

**TRADUÇÃO DE LETRAS DE MÚSICAS: A PRÁTICA DE TRÊS  
VERSIONISTAS**

Claudio de Souza Alvares Calabria

Claudio de Souza Alvares Calabria

**TRADUÇÃO DE LETRAS DE MÚSICAS: A PRÁTICA DE TRÊS  
VERSIONISTAS**

Monografia submetida ao Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Federal de Juiz de Fora, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Bacharel em Letras: Ênfase em Tradução – Inglês, elaborada sob a orientação da Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Clara Castellões de Oliveira.

Juiz de Fora  
Faculdade de Letras  
Universidade Federal de Juiz de Fora  
Julho de 2009

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Clara Castellões de Oliveira (Orientadora)

---

Prof. Dr. Rogério de Souza Sérgio Ferreira

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Patrícia Fabiane Amaral da Cunha Lacerda

NOTA: \_\_\_\_\_

## DEDICATÓRIAS

A Vívian Gomes de Almeida (in memoriam), que iluminou as vidas dos que a conhecemos com um brilho intenso, ainda que breve, e que continua sendo fonte de inspiração para todos nós.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, entre outros tantos motivos por terem me dado à vida e por terem me inculcido o gosto pelas letras e pela música (e pelas letras de música), sem as quais a vida seria mais chata.

Aos professores, em especial à Professora Neusa Salim, Professora Margarida Salomão, Professor Edimilson Pereira e Professor Rogério de Souza, que mais do que ensinar, despertaram em mim a vontade de aprender.

À Professora Nícea Helena Nogueira, responsável por meu entusiasmo pelo aprendizado de inglês.

Ao Professor Aduino Villela, responsável por meu entusiasmo pelo aprendizado e prática de tradução.

À minha orientadora, Professora Maria Clara Castellões de Oliveira, por ter acolhido minha proposta, pelas sugestões e estímulo constantes.

Aos amigos e colegas, pelas experiências e reflexões compartilhadas ao longo do curso.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	7
<b>CAPÍTULO 1 – PANORAMA DA TRADUÇÃO DE LETRAS DE MÚSICA NO BRASIL</b> .....	10
1.1. A ATIVIDADE DOS VERSIONISTAS .....	11
1.2. O MERCADO DE TRABALHO .....	14
<b>CAPÍTULO 2 – QUESTÕES TEÓRICAS E METODOLÓGICAS</b> .....	16
2.1. VERSÃO DE LETRAS DE MÚSICAS x TRADUÇÃO DE POESIA .....	17
2.2. PAULO HENRIQUES BRITTO: CORRESPONDÊNCIAS FORMAL E FUNCIONAL .....	19
<b>CAPÍTULO 3 – A ATIVIDADE NA PRÁTICA</b> .....	21
3.1. CLAUDIO RABELLO .....	22
3.2. CARLOS RENNÓ .....	27
3.3. AUGUSTO DE CAMPOS .....	29
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	32
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	36
<b>ANEXO I – DADOS DAS VERSÕES REALIZADAS A PARTIR DE CANÇÕES EM INGLÊS PELOS VERSIONISTAS SELECIONADOS</b> .....	38
<b>ANEXO II – CD COM AS CANÇÕES ANALISADAS</b> .....	42

## **INTRODUÇÃO**

Muito embora se trate de uma prática relativamente comum, com particularidades que a distinguem de outros tipos de tradução, a tradução de letras de músicas para performance em outro idioma (atividade à qual nos referiremos como versão) não tem merecido a atenção da academia. A maior parte dos estudos sobre o tema está em língua inglesa e trata da tradução de textos de ópera. Recentemente, como pudemos ler em edição especial do periódico *The Translator*, dedicada às relações entre tradução e música, a tradução de letras de canções populares e folclóricas tem começado a despertar a atenção de estudiosos em todo o mundo, e livros e artigos pioneiros têm sido publicados em língua inglesa. Porém, ainda são raros os trabalhos em língua portuguesa que tratem do tema. Biografias e livros de história da música popular parecem ser ainda as únicas fontes de informação sobre o assunto, além de esparsas matérias publicadas em jornais e revistas.

O objetivo deste estudo é contribuir para o preenchimento dessa lacuna, chamando atenção para o trabalho dos versionistas, como são chamados no meio musical os profissionais que se dedicam à versão musical. Eles podem atuar em segmentos variados da indústria de entretenimento: audiovisual (ao traduzirem números musicais presentes em séries televisivas, filmes e animações), teatral (ao realizarem a tradução de musicais) e fonográfico (ao assinarem versões gravadas em LP e CD, entre outros formatos). Em nosso estudo, deter-nos-emos sobre a última modalidade.

No primeiro capítulo, apresentaremos um breve histórico da atividade no Brasil e um panorama do mercado de trabalho dos versionistas.

No segundo capítulo, discutiremos especificidades técnicas da versão de canções estrangeiras, bem como os conceitos de correspondência formal e funcional (BRITTO, 2004), que nos guiarão na análise das letras de músicas traduzidas pelos versionistas selecionados.

No terceiro capítulo, analisaremos versões em português de canções originalmente compostas em inglês, tendo em vista os procedimentos de tradução privilegiados. Analisaremos versões de Cláudio Rabello, Augusto de Campos e Carlos Rennó.

Esta monografia coloca-se como um suplemento à monografia de conclusão do Bacharelado em Letras: Ênfase em Tradução – Inglês da UFJF realizada por Lyvia de Souza Gomes em 2008, intitulada *Questões linguístico-culturais, ideológicas e*



*tradutórias no contexto da Jovem Guarda.*

Esperamos que este trabalho contribua para a ampliação dos horizontes profissionais de alunos do Bacharelado em Letras: Ênfase em Tradução – Inglês da UFJF, despertando seu interesse para uma área à qual podem vir a se dedicar na qualidade de tradutores e/ou pesquisadores.

## **CAPÍTULO 1**

# **PANORAMA DA TRADUÇÃO DE LETRAS DE MÚSICA NO BRASIL**

Neste capítulo, apresentaremos um breve histórico da versão de canções estrangeiras para o português, seguido de um panorama da área de atuação dos versionistas em diversos segmentos da indústria de entretenimento.

### 1.1. A ATIVIDADE DOS VERSIONISTAS

A compilação de dados a respeito de versões não é tarefa das mais simples. Não existe banco de dados que reúna as informações relevantes para a análise, que não são poucas: no mínimo, nome da canção, intérprete, compositor, letrista, data de lançamento, gravadora e gênero, tanto para a canção original como para sua versão em português. Também é desejável o acesso a ambas as letras, e, por fim, a ambas as gravações. No caso das canções traduzidas pelos três versionistas estudados neste trabalho, a maior parte das quais interpretadas por artistas de prestígio, não tivemos maiores dificuldades para encontrar esses dados (os quais se encontram reunidos no anexo), recorrendo a mecanismos de busca na *Internet*. O quadro se apresenta outro quando voltamos nosso olhar sobre épocas mais remotas, ou, mesmo hoje em dia, sobre gêneros musicais desvalorizados (nichos musicais de apelo popular como o *gospel*, o forró, o sertanejo e o axé, sub-representados na *Internet*, recorrem com frequência às versões). Em face a essas dificuldades, este histórico da atividade do versionista no Brasil não se pretende completo, podendo vir a ser suplementado por pesquisas futuras.

A incorporação de canções estrangeiras ao repertório popular do Brasil não é um fenômeno recente. Já em 1869, o comediante carioca Francisco Correia Vasques, aproveitando a fanfarra de abertura de um espetáculo musical francês à época encenado no Rio de Janeiro, *Les pompiers de Nanterre (Os bombeiros de Nanterre)*, criou uma paródia cujos versos viriam a transformar-se no “verdadeiro hino do Carnaval brasileiro: ‘E viva o Zé Pereira / Pois que a ninguém faz mal / E viva a bebedeira / Nos dias de Carnaval’” (TINHORÃO, 2004, p. 229).

Em 1886, segundo a *História social da música brasileira* (2004), de José Ramos Tinhorão, o procedimento de adaptação paródica de uma canção estrangeira também foi adotado pelo escritor Artur Azevedo, que “aproveitaria na sua revista *O Carioca* a ária ‘La donna è mobile’, da ópera *Rigoletto*, de Verdi” (p. 229).

