



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS ESTRANGEIRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

JOSÉ GLEYFSON PEREIRA RODRIGUES

TRADUÇÃO DE CANÇÃO:
ANÁLISE DE MÚSICAS DE BOB DYLAN TRADUZIDAS POR ZÉ
RAMALHO

FORTALEZA

2022

JOSÉ GLEYFSON PEREIRA RODRIGUES

TRADUÇÃO DE CANÇÃO:
ANÁLISE DE MÚSICAS DE BOB DYLAN TRADUZIDAS POR ZÉ
RAMALHO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Tradução de Cultura e Identidade.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Ferreira da Silva.

FORTALEZA

2022

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

- R613t Rodrigues, José Gleyfson Pereira.
Tradução de canção : Análise de músicas de Bob Dylan traduzidas por Zé Ramalho / José Gleyfson Pereira Rodrigues. – 2022.
95 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Fortaleza, 2022.
Orientação: Prof. Dr. Rafael Ferreira da Silva.
1. Estudos da tradução. 2. Tradução de canção. 3. Bob Dylan. 4. Zé Ramalho. I. Título.
CDD 418.02
-

JOSÉ GLEYFSON PEREIRA RODRIGUES

TRADUÇÃO DE CANÇÃO:
ANÁLISE DE MÚSICAS DE BOB DYLAN TRADUZIDAS POR ZÉ
RAMALHO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de concentração: Tradução de Cultura e Identidade.

Aprovada em: 29/12/2022.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Rafael Ferreira da Silva. (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Izabel Cristina Cordeiro Lima Costa
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Prof. Dr. Luciana Nascimento de Almeida
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Aos que não desistem.

Aos meus pais, Ana e José. Ao meu grande amor Jamille.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a minha família, por me darem a dádiva da vida e uma base sólida na qual pude me tornar o homem que sou.

Ao Presidente Luiz Inácio Lula da Silva e a ex-presidenta Dilma Vana Roussef, por suas políticas públicas que possibilitaram a mim e tantos outros colegas menos favorecidos o acesso à universidade.

Agradeço, também, ao meu orientador Prof. Dr. Rafael Ferreira da Silva, pelo incentivo e pela disponibilidade para tirar qualquer dúvida que eu tivesse; e aos demais professores(as) do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (POET), por me darem um suporte teórico para embasar meus estudos diante dos estudos da tradução.

Aos professores participantes da banca examinadora Prof.^a Dr.^a Izabel Costa e Prof.^a Dr.^a Luciana Nascimento de Almeida pelo tempo, pelas valiosas colaborações e sugestões.

Agradeço, acima de tudo, ao meu amor Jamille Vasconcelos do Nascimento por sua amizade, parceria, inspiração e por me ajudar e me levantar nos momentos difíceis. Agradeço a presença de meu gato Gnomo durante os dias e horas silenciosas de escrita do texto durante noites e madrugada, sua presença me dava calma e paz.

Agradeço, ainda, aos meus amigos. Seus conselhos me ajudaram durante o árduo período de mestrado. Dentre eles, gostaria de destacar alguns que estiveram ao meu lado e me apoiaram no dia a dia: Nadson, Felipe, Alan, Silvio, Hortência, Fábio... Obrigado pelas lágrimas e risadas compartilhadas. Em especial, gostaria de agradecer ao meu amigo Francisco Renato Lima Arruda, por todo o suporte técnico relacionado aos meus aparelhos eletrônicos, algo indispensável nos dias atuais.

Aos colegas da turma de mestrado, pelas reflexões, críticas e sugestões recebidas.

Por fim, se eu consegui finalizar essa dissertação, foi por muito trabalho e dedicação. Me custou sangue, suor e lágrimas, entretanto, pelos desertos e estradas que passei, consegui sair do outro lado. Me despeço com referências que ficam para os bons entendedores: os cães ladram, mas a caravana não para.

“The answer, my friend, is blowin' in the wind.
The answer is blowin' in the wind.” (Bob
Dylan, 1962).

“Escute o que diz

O vento, my friend

O vento vai responder” (Zé Ramalho, 2008)

RESUMO

Os Estudos da Tradução podem se filiar a várias áreas de atuação. Dentre as possíveis pesquisas no campo dos Estudos da Tradução, observamos uma área pouco explorada: a tradução de músicas. Ainda que a tradução de música possa contemplar diferentes tipos de expressões culturais da vida cotidiana como musicais, legendagem de clipes, sites de música traduzida, manteremos nosso foco em músicas traduzidas que tiveram relevância no cenário da música popular brasileira. Alguns compositores brasileiros, como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Fausto Nilo, Zé Ramalho, entre outros, traduzem músicas de outras línguas. Nesse contexto, o escritor, cantor e compositor Bob Dylan, amplamente reconhecido por sua grande obra musical e literária, premiado com o Prêmio Nobel de Literatura, tem algum destaque. Diante de uma quantidade de traduções musicais feitas a partir de músicas de Bob Dylan para o português brasileiro, faremos um recorte de 6 músicas contidas no disco Zé Ramalho canta Bob Dylan – Tá tudo mudando. Buscaremos em nossa pesquisa traçar as estratégias utilizadas pelo tradutor, pois entendemos que essas informações são pertinentes para se analisar uma tradução, dado que os Estudos Descritivos da Tradução se comprometem com descrever a realidade do ato de traduzir, em vez de prescrever como uma tradução precisa ser feita. Para a análise das traduções das letras de canções esta pesquisa se utilizará dos critérios de análise de tradução de músicas criados por Peter Low (2005), em seu Princípio do Pentatlo, para que, com esse aporte teórico-metodológico, possamos fazer uma análise qualitativa da tradução das canções de Dylan em português.

Palavras-chave: estudos da tradução; tradução de canção; Bob Dylan; Zé Ramalho.

ABSTRACT

Translation Studies can be affiliated to several areas of activity. Among the possible researches in the field of Translation Studies, we observe an area little explored: the translation of songs. Even though music translation can contemplate different types of cultural expressions of everyday life such as musicals, clip subtitling, translated music websites, we will maintain our focus on translated songs that were relevant in the Brazilian popular music scene. Some Brazilian composers, such as Caetano Veloso, Gilberto Gil, Fausto Nilo, Zé Ramalho, among others, translate music from other languages. In this context, the writer, singer and songwriter Bob Dylan, widely recognized for his great musical and literary work, awarded the Nobel Prize in Literature, has some prominence. Faced with a number of musical translations made from songs by Bob Dylan into Brazilian Portuguese, we will make a selection of 6 songs contained in the album Zé Ramalho sings Bob Dylan – Tá tudo mudando. In our research, we will seek to outline the strategies used by the translator, as we understand that this information is relevant to analyzing a translation, given that Descriptive Translation Studies are committed to describing the reality of the act of translating, rather than prescribing how a precise translation be done. For the analysis of the translations of song lyrics, this research will use the criteria for analyzing the translation of songs created by Peter Low (2005), in his Pentathlon Principle, so that, with this theoretical-methodological contribution, we can make a qualitative analysis of the translation of Dylan's songs into Portuguese.

Keywords: translation studies; song translation; Bob Dylan; Pentathlon Principle; Zé Ramalho.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa do disco: Zé Ramalho canta Bob Dylan – Tá tudo mudando.....	36
Figura 2 – Imagem congelada do videoclipe Subterranean Homesick Blues.....	36

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	REVISÃO DE LITERATURA	16
2.1	Tradução de música.....	16
2.2	Tradução de música no Brasil	21
2.3	Quando se cantam as traduções	25
2.4	Tradutores compositores.....	27
2.5	Teorias de tradução	29
2.5.1	<i>Teoria do polissistema</i>	30
2.5.2	<i>Estudos descritivos de tradução</i>	31
2.5.3	<i>Tradução de culturas</i>	32
2.5.4	<i>Tradução intersemiótica</i>	42
3	BOB DYLAN	38
3.1	Bob Dylan: a vida e o compositor.....	38
3.2	Bob Dylan traduzido para o português.....	42
4	ZÉ RAMALHO E SUAS INFLUÊNCIAS	45
4.1	Zé Ramalho o tradutor compositor.....	48
5	METODOLOGIA	51
5.1	Tipo de pesquisa.....	51
5.2	Constituição do corpus	51
5.3	Instrumentos de pesquisa	53
5.3.1	<i>O princípio do pentatlo</i>	53
5.4	Procedimentos	55
6	ANÁLISE DE CORPUS	56
6.1	Antologia na tradução de músicas.....	56
6.2	Análise da etiquetagem do corpus.....	58
6.3	As escolhas tradutórias de Zé Ramalho.....	90
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
8	REFERÊNCIAS	94

1 INTRODUÇÃO

Os Estudos da Tradução podem se filiar a várias áreas de atuação. Lambert (2017) lista “ética, estudos de direito, dublagem, legendagem, interpretação comunitária, análise de discurso, estudos coloniais, humor, hermenêutica, estudos de transferência, psicolinguística, fotografia, publicidade, etc.”.

