



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO - POET**

**JORGE LUIZ ADEODATO JUNIOR**

**TEXTUALIDADES DA COMPOSIÇÃO: INSTÂNCIAS ESCRITAS NO PROCESSO**  
**TRADUTÓRIO DA CANÇÃO CONTEMPORÂNEA**

**FORTALEZA**  
**2019**

JORGE LUIZ ADEODATO JUNIOR

TEXTUALIDADES DA COMPOSIÇÃO: INSTÂNCIAS ESCRITAS NO PROCESSO  
TRADUTÓRIO DA CANÇÃO CONTEMPORÂNEA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Processos de Retextualização.

Orientador: Prof. Dr. Robert Brose Pires

FORTALEZA  
2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária  
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

Alt Adeodato Jr, Jorge Luiz.  
Textualidades da composição : instâncias escritas no processo tradutório da canção contemporânea / Jorge Luiz Adeodato Jr. – 2019.  
90 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Fortaleza, 2019.  
Orientação: Prof. Dr. Robert Brose Pires.

1. Estudos da tradução. 2. Oralidade. 3. Letra e música. 4. Poesia contemporânea em língua inglesa. I.  
Título.

CDD 418.02

---

**JORGE LUIZ ADEODATO JUNIOR**

**TEXTUALIDADES DA COMPOSIÇÃO: INSTÂNCIAS ESCRITAS NO PROCESSO  
TRADUTÓRIO DA CANÇÃO CONTEMPORÂNEA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Processos de Retextualização.

Orientador: Prof. Dr. Robert Brose Pires

Aprovada em: \_\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Prof. Dr. Robert Brose Pires (Orientador)**  
Universidade Federal do Ceará - UFC

---

**Profa. Dra. Suene Honorato de Jesus**  
Universidade Federal do Ceará - UFC

---

**Prof. Dr. Walter Carlos Costa**  
Universidade Federal do Ceará - UFC

---

**Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro**  
Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

Pra Renata,  
a primeira de uma série de dedicatórias

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FUNCAP) pelo auxílio concedido durante parte do meu vínculo com o Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (POET-UFC);

ao meu orientador, Robert Brose Pires, minha mais sincera gratidão por sua generosidade intelectual, por suas leituras atentas, pelas sugestões bibliográficas, convites para parcerias e, sobretudo, por todo o apoio e paciência;

à Suene e ao Gustavo, pelas colaborações quando da qualificação deste trabalho e pelo *"estamos aí"* que, hoje, é tanto e é imenso;

aos membros da POET-UFC, sobretudo na figura daqueles com quem pude aprender enquanto aluno (Fernanda, Walter, Lambert), e em especial à Nicoletta Cherobin, por sua compreensão e presteza;

ainda na POET-UFC, agradeço à companhia do Kélvis Santiago, sempre solícito e disposto à ajuda, conversas e café;

aos coordenadores, colaboradores, professores e alunos do Curso de Letras da Universidade Vale do Acaraú em Sobral que, durante todo o ano de 2017, compreenderam minhas constantes idas até Fortaleza em meio ao cumprimento dos requisitos e do processo de escrita deste trabalho;

aos meus familiares, em especial à Tereza, Raquel e Maria.

## RESUMO

Ao compreender que a canção pode ser parcialmente entendida como produção relacionada ao gênero poético, tomarei por base as formas com que o gênero se apresenta na contemporaneidade ao aproximá-la daquilo que Paul Zumthor chamou poesia oral, tema sobre o qual, no ano de 1983, concebeu fundamental introdução. Minha intenção é, a partir daí, discorrer sobre o formato da canção contemporânea como um desdobramento desta lírica da oralidade, sublinhando suas características por meio de: a) diálogos constantes com uma tradição de dupla via, tanto musical quanto literária; b) uso engenhoso de figuras de linguagem e de construções narrativas e imagéticas; c) uma constante revisão e reformulação de seus preceitos através de transgressões que, de maneira gradual e progressiva, conduzem o gênero à frente. Ciente de que o enfoque se dá acerca de uma instância artística e discursiva muito próxima ao que se convencionou chamar cultura de massa pensarei, junto a Zumthor (1993; 2007; 2010), Benjamin (1999) e a crítica cultural de Marshall McLuhan (1994) e Greil Marcus (2001; 2006; 2009), formas de conectar as diversas peças em que uma canção pode se apresentar a um leitor/ouvinte a fim de aproximar suas partes para chegar ao texto. Para isso, levarei em conta tanto o áudio em seus registros oficiais em estúdio quanto aquilo que hoje nos chega como palavra impressa — por meio de livro ou, ainda, de outros referenciais como encartes e livretos que acompanham o material sonoro. A partir daí, procederei à análise da produção em língua inglesa de artistas recentemente levados ao formato livro: Bob Dylan (2017) e Nick Cave (2013, ainda inédito em Português). De uma compreensão multidimensional daquilo que se constrói como texto face a um cancionista, é que irei propor reflexões acerca da lida com este material no processo tradutório, de modo que se possa alcançar versões respeitadas às particularidades destas formas.

**Palavras-chave:** Estudos da tradução. Oralidade. Letra e música. Poesia contemporânea em língua inglesa.

## ABSTRACT

In this work I will address the multiple forms on which "song", as part of the poetic genre, presents itself in our time. understanding,. My approach to the subject is to consider "song" "oral poetry" in the way defined by Paul Zumthor's in his 1983 homonymous introduction to the topic,. From that point on, I shall frame the current work of contemporary songwriting as a construct of an oral lyricism, emphasizing its characteristics through: a) constant dialogues in a tradition that is twofold: musical and literary; b) ingenious use of figures of language and narrative when constructing metaphoric imagery; c) a constant revision and reformulation of its precepts through transgressions that, in a gradual and progressive manner, conduct the genre ahead. Fully aware that my focus is on an artistic and discursive instance very close to what is commonly known as mass culture, I shall also discuss, along with Zumthor (1993; 2007; 2010), Benjamin (1999) and cultural critics such as Marshall McLuhan (1994) and Greil Marcus (2001; 2006; 2009) ways of connecting the numerous pieces in which a song can present itself to a reader / listener, in order to get a broader picture of it as a "text". I shall take into account both the audio of the official studio recordings and what is possible to comprehend as "the printed word" — either as a book or other sources, such as inserts and booklets that function as a written support to the audio material. I will then analyze the output of songwriters whose lyrics were recently collected and published in book form: Bob Dylan (2017) and Nick Cave (2013, still unpublished in Portuguese at the time of writing of this dissertation). From a multidimensional comprehension of what can be understood as text, I will propose a reflection on how songs can be properly read as source material in the translation process, so that versions truer to the particularities of the source text may be achieved.

**Keywords:** Translation studies. Orality. Songs and lyrics. Contemporary poetry in English.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 01 - Pannel com páginas de Pass Thru Fire (2008) .....</b>	<b>13</b>
<b>Figura 02 - Destaque do encarte de Push the Sky Away (2013) .....</b>	<b>29</b>
<b>Figura 03 - Destaque do encarte de The Witmark Demos (2010) .....</b>	<b>29</b>
<b>Figura 04 - Destaque do encarte de Another side of Bob Dylan (2003) .....</b>	<b>30</b>
<b>Figura 05 - Um <i>ramblin' man</i>, por Robert Crumb (2004) .....</b>	<b>34</b>
<b>Figura 06 - Pannel com músicos cegos do blues, por Robert Crumb (2006) .....</b>	<b>35</b>
<b>Figura 07 - <i>In memory of my feelings - Frank O'Hara</i>, de Jasper Johns .....</b>	<b>38</b>
<b>Figura 08 - Letras e seus rascunhos em Let Love In (1994) .....</b>	<b>47</b>
<b>Figura 09 - Poemas no encarte de Bringing it all back home (1965) .....</b>	<b>53</b>
<b>Figura 10 - <i>Higgs Boson Blues</i> em The Complete Lyrics 1978-2013 .....</b>	<b>67</b>
<b>Figura 11 - <i>Higgs Boson Blues</i> em Push the Sky Away (2013) .....</b>	<b>68</b>

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>2</b>	<b>LENDO CANÇÕES, HARMONIZANDO PALAVRAS.....</b>	<b>21</b>
<b>2.1</b>	<b>Poesia oral: posicionando instâncias e compreendendo limites.....</b>	<b>25</b>
<b>2.2</b>	<b>Aproximações entre música e literatura a partir do século XX .....</b>	<b>31</b>
<b>2.3.</b>	<b>Palavras a considerar: propostas para a compreensão textual de um cancionista .....</b>	<b>36</b>
<b>3</b>	<b>DYLAN.....</b>	<b>50</b>
<b>4</b>	<b>CAVE.....</b>	<b>63</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>71</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>74</b>
	<b>APÊNDICE A - QUADRO COM EXCERTOS DO TEXTO PRESENTE NO ENCARTE DO DISCO BRINGING IT ALL BACK HOME (1965), DE BOB DYLAN .....</b>	<b>79</b>
	<b>APÊNDICE B - QUADRO COM EXCERTOS DO TEXTO PRESENTE NO ENCARTE DO DISCO ANOTHER SIDE OF BOB DYLAN (1965) .....</b>	<b>81</b>
	<b>APÊNDICE C - QUADRO COM EXCERTOS DA CANÇÃO DAY OF THE LOCUSTS, EM TRADUÇÃO DE CAETANO W. GALINDO .....</b>	<b>84</b>
	<b>APÊNDICE D - QUADRO COM EXCERTOS DA CANÇÃO DAY OF THE LOCUSTS, EM PROPOSTA DE TRADUÇÃO DE MINHA AUTORIA .....</b>	<b>85</b>
	<b>APÊNDICE E - QUADRO COM A ÍNTEGRA DA CANÇÃO HIGGS BOSON BLUES, EM PROPOSTA DE TRADUÇÃO DE MINHA AUTORIA .....</b>	<b>86</b>

## 1. INTRODUÇÃO

É, de diversas maneiras, bastante dificultosa a tentativa de justificar as escolhas feitas no decorrer do trajeto de uma pesquisa na qual se pretende alongar por cerca de dois anos. Em meio a esse empenho, é provável que os desvios interessem tanto a uma banca quanto o percurso rascunhado de início: a forma como leituras bastante elucidativas apareceram ou caíram-me ao colo; os focos teóricos que variaram após uma discussão em um evento ou na volta para casa depois de um encontro de orientação; os autores que inesperadamente foram priorizados nessa ou naquela seção, bem como aqueles que, de partida, pareciam-me tão pertinentes à argumentação pretendida e acabaram por ser dispensados após certa reflexão.

O tipo de pesquisa em que acredito é algo similar ao trabalho de, progressiva e lentamente, descobrir e selecionar peças para um esforço de encaixá-las, num procedimento que poderia ser tanto metaforizado como quebra-cabeças quanto como edifício. Hoje, julgo a última opção como uma analogia mais próxima: é um esforço de antever um ponto — por vezes nem tão idílico como as figuras que estampam e servem como base nas caixas de quebra-cabeças — e ir construindo seu caminho até lá com bastante empenho; por certo um tipo quase físico de esforço, como se um trabalho muitas vezes eminentemente intelectual alcançasse uma espécie de materialidade após longas sessões de leitura, escrita, revisão; reelaboração, reescrita e pós-revisão. E durante o percurso é possível ainda ouvir, por cochichos em meio aos corredores, os causos, lamentos e histórias daqueles que, um dia dotados de visão, desistiram e renderam-se ao longo do caminho. É provável que justo para essas horas, quando a autodisciplina deve ser conjurada com certa insistência para apressar-se em salvar o dia, é que os ascetas guardam mantras para justificar as empreitadas em que se lançam; o meu, em particular, encontrei durante um dos cursos obrigatórios aqui do programa.

No decorrer das diferentes disciplinas foram propostos alguns dos textos de cunho literário e filosófico a que faço alusão ao longo destas páginas; a base para uma discussão semanal dos encontros ou eram sugeridos com base em momentos pontuais durante a trajetória dos Estudos da Tradução (“concepção”; “modernidade”; “contemporaneidade” etc.), ou por meio de um panorama com base no país de origem dos autores propostos à ocasião. A visão racional e elegante dos alemães me marcou bastante, e foi em alguns trechos de sua introdução para o esforço em transpor **O Agamêmnon de Ésquilo** onde pude ler, em Wilhelm von Humboldt (1816), que a tradução deve “...partir do simples e desprezioso amor pelo original, passar pelo estudo dele derivado, e retornar ao ponto de partida” (2010, p. 111).

Com base nesse dito, pretendo, de alguma maneira, percorrer as passagens propostas por Humboldt: tomarei rumo a partir dos meus afetos (das canções, indo por entre nomes da Literatura e da Música que formaram muito do que sou) para, através deles, estabelecer reflexões com base em teóricos que até hoje continuam a me dizer muito (Walter Benjamin é um exemplo fácil que me ocorre, mas sem nunca relegar a segundos planos aqueles que surgem no caminho), e retornarei ao ponto de partida — desta feita, em caso de alguma sorte e sucesso, com uma edificação bem construída e capaz de conceder guarita aos que dela também interessarem usufruir.

Assim, detive-me, durante meu vínculo no programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará (POET-UFC), ao estudo da canção, com especial enfoque nas obras de Bob Dylan e Nick Cave, autores cujas produções acompanho há décadas e de quem profundamente procuro absorver as obras — quer seja lendo suas letras, ouvindo seus discos, debatendo com outros admiradores ou assistindo às suas performances.

De princípio, minha intenção no programa era conduzir uma pesquisa acerca da obra do escritor e compositor canadense John K. Samson. Sua produção começou a ultrapassar as fronteiras de seu país durante a década de 1990 quando, ainda em juventude, Samson conseguiu distribuição internacional para o que mais tarde viria a se tornar uma obra bastante prolífica — sua produção conta, até o momento, com mais de uma dezena de registros. Marcas de um estilo de escrita podiam ser constatadas em suas incursões iniciais: o diálogo intertextual com seus contemporâneos próximos, bem como de discursos artísticos vários<sup>1</sup>; versos onde nota-se um pendor por situar-se em personagens, tecendo retrato da correria mundana das cidades, uma pressa onde retalhos de sentido encontram-se no acaso e em prosaicos rituais.

O curioso era que, aparte ter sido agraciado com premiações e fundos destinados à escrita, a sua encontrava registro apenas no terreno da oralidade, em alguns locais da internet e no material que acompanha os discos das bandas de que participara. Somente após mais de

---

<sup>1</sup> "Letter of resignation", presente em **Slips and Tangles (1993)**, narra a desistência da vida cotidiana por parte de sua personagem principal dialoga estreitamente com o poema "June 78", da norte-americana Karen Brodine, presente em seu **Illegal Assembly (1980)**; de modo similar, "Everything must go!", de **Left & Leaving (2000)**, estabelece relação com o famoso conto "Why don't you dance", de Raymond Carver. Convém mencionar, ainda, que as estrofes que marcam os três diferentes momentos de "When I write my Master's thesis", que figura em **Provincial (2012)**, iniciam-se de maneira idêntica àquelas que marcam a ação cronológica de "When I paint my masterpiece", de autoria de Bob Dylan e famosa em registro da The Band; vale ressaltar que as temáticas e conteúdos de "Night windows" e "Sun in an empty room", presentes em **Reunion Tour (2007)**, têm inspiração nas obras de iguais títulos do artista plástico norte-americano Edward Hopper.

duas décadas de versos, Samson finalmente pode estreiar em livro com seu **Lyrics and Poems (2012)**; até então, sua atuação primária era como vocalista e compositor de canções de rock. Parte maciça de sua produção ancora-se na discografia das bandas *Propagandhi* (em que atuou de 1991 a 1997), *The Weakerthans* (fundada em 1997, e atualmente em um hiato produtivo) e de sua carreira como artista solo. Minha intenção era conduzir um trabalho que engendrasse uma dupla proposta. A primeira, mais direta, era a de proceder com a tradução do registro em livro de Samson; a segunda, que tangencia o processo tradutório da obra, baseava-se em análises que se endereçavam para além do processo de tradução e direcionavam-se ao domínio de práticas bastante próximas de um caráter literário.

No que diz respeito a essas aproximações, minhas intenções à época em termos de análise permaneceram: eu propunha uma reflexão a respeito dos trânsitos, trocas e limites que poderiam existir entre as formas da poesia e da canção, bem como os diversos meios com que uma poética pode ser apresentada ao leitor/ouvinte; questionava-me, ainda, acerca das maneiras com que Samson opera estas relações a níveis de procedimentos literários e estéticos. A ironia foi que, no período entre a escrita do pré-projeto e meu ingresso no programa, aconteceu algo que eu não pude ignorar, já que me questionava acerca do formato: Bob Dylan foi agraciado com o prêmio Nobel. E até os mais reticentes em tomar o fato propriamente como láurea hão de convir que, pelo menos, é um dado que sinaliza algo e que aponta caminhos às minhas reflexões, uma vez que o prêmio foi concedido no âmbito não da "música", do "entretenimento de massa", ou das "artes performáticas": a premiação se deu no âmbito destinado à Literatura. E, na posição de admirador de longa data da obra de Dylan, fiquei bastante contente ao saber que uma grande editora se dispunha a lançar o primeiro tomo de seu **Letras (2017)**. Tal fato, no entanto, só me fez perceber os numerosos problemas existentes quanto à tradução de um cancionário ao português brasileiro, em especial nos termos de uma abordagem como texto de partida.

Caetano W. Galindo foi o encarregado de transpor a assombrosa marca de cerca de duzentas letras ao português brasileiro em tempo recorde<sup>2</sup>, entregando ao público um trabalho que, de muitas maneiras, nem de longe faz jus às aptidões de Dylan; uma tradução que não ressalta sua importância e mérito, quer seja na sua capacidade de uso de ferramentas utilizadas em comum com a Poesia (figuras de linguagem, uma já referida potência imagética etc.) ou

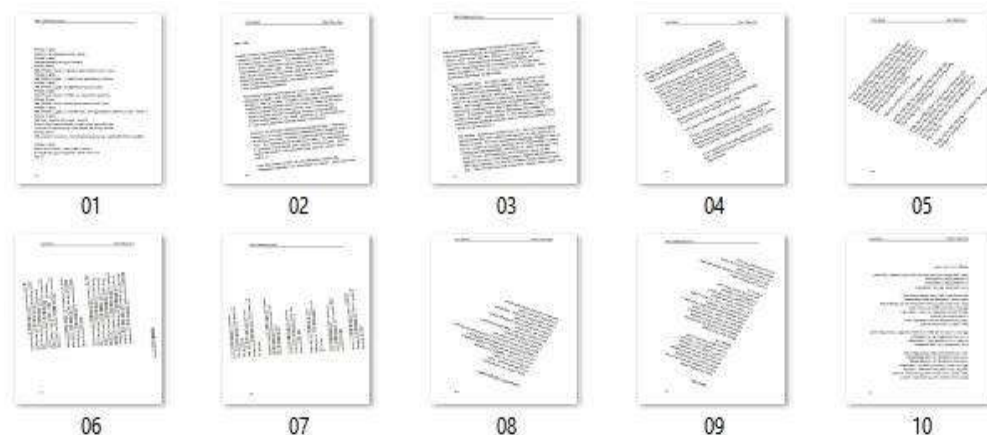
---

<sup>2</sup> O prêmio foi anunciado em Outubro de 2016 e a data de publicação, segundo o sítio da editora, ocorreu em Abril de 2017.

nos diálogos que estabelece com uma tradição da ordem da Canção (em específico, o cancionero popular norte-americano do século XX).

Uma problemática similar já havia ocorrido anos antes, com as participações da mesma editora e do mesmo tradutor, na transposição das letras de Lou Reed<sup>3</sup>. Nesta ocasião, para não mencionar apenas a questão do tratamento igualmente questionável do material em sua leitura enquanto lírica, a forma como o livro – artística e tipograficamente – foi colocado ao público brasileiro também sofreu alterações. A apresentação de **Atravessar o fogo**, em sua edição pela Companhia das Letras de 2011, era a padrão, enquanto na edição norte-americana na qual ela se baseia (pela Da Capo, de 2008), as letras apresentavam-se de maneira distinta nas páginas, variando sua disposição conforme a temática geral dos álbuns a que originalmente pertenciam.

Figura 01 - painel com páginas de **Pass thru Fire (2008)**



Fonte: **Pass thru Fire** (REED, 2008, p. 19-32)

Os prefácios dos volumes dedicados à Dylan e Reed são semelhantes em justificativas para algumas das escolhas que tratarei ao longo do meu trabalho. Sobre a oralidade, Galindo (e Christian Schwartz, que coassina a tradução da obra de Lou Reed) colocam que apresentarão *"versões em que se abriu mão de rimas e metros rígidos que, sempre, hão de empenar um pouquinho o prosaico acesso semântico..."* (SCHWARTZ e GALINDO in

<sup>3</sup> Galindo recentemente endereçou-se a essa questão em um artigo intitulado *Visões de Dylan* para a revista eletrônica **ELyra** (2017), em número dedicado à tradução poética. Retomarei algumas ideias lançadas no artigo ao final desta dissertação.

REED, 2010, p. 23) e que irão favorecer o "engenho" e a "arte". Desde aí eu já consideraria uma abordagem bastante problemática: na canção, elementos como a extensão do verso, rima e métrica, mais que forma, dizem muito sobre o espaço que as palavras ocupam — quer seja em uma página ou em uma linha harmônica de voz. Relegar isso em nome de um "acesso ao semântico" pode prejudicar justamente um alcance ao que há de grande em quaisquer acepções do termo poético e que Galindo e Schwartz afirmam favorecer: o engenho, a arte; em suma, muito do que trata o processo próprio da composição artística.

Um outro ponto de controvérsia em torno desse prezar semântico, sobretudo na ruidosa dicção do *rock*, é explicitado por Caetano:

Tentamos igualmente preservar, quando possível, aquilo que acreditamos que seria uma espécie de 'vocabulário rock 'n' roll', mais ou menos universal, que via de regra gera mero *nonsense* se traduzido. (. . .) Basta pensar no título da canção 'Ooohhh baby'" (SCHWARTZ e GALINDO in REED, 2010, p. 24)

Aqui, em particular, encontro muitos problemas; sobretudo nesse tal *vocabulário roqueiro*. Os tradutores chegam a afirmar que esperam que este "glossário do rock" seja dominado pelo público-alvo ao qual o livro se destina. Vai, ainda, muito de encontro ao que acredito junto à minha leitura de Walter Benjamin: há, de onde parto na posição de tradutor, um original que foi alçado a um certo "domínio", um domínio definitivo (e eu diria também artístico, de engenho) da língua. Esse original está lá, e não há patamar maior a que alçar a linguagem; dali não dá para subir ainda mais. O que esse original pode fazer é ser alçado a este mesmo domínio por outras paragens, por meio da tradução (BENJAMIN, 2010, p. 215-6). O que restaria a alçar, a elevar, se essa linguagem o leitor típico (e é este o termo que os tradutores usam) já compreende? Restaria o vocabulário apenas, destituído de suas minúcias? O que haveria para mim, nas palavras de Benjamin, a recriar como tradutor?

Essa mesma problemática aparece no prefácio de Galindo às suas tentativas tradutórias em Dylan. Nele, direciona-se a questões sobre "*quanto ao estatuto literário da letra da canção, separada de melodia, harmonia, ritmo, produção, performance*" — quando tais aspectos muitas vezes aparecem ali, de forma análoga, também como texto. O tradutor tenta sustentar, junto ao leitor, a aceitação de uma "*...perda decorrente de não termos aqui a música dos versos...*" — quando o verso está lá, impresso, expondo-se ele apenas, impondo-se à página. Imposição, sim, uma vez que está em questão uma dinâmica. Melhor palavra que questão: jogo; um em que há disputa de meios e registros. Por fim, Galindo ainda advoga às letras apresentadas no volume um status "suplementar" ao que o leitor poderia encontrar ao

ouvir os discos (GALINDO in DYLAN, 2017, p. 7-8). E aqui teríamos, enfim, uma solução satisfatória aos leitores, pois desde que acompanho Dylan com assiduidade (com ineditismo, desde **Time Out of Mind**, de 1997), nunca encontrei em seus encartes as letras para as canções.

O jogo de possibilidades nas dinâmicas "verso em fala" e "verso em escrita" é algo já presente na história da poesia: Zumthor (1993) ressalta que, na produção discursiva medieval (de onde também bebe Dylan), sobretudo em registros de cunho dramático e litúrgico (a mim, uma dimensão no limiar da performance), havia uma espécie de dissipação dos contornos semânticos entre os pares "dizer" / "escrever" e "ouvir" / "ler" (ZUMTHOR, 1993, p. 39-40). Marjorie Perloff (1998), em texto publicado em 1998, escreve que, em se tratando de poesia, sobretudo naquela em que há, nos termos de Galindo, uma "oralidade esparramada" e a ocorrência do chamado "verso livre", "embora possa não haver recorrência métrica, rima ou estrutura, a sintaxe deverá agir de modo a clarear e unir, compondo unidades e estabelecendo relações entre elas". E algo que resultará disso será... fluidez, sonoridade, ritmo. E esses elementos sim, obedecerão a um certo fluxo, continuidade e linearidade<sup>4</sup> (PERLOFF, 1998, p. 94-5. Tradução minha). Trata-se, portanto, de uma discussão que já se fazia presente em termos de teoria e crítica; foi retomada e relida na década de 1990 e, hoje, a partir dessa demanda, requer novas tentativas de superação. É minha posição que fugir dessas peculiaridades discursivas próprias da canção e da oratura apenas produzirão trabalhos que não tratam diretamente dos imperativos e exigências no trato desse tipo de **Composição** — aqui, escrito em maiúsculo e como termo, conforme pretendo tratar com mais empenho ao longo da dissertação.