Durante os anos 1930, e sobretudo na década de 1940, quando a aproximação

cultural entre Estados Unidos da América e Brasil consolidou-se através do esforço conhecido como “política da boa vizinhança”, vários compositores, entre os quais Aloysio de Oliveira e João de Barro, o famoso Braguinha, realizaram versões para números musicais de Hollywood, incluindo filmes de Charlie Chaplin e da Disney.<sup>1</sup> Além das baladas do cinema, a outra grande matriz de música estrangeira a exercer influência sobre a cultura brasileira nessa época, por meio do rádio, foi a hispano-americana: o bolero mexicano, o tango argentino, e, já nos anos 1950, a guarânia paraguaia. Um dos maiores responsáveis pelas versões para o português das canções originalmente compostas em espanhol foi o compositor Haroldo Barbosa, diretor do programa de rádio *Um milhão de melodias*, “sucesso noturno da PRE-8 onde diversos artistas apresentavam-se interpretando versões de sua autoria para músicas de sucesso. Dentre suas versões, destacam-se *Trolley song*, *Poinciana*, *Malagueña*, *Adiós*, *pampa mia*, *Uno amor*, etc.”.<sup>2</sup>

O período mais fértil em versões de canções estrangeiras, no entanto, ocorreu a partir de 1958. Nos anos nascentes do *rock*, nomes como Erasmo Carlos, Fred Jorge e Rossini Pinto foram responsáveis por centenas de versões, sobretudo de canções estadunidenses e inglesas, mas também italianas (*Banho de Lua*, *Marcianita*), e alemãs (*Boogie do Bebê*).<sup>3</sup> A partir de 1964, o estilo de *rock* praticado pelos *Beatles*, apelidado de iê-iê-iê, tornou-se o principal fornecedor de material para os versionistas, a ponto de quase todo o seu repertório ter sido traduzido para ser cantado em português. Segundo matéria do Jornal do Commercio:

Renato Barros, do *Renato e seus Blue Caps*, jura que nunca havia escutado nada dos *Beatles* até uma tarde, no início de 64, quando recebeu de Carlos Imperial um disco do grupo, com a incumbência de fazer uma versão de ‘I should have known better’ para cantá-la no dia seguinte, num programa de TV. Sem saber bulhufas de inglês, Renato foi para casa, escutou várias vezes a canção, e ela se abrigou para ‘Menina Linda’, um dos maiores sucessos da era Jovem Guarda.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Fonte: *Página oficial dos 90 anos de Braguinha*. Disponível em <<http://braguinha.ag.com.br/>>. Acesso em 17 mar. 2009.

<sup>2</sup> Fonte: *Dicionário Cravo Albin da Música Brasileira*. Disponível em <[http://www.dicionariompb.com.br/detalhe.asp?nome=Haroldo+Barbosa&tabela=T\\_FORM\\_A&qdetalhe=art](http://www.dicionariompb.com.br/detalhe.asp?nome=Haroldo+Barbosa&tabela=T_FORM_A&qdetalhe=art)>. Acesso em 17 mar. 2009.

<sup>3</sup> Fonte: *Revista Rock a Música do Século XX*, nº 3, 1978, Editora Rio Gráfica Ltda. Disponível em <[http://www.geocities.com/jorge\\_elvis/rocknacional.html](http://www.geocities.com/jorge_elvis/rocknacional.html)>. Acesso em 17 mar. 2009.

<sup>4</sup> Fonte: *Jornal do Commercio*, 31/07/2000. Disponível em <[http://www2.uol.com.br/JC/\\_2000/3107/cc3107d.htm](http://www2.uol.com.br/JC/_2000/3107/cc3107d.htm)>. Acesso em 17 mar. 2009.

É interessante ressaltar que após lançamentos iniciais baseados em versões, tanto a primeira quanto a segunda geração do *rock* brasileiro adotaram os novos estilos em suas composições originais em português, como afirma Lyvia de Souza Gomes em *Questões linguístico-culturais, ideológicas e tradutórias no contexto da Jovem Guarda* (2008): “Os autores dessas (sub)versões tornaram-se — eles próprios, mais tarde — autores de canções em língua portuguesa, o que aponta para o fato de que a prática tradutória tornou-se responsável pela criação de uma identidade autoral (p. 53).

À medida que a dinâmica da música brasileira priorizou artistas que dialogavam com as influências de música estrangeira sem no entanto se contentarem com sua mera reprodução, preferindo a mescla de estilos, as versões fizeram-se mais raras. Na década seguinte, porém, alguns cantatores eventualmente recorreram ao expediente. Gilberto Gil traduziu do inglês Bob Marley (*Não chore mais*, versão de *No Woman, No Cry*) e Stevie Wonder (*Só chamei porque te amo*, versão de *I Just Called to Say I Love You* — esta já em 1985); Caetano Veloso, em parceria com Péricles Cavalcanti, traduziu Bob Dylan (*Negro amor*, versão de *It's All Over Now, Baby Blue*), e Chico Buarque fez versões do italiano (*Minha história*, a partir de *4 marzo 1943*, de Lucio Dalla e Paola Pallottino, e o musical *Saltimbancos*, a partir de *I Musicanti*, de Sergio Bardotti e Luis Bacalov) e do espanhol (*Iolanda*, de Pablo Milanés, 1984). Em 1977, o escritor Augusto de Campos produziu para Gal Costa versões de duas canções que haviam se tornado célebres na voz de Billie Holiday. Alguns anos mais tarde, já na década de 1980, viria a fazer outras para Zizi Possi, Vânia Bastos e Elza Soares.

Em fins dos anos 1980, as versões ressurgiram no cenário mais amplo da música *pop* nacional no repertório de conjuntos como *Titãs*, *Paralamas do Sucesso*, *Yahoo* (grupo este que se dedicou quase que exclusivamente a gravar versões de *rocks* internacionais), e artistas como Rosana, Joana, Marisa Monte. A prática continuou na década de 1990 com artistas das mais diversas vertentes, como Simone, Zé Ramalho, Rita Lee, Léo Jaime, Sandy & Júnior.

Até hoje, as versões frequentemente ocupam espaço de destaque no cenário musical do Brasil. Para citar alguns exemplos recentes, um dos grandes sucessos das rádios brasileiras em 2004 foi *Festa no apê*, versão do cantor Latino para a música romena *Dragostea din tei*. Em 2005, Ana Carolina e Seu Jorge fizeram sucesso ao gravar

*É isso aí*, originalmente *The Blower's Daughter*, do irlandês Damien Rice. Além desses sucessos esporádicos, o recurso da versão é largamente empregado em vários gêneros musicais de apelo popular, como na música sertaneja, forró, *funk*, axé e *gospel*.

## 1.2. O MERCADO DE TRABALHO

A abrangência do mercado de trabalho dos versionistas pode ser vislumbrada se considerarmos, por um lado, o grande número de meios culturais em que a música cantada se faz presente, e, por outro, os interesses que motivam a tradução para o português de algumas dessas produções. Alguns desses interesses foram abordados por Gomes (2008) e serão mencionados no capítulo seguinte.

Tradicionalmente, o mercado fonográfico, ao qual estão vinculadas as canções estudadas neste trabalho, tem se valido com frequência da versão. Um dos motivos é o interesse comercial das gravadoras em trazer para o contexto brasileiro músicas já consagradas internacionalmente. Como afirma Décio Cruz, então diretor da gravadora Warner Chapell: “É mais fácil o ouvinte se sentir atraído por uma melodia que já conhece do que por uma música completamente nova”.<sup>5</sup>

O mercado de tradução para dublagem também emprega versionistas, que traduzem canções para filmes e animações para lançamento em cinema e DVD. O mesmo acontece com novelas e seriados de TV infanto-juvenis, entre os quais os mais populares são os mexicanos e os estadunidenses. Desde pelo menos a década de 1980, seriados e animações infanto-juvenis de origem japonesa, que frequentemente contam com números cantados para abertura e encerramento, também são fonte de trabalho para esses profissionais, que geralmente recorrem à tradução indireta, a partir de versões em espanhol ou inglês.

Outro segmento que naturalmente precisa recorrer aos serviços do versionista é o teatro. A partir de 1999, com a estreia de *Rent* em São Paulo, a montagem de musicais da Broadway no Brasil tem se tornado cada vez mais comum.<sup>6</sup>

Apesar da abrangência, em geral a demanda não é grande o suficiente para que o

---

<sup>5</sup>Fonte: Revista Veja, 7 de junho de 2000. Disponível em < [http://veja.abril.com.br/070600/p\\_168.html](http://veja.abril.com.br/070600/p_168.html)>. Acesso em 10 mar. 2009.

<sup>6</sup>Fonte: Portal Uol Entretenimento, 15 de abril de 2008. Disponível em < [http://entretenimento.uol.com.br/ultnot/2008/04/15/musicais\\_no\\_brasil.jhtm](http://entretenimento.uol.com.br/ultnot/2008/04/15/musicais_no_brasil.jhtm)>. Acesso em 3 abr. 2009.

versionista dedique-se a essa atividade em tempo integral. Como sua atuação acaba inevitavelmente assumindo características da área para a qual traduz, os versionistas costumam ser profissionais que já trabalham naquele segmento, aliando o gosto pela música à formação específica e/ou experiência na área. Assim, ao contrário do que acontecia em outras épocas, quando os versionistas de filmes costumavam ser compositores populares (como o foram Aloysio de Oliveira e João de Barro), hoje é comum que eles comecem como tradutores de dublagem, como Renato Rosenberg e Pavlos Euthymiou. Da mesma forma, os versionistas de espetáculos teatrais aliam ao conhecimento musical a formação em teatro, como Claudio Botelho, que também é ator e diretor.<sup>7</sup> No que diz respeito ao mercado fonográfico, naturalmente, os principais versionistas em atividade continuam sendo compositores e produtores musicais.

