou”.

Compassos 29 e 30:

29

"There are__ man-y here a - mong us

"Pois há__ tan-tos en-tre nós__

Neste par, ao invés de haver acréscimos na tradução, houve uma redução: no compasso 30 da canção original, há duas notas e duas sílabas (“mong” e “us”). Na tradução, há apenas uma sílaba (“nós”) prolongada da primeira até a segunda nota.

Compassos 30 e 31:

who feel that life is but a__ joke.

que vi-vem só pra far-re - ar.

A melodia neste par foi mantida, assim como a rima com o verso anterior.

Compassos 33 e 34:

33

But you and I, we've been through that,

Mas nós já vi-mos co - mo é,

A melodia foi preservada neste par, mas o conteúdo semântico sofreu uma mudança: no original, o bufo e o ladrão já passaram pelo que houve, enquanto na tradução eles apenas sabem o que passar por isso (seja lá o que isso for) significa. Talvez eles saibam por já terem passado por isso, mas não é tão explícito quanto no texto fonte.

Compassos 35 e 36:

and this is not our fate,

pra nós não vai ser as - sim.

Uma nota foi acrescentada: a ligadura do dó de “fate” foi limada, de forma que há uma nota por sílaba na tradução.

Compassos 37 e 38:

37

So let us not talk false ly now,

En-tão é ho-ra de/a - ten-ção,

O ladrão parece estar mais consciente que o bufo sobre o que está prestes a acontecer. Ele sabe que o tempo está acabando e insiste para que a dupla não “fale falsidade” em tradução livre. É possível que, dada a urgência, o ladrão não quer jogar conversa fora, desejando que ambos fiquem mais concentrados. Portanto, optei pela opção em que ele pede a atenção do bufo.

Compassos 39 e 40:

the hour is get-ting late."

es - tá se/a-pro - xi - man-do/o fim."

Como nos compassos 35 e 36, foi realizado mais um desmembramento de uma semínima em duas colcheias, e mais uma ligadura entre notas finais foi limada, de modo que duas novas notas foram acrescentadas à melodia.

A fim de manter a rima, foi necessário fazer uma inversão: em vez de “o fim está se aproximando”, ficou “está se aproximando o fim”.

Compassos 49 a 52:

49

All a - long_ the watch - tow-er prin-ces kept the view -

Pa-tru - lam_ a tor - re_ os guar - das re - ais

Dave Van Ronk, cantor de *folk* que conheceu Dylan na sua época no Greenwich Village, em Nova York, fez um comentário interessante acerca do título. Ele alegou que Dylan tinha deixado a fama lhe subir à cabeça, e que só assim ele teria escrito algo como “all along the watchtower”, porque “uma torre de vigia não é uma estrada nem uma parede, e não é possível seguir ao longo dela”¹³⁰ (RONK, 2005 *apud* ALL Along the Watchtower, 2020). A tradução troca esse estranhamento por um artigo, “a”, perdendo, assim, um elemento marcado. Esse verso, que inclusive dá título à canção, foi alterado de tal forma que não ficaria bom para identificar a obra. Houve outras mudanças semânticas relevantes nesses quatro compassos:

- (i) A “torre de vigia” é apenas uma torre;
- (ii) Os príncipes que ficam na torre se tornaram guardas reais;
- (iii) Eles, que antes estavam de olho para proteger o local contra invasores, agora estão patrulhando. Pode parecer que já estão à procura de algo ou alguém.

Há, no entanto, o ganho de uma nota: as duas notas dó do compasso 50, que antes correspondiam ao vocábulo “tower”, foram ligadas na tradução.

¹³⁰ No original: “a watchtower is not a road or a wall, and you can’t go along it.”

Compassos 53 e 54:

53

while all the wom-en came and went

as mo-ças to-das vêm e vão

Aqui não houve alteração melódica, apenas semântica. Cortou-se o laço de ligação temporal direta entre a ronda dos vigias e o vaivém das mulheres. Como no verso anterior, o verbo também foi para o presente. Outra perda foi o fato de “mulheres” ter sido traduzido por “moças”, que implica numa idade mais baixa, ao contrário da opção original, que é mais genérica.

Compassos 55 e 56:

bare-foot serv vants, too.

com seus ser - vi - çais

No campo semântico, cabe comentar que o texto fonte não diz de que os *servants* eram, apenas que também corriam para cá e para lá. A caracterização “barefoot”, que, como indicado, poderia ser uma referência a Isaías 20:3, foi perdida. Não há nenhuma adjetivação agora para os serviçais, palavra que foi escolhida pela rima com “reais”.

Compassos 57 e 58:

57

out - side_ in the dis-tance

Lá fo - ra, bem lon - ge

A melodia foi preservada, e a tradução se aproxima bem do campo semântico da canção original.

Compassos 59 e 60:

a wild cat did growl

um le - ão ros - nou

No original se diz “a wild cat”, ou seja, um gato selvagem qualquer, enquanto na tradução se trate de um leão, fazendo referência a Isaías 31:4.

Curiosamente, na tradução alemã feita por Weissner & Hartman (1985, p. 657), o animal em questão é o *Kojoten*, o coiote, para rimar com *toben*, verbo que denota um movimento com intensidade. Coiotes não são felinos, são canídeos, mas são animais selvagens.

Compassos 61 e 62:

61

Two rid - ers were ap - proach-ing,

Dois ca - va - lei-ros vi - nham,

A melodia foi preservada, mas há uma perda semântica: “were approaching” indica que os cavaleiros não só estavam indo na direção da torre de vigia, como lá em breve chegariam, mas “vinham” denota apenas movimento. Cabe ao ouvinte fazer a ligação entre o local e os personagens, enquanto Dylan esclarece a relação entre eles.

Compassos 63 e 64:

the wind be - gan to howl

o ven - to/en-tão ui - vou

A forma da 3ª pessoa do singular do pretérito perfeito do verbo “zunir” foi usada para manter a rima com essa mesma forma do verbo “rugir”, apesar de “uivar” ser uma tradução mais usual para “howl”.

Como ficaria, então, o polígono da tradução?

Melodia: contando as adições e subtrações, há um total de 3 notas a mais na tradução. As notas acrescentadas ou foram consequência do apagamento de ligaduras entre notas, algo que altera minimamente o número de notas no texto musical original, ou

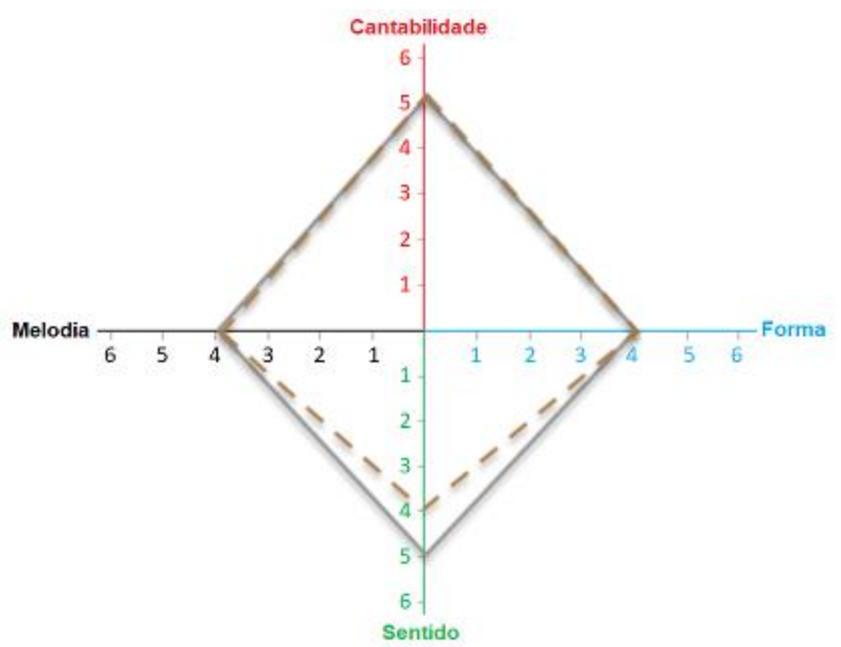
do desdobramento de notas de tempos maiores em notas mais curtas. Não há como afirmar que a melodia perdeu importância, ainda mais porque o grau 3 é reservado para melodias mais faladas, em que a duração das notas importa mais que a altura. Continua em grau 4.

Cantabilidade: grau 5. Sem alterações.

Forma: as seis rimas foram mantidas. O grau 4 foi preservado.

Sentido: pelas perdas já discutidas, o grau da tradução foi reduzido de 5 para 4.

Então, inserindo os dois polígonos no mesmo gráfico, encontra-se o seguinte:



5.3

“Idioteque”

5.3.1

Análise

Boa sorte com *Kid A*!¹³¹

(Thom Yorke, ao ser perguntado sobre bandas que copiavam o som de 1997 do Radiohead)

O terceiro álbum do Radiohead, *OK Computer*, lançado em 1997, teve um sucesso estrondoso. Ele rapidamente figurou em listas não só dos melhores discos do ano, mas da História, mostrando que o quinteto inglês conseguia ir (muito) além de “Creep”, single do primeiro disco que foi responsável por moldar a imagem que a banda tinha no imaginário coletivo.

Havia críticas que elogiavam *OK Computer* por ser “uma articulação verdadeira da ansiedade da humanidade do final do século XX acompanhada por música não só de graça e melodia extraordinárias, mas também de uma visão e clareza experimentais”¹³² (FOOTMAN, 2007, p. 179) e a banda por ter visto o futuro (ibid., p. 180), mas destaco o que Nick Kent, crítico musical da revista *Mojo*, disse: “Daqui a 20 anos, aposto que *OK Computer* vai ser visto como o disco mais importante de 1997, aquele que fez o rock progredir em vez de reaproveitar, de forma artística, imagens e estruturas cancionais de uma era antiga”¹³³ (ibid., p. 181). Não entro nos méritos da afirmação no contexto maior do rock, mas o Radiohead, em três anos, abandonaria quase que totalmente a linguagem sonora que caracterizou o trabalho deles durante os anos 1990, e um dos grandes responsáveis foi... *OK Computer*.

Em entrevista à rádio estadunidense NPR em 2007 (NPR, 2007), Thom Yorke explicou a gênese do som eletrônico de *Kid A*:

Eu voltei a escutar muito [música eletrônica] depois de *OK Computer*, porque eu já não aguentava mais o rock, como já dava para ver. [...] Eu não aguentava mais aqueles sons. Assim, *OK Computer* foi consciente... mente um disco acústico que usava espaços

¹³¹ No original: “Good luck with *Kid A*!”

¹³² No original: “a true articulation of the anxiety of the late-20th century man backed with music not only of extraordinary grace and melody, but also of experimental clarity and vision.”

¹³³ No original: “In 20 years time I’m betting *OK Computer* will be seen as the key record of 1997, the one to take rock forward instead of artfully revamping images and song-structures from an earlier era.”

acústicos de forma muito deliberada. A música eletrônica era empolgante porque não havia literalmente distância alguma entre a música e a caixa de som. Ela sai direto. Não tem... mais nada.¹³⁴

Além disso, como afirmou Colin Greenwood, baixista da banda, a mudança musical se deve também ao fato de haver “outras bandas de rock tentando fazer coisas parecidas”, então o Radiohead “precisou seguir em frente”¹³⁵ (LIN, 2011, p. 23).

Quanto às letras, Yorke, em entrevista à revista *Q* (CAVANAGH, 2000), explicou o bloqueio que sofreu e como não conseguia escrever nada:

O réveillon de 1998 foi uma das piores épocas da minha vida. [...] Sempre que eu pegava o violão, me sentia horrível. Eu começava a escrever uma música, parava depois de 16 compassos, escondia a canção numa gaveta, olhava mais uma vez, rasgava, destruía... Eu estava cada vez pior.¹³⁶

Colin confirmou que Yorke estava com dificuldade em escrever a letra das canções: “Thom passou muito tempo com dificuldades em encontrar jeitos de se expressar, então nem chegamos ao ponto de ter as letras enquanto criávamos as músicas porque ele não tinha certeza do que queria falar.” Yorke explicou jornal britânico *The Guardian* (ADAMS, 2013) que, se antes ele compunha canções “para lidar com as coisas”, na época de *Kid A*, ele “cortava versos e os sorteava de um chapéu”, algo que o distanciava do conteúdo¹³⁷, já que ele “não estava escrevendo sobre [si mesmo]”¹³⁸.

Além disso, como já dito anteriormente, havia uma questão relativa à voz que está ligada aos dois aspectos acima e que pesava muito para Yorke: ele não queria mais que a voz fosse central às canções. Ele a entendia como mais um instrumento que compunha as camadas das músicas. Por consequência, a melodia perdia importância também, sendo substituída pelo ritmo. Ou seja, o que importava para a banda naquele momento era a voz como mais uma ferramenta e que, apesar de ela ser responsável pela carga textual, a forma como as letras seriam cantadas daria mais ênfase à fragmentação, não à continuidade.

¹³⁴ No original: “And then I got really heavily back into it [electronic music] after *OK Computer* because I’d absolutely had enough of rock music, predictably enough. [...] I had had enough of those sounds. I mean, like, *OK Computer* was a very conscious... consciously acoustic record using acoustic spaces very, very deliberately. [...] What was so exciting about electronic music is that literally there’s no distance between the music and speaker. It’s just straight out the speaker. There’s no... nothing else there at all.”

¹³⁵ No original: “There were other guitar bands out there trying to do similar things. We had to move on.”

¹³⁶ No original: “New Year’s Eve ’98 was one of the lowest points of my life [...] Every time I picked up a guitar I just got the horrors. I would start writing a song, stop after 16 bars, hide it away in a drawer, look at it again, tear it up, destroy it... I was sinking down and down.”

¹³⁷ Algo que parece contradizer os comentários que o próprio Yorke fez sobre “How to Disappear Completely”, conforme mencionado neste trabalho. Essa contradição reaparece em “Idioteque”.

¹³⁸ No original: “To begin with, writing songs was my way of dealing with shit. [...] By the time we were doing *Kid A*, I didn’t feel I was writing about myself at all. I was chopping up lines and pulling them out of a hat. They were emotional but they weren’t anything to do with me.”

O que o álbum representou para a banda, segundo Lin (2011, p. 23), foi “a oportunidade de criar uma identidade nova”¹³⁹, algo que atravessou todo o processo de criação de *Kid A* (e *Amnesiac*). O resultado foi “uma mistura estranhamente reconfortante de riffs de rock, harmonia de jazz, texturas de música clássica e ruído eletrônico”¹⁴⁰ (ROSS, 2001, s. p.).

“Idioteque”, a oitava faixa de *Kid A*, surgiu como consequência de um desejo de Yorke: em entrevista à BBC Radio 1 em setembro de 2000, ele explicou que queria ao menos uma faixa típica de boate, para as pessoas “dançarem até caírem”¹⁴¹. A música teve sua origem numa obra de 50 minutos que Jonny enviou a Yorke, como o vocalista contou à NPR:

“Idioteque” não foi minha ideia. Foi... de Jonny. Ele me deu um DAT que tinha criado no estúdio aquela tarde... E... O DAT tinha uns 50 minutos de duração, e eu escutei tudo. [...] Tinha um trecho de uns 40 segundos, no meio, que era genial. Eu me inspirei nesse trecho, e pronto.¹⁴²

Esse trecho era um *sample* de quatro acordes de peça eletrônica “Mild und Leise”, escrita por Paul Lansky na década de 1970. Em entrevista à BBC Radio 3 em 2001, Jonny contou como foi atrás de Lansky, já que ele teria que dar permissão para a banda usar o *sample*: “Então escrevi para ele, explicando o que eu tinha feito, sabe, meio envergonhado, e mandei uma cópia da gravação. Por sorte ele gostou, ou gostou do que a gente fez com a música dele.”¹⁴³

Apesar de Yorke ter afirmado que o conteúdo da letra era distante, ele explicou que os versos de “Idioteque” são “coisas que não me deixavam dormir durante mais ou menos um mês”¹⁴⁴ que “saíram da minha cabeça”¹⁴⁵, mas que “foram sorteadas de um chapéu”¹⁴⁶ (LAMACQ, 2000). Vamos ver do que a letra trata:

Who’s in a bunker, who’s in a bunker?
Women and children first, and the children first, and the children

¹³⁹ No original: “*Kid A*, then, could be seen as Radiohead’s opportunity to construct a new identity”.