Sobre o processo tradutório, Paulo Henriques Britto, em seu **A tradução literária (2012)**, coloca de maneira muito didática: "*quando dizemos que o texto T, é uma tradução do texto T, estamos dizendo uma coisa muito específica: que a pessoa que leu T, pode afirmar, de modo veraz, que leu T*". Britto reitera que não se trata apenas de questões sobre a fruição de leitura, mas de um acordo tácito que o leitor estabelece com o tradutor (em especial aqueles que atuam na Literatura, e para ela) e que não pode ser rompido: diz respeito à confiança em um trabalho que credita aos que chegam a uma determinada obra através de sua tradução a compreender, inclusive, reflexões que foram estabelecidas sobre ela — captando minúcias,

---

<sup>4</sup> No original: Although free verse is speech-based, although it tracks the movement of the breath itself, syntax is regulated, which is to say that the free-verse "I" generally speaks in complete sentences (...) If, these poems seem to say, there is no metrical recurrence, no rhyme or stanzaic structure, syntax must act as clarifier and binder, bringing units together and establishing their relationships. (PERLOFF, 1998, p. 94)



concordando ou discordando do que é dito —, de tal modo que viabilize diálogos e possa lançar futuras participações em discussões preexistentes (BRITTO, 2012, p. 33-4. Grifo meu). Quem lê Dylan e Reed através dos volumes de suas edições brasileiras conduzidos pelos preceitos de tradução aqui referidos corre muitos riscos de ficar, de diversas maneiras, bastante longe das dinâmicas de diálogos e argumentações as quais mencionou Britto. No que diz respeito a temáticas caras a Dylan, até mesmo em termos “semânticos” muito se deixa escoar por entre os textos fonte e alvo. O que nos é apresentado através da leitura de, por exemplo, “My back pages” (canção emblemática na trajetória do artista, construída de maneira em que Dylan ao mesmo tempo distancia-se e insere-se no ideário político e social juvenil que imperava durante a década de 1960) e “Bob Dylan’s 115th dream” (ao reencenar, ainda que em tons de pastiche, humor pastelão e surrealismo, o que lhe foi herdado cultural e historicamente como norte-americano), são claros exemplos do abismo que há em suas “transposições semânticas”. Em caso do exame acerca de questões de forma, bastam alguns versos de “It’s Alright, Ma (I’m Only Bleeding)” para perceber o que foi relegado a segundo plano — e que, por entre aliteraões, assonâncias, diálogos e ironia, méritos da Composição foram perdidos.

Quadro 01 - Quadro com trechos da tradução de Caetano W. Galindo para *It's Alright Ma (I'm Only Bleeding)*

Darkness at the break of <b>noon</b>	As trevas no raiar do meio-dia
Shadows even the silver <b>spoon</b>	Escurecem até o berço de ouro
The handmade blade, the child’s <b>balloon</b>	A lâmina feita a mão, a criança com o balão
Eclipses both the sun and <b>moon</b>	Cobre tanto o sol quanto a lua
To understand you know too <b>soon</b>	Pra entender que você sabe desde sempre
There is no sense in <b>trying</b>	Que não adianta tentar
Pointed threats, they bluff with <b>scorn</b>	Ameaças violentas são blefes por desprezo

Suicide remarks are <b>tor</b> n	Comentários suicidas são rasgados
From the fool's gold mouthpiece the hollow <b>horn</b>	Da boca dourada do tolo o cone oco
Plays <b>w</b> asted <b>w</b> ords, proves to <b>w</b> arn	Toca palavras perdidas, prova-se aviso
That he not busy being born is busy <b>d</b> ying	De que quem não se ocupa em nascer se ocupa em morrer

Fonte: **Letras** (DYLAN, 2017, p. 310-1)

As brincadeiras jocosas com a sonoridade de certas palavras propostas por Lou Reed em sua *Black Angel's Death Song*, presente no clássico e icônico disco do The Velvet Underground de 1967 também perderam significado na versão proposta por Galindo e Schwartz, conforme é possível perceber a seguir.

Quadro 02 - Quadro com a tradução de Caetano W. Galindo e Christian Schwartz para *Black Angel's Death Song*, de Lou Reed

If you choose	Se você escolher
If you choose	Se você escolher
Try to lose	Tente perder
For the loss of remain come and start	Porque a perda do que resta vem e começa
Start the game	Começa o jogo
I Chi-Chi	I Chi-Chi
Chi Chi I	Chi Chi I
Chi Chi Chi	Chi Chi Chi
Ka-Ta-Ko	Ka-Ta-Ko
Choose to choose	Escolha escolher
Choose to choose	Escolha escolher
Choose to go (REED, 2008, p. 13-4)	Escolha ir embora

Fonte: **Atravessar o Fogo** (REED, 2010, p. 36-7)

Diante desses casos e da constatação de uma exponencial elevação do estatuto da poética da canção com a premiação de Dylan — que, conforme previamente ressaltado, já vinha em ascendência —, resolvi, após debates em encontros de orientação, deixar um pouco de lado a obra de John K. Samson e endereçar-me a esta problemática de maneira mais abrangente: refletir acerca de possibilidades de encarar a tarefa da tradução de um cancionário em uma relação mais respeitosa e pertinente às características de seu formato e apresentação. Mas, retomando a metáfora proposta na introdução, acredito que isso não quer dizer que seja possível afirmar que minha construção foi retomada do nível zero, pois muito do levantamento bibliográfico à época do projeto foi mantido: a exploração das "passagens" (quais são os objetos que nos circundam em nossa apreensão do tempo presente, do contemporâneo, e por quais rotas eles nos guiam?) e da "aura" benjaminiana em sua lida com artefatos/produtos culturais como caminhos para um gancho com o nosso agora; a reflexão dos caminhos por entre literatura, poesia e canção e de quais maneiras essas iluminações podem ser recíprocas e profícuas para todas as partes; a proposta de uma análise que leve em consideração, de maneira séria e detida, percorrendo as distintas formas de apresentação da canção enquanto texto e os eixos temáticos da obra dos dois autores sobre quem pretendo discorrer.

Em concordância com a proposta agregadora e inclusiva tanto do meu trabalho quanto, na medida do possível, dentro da área dos Estudos da Tradução, tomarei em conta, ainda, produções intelectuais oriundas não apenas da área estrita ao meu tema, quer seja de um conteúdo acadêmico (como ignorar, por exemplo, no âmbito da Comunicação e Semiótica, o exame sobre canção desenvolvido aqui no Brasil por Luiz Tatit na Universidade de São Paulo) ou não, visto que a contribuição de jornalistas e da comunidade envolvida com a música deve ser levada em consideração. Submeto ainda, em forma de apêndice (APÊNDICE E), um inicial rascunho da tradução para uma canção de Nick Cave, de seu álbum de 2013 intitulado **Push the sky away**. Trata-se de um esforço em progresso (acredito que, no empenho tradutório de uma lírica, a tentativa de captar algo da voz e da forma é um ímpeto contínuo), mas é possível nele tomar em registro o empenho em manter algo da temática e das figuras de linguagem dispostas nas fontes consultadas — no caso, o encarte que acompanha o álbum, visto que a canção ainda não foi "fixada" em formato livro.

Tenho ciência de que há certa escassez de teóricos próprios aos Estudos da Tradução que se detenham, em caráter específico, à temática por mim proposta. Embora tenha já me deparado com este tipo de dificuldade na elaboração de meu trabalho, insisto em considerar um acerto a escolha do tópico para minha dissertação. É notório que há alguns anos as relações entre Canção e Literatura vêm atraindo a atenção da crítica acadêmica<sup>5</sup>. Após a popularização da contracultura durante a segunda metade do século passado e dos consequentes rompimentos com o estabelecido suscitado através dela, teve-se, dentro da cultura popular norte-americana e canadense, o surgimento de um considerável número de cantadores cuja força residia não somente na música, mas, também, na palavra. Passou a ser possível encontrar, em letras de canções, um impacto imagético, um uso de reforços estilísticos e recursos narrativos diversos muito comumente empregados na literatura. Artistas como Leonard Cohen, Tom Waits, Bruce Springsteen<sup>6</sup> e, sobretudo, Bob Dylan<sup>7</sup>, seguem ainda hoje desafiando a crítica ao trafegarem por sobre uma tênue margem que separa o popular do erudito; corpus poético/literário de cancionista. O interesse ainda é refletido em termos de lançamentos no mercado editorial: nos últimos anos, compêndios de letra reunidas têm sido constantemente lançados, sobretudo reunindo a obra de nomes que tiveram o ápice de sua produção durante as décadas de 1960 e 1970 — os já mencionados Lou Reed e Bob Dylan tiveram volumes reunidos lançados pela Companhia das Letras em 2011 e 2017, respectivamente; Leonard Cohen teve parte de suas incursões na literatura lançada pela Cosac & Naify em 2012, com seu **A brincadeira favorita**. A níveis literários, é válido frisar que estes foram nomes influenciados pela literatura *beat* norte-americana, vertente que, através de seus autores fundamentais, promulgaram sintonias entre Literatura e Música. Seu mais conhecido expoente, Jack Kerouac, é notório por perseguir um estilo de escrita análogo à

---

<sup>5</sup> Convém sublinhar a existência, ainda em âmbito da graduação, do curso para a graduação **Canção Popular Brasileira** na grade curricular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O programa proposto percorre o século XX, indo desde nomes fundamentais para o surgimento e solidificação do Samba enquanto estilo até o período militar. Ainda de forma a embasar minha assertiva, a crescente receptividade de publicações acadêmicas na área de Letras para pesquisas nessa seara é significativamente perceptível: Bob Dylan foi tema de um artigo publicado em edições recentes dos **Cadernos de Tradução** (UFSC - Qualis A1) e Belchior foi tema de dois artigos indexados no site da **Revista de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea** (UnB - Qualis A1; busca realizada em 09 de junho de 2017)

<sup>6</sup> Convém mencionar que esforços conjuntos de pesquisadores das universidades nos Estados Unidos e no Canadá recentemente resultaram no lançamento do periódico **BOSS - Biannual Online-Journal of Springsteen Studies**, que pode ser acessado em <http://boss.mcgill.ca/>. Acesso em 13 de Março de 2018.

<sup>7</sup> Dylan foi o primeiro músico de *rock* a receber o prêmio Pulitzer, um dos maiores de seu país de origem. A honraria foi concedida por seu "*profundo impacto na música e na cultura popular norte-americana através de composições líricas de extraordinária força poética*" (tradução minha). As informações podem ser consultadas em <http://www.pulitzer.org/winners/bob-dylan>. Acesso em 13 de Março de 2018.

performance de improviso utilizada no *jazz*, com frequência explorando sonoridades e ritmos bastante particulares àquele estilo musical em sua prosa.

Minha intenção maior, durante a confecção do presente trabalho, foi de sobrescrever a importância e de aproximar do campo dos Estudos da Tradução uma vertente da lírica (a canção contemporânea) que é, ainda, academicamente posicionada às margens. No primeiro capítulo, procurei delinear uma postura teórica por meio de pressupostos que me propusessem maneiras de embasar algumas das minhas colocações feitas ao material a ser analisado. Inicialmente, fiz uso de alguns filósofos e teóricos tidos como canônicos dentro dos Estudos da Tradução; tomei como ponto de partida autores diversos, de Goethe a Borges, e, ao mencionar o fundamental Walter Benjamin, pude utilizá-lo em uma análise também voltada para o aspecto da cultura de massa e de produto cultural. Em seguida, ao lado especialmente de Paul Zumthor e de críticos musicais como Greil Marcus, minha intenção foi investigar alguns aspectos mais peculiares à dicção e das ferramentas performáticas da figura do cancionista contemporâneo. Nesse contexto, pude perceber que a Literatura e as Artes Visuais, em especial aquelas produzidas durante a intensa ebulição das décadas de 1960, foram de grande valia para as formas que a canção contemporânea tomou nos anos seguintes, e de onde os dois objetos deste trabalho, Bob Dylan e Nick Cave, extraem diversas características. Ao final desta etapa, antes de proceder a uma relação propriamente tradutória com os objetos de estudo, enumero figuras cujas produções – tanto teórica quanto literária – foram de significativa importância para que eu, enquanto tradutor, pudesse estabelecer um molde. Nesse sentido, a contribuição criativa de Haroldo de Campos (2004a; 2004b) e Guilherme Gontijo Flores (2017) tornaram-se, para mim, fundamentais.

Os capítulos seguintes são dedicados diretamente a cada um dos autores. Envolto em meu propósito inclusivo, trato, também, das relações mantidas por ambos dentro do meio acadêmico e rascunho algumas propostas de tradução para partes selecionadas da produção de cada um.

## 2. LENDO CANÇÕES, HARMONIZANDO PALAVRAS

Em uma tentativa de erguer argumentações, a prudência obriga-me a escolher um campo firme por onde iniciar. Após devidamente definido este ponto, será possível escavar e fundamentar um alicerce, de forma que dali seja possível erigir teses e ideias. Envolto nesse dilema preliminar, escolho partir de uma simplicidade comum ao que é óbvio: a tarefa da tradução é imprescindível e, a um só tempo, demasiado complexa.

Sobre o imperativo da tradução, acredito ser desnecessário alongar-me em demasia, pois desde há muito os humanos, suas culturas e os saberes por eles forjados frequentemente requerem o repasse dessas informações<sup>8</sup> — fundamentais, portanto, são os elementos que atuam de forma a mediar a comunicação de tais trocas; complicados, posto que a linguagem é elemento que possibilita um sem-número de usos, em diferentes graus de domínio, intenções e dimensões de leitura<sup>9</sup>. No âmbito das Humanidades, em especial em uma esfera mais artística do uso da linguagem — onde o presente trabalho repousa —, essa complicação potencializa-se, imersa em um efeito que se dá por algo inerente a esse campo e particular do engenho humano: a criatividade. Produções nessa esfera fazem uso dessa capacidade, o que demandará que aquele encarregado do esforço de transmiti-la a um outro idioma assim também proceda — e deverá lidar com isso com maior ou menor sucesso.

Entender a mensagem de um produto artístico é uma operação; compreendê-la, difundi-la em um outro idioma preservando os acessos às características que a elevaram ao patamar de arte, trata-se de uma outra fundamentalmente distinta. No âmbito dos Estudos da Tradução, área interdisciplinar por excelência<sup>10</sup>, por onde quer que se procure em textos de autores da Filosofia e Literatura, que tratam do ofício e que servem como base à disciplina, encontramos reflexões que ressaltam essa dificuldade. Goethe, em *Dichtung und Wahrheit*

---

<sup>8</sup> Um emblemático exemplo de registros dessa espécie, historicamente muito próximo de nós pela data de sua descoberta logo ali, apenas três séculos atrás, é o da pedra de Roseta. Trata-se de um documento que pesa cerca de meia tonelada e está exposto no Museu Britânico, composto por duas línguas distintas — egípcio antigo em hieróglifos, a escrita demótica logo abaixo e, na sequência, sua tradução em grego antigo. Foi de fundamental importância para que se pudesse compreender a escrita hieroglífica (Fonte: <http://goo.gl/i5V5Hk>. Acesso em 23 de fevereiro de 2018)

<sup>9</sup> A esse respeito, similarmente, Gontijo Flores (2016, p. 9), faz referência a George Steiner de *After Babel* (1975) para afirmar: “A tradução não tem um começo na história do homem. Ela surge com a linguagem, de modo que, se operássemos uma redução total do conceito, arriscaríamos dizer que todo ato comunicativo é também um ato tradutório, já que implica uma interpretação ativa por parte do receptor, que então dá sentido à mensagem a partir do seu próprio universo linguístico e conceitual”

<sup>10</sup> Esse caráter de nossa disciplina encontra-se devidamente ressaltado em um de seus textos teóricos fundadores, que data originalmente de 1972: Holmes (2000) afirma ser “...*perceptível a necessidade de outros canais de comunicação que cruzem por entre as disciplinas tradicionais de modo a alcançar estudiosos que trabalhem na área, quaisquer que sejam suas formações*” (p. 173; tradução livre)

(1833; lido aqui na tradução de Rosvitha Friesen Blume, de 2010) defende, de maneira elegante e um pouco irônica, que traduções de grandes obras poéticas deveriam ser feitas em prosa, uma vez que tão pouco havia sido feito nas tentativas de manter o sabor da poesia dos livros de Jó e dos Salmos que o poeta alemão até gostaria de “ponderar se não seria adequada como iniciação uma tradução em prosa de Homero; é bem verdade que ela deveria ser digna do nível em que se encontra a literatura alemã atualmente” (GOETHE, 2010, p. 29) apenas para concluir, ao final, que para a *"multidão, sobre a qual deve exercer influência, uma tradução singela é sempre a melhor"* (GOETHE, 2010, p. 31). Jorge Luis Borges, durante suas conferências na faculdade de Harvard, que compõem a obra **Esse ofício do verso** (2000a; 2000b), sublinha o quanto é vã a busca por um termo preciso quando se procura arquitetar um determinado efeito no leitor, advogando em favor da alusão e do engenho: “se uso uma palavra, então vocês devem ter alguma experiência do que essa palavra representa. Senão a palavra não significa nada...” (BORGES, 2000a, p. 122). Ainda, na aula em que se dedica especificamente ao trabalho de tradução, Borges toma como exemplo aquela proposta pelo escocês Roy Campbell para o poema *"Noche oscura del alma"* do espanhol San Juan de la Cruz. Borges encontra novas belezas na versão de Campbell (as felizes decisões por alguns vocábulos; uma inclusão feita em um dado verso para conceder maior espacialidade de sentido), belezas estas ausentes no texto de partida; porém, ao colocar ambos os textos em uma balança, concede em que o leitor é obrigado a titubear se obrigado a tomar uma decisão: *“Suponho que, se não soubéssemos qual era o original e qual era a tradução, poderíamos julgá-los com equidade. Mas, infelizmente, não podemos”* (BORGES, 2000a, p. 71).

A lista segue, para sempre e adiante. No vislumbre de um cenário em que as impossibilidades acabem por receber maior destaque, convém salientar as razões pelas quais o esforço ainda assim permanece: tomar parte no movimento por entre diferentes línguas de produções dentro do domínio da arte e, sobretudo, naquele da literatura, é uma oportunidade de estar perto da criação — um ideal que, ao menos para mim, permanece como bastante razoável. Embora alguns críticos sejam reticentes ao afirmarem convergências entre as esferas da criação e da tradução<sup>11</sup>, outras figuras advogam a favor de uma proximidade. Walter

<sup>11</sup> Britto lida com o tema de maneira tangencial em trechos de seu **A tradução literária** (2012, p. 33) e com maior afinco no artigo **Tradução e Criação** (1999). Acerca do último, nele o poeta e tradutor procura estabelecer distinções qualitativas entre ambas as categorias em dois instantes de sua carreira: quando de uma tradução sua para um poema de Wallace Stevens e quando dos processos que envolveram a concepção de um dos poemas de seu livro **Trovar Claro** (1997), destacando as dinâmicas criativas que perscrutaram ambos os casos. Ao final, parece de alguma maneira incomodar-lhe ceder e admitir uma caracterização criadora ao processo tradutório quando no “caso da criação o movimento de autonomização é claramente predominante” (ibid., p. 251). Eis a razão pela qual opto por “*perto da criação*”.

Benjamin (2010), em seu *A Tarefa do Tradutor*, publicado originalmente em 1923 à guisa de introdução para sua tradução dos *Tableaux Parisiens* de Baudelaire, defende que muito pouco importa o que uma obra poética comunica, visto que o que ela comunica é, desde o início, inessencial: aquilo que ela de fato *é* em termos de linguagem, significado e representação do engenho humano, falhará plenamente na tentativa de ser enunciado. Para Benjamin, há algo em uma obra verdadeiramente artística que a impele a ser levada adiante; algo de mistério e de poesia quer que ela seja preservada, que ela "perviva", siga em frente por entre diferentes cenários, culturas e contextos. É neste ponto onde entra em cena o engenho criativo do tradutor, pois é justo nesta "aura" que da obra emana onde reside o que deve ser levado adiante com uma tradução. Eis também, de maneira equivalente, onde mora o perigo da exposição de "resultados ruins" no processo: a transferência de maneira pouco exata de algo que, no fim das contas, muito pouco importa. (BENJAMIN, 2010)

Por entre as dificuldades e as felizes potências com que pude me deparar durante a construção deste trabalho, talvez nenhuma tenha ecoado tanto em minha mente quanto a solução a mim imposta por Arthur Schopenhauer (2010) ao afirmar, em uma passagem de seu *Parerga und Paralipomena* (originalmente publicado em 1851; aqui, lido na tradução de Ina Emmel) intitulado **Sobre língua e palavras**, que "*poemas não podem ser traduzidos, mas apenas repoezados*" (p. 183). O filósofo alemão a um só tempo especifica o caso que aqui apresento, o de poemas, e propõe caminhos viáveis a percorrer para os que intentam traduzir poesia para um outro idioma, posto que sinaliza que, no caso da tradução, nada restaria a fazer senão repensar tais poemas de modo a reinseri-los novamente em uma dinâmica criadora. Esta centelha de liberdade, juntamente com as potencialidades de uma tradução, anteriormente ressaltadas por Benjamin, são noções fundamentais a se ter em mente em um processo de tradução artística.

Mas, em meu caso, cabe chamar a atenção a um detalhe que, embora pequeno, não poderia passar despercebido: Schopenhauer menciona que poemas não podem ser traduzidos; na presente argumentação, trabalha-se com material oriundo do âmbito da canção popular contemporânea. Quais seriam as maneiras possíveis de solucionar esse impasse?

É lógico que, se me visse obrigado a assentir mil vezes, creio que o faria sem o menor sinal de cansaço: considero, sim, que a canção pode — e deve — ser entendida como uma produção artística que dialoga de maneira estrita com o poético; por consequência, merecedora de lugar e exame na academia, em paralelo ao que artisticamente se conhece por



Literatura. Tomarei por base as formas com que a canção se apresenta na contemporaneidade, aproximá-la daquilo que Paul Zumthor chamou poesia oral, tema sobre o qual no ano de 1983 concebeu uma fundamental introdução. Uma das minhas intenções ao longo deste capítulo é, a partir daí, inserir o formato da canção contemporânea como um desdobramento desta lírica da oralidade, sobretudo por meio: **a)** de diálogos com uma tradição tanto musical quanto literária; **b)** do uso engenhoso de figuras de linguagem e de construções narrativas e imagéticas; **c)** de uma constante revisão e reformulação de seus preceitos e ditames, lançando-se em processos de transgressões que, de forma gradual e progressiva, conduzem o gênero<sup>12</sup> à frente. Ciente de que meu enfoque se dá acerca de um território artístico e discursivo muito próximo ao que se convencionou chamar cultura de massa (e tendo em mente, também, o quanto é de muitas maneiras receoso e tímido o processo de aproximar o que é produzido nestas instâncias mais populares ao que se escolhe por refletir na academia) pensarei, junto a Zumthor e Benjamin, juntamente com propostas para uma mais ampla compreensão dos produtos culturais esboçadas na obra de críticos e teóricos como Greil Marcus e Marshall McLuhan, como captar as diversas peças em que uma canção pode se apresentar a um leitor/ouvinte (levando em conta tanto o áudio em seus registros oficiais em estúdio, quanto aquilo que nos chega como palavra impressa — por meio de livro ou, ainda, através de outros referenciais como encartes e livretos que acompanham o material) de modo que seja possível amalgamar suas partes e a chegar, por fim, a um texto que será submetido a um processo tradutório.

Será deste ponto, e da acepção daquilo que se constrói como texto na lida com um cancionero, que irei propor reflexões acerca de como deter-se a este material durante tal processo, de modo que se possa alcançar versões que subscrevam, também, particularidades da apresentação escrita destas formas poéticas, tão distintas e interessantes quanto voláteis.

---

<sup>12</sup> Cabe fazer algumas delimitações. Não compreendo a oratura como um "gênero"; acredito, inclusive, que até mesmo a poesia oral não deve ser algo hierarquicamente posicionado como um "subgênero" dentro da própria Literatura. A poesia oral — e, para os propósitos deste trabalho, a estatura da "canção pop contemporânea" — tal como a entendo e procurarei pontuar, possui características particulares, sendo até possível identificar divisões dentro dela (as *lieder* alemão do século XIX, as canções trovadorescas, a canção pop, etc.). Trato dela, aqui, de uma forma bastante específica, na sua acepção mais popular e contemporânea, produzida em língua inglesa. É possível identificar, nela, certas proximidades com uma poética literária — sobretudo em termos de trocas quanto às dicções, temáticas e operações. Ademais, um dos desafios deste trabalho é justamente o de buscar maneiras de compreender essa produção oral enquanto Escrita, de modo a auxiliar no processo tradutório — eis, portanto, a necessidade de fazer essa nota.

## 2.1. Poesia oral: posicionando instâncias e compreendendo limites

Naquela que é, para mim, a passagem mais emblemática de sua **Introdução à Poesia Oral** (2010), Paul Zumthor ambienta seus leitores em sua biblioteca particular<sup>13</sup>. Lá, o estudioso ergue-se de sua poltrona e segue em direção à sua estante, à procura de seu exemplar da *Chanson de Roland*. Composta nas formas comuns e populares da língua francesa em uso durante o medievo, trata-se de um poema cujas versões mais antigas em sua documentação histórica devem ter surgido por volta do ano 1100. Sua autoria é tão desconhecida quanto controversa, com a probabilidade de copistas, jograis e trovadores serem, a um só tempo, os responsáveis pelos créditos dos registros que nos chegaram<sup>14</sup>. Dentro dos gêneros usuais da Idade Média (canções, sobretudo — escárnio, mal dizer, d'amigo —; além de historietas narradas por jograis, como os *fabliaux*), há certo impasse acerca de onde propriamente figuraria a *Chanson*: enquanto alguns polemicamente caracterizam-na como uma espécie de épico (rotulação criticada por Zumthor em outra obra, **A letra e a voz**<sup>15</sup>), o mais facilmente aceito é que seja possível enquadrá-la no que se convencionou chamar Canções de Gesta, um produto oriundo da mistura de canções, lendas populares e do processo de remodelação daquilo que é fato histórico em história imaginada. Sua temática trata, em geral, das longas batalhas em guerras e em feitos de cavalaria, em uma narrativa envolta, ainda, em claras acepções de um ideário cristão<sup>16</sup>.