No caso do mercado fonográfico, pelo direito patrimonialista, o versionista é considerado coautor e tem direito a uma porcentagem da distribuição da música. Segundo a ABRAMUS (Associação Brasileira de Música e Artes):

A legislação considera como autor os autores e compositores que podem autorizar que seja feita uma versão de sua obra, nascendo o que chamamos de autor versionista. Esse profissional geralmente faz a versão da música para um idioma diferente do original. Apesar de a versão caracterizar-se como uma nova obra, o autor original também recebe um percentual com a distribuição, já que a autoria é sua.<sup>8</sup>

Na prática, porém, é comum que o versionista abra mão dos direitos autorais para que a versão seja autorizada pelo autor original por meio da editora que o representa. A falta de remuneração específica pelo trabalho de versionista é compensada por outros ganhos oriundos da gravação, como o trabalho de produtor musical.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup>Fonte: Página oficial dos diretores Charles Möeller e Claudio Botelho. Disponível em <<http://www.moellerbotelho.com.br/about/claudio-botelho>>. Acesso em 3 abr. 2009.

<sup>8</sup>Fonte: Associação Brasileira de Música e Artes. Disponível em <<http://www.abramus.org.br/faq/#29>>. Acesso em 12 mar. 2009.

<sup>9</sup>Fonte: Revista Veja, 7 de junho de 2000. Disponível em <[http://veja.abril.com.br/070600/p\\_168.html](http://veja.abril.com.br/070600/p_168.html)>. Acesso em 10 mar. 2009.

## **CAPÍTULO 2**

### **QUESTÕES TEÓRICAS E METODOLÓGICAS**

Neste capítulo, destacaremos fatores de aproximação e diferenciação entre a tradução de letras de música e a tradução de poesia. Apresentaremos os conceitos que guiarão a análise das versões, a ser realizada no capítulo final desta monografia.



## 2.1. VERSÃO DE LETRAS DE MÚSICAS x TRADUÇÃO DE POESIA

A particularidade de, no Brasil, as canções populares (e com elas suas letras) representarem historicamente uma forma sofisticada de expressão artística faz com que discussões a respeito da natureza poética da letra de música venham à baila com frequência em artigos de jornais, livros e periódicos de poesia. Recentemente, a polêmica foi explorada pelo documentário *Palavra (en)cantada*, de Helena Solberg (2009), com diversos argumentos sólidos tanto do lado dos que acham que a letra de música deve, sim, ser considerada uma forma de poesia, quanto do lado dos que não querem conceder-lhe tal distinção. Sem querer entrar no mérito dessa discussão terminológica, consideramos que por ser uma forma de linguagem trabalhada para produzir um efeito estético (ainda que, nesse caso, precise do suporte da música para alcançá-lo), o texto musical pode se beneficiar de instrumentos de análise literária, feitas as devidas ressalvas e adaptações.

Pela definição do poeta, escritor, tradutor e professor Paulo Henriques Britto, em *Correspondência formal e funcional em tradução poética* (2005), um poema B, escrito numa língua  $\beta$ , é reconhecido como tradução de A, escrito no idioma  $\alpha$ , quando há entre eles uma “certa relação de analogia [...] tal que, se uma pessoa que conheça o idioma  $\beta$  mas desconheça o idioma  $\alpha$  leia B, pode-se dizer que ela leu A” (BRITTO, 2005, p. 1). Apliquemos esse raciocínio à tradução de letras de música. Uma música B, cantada numa língua  $\beta$ , seria reconhecida como tradução de A, cantada no idioma  $\alpha$ , sempre que houvesse entre as duas uma correspondência tal que pudéssemos afirmar que quem ouviu B, ouviu A.

Segundo o mesmo autor, em “Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia” (2002), “podemos entender o conceito de ‘correspondência’ em diversos níveis de exatidão” (BRITTO, 2002, p. 54), “[...] quanto mais fraca a acepção de correspondência — ou seja, quanto mais alto o nível de generalidade em que ela se dá — maior a perda” (p. 56). Na sequência, ele afirma:

Na avaliação do grau de perda, porém, o nível de generalidade não é o único fator a ser levado em conta. No caso de uma tradução de letra de música, a prosódia musical pede uma correspondência quase exata entre a configuração acentual do original e a da tradução, de modo que mesmo a passagem para o segundo nível de generalidade poderá ser considerada uma perda muito

grande. Por outro lado, num poema em verso livre uma correspondência em sentido mais fraco poderá ser perfeitamente aceitável (p. 56).

Em *Cole Porter – Canções, versões* (1991), o versionista Carlos Rennó, resume da seguinte maneira essa especificidade da versão de letras de música em relação à tradução de poesia:

[...] A métrica a ser aplicada em versões [...] é determinada pelo número de notas das frases melódicas (a versão de uma canção em inglês apresenta, nesse sentido, uma dificuldade de ordem técnica bastante peculiar em relação à tarefa de traduzir um poema metrificado escrito naquela língua, já que nesse caso o tamanho de cada verso pode ser aumentado, desde que se restitua o ritmo do original) (RENNÓ, 1991, p. 43).

O texto musical, como o texto poético, apresenta diversos elementos que concorrem para criar um efeito estético. Em nossa análise, dividiremos esses elementos em dois planos diferentes: som (elementos prosódicos e fonéticos) e conteúdo (elementos semânticos). Na impossibilidade de reproduzir todos os elementos do original, o versionista, assim como o tradutor poético, deve atribuir prioridades a cada um desses elementos. Naturalmente, as versões procuram reproduzir, com maior ou menor grau de sucesso, os elementos sonoros da canção original — métrica, rima, aliteração, assonância e consonância, para citar alguns. Se houver grandes alterações na métrica, as palavras já não poderão ser cantadas sobre a mesma base musical.

O mesmo já não pode ser dito do conteúdo. Veremos em nosso trabalho que, enquanto há casos em que o versionista pode achar importante reproduzi-lo, há momentos em que pode optar por criar conteúdo novo em suas versões, chegando às vezes a abandonar por completo qualquer tentativa de correspondência em relação ao conteúdo original. Um dos motivos para isso, identificado por Gomes (2008) em sua análise de duas versões realizadas no contexto da *Jovem Guarda*, seria a falta de interesse no conteúdo original. Segundo afirma em seu trabalho, “em função da ausência de mensagens mais profundas nas letras do original, os autores nacionais [inseridos no contexto da *Jovem Guarda*] sentiam-se livres para fazerem alterações de conteúdo a seu bel prazer” (GOMES, 2008, p. 57).

Como a correspondência se dá apenas no plano do som, esses seriam casos limite entre tradução e recriação. Ao avaliar um exemplo de um desses casos limite em

“Choices in Song Translation” (2008), Johan Franzon afirma que “embora não seja propriamente uma tradução no sentido linguístico, trata-se de uma ação tradutória: um resultado da importação e comercialização de material músico-verbal entre idiomas e culturas” (p. 380).<sup>10</sup>

## 2.2 PAULO HENRIQUES BRITTO: CORRESPONDÊNCIAS FORMAL E FUNCIONAL

Na abordagem da avaliação crítica da tradução poética, Paulo Henriques Britto (2005) propõe dois modelos diferentes de correspondência: formal (também chamada de estrutural) e funcional. Na correspondência formal, o tradutor “tenta recriar formas análogas às do original com os recursos do português” (BRITTO, 2005, p. 4), enquanto na correspondência funcional, ele “procura encontrar no nosso idioma recursos formais que tenham significado análogo ao das formas utilizadas no original” (BRITTO, 2005, p. 4).

Como exemplo de correspondência formal, Britto cita uma tradução de um poema escrito em “metro comum” utilizando-se versos de 8 e 6 sílabas, estruturalmente análogos aos tetrâmetros e trímetros desse metro da poesia inglesa, um dos três conhecidos como “metros de balada”. Já uma correspondência funcional seria atingida, por exemplo, pela tradução do mesmo poema por heptassílabos (redondilho maior), que, embora diferentes na estrutura, possuem no contexto poético brasileiro as mesmas conotações de singeleza do metro de balada inglês

Idealmente, afirma ele, a tradução deveria corresponder ao original tanto no plano formal quanto no funcional. A tradução do inglês de um soneto em pentâmetros jâmbicos por um soneto em português em decassílabos é um exemplo, já que o soneto é uma forma que tem as mesmas conotações nos dois sistemas literários. Como nem sempre isso é possível, o tradutor frequentemente se vê obrigado a fazer uma escolha entre as duas abordagens: ou reproduz a estrutura do original, ou reproduz o efeito estético suscitado por aquela estrutura no contexto original, valendo-se de dados culturais relevantes ao novo contexto.

---

<sup>10</sup>Texto original: Not translation proper in the linguistic sense, this is nevertheless a translational action: a result of importation and marketing of musico-verbal material between languages and cultures.

No capítulo 3, teremos oportunidade de avaliar a funcionalidade desses conceitos na análise de algumas versões de canções em língua inglesa para o português do Brasil.