Dentre as possíveis pesquisas no campo dos Estudos da Tradução, observamos uma área pouco explorada: a tradução de músicas. Ainda que a tradução de música possa contemplar diferentes tipos de expressões culturais da vida cotidiana como musicais, legendagem de clipes, sites de música traduzida, manteremos nosso foco em músicas traduzidas que tiveram relevância no cenário da música popular brasileira. Esse recorte foi feito devido a maior visibilidade das canções escolhidas no cenário brasileiro, além de ser músicas familiares a vida do pesquisador.

Alguns compositores brasileiros, como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Fausto Nilo, Zé Ramalho, entre outros, traduzem músicas de outras línguas. Nesse contexto, o escritor, cantor e compositor Bob Dylan, amplamente reconhecido por sua grande obra musical e literária, premiado com o *Prêmio Nobel de Literatura*, tem algum destaque.

Além de seu destaque público, vale ressaltar que o compositor é conhecido por sua consciência histórico-cultural como afirma o historiador Sean Wilentz, em seu livro *Bob Dylan in America*, “Se faz necessário reconhecer Dylan como um artista profundamente sintonizado com a história e cultura americana, e com as conexões entre o passado e o presente.” (WILENTZ, 2009, p.10, tradução nossa).

O trabalho de Zé Ramalho da Paraíba é um inacreditável blending dos blues arrastados de Dylan com as linguagens do cordel e dos cantadores de feira, dos contadores de estórias sem nome e sem lugar, dos observadores da vida e das pessoas. Tudo envolvido por uma contida inquietação. Citação de jornal anos 1970 Nelson Mota.

Segundo Ruffato (2012, p.10) “há suficientes referências a Bob Dylan nas canções brasileiras para evidenciar uma significativa participação desse compositor americano na música brasileira”. Ainda em sua pesquisa, Ruffato traz dados mostrando que no intervalo entres os anos de 1968 até 2008, foram regravadas versões de músicas de Dylan “dos 46 itens pesquisados (músicas regravadas de Bob Dylan no Brasil) [...], uma parcial de 26 deles apresenta versões em tradução de letra total” (2012, p.30) feita por compositores brasileiros.

Diante de uma quantidade de traduções musicais feitas a partir de músicas de Bob

Dylan para o português brasileiro, faremos um recorte de 6 músicas contidas no disco *Zé Ramalho canta Bob Dylan – Tá tudo mudando*. Nesse disco, Zé Ramalho traz uma antologia com músicas de diferentes momentos da carreira de Bob Dylan.

O que motivou o interesse por esta pesquisa, além da inegável existência de vasta quantidade de músicas traduzidas no cenário literário musical brasileiro, foi dar continuidade a pesquisa iniciada no final do curso de graduação de Letras em Língua Inglesa e Suas Literaturas também nesta instituição. O estilo trovador de Zé Ramalho, com suas letras complexas e longas sempre foram motivo de admiração. Dessa maneira quando nos deparamos com o álbum *Zé Ramalho canta Bob Dylan – Tá tudo mudando* e com a sua grande quantidade de canções traduzidas, tornou-se clara a continuação da pesquisa iniciada na graduação.

Buscaremos em nossa pesquisa traçar as estratégias utilizadas pelo tradutor pois entendemos que essas informações são pertinentes para se analisar uma tradução, dado que os Estudos Descritivos da Tradução se comprometem com descrever a realidade do ato de traduzir, em vez de prescrever como uma tradução precisa ser feita.

Para a análise das traduções das letras de canções esta pesquisa se utilizará dos critérios de análise de tradução de músicas criados por Peter Low (2005), em seu Princípio do Pentatlo, para que, com esse aporte teórico-metodológico, possamos fazer uma análise qualitativa da tradução das canções de Dylan em português.

Essa dissertação será dividida em sete capítulos. O primeiro é a introdução. No segundo, faremos uma revisão de literatura, onde traremos uma breve história da tradução de música; além de fazermos um levantamento do estado da arte nas áreas de tradução de músicas e tradução de musicais. No terceiro, traremos uma breve abordagem sobre a vida de Bob Dylan; além das músicas de Dylan traduzidas para o português. No quarto, traremos a história de Zé Ramalho e suas influências junto ao ato de traduzir. No quinto, traremos a metodologia, onde apresentaremos o contexto da pesquisa, corpus, instrumentos de pesquisa e os passos metodológicos. No sexto, traremos as análises e etiquetagem das canções baseado nos dados coletados. E, finalmente, no sétimo capítulo, faremos nossas considerações finais.

2 REVISÃO DE LITERATURA

A fim de podermos analisar as traduções das canções presente em nosso corpus, é necessário, estabelecer o conceito de tradução que guiará esta pesquisa. Abordaremos ainda nos subcapítulos tradução musical, tradução de música na realidade brasileira, e tradutores compositores. Traremos ainda um breve relato sobre a tradução intersemiótica presente na capa do álbum analisado.

2.1 Tradução de música

Antes de nos aprofundarmos nos Estudos da Tradução, mostraremos uma breve pesquisa de como a tradução musical vem sendo construída no mercado fonográfico brasileiro, além de mostrar os diferentes tipos de tradução musical em nossa realidade. Dessa maneira, poderemos refletir sobre nossa pesquisa, cientes das diferentes formas de tradução musical, e assim entendermos em qual tipo de tradução de música a dissertação está focada.

A música é definida pelo dicionário Aurélio como “1 arte e ciência de combinar o som de maneira agradável ao ouvido. 2 composição musical. 3 Música escrita”. Essas três definições são intimamente ligadas à nossa pesquisa.

Se imaginarmos o ato de traduzir uma canção para ser cantada, logo veremos, que é uma arte a ciência de combinar o som de maneira agradável. Sendo assim, traduzir uma música é também fazer música. Tradução de música para ser cantada torna-se muitas vezes um ato de compor, talvez de forma mais restrita, mas sem dúvida uma composição em uma outra língua.

Ainda observando a definição do dicionário, vemos a definição de música como música escrita. Traduzir uma canção, ainda que seja para o canto, continua estando ligada à palavra escrita, o texto escrito ainda é a forma mais utilizada de registro de um texto, mesmo que este texto seja voltado para o canto.

A tradição da música cantada pode ser encontrada em várias culturas desde tempos antigos. Por conta dessa vasta quantidade, vamos manter nosso foco na realidade de tradução musical no Brasil. Apesar do caráter musical, nossa pesquisa é voltada para o registro escrito da canção, a poesia da letra.

Assim como os poemas, as letras de músicas são escritas em versos e divididos em estrofes. A rima, o ritmo e a métrica dos versos desempenham um papel importante em

ambos. As letras de músicas possuem estruturas semelhantes à poesia, em consequência podemos encontrar problemas semelhantes enquanto ato tradutório. Existem casos de poemas que foram musicados e tornaram-se músicas. Alguns recursos estilísticos (metáfora, repetição, aliteração, assonância, etc.) são usados em grandes quantidades tanto na poesia quanto na letra da canção.

O teórico de Estudos de Tradução André Lefevere, em sua obra *Translating Poetry, Seven Strategies and a Blueprint* (1975), distingue sete métodos usados pelo tradutor de poesia, que podem igualmente aplicar-se à tradução de letras de canções:

1. Tradução fonémica – tentar reproduzir os sons presentes no TP, e ao mesmo tempo transmitir o sentido do TP através de uma paráfrase aceitável. Lefevere conclui que esta técnica é apenas adequada à tradução de onomatopeias;
2. Tradução literal – não no sentido em que este termo é usado na tradução de canções, mas no sentido que lhe é normalmente dado nos Estudos de Tradução: traduzir palavra por palavra. Esta técnica distorce o sentido e sintaxe do TP;
3. Tradução métrica – manter a todo o custo a métrica de cada verso idêntica à do TP, comprometendo, portanto, o sentido do TC;
4. Transformar poesia em prosa – esta técnica sacrifica a forma, o sentido e o valor comunicativo do texto;
5. Tradução em rima – manter tanto a rima como a métrica, o que pode comprometer o sentido;
6. Tradução em verso branco – omitir a rima, o que permite uma maior liberdade em manter o sentido;
7. Interpretação – uma técnica que pode produzir dois tipos de texto: “versões”, onde a substância do TP é mantida, mas a forma é alterada, e “imitações”, onde o tradutor produz o seu próprio poema, cujas únicas semelhanças com o TP são o título e início. (LEFEVERE et al. apud BASSNETT, 1980, pp. 81-82).