¹⁴⁰ No original: “an eerily comforting blend of rock riffs, jazz chords, classical textures, and electronic noise”.

¹⁴¹ No original: “I wanted the... on the record to be at least one track that... you go out to a nightclub, and you dance until your head fell off”

¹⁴² No original: “‘Idioteque’ wasn’t my idea at all. It was... it was Jonny’s. Jonny handed me this DAT that he’d gone into our studio in the afternoon... And, uh... The DAT was, like, 50 minutes long, and I sat there and listened to these 50 minutes. [...] But then there was this section there, about 40 seconds long, in the middle of it, that was absolute genius, and I just cut that up, and that was it.”

¹⁴³ No original: “So I wrote to him, and explained what I’d done, you know, a bit embarrassed, and sent him a copy of the recording. And luckily he liked it, or, you know, liked what we’d done with his music.”

¹⁴⁴ No original: “They’re the lines that kept me awake at night for about a month”.

¹⁴⁵ No original: “These were lines which were in my head at some point”.

¹⁴⁶ No original: “But they’re out of a hat”.

I laugh until my head comes off
 I'll swallow 'til I burst, until I burst, until I
 Who's in a bunker, who's in a bunker?
 I have seen too much, you haven't seen enough, you haven't seen it
 I laugh until my head comes off
 Women and children first, the children first, the children

Here I'm allowed everything all of the time
 Here I'm allowed everything all of the time

Ice age coming, ice age coming
 Let me hear both sides, let me hear both sides, let me hear both
 Ice age coming, ice age coming
 Throw it in a fire, throw it in a fire, throw it in a
 We're not scaremongering
 This is really happening, happening
 We're not scaremongering
 This is really happening, happening
 Mobiles skwerking, mobiles chirping
 Take the money and run, take the money and run, take the money

Here I'm allowed everything all of the time
 Here I'm allowed everything all of the time
 Here I'm allowed everything all of the time
 Here I'm allowed everything all of the time¹⁴⁷

Se a letra, como Yorke disse, vem de preocupações dele, podemos entender que ele pensava num futuro com pessoas morando em abrigos (“who’s in a bunker?”), situações de risco/fuga (“women and children first”), uma nova era glacial (ice age coming), celulares tendo posições centrais (“mobiles skwerking, mobiles chirping), desinformação (“we’re not scaremongering, this is really happening”), arrogância (“here I’m allowed everything all of the time”). Dada a natureza aleatória da construção, fica difícil construir uma narrativa; isto é, se uma coisa é consequência da outra ou se nada tem ligação. Yorke, em conversa com Stanley Donwood, artista responsável pela identidade visual dos discos da banda, admite, ao discutir as letras de *Kid A* e *Amnesiac*, que analisar o texto ou a arte isoladamente revela “uma sensação monstruosa de isolamento e desintegração”, mas que há uma união no todo, “um desejo de expressar algo além da ansiedade e do excesso e idiotice analítica autodestrutiva”¹⁴⁸ (YORKE & DONWOOD, 2021, p. xvi).

¹⁴⁷ Ao final da canção, há uma repetição de “first, and the children”, que é uma versão truncada e fora de ordem do verso “women and children first”.

¹⁴⁸ No original: “If you isolate lyrics or elements of the artwork, so much of it is indulging in this crazy sense of isolation and disintegration. But when we got to the end of the process, I felt the total opposite of that. I felt there was an underlying unity to what we’d done – a desire to express something beyond all the anxiety and excessiveness and self-destructive analytical bullshit.”

No entanto, nem tudo parece ter sido aleatório. Há duas rimas que ocorrem no mesmo ponto e no mesmo contexto: no segundo e no quarto versos, cujo conteúdo é repetido uma vez e meia. Na primeira estrofe, a rima é entre “first” e “burst”; no segundo, entre “sides” e “fire”, sendo esta incompleta. Tem também “coming”, “mongering”, “happening”, “skwerking” e “chirping”, mas o eco sonoro é muito mais forte no segundo par, já que ambas as palavras têm a mesma terminação: /ɜ:ɪŋ/.

A canção tem um refrão de um verso só – “here I’m allowed everything all of the time” – que se repete duas vezes em sua primeira ocorrência e quatro na segunda.

O refrão, inclusive, tem uma melodia diferente das outras estrofes. Enquanto estas são compactas e horizontais, com uma extensão que vai de si bemol a mi bemol (com poucas notas chegando ao fá), o refrão é melismático, descendo de um si bemol na oitava acima das estrofes e descendo até ré. Abaixo, os dois primeiros compassos da primeira estrofe e, em seguida, o refrão:

The image shows two staves of musical notation in G major (one flat) and 4/4 time. The first staff contains the melody for the first two lines of the first stanza: "Who's in a bun - ker, who's in a bun - ker?". The second staff contains the melody for the first two lines of the second stanza: "Here I'm al - lowed ev - 'ry thing all of the time". The melody is characterized by a descending line in the second stanza, starting on a high note and moving down to a lower note.

É importante ressaltar o peso do elemento rítmico na melodia das estrofes. As figuras melódicas são repetitivas e pouco variadas; na letra, isso se mostra em trechos em que o conteúdo semântico do verso se repete, mas apenas parcialmente, como em “women and children first, the children first, the children”. Novamente, é a voz como instrumento, não como aspecto de destaque.

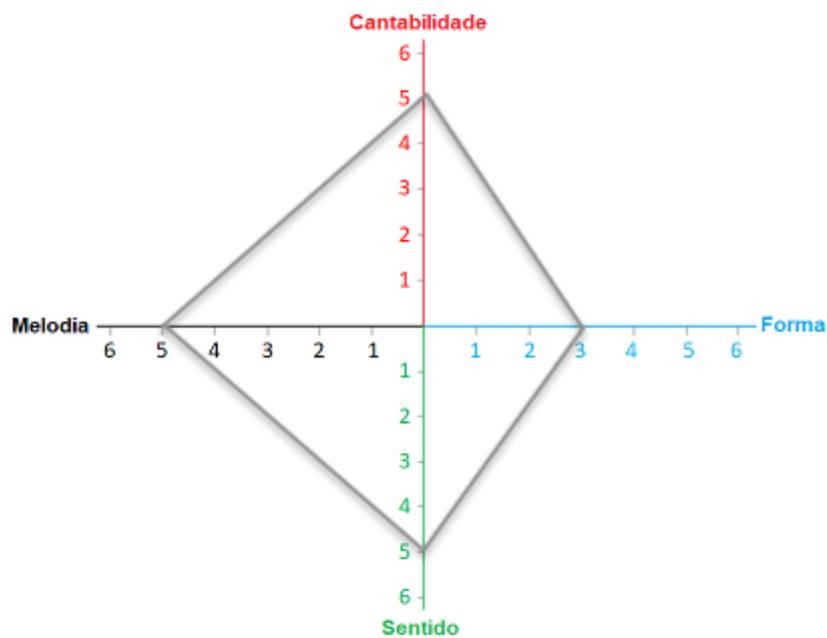
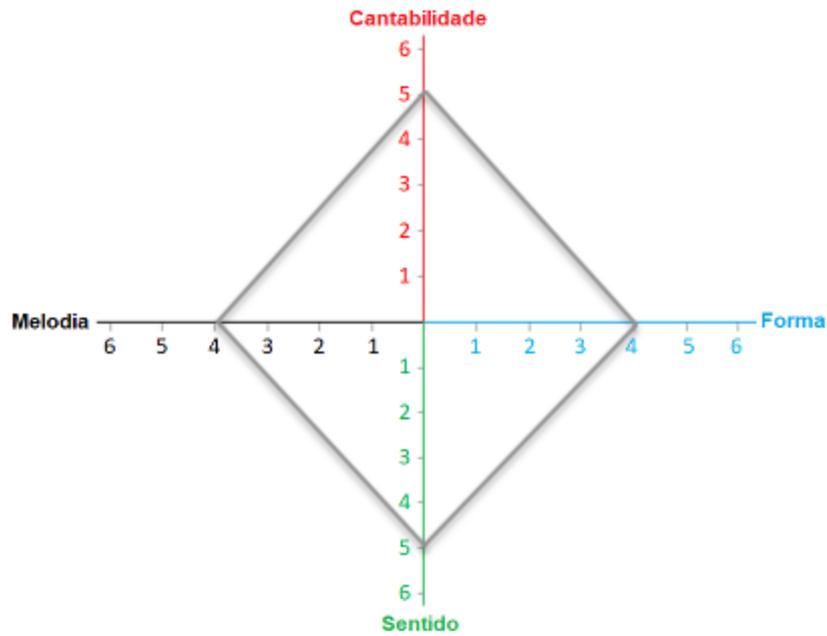
Pela diferença entre as estrofes e o refrão, recomenda-se fazer um polígono para cada. Pensemos na gradação das estrofes primeiro:

- (i) Melodia: repetitiva, pouca extensão vertical, rítmica. Grau 4.
- (ii) Cantabilidade: grau 5, o padrão.
- (iii) Forma: pouquíssimas rimas. Grau 4.
- (iv) Sentido: as preocupações de Thom Yorke no final do século XX. Grau 5.

Agora o refrão:

- (i) Melodia: muita extensão vertical, melismática, sem repetições. Grau 5.
- (ii) Cantabilidade: grau 5, o padrão.
- (iii) Forma: nada de importante. Grau 3.
- (iv) Sentido: uma preocupação de Thom Yorke no final do século XX. Grau 5.

Os polígonos, então:



5.3.2

Tradução

Uma proposta de tradução seria:

<p>Who's in a bunker, who's in a bunker? Women and children first, and the children first, and the children I laugh until my head comes off I'll swallow 'til I burst, until I burst, until I Who's in a bunker, who's in a bunker? I have seen too much, you haven't seen enough, you haven't seen it I laugh until my head comes off Women and children first, the children first, the children</p> <p>Here I'm allowed everything all of the time Here I'm allowed everything all of the time</p> <p>Ice age coming, ice age coming Let me hear both sides, let me hear both sides, let me hear both Ice age coming, ice age coming Throw it in a fire, throw it in a fire, throw it in a We're not scaremongering This is really happening, happening We're not scaremongering This is really happening, happening Mobiles skwerking, mobiles chirping Take the money and run, take the money and run, take the money</p> <p>Here I'm allowed everything all of the time Here I'm allowed everything all of the time Here I'm allowed everything all of the time Here I'm allowed everything all of the time</p>	<p>Quem tá no abrigo, quem tá no abrigo? Mulheres e crianças primeiro, e as crianças primeiro, e as crianças Eu fico rindo sem parar Engulo sem me conter, sem me conter, sem me con Quem tá no abrigo, quem tá no abrigo? Eu já vi demais, cê vai ver muito mais, cê não viu nada Eu fico rindo sem parar Mulheres e crianças primeiro, e as crianças primeiro, e as crianças</p> <p>Eu faço aqui tudo que eu bem entender Eu faço aqui tudo que eu bem entender</p> <p>Vem aí a era, era do gelo Vem me convencer, vem me convencer, vem me conven Vem aí a era, era do gelo Bota pra arder, bota pra arder, bota pra ar É pra ter medo, sim Pode acreditar em mim, acreditar em mim É pra ter medo, sim Pode acreditar em mim, acreditar em mim Celulares apitando Pega a grana e foge, pega a grana e foge, pega a grana</p> <p>Eu faço aqui tudo que eu bem entender Eu faço aqui tudo que eu bem entender Eu faço aqui tudo que eu bem entender Eu faço aqui tudo que eu bem entender</p>
---	--

Compassos 1 e 2:

Who's in a bun - ker, who's in a bun - ker? Mu -

Quem tá no/a-bri - go, quem tá no/a bri - go? Mu -

Em relação ao conteúdo textual dos compassos, a única diferença é que o artigo indefinido “a” do original virou um artigo definido na contração “no”. No fim do

compasso 2, a semínima dó foi destrinchada em uma colcheia dó, ainda ligada à colcheia anterior, e uma colcheia ré, para o conteúdo dos próximos compassos.

Compassos 3 a 5:

O verso contém a expressão “women and children first”, habitualmente traduzida como “mulheres e crianças primeiro”, segundo a qual mulheres e crianças precisam ser auxiliadas em situações de risco antes das demais pessoas. Para manter a expressão, foi necessário acrescentar uma nota no compasso 2, mais duas no compasso 3 e mais uma no compasso 4. A escolha das notas se deu pela frase musical: como a melodia de “women...” começa no ré, fez sentido que a nota correspondente ao “mu” de “mulheres” fosse um ré também, assim como as notas adicionadas no compasso 3. O mesmo raciocínio se aplica ao mi acrescentado no compasso 4: era a nota da melodia que estava se repetindo.

Compassos 6 e 7:

A hipérbole do original, “rir até a cabeça cair”, em tradução livre, perdeu um pouco do caráter excessivo, mas ainda denota um riso sem controle. Não houve mudanças na melodia.

Compassos 8 a 10:

8

swallow till I burst, until I burst, until I

gu - lo sem me con - ter sem me con - ter sem me con

Há uma diferença entre “until I burst” e “sem me conter”: o original destaca a consequência, enquanto a tradução fala do modo. Na letra em inglês, o eu lírico fica engolindo até estourar, e, na tradução, o eu lírico engole as coisas sem conseguir se controlar. Houve o acréscimo de uma nota no compasso 8 (um mi bemol).

Compassos 11 e 12:

11

Who's in a bunker, who's in a bunker

Quem tá no/a - bri - go, quem tá no/a - bri - go?

O conteúdo do texto é igual ao dos compassos 1 e 2, mas a melodia mudou um pouco: em vez de ser apenas repetições de ré antes do dó de “ker”, agora é mi bemol, ré, ré e si bemol. A nova melodia foi reproduzida na tradução.

Compassos 13 a 15:

13

I have seen too much, you have-nt seen enough, you have-nt seen it I

Eu já vi de - mais, cê vai ver mui - to mais, cê não viu na - da Eu

Há diferenças no texto dos compassos 14 e 15: em vez de o eu lírico falar para o ouvinte que este ainda não viu o bastante e que não viu alguma coisa, na tradução o eu lírico afirma que o ouvinte vai ver muito mais e que ainda não viu nada. A negação de uma coisa não feita se tornou uma afirmação para o futuro no compasso 14, e o “it” foi substituído por “nada” no 15.

Compassos 16 e 17:

16

laugh un-til my head comes off

fi - co rin - do sem pa - rar Mu -

É uma repetição de um verso já traduzido. A melodia se manteve igual, com exceção da nota final; a mínima em ré virou uma semínima pontuada e uma colcheia, ambas em ré.