## **CAPÍTULO 3**

### **A ATIVIDADE NA PRÁTICA**

Neste capítulo, analisaremos a prática de tradução de letras de músicas do inglês para o português por parte de três profissionais, que nas últimas três décadas têm assinado versões para artistas de destaque nos mais diversos segmentos do cenário musical brasileiro. Para fins de análise das traduções das letras de música selecionadas,

disporemos as mesmas lado a lado com as letras originais, obedecendo à seguinte ordem: na primeira coluna, número do verso; na segunda coluna, a letra; na terceira coluna, esquema de rimas; na quarta coluna, quantidade de sílabas. Na transcrição da segunda canção vertida por Cláudio Rabello, há uma quinta coluna referente aos versos graves e agudos. O original e a versão em português dessas músicas estão disponíveis em CD no anexo II.

### 3.1. CLÁUDIO RABELLO

Um dos mais representativos versionistas em atividade, desde os anos 1980 o compositor Claudio Rabello tem traduzido para o português letras de músicas em italiano, espanhol e inglês. Entre os que já se beneficiaram de suas composições originais e versões contam-se artistas de forte apelo popular, como Sandy & Júnior, Fábio Júnior, Xuxa, Tânia Mara e Simone, para citar alguns. Curiosamente, também fez versões para um conjunto mexicano surgido de um seriado de TV, o RBD, que lançou dois álbuns cantados em português. Além de sua atuação como compositor, letrista e versionista, é produtor musical e foi diretor artístico de grandes gravadoras.

Em relação à sua produção a partir de canções em língua inglesa (dados no anexo I), pode-se perceber o gosto pela música *pop* produzida nos Estados Unidos, com acentos mais *country*, *rhythm and blues* ou *rock*, conforme o perfil do artista com quem colabora. Em comum, todas têm o fato de terem feito sucesso internacional; algumas muito tempo antes da versão, a maioria com apenas alguns anos de antecedência.

O primeiro exemplo é a canção *Take My Breath Away*, gravada em 1986 pelo conjunto *new wave* estadunidense *Berlin* para a trilha sonora do filme *Top Gun*. Assim como o filme, a música foi um estrondoso sucesso, e recebeu o Oscar de melhor canção original em 1987. A versão analisada aqui foi gravada em 1994 por Rosana, uma das artistas com quem Rabello mais colaborou, e que ajudou a alavancar para o sucesso em 1988, com sua versão de *The Power Of Love*, da cantora Jennifer Rush, intitulada *O amor e o poder*.

*Take My Breath Away*  
(G. Morader / T. Whitlock)  
Berlin, 1986

1	Watching every motion in my foolish lover's game	A	13
2	On this endless ocean finally lovers	know no shame	A 13

3	Turning and returning to some secret place <b>inside</b>	B 13	Toca em meu <b>corpo</b> como se em <b>mim</b> fosse um <b>rei</b>	A 13
4	Watching in slow <b>motion</b> as you turn around and say	B 13	Pousa <b>em</b> minha <b>boca</b> como um anjo <b>nunca</b> fez	A 13
5	<b>Take my breath away</b> (2x)		Entra no meu corpo e acho que de lá não <b>sai</b>	B 13
6	Watching I keep <b>waiting</b> still <b>anticipating</b> love	A 13	Santo e <b>demônio</b> me <b>exorciza</b> e se vai	B 13
7	Never <b>hesitating</b> to become the fated ones	A 13	<b>Meu Deus, minha lei</b> (2x)	5
8	Turning and returning to some secret place to hide	B 13	À vida eu <b>me dei</b> e nada havia <b>pra</b> não dar	A 13
9	Watching in <b>slow</b> motion as you <b>turn to me</b> and <b>say</b>	C 13	Asas que <b>ganhei</b> sem saber como voar	A 12
10	<b>Take my breath away</b> (2x)		E <b>dentro</b> de mim vi o <b>dia</b> amanhecer	B 12
11	Through the hourglass I <b>saw you</b>	A 8	E era um <b>sol</b> assim feito <b>todo</b> de <b>ocê</b>	B 12
12	In time you <b>slipped away</b>	B 6		
13	When the <b>mirror</b> crashed I <b>called you</b>	A 8	<b>Meu Deus, minha lei</b> (2x)	5
14	And turned to <b>hear you say</b>	B 6	E no meio dos seus <b>olhos</b>	A 8
15	If only for <b>today</b>	B 6	Pra sempre <b>me deixei</b>	B 6
16	I am <b>unafraid</b>	B 5	E no centro do seu <b>colo</b>	A 8
17	<b>Take my breath away</b> (2x)		<b>Queimando me achei</b>	B 6
18	Watching every <b>motion</b> in this <b>foolish</b> lover's <b>game</b>	A 13	Cada vez que <b>amei</b>	B 5
19	Haunted by the <b>notion</b> somewhere there's a love in <b>flames</b>	A 13	Cada vez que <b>amei</b>	B 5
20	Turning and returning to some <b>secret</b> place inside	B 13	<b>Meu Deus, minha lei</b> (2x)	5
21	Watching in slow motion as you turn to <b>me</b> and <b>say</b>	B 13	Fiz <b>enfim</b> o <b>jogo</b> louco dos que vão e <b>vem</b>	A 13
	<i>Meu Deus, Minha Lei</i> (Versão: Cláudio Rabello) Rosana, 1994		Pois todo <b>poderoso</b> é o amor que vai <b>além</b>	A 14
			Que sendo em seu louvor meu sangue <b>sacrificarei</b>	B 14
			No <b>fogo</b> sagrado em que mil vezes <b>te amei</b>	B 13

Até uma leitura superficial revela que não há entre as duas versões da letra qualquer correspondência, no plano do conteúdo, para além da situação comunicativa retratada: a de uma relação amorosa na qual uma personagem (interpretada pela cantora)

dirige-se a uma pessoa amada. A caracterização dessa personagem, porém, não nos permite verificar maiores equivalências. Na canção original, o eu-lírico é passivo, como se pode inferir da repetição de verbos como “watching” e “waiting”. Ao contrário, a letra em português mostra uma mulher que já amou “mil vezes” o interlocutor, e o incita a atender a seus apelos. A descrição física é enfatizada. As imagens do original, com exceção de “flames”, dão lugar a outras, relacionadas a religião e poder (“fogo sagrado”, “anjo”, “santo ou demônio”, “rei”, “exorciza”, “sacrificarei”). Por fim, Rabello optou por não repetir versos, como várias vezes ocorre na letra original.

O que pode não ser tão óbvio à primeira vista, e que é facilmente detectado à primeira audição das duas versões da canção, é que elas se aproximam bastante nos níveis fonético e prosódico, ou seja, no plano do som. Com exceção de seis versos que sofreram alterações de uma sílaba (7, 8, 9, 15, 19, 20), a métrica é a mesma. Além disso, percebe-se que a letra em português foi construída de tal forma que muitos dos fonemas, sobretudo aqueles em posição tônica, fossem equivalentes aos da letra original. Esses fonemas encontram-se em negrito. Por fim, Rabello acrescentou uma rima à segunda estrofe, convertendo o esquema AABC para AABB.

O procedimento adotado aqui por Rabello, a exemplo do empregado por Paulo Murilo e Erasmo Carlos (GOMES, 2008), denuncia um compromisso maior com as qualidades musicais do texto do que com seu conteúdo, e se situa no limite entre a tradução e a recriação. Ao mesmo tempo que, por sua proximidade fonética e prosódica, cumpre o papel de atrair o ouvinte familiarizado à versão original da música, a nova letra tem uma função de construção de identidade: a imagem de uma mulher misteriosa (ou, talvez, mística) e sensual. Essa intenção pode ser verificada em outras composições de Rabello para a cantora.

Por tudo o que foi dito, fica claro que Rabello estava mais preocupado em buscar uma correspondência formal em relação à canção original apenas no plano do som, substituindo o conteúdo por um outro que melhor se adaptasse à imagem da cantora.

Mas longe de desconhecer o idioma inglês e de compor a letra em português guiado apenas pelo som (como no exemplo de Renato Barros, citado no capítulo 1), Cláudio Rabello demonstra compreender o sentido das canções originais, e procura reproduzi-lo em outras de suas versões. Vejamos uma delas.



*Happy Xmas (War Is Over)* é uma canção de protesto contra a Guerra do Vietnã, gravada por John Lennon em 1971; muito anterior, portanto, à gravação feita por Simone, em 1995, embora não tanto quanto outras músicas interpretadas pela cantora no mesmo álbum. A gravação original de *White Christmas*, por exemplo, data de 1942. Por se tratar de um CD temático com canções natalinas, a opção por canções tradicionais é natural.