O que mais interessa aos propósitos desta pesquisa, contudo, é a maneira como Zumthor, na posição de estudioso e entusiasta desse período histórico, narra o seu gesto. Sua busca por essa obra em particular em meio à sua coleção de livros confunde-se a uma outra, por uma possibilidade de travar contato com a História e a Literatura produzida naqueles

<sup>13</sup> A passagem é de uma pessoalidade até então pouco evidente ao longo do texto em questão; apresenta-se, ainda, em um momento bastante adequado, pois Zumthor não demorará, poucas páginas à frente, a elencar a dramaticidade e performance como elementos proeminentes da poesia oral: “tiro de minha biblioteca, ao alcance das mãos, uma edição da *Chanson de Roland*” (p. 62). Este artifício de implicar-se no texto de que o autor lança mão é um artifício que também influi ao presente trabalho. Parafrazeando o Zumthor de **Performance, recepção, leitura** (2007), aproveito para, nesta dissertação, de alguma maneira enxergar-me como um homem da escrita, e em certa medida sentir-me e querer-me um escritor (ZUMTHOR, 2007, p. 13)

<sup>14</sup> O historiador e medievalista brasileiro Hilário Franco Junior (1992; 1996) produziu sobre esse debate; detive-me, em especial, no artigo “Valtário e Rolando: do herói pagão ao herói cristão”, presente em seu **A Eva Barbada** (1996). Nele, Hilário indica que “a datação e a autoria desse texto suscitaram muitos debates e uma abundante bibliografia” (idem, p. 162), na qual se destacam clássicos de interpretações opostas de, dentre outros, Joseph Bédier e Menéndez Pidal. Em seu texto, Franco Junior menciona hipóteses do autor ter conhecimento típico do clero da época (em virtude do uso de termos do latim; pelas menções a Virgílio), ainda que a canção seja composta no vernáculo.

<sup>15</sup> Em **A letra e a voz** (1993), Zumthor caracteriza como um hábito herdado do Romantismo, esse pendor em “ordenar globalmente as obras sob a etiqueta ‘epopéia’; e esta remetia a Homero, reserva dos poetas de formação clássica” (idem, p. 15)

<sup>16</sup> Como o *Digenes Akritis* grego, objeto de dissertação de **Théo de Borba Moosburger** (2008).

anos; intento dotado, porém, da ciência de um fato inescrutável: trata-se de um ato que fatalmente esbarrará em um impedimento: "sei (ou presumo) que no século XII este poema era cantado, com uma melodia que, aliás, desconheço". Diante desse abismo colocado pelo que é desconhecido não apenas a ele, mas também para a História, resta-lhe apenas a saída que consegue resignadamente formular em três palavras: embora trate-se de um registro que, em verdade, um dia fora canto, hoje "eu o leio" (ZUMTHOR, 2010, p. 62). Portanto, muito do que de fato *foi* a *Chanson de Roland* acaba por perder-se em qualquer tentativa de busca. No entanto, mais que a ciência de um impedimento, são justamente esses limites impostos na experiência de leitura de uma canção que serão, para o teórico francês, parte do que irá fundamentar as características da *canção* como *texto*.

Diante de uma pedra no caminho, cabe ao pesquisador perscrutá-la com o intuito de descobrir o que aquele obstáculo é capaz de oferecer em níveis de construção de conhecimento. Zumthor percebe, nesta contenção que é a entextualização da canção e o desaparecimento da dimensão melódica, o aflorar de algumas tensões: entre culturas hegemônicas e subalternas (ZUMTHOR, 2010, p. 20), entre formas de repasse, e ainda no que diz respeito aos limites de seus formatos de discurso (ZUMTHOR, 2010, p. 59). Sobretudo, atenta para contradições e colaborações possíveis entre as duas instâncias que compõem este todo fragmentado: a letra e a voz; as palavras em suas dimensões escrita e enunciada. Os fragmentos entram em atrito e, além das partes comporem um todo, as fagulhas resultantes das fricções entre suas partes dinamizam uma série de outras questões.

À época da concepção de sua **Introdução à Poesia Oral**, o propósito maior da argumentação exposta era bastante claro: inserir, dentro daquilo que P. Sébillot propôs em 1881 como *litteratura oral*, o que era eminentemente poético. Zumthor afirma que a concepção vigente mantinha, dentro da esfera validada na oralidade, um tipo de discurso com finalidade sapiencial ou ética, que ia desde contos e sermões até jogos, fábulas e narrativas populares. A intensidade do escopo da poesia oral, assim como sua vastidão e inconsistência (ressaltada aqui, para lançar apenas alguns exemplos, nas problemáticas do registro, do fragmentário e da autoria), acabavam por lançar empecilhos à formalidade e ao rigor necessários a um exame mais detido por parte dos estudiosos e demais interessados (ZUMTHOR, 2010, p. 47). Sua proposta consistia, então, em demarcar nuances e ambiguidades (ZUMTHOR, 2010, p. 84) e estabelecer algumas características (ZUMTHOR, 2010, p. 59-60) acerca do tema, de modo a instrumentalizar uma abordagem literária de uma poética focada na oralidade. Destacarei, a seguir, o que mais retive de suas lições.

A primeira instrução de Zumthor que sublinho diz respeito à **qualidade fragmentária** da poesia oral. Para o francês, esta tomava centro através da performance; era ali o caminho por onde se dava a troca: ao fazer-se público o que era individual, atingindo dimensões inesperadas através da linguagem do corpo e da voz; onde o que era ouvido deixava-se registrar, seja em papel ou memória. O palco era onde se encenavam jogos e trocas, meio pelo qual preservava-se, assim, o mágico, teatral e ritualístico (ZUMTHOR, 2010, p. 59)

A segunda lição que guardo versa acerca da **apresentação do registro**. Percebe-se que havia uma preocupação muito legítima de Zumthor, (sobretudo se tomarmos o período histórico sobre o qual se ocupava) em diferenciar poesia de poesia oral. Para ele, portanto, se essa distinção viesse textualmente marcada, estariam dissipadas todas e quaisquer dúvidas: “a ambiguidade da situação só é menor se o texto poético antigo nos foi transmitido com uma notação musical. Esta constitui realmente, de forma irrecusável, uma prova de oralidade” (ZUMTHOR, 2010, p. 62).

O terceiro e último preceito que escolho por problematizar é sobre a proposta do teórico francês para as **três dimensões possíveis à poesia oral**:

Na intenção de demarcar estas nuances, faço uma distinção, da maneira mais constante possível, entre a obra, o poema e o texto. A **obra** é aquilo que é comunicado poeticamente, aqui e neste momento: texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais; o termo contempla a totalidade de fatores da performance. O **poema** é o texto e, neste caso, a melodia da obra sem levar em conta outros fatores. O **texto**, enfim, vai ser a sequência lingüística percebida auditivamente, e cujo sentido global não é redutível à soma dos efeitos particulares produzidos por seus componentes que se percebem sucessivamente (ZUMTHOR, 2010, p. 84. Grifos meus.)

Ressalto que tenho o previamente exposto como lições e não as procuro refutar, mas sim problematizar modos de trabalhar estes ensinamentos nas formas contemporâneas da canção e repensar maneiras sobre como ela se apresenta ao leitor/ouvinte e, também, ao tradutor. Nas seções seguintes, retomarei outros preceitos sugeridos pelo autor em questão, ao aproximar um cancionário de um corpus poético (o diálogo com a tradição; a sedimentação de uma mitologia). Por ora, as lições colocadas.

O que proponho aqui através de Zumthor é um entendimento mais amplo do que pode ser chamado de texto. É necessário afirmar, assim, que a dimensão de que mais trato nesta pesquisa é a da **Escrita**, posto que é a mais próxima de um tradutor literário. Estabeleço de antemão, ainda, que minha abordagem tem interesse por como a Escrita se coloca diante do

leitor/ouvinte, não se detendo à “autoridade” do suporte comumente aceito como “literário”, isto é, o livro.

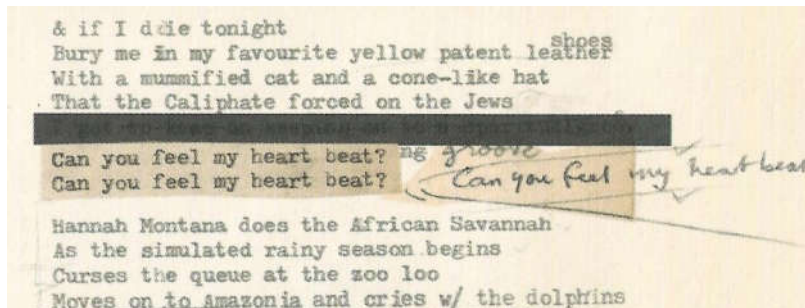
Concordo integralmente com Zumthor no que diz respeito ao caráter fragmentado da poesia oral. No entanto, acredito que o lugar para trocas e ampliação do entendimento de uma obra artística vinculada, a um só tempo, ao literário e ao oral, não mais se dá apenas através de instrumentos como o palco e o corpo<sup>17</sup>, por exemplo. O *mise en scène* que se arquiteta de modo a encenar um jogo e promover trocas por entre suas peças pode se articular, na contemporaneidade, muito bem dentro do espaço textual<sup>18</sup>. No caso da canção, ao optar-se, conforme aqui proponho, por abranger a fonte básica da matéria escrita para além de sua fixação no formato convencional do livro (ou seja, se o tradutor optar por tomar em conta a forma como ela é apresentada em *sites*, encartes que acompanham o disco etc.) sua característica essencial — a fragmentação — seria ainda ressaltada.

Sobre a apresentação do registro, a segunda afirmação, tais notações, hoje, fomentam esse “jogo” e reforçam a possibilidade do teatro por meio do trânsito entre mídias, produtos e contextos. O trânsito entre as possibilidades nos gêneros poesia e canção são artifícios dos quais lançam mão autores de que trataremos na presente pesquisa, como se pode perceber nas figuras a seguir.

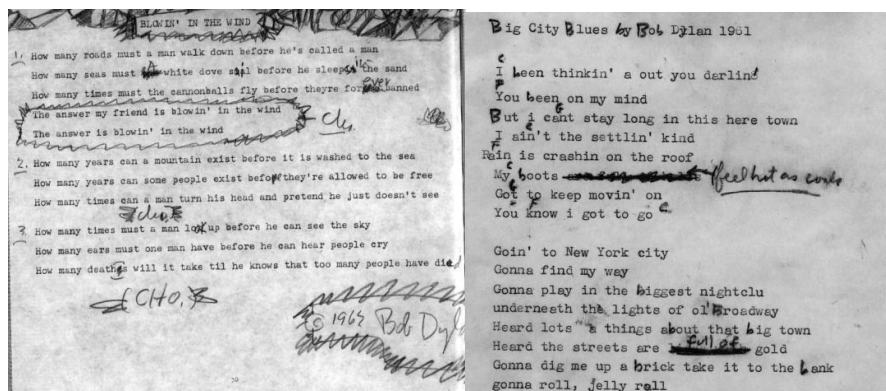
---

<sup>17</sup> “Eis por que o texto transmitido pela voz é, necessariamente, fragmentário. Certamente os analistas do fato literário, por sua vez, aplicam, às vezes, esta mesma característica à escrita, em virtude do inacabamento de uma Escritura que **atravessa** o texto sem nele se deter; em virtude da tensão que se instaura entre este movimento infinito e os limites do discurso... Estes traços se reencontram no texto oral (...)a tensão a partir da qual esta ‘obra’ se constitui delinea-se entre a palavra e a voz, e procede de uma contradição insolúvel no seio de sua inevitável colaboração; entre a finitude das normas de discurso e a infinidade da memória; entre a abstração da linguagem e a espacialidade do corpo. Eis por que o texto oral nunca se encontra saturado, nunca preenche inteiramente seu espaço semântico” (ZUMTHOR, 2010, p. 59-60. Grifo meu)

<sup>18</sup> Ressalto, enquanto processos de um constructo literário e artístico, o trabalho do poeta Guilherme Gontijo Flores em seus *Tróia*des (2014) e *Algo Infiel* (2017), em conjunto com Rodrigo Tadeu Gonçalves e Rafael Dabul). O primeiro é um poema-site que tem como versos textos recortados, dispostos e traduzidos livremente a partir de três tragédias (Hécuba e Troíades, de Eurípedes; Troades, de Sêneca). Já a segunda, apresenta ao leitor traduções de canções de artistas como Johnny Cash e Caetano Veloso, de poemas (Edgar Allan Poe, Homero, dentre outros), de crítica literária e cultural, em uma tentativa de “pensar a tradução como performance e a performance como tradução” (FLORES e GONÇALVES., 2017, p. 19), recontextualizando passagens e mensagens por múltiplas vias

Figura 02 - Destaque do encarte de **Push the sky away (2013)**

Fonte: **Push the sky away** (CAVE, 2013, p. 14)

Figura 03 - Destaque do encarte de **The Witmark Demos (2010)**

Fonte: Notações para o refrão no manuscrito de "*Blowin' in the wind*" (DYLAN, 2010, p. 30) e notas para "*Big City Blues*" (DYLAN, 2010, p. 02)

Figura 04 - Destaque do encarte de **Another side of Bob Dylan (2003)**



Fonte: **Another side of Bob Dylan** (DYLAN, 2003, p. 1-2)

Quanto ao terceiro e último ponto, em Zumthor, as dimensões que decerto interessariam a qualquer tradutor comprometido com o repasse daquilo que preconizam os já mencionados Benjamin (2010) e Britto (2012) seriam, inevitavelmente, aquelas da **Obra** — conforme anteriormente exposto, constituída de texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais, enfim, a totalidade de fatores da performance. Tomar tudo isto em conta, por óbvio, seria uma tarefa excessiva; como elemento complicador para o tradutor literário, muitos desses constituintes não dirão respeito à dimensão textual.

Antes de propor maneiras de repensar a ideia de **Obra** em um formato próximo ao que considero como **Escrita (ou Composição)**, retomo, aqui, um destaque que fiz em minha citação anterior a Zumthor. Ao mencionar o caráter fragmentário do texto transmitido pela voz e suas características teatrais, o francês utiliza uma escolha lexical muito bem-vinda à argumentação que desenvolvo ao escolher o verbo *atravessar*. A ideia de atravessamento confere um sentido de espacialidade e, por consequência, um trânsito possível por entre fragmentos e instâncias que a compõem tal qual se apresenta. Proponho, assim, pensar o que chamo de **Escrita** como material a que se deter no processo tradutório da canção. Ciente de seu caráter fragmentário, esta seria, de maneira similar ao que é sugerido por Zumthor, composta por dimensões; no caso, duas: a) **Palavra impressa**: *sites*, encartes e livretos que acompanham o álbum, bem como as letras fixadas em formato livro. Distingue-se, portanto, daquilo que Zumthor classifica como texto; b) **Palavra "performada"**: de modo a ressaltar

as colaborações entre letra e voz, atentando, em termos de limites e espaços, às maneiras como as palavras se comportam na(s) página(s) e fora dela(s).

Dessa maneira, pode-se ressaltar os trânsitos existentes entre as dimensões que se referem ao processo tradutório, ao mesmo tempo em que é possível manejar aspectos que reforcem e posicionem a canção dentro de um eixo literário.

É sobre este último de que trata a seção a seguir.

## 2.2. Aproximações entre música e literatura a partir do século XX.

Uma das obras centrais para fundamentar a argumentação proposta nesse ponto do trabalho é aquela conduzida por Walter Benjamin durante os anos de sua maturidade intelectual, iniciado em 1927 e ainda inconcluso quando de sua morte, em 1940. Encontrando publicação mais de quatro décadas depois de seu falecimento (foi lançado apenas em 1982), é aquele que considero seu mais ambicioso projeto, eminentemente lúdico em sua construção metodológica ou por seu caráter inacabado<sup>19</sup>: **The Arcades Project** (1999), sua obra póstuma<sup>20</sup>.

Mais que uma obra a se deter sobre um estudo arquitetônico e cultural das galerias francesas dos séculos XIX e XX – ou, ainda, acerca de dinâmicas, tipologias e espaços que o consumo viria a assumir na segunda metade do século passado, uma acepção que examinaremos com maior atenção na próxima seção deste mesmo capítulo –, trata-se de uma abordagem que, para **Susan Buck-Morss (1989)**, conseguiu algo que a pesquisadora considera único: foi pioneira em empreender uma maneira séria de refletir acerca dos itens de consumo em massa que uma sociedade produz, de modo a apontar caminhos para se compreender e, sobretudo, se superar esta mera cadeia irrefletida de produção e aquisição de bens (p. 253).

Para Benjamin, havia, naquela produção, uma certa capacidade de jogar com anseios da população. Esses anseios, por sua vez, poderiam ser transfigurados e ressignificados para

---

<sup>19</sup> Benjamin cometeu suicídio ao tentar fugir da França durante investidas nazistas durante a 2ª Guerra Mundial.

<sup>20</sup> Há uma versão em português, intitulada **Passagens**, publicada em 2006 pela editora da Universidade Federal de Minas Gerais. Para o presente trabalho, contudo, foi consultada a versão em língua inglesa **The arcades project**, pela Harvard University Press. Alguns termos e passagens foram alvo de pesquisa na edição alemã em dois volumes publicada pela Suhrkamp em 2015.



além de sua cadeia de irrefletido consumo, o que tornaria possível sua transformação (BUCK-MORSS, 1989, p. 253), assim, em um item cultural que já transitaria de maneira distinta pelas dinâmicas sociais. Em seu trabalho inacabado, Benjamin lidou mais diretamente com a questão da imagética que envolvia e motivava tais dinâmicas de consumo – há em sua obra capítulos com anotações, fichas e reflexões acerca de feiras de exibição, vitrines –, anunciando que uma das vias para sua superação seria uma outra forma de envolvimento com esta, cujo caminho seria apontado pelo desejo. É o que Benjamin chama imagens do desejo<sup>21</sup>, onde

the collective seeks both to overcome and to transfigure the immaturity of the social product and the inadequacies in the social organization of production. At the same time, what emerges in these wish images is the resolute effort to distance oneself from all that is antiquated—which includes, however, the recent past (BENJAMIN, 1999, p. 04-5).

O desejo é um ponto crucial pelo qual deveria fluir a energia de modo a produzir uma modificação subjetiva e cultural naquele produto, promovida pelo trânsito<sup>22</sup> e motivado pelas possibilidades dos desdobramentos de um passado. Essa articulação com uma dimensão anterior tornará possível uma curiosa dinâmica com o que de simbólico e de mitológico engendram, conduzindo às possíveis transformações: “*only a thoughtless observer can deny that correspondences come into play between the world of modern technology and the archaic symbol-world of mythology*” (BENJAMIN, 1999, p. 461).

Essas correspondências são motivadas, para Benjamin, por uma curiosidade quase infantil acerca de uma nova espécie de linguagem, a qual é catalisada pelas relações que esta consegue estabelecer entre o que havia anteriormente com os caminhos que se abrem. Novas possibilidades engatinham, e

Every childhood achieves something great and irreplaceable for humanity. By the interest it takes in technological phenomena, by the curiosity it displays before any sort of invention or machinery, every childhood binds the accomplishments of technology to the old worlds of symbol. (BENJAMIN, 1999, p. 461).

As possibilidades da linguagem seriam o ponto de encontro no qual se estabeleceriam trocas frutíferas e aberturas de novos caminhos: o que haveria de novo seria exatamente essa partilha; o que a tornaria genuína seriam as trilhas abertas, e o ponto onde se daria esse intercâmbio criativo (e lucrativo para a cultura) seria a linguagem. Relacionando-se às imagens, Benjamin ainda afirma que “*Only dialectical images are genuine images (that is,*

<sup>21</sup> O termo, no original, é *Wunschbilder*.

<sup>22</sup> Em um dado instante, em meio a seus apontamentos e pesquisa, Benjamin toma um tempo em seus estudos para sublinhar que havia, inclusive, uma galeria chamada *Passage du Désir* (BENJAMIN, 1999, p. 48)

*not archaic*); and the place where one encounters them is language” (p. 462) Muito curiosamente, assinala essa passagem em sua notação pessoal como “*Awakening*”.

No intuito de ressaltar a temática da canção em nossa área, também posicione suas acepções recentes e contemporâneas aqui, nessa zona de trocas. Frequentemente tidas justo como as imagens eram à época para Benjamin – apenas produto –, é de meu interesse demonstrar que, na canção, as linguagens que se põem em movimento a fim de impulsionar essa forma de poética eminentemente oral têm muito a ver com aquilo de belo e de pulsante que Benjamin enxergava na cultura de massa em sua época, devidamente exemplificadas nas imagens em que se deteve: há aqui, também, o diálogo entre instâncias simbólicas; a construção de pontes entre o antigo e o novo; uma dialética entre linguagens; o uso de lendas, arquétipos, e uma mitologia pessoal colaborando na elaboração de efeitos performáticos.

Sobre o último tópico elencado no parágrafo anterior, seria de algum modo dificultoso à minha argumentação não estabelecer conexões com o universo do *blues* rural produzido durante as primeiras décadas do século passado nos Estados Unidos, posto que, uma vez decidido a tomar em conta as pontes de troca possíveis entre dimensões temporais distintas, trata-se de um território no qual Dylan construirá algumas das suas próprias conexões e caminhos artísticos.

Sendo a esmagadora maioria dos nomes nesse segmento composta por artistas e compositores pobres de origem negra e que, muitas vezes, eram também analfabetos, o investimento criativo desses artistas deveria passar pela elaboração de uma persona voltada para o palco – o que refletiria, invariavelmente, no teor das letras que compunham. Essa elaboração tomava forma por meio de uma vasta gama de “personagens”, algumas delas ressaltadas por Zumthor (2010): destaco a do *rambling man*, um andarilho a vagar por aí, sem dinheiro, trabalho, moradia fixa ou pertences que vão além de seus instrumentos musicais, em uma espécie de nomadismo que, para o teórico francês, remete e vincula-se aquele de trovadores e artistas que circularam pela Europa até cerca de 1850. Até aquela data, aponta, “*a Europa inteira foi percorrida por poetas, cantores, recitantes nômades, divertidores da voz e do gesto, que não esbarravam em fronteiras linguísticas* (p. 243)<sup>23</sup>; há, ainda, a personagem do cego, que tem suas palavras revestidas de um alto valor social e figurativo

---

<sup>23</sup> Ressalto ainda, nesta citação, a presença do termo “fronteiras linguísticas”. Obviamente, ao circular pela Europa, línguas seriam um impedimento para a comunicação e para o entretenimento. Não apenas: as diversas linguagens artísticas elencadas por Zumthor dão margem para uma compreensão mais abrangente e criadora dessa percepção linguística --- entendendo-a, aqui, como linguagem.

que, para Zumthor, guarda muito do ritualístico em sua imagem: ele lembra que povos como chineses, japoneses e africanos compreendiam sua figura como um repositório de sabedoria e, mais próximo à cultura ocidental que nos chega, “os gregos das primeiras gerações da escrita, nos séculos V, IV, III, interpretavam o nome Homero como significando o “Cego” (p. 245-6). No caso dos artistas do blues rural, os registros que nos chegam dão conta de uma espécie de sabedoria cambaleante, frequentemente religiosa, mas que procurava constantemente equilibrar-se entre as crueldades que a situação de pobreza e preconceito impunha<sup>24</sup> e as constantes dúvidas advindas do atrito entre a pregação religiosa e a promessa de uma vida eterna para a alma dos bons com o que a realidade sugeria<sup>25</sup>.

Figura 05 - um "ramblin' man", por Robert Crumb (2004)



Fonte: capa da edição brasileira de **Blues** (CRUMB, 2004)

<sup>24</sup> Gary Davis usava também a alcunha de Reverendo, e muitas das curtas letras de suas canções serviam de base para histórias e pregações. Em “*Lord, Stand By Me*” (em registro que data de 1935), ele canta “All you’s that it were been locked behind a prison bar and nothing could do ya no good / mothers cryin’ and tryin’ to find somebody to, to take pity upon you that would / If they thought money would do ya any good to get a lawyer (...) / Play at the trial try to get you out of a case of electrocution, / cryin’ and sittin’ behind the bars / and nothin can do you no good... / when you hear the judge begin to say to you / that ya must die in electric chair and nothing to do ya no good / you can look towards the sky and cry: Lord ya always been my lawyer, stand by me / Lord you always been my lawyer, stand by me”

<sup>25</sup> Blind Willie Johnson (em sua “*Soul of a Man*”) e Blind Lemon Jefferson (com “*See if my grave is kept clean*”) são, neste quesito, dois dos intérpretes mais questionadores e inquisitivos.

Figura 06: painel com músicos cegos do blues, por Robert Crumb



Fonte: **Heroes of Blues, Jazz & Country** (CRUMB, 2006)

Zumthor lembra, ainda, que muitas dessas características são, em parte, “*reliquias, marcas de um passado em vias de extinção, e de uma liberdade que ela [a sociedade industrial] recusa*” (p. 243). Seu registro e sua presença nestas manifestações culturais de pessoas de origem extremamente humilde; sua retomada e reconstrução décadas à frente por artistas como Dylan<sup>26</sup> podem, sim, ser tomados como um diálogo entre aspectos de uma tradição – aqui, não somente literária, é certo, mas igualmente rica em dinâmicas que revisitam e conduzem adiante estas formas e estéticas.

<sup>26</sup> Dylan não levou adiante apenas em termos de temática e letras, mas também tomou parte dessa aura algo mitológica na construção de uma persona a ser posta à frente diante do cenário da performance. Embora interiorana, Dylan teve uma infância e adolescência típica da classe média no estado de Minnesota, o que contrasta com alguns dos relatos de pessoas que o acolheram e com quem dividiu o palco em Nova York do início de carreira. Howard Sounes em seu trabalho biográfico **Down the highway** (2011) dá voz a Happy Traum, membro do The New World Singers: “‘We just thought he was the greatest thing,’ says band member Happy Traum. ‘The audience wasn’t so sure, because he was pretty rough and raw ... But he was very animated. He was very funny.’ Bob was grateful for the break and told Traum a little about his past life. But it was not Hibbing – or even Dinkytown – he talked about. Instead he made up stories of his adventures in Gallup, New Mexico, where he claimed to have been a carnival hand and itinerant blues singer. ‘We bought into the whole myth,’ laughs Traum. ‘He was just this street urchin who rode freight trains and hitchhiked his way around the country. He fed right into that romantic myth we all had of the nouveau Woody Guthrie’” (2011, arquivo digital em formato .epub)

Dylan tomara para si uma persona, incorporado uma daquelas elencadas por Zumthor: o do *Ramblin’ Man*.