Compassos 18 a 20:

Wo-men and child - ren first, and child - ren first, and child - ren

- lhe - res e/as cri - an - ças pri - mei - ro/e/as cri - an - ças pri - mei - ro/ascri - an - ças

É a mesma situação dos compassos 3 a 5: mais notas acrescentadas para manter a expressão “mulheres e crianças primeiro”. A diferença está no compasso 20: o ritmo foi alterado para não possivelmente prejudicar a palavra “crianças” na hora de cantar. Caso o ritmo original fosse seguido à risca, a sílaba tônica cairia no tempo forte, como na tradução, mas a sílaba átona final duraria mais, o que poderia distorcer a pronúncia.

Compassos 21 a 30 (o mesmo desenho se repete duas vezes, mas só transcrevo abaixo uma vez):

Here I'm al- lowed ev-'ry thing all of the time.

Eu fa-ço/a-qui tu-do que/eu bem en-ten-der

Apesar de a melodia ter sido preservada, há mudanças no texto: na letra em inglês, fica claro que o eu lírico tem a permissão de alguém, algo perdido na tradução. Por fim, o tempo verbal na tradução denota o futuro, não o presente, como no original.

Compassos 31 e 32:

31

Ice Age co - ming, ice age co - ming,

Vem a - í a e - ra, e - ra do ge - lo

A tradução deste trecho acabou aumentando em três o número de notas. Havia soluções mais simples em termos da quantidade de notas, mas que poderiam confundir o ouvinte ou mudar demais o referencial da letra:

- (i) “Vem a era do gelo” ocuparia o mesmo número de notas no compasso 31, mas, ao ser cantado, poderia parecer “venha, era do gelo”, como se o eu lírico a estivesse chamando, não alertando contra sua chegada.
- (ii) “Olha a era do gelo” também ocuparia o mesmo número de sílabas, mas poderia dar a entender que a era do gelo já chegou, e o eu lírico está chamando atenção do ouvinte a ela.
- (iii) “Era do gelo” poderia aumentar só duas notas (pensando que a segunda semínima, correspondente a “age”, pudesse ser desmembrada em duas colcheias), mas o ouvinte poderia achar que “era” não se tratava do substantivo, e sim do verbo “ser” com o sentido de “pertencer”, como se algo fosse do gelo.

A opção adotada impede a repetição plena do verso, como a de “quem está no abrigo?”, de modo que só a palavra “era” é repetida. “Gelo” não rima com “sim”/“mim”, então a rima não foi reproduzida.

Compassos 33 a 35:

33

Let me hear both sides, let me hear both sides, let me hear both sides,
Vem me con - ven - cer, vem me con - ven - cer, vem me con - ven

Interpretou-se “let me hear both sides” como uma indecisão; por se tratar de uma preocupação de Yorke, pode-se entender como o desejo desonesto de querer ouvir um lado que não tem argumentos, ainda mais por vir imediatamente depois de um alerta sobre uma nova era glacial (ainda que não se afirme com certeza que uma coisa está ligada à outra). “Vem me convencer” seria um pedido ou uma ordem da parte de alguém ainda em cima do muro.

Não houve mudanças na melodia, mas há um eco de “vem” em “convencer”.

Compassos 36 e 37:

36

Ice Age coming, Ice Age coming
Vem a - í a e - ra, e - ra do ge - lo

Os mesmos comentários referentes aos compassos 31 e 32 se aplicam aqui.

Compassos 38 a 40:

Não dá para saber o que seria o “it” que o eu lírico quer jogar na fogueira, então criou-se uma estrutura que não exija essa especificidade. Para manter a rima de sides/fire, escolheu-se o par de verbos convencer/arder. A melodia foi mantida.

Compassos 41 e 42:

“Scaremongering”, segundo o dicionário *Oxford*, significa “espalhar relatos ou boatos amedrontadores ou ameaçadores”¹⁴⁹ (SCAREMONGERING, s.d.). A ideia do eu lírico é que eles (seja lá quem “nós” represente) estão falando a verdade, não sendo só alarmistas. A melodia foi mantida, e o verso termina em “im”, um som muito parecido com o “ing” do original.

Compassos 43 a 45:

¹⁴⁹ No original: “The spreading of frightening or ominous reports or rumors”.

Outra afirmação do eu lírico que parece corroborar o verso anterior: ninguém está sendo alarmista, porque o que quer que esteja acontecendo é real. Para manter a rima com “sim”, o plural “nós” do verso anterior virou uma pessoa só. Houve um acréscimo de três notas em relação à melodia fonte com o apagamento das ligaduras que correspondem à palavra “happening” nos compassos 44 e 45.

Compassos 46 e 47:

46

We're not scare - mon ger - ing

É pra ter me - do, sim

Os mesmos comentários referentes aos compassos 41 e 42 se aplicam aqui.

Compassos 48 a 50:

48

This is real - ly hap - pen - ing, hap - pen - ing

Po - de/a - cre - di - tar em mim, a - cre - di - tar em mim

Os mesmos comentários referentes aos compassos 43 a 45 se aplicam aqui.

Compassos 51 e 52:

51

Mo - biles skwerk - ing, mo - biles chirp - ing,

Ce - lu - la - res a - pi - tan - do

No original, Yorke caracteriza o barulho dos celulares usando dois gerúndios: “skwerking” e “chirping”, aquele um neologismo (talvez para a vibração), este significando “fazer um barulho breve, penetrante e agudo”¹⁵⁰, segundo o *Oxford*. Para manter a melodia, só foi possível escolher um verbo; pela incerteza do significado do neologismo, optou-se por procurar uma opção para o “chirping”, que foi “apitando”.

Compassos 53 a 55:

Para não alterar a melodia destes compassos, foi necessário transformar “foge”, uma palavra paroxítona dissílaba, em uma monossílaba; pensou-se na tradução já considerando que isso pode ser feito ao cantar, se o “e” não for pronunciado, de forma que, como na partitura acima, o verbo seja pronunciado “foj”.

Compassos 56 a 70 (o verso abaixo é repetido quatro vezes):

Os mesmos comentários referentes aos compassos 21 a 30 se aplicam aqui.

Vejamos uma análise dos parâmetros para formar o polígono da tradução, começando pelas estrofes:

¹⁵⁰ No original: “Make a short, sharp, high-pitched sound”.

Melodia: um total de 20 notas a mais, sendo 13 por desmembramento de outras notas e sete pela eliminação de ligaduras. Como a gradação da melodia era baixa (grau 4), isso não afetou muito o canto, de forma que o mesmo grau ainda foi mantido na tradução.

Cantabilidade: nada que afetasse. Continua grau 5.

Forma: as rimais mais próximas (“first”/“burst”, “sides”/“fire” e “scaremongering”/“happening”/“chirping”) foram mantidas. Continua com grau 4.

Sentido: com as limitações impostas, as perdas foram relativamente pequenas. Por exemplo, precisar retirar um dos verbos de ação dos celulares ou mudar o tipo de locução adverbial que caracteriza como o eu lírico engole são mudanças com pouca relevância. Continua com grau 5.

Agora os elementos referentes ao refrão:

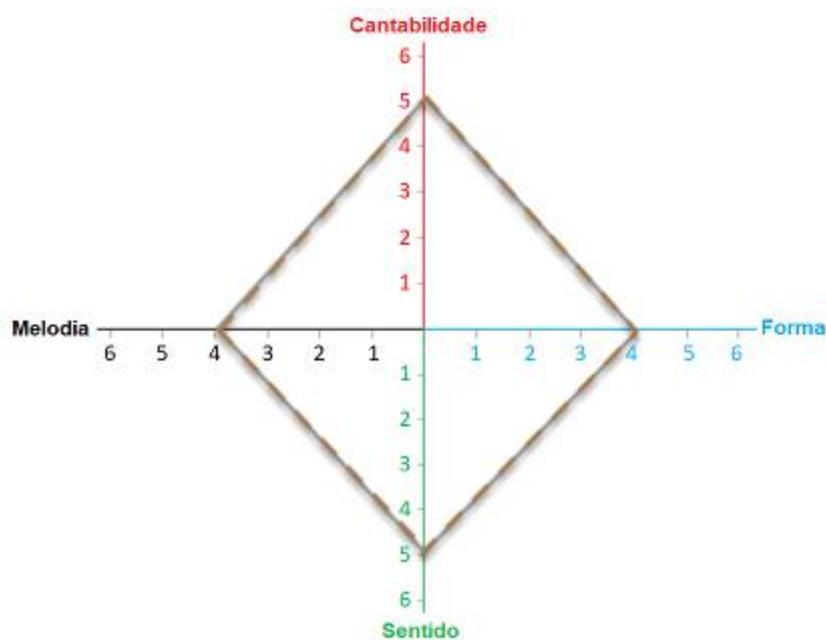
Melodia: as mesmas notas foram mantidas. Grau 5.

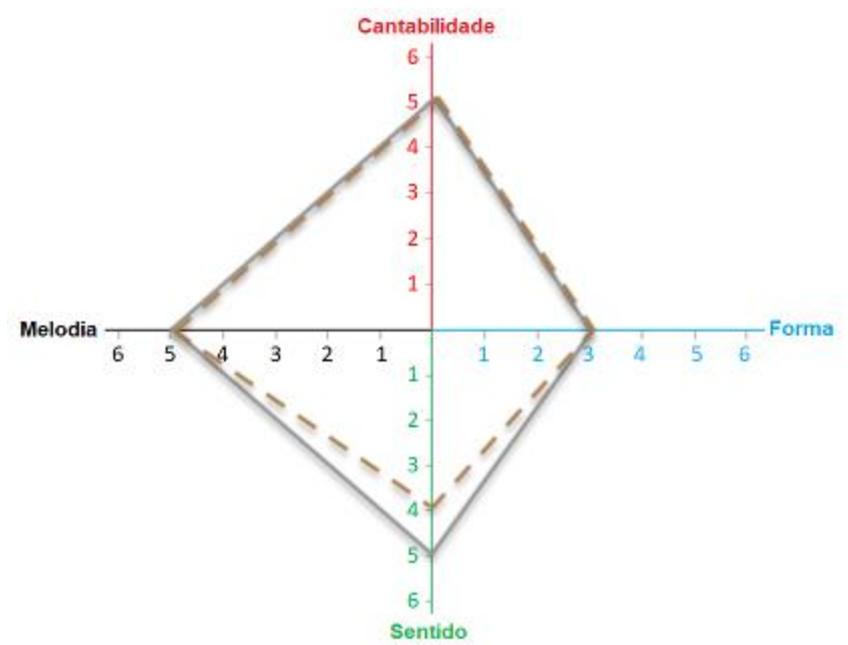
Cantabilidade: nada que afetasse. Continua grau 5.

Forma: foi criada uma rima interna, mas nada que desfigurasse o verso.

Sentido: a noção de que alguém está permitindo que o eu lírico tenha liberdade foi perdida na tradução. Reduz para o grau 4.

Os polígonos ficariam da seguinte forma:





Uma conclusão sobre as três traduções: graças ao polígono, percebe-se rapidamente que o sentido sofreu alguma alteração prejudicial em todas. A tradução de “Highway 61 Revisited” foi a que mais sofreu, pois perdeu um grau em sentido e em forma; por outro lado, a tradução das estrofes de “Idioteque” foi a mais bem-sucedida, porque as alterações feitas não impactaram a canção de forma significativa.

6

Gravações

As performances viajam, desafiando e influenciando outras performances.

Diana Taylor, *O arquivo e o repertório*

6.1

Estética e possibilidades

Este trabalho não se encerra com as traduções, e por um motivo muito simples: Kaindl (2005) defende que a canção vive em um universo de mediação, e que “é o processo de mediação que precisa estar no centro de toda análise translacional”¹⁵¹ (p. 240). Além disso, a mediação não é um conceito monossêmico; Negus (1996, p. 66-69 *apud* KAINDL, 2005, p. 240-241) identifica três níveis:

- (i) A mediação como “ação intermediária” envolve “gravadoras, diretores de clipes, DJs etc.” e está relacionada aos “processos e interações acontecendo entre a produção e o consumo de música popular, envolvendo todas as intervenções de instituições e pessoas responsáveis pela produção, distribuição e consumo de música popular”. Tem a ver com controle¹⁵².
- (ii) A mediação como “transmissão” tem a ver com o aspecto tecnológico e sua influência na produção, na distribuição e no consumo de música popular. Exemplos incluem clipes e instrumentos musicais, pelos aspectos visual e acústico¹⁵³.
- (iii) A mediação dos “relacionamentos sociais”, algo relacionado a “estruturas de poder e ideologia”. Dialoga com a percepção de como canções populares

¹⁵¹ No original: “It is therefore the process of mediation that has to be at the centre of any translational analysis”.

¹⁵² No original: “Mediation as “intermediary action” concerns the processes and interactions taking place between the production and consumption of popular music and encompasses all the interventions of institutions and persons (i.e. record companies, video directors, disc jockeys, etc.) that are responsible for the production, distribution and consumption of popular music.”

¹⁵³ No original: “Mediation as “transmission” takes into account the impact of technology on musical production, distribution and consumption. Negus explicitly refers to the impact of music videos and the role of musical instruments as transmission mediators (cf. 1996: 68). Both technologies, with regard to both the visual and acoustic dimensions, have a direct influence on the creation and reception of the musical text.”

“comunicam um número limitado de sentidos específicos que podem privilegiar interesses particulares de determinada ideologia”¹⁵⁴.

A lista de Negus foi escrita em 1996, e desde então a indústria fonográfica passou por muitas mudanças. Se fôssemos atualizar os itens, poderíamos pensar em acrescentar donos de direitos autorais ao item (i) e serviços de *streaming* ao (ii). Ao (iii), talvez se aplicaria a noção de que artistas são cada vez mais como marcas, não apenas músicos.

Kaindl (ibid., p. 241) prefere complementar a mediação com a ideia de que canções são

textos múltiplos inextricavelmente conectados às instituições e ambientes sociais da produção e recepção musical. Os vários canais de disseminação; as práticas de músicos e consumidores; os estilos visuais associados aos diferentes gêneros musicais e apresentados na forma de videoclipes, encartes de CDs e capas de discos; as especificidades do som; e o discurso geral obre música popular transportado pelos vários tipos de mídia – eles não moldam e influenciam canções e suas traduções de fora, mas compõem uma parte integral de um conjunto complexo.

O tradutor, então, para conseguir fazer sentido desse “conjunto complexo”, seria um *bricoleur*; não alguém que está pensando apenas na rima ou na melodia, mas alguém responsável por decidir que pedaços vai adotar desse texto múltiplo para a criação de um novo conjunto sógnico. Esses componentes, por sua vez, são apropriações “verbais, vocais e musicais” e incluem “música, língua, estilo de canto, instrumentação, valores, ideologia, cultura etc.” da cultura fonte e misturados com a cultura meta. O tradutor e a canção traduzida são também mediadores e mediados. É uma grande cadeia de construção de significado que, em vez de agir apenas na canção, influencia todo o ambiente à volta dela.

Um dos interesses deste trabalho é a canção como produto cantado ou tocado, e a performance é central a isso. Ao contar de sua infância em Paris nos anos 1930, Zumthor (2018) remete o leitor a uma ocasião em que observava a apresentação de um cantor de rua:

Ouvia-se uma ária, melodia muito simples, para que na última copla pudéssemos retomá-la em coro. Havia um texto, em geral muito fácil, que se podia comprar por alguns trocados, impresso grosseiramente em folhas volantes. Além disso, havia o jogo. O que nos havia atraído era o espetáculo. (p. 28)

¹⁵⁴ No original: “Mediation of “social relationships”: Although the social dimensions of mediation are implicitly present already in the first two meanings of mediation, Negus views questions of power structures and ideology and their impact on the production and consumption of popular music as a category in its own right, and stresses the importance of judging popular songs “critically in terms of how they may communicate a limited range of specific meanings which might ideologically privilege particular interests.”