<i>Happy Xmas (War Is Over)</i> (Lennon / Ono) John Lennon, 1971		<u>E o que você fez?</u>	B 5 a	
		<u>O ano termina</u>	C 6 g	
		<u>E nasce outra vez</u>	B 5 a	
1	<u>So this is Christmas</u>	A 5 g	<u>Então é Natal</u>	A 5 a
2	<u>And what have you done?</u>	B 5 a	A festa cristã	B 5 a
3	<u>Another year over</u>	C 6 g	<u>Do velho e do novo</u>	C 6 g
4	<u>And a new one just begun</u>	B 7 a	do amor como um todo	C 6 g
5	<u>And so this is Christmas</u>	A 6 g	Então bom Natal	A 5 a
6	I hope you have fun	B 5 a	<u>E um Ano Novo também</u>	B 7 a
7	The near and the dear one	C 6 g	Que seja feliz quem	C 6 g
8	<u>The old and the young</u>	B 5 a	Souber o que é o bem	B 5 a
9	A very Merry Christmas	A 7 g	<u>E então é Natal,</u>	A 5 a
10	<u>And a happy New Year</u>	B 6 a	<u>Pro enfermo e pro são</u>	B 5 a
11	Let's hope it's a good one	C 6 g	<u>Pro rico e pro pobre</u>	C 6 g
12	Without any fear	B 5 a	Num só coração	B 5 a
13	<u>And so this is Christmas</u>	A 6 g	<u>Então bom Natal</u>	A 5 a
14	<u>For weak and for strong</u>	B 5 a	pro branco e pro negro	B 6 g
15	<u>For rich and the poor ones</u>	C 6 g	<u>Amarelo e vermelho</u>	C 7 g
16	The world is so wrong	B 5 a	<u>pra paz afinal</u>	A 5 a
17	<u>And so happy Christmas</u>	A 6 g	Então bom Natal	A 5 a
18	<u>For black and for white</u>	B 5 a	<u>E um Ano Novo também</u>	B 7 a
19	<u>For yellow and red ones</u>	C 6 g		
20	<u>Let's stop all the fight</u>	B 5 a	23 Let's hope it's a good one	C 6 g
21	A very Merry Christmas	A 7 g	24 Without any fear	B 5 a
22	<u>And a happy New Year</u>	B 6 a	25 <u>And so this is Christmas</u>	A 6 g
			26 <u>And what have we done?</u>	B 5 a
			27 <u>Another year over</u>	C 6 g
			28 <u>A new one just begun</u>	B 6 a
			29 <u>And so happy Christmas</u>	A 6 g
			30 We hope you have fun	B 5 a
			31 The near and the dear one	C 6 g
			32 <u>The old and the young</u>	B 5 a
	<u>Então é Natal,</u>	A 5 a		

*Então é Natal*  
(Versão: Cláudio Rabello)  
Simone, 1995

33 <b>War</b> is over, if you <b>want</b> it	8	<u>E começa outra vez</u>	B 6 a
34 <b>War</b> is over <b>now</b>	5	<u>Então é Natal</u>	A 5 a
		A festa <b>crisã</b>	B 5 a
		Do <u>velho e do novo</u>	C 6 g
Que seja feliz quem	C 6 g	do amor como um todo	C 6 g
Souber o que é o bem	B 5 a	<b>Hare</b> rama, a quem <b>ama</b>	8
<u>Então é Natal</u>	A 5 a	<b>Hare</b> rama, <b>já</b>	5
<u>E o que a gente fez?</u>	B 5 a		
<u>O ano termina</u>	C 6 g		

A correspondência em relação à letra original no plano do som é mais fraca aqui, como se pode verificar. Na terceira coluna, mostramos como a métrica do original alterna versos graves (terminados em sílaba átona) e agudos (terminados em sílaba tônica) com absoluta regularidade: todos os que estão em posição ímpar são graves, enquanto os que estão em posição par são agudos. Apenas os agudos rimam entre si; portanto o esquema de rimas é ABCB. Rabello mantém o mesmo esquema de rimas em algumas estrofes (primeira e terceira), porém desvia-se em outras (segunda e quinta), e não chega a seguir um padrão regular de versos graves e agudos. Ainda assim, há várias aproximações no plano fonético, embora não tantas quanto no exemplo anterior.

No plano de conteúdo, no entanto, a contrário do que ocorre no exemplo anterior, Rabello procura estabelecer uma correspondência com a canção original. Todos os versos sublinhados correspondem formalmente ao original no plano do conteúdo, às vezes com adaptações sintáticas ou lexicais para atender aos requisitos prosódicos da melodia. Dito isso, em alguns momentos a versão em português recorre a uma paráfrase bastante livre do original (um exemplo de correspondência formal fraca no plano do conteúdo, marcada com sublinhado tracejado), ou apresenta material inteiramente novo em lugar do original, notadamente quando há na letra algum teor de crítica implícito (“Without any fear”, “Let’s stop all the fight”, “War is over”) ou explícito (“The world is so wrong”). Esses elementos de crítica social são característicos do autor e intérprete da música, John Lennon, e podem ter sido eliminados por determinação da gravadora, restrições da intérprete ou escolha pessoal do versionista. Por outro lado, uma expressão como “a festa crisã” (embora “crisã” se relacione etimologicamente a “Christmas”), que se encaixam à imagem de Simone, dificilmente teria sido escolhida pelo ateu John Lennon.

Pode-se perceber que aqui foi interessante estabelecer uma correspondência com a

canção original não só no plano do som como também no plano do conteúdo, pelo fato de a canção tratar do tema do CD de Simone (Natal), embora algumas marcas de autoria presentes no original tenham sido removidas.

### 3.2. CARLOS RENNÓ

O letrista, produtor e jornalista Carlos Rennó tem sido porta-voz de letristas e versionistas em entrevistas de TV e artigos publicados em jornais e livros. Autor de músicas em parceria com Arrigo Barnabé, Gilberto Gil, Chico César, Lenine, entre outros, foi responsável por diversas versões ao longo da década de 1980 (v. anexo). Em 1991, lançou o livro *Cole Porter – Canções, versões*, em que publicou suas versões para canções de Cole Porter. O projeto ainda rendeu um CD — *Porter, Gershwin – Canções, Versões* (Geléia Geral, 2000), produzido por ele, com a participação de nomes da MPB como Caetano Veloso, Chico Buarque, Elza Soares, Cássia Eller. Dá palestras, cursos e oficinas de canção popular. Atualmente, está envolvido em novos projetos musicais: um CD com versões de músicas dos *Beatles* e outro de canções da parceria entre o compositor Richard Rodgers e o letrista Lorenz Hart.

Como se pode perceber, as canções priorizadas por Rennó em seu trabalho de versionista são de compositores da época clássica da canção estadunidense, regravadas nas décadas seguintes por artistas de jazz como Ella Fitzgerald e Louis Armstrong. A seguir, analisaremos uma canção de George & Ira Gershwin, *A Foggy Day*, composta para a interpretação de Fred Astaire no filme musical *A Damsel In Distress*, de 1937. Quem gravou a versão foi Gilberto Gil, dono da gravadora Geléia Geral, responsável pelo lançamento do CD.

*A Damsel In Distress*, filme de  
1937

*A Foggy Day*  
(George & Ira Gershwin)

1	<u>I was a <b>stranger</b> in the city</u>	A	9
2	<u>Out of town were the people I</u> <u>knew</u>	B	9
3	<u>I had that feeling of self-pity:</u>	A	9
4	<u>What to do? What to do? What to</u> <u>do?B</u>		9

5	<u>The outlook was decidedly blue</u>	B	9	<u>Eu era estranho na cidade</u>	A	9
6	<u>But as I walked through the foggy streets alone</u>	C	11	<u>Sem ninguém que eu pudesse rever</u>	B	9
7	<u>It turned out to be the luckiest day I've known</u>	C	12	<u>Pensei com auto-piedade: Que fazer? Que fazer? Que fazer?</u>	A	9
8	<u>A foggy day</u>	A	4	<u>O panorama era deprê</u>	B	9
9	<u>In London Town</u>	A	4	<u>Mas passeando naquela garoa,</u>		
10	<u>Had me low</u>	B	4	<u>ali</u>	C	12
11	<u>And had me down</u>	B	4	<u>Meu dia de sorte maior então vivi</u>	C	12
12	<u>I viewed the morning</u>	C	3			
13	<u>With alarm</u>	B	4	<u>Num dia de</u>	A	4
14	<u>The British Museum</u>	A	5	<u>Garoa fria</u>	B	5
15	<u>Had lost its charm</u>	B	3	<u>Sampa me deu</u>	C	4
16	<u>How long, I wondered,</u>	C	6	<u>Melancolia</u>	B	5
17	<u>Could this thing last?</u>	B	4			
18	<u>But the age of miracles</u>	A	5	<u>O céu tão cinza</u>	A	5
19	<u>Hadn't passed</u>	B	3	<u>Causou alarme</u>	B	5
20	<u>For, suddenly, I saw you there –</u>	C	7	<u>Mesmo o Masp</u>	C	3
21	<u>And through foggy London Town</u>	B	3	<u>Perdeu seu charme</u>	B	5
22	<u>The sun was shining ev'rywhere</u>	A	8			
		B	7	<u>Isso vai longe,</u>	A	5
		A	8	<u>Pensava eu</u>	B	4
		B	7	<u>Quando um milagre</u>	C	6
		A	8	<u>Aconteceu</u>	B	4
				<u>Pois de repente eu vi você</u>	A	8
				<u>E em São Paulo da garoa</u>	B	7
				<u>O sol brilhava pra valer</u>	A	8