Há de se ressaltar, também, o fato de que numerosas canções que são hoje indexadas em antologias tidas como referência, tais como a **Anthology of American Folk Music** (1952) organizada por Harry Smith, não possuem origem ou autoria definida: as canções existiam e eram repassadas, às vezes durante exaustivas jornadas de trabalho (as chamadas *work songs*), em outras ocasiões com finalidade política ou de louvor (como no caso dos *spirituals*). Assim, algumas destas canções tais como hoje as conhecemos podem muito bem ser resultante do desdobramento<sup>27</sup> e da reconstrução de uma outra, anterior. Para Zumthor essa é uma dinâmica muito pertinente às qualidades da poesia oral, e o teórico argumenta que ela obedece a uma outra compreensão da noção de “posse”: autoria, aqui, não o é tal como se coloca para nós – que implica possessão juridicamente consagrada; ela diz respeito tanto ao “*compositor do poema, o recitante ou o declinatário (...) O poema é um bem: ele é conservado, preservado, legado e, em alguns casos, trocado*” (p. 238). Dylan permanece, aqui, como um autor que compreendia muito bem esta dinâmica: reviveu o cenário e a temática de agruras em um eterno ciclo de dívidas e semiescraavidão de “*Down on Penny’s Farm*”<sup>28</sup> (gravada em 1929 por The Bently Boys) em sua “*Maggie’s Farm*” (presente no disco **Bringing it all back home**, de 1965); segundo Sounes (2011), **Time out of mind**, o premiado disco de Dylan lançado em 1997, está repleto de frases musicais e líricas estabelecidas como “troca” em canções presentes na referida antologia<sup>29</sup>. A partir de 1975, Dylan esforçou-se para colocar na canção, em especial no âmbito da performance, essa dialética entre artes e linguagens diversas: para a turnê intitulada *The Rolling Thunder Revue*, contava com uma trupe de dramaturgos (Sam Shepard roteirizou o espetáculo), poetas (um dos nomes da geração beat, Allen Ginsberg, figurava no elenco), atores e músicos convidados em que seu repertório era colocado de modo a esboçar a narrativa de um roteiro pré-definido – inclusive, dividido em atos distintos.

As décadas de 1960 e 1970 certamente podem ser consideradas, no âmbito dos versos produzidos em língua inglesa, um ambiente intensamente envolvido em um clima de

<sup>27</sup> Trata-se de um termo muito caro a Benjamin, que em vários trechos o prefere em detrimento a “progresso” (p. 462)

<sup>28</sup> Já no primeiro verso de sua canção, os Bently Boys convidam seus ouvintes para saberem a respeito de algo que há de errado com os senhores na fazenda de Penny. Na segunda estrofe, os problemas começam: quer você plante tabaco ou milho, terá de pagar uma taxa extra se quiser colher os frutos. Personagens da família dona da fazenda também aparecem na canção, como é o caso de George Penny. Passagens de teor similar aparecem na retomada sugerida por Dylan: há uma negação em ir trabalhar para a família de Maggie por conta das constantes multas, da soberba e pelas maneiras indignas através das quais fazem questão de ressaltar a relação patrão-empregado (DYLAN, 2017, p. 286)

<sup>29</sup> A passagem em questão, no original: “*His 1997 album, Time Out of Mind, was flecked with phrases picked out of the Anthology.*” (2011, arquivo digital em formato .epub)

incandescência contracultural. No mínimo, as fagulhas desta chama agiam de modo a não apenas iluminar vigorosas trocas recíprocas entre artes, mas propulsionar uma busca por distintas formas e expressões. Na música, além dos nomes relacionados à geração *hippie*, tivemos ainda a inventivamente virulenta colaboração do *punk* – uma zona criativa bastante fecunda aos artistas interessados em romper barreiras e fomentar novas dinâmicas e possibilidades – que irá aliar-se, tanto em música quanto em poesia, a aspectos aqui já relacionados no âmbito das trocas, do gestual, e do performático. No literário, já se rascunhavam movimentações interessantes em termos de prosódia e temática na procura por outras dicções poéticas, sobretudo através de nomes como Frank O’Hara e John Ashbery, relacionados ao que ficou conhecido como a *New York School*. As produções literárias de ambos começaram a desenvolver-se durante a segunda metade da década de 1950 – o que era suficiente para, pelo prisma dos literatos, atingirem uma voz poética mais madura durante o período em questão, ao mesmo tempo em que ainda poderiam ser considerados estreates o suficiente para serem tidos como "jovens autores" e manterem uma espécie de reputação que atraía leitores em formação.

Ambos fundamentavam seus versos em uma simplicidade inicialmente estabelecida na literatura dos EUA com William Carlos Williams (e, com ele, nunca se furtando a experimentações por meio deste aparente despojamento). O’Hara morre prematuramente, aos 40 anos, no ano de 1966; onze anos mais tarde, Marjorie Perloff compõe um volume dedicado à crítica de sua literatura. Em **O’Hara: painter among poets (1977)**, no entanto, ela admite que ainda se tratava de uma figura muito mais relacionada ao universo das artes plásticas do que ao da poesia: *"because he wrote his poems very quickly – often on the run and during his lunch hour at the Museum of Modern Art – it has been assumed that his poetry is trivial and frivolous"* (p. xi). É possível que tais aspectos se devam ao fato de o poeta ter como *modus operandi* algo já reiterado em nossa argumentação como bastante comum à oralidade: por entre universos artísticos, O’Hara compunha através de trocas, do empréstimo e da colagem. Sua interposição de universos discursivos com artistas plásticos como Jasper Johns é notória, e o estímulo às trocas deu-se por ambas as vias.

Figura 07 - *In memory of my feelings* - Frank O'Hara 1961, de Jasper Johns



Fonte: arquivo do autor.

Rona Cran, para quem o poeta era a "*personificação da ideia da interseção de múltiplos discursos*", em seu **Collage in Twentieth-Century art, literature, and culture (2014)** permite que Allen Ginsberg retome (a O'Hara, à poesia contemporânea) a potência da performance: "*ele sentia que cada gesto seu era poesia, e nesse sentido a poesia era totalmente democrática*" (2014, p. 141).

Ashbery, por sua vez, detém-se às palavras; todavia, sua poética preocupa-se em infligir sobre elas um tipo de linguagem que se coloca no limite de revelar seus segredos<sup>30</sup>, muito por meio de uma série de características elencadas por Marjorie Perloff (1993), que são, também, caras e próximas ao que foi produzido dentro da estética *punk* naqueles anos iniciais: a paródia, a descontinuidade e um foco em uma imagética visual que fisga pelo punho, elaboradas por meio de longas frases em um verso livre solto e de ritmo propositalmente desajeitado (p. 257).

<sup>30</sup> No original, *apud* Perloff (1981, p. 262): "*language always on the point of revealing its secret*". Trata-se de uma passagem em que Ashbery refere-se, em crítica elogiosa publicada na revista de poesia Parnassus (Fall / Winter, 1975, p. 224), a Raymond Roussel.

Em um ano basilar para o *punk*, o de 1977<sup>31</sup>, veio também à tona sua obra *Houseboat Days*. Perloff se detém na análise de um dos poemas que compõem o tomo, muito propiciamente intitulado *A outra tradição* (mas, novamente, trata-se apenas de um golpe de sorte).

They all came, some wore sentiments  
Emblazoned on T-shirts, proclaiming the lateness  
Of the hour, and indeed the sun slanted its rays  
Through branches of Norfolk Island pine as though  
Politely clearing its throat, and all ideas settled  
In a fuzz of dust under trees when it's drizzling...

( ... )

The roar of time plunging unchecked through the sluices  
Of the days, dragging every sexual moment of it  
Past the lenses: the end of something.  
Only then did you glance up from your book,  
Unable to comprehend what had been taking place, or  
Say what you had been reading. More chairs  
Were brought, and lamps were lit, but it tells  
Nothing of how all this proceeded to materialize  
Before you and the people waiting outside and in the next  
Street...

( ... )

... Dispersing, each of the  
Troubadours had something to say about how charity  
Had run its race and won...

( ... )

... You found this  
Charming, but turned your face fully toward night,  
Speaking into it like a megaphone, not hearing  
Or caring, although these still live and are generous...

(ASHBERY, 2014)

As características estruturais e figurativas elencadas por Perloff encontram-se bastante presentes no poema; as imagens e as alusões que os versos conotam, contudo, merecem destaque. A forma com que uma hora tardia draga uma latência sexual que há no percurso desse dia, anunciando ao mesmo tempo o fim e a possibilidade de recomeço; as maneiras de repasse que convém a esse tempo por vir, já que a convencionalidade “estática” das formas anteriores do conhecimento (um livro, como nos versos “...*your book, / Unable to comprehend what had been taking place, or / say what you had been reading*”; o propósito do

<sup>31</sup> O ano de sedimentação de sua linguagem musical e estética, cujos dias viram o lançamento de, entre outros, os álbuns: *Rocket to Russia* (The Ramones); *Lust for Life* (Iggy Pop); *Young, Loud and Snotty* (Dead Boys) --- a lista é demasiado longa.



local da ação onde o poema toma forma, que confunde inclusive a própria Perloff (1981, p. 258): “*Perhaps the ‘event’ is an Encounter Group Session? A religious retreat? A stay in a sanatorium or mental hospital?*”, pouco importa) falham em prover bases para qualquer hipótese de compreensão de algo que está no ar, materializa-se e está em curso (como nos versos “...but it tells / *Nothing of how all this proceeded to materialize / Before you and the people waiting outside and in the next / Street...*”, grifo meu). Por fim, chamo a atenção para como são descritos aqueles que atuam por meio de versos, *troubadours* (ressaltando a zona de indefinição aqui – seriam também poetas ou, ainda, cantadores?; deveria existir, ao leitor e a Ashbery, alguma distinção entre ambas as opções?), bem como a forma potencializada com que resolvem propagar suas mensagens, falando em direção à noite como se através de um megafone.

Se estes dois poetas tinham indubitavelmente algo em comum com aqueles jovens, era uma propensão ao fazer artístico e à busca por dinâmicas, dentro de seu maquinário, que comportassem suas vozes e que levassem suas instâncias artísticas adiante. Contudo, suas produções certamente reelaboraram a linguagem poética de modo a aproximá-la cada vez mais da dimensão oral vigente, além de fornecer instrumentos necessários para novos tipos de aproximações entre Música e Literatura. Foram, ainda, capazes de captar angústias compartilhadas por aquela geração que vinha se erguendo por entre as margens da cultura e da sociedade e foram, certamente, lidos por alguns deles: sobretudo por Richard Meyers, que editou uma revista literária de tiragem minúscula e que, em apresentações de uma de suas bandas, literalmente punha como emblema escrito à mão nas camisetas de integrantes um sentimento que epitoma sua geração musical: “*please, kill me*”<sup>32</sup>.

Tido como um movimento estético, comportamental e musical composto por personagens oriundos de classes baixas que se viram, logo nos anos iniciais de sua idade adulta, diante de uma época de intensa recessão, desprovidos de quaisquer perspectivas de futuro e em meio a uma era de intenso conservadorismo político e econômico<sup>33</sup>, o *punk* teve como motor principal uma certa fúria pós-adolescente e boas doses de niilismo<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> “... [Richard] Hell had come up with the punk catchphrase “*please kill me*”, which was to be stenciled onto a T-shirt Television guitarist Richard Lloyd wore onstage” (KANE, 2011, p 366)

<sup>33</sup> Nos Estados Unidos, o presidente comumente associado ao período é o republicano Ronald Regan; no Reino Unido, Margaret Thatcher estava em franca ascensão como líder do partido conservador inglês e viria a ocupar o posto de primeira ministra.

<sup>34</sup> Uma total ausência de possibilidades existenciais vislumbrada por estes jovens está presente em uma das canções mais emblemáticas do *punk*, que consta no álbum de estreia dos ingleses dos Sex Pistols, **Nevermind the Bollocks** (1977). Ainda no prólogo de **Lipstick Traces** (2009), o jornalista e professor Greil

Encurralados e colocados contra a parede, os jovens desta era pareciam necessitar de alguma válvula de escape, de uma linha de fuga<sup>35</sup> que os conduzisse a um outro local, distinto. Para boa parte daquelas personagens, que respondiam por alcunhas que em nossa língua soam ao mesmo tempo tempestuosas e imaturas como “Joãozinho Trovoada”<sup>36</sup> e “Cid Vicioso”<sup>37</sup>, este lugar foi o da destruição através de excessos e autodepreciação; outros, conseguiram entender aquela explosiva forma de expressão como performance, sendo capazes de transformar, de alguma maneira, os excessos em arte.

A colaboração desse tipo de movimentação cultural, em especial nos termos da propensão, no cerne de seu caráter, ao estabelecimento de rupturas – e possíveis progressos em termos de forma e linguagem oriundos desse rompimento com o estabelecido –, vem encontrando espaço na discussão especializada, para além das esferas de um interesse musical ou meramente jornalístico. As conexões com a notória característica de ruptura e negação por muito tempo mantiveram o conteúdo produzido nesse campo em segmentos consideravelmente distantes dos olhos até mesmo da crítica musical, quanto o mais daquela de cunho acadêmico: a informação circulava em revistas e jornais independentes vendidas em pontos específicos ou pelos correios, como os fanzines<sup>38</sup>; os discos e turnês dos artistas eram baseados em esquemas de lançamento, distribuição e organização muitas vezes independentes que tinham como suporte o DIY, sigla para “*Do it yourself*” (sugerindo o lema de “faça você mesmo”, sem esperar por alguma corporação – quer seja gravadora ou editora – que banque

---

Marcus dá aos seus leitores uma noção precisa do que aquelas canções significavam à época: “they had begun as if in pursuit of a project: in “Anarchy in the U.K.” they had damned the present, and in “God Save the Queen” they had damned the past with a curse so hard that it took the future with it. “NO FUTURE”— NO FUTURE / NO FUTURE / NO FUTURE FOR YOU / NO FUTURE / NO FUTURE / NO FUTURE / NO FUTURE FOR ME — so went the mordant chant as the song ended. “No future in England’s dah-rrrreeming!” (MARCUS, 2009, arquivo digital em formato .epub)

<sup>35</sup> Talvez por retornar a ideias tão caras a mim durante meus anos de juventude, encontro uma tendência a relacionar bastante as quebras de barreiras e as saídas propostas pelo punk com aquilo que Gilles Deleuze vincula à ideia de linhas de fuga, e aqui faço uma menção a ele e a esse seu conceito. Trata-se de uma espécie de lugar para a elaboração daquilo que é um caminho possível dentro do impasse, do que aparenta imperceptível: *“uma fronteira, uma linha de fuga ou de fluxo, mas que não se vê, porque ela é o menos perceptível. E no entanto é sobre essa linha de fuga que as coisas se passam, os devires se fazem, as revoluções se esboçam”* (DELEUZE, 1992, p. 60-1). Ainda: *“faz-se uma ruptura, traça-se uma linha de fuga, mas corre-se sempre o risco de reencontrar nela organizações que reestratificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a um significante, atribuições que reconstituem um sujeito”* (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 18)

<sup>36</sup> Johnny Thunders foi membro da banda The New York Dolls, precursora do punk rock. Faleceu em 1991.

<sup>37</sup> Sid Vicious foi membro dos Sex Pistols, morto prematuramente pelo uso de drogas. É uma das mais icônicas figuras do *punk*.

<sup>38</sup> Hoje, algumas bibliotecas mantêm em suas coleções exemplares desse tipo de publicação devidamente catalogados, sobretudo em cidades que foram cenário dessa produção. A exemplo, a biblioteca pública da cidade de Nova York (<http://goo.gl/xjGrVh>) e a biblioteca britânica (<http://goo.gl/2NzIw>). (Acesso em 05 de Março de 2018)

sua ideia); a História dessa época foi sedimentada por registros orais, em entrevistas conduzidas pelos jornalistas Legs McNeil e Gillian McCain na obra **Mate-me por favor** (1996) pois, por outra feita nos caminhos da história da música por onde seguimos, trata-se de uma produção artística erigida por uma das castas de personagens sugerida por ZUMTHOR (2010, p. 243): ao francês, há, no imaginário do ouvinte, além dos já mencionados *ramblin' men*, os *drop-outs*, os desistentes. Muitas das personagens que fizeram parte desse cenário musical, como previamente mencionado, tinham baixo nível de escolaridade e eram desistentes do ensino convencional. Alguns que fizeram parte desse cenário, hoje, podem ocupar posições que dão salvaguarda não apenas ao seu testemunho, mas ao legado artístico e intelectual dessa produção – tão distante do eixo abalizado pela mídia convencional e pelos produtores do conhecimento<sup>39</sup>.

Em um recente compêndio específico da literatura produzida na cidade de Nova York (e através do seu espaço) publicado no ano de 2010 pela Cambridge University Press, há um segmento específico dedicado à temática do *punk*<sup>40</sup>; seu autor, Daniel Kane, publicou o que pode ser considerado uma expansão das temáticas tratadas neste capítulo em edição da revista **Contemporary Literature**, da Universidade de Wisconsin do ano seguinte. No artigo em questão, o foco de Kane não é o do cenário musical, temático ou estético do *punk*, mas as seis edições da **Genesis: Grasp**, uma publicação voltada à poesia encabeçada, durante o período de 1968 a 1971, por uma de suas figuras mais proeminentes dentro do contexto nova-iorquino: Richard Hell, à época, ainda Richard Meyers.

Membro de alguns grupos que são marcos no estilo – além do já mencionado **New York Dolls**, Hell também foi membro do **Television** e tem ainda um outro registro em áudio histórico que assina, também no ano de 1977, ao lado da sua banda de apoio **The Voidoids** –, o Richard Meyers que assina aquelas publicações sintetiza, em diversos aspectos, muito do que expus aqui – como exemplo, a falta de conhecimento dito "formal" que não é tomada

---

<sup>39</sup> Greil Marcus escreveu para a revista Rolling Stone durante os anos 1960. Como jornalista, pode não apenas pesquisar, mas também testemunhar muitos dos eventos citados nesta seção, refletindo sobre eles: produziu sobre Dylan, sobre o *punk* e, também, sobre a música popular nos EUA do início do século passado. Os autores de **Mate-me por favor** produziam fanzines e colaboraram no cenário cultural independente da época. McNeil teve participação na publicação **Punk**, produzida em Nova York, e foi editor da revista **Spin**. McCain teve participação no programa de produção, discussão e leitura de poesia da igreja de St. Mark, na mesma cidade.

<sup>40</sup> O título da colaboração, no caso, foi “*From poetry to punk in the East Village*”. Não se trata do material propriamente utilizado para este trabalho, mas é de válida menção notar seu lugar dentro da coleção da editora.

como barreira à produção artística<sup>41</sup>, e o apreço pelos interstícios entre diferentes formatos<sup>42</sup>. Desta maneira, em sua publicação<sup>43</sup>, fez circular a produção de uma literatura iniciante em diálogo com nomes oriundos de escolas recentes (Richard Eberhart, vencedor do prêmio Pulitzer, figurou na primeira edição); além de, nela, também ter cedido espaço às artes visuais produzida por nomes que, por muitos anos, permaneceram às margens, como a fotógrafa Diane Arbus.

A poesia publicada por ele, segundo Kane, mantém um diálogo estreito com suas letras, e vários procedimentos oriundos do literário estão presentes em sua mais conhecida composição, **Blank Generation** (1977): o espaçamento em seu refrão (presente nos níveis tipográficos, visuais e auditivos)<sup>44</sup>; um estilo de escrita lúdica e ambivalente<sup>45</sup>; a construção de imagens em poderosas progressões; os constantes *enjambements*.

Formas de expressão que promulguem linhas de fuga para rompimentos com o estabelecido são necessárias às capacidades de expansão em seu nicho. Para os envolvidos com o *punk* à época, aquele era um tipo de formato que deliberadamente construía contradições de modo a trabalhar com elas. Havia, naquela música, uma oportunidade de transcender binarismos tradicionais ao se posicionar em um lugar cambiante entre um privilegiado formato artístico e a cultura popular (KANE, 2011, p. 334); em alguns de seus nomes, existia uma intenção em colocar no limbo o espaço reservado às distinções entre uma forma poética inovadora e o estilo de música que compunham – não à toa, Bob Dylan cede espaço para que Patti Smith (provavelmente, o maior nome da poesia no *punk* norte-americano) vá receber o Nobel, numa dinâmica performática que os movem (poetas, músicos, trovadores) adiante.

<sup>41</sup> Em entrevista para a pesquisa de Kane, Hell menciona: "quando decidi aos 16 que queria sair da escola, a forma como descrevi aquilo para mim mesmo foi. . . minha ambição e intenção era. . . era a de ser um poeta" (KANE, 2011, p. 355).

<sup>42</sup> É ressaltada, tanto na argumentação do artigo quanto em entrevistas diversas, uma certa capacidade daquela música de transcender binarismos tradicionais: tratava-se de um tipo de discurso dentro do Rock que poderia, sim, ser arte (KANE, 2011, p. 334)

<sup>43</sup> Em consonância com o anteriormente descrito, hoje os arquivos da **Genesis: Grasp** fazem parte do acervo do Harry Ransom Center, na Universidade do Texas em Austin (<http://goo.gl/4EZ6kW>). Acesso em 06 de Março de 2018.

<sup>44</sup> "I belong to the \_\_\_\_\_ generation but," com a palavra "blank" apresentada em sua omissão, o artista se colocando também como integrante desse não-lugar no verso seguinte: "I can take it or leave it each time. Well,"

<sup>45</sup> "I was saying lemme out of here before I was / even born. It's such a gamble when you get a face. / It's fascinatin' to observe what the mirror does / but when I dine it's for the wall that I set a place". A estrofe inicial é permeada por imagens que se referem a um certo lugar de ausência típico do espírito da época. Kane, no entanto, revela-nos que parte destas linhas foram ludicamente compostas através do índice de versos iniciais de um livro de poesia chamado **Wanna go out?**, composto a quatro mãos por Hell e Tom Verlaine (à época, seu colega de banda no **Television**) sob o pseudônimo de Theresa Stern.

Esse tipo de postura é bem-vindo às artes como um todo, e perspectivas aglutinantes são necessárias à sua prática, às suas abordagens para estudo e, por que não, também à tradução. Concordo com Yuste Frías (2005) quando sublinha a relevância de uma contemporaneidade que repense toda esta lógica binária: “ni blanco ni negro sino zonas grises y de diferente color convertidas en sectores de incertidumbre”; vinculações teóricas e artísticas que tratem de uma “via possível”, dessa linha terceira, pois

“Las fórmulas tripartitas resultan ser más operativas que las binarias a la hora de dar cuenta de la realidad del lenguaje y, por consiguiente, de la traducción, donde la figura del traductor, ese tercer elemento, es mucho más que un simple intermediario lingüístico y/o cultural. Las nuevas teorías de la traducción son conscientes de que la traducción es, ante todo, una práctica social, política y cultural que implica complejas tareas de transformación textual...” (YUSTE FRÍAS, 2005, p. 60)

Literatura e Música são âmbitos férteis para que essa transformação tome lugar – e suas mudanças estão em palco há décadas, apenas arquitetando novos elementos ao cenário.

Devidamente ressaltadas as conexões e distinções entre as instâncias da "zona cinzenta" da poesia e da canção contemporânea, hachurada a sua zona fronteira para trocas possíveis e iniciado um diálogo direto com teóricos que serão utilizados, tecerei, na seção a seguir, comentários acerca dos produtos que dão suporte ao material base para o processo tradutório da dimensão da **Composição**, pensando instâncias possíveis para tratá-la como um todo textual.

### 2.3. Palavras a considerar: propostas para uma compreensão textual de um cancionista

Em artigo originalmente publicado na revista Artforum em janeiro de 1984, à ocasião do lançamento do *single* mais recente do britânico Elvis Costello, o jornalista, crítico cultural e professor Greil Marcus escreveu um texto que contém pistas acerca de um olhar para a **canção** contemporânea muito próximo daquele que proponho aqui; um que se coloca respeitoso para com suas características particulares (uma composição artística arquitetada, por princípio, para ser ouvida mais do que — ou, em refraseamento possível, *antes que* — lida), ao mesmo tempo em que consciencioso das dinâmicas nelas inscritas por artistas cientes de suas dimensões textuais presentes por entre os espaços do papel, das caixas de som e para além deles, onde há uma interposição harmônica e complementar entre os atos de ler e ouvir.

Em suas linhas acerca de *Pills and Soap*, intituladas **Dentro do banheiro fascista (2006)**, Marcus detém-se longamente sobre o contexto em que a música foi lançada, ambientando o leitor no Reino Unido da era Thatcher e posicionando teoricamente a canção e seu contexto sócio-político junto à Hannah Arendt e Susan Sontag. Podemos acompanhar o autor por entre elaboradas conexões acerca da temática geral do *single* de Costello, em especial sobre as formas como a crueldade torna-se cotidiana e normatizada em épocas de recessão econômica. Em seu texto, Marcus, como que minuto após minuto da canção, vai delineando artifícios sonoros utilizados desde o estranhamento sugerido ao início da música, no acompanhamento dos versos iniciais com um bater de palmas, recurso tão comum na música pop, mas que, aqui, através de processos de masterização e mixagem em estúdio, acabam por se assemelharem ao som de armas engatilhadas por uma pelotão de fuzilamento. Marcus pontua que o som das palmas transformados em instrumentos de guerra remetem ao sensacionalismo midiático explorado pelos noticiários em épocas de crise: na letra, pai, mãe e filha são entrevistados por um repórter munido de um microfone e um pagamento em cachê; a lágrima nos olhos da criança devidamente enquadrada pela câmera, alcançando o refrão com as personagens reduzidas à pílulas e sabão (MARCUS, 2006, p. 118).