Através desses métodos, Lefevere lista algumas maneiras erradas de traduzir um poema e todas essas “maneiras” também podem ser observadas durante a tradução de letras de músicas. Entendemos que o autor quer dizer que não existe um aspecto mais importante que outro, o tradutor deve estar atento a todos. Um poema é uma estrutura orgânica, um sistema com várias partes que se complementam umas às outras, e valorizar uma dessas partes sobre as outras torna o texto de chegada desequilibrado (BASSNETT, 1980, p. 82).

No âmbito de tradução de músicas, Susam-Sarajeva aborda algumas questões sobre tradução e música. Entre os tópicos discutidos, a autora ressalta uma das questões mais importantes e provavelmente a primeira a ser discutida no âmbito da tradução de canções: a dificuldade de se estabelecer os limites entre “adaptação”, “versão”, “tradução”, etc. (FERRAZ v. 37, n° 2, p. 101. 2017).

Observando a afirmação de Sarajeva, percebemos que existem limites difíceis de serem demarcados. Para Sarajeva, é praticamente impossível determinar onde termina a tradução e começa a adaptação, quando se pensa em termos de tradução de canções populares. Por conta dessas limitações, buscaremos auxílio na teoria do Skopos, assim como o tradutor Johan Franzon (2008, pp. 307-399), que veremos a seguir, para observar o processo e o produto da tradução de canções.

Dentre os vários tipos de tradução de canções, vale ressaltar o propósito de tal tradução. Para que o tradutor saiba qual o skopos da sua tradução, tem de saber que uso lhe será dado, fazendo perguntas como: esta tradução vai ser cantada ou apenas lida? Se for cantada, por quem? E por quem vai ser ouvida? Se for lida, onde vai aparecer – num panfleto informativo, em legendas, na biografia do artista? A tradução estará sozinha, ou será acompanhada por algo (tal como ilustrações, no caso de uma tradução para ser lida, ou dança, no caso de uma tradução para ser cantada)? (SARAJEVA, 2008a, pp. 191-192).

Susam-Sarajeva (2008, p. 191) nos mostra algumas questões que observam dois aspectos (“ processo e produto ”) e que envolvem o intérprete e o público-alvo, o meio de divulgação da tradução, se em gravação ou performance, o modo da apresentação do texto, seja em encarte, libreto ou outro e outras aparentemente inúmeras questões que devem ser respondidas.

Observando as perguntas norteadoras para a criação do skopos de uma tradução musical, Johan Franzon cria algumas categorias a serem observadas durante a tradução de músicas. O tradutor finlandês argumenta que o tradutor de letras tem cinco opções:

1. Não traduzir a canção: não efetuar quaisquer alterações, quer à letra, quer à melodia;
2. Traduzir a letra, mas sem tomar em conta a melodia;
3. Criar uma nova letra para ser cantada com a melodia original, sem relação semântica com a letra original;
4. Traduzir a letra e adaptar também a melodia, ajustando-a ao Texto de Chegada – mesmo que seja necessário compor uma melodia completamente nova;
5. Adaptar a tradução à melodia original. (FRANZON, 2008, p. 376).

Dentre as categorias criadas por Franzon, vemos que a primeira opção é uma de inação, mas Franzon considera-a um ato de tradução, “ as the translator can decide whether a translation is actually needed or not. ” (FRANZON, 2008, p. 377). A segunda opção pode ser considerada como uma tradução literal. A terceira categoria resultaria em uma tradução

versão. E temos ainda a quinta categoria que proporciona uma tradução para ser cantada. Retornaremos a essas categorias de forma contextualizadas nos próximos capítulos.

Levando em consideração os aspectos levantados pelos autores, utilizaremos grupos para separar os tipos de tradução de músicas. A separação em grupos tem como intuito facilitar a compreensão do leitor, para que, assim, este entenda o foco de nossa pesquisa. Separamos então os tipos de tradução de música em três grandes grupos equivalentes às categorias dois, três e cinco de Franzon (2008, p. 377).

As traduções musicais são separadas em três grandes grupos para ajudar nossa compreensão de contextos e finalidades das traduções. O primeiro grupo é da tradução literal, o segundo uma versão da música com significados diferentes da letra fonte e o terceiro grupo é a tradução musicada para o canto, com mesmo significado da língua fonte.

O primeiro grupo das traduções de música de forma literal é a que mais possui registro na atualidade. Podemos encontrar esse tipo de tradução em programas de rádios, DVDs, videoclipes com legendas de músicas traduzidas, em aplicativos de músicas que trazem traduções das letras das canções e em sites de músicas traduzidas. O que caracteriza esse tipo de tradução é o foco no significado. O texto é exposto de forma direta sem preocupações com a estrutura poética da letra da canção.

Nesse primeiro grupo de traduções de músicas, temos um caráter informativo, as traduções vêm de uma necessidade de entender o que está sendo falado na canção. É fato que o Brasil é um país falante de língua portuguesa com poucos falantes de inglês. De acordo com uma pesquisa realizada pela *British Council*, foi apurado que apenas 5% dos brasileiros falam inglês e somente 1% da população possui fluência na língua¹. Dessa forma, existe uma necessidade do grande público de compreender a letra das canções. Podemos ver assim que tradução de canção pode conter um caráter educacional e informativo.

O segundo grupo de tradução de música é a tradução versão. Nesse tipo de tradução só é utilizada a música da canção, enquanto a letra é completamente nova. No repertório brasileiro há diversos casos, em vários gêneros musicais, com acordos entre as sucursais das gravadoras. Vale ressaltar que no Nordeste são muito populares as versões extraoficiais de músicas internacionais feitas por bandas de forró, sobretudo nos anos 90. Um dos fatores que fez esse tipo de tradução musical diminuir foi a massificação da internet. As formas de aplicação das leis de direitos autorais ficaram mais sofisticadas, restringindo gravações de versões de músicas internacionais.

¹ <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/o-mercado-quer-saber-do-you-speak-english/>

O terceiro grupo de tradução musical é a tradução feita para ser cantada. Nesse grupo o tradutor visa traduzir a letra e a musicalidade, o texto possui características poéticas e estruturas como versos e rimas, típicas de uma canção cantada.

Low (2005) propõe uma metodologia para analisar a tradução de canções com base em cinco critérios. Esses cinco critérios são denominados Princípio do Pentatlo. São eles cantabilidade, sentido, naturalidade, ritmo e rima. Tais critérios já levam em consideração que a tradução musical tem mais “liberdade” do que a tradução de um texto em prosa; na qual não é obrigatória a literalidade linguística junto ao texto-fonte. O mais importante em uma canção que é voltada para o mercado é a performance. Sendo assim, a “missão do tradutor que trabalha dentro do mercado musical [...] é fazer uma versão cantável da música original, independentemente de seu gênero” (MATA, 2014, p. 22).

Realizar tal tarefa, no entanto, é uma atividade complexa para o tradutor. O tradutor precisa considerar – se não tanto as palavras da obra de partida – inúmeros critérios próprios do gênero musical, tais como ritmo, notas, enunciação e entonação (LOW, 2005).

As particularidades presentes na tradução de canção fazem com que o tradutor recorra a estratégias, para que desta maneira o resultado final seja de boa compreensão, e mais importante, que soe natural ao público que ouve, já que a performance do(a) cantor(a) precisa gerar uma conexão formada pelos três elos: artista-canção-plateia. (SANTOS, 2020, p. 52).

Tradução de música pode ser considerada em certo grau fazer música. A tradução é também criação, no contexto de tradução de música para ser cantada. Susam-Sarajeva (2008, p.193) chama a atenção para a importância da criatividade na tradução realizada para ser cantada. Por outro lado, a tradução da letra da música de forma literal não tem preocupação com a musicalidade presente no texto-fonte.

A pesquisa que se apresenta não estudará todos esses tipos de traduções mencionadas. Porém é de relevância para o entendimento dos estudos em tradução musical ter consciência das formas de tradução musical que cercam o nosso fazer tradutório. Nosso foco é voltado para um tipo de tradução também comum em nossa realidade: a tradução musical em que a letra da canção está construída para ser cantada, dessa forma possuindo outros atributos relevantes para a construção de um texto. Alguns desses aspectos que podemos mencionar são ritmo, rima e sonoridade.

Veremos no próximo capítulo a realidade da tradução de música presente no Brasil desde o início da colonização feita pelos portugueses. Após notarmos os diferentes tipos de tradução de música, iremos observá-los dentro do cenário da música brasileira.