Após comprar o texto, Zumthor fala de sua frustração ao lê-lo e cantá-lo, pois esses atos não suscitavam o espetáculo que ele testemunhara e se realizavam, então, como uma ilusão. O teórico, já maduro, chega à seguinte conclusão:

A forma da canção do meu camelô de outrora pode se decompor, analisar, segundo as frases ou a versificação, a melodia ou a mímica do intérprete. Essa redução constitui um trabalho pedagógico útil e talvez necessário, mas, de fato (no nível em que o discurso é vivido), ele nega a existência da forma. Essa, com efeito, só existe na “performance”. (p. 29)

Para Zumthor, a performance é “o único modo vivo de comunicação poética” (ZUMTHOR, 1990, p. 37 *apud* MATOS, 2002, p. 142), o que destaca sua importância “no processo da produção de sentido e efeito estético” (*ibid.*).

Há, porém, uma ressalva a ser feita: a experiência que Zumthor conta seria classificada por Diana Taylor como repertório: algo que “encena a memória incorporada – performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto –, em suma, todos aqueles atos geralmente vistos como conhecimento efêmero, não reproduzível” (TAYLOR, 2013, p. 49). Essa tentativa de recriar a cena, paradoxalmente, faz Zumthor transformá-la em arquivo, os “itens supostamente resistentes a mudança” (*ibid.*, p. 48). A questão é que, segundo a autora,

a performance ‘ao vivo’ nunca pode ser captada ou transmitida por meio do arquivo. Um vídeo de uma performance não é uma performance, embora frequentemente acabe por substituir a performance como uma *coisa* em si (o vídeo é parte do arquivo; o que representa é parte do repertório). (*ibid.*, p. 50-51, grifo da autora)

Se pensarmos na indústria fonográfica, a prática de transformar repertório em arquivo é constante: o artista toca uma canção no estúdio inúmeras vezes. Uma dessas tomadas é considerada a oficial – consolida-se o arquivo. O repertório continua vivo nas apresentações ao vivo daquela obra, mas, quando a performance é filmada/gravada, torna-se (parte do) arquivo.

Como “os atos incorporados e performatizados geram, gravam e transmitem conhecimento”, cabe pensar em *como* as traduções, na forma de performances gravadas, serão usadas como fonte de informação; mais especificamente, que informações essas gravações vão transmitir?

As três canções escolhidas têm algo em comum: representam momentos de ruptura na obra de Dylan e de Radiohead. Representando *Highway 61 Revisited*, foi escolhida a canção que dá nome ao disco; este marcou de vez a saída de Dylan do mundo do folk acústico e consciente social e politicamente. Apesar de o disco anterior, *Bringing*

It All Back Home, já ter músicas com instrumentos elétricos, o lado B era primariamente acústico. Ambos trazem letras cada vez mais introspectivas, distantes dos questionamentos que Dylan fazia nos anos anteriores acerca da condição humana. No entanto, isso não duraria muito. A trilogia elétrica, como veio a ser chamada a sequência *Bringing It All Back Home*, *Highway 61 Revisited* e *Blonde on Blonde*, seria suplantada por uma abordagem mais minimalista em termos de instrumentação e letra. *John Wesley Harding*, seu disco de estúdio seguinte, foi gravado apenas com violão, baixo, bateria, gaita, piano (em algumas faixas) e guitarra pedal steel (em duas faixas). As letras antes expansivas de canções como “Visions of Johanna” e “Sad-Eyed Lady of the Lowlands”, foram substituídas por textos compactos, “sem buracos”, nas palavras de Dylan. “All Along the Watchtower”, de apenas três estrofes de quatro versos cada, conta uma história de forma econômica, suscitando inúmeras possíveis interpretações.

Já o Radiohead, após uma crise de identidade, abandonou a pegada rock de seus três primeiros discos – *Pablo Honey*, *The Bends* e *OK Computer* – e lançou um álbum essencialmente eletrônico, com letras que relatavam, ainda que de forma oblíqua, descontentamentos com a realidade do final dos anos 1990 e início de 2000. Essas sessões foram responsáveis por *Kid A*, lançado em outubro de 2000, e *Amnesiac*, que veio a público seis meses depois, em maio de 2001. “Idioteque”, de *Kid A*, conta com uma batida computadorizada simples, o *sample* de uma peça eletrônica, e uma letra em que Thom Yorke, o vocalista e compositor, fala de assuntos de que tinha medo, segundo o próprio, como aquecimento global, a ascensão de celulares e a desonestidade na busca pela verdade, entre outros.

Essa ideia de ruptura levou à primeira pergunta que norteou a gravação: há limitações do que se deve fazer nas interpretações? Na música popular, em teoria, o intérprete tem liberdade em escolher como abordar a canção escolhida; pode deixá-la mais a seu estilo, como Jimi Hendrix fez em sua versão de “All Along the Watchtower”, por exemplo, acrescentando solos de guitarra onde não havia na gravação original. Mas será que, dado o contexto mencionado no parágrafo anterior, o mesmo se aplicaria a “Idioteque”, por exemplo? Ou caberia uma versão mais *dance* para “Highway 61 Revisited”?

O passo inicial foi determinar maneiras de manter a estética de ruptura de cada obra a ser gravada. Considerando que a letra já havia sido traduzida, a tabela abaixo diz respeito apenas ao lado sonoro.

Canção	O que fazer	Outras possibilidades
“Highway 61 Revisited”	<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentação de rock (guitarra, baixo, bateria etc.) • Um ritmo mais enérgico. 	<ul style="list-style-type: none"> • Manter o apito? • Utilizar o <i>riff</i> do início?
“All Along the Watchtower”	<ul style="list-style-type: none"> • Poucos instrumentos • Um destaque ao padrão harmônico repetitivo 	<ul style="list-style-type: none"> • Enfatizar o ritmo?
“Idioteque”	<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentação eletrônica • <i>Sample</i> de “Mild und Leise” 	<ul style="list-style-type: none"> • Outro <i>sample</i>? (“Everything in Its Right Place”?)

A tabela acima foi motivada pela discussão proposta por Wittgenstein e seu conceito de semelhança de família: o que liga uma reinterpretação a um original a ponto de podermos dizer que aquela música é uma reinterpretação de determinada obra musical? Além disso, há um desejo de se respeitar o contexto histórico-musical de cada canção; mais especificamente, a ruptura que cada uma apresenta em relação ao trabalho que vinha sendo produzido anteriormente.

Isso significa que “Highway 61 Revisited” não seria gravada só com voz e violão, pois não representaria o período elétrico de Dylan. De forma semelhante, a instrumentação mais simples “All Along the Watchtower” é um fator importante, assim como a repetição incessante da sequência de quatro acordes que caracteriza a canção: C#m B A B. Já “Idioteque”, por ser representar uma nova fase de Radiohead, longe do som rock pelo qual a banda fez sua fama, pede um som mais eletrônico e minimalista.

A coluna de possibilidades representa “fibras”, nas palavras de Wittgenstein, que poderiam ser utilizadas nas gravações – mas que foram inspiradas por outras versões. Há um apito e um *riff* em “Highway 61 Revisited” que podem ser escutados desde o início da canção. São elementos importantes a se manter na gravação? Em sua interpretação lançada no disco *Rid of Me*, de 1993, a cantora britânica PJ Harvey abriu mão desses dois recursos optou por uma abordagem mais roqueira. A versão de Hendrix de “All Along the Watchtower” separa as estrofes com solos de guitarra, o que inspirou a ideia de tentar

diferenciar as estrofes de alguma maneira; camadas de instrumentos que são acrescentadas ou retiradas. Por um lado, isso pode ir contra o *ethos* minimalista da obra; por outro, serviria para chamar atenção para as possibilidades musicais da canção. Por fim, em shows de 2012, 2016 e 2018 (entre outros), o Radiohead fez um medley de “Everything in Its Right Place” e “Idioteque”, ligando uma música à outra. Como “Everything in Its Right Place” não foi traduzida, isso não seria possível. No entanto, algum traço dessa canção – talvez a sequência de abertura – poderia figurar na gravação.

6.2

Metodologia

Para a gravação, foi utilizado o *software* GarageBand, da Apple, em sua versão 10.4.5. É um *digital audio workstation* (ou DAW), tipo de programa utilizado para gravação e produção de áudio. Segundo a própria Apple (s.d.), “o GarageBand é um estúdio de música dentro do seu Mac que tem uma biblioteca completa de sons, incluindo instrumentos, pré-ajustes para violão e voz e uma seleção incrível de bateristas e percussionistas.” A escolha pelo GarageBand se deu pelo fato de o trabalho ter sido feito em um MacBook Air – o que significa que o *software* está disponível gratuitamente.

Todos os instrumentos – acústicos ou não – são inteiramente virtuais. Todas as notas foram inseridas manualmente no *software*. O vocal foi gravado por Maurício Aranha Magalhães Costa (Canal de YouTube: <https://www.youtube.com/channel/UCZu1M2pi7OttRkZJWwOMGMw>) separadamente, então as fotos abaixo não incluem a pista do canto.

6.3

“Highway 61 Revisited”

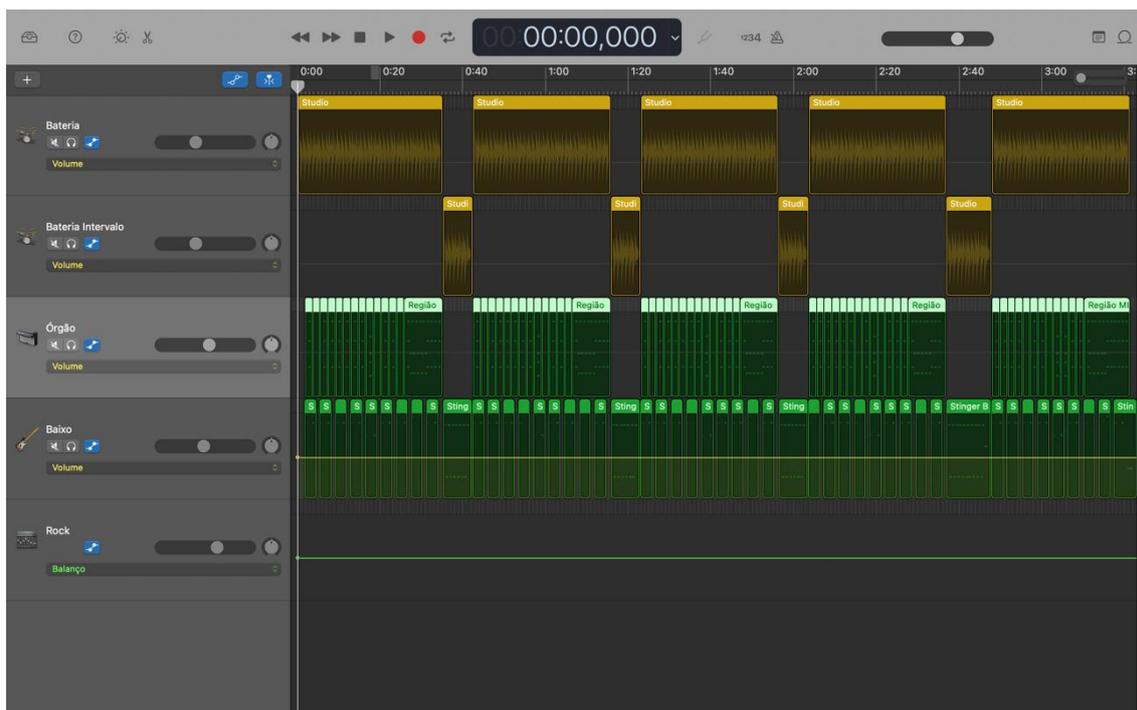


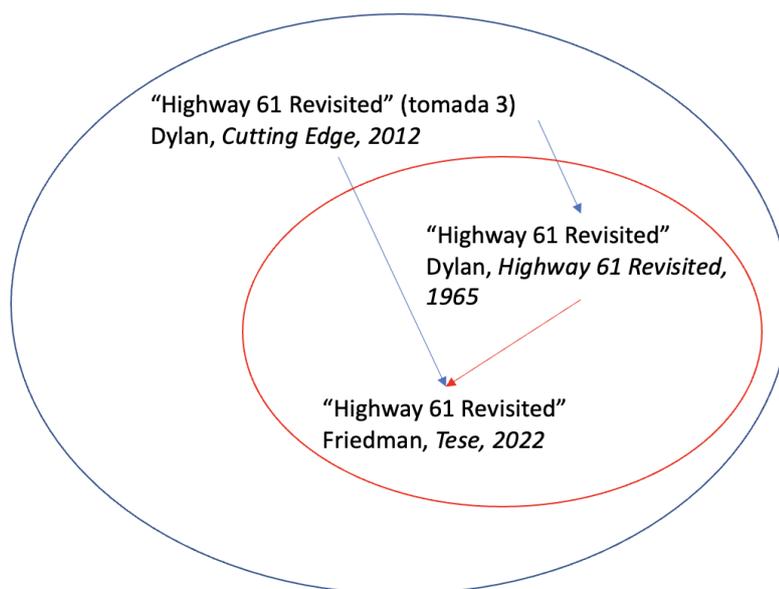
Foto do GarageBand 10.4.5 com os instrumentos utilizados na gravação da tradução de “Highway 61 Revisited”.

6.3.1

Influências

Além da faixa original, não há nenhuma grande inspiração. Para destacar a estética nova, eu quis usar apenas instrumentos de rock; a opção mais óbvia, a guitarra elétrica, ficou de fora pelo fato de os sons disponíveis no *software* serem pesados demais. Esta canção precisa de um som mais leve para combinar com o ar cômico da letra, então o órgão ficou responsável pela harmonia, tocando os acordes (Bb, Eb7 e F), enquanto o baixo, levemente sincopado, tocava intervalos de quinta. Nos intervalos entre as estrofes, o baixo tocava intervalos de uma oitava.

A versão do disco *Highway 61 Revisited* é a tomada de número 9, mas este arranjo se inspirou na tomada 3, gravada antes da inclusão do apito e em um momento em que o *riff* do início não tinha a mesma importância. No entanto, alguns elementos da estrutura, como o número irregular de compassos de intervalo, por exemplo, vieram da tomada 9. O diagrama da canção-conjunto ficaria da seguinte forma:



Há uma influência das duas versões no meu arranjo, ainda que de magnitudes diferentes. Cada uma contribuiu de formas diferentes para as opções que adotei na gravação.

O círculo azul pertence à tomada 3, que veio a influenciar a tomada 9 e a minha gravação. A versão final do disco, por sua vez, também influenciou a minha gravação; daí, a seta e o círculo vermelhos.

6.3.2

Informações técnicas

Foram utilizadas cinco pistas para a gravação: uma para o órgão, uma para o baixo, duas para a bateria e uma para controlar o balanço (que está na categoria “rock”). A bateria foi dividida em duas pistas diferentes porque eu queria um ritmo mais animado nos compassos entre as estrofes. Como há pouca variação musical, para evitar que o ouvinte ficasse cansado de ouvir o mesmo som repetidamente, decidi fazer uma pequena variação nessas passagens, mudando o ritmo do baixo e deixando a bateria fazer mais viradas.

As pistas da bateria estão com equalizadas segundo a configuração Tom EQ Medium, que, como o nome já diz, amplifica as frequências médias; neste caso, é para o instrumento ser bem ouvido juntamente do vocal, do baixo e do órgão. Para o órgão, foi

escolhida a opção Refresh Rhodes para suavizar o som repetido. Por fim, a fim de deixar o baixo com um som mais seco, optou-se pela pré-configuração 60's Combo.