Para mim e para os objetivos que proponho no presente trabalho, o mais interessante da análise é quando Marcus, ao deter-se na segunda estrofe, afirma ter a clara impressão de que ouve Costello “cantar para as **palavras**, não para a música<sup>46</sup>”. De fato, ao entoar que a realza britânica *come from lovely people with a hard line in hypocrisy / They are ashtrays of emotion for the fag ends of aristocracy*, a extensão dos versos são subitamente prolongadas, a linha da harmonia vocal é modificada e as palavras vão, progressivamente, “sendo aceleradas ao serem cantadas, o tipo de verso que se precisa apenas ouvir para compreender, o tipo de letra que nunca é totalmente absorvida”<sup>47</sup> (MARCUS, 2006, p. 122).

É relevante ressaltar aqui a escolha vocabular por parte do autor do artigo em questão. Sua opção por utilizar “*words*”, e não “*lyrics*”, mostra-se bastante reveladora em ambas as passagens, como se o distanciamento crítico concedesse a Greil Marcus uma outra compreensão das dimensões envolvidas naquela construção artística de Costello: naquele instante específico de sua canção, ele não se dirigia à letra como músico (a opção por dezoar do restante da estrutura da composição não seria a mais correta aos ouvidos), mas como

<sup>46</sup> No original: “...Costello sings to the **words**, not the music” (MARCUS, 2001, p. 252. Grifo meu)

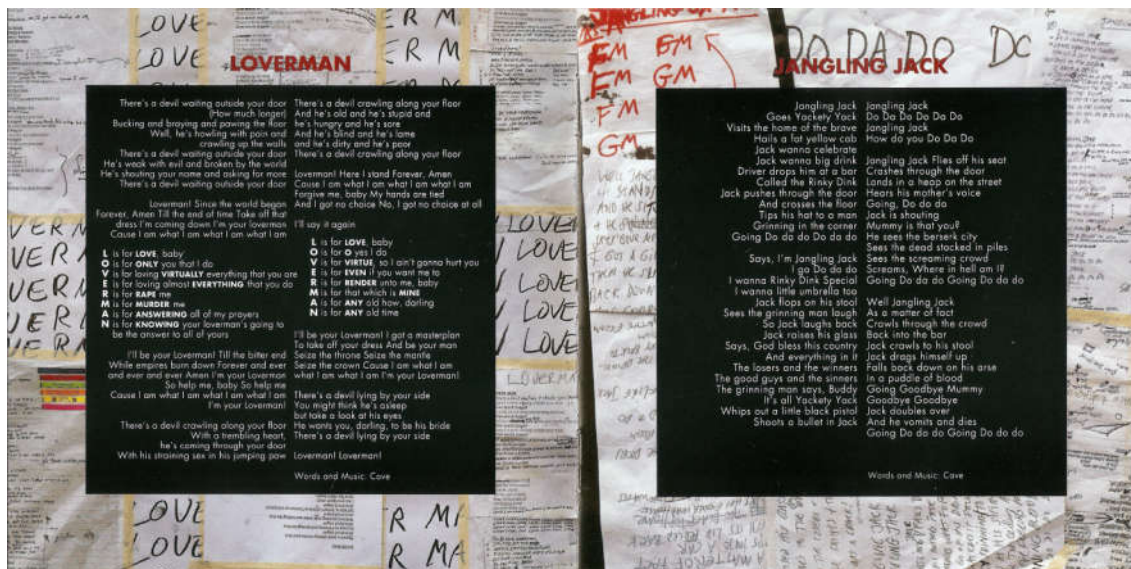
<sup>47</sup> No original: “the **words** rushed as they're sung, the sort of line that needs only to be heard to be understood, the sort of lyric that is never fully absorbed” (MARCUS, 2001, p. 252. Grifo meu)

alguém que compõe versos. E, percebendo Elvis Costello também nessa necessária dimensão, Marcus assinala em seu argumento um caráter complementar da palavra escrita em uma canção, por tratar-se de um tipo de lírica que requer estímulos diversos para o tipo de absorção proposto, um verso que requer o canto para conceder-lhe um aspecto distinto.

A linha de raciocínio proposta por Marcus em muito coaduna com aquela apresentada pelo Zumthor de **Performance, recepção, leitura** (2007), quando este argumenta, no trato com um cancioneiro, uma diminuição da autonomia plena do texto. Palavra é, sim, por óbvio, mantida; o textual, no entanto, é reconstituído por elementos diversos, como “a pessoa e o jogo do intérprete, o auditório, as circunstâncias, o ambiente cultural e, em profundidade, as relações intersubjetivas, as relações entre a representação e o vivido” (ZUMTHOR, 2007, p. 17-8). E o escritor, o “homem que canta”, como assinala Marcus, também “é uma representação, uma construção, tanto quanto qualquer outra imagem nesse número” (MARCUS, 2006, p. 122).

Dito isto, para a minha argumentação é sempre conveniente lembrar que, conforme apontado na seção 2.1, no “jogo cênico” da canção onde esses “números” são performados, a palavra em sua instância textual (material primário da tradução literária) também atinge o espectador (o ouvinte, o leitor) de forma expandida. Nesse momento inicial, sua fixação em formato texto enquanto livro é futura, acessória: primeiro, o usual é que a tomemos de ouvido, tal qual o cancionista e demais colaboradores escolheram por fixá-la para figurar em um álbum; depois, por meio dos encartes e libretos, é quando em um primeiro instante será possível colher pistas sobre a forma mais adequada de encará-la.

Portanto, uma espécie particular de **palavra impressa** precede, aqui, o formato livro. Não são raras as ocasiões em que estes libretos contenham alguma espécie de fixação, ainda que inicial, da canção como texto em si; curioso como alguns artistas apresentam suas letras como “rascunho” nesses libretos e encartes, ainda que conscienciosos ou não desta instância. Assim, o textual chega ao leitor/ouvinte e ao tradutor de forma expandida; abrangente também deverá ser a operação de leitura que ela demanda.

Figura 08 - Letras e seus rascunhos em *Let Love In* (1994)

Fonte: *Let love in* (CAVE, 1994).

A forma como uma Composição apresenta-se no álbum é, portanto, a maneira como esse texto primeiro requer leitura, exigindo uma articulação múltipla. Não é surpreendente que tal característica se vincule em harmonia à forma com que Zumthor sugere que se “leia” a oralidade: “*é encontro e confronto pessoal, a leitura é diálogo. A ‘compreensão’ que ela opera é fundamentalmente dialógica*” (ZUMTHOR, 2007, p. 63). A maneira múltipla com que um texto se apresenta em um álbum sonoro guarda, portanto, forte ligação com as formas com que a arte se apresenta ao espectador em nosso tempo presente, conforme sublinhado na seção anterior. Para além do produto final enquanto resultado e forma, o formato álbum musical e as textualidades nele presentes também requerem leitura, pois “*o efeito de um medium torna-se mais forte e intenso justamente porque seu 'conteúdo' é um outro medium. O conteúdo de um filme é um romance, uma peça de teatro, ou uma ópera*”<sup>48</sup> (MCLUHAN, 1994, p. 18). Esse caráter pluralístico dos *media* que envolvem a apresentação da canção

<sup>48</sup> Tradução minha. No original: “*The effect of the medium is made strong and intense just because it is given another medium as 'content'. The content of a movie is a novel or a play or an opera*”. Marshall McLuhan foi um dos que, ao longo da segunda metade do século XX, e procurou rascunhar um método para a leitura para as linguagens contidas nesses meios de comunicação. A leitura, hoje, de seu *Understanding media* (1994), originalmente publicado em 1964, oferece uma surpreendente ressonância com a percepção de Zumthor sobre a primazia da voz como um intenso veículo de literariedade: “A palavra falada envolve todos os sentidos dramaticamente” (MCLUHAN, 1994, p. 77-8, tradução minha)



popular contemporânea também já foi alvo da investigação dentro dos Estudos da Tradução. Klaus Kaindl, em seu artigo **The plurisemiotics of pop song translation: words, music, voice and image (2005)**, ainda que tratando essencialmente da análise de versões de canções de um idioma para outro, e o fazendo por meio de um viés estrutural e um tanto quanto distinto daquele que opto por desenvolver, corrobora muito dos posicionamentos anteriormente expostos, em especial na compreensão da existência da canção como objeto mediado (em seus processos de interação, produção e consumo; em sua transmissão; em suas dimensões sociais), colocando essa característica como central para uma abordagem tradutória (KAINDL, 2005, p. 240). Em sua argumentação, ao considerar a multimodalidade da canção, Kaindl trabalha essa característica por meio do conceito de *bricolage*, de Claude Lévi-Strauss, transformando o tradutor em um *bricoleur*, que organiza, conecta e combina elementos desse texto múltiplo, de forma a alcançar um novo e unificado sistema (KAINDL, 2005, p. 242).

Por tais prismas, a canção em seu formato contemporâneo, bem como os materiais que a acompanham como artefato cultural, ao carregarem em si linguagens distintas, diferentes meios de apresentação textual e, para além disso, uma qualidade literária de significativa valia, exige um estudo que se respalde em elementos plurais e variados. Escolho por tomar como objeto de análise e prática tradutória dois artistas da canção popular contemporânea em língua inglesa que, em sua produção, fazem uso dessa diversidade, mantenham fortes relações com o literário e desenvolvam obras que começam, devagar e continuamente, a chamar a atenção, também, da reflexão acadêmica; dedico, assim, os dois próximos capítulos respectivamente a Bob Dylan e Nick Cave. A essa altura do percurso, minha proposta é apontar e ressaltar, por meio da operação tradutória, conexões com a literatura no cancioneiro de cada um, sustentando um caminho de leitura<sup>49</sup> que ponha em conta as já ressaltadas instâncias escritas caras à canção.

Antes de proceder com as amostras e seus comentários, julgo prudente ressaltar que nesse segmento em específico escolho ter ao meu lado um certo tipo de produção teórica nos Estudos da Tradução: uma que mantém um vínculo estreito com a prática literária. Nessa perspectiva, Guilherme Gontijo Flores e **Algo infiel: corpo, performance, tradução (2017)**, sua parceria com Rodrigo Tadeu Gonçalves, apareceu-me primeiro como leitura e foi um modelo para uma postura tradutória para com a canção que toma em conta uma escrita que se

---

<sup>49</sup> Um caminho de leitura no qual, para o presente trabalho, as palavras de Haroldo de Campos na entrevista **Poesia e Música (2006b)** sobre o empenho tradutório adquirem um peso ainda maior: “*A operação tradutora (...) impõe uma leitura partitural do texto, mostrando que, nesse sentido, num sentido de imanência estrutural, a poesia (desde sempre) pode ser entendida como música*” (p. 284)

aproxime da oralidade<sup>50</sup>; foi-me ainda uma obra fundamental para, junto com Zumthor, entender o processo de tradução e sua conseqüente reflexão (e, por meio dessa via, também da criação) como um jogo de cena envolvendo numerosos elementos no palco teórico a serem considerados com a finalidade de construir, ao final, um produto<sup>51</sup>. Haroldo de Campos e sua proposta **Da tradução como criação e como crítica (2004a)** também serviu de alicerce, em especial sua preocupação em “*ser fiel ao ‘espírito’, ao ‘clima’ particular da peça traduzida (...), que o original autoriza em sua linha de invenção*” (2004a, p. 37). Para o contexto do presente trabalho, considero bastante oportuna a ideia do tradutor ter de ser um agente capaz de captar o “espírito” do material de partida, sobretudo após ter ressaltado na seção anterior as facetas múltiplas que vem incorporando o tipo de arte que os dois autores produzem, em “clima” de interseções com a literatura e com outras artes. A recriação paralela e recíproca (CAMPOS, 2006a, p. 35) preconizada por Haroldo encontrará terreno fértil para diálogos no cancionário contemporâneo produzido pelos dois autores aqui propostos<sup>52</sup>.

---

<sup>50</sup> Ao longo de seu texto de 2017, Gontijo lança-se à tradução de fragmentos de poesias e canções de diversas épocas e, ao propor-se a traduzir canções populares contemporâneas, encontrei nas suas soluções marcas de uma oralidade caras ao gênero e que, de muitas maneiras, desapareciam nas propostas de Galindo. Ao traduzir o verso “My girl is a little animal” como “Minha gata é que nem um animal” (2017, p. 107), no início da canção “Little animal” do duo dinamarquês The Raveonettes, a opção por “gata” ao invés de “garota” para *girl* chama o leitor para o tempo e o contexto *rock* da canção. Ao trazer para o Português “Hurt”, do grupo estadunidense Nine Inch Nails, quando traz o verso “You are someone else I am still right here” para “você já mudou eu inda sou eu” (2017, p. 119), Gontijo prefere por marcar a oralidade contraindo a palavra “ainda” – uma opção que, na dimensão de sua proposta de leitura para a interpretação de “Hurt” pelo cantor *country* Johnny Cash, fixa também uma marca da personalidade daquele que entoa a canção. Sobre essas liberdades e marcações, devo dizer, ainda, que concordo com sua afirmação de que “*Daí que seja sempre necessário recusar de novo e de novo os discursos que cobram da poética da canção regras da poética escrita*” (2017, p. 74)

<sup>51</sup> **Algo Infiel (2017)**, mais que um apanhado de ensaios e reflexões sobre tradução e performance, parece-me um grande mosaico teórico norteado pela ideia da materialidade de expressões artísticas em formatos diversos – em especial, imagem, texto, corpo. Fotografias em preto e branco ilustram passagens que, por vezes percorrendo memórias do próprio autor (Gontijo lança mão, por exemplo, de uma ida ao show de Maria Bethânia dez anos atrás para refletir acerca da literariedade da canção através de um a capela que Bethânia realiza da canção “É o amor”, de Zezé e Luciano), reflete sobre a apresentação do material artístico. A tradução, de modo evidente, está bem presente – é a seara em que Gontijo atua –, mas dentro de um aspecto eminentemente artístico e, também, performático.

<sup>52</sup> Oportunamente, Gontijo é leitor de Haroldo. Na seção “A versão do mesmo” do seu livro de 2017, há espaço para a crítica de traduções literárias a que chama “comuns”, aquelas destituídas de um projeto estético radical. E esboça a tipologia de dois tipos delas: as mediadoras, que auxiliam a leitura do original; e as medianas, cujas aspirações estéticas apenas marcam “esforço de versificação (a medida métrica) e de um deliberado empenho rítmico” (2017, p. 103). A intenção de Galindo ao transpor Dylan e Lou Reed para o Português brasileiro, conforme pode-se perceber em seus prefácios para as edições nacionais já anteriormente expostos, foi colocar-se na primeira categoria. Para Gontijo, Haroldo de Campos, por meio de sua proposta *transcriadora*, foi responsável por formular a operação radical de tradução (2017, p.104).

### 3. DYLAN

Em 1970, Bob Dylan já era uma figura respeitada em seu meio. Àquela data e à idade de 29 anos, era tido como um talentoso compositor de sucessos para o rádio e, embora a vendagem de seus álbuns atingisse números nada alarmantes<sup>53</sup>, talvez em virtude de sua voz peculiarmente anasalada e fora dos padrões, e de suas longas e intrincadas letras, era tido como uma referência em termos do que a canção do seu local e de seu tempo poderia fazer e alcançar, direcionando possíveis rumos para que ela se desdobrasse em algo mais pareável com aquelas décadas dadas a rupturas e inovações culturais.

Embora houvesse alcançado um período de intensa e notável produção durante os anos de 1963-1966, período em que figuram seus álbuns mais respeitados<sup>54</sup>, a partir de então a produção de Dylan encontrou, em certa medida, algo que um descenso. Paul Nelson (2011), em um curioso artigo de 1976 para a Rolling Stone que se situa em meio aos limites do conto e da resenha, coloca que “*entre 1969 e 1975, a carreira de Dylan deu uma brusca derrocada*”, afirmando que um dos bastiões da contracultura da década de 1960 “*ignorou o abismo e tentou convencer o mundo que agora era somente mais um homem de família em um feliz matrimônio*”. Ao encarar suas referências em versões ou participações nos discos Nashville Skyline (1969) e Self Portrait (1970), o crítico ainda afirma que o músico “*...desafiou artistas country como Elvis Presley, Hank Williams, the Everly Brothers, Johnny Cash, Jerry Lee Lewis, et. al., e, pela primeira vez, se deu mal*”. Acerca do disco do ano específico mencionado de início, bastante pontual à argumentação conduzida nesta seção, Nelson ainda atesta: “*New Morning (1970) foi um medíocre álbum de retorno, a individualidade e a ambição aparentemente se foram. Não é que ele tenha feito uma tentativa tola, ele só não fez tentativa alguma*” (2011, p.198; tradução minha)<sup>55</sup>

<sup>53</sup> Em matéria para o suplemento sobre o mercado financeiro após a outorga do prêmio Nobel, a revista Time destacou que nenhuma gravação de Dylan alcançou o topo das paradas dos EUA pela Billboard, tampouco seus discos ficaram entre os 200 mais vendidos. (TIME, 2016. Disponível em: <http://time.com/money/4530076/bob-dylan-nobel-prize-best-selling-albums-songs>. Acesso em 08 de Outubro de 2018)

<sup>54</sup> A saber: **The freewheelin' Bob Dylan (1963)**, **The times they are a-changin' (1964)**, **Another side of Bob Dylan (1964)**, **Bringing it all back home (1965)**, **Highway 61 revisited (1965)** e **Blonde on Blonde (1966)**

<sup>55</sup> No original: “*between 1969 and 1975, Dylan's career slumped badly*”; “*ignored the abyss and tried to convince the world he was just another happily married family man*”; “*...he challenged such country singers as Elvis Presley, Hank Williams, the Everly Brothers, Johnny Cash, Jerry Lee Lewis, et. al., and, for the first time,*

Ainda que a produção artística que Dylan apresenta após seus anos mais profícuos, quando produziu letras representativas de todo um período como “Blowin’ in the wind” e “Like a Rolling Stone”, seja essencialmente sobre as alegrias do casamento, da família e de um lar feliz (NELSON, 2011, p. 200) uma das canções a figurar em *New Morning* (1970) é essencial para se refletir o início da conturbada relação entre Dylan e a academia. A temática central de “*Day of the Locusts*” são acontecimentos que se deram em Junho de 1970, quando Dylan recebeu as honras pela concessão do título de Doutor em Música pela Universidade de Princeton. Se não o primeiro, este foi um dos iniciais acenos do interesse acadêmico ao artista em virtude da qualidade de sua produção, e desde lá se pode perceber algumas repetidas características das premiações subsequentes: a relutância do homenageado em plenamente aceitá-la; uma certa confusão se a homenagem deveria a propósito figurar no âmbito da musicalidade ou da escrita; a transformação do fato em material artístico, e como o próprio Dylan posiciona-se perante essa questão.

Lee Marshall considera que esse posicionamento hesitante, que a um só tempo mistura atração e repulsa, é resultante de tensões que emanam tanto das instituições que concedem a láurea quanto do homenageado em si: aquela, quando o faz, é decerto por decorrência de um reconhecimento, ainda que mantenha um elevado grau de ceticismo quanto à produção do laureado em virtude do meio através do qual primordialmente trabalha (2009, p. 100); já este, em contrapartida, vê-se na situação de ser obrigado a conceder explicações acerca do real teor de seu fazer artístico a figuras que, por suposto, são justamente aquelas encaradas como detentoras do conhecimento. De sua parte, Dylan não concede explicação alguma, pelo contrário: faz uso de tais questionamentos em suas próprias **Composições**, contribuindo para que a dinâmica de seu dificultoso lidar com a academia permaneça. É necessário voltar-se à sua obra para melhor compreender essa querela; voltemos, pois, cinco anos antes daquela distinção acadêmica. Estamos em 1965.

Por meio de seus trabalhos anteriores, ainda no início da década de 1960, Dylan já era tido como um autor popular de certo brilhantismo: em Dezembro daquele ano, o periódico *The New York Times* publicou um artigo questionando se, após a morte de William Faulkner em 1962, a lacuna de “*Escritor Público N° 1*” do país deveria ser preenchida não por figuras de destaque como Robert Lowell, Norman Mailer ou Saul Bellow, mas por um cantor àquela data ainda distante de seus 30 anos de idade. Desta maneira, o próprio periódico, ao dirigir-se

---

*got routed*”; “*New Morning (1970) was a mediocre comeback album, the individuality and ambition apparently gone. It wasn’t that he made foolish moves, but no moves at all*”

a ele como um artista da escrita e enquadrá-lo em conjunto com figuras públicas desse meio, é que fomenta o debate sobre qual seria o real teor da sua obra; o questionamento, então, parte antes do público e de uma crítica não acadêmica. Esta noção, de muitas maneiras, é tomada como fio condutor da matéria:

Surpreendentemente, numerosos críticos literários americanos professam nunca terem sequer ouvido falar de Bob Dylan enquanto que, entre aqueles que tem familiaridade com seu trabalho, a opinião crítica é severamente dividida entre aqueles que não o levam a sério e aqueles que concordam com os alunos, e consideram que Dylan pode muito bem ser uma nova figura importante nas letras americanas.

"Não considero Dylan como um escritor de alguma consistência — é simplesmente alguém da cultura popular", afirma um dos críticos anti-Dylan. "É certo, ele tem uma imaginação interessante, mas suas ideias e técnicas são datadas e banais — já vimos tudo isso na década de trinta. Assim como a maioria dos heróis da cultura pop, Dylan logo será esquecido — vai rápido se tornar o escritor em voga do ano passado" (THE NEW YORK TIMES, 1965. Disponível em <http://movies2.nytimes.com/books/97/05/04/reviews/dylan-writer.html>. Acesso em 08 de Outubro de 2018; tradução minha)<sup>56</sup>

Naquele mesmo ano de 1965, Dylan lançou duas obras centrais em sua carreira: **Bringing it all back home** e **Highway 61 Revisited**. Além das letras, que podiam ser ouvidas ao colocar o álbum para tocar<sup>57</sup>, o libreto encartado junto ao disco continha, também, poemas. David R. Shumway (2009, p. 117) considera digno de nota, em texto produzido para o volume da Cambridge dedicado ao artista em questão, que ao questionar-se em debate o potencial da lírica de Dylan muito pouco faz-se alusão a esses textos; fato algo peculiar, pois sem dúvida alguma trata-se, ainda que apresentados naquela instância, de **poemas**, ao mesmo tempo em que concedem chaves de interpretação e de um posicionamento artístico sobre

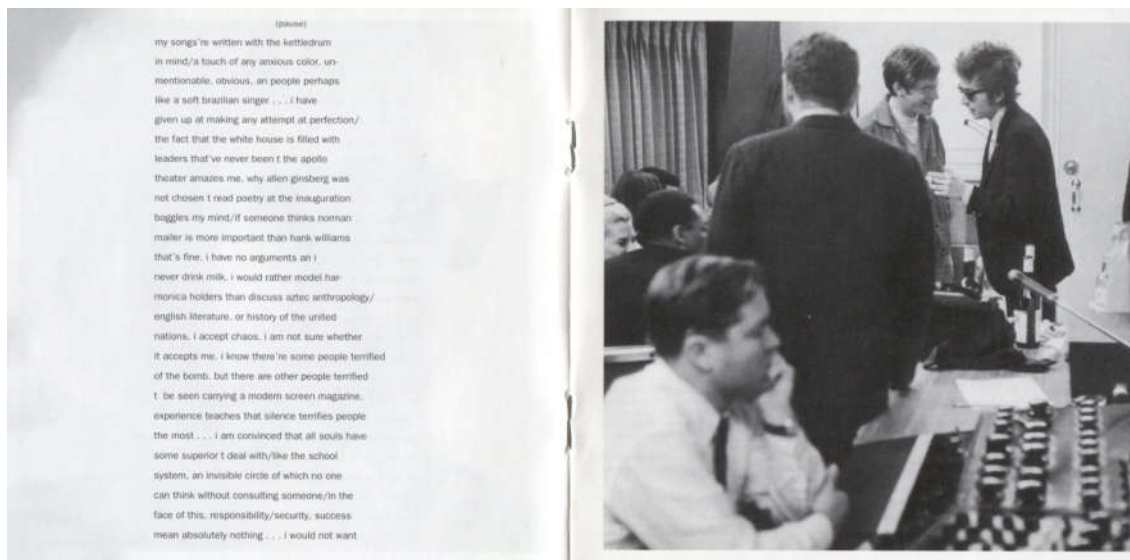
<sup>56</sup> No original: Surprisingly, a number of leading American literary critics profess never even to have heard of Bob Dylan, while, among those who are acquainted with his work, the critical opinion is sharply divided between those who don't take him in the least seriously and those who agree with the students that Dylan may well be an important new figure in American letters.

"I don't see Dylan as a writer of any consequence — he's simply a pop-culture figure," says one of the anti-Dylan critics. "Granted, he has an interesting imagination, but his ideas and his techniques are dated and banal — we've been through all this before in the thirties. Like most pop culture heroes, Dylan will soon be forgotten — he'll quickly become last year's vogue writer.

<sup>57</sup> Conforme mencionado na introdução deste trabalho, os discos de Dylan não trazem em seus encartes as letras de suas canções, mas textos de acompanhamento estão com frequência presentes em muitos de seus álbuns. Por vezes, são assinados por produtores e críticos musicais; por outras, constam palavras de figuras literárias como Allen Ginsberg. Quando assinados pelo próprio autor, não temos suas Composições no formato canção, pois tratam-se de poemas ou pequenos textos em prosa. Eis, portanto, um dado interessante: no encarte de seus **discos**, podemos ler **literatura**; hoje, em seus **livros**, é possível ter acesso às letras para suas **canções**. Essa ambiguidade pode ser lida como deliberada opção por habitar um “entre-lugar” como artista, tanto nos palcos quanto em seus escritos. Por esse viés, gostaria de ressaltar que, nos dois *media* distintos, a instância textual encontra-se, tal qual o artista, em performance: temos, pois, um exemplo da **Palavra “performada”**, em expansão para além dos limites impostos por seus formatos de apresentação, conforme mencionado ao final da seção 2.1 da presente dissertação.

como o próprio Dylan encara sua prática. Assim, em diversos instantes de ambos os discos, tanto em sua lírica impressa quanto cantada, há um endereçar-se às questões tanto do fazer poético quanto da autoridade de uma crítica literária<sup>58</sup>.