2.2 Tradução de música no Brasil

A música está enraizada nas variadas culturas de diferentes formas, trazendo diferentes significados e simbolismos. A tradução de músicas existe em algumas culturas, carregando os significados presentes na língua fonte. Algumas vezes adaptadas ao meio social outras vezes impostas de forma mais contundente. A tradução de música também carrega relevantes aspectos culturais e simbólicos desde a sua concepção.

O Brasil é um país de proporções continentais que foi colonizado de forma muito violenta. Em alguns momentos de nossa história o fato de ter sido colonizado está intimamente ligado com o ato de traduzir músicas. Diante da instrumentação da tradução como ferramenta de colonização por parte dos portugueses, fica claro que durante o momento histórico em questão a tradução foi elemento de dominação. Personagens importantes nesse momento histórico, os Jesuítas, desempenharam papel protagonista no uso de traduções de músicas.

A historiadora Luisa Tombini Wittmann em seu artigo intitulado *Harmonias e Dissonâncias da fé: Jesuítas, Ameríndios e a Música nos Primeiros anos do Contato* nos fala sobre essa relação com a música e a tradução de música. Wittmann primeiramente nos fala que os Jesuítas passaram a considerar insuficiente a pregação da palavra como instrumento de catequização, sendo necessária a busca por outros meios que não estivessem baseados exclusivamente em atividades linguísticas. (WITTMANN, 2011).

Os Jesuítas perceberam que a relação entre religiosidade, poder e música na cultura tupi foi logo percebida pelos missionários, que, na tentativa de conquistar autoridade, buscaram trazer para si formas xamânicas de se conectar com o divino (WITTMANN, 2011). Os Jesuítas adaptaram a realidade e utilizaram a tradução de músicas para ajudar no processo de catequização dos Ameríndios.

A música era parte constituinte dos rituais religiosos, fossem as cerimônias indígenas, católicas ou já mescladas pelo contato. É interessante notar também que, ao mesmo tempo em que permitia o aprendizado de outra língua, a música não ficou restrita a traduções linguísticas. De fato, a sonoridade ultrapassava a comunicação verbal tanto na audição de instrumentos musicais quanto no movimento das performances gestuais. Desta forma, a música tornou-se canal essencial da tradução cultural e religiosa entre jesuítas e índios, perpassando toda a história das missões no Brasil. (WITTMANN, 2011, p.5)

Sendo assim, podemos notar que durante o período colonial os padres Jesuítas ensinavam e aprendiam os idiomas ameríndios através de traduções de músicas que usavam para converter os ameríndios ao cristianismo. A tradução musical está intimamente relacionada com a história de um país colonizado como foi o Brasil.

É importante lembrarmos que, apesar da forma que aconteceu, existe um valor historiográfico nos registros de traduções desse período. A reflexão a ser feita pelo tradutor vai além da superfície dos acontecimentos. Devemos entender o caráter de dominação desse período em específico, mas também destacar que documentos desse período como traduções de canções ameríndias são de extremo valor a cultura brasileira.

Lembramos aqui que uma vasta quantidade de músicas de origem ameríndia e africana foi perdida com o extermínio de civilizações ameríndias e a perseguição da sociedade escravista. Esses dois grupos étnicos tiveram parte ou totalmente suas culturas perdidas, resultando em músicas e traduções de músicas sem registros.

Vale ressaltar que durante a construção do sincretismo religioso com as religiões de matrizes africanas as músicas também precisaram ser traduzidas para a língua portuguesa. Os escravizados eram proibidos de falar em seu idioma natal. Por conta da perseguição, usavam da tradução para cantar suas músicas mesmo que de forma reprimida.

Um pouco mais adiante na história do Brasil junto com a trajetória da tradução de músicas chegamos ao período imperial. Nesse período tornou-se comum a tradução de óperas. A música usada na ópera é conhecida como “música erudita” ou “música artística”. É considerada um dos três grandes gêneros em que se divide a música, juntamente com música popular e música folclórica. A ópera consiste em peças dramáticas, atuadas ao vivo, onde todas as falas das personagens são cantadas. (DESLACHE, 2013, p. 12).

Em meados do século XVIII, o reino de Portugal – em particular, a corte de D. José I, era aficionado por óperas. (SILVA-REIS; COSTA, 2019, p. 27). Durante esse período passa a ser publicado um grande número de traduções de óperas de Pietro Metastasio, voltadas tanto ao palco quanto à página.

Um dos principais responsáveis pela versão e adaptação das óperas de Pietro Metastasio em língua portuguesa foi o editor e tradutor Francisco Luiz Ameno, conhecido pelo pseudônimo Fernando Lucas Cesário Alvim. A publicação de traduções e a representação em português de óperas italianas, em geral, e de Pietro Metastasio, em particular, intensificou-se durante o reinado de D. Maria, a Louca, que se estendeu de 1777 a 1816. (SILVA-REIS; COSTA, 2019, p.27)

Ainda no período Imperial tivemos traduções de óperas por nomes famosos como Manuel Maria Barbosa du Bocage (1876), que traduziu três óperas, das quais duas francesas. A tradução para o português de óperas começou a se intensificar no Brasil a partir da passagem do século XVIII ao XIX.

Através de políticas de estímulo, promovidas pelo Segundo Império, à composição de “óperas nacionais”, à tradução de óperas europeias para o português e à

construção de teatros líricos, a tradição operística passou a gozar de enorme prestígio no Brasil. O principal símbolo dessa política do Estado brasileiro em meados do século XIX foi a criação da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional em 1856 pelo imperador D. Pedro II (SILVA-REIS; COSTA, 2019, p. 27).

Outro nome famoso que traduziu durante o período Imperial foi o escritor Machado de Assis, que no início de sua carreira como tradutor, verteu para a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional três libretos operísticos que não chegaram até nós: *A ópera das janelas*, *Pipelet* e *As bodas de Joaquina* (SOUSA, 1955).

Se imaginar de forma generalizada a tradução de canções como qualquer forma de texto cantado ainda teríamos outras possibilidades para análise. Câmara Cascudo (2006), em seu trabalho intitulado *Literatura Oral no Brasil*, nos traz vários exemplos de como canções populares ou cantigas populares seriam adaptações ou “tradições por ouvido” de canções medievais da Europa.

Esse tipo de cantiga pode ser considerada música folclórica, também chamada música tradicional. É o nome dado às canções que fazem parte da cultura de um determinado povo; características comuns deste tipo de música incluem a sobrevivência através de transmissão oral (por oposição à música artística, que é transmitida de forma escrita), a identidade desconhecida dos seus autores, e a sua idade avançada (podendo ser cantadas durante vários séculos). (CHORÃO, 2017, p.31)

Com a invenção do rádio e a sua popularização surgiram outros tipos de traduções de músicas. Sempre fizeram muito sucesso os programas de rádio com tradução de músicas, normalmente românticas.

Com o surgimento da TV, surgiram novos tipos de traduções de músicas, como os videoclipes. O primeiro exibido no Brasil foi *América do Sul*. Ele foi ao ar no programa *Fantástico*, da *Rede Globo*, em 1975. A música é interpretada por Ney Matogrosso, com direção de Nilton Travesso. (CORRÊA, 2006, p.9)

Apesar de iniciado na década de 70, os videoclipes ganharam espaço na década seguinte. Os anos 80, no Brasil, foram marcados pelos programas de videoclipe em várias emissoras: o *FM-TV (TV Manchete)*; o *Videorama (TV Record)*; o *Clip Trip (TV Gazeta)*; o *Som Pop (TV Cultura)*; o *Realce (SBT Rio)*; o *Super Special (TV Bandeirantes)*; o *Fantástico* e o *Clip Clip (Rede Globo)*².

Nos anos de 1980, o canal *MTV* surgiu com uma nova perspectiva ainda não

² (CORRÊA, 2006, p.9).

abordada pelo universo que cercava a música. O mercado da música começou a valorizar a imagem atrelada à música. A estreia da *MTV (Music Television)*, canal dedicado a exibir exclusivamente videoclipes, foi no ano de 1981. A MTV chega ao Brasil na década de 90. O clipe que inaugura a emissora, no dia 20 de outubro de 1990, é *Garota de Ipanema*, uma versão remix de Marina Lima. (CORRÊA, 2006, p.10)

A popularização dos videoclipes é relevante para nossa pesquisa, pois os videoclipes trouxeram à tona a tradução de música com legendas e a tradução cultural através da imagem. Observemos a proposta do canal *MTV* através de seu colunista Guilherme Bryan (2005), que comenta a escolha do primeiro clipe lançado no canal: “esse clipe possui justamente o que a filial da rede norte-americana parecia buscar: algo extremamente moderno misturado com símbolos que representam a cultura brasileira”.

Os clipes surgiram e permaneceram no universo musical. Em paralelo ao lançamento da música contemporânea existe a necessidade da linguagem visual atrelada à música. Dessa maneira, os videoclipes surgem com legendas que trazem as letras das músicas ou as traduções quando os clipes são de músicas em língua estrangeira.