6.3.3

Outras informações

As ideias da tabela não foram postas em prática, já que se privilegiou a tomada 3 da canção, que não tinha o apito nem o *riff* inicial.

O andamento é diferente do da gravação: para facilitar o canto, que está com muitas sílabas a mais, foi melhor reduzir o andamento de 144 para 130 batidas por minuto. A gravação ficou com uma duração total de 03:23, quatro segundos acima da versão de estúdio.

Ao escutar a gravação, fica patente um defeito não percebido antes da performance: são notas demais para serem cantadas, até em um andamento mais lento. Uma revisão da tradução poderia se concentrar em limar esse excesso.

6.4

“All Along the Watchtower”

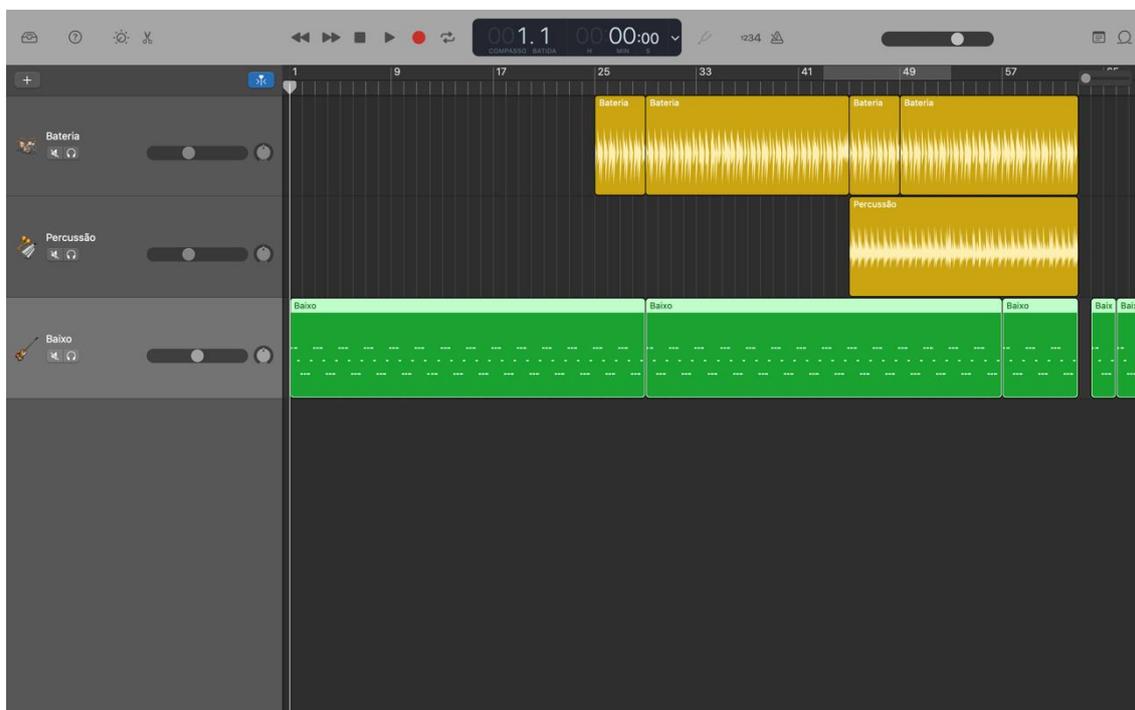


Foto do GarageBand 10.4.5 com os instrumentos utilizados na gravação da tradução de “All Along the Watchtower”.

6.4.1

Influências

Há poucas versões alternativas de “All Along the Watchtower” lançadas oficialmente:

- *Before the Flood*, 1974
- *Bob Dylan At Budokan*, 1979
- *Dylan & the Dead*, 1988
- *The 30th Anniversary Celebration*, 1993
- *MTV Unplugged*, 1995
- *The Rolling Thunder Revue: The 1975 Live Recordings*, 2014 (gravado em 1975)
- *Travelin' Thru, 1967-1969: The Bootleg Series Vol. 15*, 2019

As cinco primeiras versões têm uma influência forte de Hendrix, como o próprio Dylan já disse. As duas exceções também não são de muita ajuda; a versão de 1975 dura aproximadamente um minuto, e, mesmo com o acompanhamento do violino, não é muito diferente da versão de *John Wesley Harding*. Já a última é uma tomada alternativa do disco sem nenhuma grande diferença.

Gray (2006, p. 7) conta de vezes em que Dylan, ao acabar a última estrofe, volta para o início, cantando ou apenas o primeiro verso ou a primeira estrofe inteira. Esse foi o ponto de partida do arranjo; após o verso “o vento então uivou”, a canção retornaria ao começo.

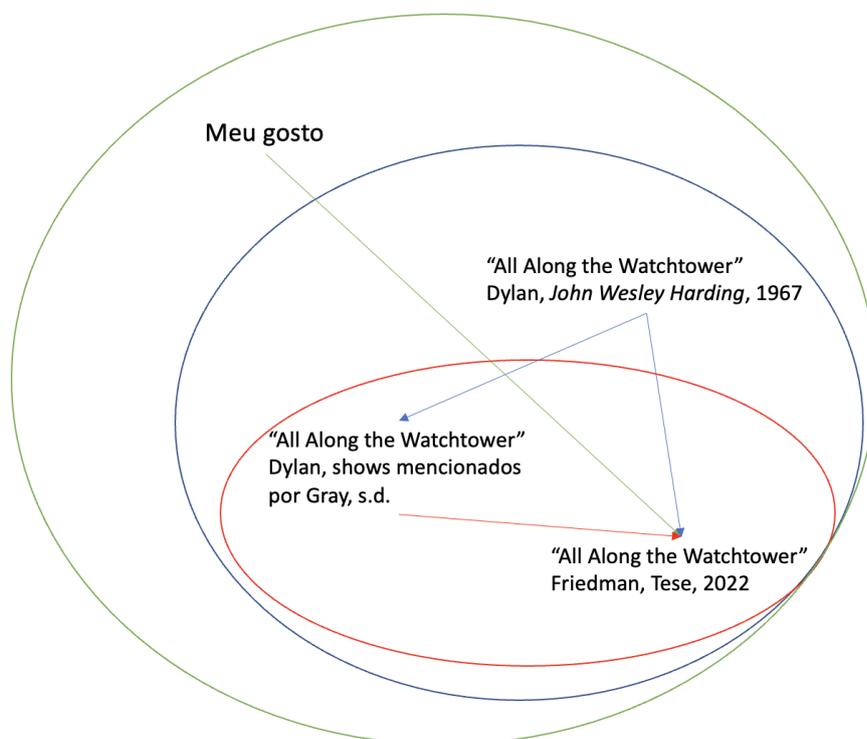
Mas, em vez de fazer isso com o vocal, seria com a instrumentação, o que me levou à ideia seguinte: trabalhar com camadas. A canção fonte foi gravada com violão, baixo, bateria, gaita e vocal. Minha ideia seria começar com muito pouco, e, a cada estrofe, acrescentar mais alguma coisa.

Minha versão abre apenas com o baixo tocando um ostinato que vai se repetir do início ao fim; é a sequência de acordes da obra, mas destilada em apenas uma nota por acorde: dó sustenido, si, lá, si, dó sustenido, si, lá, si... O primeiro instrumento que surge é a bateria, no compasso 25, após a primeira estrofe ser acompanhada só pelo baixo. A peça segue com baixo e bateria até o compasso 45, quando entra a percussão. Ao início

do compasso 63, todos os instrumentos cessam para o último verso ser cantado; quando está próximo ao fim, o baixo entra, emulando o início.

Apesar de Dylan falar que o som mais minimalista não foi planejado – e inclusive foi contra o que ele tinha mente¹⁵⁵ (HEYLIN, 2011, p. 288) –, a minha abordagem mais econômica foi inteiramente intencional. Ter o baixo como o único instrumento melódico/harmônico serviu também para realçar o ritmo, algo em que a percussão também ajudou.

Dito isso, é difícil esquematizar a canção-conjunto. Gray não especifica nenhuma data para as apresentações que cita, e minhas ideias, ainda que conscientes, não parecem ter nenhuma origem específica que não o meu gosto pessoal. Vai ser necessário “trapacear” um pouco:



Notam-se três círculos: aquele que denominei “meu gosto” pela falta de um nome melhor (verde), a versão de estúdio (azul) e as interpretações ao vivo que Gray discute (vermelho). Os três tiveram alguma influência na criação da minha gravação, indicada pelas setas coloridas.

¹⁵⁵ No original: “I didn’t interntionally come out with some kind of mellow sound. I would have liked... more steel guitar, more piano. More music... I didn’t sit down and plan that sound.”

6.4.2

Informações técnicas

Foram utilizadas três pistas para a gravação: uma para a bateria, uma para a percussão e uma para o baixo. Não foi necessário duplicar nenhuma para conseguir os efeitos desejados.

A bateria está com o equalizador Low End Kick, que dá mais destaque às frequências mais baixas, ajudando a deixar o ritmo mais forte. Já a percussão foi equalizada seguindo a pré-configuração Brighten Overheards justamente para que as frequências mais altas apareçam mais. Por fim, para o baixo escolheu-se Crunch Cab, que deixa o som do instrumento mais encorpado.

6.4.3

Outras informações

O andamento se manteve o mesmo da gravação de estúdio: 138 batidas por minuto, conforme indicado pelo livro de partituras oficial. A gravação tem uma duração total de 2:14, 18 segundos mais curta que a versão de estúdio, que tem 2:32.

A tabela de sugestões foi seguida, já que o arranjo teve como meta destacar o ritmo e o ostinato da obra original.

6.5

“Idioteque”

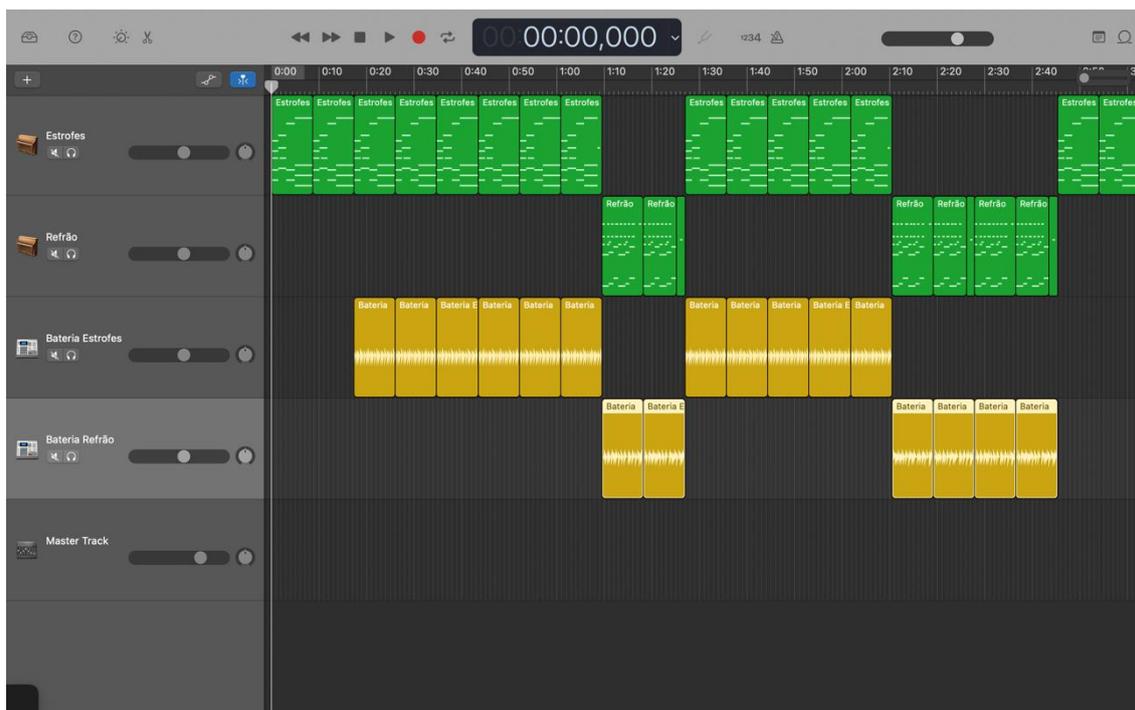


Foto do GarageBand 10.4.5 com as pistas utilizadas na gravação da tradução de “Idioteque”.

6.5.1 Influências

A inspiração para esse arranjo veio de três frentes. A primeira é a gravação de estúdio de “Idioteque”. A segunda foi uma apresentação acústica de Thom Yorke, acompanhado apenas por piano e um dispositivo que cria *loops*. A terceira é o *medley* que o Radiohead fazia de “Everything in Its Right Place” e “Idioteque” em shows. Não havia pausa entre uma canção e outra, então era como se fosse uma unidade só.

Na gravação original da canção, há uma batida eletrônica imutável do início ao fim ancorando o ritmo. Eu sabia que gostaria de manter esse elemento. Mas e quanto ao *sample* de “Mild und Leise”, componente responsável pela gênese da obra? Além disso, qual seria a instrumentação?

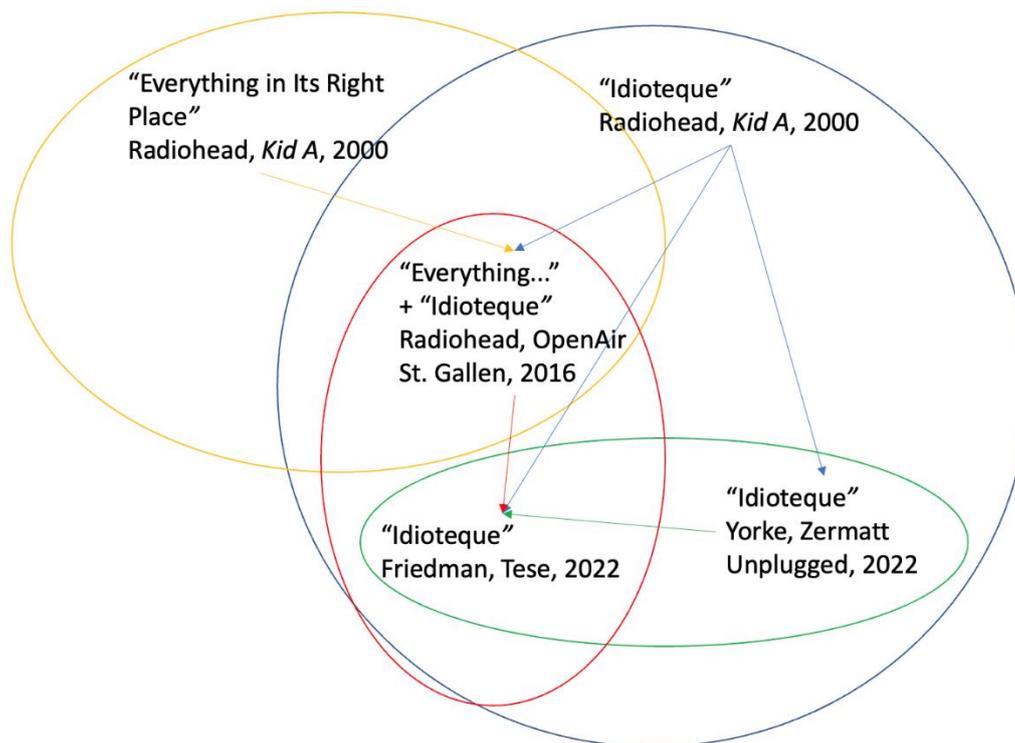
Em apresentação no Zermatt Unplugged 2022, na Suíça, Yorke cantou “Idioteque” de um jeito muito diferente do de *Kid A*: em um andamento mais lento, ele gravou ao vivo um *loop* no piano inspirado pelo *sample* e canta, mas sem batida eletrônica nem nada. Seu vocal também mudou, ganhando mais variações de dinâmica e até de altura; o refrão é entoado em oitavas diferentes. Essa abordagem mais minimalista é

refletida no meu arranjo, já que o único instrumento além da bateria é o piano, tocando os acordes de “Mild und Leise” do início ao fim – com exceção do refrão.