Figura 09 - poemas no encarte de **Bringing it all back home (1965)**.



Fonte: **Bringing it all back home** (DYLAN, 2003b, p. 04-5)

No material encartado na primeira das obras mencionadas no parágrafo anterior, temos:

Quadro 03 - proposta de tradução para o poema presente no encarte de **Bringing it all back home (1965)**

my songs're written with the kettledrum	minhas canções são compostas com a percussão
in mind/a touch of any anxious color, un-	em mente/um toque de cor forte, tamborim-
mentionable. obvious. an people perhaps	estridente. obviamente. e pessoas talvez
like a soft brazilian singer. . . i have	suaves como um cantor brasileiro. . . desisti

<sup>58</sup> Embora coloque aqui dois momentos no ano de 1965 em que questionamentos direcionados à uma “intelectualidade institucionalizante” estiveram presentes na obra de Dylan, devo mencionar que essa inquisição apareceu, também, no ano anterior tanto em poemas publicados em libretos quanto em suas canções. **The times they are a-changin'**, o primeiro disco que encarta também poemas, a canção-título clama “*Come writers and critics / who prophesize with your pen*”; já **Another side of Bob Dylan** traz, em seus poemas (APÊNDICE B), uma passagem confrontadora interessante à temática: aranhas intelectuais / flinando pela seis / com colts quarenta-e-cinco / apontando de seus / umbigos / e pela primeira vez / na vida / tô feliz / por não ter lido / nenhuma obra-prima (DYLAN, 1964, p. 8; tradução minha).

given up at making any attempt at perfection/	das tentativas de atingir a perfeição/
the fact that the white house is filled with	o fato da casa branca estar lotada de líderes
leaders that've never been t the apollo	que nunca foram ao apollo theater
theater amazes me. why allen ginsberg was	me deixa pasmo. a razão pela qual não escolheram
not chosen t read poetry at the inauguration	allen ginsberg pra ler poesia na inauguração
boggles my mind/if someone thinks norman	me cansa a mente/se alguém acha que norman
mailer is more important than hank williams	mailer é mais importante que hank williams
that's fine, i have no arguments...	tá legal, não tenho argumentos...

Fonte: **Bringing it all back home** (DYLAN, 2003b, p. 4)

Aqui, também, essas questões parecem ter sido colocadas em paralelo: pessoas dotadas de um senso de domínio, como líderes que frequentam a Casa Branca, têm sua soberania colocada em xeque por fazerem-se distantes de um convívio com instâncias culturais caras ao poeta (no caso, o Teatro Apollo no Harlem, bairro negro da cidade de Nova Iorque e que é revestido, nestes versos, de uma poderosa dimensão política); Allen Ginsberg, ao mesmo tempo autor e personagem da literatura produzida pela geração beatnik, aparece aqui como um produtor de uma literatura merecedora de uma atenção que não detém. Interessante ressaltar que os dois itens culturais mencionados nestes versos fazem parte de dimensões artísticas à época bastante marginalizadas; uma com quem Dylan intenciona dialogar diretamente. O autor estabelece, ainda, uma brincadeira em termos de contraposição valorativa na relação música e literatura, especificamente entre Norman Mailer (citado na matéria do The New York Times como um dos candidatos a ocupar o espaço de grande autor estadunidense) e Hank Williams.

No trecho da tradução aqui proposta para o poema (QUADRO 03), chamo atenção para como Dylan, no âmbito da escrita, mantém a potência da oralidade em constante presença. Na linha 01 essa característica está assinalada com “*songs’re*”, a presença da palavra *songs* e da contração da forma verbal *are*. Contrações mais comumente acompanham os pronomes a que a palavra designa, e não a palavra em si, tratando-se, dessa maneira, de uma construção pouco familiar. A linha 03 marca a presença da forma “*an*”, uma abreviação não presente na gramática normativa para *and*; similarmente, na linha 07, temos “*t*”, para *to*. Na presente tradução, não transpus nada tão graficamente drástico como o que foi estabelecido pelo autor, mas traços de oralidade estão presentes, como o “*tá*” na linha 12 e o “*pra*” na linha 09.

Estabeleci, ainda, algumas opções: numa tentativa de dirigir-me à visualidade imposta pela escrita de Dylan (a radicalidade das contrações e abreviações; a opção pelo minúsculo, inclusive o pronome “I”; a quebra e a separação de versos dentro do próprio verso assinalada pelo símbolo gráfico /, uma barra), optei pela escrita aglutinada e conjunta “cançõessão”, cuja sonoridade lembra *concessão* e, julgo, delineia uma jocosidade de Dylan para com essas limitações e diferenças entre lírica oral e a impressa. *Kettledrum* é o tímpano, instrumento de percussão utilizado comumente em orquestras; embora a tradução direta pudesse oferecer um jogo interessante ao português brasileiro em sua homonímia com a membrana fundamental à audição<sup>59</sup>, resolvi deixar percussão para, na linha seguinte, utilizar tamborim-estridente<sup>60</sup>. “*Apollo Theater*” também não foi transposto para o português Teatro Apolo, pois, além de ser o nome real do estabelecimento, o término dos versos nas linhas 06 e 07 em “líderes” e “*theater*” mantém um paralelo interessante no som de suas sílabas iniciais.

Dylan então prossegue, ensaiando definições:

Quadro 04 - continuação da proposta de tradução para o poema presente no encarte de

#### **Bringing it all back home (1965)**

...a song is	...uma canção é
anything that can walk by itself/i am called	algo que consegue caminhar por si/dizem que as
a songwriter. a poem is a naked person . . . some	ponho em pé. um poema é uma pessoa nua. . . alguns
people say that i am a poet	afirmam que os escrevo.
(end of pause)	(fim da pausa)

Fonte: **Bringing it all back home** (DYLAN, 2003b, p. 6)

Nesse trecho, Dylan parece explorar os tênues limites que, a um só tempo, separam e incluem sua **Composição** nos âmbitos tanto da escrita quanto da música, ao mesmo tempo em que parece delegar a outros a função de melhor delinear estas instâncias; aos críticos e demais

<sup>59</sup> Muito embora a solução seja convidativa: versos à frente, Dylan menciona “pierced ears” (orelhas perfuradas, em minha tradução) como responsáveis pela métrica de seus versos (APÊNDICE A)

<sup>60</sup> Acerca destas construções, acredito que a opção encontra ainda certa “harmonia literária”. Howard Sounes (2011, arquivo digital) menciona que a inspiração para o “Dylan” de Bob (nascido Robert Zimmerman) tem relação com sua admiração pela poesia de Dylan Thomas, em especial, por sua imagética quase surrealista e a intensa sonoridade que, muitas vezes, perpassa seus versos. Na poesia presente nos encartes, pode-se perceber que há muitas características das quais partilham: o som, o humor e a invenção vocabular estão presentes em ambos. Haroldo de Campos (2006a, p. 40) cita o conceito de *palavra-montagem* para referir-se aos neologismos modernistas; julgo, assim, que a alternativa por aglutinações e o uso do hífen para imiscuir palavras tenha sido propícia. E, como a intenção é ir em direção à visualidade dos versos, a “montagem” das palavras pode ser claramente distinguida e enxergada.



profissionais do assunto, talvez. O leitor é facilmente capaz de perceber que há um outro a chamar o artista de poeta (“dizem que”; “alguns afirmam”). O autor também ressalta que essa lhe é uma distinção meramente figurativa, um tipo de questionamento de pouca importância para a arte que produz. Sua posição ambígua — é, a um só tempo, alguém que produz canção e poesia; é, também, um artista que almeja um diálogo e equilíbrio entre essas duas dimensões líricas — parece estar em consonância com o que Paul Zumthor menciona em seu **Performance, recepção, leitura** acerca da

necessidade de uma ultrapassagem (com toda prudência) das disciplinas particulares, tendo em vista uma apreensão mais global do objeto. Da mesma perspectiva, parece-me necessário quebrar também o círculo vicioso dos pontos de vista etnocêntricos, e, no caso da poesia, grafocêntricos (ZUMTHOR, 2007, p. 11-2)

Na minha proposta (QUADRO 04), tomei algumas liberdades de modo a sublinhar essa dualidade, visando uma ultrapassagem proposta. Embora lhe seja comum optar pelo metafórico e oblíquo, neste trecho Dylan busca definições muito diretas (“*a song is...*”; “*a poem is...*”), talvez em virtude da bifurcação de sentidos e de veículos que, artisticamente, coloca diante de si. O autor lança imagem da canção como algo que caminha e, em seguida, diz ser chamado de “*songwriter*”; em tradução direta, compositor. Ao invés de classificá-lo por meio da opção mais a contento no dicionário, procurei uma saída que tivesse alguma relação com a ideia de erguer, erigir — e, no lugar de “*songwriter*”, optei pelo conceito de “pôr [canções] de pé”, tal como alguém que ajuda em seus passos iniciais. A expressão, ao mesmo tempo em que pode ser lida sob o viés daquele que arquiteta um constructo criativo, retoma a ideia da caminhada presente no verso anterior, trazido por mim de modo muito similar ao texto de partida (“*anything that can walk by itself...*” / algo que consegue caminhar por si...). Versos adiante, o autor relata ser chamado também de poeta; no caso, ao invés de minha opção foi pelo ato da escrita em toda a sua amplitude. Penso, nessa operação, não definir ou estabelecer lugares para o caráter da composição de Bob Dylan, refletindo seu *modus operandi* como um artista que constantemente brinca com aqueles que insistem em distinguir a canção da poesia. Dessa maneira, acredito que está mantida a ambiguidade já ressaltada ao longo do presente capítulo.

Ainda em 1965, o segundo lançamento de Dylan naquele ano foi **Highway 61 Revisited**; um disco que, em uma de suas faixas mais populares, “*Ballad of a thin man*”, sugere ainda mais objeções a essa autoridade professoral capaz de estabelecer definições, em versos a um só tempo inquisitivos e burlescos. Tida como uma composição de inspiração por entre o Dadaísmo (SOUNES, 2011, arquivo digital) e o Surrealismo (NELSON, 2011, p.

194), é repleta de figuras aparentemente díspares como anões caolhos, vacas e geniozinhos ocupando um mesmo picadeiro<sup>61</sup>. Os versos da estrofe a seguir parecem argumentar, da parte do autor, sobre a vanidade do tipo de saber discutido pela crítica literária (ao fazer menção aos livros do canônico autor Fitzgerald, por exemplo) e pelos ocupantes de altos postos dentro da hierarquia social (professores que se deixam cativar pela cara e pelo visual; advogados a discutir canalhas). De muito pouco os tipos de discussão propostas por estas instâncias cooperariam para chegar-se a uma conclusão intelectual diante do cenário colocado por Dylan:

Quadro 05- tradução da canção “*Ballad of a Thin Man*” por Caetano W. Galindo

You've been with the professors	Você esteve com os professores
And they've all liked your looks	E todos foram com a sua cara
With great lawyers you have	Com grandes advogados você
Discussed lepers and crooks	Discutiu leprosos e canalhas
You've been through all of	Já passou por todos
F. Scott Fitzgerald's books	Os livros de F. Scott Fitzgerald
You're very well read	Você é muito lido
It's well known	É bem sabido
Because something is happening here	Porque alguma coisa está acontecendo aqui
But you don't know what it is	Mas você não sabe o que é
Do you, Mister Jones?	Sabe, Mister Jones?

Fonte: **Letras** (DYLAN, 2017, p. 347)

Sobre a proposta de Galindo para a canção, considero que boas soluções foram alcançadas nessa estrofe: exemplos são a troca entre o sintático e o semântico proposto pelo uso de “sabido” na linha 08 (estaria aqui como um adjetivo ou como verbo?; trata-se de um elogio ou algo notório?), além da opção por “canalha” que, de alguma maneira, manteve as rimas propostas por Dylan, posteriormente abandonadas pelo tradutor versos adiante. Uma

<sup>61</sup> Para Nelson (2011, p. 195. Grifo meu), em uma assertiva que encontra ressonância com as propostas de Zumthor e Gontijo Flores dispostas ao longo deste trabalho, Dylan agrupa os personagens dessa canção em um enorme palco onde “...os maiores crimes são a debilidade e a incapacidade de enxergar-se como um **performer** no espetáculo da vida”.

crítica possível seria a escolha usual de “*professor*” para “professor”: particularmente, acredito que seja possível explorar esse passeio junto a advogados e acadêmicos para ressaltar a demarcação de uma estratificação sociocultural elevada, uma situação adequada para acenar, ainda, à temática recorrente de Fitzgerald que figura nos versos. Penso que soluções em torno do termo “casta professoral” demarcaria essa hierarquização (afinal, “professor” é uma posição dentro do ambiente acadêmico em que é possível subir postos) e abriria caminho para ressaltar o poder e autoridade concedido (aquela de professar, preconizar) aos que dela participam.

No entanto, considero que o maior deslize seja quanto à opção por não aproximar ao nosso idioma a enigmática personagem principal, aquela a quem se lança uma pergunta em todos os refrãos. Sua presença é importante para a dinâmica proposta na canção, e o seu caráter vago é sua principal característica:

...e o refrão galhofeiro desafiava o misterioso Mister Jones a definir o que acontecia. Perguntou-se diversas vezes a Bob com o passar dos anos quem era Mister Jones, como se fosse uma pessoa em específico. Como lhe é típico, ele nunca deu uma resposta direta, e a verdade é que Mister Jones não é apenas um indivíduo. O sobrenome anônimo apenas contrasta bem com as esquisitas imagens da canção. Mister Smith seria igualmente eficiente<sup>62</sup>. (SOUNES, 2011, arquivo digital. Tradução minha)

Ainda que não se queira verter a um sobrenome, o caso do tratamento de “Senhor” (ou, ainda, o popular “Seu”) creio ser necessário — é estranho, em Português brasileiro, o uso de *Mister*, sobretudo na dimensão da oralidade, posto que se trata, aqui, de uma canção. No país é, ainda, pouco usual dirigir-se ao outro pelo sobrenome, essa anonimização eficiente e inclusiva de que fala Sounes poderia ser alcançada valendo-se dos nomes mais comuns de nossa língua – um efeito de qual nossa poesia já lançou mão, notadamente com Carlos Drummond de Andrade com seu poema “José”. Acredito que “Seu João” poderia ser uma saída melhor sucedida.

O caráter questionador de Dylan, anteriormente demonstrado presente nas diversas esferas de sua obra em sua produção durante o ano de 1965, não impediu que, apenas cinco anos depois, fosse-lhe concedida a outorga do doutoramento em Música pela Universidade de Princeton em Junho de 1970. Controvérsias logo surgiram entre os que lhe ofereceram a

---

<sup>62</sup> No original: and the mocking refrain challenged the mysterious Mister Jones to define what was happening. Bob was asked many times over the years who Mister Jones was, as if it were about a specific person. Typically, he never gave a straight answer, and surely the truth is that Mister Jones was not a single individual. The anonymous surname just contrasted nicely with the outlandish images in the song. Mr. Smith might have been just as effective.

honraria, quer seja quanto à real habilidade do homenageado naquela área específica ou se era apenas um meio utilizado para a expressão de sua “verdadeira” arte – discussão interessante para a nossa argumentação que advoga um lugar de performance para a Canção e que, quase cinco décadas depois, contrasta com a honraria concedida pela academia sueca com o Nobel em Literatura. Em correspondência documentada na biblioteca da universidade, Robert Goheen, presidente do *campus* à época, chegou a admitir tratar-se de um “*músico medíocre ou ruim*”; Arthur Mendel, maestro e acadêmico, argumenta que a titulação deveria ter sido concedida no âmbito da escrita, visto que sua música é “*simplesmente um veículo para suas palavras*” (SEELEY G. MUDD. MANUSCRIPT LIBRARY, 2015. Disponível em: [blogs.princeton.edu/mudd/2016/12/bob-dylans-honorary-princeton-university-degree](https://blogs.princeton.edu/mudd/2016/12/bob-dylans-honorary-princeton-university-degree). Acesso em 08 de Outubro de 2018. Tradução minha).

Dylan deixou registrada suas impressões acerca do evento em pelo menos dois momentos. Em seu volume de memórias, **Chronicles (2004)**, no capítulo que leva o mesmo título do álbum do mesmo ano da honraria, *New Morning*, afirma:

Em pouco tempo os oficiais me levaram pra dentro de um quarto abarrotado, puseram-me um robe e logo eu estava olhando para uma plateia de pessoas bem vestidas ao sol. Havia outros no palco recebendo seus títulos honorários, e eu precisava do meu tanto quanto eles precisavam dos seus, mas por diferentes razões.

( . . . )

...apesar de tudo, estava contente por ter ido buscar o título. Por todo ângulo e toque e cheiro ele soletrava respeitabilidade e havia nele algo do espírito do universo<sup>63</sup> (DYLAN, 2004, arquivo digital. Tradução minha)

Denota-se, a partir de sua prosa, um certo desconforto com aquele momento, em diversos aspectos: com as pessoas que partilhavam daquele espaço; com as razões pelas quais cada um ali estava, e com todo o rito de outorga, sua pompa e vestimenta exigidas<sup>64</sup>, muito embora Dylan, em sua escrita, também ateste alguma disposição em corresponder às

---

<sup>63</sup> No original: In short time the officials led me into a crowded room and put me in a robe, and soon I was looking out over a crowd of well-dressed people in the sun. There were also others on the stage getting honorary degrees and I needed mine as much as they needed theirs but for different reasons.

( . . . )

...I was glad I came to get the degree, though. I could use it. Every look and touch and scent of it spelled respectability and had something of the spirit of the universe in it

<sup>64</sup> O poeta Paul Muldoon, também professor de Escrita Criativa em Princeton, escreveu acerca da outra ocasião em que Dylan esteve naquela universidade — para tocar, trinta anos depois — em seu “Bob Dylan at Princeton, November 2000”. Presente no livro **‘Do You, Mr. Jones?’: Bob Dylan with the Poets and Professors** (2003), o poema alude ao caráter meramente ornamental (“...*that ornery degree*”) da titulação e da ambiguidade de sua aceitação pelo artista, com uma menção a uma recusa em curvar-se para a condecoração (“*his absolute refusal to bend the knee*”) e em vestir todas as peças que compõem a indumentária (“*his last time in Princeton, he wouldn't wear a hood*”)

prerrogativas daquela honraria e de toda a respeitabilidade que ela pode conceder; um posicionamento que reforça a relação ambivalente com a academia previamente destacada por Marshall (2009, p. 100).

“*Day of the Locusts*” foi a canção produzida diante daquela situação; é a que opto por apresentar em proposta de tradução para esse trabalho e também para pôr em paralelo com aquela recentemente publicada no país. Em tradução para o Português brasileiro no primeiro volume de **Letras (2017)**, realizada por Caetano Galindo:

Quadro 06 - tradução da canção “*Day of the locusts*” por Caetano W. Galindo.

Oh, the benches were stained with tears and perspiration	Ah, os bancos estavam manchados de lágrimas e suor
The birdies were flying from tree to tree	Os passarinhos voavam de árvore em árvore
There was little to say, there was no conversation	Havia pouco a se dizer, ninguém conversava
As I stepped to the stage to pick up my degree	Quando eu subi ao palco para pegar meu título
(...)	(...)
I glanced into the chamber where the judges were talking	Espiei no cômodo onde conversavam os juízes
Darkness was everywhere, it smelled like a tomb	Trevas por tudo, tinha cheiro de tumba
I was ready to leave, I was already walkin'	Estava prestes a ir embora, já estava andando
But the next time I looked there was light in the room	Mas quando olhei de novo tinha luz na sala
(...)	(...)
Outside of the gates the trucks were unloadin'	Fora dos portões os caminhões descarregavam
The weather was hot, a-nearly ninety degrees	O tempo estava quente, mais de trinta graus
The man standin' next to me, his head was exploding	O cara parado ali do lado, sua cabeça estava explodindo
Well, I was prayin' the pieces wouldn't fall on me	Bom, e eu rezando pros pedaços não caírem em mim
(...)	(...)
I put down my robe, picked up my diploma	Tirei a beca, peguei meu diploma
Took hold of my sweetheart and away we did drive	Peguei na mão da minha menina e fomos embora de carro

Straight for the hills, the black hills of Dakota	Direto rumo às montanhas, as negras montanhas de Dakota
Sure was glad to get out of there alive	Pode apostar que eu estava satisfeito de sair dali vivo

Fonte: **Letras** (DYLAN, 2017, p. 501)

Ao mesmo tempo em que seu título faz referência ao romance de Nathaniel West sobre os bastidores de Hollywood originalmente publicado em 1939, o olhar do compositor a trafegar por salões onde julgamentos se dão e decisões são tomadas, com atenção dividida entre o palco do evento e a movimentação para além dos portões parece, também, perscrutar elementos que estão por trás de todo o tom elogioso desse tipo de cerimônia.

Quadro 07 - proposta de tradução para “*Day of the locusts*”

Oh, the benches were stained with tears and perspiration	Ah, os bancos em manchas de suor e de lágrimas
The birdies were flying from tree to tree	Passarinhos voando daqui pra ali
There was little to say, there was no conversation	Pouco a se dizer, mal se ouvia palavra
As I stepped to the stage to pick up my degree	E lá em cima, no palco, um diploma pra mim
(...)	(...)
I glanced into the chamber where the judges were talking	Meu olhar para o púlpito, ouvindo o parecer
Darkness was everywhere, it smelled like a tomb	O cheiro de túmulo, um breu a rondar
I was ready to leave, I was already walkin'	E eu queria fugir, eu já ia descer
But the next time I looked there was light in the room	E, ao ligar das luzes, notei que o show ia começar
(...)	(...)
Outside of the gates the trucks were unloadin'	Para além dos portões, os caminhões chegavam
The weather was hot, a-nearly ninety degrees	O calor tava forte, quase uns trinta e cinco
The man standin' next to me, his head was exploding	O senhor ao meu lado tava pra explodir
Well, I was prayin' the pieces wouldn't fall on me	E eu rezava pedindo que sua cabeça não espocasse em mim
(...)	(...)
I put down my robe, picked up my diploma	Tirei a toga, peguei meu diploma
Took hold of my sweetheart and away we did drive	Abracei minha amada e de carro fugimos a mais de cem

Straight for the hills, the black hills of Dakota	Direto pras montanhas, pros altos de Dakota
Sure was glad to get out of there alive	E eu feliz por conseguir sair dali vivo e bem

Fonte: proposta de tradução elaborada pelo autor

Lançando mão inicialmente do teor proposto pelo diálogo com o literário e, em segundo lugar, diante de elementos frequentes na argumentação exposta (a jocosidade e ambivalência com as instâncias da intelectualidade e da crítica; o teor oral da **Composição** de Dylan, quer seja na fixação de suas letras no formato livro ou na exposição de seus poemas no material encartado junto aos álbuns), na proposta de tradução que coloco para “*Day of the locusts*” procurei ressaltar uma oscilação entre uma dinâmica celebratória e a ativa gravidade no tom que jazia por trás da cortina, explorando o elemento “palco”, que há logo na primeira estrofe (em especial nos versos “*As I stepped to the stage to pick up my degree*” / E lá em cima, no palco, um diploma pra mim; “*But the next time I looked there was light in the room*” / E, ao ligar das luzes, notei que o show ia começar). Foi minha intenção, ainda, conceder um certo destaque à oralidade presente no texto de partida (com, por exemplo, marcações finais de contrações nos verbos como em *unloadin', standin', prayin'*), optando por elipses e abreviações, como “*pra*” (linha 02) e “*tava*” (linha 13).

Liberdades foram tomadas, nas quais destaco a inversão, na linha 07, da sequência das exposições sensoriais: originalmente, na letra, temos a escuridão e o cheiro de tumbas (“*Darkness was everywhere, it smelled like a tomb*”). Em minha proposta, a ordem foi trocada para ressaltar o paralelo de tônicas entre “túmulo” e “púlpito” (minha opção para onde se dava a conversa entre os juízes, ao invés do “cômodo” colocado por Galindo, muito mais próximo ao original “*chamber*”).

O panorama acima, com comentários de algumas passagens das minhas opções ressalta, acredito, uma postura tradutória que almeja tangenciar aspectos das maneiras como uma canção se apresenta enquanto **Composição**.

#### 4. CAVE

No South Bank Centre em Londres, no ano de 1999, um sujeito magro e de cabelos bastante negros conduzia uma palestra. Ele mesmo autor e objeto de seu escrutínio, a intenção era de, através de um tom que apenas vagamente lembrava o professoral ir, aos poucos, desvelando elementos que guiaram sua produção até aquela data. No que tange à produção artística concebida para o formato tradicional livro, trata-se de um escritor que já havia trilhado pela prosa há dez anos<sup>65</sup>. No entanto, Nick Cave esteve à frente das bandas *The Birthday Party* e *The Boys Next Door* e, em 1997, corria já em dez o número de álbuns com seu próprio nome vindo à frente da banda que ainda hoje o acompanha, *The Bad Seeds*. Ao investigar seus escritos, em tom bastante pessoal e memorialista, valia-se principalmente de referenciais literários: mencionou W. H. Auden para falar sobre perdas; Federico García Lorca serviu-lhe para rascunhar acerca do que de misterioso havia em suas letras. Ao longo de toda a sua fala, embora fizesse questão de deixar muito claro que não operava nos domínios daquele tipo de Escrita, mas sim no do rock contemporâneo<sup>66</sup> (CAVE, 2013, **arquivo digital**), desde o princípio, os paralelos com a Literatura convergiam para revelar uma instância importante de sua maneira de compor. Ao falar sobre uma de suas canções, “*West Country Girl*”, Cave afirma que, em seu princípio e inocência, ela foi antes um poema<sup>67</sup> (CAVE, 2013, **arquivo digital**).