Através do surgimento da cibercultura, o acesso a textos, fotos, músicas e videoclipes tornou-se mais democrático. Apenas com um microcomputador e acesso a internet é o suficiente para acessar todo o conteúdo. Valéria Brandini (2006, p.08) nos fala que na era digital um referencial imagético tornou-se imprescindível na produção musical, tornando o videoclipe um poderoso veículo de divulgação da música.

Com essa revolução tecnológica as pessoas passaram a ter acesso a videoclipes em seus computadores e aparelhos eletrônicos como tablet e celular. Surgiram então sites e novas tecnologias para a promoção das músicas e dos videoclipes como o Youtube. Esses acontecimentos são possíveis devido à internet e às suas possibilidades.

Na internet, há sites como o *Vagalume*, o *Letras.mus*, ou inclusive o *Musicastraduzidas.com*, que é voltado para a tradução de músicas. Há plataformas que algumas vezes interagem com o *Youtube*. Dessa maneira, surge um tipo de repositório de tradução de música, em que a pessoa pode ouvir a música, assistir ao videoclipe e acompanhara letra com a tradução da música.

Além do espectro verbal, a tradução de música é manipulada de forma que a tradução se torna criação. Existe a aproximação das reescritas artísticas e também multimodais (se assim podemos chamá-las, como no caso das Línguas de Sinais Brasileiras – LIBRAS). Natália Schleder Rigo (2013), em seu trabalho intitulado *Tradução de canções de LP para LSB: identificando e comparando recursos tradutórios empregados por sinalizantes*

surdos e ouvintes, tenta mapear técnicas e habilidades tradutórias para não-ouvintes de línguas orais e, igualmente, de sons musicais ou não.

Apresentamos as músicas traduzidas pelos Jesuítas, a tradução de óperas, e a tradução de música de forma literal em rádios, TV e internet. Existem ainda, em nossa subdivisão de grupos, duas formas de tradução de músicas: uma delas são as versões de canções que simplesmente não passam de não-traduições da letra de música. E por último a tradução de música para o canto, em que a letra possui estrutura poética de música. Falaremos desses dois últimos grupos de tradução de música no próximo capítulo.

2.3 Quando se cantam as traduções de músicas

Algumas traduções são feitas com o intuito do canto, o que afeta a maneira como o texto será construído. Dentre as versões de canções que são não-traduições da letra de música temos vários exemplos. Alguns que podemos citar são *Vou de Taxi*, sucesso de Angélica – originalmente canção *Joe, le taxi*, de Vanessa Paradis –; e de inúmeras músicas do cantor Latino – como por exemplo *Festa no apê* (originalmente *Dragostea Din Tei* do grupo romeno OZone), *Dança Kuduru* (originalmente Danza Kuduro, de Don Omar) (SILVA-REIS; COSTA, 2017, p.05).

Outro exemplo deste estilo de tradução versão, este mais regional e de épocas mais contemporâneas, pode ser encontrado em canções de forró. Bandas que fizeram sucesso na década de 1990 e anos 2000, dentre as quais se destacam *Aviões do Forró*, *Calcinha Preta* e *Desejo de Menina*, se utilizavam de versões traduzidas de grandes sucessos da música pop internacional da época, devido ao apelo familiar junto ao público de este reconhecer uma melodia, veiculada nas rádios, programas de TV e, sobretudo, em trilhas sonoras de novelas. (SANTOS, 2020, p.54).

Apesar de ter sido comum durante muito tempo este tipo de versão musical, sendo encontrada no trabalho de grandes nomes da música brasileira como Roberto Carlos e Erasmo Carlos, que fizeram versões de músicas estadunidenses e italianas durante o período da Jovem Guarda (MATA, 2014), as versões vêm sendo desestimuladas pelo mercado da música.

Em parte, a diminuição da gravação de versões acontece por conta da evolução tecnológica em termos de arrecadação e monitoramento de direitos autorais. No ano de 2010, é fundada a UBEM (União Brasileira de Editoras de Músicas) e no ano de 2011 a Apple precisa de uma empresa para fazer o repasse de parte dos direitos autorais conexos gerados pelo iTunes. Surge então a empresa BackOffice Music Services que é contratada pela UBEM

para ser um intermediário entre as plataformas digitais, para que fosse negociado os repasses autorais das Obras Musicais nesses players.

A BackOffice Music Services é uma empresa argentina que trabalha terceirizando tarefas operacionais na Indústria da Música, sobretudo, no digital; e atua em 75 países acumulando mais de 10 bilhões de transações de vendas processadas. Com um grande alcance de monitoramento e com uma impressionante capacidade de análise de dados a empresa consegue rastrear as músicas. Dessa maneira qualquer música necessita da liberação dos donos dos direitos autorais das músicas para ser gravada e divulgada. Essa necessidade de liberação provoca um acréscimo de burocracia e tempo para se gravar uma versão, o que algumas vezes torna a gravação da versão pouco lucrativa para o mercado da música. Consequentemente, essas traduções versões também diminuiriam.

Silva-Reis e Costa (2017) apontam outro motivo: eles chamam a atenção para um movimento mais crítico contra a não-tradução de letras de músicas no Brasil que parece estar sendo endossado aos poucos até pelas camadas mais populares do país. Segundo os autores, um desses exemplos seria a grande revolta de apreciadores, críticos e especialistas de música quanto à versão brasileira de “Shallow” (Juntos), de Lady Gaga, feita por Paula Fernandes em 2019. A versão que para alguns pareceu descuidada gerou discussões nas redes sociais desde os limites das traduções versões até sobre a musicalidade da língua portuguesa no Brasil.

Um outro tipo de tradução de música que vale ser lembrado em nossa pesquisa é a tradução do teatro musical. Não muito popular no Brasil, mas com registros relevantes, o teatro musical é forte integrante da cultura estadunidense e britânica. Os musicais são peças dramáticas que combinam diálogo falado com canções e dança. Os musicais são representados ao vivo, na forma de peças de teatro, e na forma de filmes. (CHORÃO, 2017, p.31)

Apesar de o musical parecer semelhante à ópera, podemos observar duas diferenças fundamentais: podem incluir diálogo falado para unir e enriquecer os seus números musicais, algo que a ópera nunca faz; e é mais comum efetuar traduções cantáveis para musicais do que usar legendas (que são mais usadas na ópera) (MATEO, 2008, p. 320).

O teatro musical como gênero tem suas origens no século XIX, com o burlesco, o vaudeville e a opereta, que são formas de entretenimento conhecidas como shows de variedades, que incluíam – mas não se limitavam – a números de música, dança e esquetes. (SANTOS, 2020, p.17). Atualmente no Brasil o teatro musical normalmente é construído através de uma narrativa acompanhada de canções em seu processo de apresentação.

O que gostaríamos de pontuar nesse tipo de tradução de música para o teatro é a

relevância do contexto que sempre acompanha a música. No teatro musical, a música sempre está acompanhada de um contexto estruturante. Essa contextualização criada pelo enredo é acompanhada de marcas culturais que são relevantes e devem ser observadas durante o processo tradutório.

A autora Cristina Marinetti (2013, 2018) ao falar sobre tradução de música dentro do universo do teatro nomeia “zonas de tradução”, espaços físicos e metafóricos onde línguas e culturas são compartilhadas e hibridizadas na performance. Fica claro que para o tradutor de teatro musicado o contexto é extremamente relevante ao ato de traduzir.

A *translation zones* de Marinetti nos lembra ainda que a música cantada pelo ator no palco possui uma carga dramática relacionada ao enredo. A tradução da música para o teatro é também a tradução de uma fala de um determinado personagem em um determinado contexto dado. A música traduzida no teatro possui um aspecto que a música popular não possui, ela é traduzida para ser cantada por um único personagem enquanto a música popular pode ser cantada por qualquer pessoa, não precisando de contexto pré-estabelecido.

Lucile Desblache nos fala que música e teatro respondem um ao outro, dando novo significado para as vozes coletadas, confiando uns nos outros para tecer seu conteúdo estético e performativo. (DESBLACHE, 2019, p 319) Essa troca que existe na relação entre música e teatro, deixa claro para o tradutor que a tradução da música no teatro é uma tradução intersemiótica.

Os autores Silva-Reis e Costa, nos lembram que essa ligação entre música e teatro podem estar presentes em várias situações:

A linguagem musical e a teatral podem estar juntas em diferentes gêneros dramáticos acompanhados de música, sejam eles representados ao vivo ou gravados. Em ambos os casos, a tradução envolve textos multimodais e, portanto, relaciona-se não apenas com a matéria sonora, mas também com a gestual e a visual da expressão. No grupo em que as performances são ao vivo, estão o musical, a ópera e a opereta, por exemplo. No grupo em que as performances são gravadas, estão as músicas cantadas em programas televisivos, filmes de cinema, séries, games e comerciais. (SILVA-REIS; COSTA, 2017, p.09).