A diferença no refrão foi inspiração de um *medley* que o Radiohead fazia de duas canções: “Everything in Its Right Place” e “Idioteque”. Por exemplo, quando a banda tocou no OpenAir St. Gallen, também na Suíça, em 2016¹⁵⁶, ao final de “Everything in Its Right Place”, os músicos continuam, e o vocal de Yorke é manipulado digitalmente para que fique se repetindo *ad aeternum*. Aos 5:12 do vídeo, começa a batida de “Idioteque”. Por conta disso, eu quis juntar as duas faixas de algum jeito; mas, sem ter traduzido “Everything...”, tive a ideia de utilizar algo da parte instrumental: optei pelo *riff* do início da canção (um tom acima, já que “Idioteque” é em sol menor e “Everything...”, em fá menor). Esse *riff* foi parar no refrão, o que necessitou uma transição; para isso, usou-se as primeiras notas de “Everything...”.

Por fim, caso fosse feito um esquema da canção-conjunto ilustrando as influências na minha gravação, ficaria algo assim:

¹⁵⁶ Conf. https://www.youtube.com/watch?v=Vv2nycipz_c



Há a influência tripartida da gravação de estúdio de “Idioteque” (azul), do *medley* com “Everything in Its Right Place” (vermelho) e da versão acústica de 2022 (verde). Minha interpretação fica dentro dos círculos referentes a essas três canções; o círculo amarelo, apenas de “Everything...” não engloba a minha versão, já que a influência vem do *medley*, não da canção em si.

Pensando na questão do deslocamento de núcleos, minha gravação pega núcleos de três outras músicas, sendo duas delas deslocamentos da terceira.

6.5.2

Informações técnicas

Foram utilizadas cinco pistas para a gravação: duas para o piano, duas para a bateria e uma para controlar o volume. A necessidade de dividir o piano e a bateria em duas pistas separadas cada foi consequência do refrão; a bateria está configurada para seguir o ritmo do piano. Como o instrumento muda o ritmo quando entra o *riff* de “Everything...”, era mais fácil criar pistas separadas para garantir que a batida não se alteraria no momento errado.

Os pianos estão com a pré-configuração Pad Warmer para um som mais arredondado nas frequências médias. As baterias, como em “All Along the Watchtower”,

estão usando a equalização Low End Kick; como a batida precisa ser forte, esta parecia a melhor opção.

6.5.3

Outras informações

O andamento se manteve o mesmo da gravação de estúdio: 138 batidas por minuto, conforme indicado pelo livro de partituras oficial.

A estrutura da canção sofreu simplificações também, além das já citadas. A versão de estúdio começa com sete compassos apenas com a batida, depois três repetições das cinco estrofes do *sample*, em seguida mais 12 compassos com a batida, para então o vocal entrar. Minha gravação começa com os acordes do *sample* duas vezes (10 compassos no total), seguidos pela entrada da bateria eletrônica durante mais 10 compassos, e então o canto entra, no compasso 21.

O fim também foi encurtado. Na versão de estúdio, após a repetição do refrão, a canção ainda continua por quase dois minutos. Minha gravação dura apenas mais 10 compassos, um total de 17 segundos. A minha versão tem 3:02, enquanto a original passa de cinco minutos (5:09).

A tabela de sugestões foi parcialmente seguida. Apesar de não utilizar uma instrumentação 100% eletrônica, o *sample* – tocado ao piano – figurou no arranjo. Além disso, “Everything in Its Right Place” também foi incluída.

7

Conclusão

O modelo poligonal foi criado como mais um paradigma voltado para a tradução de canção popular. Ele não tem a mesma extensão de esquemas como o de Rocha (2018), por exemplo, que abarca um mundo musical muito maior; porém, ao se concentrar apenas no universo da canção, pode focar elementos mais relevantes para a composição desse tipo de obra.

Outra vantagem do modelo poligonal é sua tentativa de ser mais específico em relação ao peso de componentes estruturais da canção. Os quatro parâmetros escolhidos – melodia, contabilidade, forma e sentido – são reflexo da análise de comentários feitos por outros estudiosos do tema. Por exemplo, havia muita divergência acerca da possibilidade de se fazer alterações na melodia ao se traduzir uma canção; alguns defendiam que alguns trechos permitiriam mais do que outros, mas muitas vezes não eram específicos. O próprio Carlos Rennó, no livro *Cole Porter: Canções, Versões*, afirma que, ao traduzir canções do estadunidense Cole Porter, só mudou a melodia acrescentando notas em passagens podendo repetir notas (RENNÓ, 1991, p. 95). Atestava-se a importância de uma tradução que pudesse ser bem cantada por outros intérpretes, já que era significativo que houvesse um encontro entre sílabas tônicas e tempos fortes. Quanto à forma, cujas discussões eram centradas mais na rima, havia quem defendesse que era necessário manter não só o esquema rítmico, mas também o som da letra original, enquanto outros falavam que a rima poderia ser ignorada. Por fim, discussões sobre o sentido tendiam a um lado essencialista, já que se argumentava a favor de se preservar um significado imanente que o tradutor precisava descobrir.

Preceitos como os acima, muito gerais, são contextualizados pelo modelo poligonal. Melodias têm impactos diferentes na construção de uma canção; se ela também é encontrada no instrumental, como um *riff* idêntico ao que o vocalista canta, ela tem um peso muito grande. Por outro lado, uma melodia mais falada, mais ancorada na cadência da fala de seu idioma fonte, vai oferecer mais possibilidades de alteração. A cadência, inclusive, afeta também a contabilidade; canções que privilegiam desvios prosódicos (e até que ponto esse desvio influencia a obra) também precisam ser levadas em consideração. Rimas podem ser elementos estruturantes, a ponto de auxiliarem a compreensão do ouvinte, ou serem pequenas coincidências sonoras. E, como canções

podem abordar inúmeros assuntos, não se deve tratar letras baseadas em histórias verídicas e situações surreais sob o mesmo crivo.

Assim, as gradações que o modelo poligonal oferece servem para que se entenda melhor como avaliar a melodia, a cantabilidade, a forma e o sentido de cada canção, permitindo uma compreensão mais precisa do que se espera de uma tradução em termos desses quatro parâmetros. A tentativa maior era encontrar maneiras de se relativizar afirmações mais genéricas e universais, como “é preciso manter a melodia” ou “quando há rimas, é necessário manter o mesmo som”.

Este trabalho discutiu também reinterpretções, tentando pensar em aspectos que mostrem que determinada canção é uma versão de outra canção, e não uma obra original. As três gravações aqui encontradas suscitaram questões estéticas a partir de indagações acerca das fibras da semelhança de família de Wittgenstein. Tendo em mente que o intérprete é quem define a estética de sua versão, que elementos devem ser levados em consideração?

Caso fosse possível expandir a pesquisa com esses mesmos dois artistas, algumas propostas vêm à mente:

- (i) As canções nonsense de *The Basement Tapes*, disco gravado em 1967 por Dylan e The Band e lançado apenas em 1975, como “Yea! Heavy and a Bottle of Bread” e “Lo and Behold”. Talvez a abordagem fosse a mesma que Carlos Rennó adotou na tradução das “list songs” de Cole Porter, privilegiando a forma e o clima de cada música.
- (ii) “Man in the Long Black Coat”: esta canção do disco *Oh Mercy*, de 1989, traz uma melodia bem *staccato* da parte de Dylan, o que limita as alterações que podem ser feitas.
- (iii) “Kid A”, do disco homônimo de Radiohead. Yorke se gravou lendo a letra, e depois Jonny Greenwood manipulou a voz de Yorke para lhe dar uma melodia. Pensando no polígono, isso significaria que a melodia tem grau 3 ou 6? O fato de a melodia ter sido trabalhada após a gravação significa que ela é pouco ou muito relevante?

Esta pesquisa optou por trabalhar com apenas dois artistas, ambos de países anglófonos, em um contexto cultural em que o inglês é a língua franca mundial. Além disso, as análises musicais foram superficiais, atendo-se à melodia, por se tratar de um trabalho cujo enfoque principal era a tradução. Há muitos caminhos que uma pesquisa

sobre da área pode seguir no futuro em termos de tradução, interpretação e de performance. Algumas breves ideias:

- (i) Um dos elementos do *rap* é seu uso de *samples*, às vezes instrumentais, às vezes cantados. No caso deste último tipo, como manter o diálogo entre a letra sendo cantada, que será traduzida, e o *sample*? Este será traduzido? Se sim, como manter o impacto? Por exemplo, em “Blood on the Leaves”, do disco *Yeezus*, de 2013, Kanye West usa um *sample* de Nina Simone cantando “Strange Fruit”, e a cantora americana pode ser escutada no fundo, como uma *backing vocal* para West. Inclusive, o título “Blood on the Leaves” vem de um dos versos de “Strange Fruit”. Há uma questão sociopolítica muito forte, já que a canção de Simone fala de casos de linchamento, de corpos negros enforcados, pendurados em árvores, e ambos são artistas afro-americanos. Pode-se pensar na pauta identitária no geral.
- (ii) Pode-se pensar em canções cantadas em mais de um idioma. Em “You Don’t Know Me”, do álbum *Transa*, de 1972, Caetano Veloso canta principalmente em inglês, mas a letra tem trechos em português. Caso essa música fosse traduzida para o português, por exemplo, seria possível manter essa diferença de algum jeito? Se o interesse fosse apenas de traduzir o inglês para algum outro idioma que não o português, poder-se-ia apenas deixar o português como está? Ou esse diálogo marca o exílio de Caetano durante a ditadura militar? A rigor, a canção é intraduzível, mas há outros exemplos, como “Michelle”, do disco *Rubber Soul*, dos Beatles, que mistura inglês com francês.
- (iii) Como entender a relação que se estabelece entre artistas que fazem traduções e/ou interpretações de outros? Caetano Veloso traduziu (com Péricles Cavalcante) “It’s All Over Now, Baby Blue”, de Bob Dylan, que ganhou o nome “Negro Amor”. Chico Buarque cantou a versão do refrão de “Cálice” do *rapper* Criolo, afirmando: “Era como se o camarada me dissesse / ‘Bem-vindo ao clube, Chicão, bem-vindo ao clube’ / Valeu, Criolo Doido, evoé, jovem artista”¹⁵⁷. No primeiro exemplo, é um músico conhecido mundo afora traduzindo outro, mas a cultura brasileira é

¹⁵⁷ Conf. <https://www.youtube.com/watch?v=utJENUg2NJ4>

periférica se comparada com a estadunidense. Como entender a relação entre Caetano e Dylan para a cultura brasileira e para a cultura estadunidense?¹⁵⁸ No segundo, um artista consagrado da MPB teve uma de suas canções mais conhecidas reinterpretada por um *rapper* jovem – e aquele interpretou a reinterpretação dizendo que Criolo lhe tinha aberto portas. Houve uma inversão: o artista dominante sendo recebido pelo periférico (em termos culturais). Há inúmeras variáveis: cultura de origem e cultura de chegada, artista original e artista intérprete, a canção em si etc.

As ideias acima estabelecem ainda mais diálogos, desta vez com campos diversos como os Estudos Culturais.

Por fim, pode-se pensar também, tomando emprestado o termo saussuriano, em fazer uma investigação musical diacrônica. Dado o prescritivismo dos teóricos discutidos na seção 4 com relação às estruturas formais e sonoras da canção, há de se examinar como a relação entre música e letra mudou não só ao longo do tempo, levando em consideração a popularidade de certos gêneros em detrimento de outros. Por exemplo, no *rap*, os elementos formais sonoros da letra têm uma importância muito maior do que, em termos gerais, no mundo *pop*. O inverso se dá no quesito melódico, com a canção *pop* dependendo muito mais da melodia para a criação de sentido do que o *rap*.

¹⁵⁸ Caetano também gravou versões para canções de Dylan, como “It’s Alright, Ma (I’m Only Bleeding)”. A discussão se manteria.

Referências bibliográficas

- #MORREUMAESTRELA é reação à versão de “Shallow” de Paula Fernandes. **O Tempo**, 2019. Disponível em: < <https://www.otempo.com.br/diversao/morreumaestrela-e-reacao-a-versao-de-shallow-de-paula-fernandes-1.2183020> >. Acesso em 10 jan. 2022.
- ABREU, Felipe. “A questão da técnica vocal ou a busca da harmonia entre música e palavra”. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. (Orgs.). **Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.
- ADAMS, Tim. Thom Yorke: “If I can’t enjoy this now, when do I start?” **The Guardian**, 2013. Disponível em: < <https://www.theguardian.com/music/2013/feb/23/thom-yorke-radiohead-interview> >. Acesso em 7 mar. 2022.
- ALL Along the Watchtower. In: Wikipedia, The Free Encyclopedia. Disponível em: < https://en.wikipedia.org/wiki/All_Along_the_Watchtower >. Acesso em 28 ago. 2020.
- APPLE. GarageBand. Disponível em: < <https://www.apple.com/br/mac/garageband/> >. Acesso em 7 mar. 2022.
- ARCTIC Monkeys. “I Wanna Be Yours”. In: **AM. Domino**, 2013.
- ARROJO, Rosemary. “A desconstrução do logocentrismo e a origem do significado”. In **O Signo Desconstruído: Implicações para a Tradução, a Leitura e o Sentido**. Campinas: Pontes, 2003a.
- _____. “As questões teóricas da tradução e a desconstrução do logocentrismo”. In **O Signo Desconstruído: Implicações para a Tradução, a Leitura e o Sentido**. Campinas: Pontes, 2003b.
- ATTWOOD, Tony. Spanish Mary and the beggar man mystery. Bob Dylan uncompleted. **Untold Dylan**, 2018. Disponível em: < <https://bob-dylan.org.uk/archives/8871> >. Acesso em 18 set. 2018.
- A pega-rabuda: características, comportamentos e curiosidades. **Meus animais**, 2021. Disponível em: < <https://meusanimais.com.br/pega-rabuda-caracteristicas-comportamento-curiosidades/> >. Acesso em 20 jan. 2022.
- BALASSONE, Damian. **Dylan and the Bible 1962-2020**. Disponível em: < <https://damianbalassone.files.wordpress.com/2020/03/dylan-and-the-bible-1962-2020.pdf> >. Acesso em 15 out. 2019.
- BÍBLIA, A. T. Gênesis. Português. **Torá: A Lei De Moisés**. Tradução do Templo Israelita Brasileiro Ohel Yaacov. São Paulo: Editora e Livraria Sêfer, 2001.
- BÍBLIA, A. T. Isaías. Português. **Bíblia: Antigo Testamento – Os Livros Proféticos**. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- BÍBLIA, N. T. Lucas. Português. **Bíblia: Novo Testamento – Os quatro Evangelhos**. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BÍBLIA, N. T. Mateus. Português. **Bíblia: Novo Testamento – Os quatro Evangelhos**. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BÍBLIA, N. T. Marcos. Português. **Bíblia: Novo Testamento – Os quatro Evangelhos**. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BÍBLIA, N. T. João. Português. **Bíblia: Novo Testamento – Os quatro Evangelhos**. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