*Um dia de garoa*

(Versão: Carlos Rennó)

Gilberto Gil, 2000

No plano do som, o que chama a atenção imediatamente na versão é que o esquema de rimas foi reproduzido com exatidão. A correspondência formal das rimas, portanto, é total. Outros elementos da prosódia, como a métrica, têm alguns desvios, a maioria dos quais se deve ao fato de o versionista ter que recorrer a versos graves, mais comuns em português, em lugar de alguns agudos do original. Rennó parece querer compensar esses eventuais acréscimos com alguns versos mais curtos que os originais, como o 14. O procedimento da compensação, muito comum na tradução de poesia, procura manter a densidade poética presente no original, recuperando especificidades estilísticas perdidas anteriormente. Há também, portanto, uma boa correspondência formal de métrica. No nível fonético, há várias aproximações que constituem

correspondência formal, marcadas em negrito. É interessante notar que o versionista vale-se de palavras cognatas sempre que possível para manter os fonemas do original (“estranho” para “stranger”, “charme” para “charm”, “alarme” para “alarm”). Porém, em alguns casos, como no de “alarme”, esse procedimento pode ser prejudicial à fluência da música. “Causou alarme” não é uma expressão tão natural em português quanto “to view something with alarm”. Seria o caso de uma correspondência formal que não é funcional. O mesmo parece ocorrer com “isso vai longe” e “pensava eu”, que não têm a mesma naturalidade do original, apesar de funcionarem bem foneticamente.

No plano do conteúdo, temos não só uma tentativa de fazer a versão corresponder formalmente ao sentido da letra original, como também de trazer as referências à cidade de Londres para um contexto brasileiro, o que caracteriza correspondência funcional (marcada com sublinhado duplo). O próprio autor da versão explica da seguinte maneira: “*A Foggy Day (In London Town)* virou *Um dia de garoa (em São Paulo)*, porque ‘garoa’ [...] é um fenômeno climático típico e — assim como o *fog* em relação a Londres — tradicionalmente associado à cidade de São Paulo” (RENNÓ, 2003, p. 69).

Assim, feitas as ressalvas a algumas expressões pouco usuais, podemos considerar essa uma versão extremamente bem-sucedida.

### 3.3. AUGUSTO DE CAMPOS

O escritor e poeta Augusto de Campos, fundador do concretismo em conjunto com o irmão, Haroldo de Campos, e Décio Pignatari, é um dos mais importantes tradutores literários de nosso país. Sua obra valoriza a utilização de recursos tecnológicos e a interação da poesia com a música. Como tradutor de poesia, especializou-se na obra de autores de vanguarda, como Ezra Pound e James Joyce, e, como ensaísta, no resgate de autores como Sousândrade e Pedro Kilkerry. Já teve poemas musicados por Caetano Veloso e Arrigo Barnabé, e gravou em CD uma “antologia poético-musical” contendo suas leituras de poemas e traduções que realizou e arranjos musicais de seu filho, Cid Campos.

Em 1977, verteu para o português, para interpretação de Gal Costa, duas canções originalmente gravadas por Billie Holiday. A partir de então, realizou mais algumas versões a partir do inglês (v. anexo I), grande parte das quais canções de jazz, inclusive mais duas imortalizadas por Billie Holiday. A seguir, analisaremos uma delas,

*Sophisticated Lady*, gravada em 1985 por Elza Soares com participação de Caetano Veloso.

<i>Sophisticated Lady</i> (Ellington/Mills/Parish) Billie Holliday, 1941		<i>Sophisticated Lady</i> (Versão: Augusto de Campos) Elza Soares, 1985	
1	<u>They say into your early life</u> <u>romance came</u>	A 11	<b>Eu sei em sua vida o amor foi entrar</b>
2	<u>And in this heart of yours burned a</u> <u>flame</u>	A 9	Para o seu coração <u>inflamar</u>
3	<u>A flame that flickered</u> one day	B 7	De <u>um fogo que floresceu</u>
4	<u>And died away</u>	B 4	<u>Depois morreu</u>
5	Then, with <u>disillusion deep in your</u> <u>eyes</u>	A 10	Só <u>desilusão e dor nesse olhar</u>
6	<u>You learned that fools in love soon</u> <u>grow wise</u>	A 9	<u>Você aprendeu a não mais amar</u>
7	The years <u>have changed you,</u> <u>somehow</u>	B 7	<u>Algo mudou em você</u>
8	I <u>see you</u> now	B 4	Para quem <u>lhe vê</u>
9	<u>Smoking, drinking, never thinking</u>	A 8	<u>Drinques, danças, trips, transas</u>
10	<u>Of tomorrow, nonchalant</u>	B 7	<u>Noite afora, inconstante</u>
11	<u>Diamonds shining, dancing, dining</u>	C 8	<u>Jóias caras, pelos bares</u>
12	<u>With some man in a restaurant</u>	B 8	<u>Com qualquer um no restaurante</u>
13	<u>Is that all you really want?</u>	B 7	<u>Será que já é bastante?</u>
14	<b>No, sophisticated lady, I know</b>	A 10	<b>Não, sofisticada e doida, ilusão</b>
15	<u>You miss the love you lost long ago</u>	A 9	<u>Um velho amor rói seu coração</u>
16	<u>And when nobody is nigh you cry</u>	B 9	<u>E à noite a sós você vai chorar</u>

Aqui também é completa a correspondência formal das rimas. Além delas, ainda no plano do som, temos a reprodução, com os recursos do português, de outras estratégias prosódicas utilizadas na letra original, como aliterações, assonâncias e rimas internas. Essas ocorrências encontram-se destacadas em itálico. Em negrito, pode-se perceber o esforço para repetir, sempre que possível, os fonemas da letra original, com o auxílio de cognatos (“restaurante”, “não” e “sofisticada”) e até mesmo com alterações de sentido, como é flagrante no primeiro verso (“Eu sei” por “They say”). Exceto por algumas substituições de versos agudos por graves (o que acarreta no acréscimo de uma sílaba ao verso traduzido), a métrica da versão apresenta correspondência formal quase total em relação à letra original. Assim, podemos dizer que os elementos sonoros da canção

acham-se reproduzidos de forma bastante satisfatória na versão.

No plano do conteúdo, Augusto de Campos atém-se à correspondência formal na maior parte da versão. Faz, no entanto, uma série de adaptações que enfraquecem a correspondência (ou a elevam para um grau de generalidade mais alto, para usar os termos de Britto), conforme indicam as linhas tracejadas. Talvez possamos classificar de correspondência funcional, no plano do conteúdo, o uso de certas palavras que, embora não encontrem todas correspondentes na letra original, efetivamente remetem à atmosfera de sofisticação e inconsequência a que ela faz referência, atualizando-a. São elas “transas”, “trips” e “drinques”. Estas duas últimas, de origem inglesa, estabelecem também uma interessante correspondência funcional: na realidade linguística de muitos falantes do inglês, assim como na de grande parte dos brasileiros, estrangeirismos são considerados índices de sofisticação e *nonchalance*. Se levarmos isso em consideração, os dois anglicismos usados por Campos são uma maneira bem-sucedida de reproduzir o efeito de “nonchalant” e “restaurant”, palavras de origem francesa presentes na letra original.

Embora a tradução não seja formalmente tão próxima ao sentido da canção original, estratégias como a compensação apontada acima demonstram a habilidade de Campos no manejo da língua e fazem com que o tom da narrativa original seja recriado com fluência e naturalidade em português.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Este trabalho insere-se no contexto do Bacharelado em Letras: Ênfase em Tradução – Inglês da UFJF como suplemento ao trabalho de Lyvia de Souza Gomes, com



a proposta de analisar mais de perto a prática dos versionistas, profissionais que se dedicam a traduzir letras de músicas para performance em português.

Dedicamos o primeiro capítulo a um breve histórico da atividade, seguido de um panorama do mercado de trabalho desses profissionais.

No segundo capítulo, tangenciamos algumas questões teóricas como a discussão sobre ser ou não a letra de música uma forma de poesia e sobre ser ou não a versão de canções estrangeiras uma forma de tradução. Chegamos à conclusão de que instrumentos teóricos da literatura, mais especificamente da tradução de poesia, podem ser úteis à análise de poesia. Elegemos os conceitos de correspondência formal e funcional, de Paulo Henriques Britto, para nos auxiliar em nossa análise.

No terceiro capítulo, investigamos algumas das estratégias de que se valem versionistas profissionais para recriar uma canção em português, tanto no plano do som quanto no plano do conteúdo. Analisamos quatro versões realizadas a partir de canções em inglês por três versionistas diferentes.