Dentre os exemplos dados por Silva-Reis e Costa vemos ainda o grupo das performances gravadas. Existem especificidades a serem observadas quanto à tradução das músicas. Nos programas televisivos e séries, as traduções ficam a critério dos produtores dos canais, algumas vezes as músicas permanecem no idioma nativo outras vezes acontece a tradução.

Nas músicas existentes nos comerciais, a decisão fica a cargo do contratante. Algumas vezes a decisão sobre traduzir ou não música de comerciais é norteadas por pesquisas

de público. Equipes de marketing mostram, através de dados numéricos, a atratividade da música nos dois idiomas e normalmente é escolhido o idioma que melhor promoverá a marca ou o produto.

Também é uma realidade no Brasil a tradução de filmes musicais. Assim como o teatro musical, o cinema musical possui um contexto pré-estabelecido. A Disney é um grande produtor de musicais e filmes com músicas que são traduzidas para o público infantil no Brasil. Alguns exemplos de filmes com músicas que podemos citar são *Rei Leão*, *A Pequena Sereia*, *Cinderela* e *Branca de Neve*. Um exemplo de musical de grande sucesso que foi traduzido no Brasil é o filme *La La Land*, lançado em 2016 e foi indicado a 14 Oscars.

Um ótimo exemplo a ser citado é o filme *Spirit – O Corcel Indomável* (*Spirit: Stallion of the Cimarron*), lançado em 2002, produzido pela DreamWorks e no Brasil distribuído pela Universal Pictures. Na versão em inglês, o filme possui várias músicas compostas por Hans Zimmer e cantadas por Bryan Adams. Em português, o filme tem músicas traduzidas e interpretadas pelo cantor Paulo Ricardo. As traduções trazem todas as características da tradução da letra da canção. Contudo as músicas são atreladas ao contexto narrativo do filme.

A autora Di Giovanni (2008) afirma que a linguagem de um filme musical é composta por três componentes expressivos básicos: número musical (cenas compostas por canções, coreografias etc.), persona estrela (um casal de atores famosos) e dualidade (dois lados, não só diferentes, mas também opostos). A autora traz quatro tipos de escolhas que ajudam na análise da tradução de filme musical. As possibilidades são as seguintes:

a) Tradução parcial: quando se dublam os diálogos, mas não há tradução alguma das canções, tornando-as praticamente desconectadas da história do filme (um possível motivo seria o desejo de comercializar um CD com a trilha sonora do filme, cujas músicas não seriam reconhecíveis se fossem dubladas);

b) Tradução misturada: quando se dublam os diálogos, mas as canções são traduzidas nas legendas, fazendo com que o público entenda como a canção se integra à história que está sendo contada. Podemos citar como exemplo, além dos DCOMs já citados no tópico anterior, a maior parte dos musicais cinematográficos voltados para um público mais adulto, como *La La Land – Cantando Estações*;

c) Tradução completa I: quando se dublam tanto os diálogos quanto as canções do filme, o que traz uma familiaridade, um maior realismo, de ouvir falas e canções no mesmo idioma.

d) Tradução completa II: quando nem diálogos nem canções são dubladas, mas ambos são traduzidos nas legendas, o que é coerente ao também trazer falas e canções no mesmo idioma, embora afaste um pouco a verossimilhança para o público, por não ter nada em sua língua materna. Um exemplo seria o filme *Os Miseráveis* (2012), que foi uma adaptação para os cinemas do musical francês de 1980; (SANTOS, 2019, p.66).

Santos (2019) ainda nos fala que essas estratégias citadas não são de

responsabilidade do tradutor, mas da empresa distribuidora do filme no respectivo país. Normalmente as escolhas têm como referência os valores que cercam a decisão a ser tomada. Vemos aqui mais uma vez a interferência de outros sistemas econômicos interferindo nos sistemas tradutórios.

Quando observamos as traduções de canções para o canto temos ainda a tradução da música popular. O termo “música popular” designa tipos de música que são apelativos para grande parte da população moderna e que costumam ser gravados e produzidos pela indústria musical. (CHORÃO, 2017, p. 29) Podemos citar inúmeros gêneros e subdivisões de música popular, como *rock, jazz, blues, hip hop, reggae, soul, metal, country*, etc.

2.4 Tradutores compositores

Neste capítulo, observamos traduções cantadas de letras de canções, o *skopos* deste tipo de tradução é ser cantado juntamente com a melodia original (a música composta com o objetivo de acompanhar a letra original) (Low, 2017, p. 78). O processo de criação de traduções cantáveis é mais complexo que as traduções literais.

Susam-Sarajeva (2008, p. 193) aponta para a importância da intertextualidade. Sarajeva (2008, p.194) também lembra a necessidade da abordagem de questões de identidade (étnica, cultural, de gênero, linguística, nacional). Ferraz (2017, p.103) nos lembra que outros dois tópicos sugeridos e que possuem certa conexão são a questão da recepção e da produção das traduções e a da distribuição da música e os aspectos econômicos dos mercados globais e locais.

Observando aspectos dos mercados globais, vemos o status do inglês como língua franca mundial: cantores de vários países não-anglófonos preferem cantar em inglês e em consequência as suas músicas ficam mais acessíveis ao público internacional. Em algumas situações, o cantor lança a música primeiro na sua língua materna, e em seguida uma segunda versão/tradução, cantada em inglês, com o propósito de ser vendida internacionalmente.

Como exemplo de cantores que usam a língua inglesa para tornar sua música internacional, temos a banda sueca ABBA, Rita Redshoes e Nelly Furtado (cantoras portuguesas), Julio e Enrique Iglesias (cantores espanhóis), Sepultura (banda brasileira), Céline Dion (cantora canadense francófona), Shakira (cantora colombiana) e Anitta (cantora brasileira). No Brasil, existem vários casos que podemos citar, dentre eles trarei dois exemplos de autotradutores ou autoversionistas, que são os cantores Djavan e Raul Seixas.

Djavan versou e gravou solo e em parcerias suas próprias músicas

para seguir carreira internacional ou para lançamento de álbuns com públicos específicos (como o dos Estados Unidos). *Bird of Paradise* (Pássaro do Paraíso), lançado em 1988 nos EUA traz os títulos de canções traduzidos para o inglês, além de três versões em língua inglesa: “Bird of Paradise” (a canção-título, versão de “Navio”), “Stephen’s Kingdom” (versão de “Soweto”) e “Miss Susanna” (versão de “Florir”). *Puzzle of Hearts* (Quebra-cabeça de corações), álbum também feito para ser lançado no exterior em 1990, traz três versões: “Puzzle of Hearts” (versão de “Oceano”), “Being Cool” (versão de “Avião”) e “Amazon Farewell” (versão de “Curumim”). Já para o público latino-americano, Djavan versiona as músicas “Faltando um Pedaco”, “Meu Bem Querer” e “Pétala” em espanhol lançadas no CD *Esquinas* (1994). (SILVA-REIS; COSTA, 2017, p.6).

O cantor e compositor Raul Seixas era fluente em inglês e sonhava lançar suas músicas internacionalmente, então fez inúmeras versões – algumas ainda desconhecidas até hoje do público brasileiro (SOUZA, 2011). Dentre suas versões/traduições, podemos citar *I am Gita* (1987) (versão de *Gita*), *Morning Train* (1998) (versão de *O trem das 7*), *Orange is juice* (1998) (versão de *S.O.S*) e *Fool’s Gold* (1973) (versão de *Ouro de Tolo*).

Silva-Reis e Costa nos lembram ainda que, algumas vezes, a tradução da letra da canção no Brasil não segue somente aspectos comerciais. Existem exemplos em que os tradutores são orientados pelo jogo de afinidades de ritmos, bem como de conteúdos:

Como exemplo, podemos citar Gilberto Gil e Sandra de Sá. O primeiro gravou versões cantáveis de Bob Marley, em seu disco *Kaya N’Gan Daya* (2002), e Sandra de Sá, em *Pare, Olhe, Escute!* (2002), gravou sucessos de versões cantáveis da gravadora Motown – a gravadora mais importante de artistas negros em toda a história da música norte-americana. (SILVA-REIS; COSTA, 2017, p.7).

Percebemos, que nos casos acima, os tradutores possuem uma relação étnico cultural com o texto de partida, o que deixa evidente uma relação transversal a ser considerada durante a análise das traduções. Movimentos ideológicos inseridos dentro do contexto musical são sobrepostos através dessas traduções com características políticas de reafirmação.