- BÍBLIA, N. T. Apocalipse. Português. **Bíblia: Novo Testamento – Apóstolos, Epístolas, Apocalipse**. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- BJORNER, Olaf. STILL ON THE ROAD: 1966 BLONDE ON BLONDE RECORDING SESSIONS AND WORLD TOUR. Disponível em: < [http://bjorner.com/DSN01225%20\(66\).htm](http://bjorner.com/DSN01225%20(66).htm) >. Acesso em 18 ago. 2020. Atualizado em 17 nov. 2016.
- _____. STILL ON THE ROAD: 1967 RECORDING SESSIONS. Disponível em: < <http://bjorner.com/DSN01620%201967.htm> >. Acesso em 18 ago. 2020. Atualizado em 6 nov. 2019.
- BRITTO, Paulo Henriques. “Correspondência formal e funcional em tradução poética”. In: SOUZA, Marcelo Paiva de, et al. **Sob o signo de Babel: literatura e poéticas da tradução**. Vitória: PPGL/MEL / Flor&Cultura, 2006.
- _____. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- _____. “A tradução de letra de canção”. In: PAGANINE, Carolina; HANES, Vanessa (Orgs.). **Tradução e criação - entrelaçamentos**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2019.
- BROWN, Donald. **Bob Dylan: American Troubadour**. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 2014.
- BROWNE, David. How Bob Dylan’s ‘Make You Feel My Love’ Became a Modern Standard. **Rolling Stone**, Nova York, 28 out. 2019. Disponível em: < <https://www.rollingstone.com/music/music-features/bob-dylan-make-you-feel-my-love-covers-903941/amp/> >. Acesso em 30 out. 2019.
- BUGALHO, Sérgio. “O poema como letra de canção: da música da poesia à música dos músicos”. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. (Orgs.). **Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.
- BURNETT, T Bone. T Bone Burnett: How I set lyrics for Bob Dylan's new Basement Tapes to music. *The Guardian*. Disponível em: < <https://www.theguardian.com/music/shortcuts/2014/jul/20/lyrics-bob-dylan-new-basement-tapes-t-bone-burnett> >. Acesso em 15 jan. 2020.
- CALCANHOTTO, Adriana. “A fábrica da canção”. Ed. Cláudia Neiva de Matos. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. (Orgs.). **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- CAMPOS, Haroldo de. “Da Tradução como Criação e como Crítica.” In **Metalinguagem**. Petrópolis: Vozes, 1967.
- _____. “Da Transcrição”. In **Transcrição**. Org. de Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- CASTLE FINE ART. Mondo Scripto (2018) - All Along The Watchtower. Disponível em: < <https://www.castlefineart.com/art/bob-dylan/mondo-scripto-all-along-the-watchtower> >. Acesso em 14 nov. 2021.
- CAVANAGH, David. “I can see the monsters.” **Q**, 2000. Disponível em: < https://citizeninsane.eu/media/uk/q/04/pt_2000-10_q.htm >. Acesso em 17 abr. 2020.
- CHIRP. In: OXFORD, UK English Dictionary. Disponível em: < <https://www.lexico.com/definition/chirp> >. Acesso em 5 fev. 2022.
- CLARKE, John Cooper. “I Wanna Be Yours”. Disponível em: < <http://johncooperclarke.com/poems/i-wanna-be-yours> >. Acesso em 15 jan. 2020.
- COSTA, Gal. “Negro Amor”. In: **Caras & Bocas**. Philips, 1977.

- CURTIS, Meagen E.; BHARUCHA, Jamshed J. The minor third communicates sadness in speech, mirroring its use in music. **Emotion**, v. 10, n. 3, p. 335–348, 2010. Disponível em: < <https://doi.org/10.1037/a0017928> >. Acesso em 10 jan. 2022.
- DINIZ, Júlio. “A voz como construção identitária”. In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVEASSOS, Elizabeth (orgs.). **Ao encontro da palavra cantada – poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.
- DOLEN, John. A Midnight Chat with Bob Dylan. **Sun-Sentinel**, Fort Lauderdale, 29 set. 1995. Disponível em: < <https://www.interferenza.net/bcs/interw/florida.htm> >. Acesso em 16 dez. 2019.
- DRINKER, Henry S. On Translating Vocal Texts. **The Music Quarterly**, Londres, v. 36, n. 2, 1950, p. 225-240. Disponível em: < <https://doi.org/10.1093/mq/XXXVI.2.225> > Acesso em 26 jun 2022.
- DYLAN, Bob. “Highway 61 Revisited”. In: **Highway 61 Revisited**. Columbia, 1965a.
- _____. “Subterranean Homesick Blues”. In: **Bringing It All Back Home**. Columbia, 1965b.
- _____. “All Along the Watchtower”. In: **John Wesley Harding**. Columbia, 1967a.
- _____. “The Ballad of Frankie Lee and Judas Priest”. In: **John Wesley Harding**. Columbia, 1967b.
- _____. “Lay Lady Lay”. In: **Nashville Skyline**. Columbia, 1969.
- _____. “Tangled Up in Blue”. In: **Blood on the Tracks**. Columbia, 1975.
- _____. “Lily, Rosemary and the Jack of Hearts”. In: **Blood on the Tracks**. Columbia, 1975.
- _____. “Hurricane”. In: **Desire**. Columbia, 1976.
- _____. “Man Gave Names to All the Animals”. In: **Slow Train Coming**. Columbia, 1979.
- _____. **Songtexte 1962-1985**. Trad. Carl Weissner e Walter Hartmann. Frankfurt: Zweitausendeins, 1987.
- _____. “Blind Willie McTell”. In: **The Bootleg Series Volumes 1-3 (Rare & Unreleased) 1961-1991**. Columbia, 1991.
- _____. “Make You Feel My Love”. In: **Time Out of Mind**. Columbia, 1997.
- _____. **Crônicas: Volume Um**. Trad. Lúcia Brito. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2005.
- _____. **Canções Volume I (1962-1973)**. Trad. Angelina Barrosa e Pedro Serrano. Lisboa: Relógio D’Água, 2006.
- _____. **Canções Volume II (1974-2001)**. Trad. Angelina Barrosa e Pedro Serrano. Lisboa: Relógio D’Água, 2008a.
- _____. “O Homem Deu Nome a Todos Animais”. Trad. Zé Ramalho. In: **Zé Ramalho Canta Bob Dylan – Tá Tudo Mudando**. EMI, 2008b.
- _____. “O Homem Deu Nome a Todos Animais”. Trad. Zé Ramalho. In: **Partimpim Dois**. Sony Music, 2009.
- _____. **Dylan: 100 Canções e Fotos**. Trad. Téo Lorent. São Paulo: Madras, 2010.
- _____. “Tangled Up in Blue (Take 3, Remake 3)”. In: **More Blood, More Tracks**. Columbia, 2014.
- _____. **Letras (1961-1974)**. Trad. Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- _____. “Nobel Lecture”. Disponível em: < <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/dylan/lecture/> >. Acesso em 26 out. 2019.

- _____. Setlists that contain Roving Gambler. **BobDylan.com**, s.d. Disponível em: < https://www.bobdylan.com/setlists/?id_song=27526 >. Acesso em 7 abr. 2022.
- ELIOT, T. S. "Tradition and the Individual Talent". Disponível em: < <https://tseliot.com/essays/tradition-and-the-individual-talent> >. Acesso em 14 dez. 2019. 1915.
- _____. "Yeats". Disponível em: < <https://tseliot.com/essays/yeats> >. Acesso em 15 jan. 2020. 1940.
- EVEN-Zohar, Itamar 1990. "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem." In *Polysystem Studies* [=Poetics Today, Vol. 11: 1]. Durham NC: Duke University Press, pp. 45-51.
- EVERITT, Matt. Thom Yorke 'nearly walked off stage' during Radiohead's 1997 Glastonbury performance. Disponível em: < <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-40199347> >. Acesso em 10 dez. 2021.
- FCOCRIOLOMC. Criolo - versão Cálice / Chico Buarque - homenagem ao Criolo. YouTube, s.d. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=utJENUg2NJ4> >. Acesso em 19 mar. 2022.
- FINK, Matt. Arctic Monkeys' Alex Turner on "AM," Working with Josh Homme, and Adapting John Cooper Clarke. **Under the Radar**, 2013. Disponível em: < http://www.undertheradarmag.com/interviews/arctic_monkeys1/ >. Acesso em 10 jan. 2019.
- FOOTMAN, Tim. **Radiohead: Welcome to the Machine - OK Computer and the Death of the Classic Album**. Surrey, Chrome Dreams: 2005.
- FRANZON, Johan. "Choices in Song Translation: Singability in Print, Subtitles and Sung Performance". **The Translator**, Manchester, v. 14, n. 2, p. 373-399, 2008.
- FRICKE, David. Radiohead: Making Music That Matters. **Rolling Stone**, 2001. Disponível em: < <https://www.rollingstone.com/music/music-news/radiohead-making-music-that-matters-84574/> >. Acesso em 10 dez. 2021.
- GLOCK, Hans-Johann. **Dicionário Wittgenstein**. Trad. Helena Martins. Rev. Técnica Luiz Carlos Pereira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- GRAY, Michael. **The Bob Dylan Encyclopedia**. Nova York e Londres: Continuum, 2006.
- HARRIS, John. Renaissance Men. **Select**, 1998. Disponível em: < https://citizeninsane.eu/media/uk/select/03/pt_1998-01_select.htm >. Acesso em 17 jun. 2020.
- HENTOFF, Nat. Playboy Interview: Bob Dylan. Disponível em: < <https://www.interferenza.net/bcs/interw/66-jan.htm> >. Acesso em 10 jun. 2019.
- HEYLIN, Clinton. **Revolution in the air: the songs of Bob Dylan, 1957-1973**. Chicago: Chicago Review Press, 2009.
- _____. **Behind the Shades: The 20th Anniversary Edition**. Londres: Faber and Faber, 2011.
- HIEBLE, Jacob. Should Operas, Lyric Songs, and Plays be Presented in a Foreign Language? **The Modern Language Journal**, Londres, v. 42, n. 5, 1958, p. 235-237.
- JOSEPH, Sister Mary. **Shakespeare's Use of the Arts of Language**. Filadélfia: Paul Dry Books, 2005.
- KAINDL, Klaus. "The Plurisemiotics of Pop Music Translation". In: GORLÉE, Dinda L. (org.). **Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation**. Amsterdam, NY: Editions Rodopi B.V., 2005.

- KELLY, Andrew B. Translating French Song as a Language Learning Activity. **Équivalences**, Bruxelas, v. 22/1-2 e 23/1, 1992, p. 91-112.
- LAMACQ, Steve. Entrevista com a banda. 2000. Disponível em: < https://citizeninsane.eu/media/uk/bbc/04/i31a_2000-09-18_bbcrad1.htm >. Acesso em 17 nov. 2020.
- LANIUS, Marcela. **Diálogos com a esfinge**: as Clarices de língua inglesa. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2017. 134 p.
- LEFEVERE, Andre. **Translation, Rewriting and the manipulation of literary fame**. London and New York: Routledge, 1992.
- LIN, Marvin. **33 1/3: Kid A**. Nova York: Continuum Books, 2011.
- LOW, Peter. Singable Translations of Songs. **Perspectives**, 11, 2, 2003. p. 87-103.
- _____. **Translating Song: Lyrics and Texts**. Nova York: Routledge, 2017.
- LUAN Santana diz que “Juntos e Shallow Now” de Paula Fernandes “soou meio brega”. **F5**, 2019. Disponível em: < <https://f5.folha.uol.com.br/musica/2019/08/luan-santana-diz-que-juntos-e-shallow-now-de-paula-fernandes-soou-meio-brega.shtml> >. Acesso em 20 abr. 2022.
- MARGOTIN, Philippe; GUESDON, Jean-Michel. **Bob Dylan: The Story Behind Every Track – All the Songs**. Nova York: Black Dog & Leventhal Publishers, 2015.
- MARQUES, Matheus Cordeiro. O multilinguismo no k-pop: as línguas como estratégia de marketing na música popular coreana. **C@LEA**, Ilhéus, n. 8, p. 54-62, 2019. Disponível em: < <https://periodicos.uesc.br/index.php/calea/article/view/2478/1847> >. Acesso em 26 jun 2022.
- MATOGROSSO, Ney. “Calúnias (Telma Eu Não Sou Gay)”. In: **...Pois É**. Polygram, 1983.
- MATOS, Cláudia Neiva de. “Anotações para um estudo da palavra poética cantada”. In: Lívia de Freitas Reis; Márcia Paraquett (orgs.). **Fronteiras do literário II**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2002.
- _____. “Poesia e música: laços de parentesco e parceria”. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. (Orgs.). **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- MEDEIROS, Kavad. “Juntos”: Música de Paula Fernandes e Luan Santana estreia no Top 15 do Spotify, domina o YouTube Brasil e é destaque em programas de TV. **POPline**, 2019. Disponível em: < <https://portalpopline.com.br/juntos-musica-de-paula-fernandes-e-luan-santana-domina-o-youtube-brasil-e-e-destaque-em-programas-de-tv-1/> >. Acesso em 10 jan. 2022.
- MELLER, Lauro, & COSTA, Daniel Padilha Pacheco da. “Entrevista com Peter Low”. Tradução em Revista, 2020, 29. <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/50549/50549.PDF>
- MESCHONNIC, Henri. Propositions pour une poétique de la traduction, **Langages**, n. 28, 1972, pp. 49-54. Disponível em: < https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1972_num_7_28_2097 >. Acesso em 22 dez. 2019.
- NEGUS, Keith. **Popular music in theory: an introduction**. Hanover: Wesleyan University Press, 1997.
- NO direction home: Bob Dylan**. Direção: Martin Scorsese. Produção: Jody Allen; Paul G. Allen; Margaret Bodde; Barbara De Fina; Guy East; Chelsea Hoffman; Susan Lacy; Tia Lessin; Jessica Levin; Gub Neal; Jeff Rosen; Martin Scorsese; Nigel Sinclair; Justin Thomson; Anthony Wall. Elenco: Bob Dylan; B. J. Rolfzen; Dick Kangas; Liam Clancy e outros. Paramount Pictures, 2005, DVD, 208 min.