Ao contrário do que é constantemente mencionado como características de louvor no objeto do capítulo anterior — uma força poética de notória qualidade imagética e alusiva, por exemplo<sup>68</sup> —, temos, neste autor, uma lírica onde o caráter narrativo é, com frequência, priorizado. Cave é um *storyteller*, e muitas de suas composições mais populares contam histórias, com personagens e enredos muito bem delineados. Exemplos dessa tipologia cancionista são uma constante ao longo de toda a discografia solo de Cave, estando presente desde as décadas iniciais de sua carreira (com, por exemplo, “*The mercy seat*”, presente

---

<sup>65</sup> O primeiro romance de Cave foi **And the ass saw the angel (1989)** seguido, dez anos depois, por **The Death of Bunny Munro (2009)**

<sup>66</sup> No original, ao falar do conceito de *duende*, de García Lorca: “*In contemporary rock music, the area in which I operate, music seems less inclined to have at its soul, restless and quivering, the sadness that Lorca talks about*”

<sup>67</sup> No original: “*It began, in its innocence, as a poem*”

<sup>68</sup> “*As a composer, interpreter, most of all as lyricist, Dylan has made a revolution. He expanded folk idiom into a rich, figurative language, grafted literary and philosophical subtleties*” (NELSON, 2011, p. 194)



originalmente no álbum **Tender Prey**, de 1988<sup>69</sup>), mantendo-se constante durante a década seguinte (“*Where the wild roses grow*”<sup>70</sup>, que figura em **Murder Ballads**, de 1996). É, também, o exemplo presente nesse trabalho, com “*Higgs Boson Blues*”<sup>71</sup>, listada como faixa de **Push the sky away (2013)** e que condensa diversos aspectos de sua lírica.

A palestra conduzida por Cave em 1999 leva o título de “*The secret life of the love song*”. Amor é, de diversas maneiras, tema central de muitas das histórias de que narra, das expansões temáticas oriundas de seu prisma é por onde perspectivas afetam suas personagens e o leitor/ouvinte. Essa multiplicidade de vieses foi diretamente mencionada em sua fala: “a canção de amor vem em muitas roupagens — canções de exaltação e louvor, canções de fúria e desespero, canções eróticas, de abandono e perda — todas endereçam-se a Deus, em sua assombrosa premissa de avidez”<sup>72</sup> (CAVE, 2013, arquivo digital).

Amor, está, também, presente na canção escolhida para tradução neste trabalho, nominalmente na figura de Miley Cyrus. Ao longo da narrativa presente na lírica, a personagem principal percorre uma estrada que a conduz até Genebra, em busca por informações que a levariam a uma compreensão acerca da essencialidade encapsulada na matéria das coisas; em uma dimensão humana, estas explicações chegariam por meio da descoberta científica presente no título. Ao longo do caminho, tempo e espaço embaralham-se, e aspectos mundanos (o desejo e a vontade sexual, a criatividade) e divinos (Lúcifer e referências bíblicas estão presentes) sobrepõem-se uns aos outros, ao passo em que ao longo da canção travamos, leitor/ouvinte e personagem, contato com personagens empunhando, cada um, seus próprios fragmentos de verdade. Miley, ex-atriz infantil da série Hannah Montana e cantora de populares canções de temática adolescente, é uma destas verdades; curiosamente, uma verdade dúbia cujo cerne dessa dubiedade é apresentada também na

---

<sup>69</sup> A canção trata dos instantes finais na vida de um criminoso enquanto segue em direção à cadeira elétrica. Cave inicia com algumas colocações sobre a visão da personagem sobre seu próprio crime, do qual se considera “*quase inteiramente inocente, sabe?*”. Ao longo da letra, há uma intensidade progressiva na tonalidade das palavras, pontuada por repetições de uma mesma estrutura poética, com pequenas modificações no refrão que inicia com “E a cadeira piedosa está...” — queimando, esfumaçando, brilhando, derretendo. Ao longo desse caminho, os pensamentos do condenado vão ficando cada vez mais confusos, um elemento ressaltado tanto lírica quanto musicalmente.

<sup>70</sup> A canção narra a história de um casal, um homem e uma mulher. A história de como ambos se conheceram e de como o relacionamento chegou ao fim — por meio de um assassinato — é exposta através da perspectiva tanto de um quanto outro.

<sup>71</sup> Batizada em referência a uma descoberta científica no Modelo Padrão da Física, o Bóson de Higgs é a partícula subatômica fundamental, que gera a massa das partículas do universo.

<sup>72</sup> No original: “*the Love Song comes in many guises — songs of exaltation and praise, songs of rage and of despair, erotic songs, songs of abandonment and loss — they all address God, for it is the haunted premise of longing...*”

canção através da personagem que a tornou famosa, Hannah Montana. Produzida pelo canal Disney, a série ficou no ar no período de 2006 a 2011 e se dava em torno da personagem central, também chamada Miley, uma garota do campo que assumia a persona artística da cantora country de sucesso Hannah Montana. Miley lutava e se envolvia em várias enrascadas ao tentar manter sua fama escondida dos seus colegas.

Em entrevista de 2013, presente no DVD da coletânea **Lovely Creatures** (2016), Cave afirma:

Ele [o narrador da canção] está indo à Genebra pra descobrir a natureza da matéria, a natureza das coisas, e a possibilidade da ausência de um Deus e coisas do tipo... e no caminho ele vê, ao longo da História... diferentes tábuas de hinos espirituais entram em colisão. E termina, infelizmente, com Miley Cyrus flutuando em uma piscina. Não tenho problema algum com Miley Cyrus, eu nem sequer conheço Miley Cyrus, mas me pareceu... a coisa certa a se fazer. (depoimento de Nick Cave em **LOVELY CREATURES**, 2016)<sup>73</sup>

Para Cave, a dubiedade de sua presença na letra ressalta uma temática presente e desenvolvida ao longo de sua produção: “o disfarce dos terrores do amor em uma boba e inócua amostra de música pop é um conceito intrigante”<sup>74</sup> (**CAVE, 2013, arquivo digital**).

Outra característica a se ressaltar na obra de Cave é a existência, em sua escrita, de elementos que oscilam entre o sagrado e o profano, o que comumente leva críticos oriundos de um viés literário a identificarem em suas canções aspectos relacionados ao gótico, produções fruto de uma espécie de subjetividade e individualidade com fortes bases no Romantismo<sup>75</sup>. O gótico está, sim, presente na obra de Cave, quer seja lírica quanto musicalmente. A junção destes dois aspectos é bastante peculiar em suas **Composições** — compreendo-as como colocadas aqui desde o início do trabalho, em harmonia de sua lírica com sua performance musical. Para Isabella van Elferen, em sua colaboração para o volume **The art of Nick Cave (2013)**, “Cave não apenas remodela o Gótico em suas letras; sua

---

<sup>73</sup> No original: He is going down to Geneva to discover the nature of matter, and the nature of things, and the possibility of the absence of a God and stuff like that. And on the way he is seeing through History, tableaux of spirituals collapse. It ends, unfortunately, with Miley Cyrus floating in a swimming pool. I have no problem with Miley Cyrus, I don't really know Miley Cyrus, but... it just felt... like the right thing to do.

<sup>74</sup> No original: “*the disguising of the terror of love in a piece of mindless, innocuous pop music is an intriguing concept.*”

<sup>75</sup> John H. Baker, em seu artigo para o livro editado por ele próprio, **The art of Nick Cave (2013)**, comenta a esse respeito: the youthful Cave who ranted and screamed was allowing God to speak through him in the way of all genuine artists: ‘wherever two or more are gathered there is a communion, there is language, there is imagination. There is God. God is a product of the creative imagination and God is that imagination taken light’ (...) The God of Cave’s later work is already within us, a product of our human imagination, liberated through artistic expression (BAKER, 2013, 232)

música, também, está embebida em espectralidade e superestilização”<sup>76</sup>. (2013, p. 179). Isabella menciona, também, nos registros musicais de Nick Cave, algo que sonoramente ela chama de “vocalizações fantasmagóricas” (2013, p. 179). Estes aspectos são bastante relevantes e intrínsecos à construção da já mencionada canção “*The mercy seat*”, em que se pode ouvir nos refrãos vários vocais sobrepostos, um recurso utilizado para enfatizar a confusão mental da personagem diante dos instantes finais de sua existência.

Cave parece, portanto, bastante consciencioso das potencialidades dessas construções em sua música. Parece, de modo reiterado, convidar seu ouvinte a perceber que fantasmas passados atravessam os tempos de suas canções — espectral, o retorno, sobreposição de elementos, frequentemente em espreita. Estes aspectos figuram em *Higgs Boson Blues*, em um tipo de construção muito afeita ao longo de toda a sua discografia. Conforme entrevista do ano de 2001, também presente em **Lovely Creatures** (2016):

O que eu gosto sobre a canção em si é que — que eu considero diferente de outras formas de arte — é que [nela] há um monte de coisas acontecendo ao mesmo tempo: as palavras, a música, o modo como elas são cantadas e interpretadas, as melodias (...), há todo esse tipo de informação emocional que pode colidir em um momento e dizer todos os tipos de coisas diferentes<sup>77</sup> (depoimento de Nick Cave em **LOVELY CREATURES**, 2016)

A fonte escolhida para a tradução de *Higgs Boson Blues* apresentada em apêndice foi o encarte, e não sua versão apresentada em livro.

Conforme já previamente mencionado no capítulo sobre Dylan<sup>78</sup>, o libreto é uma instância de publicação que permite que as configurações orais de uma canção possam, de alguma maneira, “aparecer livremente” em formato escrito; algo que de certa forma foi limado quando colocado na página impressa. Meu intento com essa proposta é apresentar um resultado que se aproximasse, em determinados aspectos, do que se apresenta ao leitor/ouvinte nas três vias – performada no áudio, presente no encarte que acompanha o álbum, constante em sua versão fixada no formato livro.

---

<sup>76</sup> No original: *Cave does not only reshape the Gothic in his lyrics; his music, too, is imbued with spectrality and overstylization*

<sup>77</sup> No original: “what I do like about the song itself is that — which i think is different from other forms of art — is that there are a whole lot of things going on at exactly the same time, you’ve got, kinda, the words, and the music, and the way the words are sung and interpreted, the melodies, all that sort of stuff, and they can kinda... there’s all this sort of emotional information and they can kinda collide at that one time and say different sort of things”

<sup>78</sup> Mais precisamente na seção 2.3.

## Figura 10 - Higgs Boson Blues em *The Complete Lyrics 1978-2013*

Higgs Boson Blues

Can't remember anything at all  
Flame trees lined the streets  
Can't remember anything at all  
But I'm driving my car down to Geneva  
I've been sitting in my basement patio  
It was hot  
Up above the girls walk past  
Their roses all in bloom  
Have you ever heard about the Higgs Boson Blues?  
I'm going down to Geneva baby  
Gonna teach it to you  
Who cares?  
Who cares what the future brings?  
Black road long and I drove and drove  
Came upon a crossroad  
The night was hot and black  
I see Robert Johnson  
With a ten dollar guitar  
Strapped to his back  
Looking for a tune  
Ah, well here comes Lucifer with his cannon law  
And a hundred black babies running from his genocidal jaw  
He got the real killer groove  
Robert Johnson and the devil, man  
Don't know who's gonna rip off who

Driving my car  
Flame trees on fire  
Sitting and singing  
The Higgs Boson Blues  
I'm tired, I'm looking for a spot to drop  
All the clocks have stopped in Memphis  
And the Lorraine Motel is hot  
It's hot, that's why they call it the hot spot  
I take a room with a view  
Hear a man preaching in a language that's completely new  
Making the hot cots in the flop house bleed  
While the cleaning ladies sob into their mops  
And the bellhop hops and bops  
As a shot rings out to a spiritual groove  
Everybody bleeding  
To the Higgs Boson Blues  
And if I die tonight  
Bury me in my favourite yellow patent leather shoes  
And with a mummified cat  
And a cone-like hat  
That the Caliphate forced on the Jews  
Can you feel my heart beat?  
Can you feel my heart beat?  
Hannah Montana does the African Savannah  
As the simulated rainy season begins  
She curses the genre of the zoo loos  
And moves on to Amazonia  
Cries with the dolphins  
The Mai-Mai eat the piggy, the piggy eat the monkey  
The monkey has a gift that he is sending back to you  
Look! Here come the missionary  
With his smallpox and flu  
Saving them savages with his Higgs Boson Blues  
I'm driving my car down to Geneva  
I'm driving my car down to Geneva

Oh let the damn day break  
Rainy days always make me sad  
Miley Cyrus floats in a swimming pool in Talca Lake  
And you're the best girl I ever had  
Can't remember anything at all

Fonte: *The Complete Lyrics 1978-2013* (CAVE, 2013, arquivo digital)

## Figura 11 - Higgs Boson Blues em *Push the sky away*

HIGGS BOSON BLUES

I can't remember anything at all  
Flame trees lined the streets  
I can't remember anything at all  
I'm driving my car down to Geneva

Been sitting in my basement patio  
It was hot  
Up above the girls walk past  
Their roses all in bloom  
You ever heard about the Higgs Boson Blues?  
I'm going down to Geneva, baby, gonna teach it to you  
Who cares what the future brings?  
Black road long & I drove & drove  
& I came upon a crossroad  
The night was hot and black  
I see Robert Johnson w/ a ten dollar guitar  
Strapped to his back  
Looking for a killer tune  
Here comes Lucifer with his cannon law  
& 100 black babies running from his jaw  
He got the real killer groove genocidal  
Robert Johnson & the Devil, man  
Don't know who is gonna rip off who

I'm driving my car  
Flame trees on fire  
Sitting and singing the Higgs Boson Blues

Driving all night  
I'm tired, I'm looking for a spot to drop  
All the clocks have stopped in Memphis  
In the Lorraine Motel it's hot  
It's hot, that's why it is called a hot spot!  
I take a room with a point of view  
Hear a man preaching in a language that is new  
completely

Making the hot cots in the flophouse bleed  
While the cleaning ladies sob into their mops  
And the bellhop hops & bops  
& a shot rings out to a spiritual groove  
Everybody bleeding to the Higgs Boson Blues

CONTINUED

Fonte: **Push the sky away** (CAVE, 2013, p. 13).

No encarte, a presente canção conta com o uso de marcas tipográficas como **&**, números e abreviações como **w/** para *with*, passagens rasuradas e inclusões a lápis pelas margens do papel, ressaltando uma dimensão textual de progressiva construção para a apresentação da letra no libreto. Todavia, como é perceptível nas figuras 10 e 11, estas marcas e notações foram transpostas para o formato padrão para a publicação em livro. A ciência de tais elementos foram, à medida do possível, devidamente incorporados à produção aqui apresentada.

Quadro 08 - proposta de tradução para “*Higgs Boson Blues*”

Black road long & I drove & drove	A estrada escura, longa & eu fui & fui
& I came upon a crossroad	& numa encruzilhada à noite me pus,
The night was hot and black	quente e negra, aquela.

Fonte: proposta de tradução elaborada pelo autor

Liberdades foram tomadas nos versos acima, em especial no último, com a omissão dos determinantes “*The*” e do verbo no passado “*was*”, na intenção de marcar o tom ao mesmo tempo noturno e misterioso dessa canção. Há, no registro sonoro, uma marcação pesada e uma entonação lenta e pausada de “night”, “hot” e “black”; uma pontuação de termos que harmoniza com minha opção: procurei, ao trazer o verso para o português, manter o tom lânguido e aludir a uma sensualidade latente. A imagem da estrada e da encruzilhada faz referência à figura de um famoso andarilho do *blues*<sup>79</sup>, Robert Johnson, e seu pacto com o diabo por fama e talento.

Quadro 09 - proposta de tradução para “*Higgs Boson Blues*”

Here comes Lucifer with his canon law	E lá vem Lúcifer & seu harém,
& 100 black babies running from his genocidal jaw	De sua mandíbula saltam sons e leis
He got the real killer groove	Que batida aquela, cara
Robert Johnson & the Devil, man	Robert Johnson & o diabo

<sup>79</sup>

Os *ramblin' men* figuraram na seção 2.2. desta dissertação

Don't know who's gonna rip off who	Vai saber quem foi que roubou quem
------------------------------------	------------------------------------

Fonte: proposta de tradução elaborada pelo autor

A intenção, nos versos do quadro 09, foi marcar alguma das rimas e fortalecer a oralidade – em especial, mantendo o reforço confessional apresentado na letra com o "man"; bem como usando expressões populares como "*Que batida aquela*" e "*Vai saber*".

A sonoridade impactante de "*genocidal jaw*" foi, por ora, perdida. Uma saída que considero menos potente, mas que consegue manter alguma configuração imagética, foi optar por sonoridades sibilantes nas aliterações iniciais de "saltam sons" e -s plurais finais de "sons e leis". O sibilar lembra o som de uma serpente, a primeira forma com que Lúcifer, que nominalmente figura nos versos, aparece para os leitores da Bíblia. Convém ressaltar, ainda, que acabou por perdida, também, a forma numérica constante na leitura para manter uma sonoridade entre "*harém*" e "*quem*".

#### Quadro 10 - proposta de tradução para "*Higgs Boson Blues*"

Making the hot cots in the flop-house bleed	Carregadores de malas levam almas
While the cleaning ladies sob into their mops	Lágrimas lavam o chão após um tango
And the bell hop hops & bops	E a faxina segue livre no balanço de sinos
& a shot rings out to a spiritual groove	& tiros em um groove etéreo
Everybody bleeding to the Higgs Boson Blues	O mundo inteiro sangra ao som do Blues de Higgs

Fonte: proposta de tradução elaborada pelo autor

Nos versos do quadro 10, acredito que o sentido geral foi mantido com o tom da canção. Trata-se de uma estrofe com diversas aliterações e brincadeiras sonoras: faxineiras choram encharcando suas vassouras ("*the cleaning ladies sob into their mops*"), os carregadores de mala dançam e chacoalham ("*the bell hop hops & bops*") e escuta-se um tiro em meio a uma batida espiritual ("*& a shot rings out to a spiritual groove*"); ao final, todos sangram em meio a descoberta do Bóson de Higgs. Minha opção envolveu brincadeiras sonoras e textuais ("Carregadores de malas levam almas"; sendo os dois substantivos anagramas), além de imagens envolvendo sons e dança ("lágrimas lavam o chão após um tango"; "...no balanço de sinos / & tiros..."). Sendo Cave um *storyteller*, meu propósito nesse

momento foi manter uma descrição satisfatória do cenário proposto e de seus figurantes: um grande hotel onde se trabalha e se lamenta.

A intensa proficuidade sonora da estrofe mencionada no parágrafo anterior concedeu-me a tônica para uma solução mencionada em nota que acompanha o libreto<sup>80</sup>: em um dado momento da apresentação da letra no encarte, onde há uma marcação à lápis numa determinada passagem assinalando "*groove*", realmente, consegue-se ouvir um balanço mais acentuado na marcação do contrabaixo. Em uma letra de forte carga imagética, quer seja na construção de seus versos quanto na sua apresentação para o leitor/ouvinte, perante "*Can you feel my heart beat?*" optei por "Vê meu coração dançar?" ao invés dos literais "Pode escutar o meu coração bater?" ou "Consegue ouvir o meu coração pulsar?".

Novamente, esse panorama de algumas passagens das minhas opções ressaltam, acredito, uma postura tradutória que almeja tangenciar diversos aspectos da forma como uma canção se apresenta enquanto **Composição**.

---

<sup>80</sup> A passagem está ressaltada na Figura 02, no segundo capítulo da presente dissertação

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao encerrar esse trabalho, ressalto complexidades inerentes ao percurso acadêmico de pesquisa e ao processo tradutório em si e inicio estas considerações através da retomada das minhas primeiras linhas: é, de diversas maneiras, bastante difícil pensar o estudo recente da canção aqui no Brasil; quase impossível fazê-lo sem mencionar as pesquisas realizadas por Luiz Tatit. E, já que de algum modo parto de primeiras palavras, recordo as frases iniciais de seu **O cancionista** (1996):

O cancionista mais parece um malabarista. Tem um controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, distraidamente, como se para isso não desprendesse qualquer esforço (. . .). Cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial (TATIT, 1996, p. 09)

Ao lançar-se à canção, penso que o tradutor deve também pôr as maçãs nas mãos e empreender um esforço análogo ao descrito por Tatit. Na tentativa de percorrer o trajeto na corda-bamba de uma poética de dimensões expandidas, o esforço tradutório precisa de opções para ser direcionado às suas nuances, algumas delas devidamente apontadas no trecho acima: um informalidade engenhosa e enganosamente concebida, a materialização de uma dimensão oral a um só tempo elevada e prosaica, uma forma artística que se equilibra entre o musical e o poético.

Descobrir e operar meios de contemplar esses elementos em uma tradução é tarefa árdua, e opções devem ser tomadas desde o princípio. Minhas críticas a Galindo e seu Dylan não são endereçadas ao tradutor em si, que é de uma competência já corroborada em trabalhos anteriores; dizem, muito mais, aos pesos que Galindo escolhe para conceder-lhe equilíbrio em um trato com a canção. Em seu "Visões de Dylan" para a revista **ELyra (junho de 2017)**, é mencionado que *"a tradução das letras de Dylan me pôs diante de outras situações em que não tinha pensado, no que se refere a essas lábeis fronteiras, móveis, entre a tradução de prosa e a de poesia"*; um elemento condutor de sua empreitada foi, também, disposto: *"o que eles [os editores] queriam para as letras de Dylan era uma versão 'não poética': ou seja, sem rimas, sem metro, atenta muito mais especialmente ao quid, à narratividade, à descritividade..."* (GALINDO, 2017, p.98). É bastante óbvio que algo pode ser retirado de positivo de seu empenho, como ele mesmo advoga adiante em seu texto – quer seja apenas um valor ilustrativo e investigativo para as ideias contidas naqueles textos (GALINDO, 2017, p. 106) – mas é fácil deduzir que, uma vez envolto nesse contexto e postura para com o texto de partida, bastante será perdido. Sobretudo, caso se tratem de canções representantes,



conforme aqui dispus, de uma poética da oralidade de nosso tempo presente. Acredito que há maneiras mais adequadas de lidar com esse tipo de material, levando em conta suas particularidades: a oralidade presente nos versos; a forma como as letras participam de todo um conjunto temático que percorre a obra do autor; as instâncias artísticas e culturais, bem como os diversos formatos e *media* com os quais o texto opera diálogos. Empreendi o esforço de expô-las nesta dissertação.

Texto talvez seja o material a que primeiro se lança o "tradutor literário", e, ao longo de todo o presente trabalho, advogo uma constante lida com ele. No entanto, procurei em muitos momentos ressaltar que, ao fazer a opção por lidar com uma poética que não cabe guardar-se apenas em papel (e, muito menos, em livro), precisamos requerer, durante o esforço de uma tradução da canção, uma concepção também ampla e expandida do texto. É necessário, acredito, entender que aquelas palavras a serem transpostas foram escritas para servir de elemento a compor um todo performático, cuja maior potência reside em aspectos orais; é preciso considerar que aqueles versos se dispõem, também, em outras dimensões de apresentação escrita. O maior desafio que persiste talvez seja pensar maneiras de articular tais instâncias. Acredito que, com o meu trabalho, uma compreensão da instância textual da canção foi alcançada.

Ressalto, no entanto, que características cruciais da instância canção de uma poética, como os "elementos melódicos" e os "parâmetros musicais" relacionados por Tatit, infelizmente, não foram priorizados na confecção do presente trabalho. Sendo ele músico, seu seminal trabalho está amplamente ilustrado com escalas e marcações bastante técnicas das linhas vocais. É um dado de relevância, por óbvio, mas proponho aqui uma leitura da canção como texto, buscando sempre respeitar suas inerentes propriedades, bem como seu contexto de produção. Tendo a literatura como guia, minha busca primeira sempre tenderá a ser por uma qualidade poética da canção em sua potencialidade imagética, sua capacidade de contar histórias, as conexões possíveis que se desdobram a partir dela. Nesse sentido, sempre busquei ressaltar quais afinidades culturais, temáticas e estéticas que ascendem da obra dos autores que tomei como objeto nesta dissertação, examinando maneiras de como estes pontos poderiam operar na prática tradutória. Afinal de contas, junto com Haroldo de Campos (2004a, p. 43), penso que todo esse conjunto é necessário, uma vez que a "*tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido*".

Assinalo ainda acreditar que – e, aqui, lanço-me a um comentário ao mesmo tempo de autocrítica e de esperança – esta dissertação encontra consonância com outras pesquisas em progresso, como a de Flores e Gonçalves (2017). Resta-me a ciência de que é possível, sim, pensar um processo tradutório que contemple (e que também *seja*) um todo performático, no qual a canção, meu tema para este trabalho, se enquadra. A um só tempo poética e academicamente falando, *"trata-se apenas de ver/ouvir, de perceber uma dupla oralidade/auralidade (...), ou melhor, de ouver que a ficção incorporada, o verbo encarnado, torna-se verdade, uma verdade da poesia"* (FLORES e GONÇALVES, 2017, p. 51).