O primeiro versionista sobre cuja obra nos detivemos foi Cláudio Rabello. Selecionamos para análise as versões de *Take My Breath Away* e *Happy Xmas (War Is Over)*, que receberam, respectivamente, os títulos de *Meu Deus, minha lei* e *Então é Natal*. Percebemos que *Meu Deus, minha lei* encontra-se no limite entre a tradução e a recriação. As características sonoras da música foram reproduzidas com sucesso pelo versionista enquanto o conteúdo foi inteiramente substituído, talvez para melhor se adequar à imagem da cantora Rosana, uma vez que as imagens e metáforas presentes na versão, relacionadas a religião e poder, são frequentes em outras músicas do repertório da cantora. Na segunda, *Então é Natal*, Rabello ignorou alguns recursos prosódicos importantes da letra original, como a métrica e o esquema de rimas. Em vários momentos, sua versão atingiu um alto nível de correspondência formal. Entretanto, ele optou por deixar de fora algumas das referências presentes na letra original, notadamente nos versos que podem ser interpretados como críticas pertinentes ao contexto político de 1971, época de lançamento da canção original. Por sua vez, novas informações foram inseridas na versão em português, a principal delas uma referência ao Natal como “a festa cristã”.

O segundo versionista que abordamos em nosso trabalho foi Carlos Rennó. Em

*Um dia de garoa*, versão de *A Foggy Day*, ele atingiu um bom equilíbrio entre a correspondência dos elementos de som e conteúdo da versão original. O esquema de rimas foi mantido. A narrativa original, que se passa na Inglaterra, foi trazida para o contexto brasileiro, num exemplo de correspondência funcional. Dessa forma, a palavra “*fog*”, que designa um fenômeno climático típico de Londres, foi traduzida por “garoa”, “*British Museum*” por “Masp” e “*London Town*” por “São Paulo” ou “Sampa”. A inclusão de algumas palavras cognatas às do original na mesma posição proporcionou uma boa correspondência formal de elementos fonéticos. Porém, algumas expressões utilizadas na versão não soam tão naturais quanto as usadas na letra original. Apesar desse problema menor, consideramos a versão excelente pelo alto grau de correspondência atingido no plano do som e do conteúdo.

O último versionista escolhido foi o poeta Augusto de Campos, que verteu para o português *Sophisticated Lady*. Em sua versão, verificamos uma elevada correspondência formal no plano do som, inclusive com a recriação de recursos prosódicos presentes no original como aliterações, assonâncias e rimas internas, além da métrica e do esquema de rimas. Elementos fonéticos foram mantidos, em alguns casos com o auxílio de cognatos e em outros com alterações semânticas em relação à letra original, como foi o caso da substituição de “*They say*” por “Eu sei”. Apesar de alterações como essa, Augusto de Campos conseguiu manter-se fiel à narrativa original, com várias ocorrências de correspondência formal no plano do conteúdo e um interessante exemplo de correspondência funcional, no qual utilizou duas palavras de origem inglesa, “*drinques*” e “*trips*”, para reproduzir o efeito de “*nonchalant*” e “*restaurant*”. Essas palavras de origem francesa, presentes na letra original, têm no contexto linguístico dos falantes de inglês uma conotação de sofisticação semelhante à possuída pelos anglicismos usados por Campos na realidade de muitos brasileiros. Sua versão é a mais fluente dentre as analisadas; mesmo alterando o sentido de diversas passagens, o poeta mantém a atmosfera da narrativa original, atualizando-a, e equilibra, como Rennó, correspondência no plano do som e do conteúdo.

Concentramo-nos, em nossa análise, no texto musical, sem nos preocuparmos com as motivações para a escolha de canções e para as escolhas tradutórias dos versionistas para além de fatores mercadológicos e artísticos. Não descartamos, porém, a

possibilidade de haver motivações de natureza ideológica, como as apontadas por Gomes (2008) no contexto da Jovem Guarda. Essa é uma possibilidade que poderá vir a ser investigada em trabalhos futuros.

Isso posto, esperamos que este trabalho contribua para a ampliação dos horizontes profissionais dos alunos do Bacharelado em Letras: Ênfase em Tradução – Inglês da UFJF, sendo de utilidade para os que venham a deparar-se com a tradução de letras de música em sua prática profissional. Esperamos também chamar atenção para uma modalidade de tradução que, embora comum, ainda carece de historização e teorização, à qual os interessados, alunos desta instituição ou não, poderão dedicar pesquisas futuras.

## **REFERÊNCIAS**

BRITTO, Paulo Henriques. *Correspondência formal e funcional em tradução poética*. Palestra. 2005. Mimeo.

BRITTO, Paulo Henriques. Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia. In: KRAUSE, Gustavo Bernardo. *As margens da tradução*. Rio de Janeiro: FAPERJ/Caetés/UERJ. 2002. p. 54-69.

FRANZON, Johan. Choices in song translation. In: SUSAM-SARAJEVA, Sebnem (ed.). *The Translator: Translation and Music*. Manchester, v. 14, n. 2, p. 373-399, nov. 2008. Edição especial.

GOMES, Lyvia de Souza. *Questões linguístico-culturais, ideológicas e tradutórias no contexto da Jovem Guarda*. Juiz de Fora: Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da UFJF, 2008. (Monografia de conclusão do Bacharelado em Letras: Ênfase em Tradução – Inglês).

RENNÓ, Carlos. *Cole Porter – Canções, versões*. São Paulo: Paulicéia, 1991.

RENNÓ, Carlos. Poesia literária e poesia de música: convergências. In: OLIVEIRA, Solange Ribeiro de (et al.). *Literatura e música*. São Paulo: Editora Senac, Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 49-71.

SUSAM-SARAJEVA, Sebnem. Translation and Music: Changing Perspectives, Frameworks and Significance. In: --- (ed.). *The Translator: Translation and Music*. Manchester, v. 14, n. 2, p. 187-200, nov. 2008. Edição especial.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. 3ª. ed. São Paulo: 34, 2004.

PALAVRA (en)Cantada. Direção: Helena Solberg. Produção: David Meyer. Roteiro: Diana Vasconcellos, Helena Solberg, Marco Debellian. Co-produção e argumento: Marco Debellian. Rio de Janeiro: Radiante Filmes, 2009. 1 bobina cinematogr. (86 min.), son. cor: 16mm.

**ANEXO I**

**DADOS DE VERSÕES REALIZADAS A PARTIR DE  
CANÇÕES EM INGLÊS PELOS VERSIONISTAS  
SELECIONADOS**

Versionista	Título Original	Compositor Original	Intérprete Original	Ano
AC	<i>Crazy He Calls Me</i>	C. Sigman/B. Russel	Billie Holiday	1949
AC	<i>Solitude</i>	Ellington/de Lange	Billie Holiday	1941
AC/RD	<i>God Bless the Child</i>	Herzog Jr/Billie Holiday	Billie Holiday	1941
AC	<i>Little Wing</i>	Jimi Hendrix	Jimi Hendrix	1967
AC	<i>Sophisticated Lady</i>	Ellington/Mills/Parish	Billie Holiday	1933
AC	<i>Over the Rainbow</i>	H. Arlen	Judy Garland	1937
AC	<i>Ev'ry time we say goodbye</i>	Cole Porter	<i>The Seven Lively Arts</i> - Teatro de Revista	1944
AC	<i>You're the Top</i>	Cole Porter	<i>Anything Goes</i> - Musical	1934
CR	<i>Blackbird</i>	Lennon/McCartney	The Beatles	1968
CR	<i>My Heart Belongs to Daddy</i>	Cole Porter	<i>Leave It To Me!</i> - Musical	1938
CR	<i>Moon Over Bourbon Street</i>	Sting	Sting	1986
CR	<i>Meadow Serenade</i>	George/Ira Gershwin	<i>Strike Up The Band</i> - Musical	1927
CR	<i>Let's do it (Let's Fall in Love)</i>	Cole Porter	<i>Paris</i> - Musical	1928
CR	<i>I Get a Kick Out of You</i>	Cole Porter	<i>Anything Goes</i> - Musical	1934
CR	<i>It's De-Lovely</i>	Cole Porter	<i>Red Hot and Blue</i> - Musical	1936
CR	<i>A Foggy Day</i>	George/Ira Gershwin	Fred Astaire ( <i>A Damsel In Distress</i> - Filme)	1937
CR	<i>Blah, Blah, Blah</i>	George/Ira Gershwin	<i>Delicious</i> - Filme	1931
CR	<i>Fascinatin' Rhythm</i>	George/Ira Gershwin	Fred Astaire ( <i>Lady Be Good</i> - Musical)	1924
CR	<i>At Long Last Love</i>	Cole Porter	<i>You Never Know</i> - Musical	1938
CR	<i>Lorelei</i>	George/Ira Gershwin	<i>Pardon My English</i> - Musical	1933
CR	<i>The Laziest Gal in Town</i>	Cole Porter	<i>The Laziest Gal In Town</i> - Filme	1950
CR/CP	<i>Oh Lady Be Good</i>	George/Ira Gershwin	<i>Lady Be Good</i> - Musical	1924
CR/NA	<i>Someone to watch over me</i>	George/Ira Gershwin	<i>Oh, Kay</i> - Musical	1927
CR/NA	<i>Embraceable You</i>	George/Ira Gershwin	<i>Girl Crazy</i> - Musical	1930
CR	<i>Ev'ry time we say goodbye</i>	Cole Porter	<i>The Seven Lively Arts</i> - Teatro de Revista	1944
CR/SS	<i>Cruisin'</i>	Tarplin/Robinson	Smokey Robinson	1979
CIR	<i>Twenty Four Hours A Day</i>	Manilow/Panzer	Barry Manilow	1980
CIR	<i>The Power Of Love</i>	Mende/Applegate/de Rouge/Rush)	Jennifer Rush	1985
CIR	<i>Let's Stay Together</i>	Al Green/Mitchell/Jackson	Al Green; Tina Turner	1982
CIR	<i>What's Going On</i>	Benson/Cleveland/Gaye	Marvin Gaye	1971
CIR	<i>You're my one and only</i>	C.Wild/M.Sharron	Jennifer Rush	1988
CIR	<i>My World Is Empty Without You</i>	Lamont Dozier	The Supremes	1966
CIR	<i>Light My Fire</i>	The Doors	The Doors	1967
CIR	<i>If She Would Have Been Faithful...</i>	R.Goodrum/S.Kipner	Chicago	1986
CIR	<i>Blame it on the boogie</i>	D. Jackson/M. Jackson/E. Krohn	The Jacksons; Rita Pavone	1978
CIR	<i>Where Does My Heart Beat Now</i>	R.W.Johnson/T.Rhodes	Céline Dion	1990
CIR	<i>When I Fall In Love</i>	E.Heyman/V.Young	Doris Day; Nat King Cole; Céline Dion	1993
CIR	<i>Take My Breath Away</i>	G.Morader/T.Whitlock	Berlin	1986
CIR	<i>End of the Road</i>	Babyface	Boyz II Men	1992
CIR	<i>Summer Breeze</i>	J. Seals/D. Croft	Seals & Croft	1972
CIR	<i>Given A Chance</i>	Babyface	Babyface	1989
CIR	<i>What A Wonderful World</i>	G.D.Weiss/B.Thiele	Louis Armstrong	1968
CIR	<i>Happy Xmas (War Is Over)</i>	John Lennon/Yoko Ono	John Lennon	1971
CIR	<i>All My Life</i>	Bennett/Hailey	K-Ci & JoJo	1997
CIR	<i>Anytime</i>	Biancaniello/Watters	Kelly Clarkson	2003
CIR	<i>Don't Let Me Be Lonely Tonight</i>	James Taylor	James Taylor	1973
CIR	<i>I Can't Unlove You</i>	Kirby/Robinson	Kenny Rogers	2005