Vários outros artistas brasileiros já fizeram traduções de letra de canções. O sucesso da banda Engenheiros do Hawaii já havia sido gravado, nos anos 60, pelo grupo 'Incríveis'. Contudo, a primeira versão foi lançada pelo italiano Gianni Morandi, em 1966, sobo título *C’era un ragazzo che come me amava i Beatles e i Rolling Stones*. A dupla Sandy & Junior, lançou em 1999 a música *Imortal*, que é uma tradução de *Immortality*, parceria entre Céline Dion e Bee Gees.

A canção *The Blower’s Daughter*, do irlandês Damien Rice, conta com não apenas uma, mas duas versões em português. A primeira adaptação foi gravada por Zélia Duncan e ganhou o título de *Então me diz*. Já a segunda é o sucesso *É Isso Aí*, de Ana Carolina em parceria com Seu Jorge. A cantora Ana Carolina ainda possui outra canção traduzida que fez

sucesso, que foi a canção *Quem de Nós Dois*, traduzida do italiano *La mia storia tra le dita* do cantor romântico italiano Gianluca Grignani. Além de Ana Carolina, José Augusto também gravou uma versão de “La mia storia tra le dita”. A dele era mais “fiel” à original, enquanto a de Ana Carolina manteve a melodia, mas modificou a letra.

A dupla Bruno e Marrone trouxe o sertanejo para a canção *Lloran las rosas*, gravada em 1997 pelo cantor Cristian Castro. *Choram as Rosas* se tornou um dos maiores sucessos, não só da dupla, mas também da música sertaneja no Brasil. Caetano Veloso (cantor e compositor) traduziu Bob Dylan, ainda nos anos 70. O compositor traduziu em parceria com o compositor Péricles a canção *It's all over now, baby blue*, no português *Negro Amor*. A tradução foi feita para um disco da cantora Gal Costa.

Podemos encontrar vários outros exemplos de compositores intérpretes que traduziram letras de canções para o canto na música popular brasileira. Entretanto, a intenção de nossa pesquisa não é a enumeração de exemplos, mas sim a demonstração de uma realidade. O sistema das traduções das canções é numeroso, variado e relevante no cenário literomusical. Essa amostragem de vários exemplos tem como propósito ainda a demonstração de um fenômeno recorrente na música popular brasileira: a tradução de música observando a letra da canção e a melodia da versão na língua fonte.

Como último exemplo deste tipo de tradução, traremos o cantor e compositor Zé Ramalho, que é o corpus e foco de nossa pesquisa. Zé Ramalho possui várias traduções cantadas. Dentro deste grupo de traduções, temos as traduções de Bob Dylan. A versão de *Knockin' on Heaven's door*, *Batendo na porta do Céu*, foi de grande popularização.

Quando observamos a tradução de música para o canto, dentro da estrutura do texto musical, vemos que a fidelidade ao texto de partida torna-se praticamente impossível. Para Jessica Yeung (apud SUSAM-SARAJEVA, 2008, p.197), o conceito tradicional de “fidelidade” não contempla na totalidade o processo de tradução nesse contexto.

O teórico Low nos mostra uma maneira de fazermos uma análise de traduções de músicas cantadas. O autor cria o Princípio do Pentatlo, em que ele aponta cinco critérios a que uma tradução cantável tem de ter atenção: cantabilidade, sentido, naturalidade, ritmo e rima.

Esse último exemplo, o da tradução da música popular voltada para o canto, é o que observamos durante nossa análise. Utilizaremos o Princípio do Pentatlo de Peter Low, além dos estudos da tradução e tradução de referências culturais.

2.5 Teorias de tradução

No próximo subcapítulo, faz-se necessário um apanhado histórico das teorias de tradução que embasam nossa pesquisa. Abordaremos a teoria do polissistema e os estudos descritivos da tradução. Ainda sobre as teorias de tradução traremos uma breve reflexão sobre a tradução de culturas, seus desafios e implicações.

2.5.1 Teoria do polissistema

Durante a década de 70, o teórico Even-Zohar iniciou sua pesquisa sobre cultura. Pesquisador da Universidade de Tel Aviv–Israel, Even-Zohar busca o desenvolvimento de teorias que auxiliem a lidar com o sistema sociocultural. Ele nos fala que o sistema que nos cerca pode ser visto como uma grande teia dinâmica e heterogênea de ideias.

Even-Zohar, em sua trajetória de busca e desenvolvimento por uma teoria que explicasse a multiplicidade do sistema cultural, cunhou a Teoria dos Polissistemas ou Estudos Polissistêmicos (Polysystem Theory ou Polysystem Studies). O estudo de Even-Zohar teve como foco em seu início buscar formas teóricas para explicar particularidades da história da literatura de Israel e de como as traduções aconteciam.

Em resumo, a Teoria dos Polissistemas explica que uma específica cultura é um grande sistema que é estruturado por subsistemas e se relaciona com outros sistemas de forma paralela. Como exemplo, podemos citar o polissistema musical, religioso ou literário que seriam subsistemas inseridos num microssistema sociocultural.

Podemos dizer que Even-Zohar sofreu influências do Formalismo russo e do Estruturalismo tcheco. Hermans (1999, p.20) afirma que, além de ser influenciado, Even-Zohar aprimorou as teorias ao colocar uma lupa sobre a tradução e transformá-la em material de estudo.

Segundo Even-Zohar (1990, p. 9), os modelos de comunicação humana como, por exemplo, a cultura, a linguagem, a literatura e a sociedade, podem ser mais bem compreendidas se observadas como sistemas que se inter-relacionam entre si. O sistema da música e subsequentemente o sistema de tradução de música estão inseridos e se relacionam com outros sistemas como o sistema literário e econômico.

Even-Zohar nos fala que esses vários subsistemas interagem entre si gerando mudanças no macrossistema que os comportam. Ele chama essa interação/movimento de centro e periferia. Estas percepções indicam que os subsistemas estão continuamente concorrendo entre si buscando a centralidade do polissistema, pois eles não são iguais, uma vez que estão hierarquizados no seio do polissistema. (EVEN-ZOHAR 1990, p. 14).

Se imaginarmos o polissistema de tradução de música como exemplo para entendermos esse movimento. Podemos imaginar o movimento centro periferia, dependendo de aspectos econômicos relacionados com qual o estilo de música de sucesso do momento. Já foi ópera, hoje temos tipos específicos de música popular.

2.5.2 Estudos descritivos de tradução

Parte de nossa pesquisa possui caráter descritivo, sendo assim se faz necessário uma breve introdução sobre os Estudos descritivos da tradução, desenvolvidos pelo israelense Gideon Toury. Sua teoria foi bastante influenciada pela Teoria do Polissistemas de seu compatriota Even-Zohar.

Toury (1998) nos fala que o objetivo de sua pesquisa é a pesquisa descritivo-explicativa e não a simples teoria. Para o autor, a construção e a formulação teórica junto aos Estudos da Tradução não possui um fim em si mesmo. Toury ainda afirma que os estudos da tradução não se limitam a teorias que definem o ato tradutório, mas numa compreensão mais profunda e contextualizada de como as teorias poderiam estar a serviço de tal ato.

Dessa maneira os Estudos Descritivos de Tradução iniciaram uma mudança de foco na abordagem. Até aquele momento, os estudos tinham o foco na cultura, no texto, no público, na fonte. Toury (1995), então, propõe uma abordagem orientada ao alvo. O autor ainda alega que as observações de eventos tradutórios têm início no alvo, embora isso não signifique que elas devam se esgotar nele (TOURY, 1995, p. 36).

Sendo assim, um dos objetivos dos Estudos Descritivos de Tradução é encontrar padrões de comportamentos tradutórios, para que assim, possamos observar como o tradutor irá agir em uma próxima situação similar de tradução. Toury (1995) defende que a observação dessas regularidades permite que o pesquisador perceba os fatores que definem se uma tradução é adequada e/ou aceita pela cultura em que foi gerada.

Assim como foi informado anteriormente, os estudos de Toury têm forte alicerce na Teoria do Polissistemas de Even-Zohar. Dessa maneira, percebem a tradução numa perspectiva sistêmica, na qual é entendida como imersa no sistema maior de uma determinada cultura.

Toury, além de propor uma teoria sobre o funcionamento sistêmico da tradução, nos traz uma metodologia para o estudo do ato tradutório. Sendo assim, utilizaremos a Teoria de Toury para auxiliar a nossa pesquisa.

Os Estudos Descritivos de Tradução serão utilizados em paralelo com a Teoria dos

Polissistemas. Dessa maneira, iremos abordar a tradução como um ato que é gerado da interação de aspectos múltiplos e transdisciplinares. Dentre esses aspectos, observamos os aspectos culturais que consideramos decisivos para o ato tradutório e para contribuição junto aos Estudos da tradução.