## REFERÊNCIAS

- ASHBERY, John. **Houseboat days**. New York: Open Road, 2014 (arquivo digital em formato .epub)
- BAGNALL, Roger S.; DEROW, Peter. **The Hellenistic Period**: historical sources in translation. 2nd edition. New York: Blackwell publishing, 2004.
- BAKER, John H. 'There is a kingdom': Nick Cave, Christian artist? IN John H. Baker (ed). **The art of Nick Cave**: new critical essays. Chicago: Intellect, 2013.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Trad. de Susana Kampff Lages IN Werner Heidermann (org.) **Clássicos da teoria da tradução**, v. 1. 2a ed. Florianópolis, UFSC, 2010.
- BENJAMIN, Walter. **The Arcades Project**. New York: Harvard University Press, 1999
- BORGES, Jorge Luís. **Esse ofício do verso**. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000a.
- BORGES, Jorge Luís. **This craft of verse**. New York: Harvard University Press, 2000b.
- BRODINE, Karen. **Illegal assembly**. New York: Hanging loose press, 1980
- BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- BRITTO, Paulo Henriques. Tradução e Criação. **Cadernos de Tradução**. Santa Catarina, v. 1, n. 4. 1999.
- BUCK-MORSS, Susan. **The dialectics of seeing**: Walter Benjamin and the Arcades project. London: The MIT Press, 1989.
- HUMBOLDT, Wilhelm von. Introdução a Agamêmnon IN Werner Heidermann (org.) **Clássicos da teoria da tradução**. Trad. de Susana Kampff Lages. 2a edição. Florianópolis: UFSC, 2010
- CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. IN **Metalinguagem e outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2004a
- CAMPOS, Haroldo de. Poesia e Música. IN **Metalinguagem e outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2004b
- CAVE, Nick. **Let Love In**. London: Mute Recordings, 1994. 1 CD.
- CAVE, Nick. **Lovely Creatures**: the best of Nick Cave and the Bad Seeds (1984-2014). London: Mute Recordings, 2016. 3 CDs, 1 DVD.
- CAVE, Nick. **The complete lyrics**: 1978-2013. 2nd ed (revised and updated). New York: Penguin, 2013

- CAVE, Nick. **Push the sky away**. London: Bad Seed Ltd, 2013. 1 CD.
- COHEN, Leonard. **A brincadeira favorita**. Trad. de Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- CRAN, Rona. **Collage in twentieth-century art, literature and culture**: Joseph Cornell, William Burroughs, Frank O'Hara, and Bob Dylan. Surrey: Ashgate, 2014.
- CRUMB, Robert. **Blues**. São Paulo: Conrad, 2004.
- CRUMB, Robert. **Heroes of Blues, Jazz & Country**. New York: Abrams, 2006
- DELEUZE, Gilles. **Conversações, 1972-1990**. Trad. de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. volume 1. Trad. de Aurélio Guerra Neto. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DUNSON, Josh; RAIM, Ethel (eds). **Anthology of American Folk Music**. New York: Oak Publications, 1973
- DYLAN, Bob. **Another side of Bob Dylan**. New York: Columbia, 2003a. 1 CD.
- DYLAN, Bob. **Bringing it all back home**. New York: Columbia, 2003b. 1 CD.
- DYLAN, Bob. **Chronicles**, volume one. New York: Simon and Schuster, 2004. [arquivo digital no formato .epub]
- DYLAN, Bob. **Letras: 1961-1974**. Trad. de Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- DYLAN, Bob. **Tarântula**. Trad. de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- DYLAN, Bob. **Tarântula**. Trad. de Rogério W. Galindo. São Paulo: Planeta, 2017.
- DYLAN, Bob. **The bootleg series**, v. 09: the Witmark demos. New York: Columbia, 2010. 2 CDs.
- DYLAN, Bob. **Time out of mind**. New York: Columbia, 1997. 1 CD.
- FLORES, Guilherme Gontijo; GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. **Algo infiel: corpo, performance, tradução**. Fotografias de Rafael Dabul. São Paulo: n-1 edições, 2017.
- FLORES, Guilherme Gontijo. Da tradução em sua crítica: Haroldo de Campos e Henri Meschonnic. **Circuladô: revista de estética e literatura do centro de referência Haroldo de Campos**. São Paulo. nº 5. 2016
- FLORES, Guilherme Gontijo. **Tróiaades: remix para o novo milênio**. Disponível em: [www.troiades.com.br](http://www.troiades.com.br). Acesso em 13 de Março de 2018.

FRANCO JUNIOR, Hilário. **A eva barbada**: ensaios de mitologia medieval. São Paulo: EDUSP, 1996.

FRANCO JUNIOR, Hilário. **As utopias medievais**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

GALINDO, Caetano W. Visões de Dylan. **ELyra**. n. 9, junho / 2017

GOETHE, Johann Wolfgang von. Três trechos sobre tradução. IN Werner Heidermann (org.) **Clássicos da teoria da tradução**. Trad. de Rosvitha Friesen Blume. 2a edição. Florianópolis: UFSC, 2010

HOLMES, James S. The name and nature of translation studies. IN Lawrence Venuti, Mona Baker (eds.) **The translation studies reader**. London: Routledge, 2000.

KANE, Daniel. Richard Hell, *Genesis: Grasp*, and the Blank Generation: From Poetry to Punk in New York's Lower East Side. **Contemporary Literature**. Wisconsin, Volume 52, Number 2.

KAINDL, Klaus. The plurisemiotics of pop song translation: words, music, voice and image IN Dinda L. Gorfée (ed). **Song and significance**: virtues and vices of vocal translation. Amsterdam: Rodopi, 2005

MARCUS, Greil. **A última transmissão**. Trad. de Eduardo Simantob. São Paulo: Conrad, 2006.

MARCUS, Greil. **In the fascist bathroom**: punk in pop music, 1977-1992. 2nd printing. Massachusetts: Harvard University Press, 2001.

MARCUS, Greil. **Lipstick traces**: a secret history of the twentieth century. New York: Harvard University Press, 2009 (arquivo digital em formato .epub)

MARSHALL, Lee. Bob Dylan and the Academy. IN Kevin J. H. Dettmar (ed.). **The Cambridge companion to Bob Dylan**. New York: Cambridge University Press, 2009

MCLUHAN, Marshall. **Understanding media**: the extensions of man. Massachusetts: MIT Press, 1994.

MCNEIL, Legs; MCCAIN, Gillian. **Please kill me**: the uncensored oral history of punk. New York: Grove Press, 1996

MEEHAN, Thomas. Public Writer No. 1? **The New York Times**. New York, 12 de Dezembro de 1965. Disponível em <http://movies2.nytimes.com/books/97/05/04/reviews/dylan-writer.html>. Acesso em 08 de Outubro de 2018

MOOSBURGER, Théó de Borba. **Tradução comentada dos versos 1-609 do épico bizantino Vasileios Digenis Akritis**. 2008. Dissertação (mestrado em Estudos da Tradução) - Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, 2008

MULDOON, Paul. Bob Dylan at Princeton, November 2000 IN Neil Corcoran (ed). **Do You, Mr Jones?:** Bob Dylan with the poets and professors. New York: Vintage digital, 2010 (arquivo digital em formato .mobi)

NELSON, Paul. Bob Dylan IN Kevin Avery (org.) **Everything is an afterthought:** the life and writings of Paul Nelson. Seattle: Fantagraphics, 2011.

PERLOFF, Marjorie. After free verse: the new nonlinear poetries IN Charles Bernstein. (ed). **Close listening:** poetry and the performed word. New York: Oxford University Press, 1998.

PERLOFF, Marjorie. **O' Hara:** painter among poets. New York: George Braziller, 1977

PERLOFF, Marjorie. **The poetics of indeterminacy:** Rimbaud to Cage. 2nd ed. Evanston: Northwestern University Press, 1993.

REED, Lou. **Pass thru fire:** the collected lyrics. New York: Da Capo Press, 2008

REED, Lou. **Atravessar o fogo:** 310 letras. Trad. de Christian Schwartz e Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SAMSON, John K. **Lyrics and poems,** 1997-2012. Winnipeg: ARP Books, 2012.

SAMSON, John K. **Provincial.** Los Angeles: ANTI-, 2011. 1 CD.

SCHOPENHAUER, Arthur. Sobre língua e palavras. IN Werner Heidermann (org.) **Clássicos da teoria da tradução.** Trad. de Ina Emmel. 2a edição. Florianópolis: UFSC, 2010

ARMSTRONG, April C. Bob Dylan's Honorary Princeton University Degree. **Seeley G. Mudd Manuscript Library.** New Jersey, 07 de Dezembro de 2016. Disponível em: [blogs.princeton.edu/mudd/2016/12/bob-dylans-honorary-princeton-university-degree](https://blogs.princeton.edu/mudd/2016/12/bob-dylans-honorary-princeton-university-degree). Acesso em 08 de Outubro de 2018.

SEX PISTOLS. Nevermind the bollocks, here's the... London: EMI, 1977. 1 CD.

SHUMWAY, David R. Bob Dylan as cultural icon. IN Kevin J. H. Dettmar (ed.). **The Cambridge companion to Bob Dylan.** New York: Cambridge University Press, 2009

SMITH, Harry (org). **Anthology of American Folk Music.** Washington: Smithsonian Folkways Recordings, 1952.

SOUNES, Howard. **Down the highway:** the life of Bob Dylan. Revised and updated ed. New York: Grove Press, 2011 (arquivo digital em formato .epub)

TATIT, Luiz Augusto de Moraes. **O cancionista:** composições de canção no Brasil. São Paulo: EDUSP, 1996.

THE VELVET UNDERGROUND. **White light / White heat.** Santa Monica: Verve, 1968. 1 CD.

THE WEAKERTHANS. **Left & Leaving**. Winnipeg: G7 Welcoming Committee, 2000. 1 CD.

THE WEAKERTHANS. **Reunion tour**. Los Angeles: ANTI-, 2007. 1 CD.

VAN ELFEREN, Isabella. Nick Cave and gothic: ghost stories, fucked organs, spectral liturgy. IN John H. Baker (ed). **The art of Nick Cave: new critical essays**. Chicago: Intellect, 2013.

YUSTE FRÍAS, José. Desconstrucción, traducción y paratraducción en la era digital IN José Yuste Frías, Alberto Álvarez Lugrís (org.) **Estudios sobre traducción: teoría, didáctica, profesión**. Vigo: Universidade de Vigo, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a 'literatura' medieval**. Trad. de Amália Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Trad. de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2a ed. Trad. de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007

**APÊNDICE A - QUADRO COM EXCERTOS DO TEXTO PRESENTE NO  
ENCARTE DO DISCO BRINGING IT ALL BACK HOME (1965), DE BOB DYLAN**

(pause)

my songs're written with the kettledrum  
in mind/a touch of any anxious color, un-  
mentionable. obvious. an people perhaps  
like a soft brazilian singer. . . i have  
given up at making any attempt at perfection/  
the fact that the white house is filled with  
leaders that've never been t the apollo  
theater amazes me. why alien ginsberg was  
not chosen t read poetry at the inauguration  
boggles my mind/if someone thinks norman  
mailer is more important than hank williams  
that's fine, i have no arguments an i  
never drink milk, i would rather model har-  
monica holders than discuss aztec anthropology/  
english literature. or history of the united  
nations. i accept chaos. i am not sure whether  
it accepts me. i know there're some people terrified  
of the bomb, but there are other people terrified  
t be seen carrying a modern screen magazine.  
experience teaches that silence terrifies people  
the most... i am convinced that all souls have  
some superior t deal with/like the school  
system, an invisible circle of which no one  
can think without consulting someone/in the  
face of this, responsibility/security, success  
mean absolutely nothing . . . i would not want

(pausa)

minhas cançõessão compostas com percussão  
em mente/um toque de cor forte feito tambor in-  
estridente. obviamente. com pessoas talvez  
suaves como um cantor brasileiro. . . desisti  
das tentativas de atingir a perfeição/  
o fato da casa branca estar lotada de líderes  
que nunca foram ao apollo theater  
me deixa pasmo. a razão pela qual não escolheram  
allen ginsberg pra ler poesia na inauguração  
me cansa a mente/se alguém acha que norman  
mailer é mais importante que hank williams  
tá legal, não tenho argumentos e eu  
nunca tomo batida, prefiro fotografar toca-  
dores de gaita do que discutir antropologia/  
literatura inglesa. ou a história das nações  
unidas. aceito o caos. mas não estou certo se  
ele me aceita. sei que tem gente com medo  
da bomba, mas há outras tantas com medo  
de serem vistas por aí portando uma revista da tv.  
experiência ensina que o silêncio é o que mais dá medo  
nas pessoas... estou convencido de que todas as almas tem  
algo maior que elas com que lidar/como o sistema  
escolar, uma redoma invisível na qual não  
há quem pense sem antes consultar/perante  
isso, responsabilidade/segurança, sucesso  
significam absolutamente nada. . . não quero ser



t be bach. mozart. tolstoy. joe hill. gertrude  
 stein or james dean/they are all dead. the  
 Great books've been written. the Great sayings  
 have all been said/i am about t sketch You  
 a picture of what goes on around here some-  
 times. tho i don't understand too well  
 myself what's really happening. i do know  
 that we're all gonna die someday an that no  
 death has ever stopped the world. my poems  
 are written in a rhythm of unpoetic distortion/  
 divided by pierced ears. false eyelashes/sub-  
 tracted by people constantly torturing each  
 other. with a melodic purring line of descriptive  
 hollowness—seen at times through dark sunglasses  
 an other forms of psychic explosion. a song is  
 anything that can walk by itself/i am called  
 a songwriter. a poem is a naked person . . . some  
 people say that i am a poet  
 (end of pause)  
 an so i answer my recording engineer  
 "yes. well i could use some help in getting  
 this wall in the plane" (p. 4-6)

bach. mozart. tolstoy. joe hill. gertrude  
 stein ou james dean/todos eles estão mortos. Os  
 Grandes livros já foram escritos. os Grandes ditos,  
 proferidos/tô pra Te rascunhar um  
 retrato do que acontece por aqui de vezen-  
 quando. apesar de eu mesmo não entender bem  
 o que tá rolando. sei que  
 vamos todos morrer um dia e que  
 morte alguma chegou a parar o mundo. Meus poemas  
 são escritos em ritmo de distorção apoética/  
 escalonados em orelhas perfuradas. Cílios postiços/sub-  
 traídos por pessoas que torturam umas às  
 outras. por versos que ronronam uma descritiva  
 vacuidade --- visualizáveis por vezes através de óculos  
 de sol e outras formas de explosão psíquica. Uma canção é  
 algo que consegue caminhar por si/dizem que as  
 ponho em pé. um poema é uma pessoa nua. . . alguns  
 afirmam que os escrevo.  
 (fim da pausa)  
 daí respondo ao meu engenheiro de gravação  
 "é. tá, vou mesmo precisar duma ajuda pra botar  
 essa parede aqui dentro do avião" (p. 4-6)

**APÊNDICE B - QUADRO COM EXCERTOS DO TEXTO PRESENTE NO ENCARTE  
DO DISCO ANOTHER SIDE OF BOB DYLAN (1965), DE BOB DYLAN**

i walk between backyards an see	vago por entre quintais e vejo
little boy with feather in his hair	garotinho com pena nos cabelos
lyin dead on the grass, he gets	deitado na grama, se levanta
up an' hands feather t another	e passa a pena proutro
little boy who immediately falls	garotinho que imediatamente cai
down, "it's my turn t be the good	no chão "minha vez de ser o mocinho...
guy... take that, redskin" bang bang,	toma essa, pele-vermelha" pá, pá,
henry miller stands on other side	henry miller, de pé doutro lado da
of ping pong table an keeps	mesa de pingue-pongue, num para de
talkin about me. "did you ask	falar de mim. "você perguntou
the poet fellow if he wants	se o poeta vai querer algo
something t drink" he says t	pra beber", diz ele, falando pro
someone gettin all the drinks.	cara que tá tomando todos os drinques.
i drop my ping pong paddle	derrubo a raquete de pingue
an look at the pool. my worst	pongue e olho a piscina. nem os meus
enemies don't even put me down	piores inimigos me
in such a mysterious way.	decepcionam dum jeito tão misterioso.
college student trails me with	aluno da faculdade me segue com
microphone an tape machine.	microfone e fita cassete.
what d you think a the communist	qué que-'cê acha do partido
party? what communist party?	comunista? qual partido comunista?
he rattles off names an numbers.	me passa números e toma nomes.
he can't answer my question.	não responde a minha pergunta.
he tries harder. i say "you don't	tenta de novo. "num precisa nem
have t answer my question" he	responder", eu digo, e ele
gets all squishy. i say	fica todo escorregadio. Não há
there's no answer t my question	resposta pra minha assim como
any more n there's an answer t	também não há

your question, ferris wheel runs  
 in california park an the sky trembles.  
 turns red. above hiccups an pointed  
 fingers, i tell reporter lady that yes  
 i'm monstrosly against the house  
 unamerican activities committee  
 an also the cia an i beg her please  
 not t ask me why for it would take  
 too long t tell she asks me about  
 humanity an i say i'm not sure  
 what that word means... (p. 3-4)

resposta pra tua, roda gigante gira  
 no parque califórnia, e o céu treme.  
 em vermelho. Por sobre soluços  
 e dedos digo à reporter sim,  
 sou monstruosamente contra o comitê  
 de atividades anti-americanas  
 e também contra a cia  
 peço por favor num me pergunte por que  
 que vou demorar pra responder ela pergunta  
 então sobre humanização e digo que não saber  
 bem o que essa palavra significa... (p. 3-4)

intellectual spiders  
 weave down sixth avenue  
 with colt forty-fives  
 stickin out of their  
 belly buttons  
 an for the first time  
 in my life  
 i'm proud that  
 i havent read into  
 any masterpiece books  
 (an why did i wanna see that  
 poor soul so dead?)

aranhas intelectuais  
 flanando pela seis  
 com colts quarenta-e-cinco  
 apontando de seus  
 umbigos  
 e pela primeira vez  
 na vida  
 tô feliz  
 por não ter lido  
 nenhuma obra-prima  
 (e por que mesmo eu queria ver aquela  
 pobre alma morta?)

first of all two people get  
 together a' they want their doors  
 enlarged, second of all, more

primeiro duas pessoas se  
 notam e elas querem expandir suas  
 portas; depois, mais gente chega,

people see what's happenin an  
come t' help with the door  
enlargement. the ones that arrive  
however have nothin more than  
"let's get these doors enlarged"  
tsay t the ones who were  
there in the first place, it follows then that  
the whole thing revolves around  
nothing but this door enlargement idea. (p. 8)

vê a situação e vem  
ajudar com a expansão das  
portas. Quem chega contudo  
muitas vezes não tem nada  
além de "vamos expandir essas portas aí"  
pra dizer praqueles que se notaram  
no começo, e termina  
que a coisa inteira girou apenas  
nessa ideia besta de expansão de portas (p. 8)

**APÊNDICE C - QUADRO COM EXCERTOS DA CANÇÃO DAY OF THE  
LOCUSTS, EM TRADUÇÃO DE CAETANO W. GALINDO**

Oh, the benches were stained with tears and perspiration	Ah, os bancos estavam manchados de lágrimas e suor
The birdies were flying from tree to tree	Os passarinhos voavam de árvore em árvore
There was little to say, there was no conversation	Havia pouco a se dizer, ninguém conversava
As I stepped to the stage to pick up my degree	Quando eu subi ao palco para pegar meu título
(...)	(...)
I glanced into the chamber where the judges were talking	Espiei no cômodo onde conversavam os juízes
Darkness was everywhere, it smelled like a tomb	Trevas por tudo, tinha cheiro de tumba
I was ready to leave, I was already walkin'	Estava prestes a ir embora, já estava andando
But the next time I looked there was light in the room	Mas quando olhei de novo tinha luz na sala
(...)	(...)
Outside of the gates the trucks were unloadin'	Fora dos portões os caminhões descarregavam
The weather was hot, a-nearly ninety degrees	O tempo estava quente, mais de trinta graus
The man standin' next to me, his head was exploding	O cara parado ali do lado, sua cabeça estava explodindo
Well, I was prayin' the pieces wouldn't fall on me	Bom, e eu rezando pros pedaços não caírem em mim
(...)	(...)
I put down my robe, picked up my diploma	Tirei a beca, peguei meu diploma
Took hold of my sweetheart and away we did drive	Peguei na mão da minha menina e fomos embora de carro
Straight for the hills, the black hills of Dakota	Direto rumo às montanhas, as negras montanhas de Dakota
Sure was glad to get out of there alive	Pode apostar que eu estava satisfeito de sair dali vivo (DYLAN, 2016, p. 501)

**APÊNDICE D - QUADRO COM EXCERTOS DA CANÇÃO DAY OF THE  
LOCUSTS, EM PROPOSTA DE TRADUÇÃO DE MINHA AUTORIA**

Oh, the benches were stained with tears and perspiration	Ah, os bancos em manchas de suor e de lágrimas
The birdies were flying from tree to tree	Passarinhos voando daqui pra ali
There was little to say, there was no conversation	Pouco a se dizer, mal se ouvia palavra
As I stepped to the stage to pick up my degree	E lá em cima, no palco, havia um diploma pra mim
(...)	(...)
I glanced into the chamber where the judges were talking	Meu olhar ao púlpito, ouvindo o parecer
Darkness was everywhere, it smelled like a tomb	O cheiro de túmulo, um breu a rondar
I was ready to leave, I was already walkin'	E eu queria fugir, eu já ia descer
But the next time I looked there was light in the room	E, ao ligar das luzes, notei que o show ia começar
(...)	(...)
Outside of the gates the trucks were unloadin'	Para além dos portões, os caminhões chegavam
The weather was hot, a-nearly ninety degrees	O calor estava brabo, quase quarenta e cinco
The man standin' next to me, his head was exploding	O senhor ao meu lado quase a explodir
Well, I was prayin' the pieces wouldn't fall on me	E eu rezava pedindo que seus pedaços não caíssem em mim
(...)	(...)
I put down my robe, picked up my diploma	Tirei a toga, peguei meu diploma
Took hold of my sweetheart and away we did drive	Abracei minha amada e de carro fugimos a mais de cem
Straight for the hills, the black hills of Dakota	Direto pras montanhas, pros altos de Dakota
Sure was glad to get out of there alive	E eu muito feliz por conseguir sair dali vivo e bem

**APÊNDICE E - QUADRO COM A ÍNTEGRA DA CANÇÃO HIGGS BOSON BLUES,  
EM TRADUÇÃO DE MINHA AUTORIA**

**Título:** Higgs Boson Blues

**Artista:** Nick Cave

**Álbum:** Push the sky away

**Ano:** 2013

Can't remember anything at all  
Flame trees lined the street  
Can't remember anything at all  
But I'm driving my car down to Geneva

Been sitting in my basement patio

It was hot

Up above the girls walk past

Their roses all in bloom

You ever heard about the Higgs Boson  
Blues?

I'm going down to Geneva, baby, gonna  
teach it to you

Who cares what the future brings?

Black road long & I drove & drove

& I came upon a crossroad

The night was hot and black

I see Robert Johnson with a ten dollar guitar

Strapped to his back

Looking for a tune

Here comes Lucifer with his canon law

& 100 black babies running from his

**Título:** Blues de Higgs

**Artista:** Nick Cave

**Álbum:** Push the sky away

**Ano:** 2013

Mal consigo me lembrar de nada  
Árvores e cinzas tombam na estrada  
Mal consigo me lembrar de nada  
Eu guio meu carro até chegar Genebra

Sentado e calmo no meu pátio

Dia quente, aquele

No andar, garotas vem e vão

Uma rosa, um botão e sua flor

Já ouviu falar no Blues de Higgs?

Guio até chegar Genebra, gata. Só pra te ensinar.

Quem liga pro que o futuro esconde?

A estrada escura, longa & eu fui & fui

& numa encruzilhada

À noite me pus, quente e negra, aquela

Vi Robert Johnson e um violão de segunda mão

Às suas costas

Uma melodia estava à sua espera

E lá vem Lúcifer & seu harém,

De sua mandíbula saltam sons e leis

genocidal jaw

He got the real killer groove

Robert Johnson & the Devil, man

Don't know who's gonna rip off who

Que batida aquela, cara

Robert Johnson & o diabo

Vai saber quem foi que roubou quem

I'm driving my car

Flame trees on fire

Sitting and singing the Higgs Boson Blues

Eu e meu carro

Árvores, cinzas e chamas

Guiando e cantando esse meu Blues de Higgs

I'm tired, I'm looking for a spot to drop

All the clocks have stopped in Memphis

In the Lorraine Motel it's hot

It's hot, that's why they call it the hot spot!

I take a room with a view

Hear a man preaching in a language that is completely new

Cansado, os relógios mentem

O tempo é lento em Memphis

É quente no Hotel Lorraine,

Quente, por isso que chamam fogo ardente!

Escolho um quarto e uma vista

No corredor ouço de um senhor uma prece rogada em uma língua completamente desconhecida

Making the hot cots in the flop-house bleed

While the cleaning ladies sob into their mops

And the bell hop hops & bops

& a shot rings out to a spiritual groove

Everybody bleeding to the Higgs Boson Blues

Carregadores de malas levam almas

Lágrimas lavam o chão após um tango

E as faxina segue no balanço de sinos

& tiros em um groove etéreo

O mundo inteiro sangra ao som do meu Blues de Higgs

& if I die tonight

Bury me in my favourite yellow patent leather shoes

With a mummified cat and a cone-like hat

& caso hoje eu vá

Ponha um sapato de couro amarelo em meu caixão

Bem ao meu lado um gato mumificado



That the Caliphate forced on the Jews	Tal qual o do califado que pôs o povo judeu ao chão
Can you feel my heart beat?	Vê meu coração dançar?
Can you feel my heart beat?	Vê meu coração dançar?
Hannah Montana does the African Savannah	Hannah Montana na Savana Africana
As the simulated rainy season begins	E a chuva artificial inicia
Curses the queue at the zoo loos	Ela maldiz a fila pro gorila
Moves on to Amazonia and cries with the dolphins	Quer fugir pro Amazonas de mãos dadas com o boto
The Mai-Mai eat the Pygmies,	O Mai-Mai e o Pigmeu,
And the Pygmies eat the monkey	O Pigmeu e o Macaco
And the monkeys has a gift that	O Macaco e a banana
That they are sending back to you	A banana é pra você
Here comes the missionary with his smallpox and flu	Eis que vem a Companhia, com os jesuítas e a varíola
He's saving them savages with his Higgs Boson Blues	Salvando os selvagens com esse Blues de Higgs
I'm driving my car down to Geneva	Guiando meu carro até chegar Genebra
Ah let the damn day break	Ah, que esse dito dia raia
Rainy days always make me sad	Chuva sempre precipita
Mylie Cyrus floats in a swimming pool in Taluca Lake	Mylie Cyrus flutua na piscina em Taluca Lake
& your the best girl I ever had	& você é a mulher da minha vida

Can't remember anything at all

Mal consigo me lembrar de nada