<b>Estilo</b>	<b>Título da versão</b>	<b>Intérprete da versão</b>	<b>Disco</b>	<b>Gravadora</b>	<b>Ano</b>
Jazz	<i>Louca me chamam</i>	Gal Costa	Caras & Bocas	Philips	1977
Jazz	<i>Solitude</i>	Gal Costa	Caras & Bocas	Philips	1977
Jazz	<i>Mamãe merece</i>	Zizi Possi	Zizi Possi	PolyGram	1980
Rock	<i>Asa linda</i>	Tiago Araripe	Cabelos de Sansão	LiraPaulistana	1982
Jazz	<i>Sophisticated Lady</i>	Caetano Veloso & Elza Soares	Somos Todos Iguais	Som Livre	1985
Jazz	<i>Além do arco-íris</i>	Vânia Bastos	Vânia Bastos	Copacabana	1986
Jazz	<i>Toda vez que eu digo adeus</i>	Cauby Peixoto & Ney Matogrosso	Cauby Canta Sinatra	Som Livre	1995
Jazz	<i>Você é o mel</i>	Tom Zé	Canções, Versões	Geléia Geral	2000
Folk	<i>Melro</i>	Tetê Espíndola	Pirapetã	PolyGram	1980
Jazz	<i>Eu sou é do papai</i>	Vânia Bastos	Vânia Bastos	Copacabana	1986
Rock	<i>Luar sobre os jardins</i>	Ritchie			1987
Jazz	<i>Serenata do prado</i>	Tetê Espíndola	Só Tetê	Camerati	1994
Jazz	<i>Façamos (Vamos Amar)</i>	Chico Buarque & Elza Soares	Canções, Versões	Geléia Geral	2000
Jazz	<i>Eu só me ligo em você</i>	Zélia Duncan	Canções, Versões	Geléia Geral	2000
Jazz	<i>Que de-lindo</i>	Caetano Veloso	Canções, Versões	Geléia Geral	2000
Jazz	<i>Um dia de garoa</i>	Gilberto Gil	Canções, Versões	Geléia Geral	2000
Jazz	<i>Blabláblá</i>	Rita Lee	Canções, Versões	Geléia Geral	2000
Jazz	<i>Fascinante ritmo</i>	Ed Motta	Canções, Versões	Geléia Geral	2000
Jazz	<i>Enfim o amor</i>	Sandra de Sá	Canções, Versões	Geléia Geral	2000
Jazz	<i>Lorelai</i>	Mônica Salmaso	Canções, Versões	Geléia Geral	2000
Jazz	<i>A garota mais vagal da cidade</i>	Jussara Silveira	Canções, Versões	Geléia Geral	2000
Jazz	<i>Ó Dama Tem Dó</i>	Carlos Fernando	Canções, Versões	Geléia Geral	2000
Jazz	<i>Quem tome conta de mim</i>	Paula Toller	Canções, Versões	Geléia Geral	2000
Jazz	<i>Abraçável você</i>	Jane Duboc	Canções, Versões	Geléia Geral	2000
Jazz	<i>Toda vez que eu digo adeus</i>	Cássia Eller	Canções, Versões	Geléia Geral	2000
R&B	<i>Eu e você</i>	Sandra de Sá	Pare, Olhe, Escute	Universal	2002
Pop	<i>Qualquer dia</i>	Joanna	Joanna	Sony/BMG	1985
Pop	<i>O amor e o poder</i>	Rosana	Coração selvagem	Epic/CBS	1987
Pop	<i>Vício fatal</i>	Rosana	Vício fatal	Epic/CBS	1988
Soul	<i>Não foi em vão</i>	Claudio Zoli	Claudio Zoli	EMI-Odeon	1988
Pop	<i>Um homem não é um nome</i>	Rosana	Onde o amor me leva	Epic/CBS	1989
R&B	<i>Amor dividido</i>	Rosana	Onde o amor me leva	Epic/CBS	1989
Rock	<i>Bye que bye bye bye</i>	Angélica	Angélica		1990
Rock	<i>Um arco-íris não tem cor</i>	Rosana	Doce pecado	Epic/CBS	1990
R&B	<i>De pé ou de joelhos</i>	Rosana	Paixão	Epic/CBS	1992
	<i>Enquanto os nossos sonhos passam</i>				
Pop		Rosana	Essa sou eu	PolyGram	1994
Pop	<i>Se eu me apaixonar</i>	Rosana	Essa sou eu	PolyGram	1994
New					
Wave	<i>Meu Deus, minha lei</i>	Rosana	Essa sou eu	PolyGram	1994
R&B	<i>Sem medo de amar</i>	Edmon	Edmon	PolyGram	1994
Soft					
Rock	<i>Sopra o vento</i>	Edmon	Edmon	PolyGram	1994
R&B	<i>Me dê uma chance</i>	Edmon	Edmon	PolyGram	1994
Jazz	<i>Que maravilha viver...</i>	Simone	25 de dezembro	PolyGram	1995
Pop	<i>Então é Natal</i>	Simone	25 de dezembro	PolyGram	1995
R&B	<i>Você é tudo que eu quero pra mim</i>	Lady Zu	Number One	Abril Music	2002
Pop	<i>Se quiser</i>	Tânia Mara	Tânia Mara	EMI	2006
Folk					
Rock	<i>Não me deixe sozinha aqui</i>	Tânia Mara	Tânia Mara	EMI	2006
Country	<i>Eu não sei dizer que não te amo</i>	Edson & Hudson	Duas vidas, dois amores	EMI	2006



## Siglas:

AC: Augusto de Campos

RD: Rogério Duarte

CR: Carlos Rennó

CP: Charles Perrone

NA: Nelson Arscher

SS: Sandra de Sá

CIR: Cláudio Rabello

## Fontes das informações (páginas consultadas em abril de 2009):

<http://www.poesiaconcreta.com.br>

[http://www.letras.ufmg.br/poslit/08\\_publicacoes\\_txt/er\\_13/er13\\_md.pdf](http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/er_13/er13_md.pdf)

<http://www.jazzstandards.com>

<http://www.rosananet.com/>

<http://www1.uol.com.br/cancoesversoes/>

<http://www.simone.art.br>

<http://edsonhudson.uol.com.br>

<http://www.letrasdemusicas.com.br>

<http://www.sandradesa.com.br>

<http://www.wikipedia.org>

**ANEXO II**

**CD COM CANÇÕES ANALISADAS**