- OFFICIAL ARCTIC MONKEYS. **Dr John Cooper Clarke on Arctic Monkeys and I Wanna Be Yours**. YouTube, 16 dez. 2013. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=0jkiz8R1VyI> > Acesso em 18 jan. 2019.
- OLIVEIRA, Carlos de. Drummond, o poeta que decifrou os Beatles. **Estadão**, São Paulo, 10 jan. 2015. Disponível em: < <https://cultura.estadao.com.br/blogs/sonoridades/drummond-o-poeta-que-decifrou-os-beatles/> >. Acesso em 27 out. 2019.
- POLIZZOTTI, Mark. **33 1/3: Highway 61 Revisited**. Nova York: Bloomsbury, 2006.
- RADIOHEAD. “How to Disappear Completely”. In: **Kid A**. Parlophone, 2000.
- _____. “Morning Mr. Magpie”. In: **The King of Limbs**, 2011.
- _____. “The Headmaster Ritual”. PROCURAR LINK.
- RENNÓ, Carlos. **Cole Porter: Canções, Versões**. São Paulo: Pauliceia, 1991.
- RLFSTR. Bob Dylan - Interview with Martin Bronstein (1966, audio only). YouTube, 25 jan. 2012. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=JozbOTHdAUQ> >. Acesso em 9 ago. 2019.
- RIBEIRO, Leonardo. Paula Fernandes ri de memes por versão de “Shallow” e se defende de críticas: “Não é tradução”. **Extra**, 2019. Disponível em: < <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/musica/paula-fernandes-ri-de-memes-por-versao-de-shallow-se-defende-de-criticas-nao-traducao-23673510.html> >. Acesso em 10 jan. 2022.
- RICKS, Christopher. **Dylan’s visions of sin**. Nova York: HarperCollins Publishers, 2003.
- ROCHA, Natanael Ferreira França. Relações e inter-relações de aspectos multimodais em tradução de canção: proposta de um modelo de análise. 2018. 309f. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.
- ROSS, Alex. The Searchers. **The New Yorker**, 2001. Disponível em: < <https://www.newyorker.com/magazine/2001/08/20/the-searchers> >. Acesso em 10 fev. 2022.
- SANTOS, Larissa. Dia de Reis: conheça a história e os costumes da data. **CNN Brasil**, 2021. Disponível em: < <https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/dia-de-reis-entenda-a-historia-e-os-costumes-da-data/> >. Acesso em 9 abr. 2022.
- SCAREMONGERING. In: OXFORD, UK English Dictionary. Disponível em: < <https://www.lexico.com/definition/scaremongering> >. Acesso em 6 fev. 2022.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich, “Sobre os diferentes métodos de tradução”. Trad. Margarete von Mühlen Poll. In HEIDERMAN, Werner (org.). **Clássicos da teoria da tradução**. Vol 1: alemão-português. Florianópolis: UFSC, 2001.
- SEE Radiohead cover The Smiths song “The Headmaster Ritual”. **Far Out**, 2020. Disponível em: < <https://faroutmagazine.co.uk/radiohead-the-smiths-headmasters-ritual-cover/> >. Acesso em 11 fev. 2022.
- SEVENTH Son. **Encyclopedia.com**, s.d. Disponível em: < <https://www.encyclopedia.com/science/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/seventh-son> >. Acesso em 2 abr. 2022.
- SHELTON, Robert. **No Direction Home: A vida e a Música de Bob Dylan**. Trad. Gustavo Mesquista. São Paulo: Editora Lafonte, 2011.
- SMITHS, The. “The Headmaster Ritual”. In: **Meat Is Murder**. Rough Trade, 1985.
- SPAETH, Sigmund. Translating to Music. **The Musical Quarterly**, Londres, v. 1, n. 2, 1915, p. 291-298.
- STRANGWAYS, Arthur Henry Fox. Song-Translation. **Music and Letters**, Oxford, v. 2, n. 3, 1921, p. 211-224. Disponível em: < <https://doi.org/10.1093/ml/II.3.211> > Acesso em 27 jun 2022.

- TAGG, Phillip. Analyzing popular music: theory, method and practice. **Popular Music**, Cambridge, v. 2, p. 37-67, 1982. Disponível em: < <https://www.amherst.edu/system/files/media/1080/Tagg%252520-%252520Analysing%252520Popular%252520Music-%252520Theory%252520C%252520Method%252520and%252520Practice%252520.pdf> > Acesso em 26 jun 2022.
- TATIT, Luiz; LOPES, Ivã Carlos. **Elos de Melodia e Letra: Análise Semiótica de Seis Canções**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.
- TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- TAYSOM, Joe. This is the Radiohead song that Thom Yorke called his favourite. **Far Out**, 2021. Disponível em: < <https://faroutmagazine.co.uk/thom-yorke-favourite-radiohead-song/> > Acesso em 11 dez. 2021.
- TEMTE, Stella Margaret. Repetition in Poetry of T. S. Eliot Through Ash-Wednesday. Seminar paper. Wisconsin State University – La Crosse. 1971.
- THE New Basement Tapes. “Spanish Mary”. In: **Lost on the River: The New Basement Tapes**. Electromagnetic Recordings / Harvest, 2014.
- THE New Basement Tapes. “Hidee Hidee Ho #11”. In: **Lost on the River: The New Basement Tapes**. Electromagnetic Recordings / Harvest, 2014.
- THE New Basement Tapes. “Hidee Hidee Ho #16”. In: **Lost on the River: The New Basement Tapes**. Electromagnetic Recordings / Harvest, 2014.
- THE New Basement Tapes. “Lost on the River #12”. In: **Lost on the River: The New Basement Tapes**. Electromagnetic Recordings / Harvest, 2014.
- THE New Basement Tapes. “Lost on the River #20”. In: **Lost on the River: The New Basement Tapes**. Electromagnetic Recordings / Harvest, 2014.
- THOM Yorke Talks About Life in the Public Eye. **NPR**, 2007. Disponível em: < <https://www.npr.org/2007/10/12/15226006/thom-yorke-talks-about-life-in-the-public-eye> >. Acesso em 6 mar. 2022.
- VELOSO, Caetano. “You Don’t Know Me”. In: **Transa**. Philips, 1972.
- WALKING on Thin Ice. **The Wire**, 2001. Disponível em: < <https://web.archive.org/web/20120204233756/http://www.followmearound.com/presscuttings.php?year=2001&cutting=131> >. Acesso em 11 jan. 2021.
- WEST, Kanye. “Blood on the Leaves”. In: **Yeezus**. Def Jam, 2013.
- YORKE, Thom; DONWOOD, Stanley. **Kid A Mnesia**. Edimburgo: Canongate Books, 2021.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

Apêndice

9.1

Partitura integral de "Highway 61 Revisited" e sua tradução

Oh, God said to A-bra-ham "Kill me a son" -
E Deus pe-diu pro A-bra-ão a vi-da do fi-lho

Abe says, "Man, you must be put-tin' me on God say, "No" -
A-bra-ão fa-lou: "Tá me ti ran-do, né, bi-cho?" Deus fa-lou que não E

Abe say, "What?" - God say, "You can do what you
dis-se/a-in-da por ci-ma: "Faz o que cê qui-ser, A-bra-ão, mas

want, Abe, but The next time you see me com in' you bet-ter run"
sai-ba dis-so: Se/eu te vir pas-sar, é me-lhor pi-car a mu-la."

Well, Abe says, "Where you want this
A-bra-ão per-gun-tou: "E pla-no pra ma-tan-ça?"

17

kill - in' done"? God says, "Out on high - way six - ty one"

Tem al-gum?". Deus fa - lou: "Lá na ro-do vi - a mei-a um"

23

Well, Geor-gia Sam he had a blood-y nose

Ó, Geor-gia Sam tá chei - o de le - são

26

Wel - fare de - part-ment they wouldn't give him no clothes He

A/as - sis - tên - cia so - ci - al não deu rou-pa pra/e-le, não

28

asked Poor_ How - ard, "Where can I go?"

E - le pe - diu ao po-bre do How-ard al gu - ma di - re - ção

30

Howard said, "There's on - ly one place I know"

How - ard dis - se: "O - lha/eu, te - nho/a - qui u - ma so - lu - ção"

32

Sam said, Tell me quick, man, I've got to run"

Sam fa-lou: "É só vo-cê me di-zer que/eu vou lá dar um pu-lo."

37

Ol' How-ard just point-ed

Eis que How-ard a-pon-tou/o ca-mi-nho

39

with his gun and said, "That way, down high-

com a ar-ma/em pu-nho E/ex-pli-cou: "A-li, pe-ga/a ro-do-

41

- way. six-ty one" Well, Mack, the Fin-ger, said to

vi-a mei-a um." Max, o ma-lan-dro che-gou pro rei Lu-i-zin

47

Lou-ie, the King, "I got for-ty red, white, and

sem lo-ro-ta: "Tô com trin-ta ca-dar-ços

49

blue shoe strings, and a thousand tele-phones that don't ring

pa - tri - ó - ti - cos E mil te - le - fo - nes que não to - cam.

52

Do you know where I can get rid of these things?" And

Cê por a - ca - so sa - be on - de / eu de - so - vo / es - ses tro - ços?" A -

54

Lou-ie the King said, "Let me think for a min - ute, son"

í o rei fa - lou: "Cal - ma, dei - xa / a - qui eu quei - mar a mu - fa."

57

And he say, "Yes, I think it can be eas - i - ly done Just

E / o rei fa - lou: "Re - sol - ver is - so não é na - da - ca - be - lu - do Cê

62

take ev' - ry - thing down to High - way six - ty one

le - va - tu - do lá pra ro - do - vi - a mei - a um" O - lha, a

68

— fifth — daugh-ter on the — twelfth. night told the
 fi - lha de nú - me - ro cin - co nes - sa noi - te — de reis dis - se/ao

70

first — fa - ther that things were - n't right "My
 pai de nú - me - ro um que ti - nha um pro - ble - ma "A

72

com - ple - xion," she says, — "is — much too — white".
 mi - nha pe - le", a fi - lha fa - lou, "é bran - ca/em e - xa - ge - ro"

74

He said, "Come here and step in - to the light." — He says,
 E - le dis - se: "Vem a - qui na luz pra eu ver cê tem ra -

76

"Hmm, you're right.. Let me tell the sec - ond mo - ther this has been
 zão, é bran - que - la mes - mo A se - gun - da mãe pre - ci - sa sa - ber des - se/as -

78

done." / sun-to'' / But the / Masa se - gun - da mãe e/o / sec - ond mo - ther was with / sé - ti - mo fi - lho

83

the sev - enth son, and they were / vi - a - ja - vam jun - tos / both out on high - way / lá na ro - do - vi - a / six - ty one / mei - a um

91

Now, the / 'Scu - ta / ro - ving gam - bler he was / es - sa do/a - pos - ta - dor / ver - y bored / mui - to / en - te - di - a - do

94

tryin' to cre - ate a next / que - ren - do ou - tro / world war. He / con - fli - to/ar ma - do / found a pro - mot - er who near - / E / vi - u um a - gen - te que fi -

97

ly fell off the floor / cou / He said, / em - bas - ba - ca - do / 'I / E / nev - er en - gaged in this / dis - se: / 'po - de dei - xar / que/eu dou

99

kind of thing be-fore But, yes, I think it can be ver-y eas-i-ly

con-ta do re-ca-do Vai por mim é fá-cil, não é pro-ble-ma ne-

102

done We'll just put some bleach-ers out in the sun And

nhum Sa-be on-de/a gen-te po-de re-sol-ver tu-do? In-do

108

have it on high-way six-ty one"

lá pra ro-do-vi-a mei-a um

9.2

Partitura integral de "All Along the Watchtower" e sua tradução

The image shows a musical score for the song "All Along the Watchtower" by Bob Dylan. It consists of six systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are provided in both English and Portuguese. The systems are numbered 1, 5, 9, 13, and 25. The first system ends with a double bar line and a repeat sign. The second system ends with a double bar line and a repeat sign. The third system ends with a double bar line and a repeat sign. The fourth system ends with a double bar line and a repeat sign. The fifth system ends with a double bar line and a repeat sign. The sixth system ends with a double bar line and a repeat sign.

1
 "There must be some way out of here," said the jo-ker to the thief.
 "A gen-te tem que dar - no pé", dis-se/o bu-fo ao la - drão.

5
 "There's too much con - fu - sion. I can't get no re lief -
 "Não dá pra ter des - can - so com tan - ta con - fu - são

9
 Business men, they drink my wine plow - men dig my earth,
 E pou-co/im - por-ta gra-na/ou po-der - pois e - les to-mam tu-do meu

13
 None of them a - long the line - know what an-y of it is worth."
 Ve - ja bem - mais nin-guém tem no - ção que nem eu."

25
 "No rea-son to get ex - ci - ted," the thief he kind - ly spoke,
 "Já che-ga des-sa/a-go - ni - a", fa-lou/o la - drão pra/a - cal - mar

29

"There are man-y here a - mong us who feel that life is but a joke.
 "Pois há tan-tos en-tre nós que vi-vem só pra far-re - ar.

33

But you and I, we've been through that, and this is not our fate,
 Mas nós já vi-mos co - mo é, pra nós não vai ser as - sim.

37

So let us not talk false - ly now, the hour is get-ting late."
 E che-ga de ta - ga - re-lar, já/es-tá per-to do fim."

49

All a - long the watch - tow-er prin-ces kept the view
 Pa-tru-lhan - do/a tor - re os guar-di - ões re - ais

53

while all the wom-en came and went bare-foot ser-vants, too
 as mo-ças to-das vêm e vão com seus ser - vi - çais

57

out - side in the dis - tance a wild cat did growl

Lá fo - ra, bem lon - ge um le - ão ros - nou

61

Two rid - ers were ap - proach - ing, the wind be - gan to howl

Dois ca - va - lei - ros vi - nham, o ven - to / en - tão ui - vou

9.3

Partitura integral de “Idioteque” e sua tradução

Who's in a bun - ker, who's in a bun - ker? —
Quem tá no/a - bri - go, quem tá no/a bri - go? — Mu -

3
Wo - men and child - ren first, and the child - ren first, and the child - ren I
lhe - res e cri - an - ças pri - mei - ro/e/as cri - an - ças pri - mei - ro/e/as cri - an - ças Eu

6
laugh un - til my head comes off I
fi - co rin - do sem pa - rar En -

8
swal - low til I burst, un - til I burst, un - til I
gu - lo sem me con - ter sem me con - ter sem me con

11
Who's in a bun - ker, who's in a bun - ker —
Quem tá no/a - bri - go, quem tá no/a - bri - go? —

13

I have seen too much, you have-nt seen e-nough, you have-nt seen it I
Eu já vi de-mais, cê vai ver mui-to mais, cê não viu na-da Eu

16

laugh un-til my head comes off Wo-men and child-ren first,
fi-co rin-do sem pa-rar Mu-lhe-res e cri-an-ças pri-mei-

19

and child-ren first, and child-ren
- ro/e/as cri-an-ças pri-mei-ro/e/as cri-an-ças

21

Here I'm al-lowed ev-ry thing all of the time
Eu fa-ço/a-qui tu-do que/eu bem en-ten-der

26

Here I'm al-lowed ev-ry thing all of the time
Eu fa-ço/a-qui tu-do que/eu bem en-ten-der

31

Ice Age co-ming, ice age co-ming,
Vem a-fí a e-ra, e-ra do ge-lo

33

Let me hear both sides, let me hear both sides, let me hear both
Vem me con - ven - cer, vem me con - ven - cer, vem me con - ven

36

Ice Age co - ming, Ice Age co - ming
Vem a - í a e - ra, e - ra do ge - lo

38

Throw it in the fire, throw it in the fire, throw it in the
Bo - ta pra ar - der, bo - ta pra ar - der, bo - ta pra ar

41

We're not scare mon ger - ing
É pra ter me - do, sim

43

This is rea ly hap - pen - ning, hap - pen - ning
Po - de/a cre - di - tar em mim, a - cre - di - tar em mim

46

We're not scare - mon ger - ing
É pra ter me - do, sim

48

This is real - ly hap - pen - ning, hap - pen - ning
Po - de/a - cre - di - tar em mim, a - cre - di - tar em mim

51

Mo - biles skwerk - ing, mo - biles chirp - ing,
Ce - lu - la - res a - pi - tan - do

53

Take the mo - ney and run, take the mo - ney and run, take the mo - ney
Pe - ga/a gra - na e foj, pe - ga/a gra - na e foj, pe - ga/a gra - na

56

Here I'm al - lowed ev - 'ry thing all of the time
Eu fa - ço/a - qui tu - do que/eu bem en - ten - der

61

Here I'm al - lowed ev - 'ry thing all of the time
Eu fa - ço/a - qui tu - do que/eu bem en - ten - der

66

Here I'm al - lowed ev - 'ry thing all of the time
Eu fa - ço/a - qui tu - do que/eu bem en - ten - der

71

Here I'm al-lowed ev-'ry thing all of the time

Eu fa-ço/a-qui tu -do que/eu bem en-ten-der