2.5.3 Tradução de culturas

É desafiadora a tarefa de definir o que é cultura. Normalmente ligada a estudos antropológicos, a cultura possui vários aspectos a serem observados. Cada região ou país possui sua maneira própria de ser, suas características particulares, tornando cada cultura única.

A cultura de um povo o torna diferente entre os demais. Ela age como uma característica que quando é percebida logo é associada ao seu lugar particular de origem. Martins e Sérvio (2012, p. 133) nos falam que a cultura se identifica como a alma de um povo.

Após observarmos os aspectos que cercam a definição de cultura, percebemos que o termo tradução cultural parece mais complexo. A tradução cultural é um conceito que permeia os limites entre antropologia, etnografia e estudos culturais pós-coloniais. Assim como nos fala Kyle Conway:

Na antropologia, geralmente se refere ao ato de descrever para os membros de uma comunidade cultural como os membros de outra interpretam o mundo e seu lugar nele. Nos estudos culturais, geralmente se refere às diferentes formas de negociação em que as pessoas se envolvem quando são deslocadas de uma comunidade cultural para outra, ou se refere ao próprio deslocamento. Em ambos os casos, os estudiosos normalmente explicaram o uso do termo apontando que “translation*” deriva do latim *translātus*, o participio passado de transferre, que significa “transportar” (CONWAY, 2012, p.21)

Como observamos, a tradução cultural pode ser estudada de várias maneiras. Junto aos Estudos da Tradução, o teórico Even-Zohar enfatiza a necessidade de estender o conceito de literatura e de cultura além dos fenômenos canonizados, e supõe que a própria oposição entre forças centrais e periféricas (ou sistêmicas), primárias e secundárias, representa a força motora da literatura e da cultura. (LAMBERT, 2011 p.187).

Perceber a relação entre língua e cultura trará mais clareza na compreensão dos estudos tradutórios. Dessa forma, como cada cultura tem sua particularidade, a tradução para outras línguas se mostra desafiador. Como afirma Aixelá (1996, p. 57), “em uma língua, tudo é produzido culturalmente, a começar pela própria língua”. Daí a dificuldade em se chegar a

uma definição precisa ou a um termo único.

Dentro do universo dos Estudos da Tradução, os autores André Lefevere e Susan Bassnett (1990) escreveram uma espécie de manifesto no qual demonstram uma mudança de foco na ênfase dos Estudos da Tradução. Os autores estavam se referindo à fase formalista que estava se instalando. O objeto de estudo foi redefinido; o que é estudado é o texto inserido em sua rede de signos culturais de origem e destino e, dessa forma, os Estudos da Tradução têm sido capazes de utilizar a abordagem linguística e ir além dela. (BASSNETT; LEFEVERE, 1990).

Buscamos mostrar a definição de cultura e sua relação com a língua e com os Estudos da Tradução, para que assim possamos melhor estruturar nossa pesquisa. Acreditamos que agora seja possível identificar e diferenciar as culturas para que seja possível o estudo da tradução de música com melhor clareza.

Junto aos estudos tradutórios, vale observar que aspectos culturais também são importantes no universo da tradução de música. Lucile Desblache (2019), teórica dos estudos de tradução de música, traz uma discussão sobre a relevância da tradução cultural e de sua relação com a tradução de músicas.

Primeiro a autora nos mostra que o tema foi por um tempo negligenciado, e em continuidade deixa claro a importância de observarmos aspectos culturais quando pretendemos pesquisar sobre tradução de músicas:

Iser vê a traduzibilidade como uma prática que permite um foco no espaço entre culturas e é caracterizada por um “looping recursivo” (ibid., p. 11), indo e vindo entre o conhecido e o desconhecido, o familiar e o estrangeiro. Tal modelo, que utiliza a tradução como ferramenta para ler, explorar e compreender o mundo de forma diversa, não tem sido considerado em contextos musicais. No entanto, é útil para considerar as mutações musicais, variações, interpretações ou traduções de diferentes modos de expressão, diferentes linguagens, semânticas, pragmáticas ou estéticas, e favorece diferentes representações de significado. (DESLACHE, 2019, p.73.)

Desblache, além de enfatizar a importância dos aspectos culturais junto aos estudos de tradução de música, nos traz exemplos de como a tradução de cultura pode influenciar o artista que se propõe a traduzir cultura e música. A autora usa como exemplo um movimento cultural na música brasileira.

Um excelente exemplo de como a tradução impulsionou a criatividade artística e foi fortemente expressa musicalmente é o movimento Tropicalismo, que se opôs à ditadura militar no Brasil no final dos anos 1960. Surgiu depois que músicos brasileiros, incluindo Caetano Veloso e Gilberto Gil, que se tornaram figuras icônicas do movimento, produziram um álbum conceitual intitulado Tropicália

(1968). Seu objetivo era criar novos significados, muitas vezes a partir de textos existentes ou hibridizados, com a ajuda de gêneros musicais fortemente associados à identidade brasileira. Inspirados no movimento antropofagia de Oswald de Andrade (1928) e na interpretação que dele fizeram Haroldo e Augusto de Campos (1986) e Gentzler (2008, p. 77–107) no contexto da tradução, esses artistas subverteram significativamente as referências ocidentais para o Brasil, ao mesmo tempo em que dá às músicas uma ressonância global. O movimento canibalista brasileiro visava deliberadamente “devorar” textos e ideias existentes, particularmente os canônicos pertencentes às culturas dominantes, a fim de produzir criações significativas tanto para os membros das sociedades hegemônicas quanto para as marginalizadas. (DESLACHE, 2019, p.75)

A autora nos leva a refletir sobre o Tropicalismo e sobre o movimento Antropofágico como grandes traduções culturais. Como nossa pesquisa é voltada a tradução de música, vamos nos ater ao Tropicalismo. Fica claro que a tradução de música está intimamente ligada à tradução de cultura. O artista que traduz a cultura sofre e produz influência sobre o texto produzido.

A música por ser algo comum e popular tem o poder de carregar elementos variados de onde é produzida. Além da melodia e ritmo, que já são elementos marcados culturalmente, temos a letra da canção que traz diferentes elementos culturais. A regionalidade está na canção popular. Desse maneira a tradução de música popular é também tradução de cultura popular. A música torna-se uma ponte entre culturas.

No exemplo da autora, os tradutores usaram de uma tradução cultural para reafirmar sua própria cultura. O Tropicalismo usava dos canônicos internacionais para trazer a regionalidade à tona através de uma tradução cultural. Deblache (2019) conclui dizendo que o objetivo desses artistas canibais era principalmente selecionar "o melhor de outra cultura, adaptando-a e consumindo-a, e então tornando-a sua [...] através de um processo de transculturalização" (GENTZLER, 2008, p. 106).

Se imaginarmos a tradução de cultura, encontraremos ainda os marcadores culturais. Oliveira e Kilian (2016, p. 388) afirmam que os chamados marcadores culturais são expressões, gírias e termos particulares, compreensíveis e praticados por determinado grupo cultural, que se constituem em verdadeiro desafio para o processo de tradução. A dificuldade consiste no fato de que não poderiam ser omitidas ou padronizadas, levando ao risco de um empobrecimento ou neutralização do texto de chegada, cabendo ao tradutor encontrar correspondências, utilizar técnicas de tradução e metodologia capazes de resgatar os marcadores de um idioma em outro. (MARQUES, 2018, p. 48).

Durante o prosseguimento da nossa pesquisa iremos analisar marcadores culturais para melhor compreensão do processo de tradução das músicas em estudo. Os marcadores culturais são, pode-se dizer, infinitos e podem ser categorizados de diferentes maneiras

(MARQUES, 2018, p. 48). Em nossa pesquisa, iremos observar alguns marcadores culturais que foram encontrados em nosso corpus como auxílio à nossa pesquisa de análise de tradução de música.

2.5.4 - Tradução intersemiótica

O foco de nossa pesquisa é a tradução da letra da canção. Entretanto, as seis canções de nosso corpus estão inseridas num álbum de Zé Ramalho em homenagem a Bob Dylan. No capa do álbum citado podemos encontrar a foto de Zé Ramalho segurando um cartaz com o nome do álbum. O relevante é que a fotografia é uma tradução de um famoso videoclipe de Bob Dylan. Diante dessa informação fez-se necessário um breve capítulo para falar da tradução contida na capa do álbum.

Susan Bassnett (2003) aponta que o linguista Roman Jakobson foi o primeiro a dividir e a classificar os tipos de tradução realizados em nossas práticas de compreensão de significados. Jakobson (2007, p.63) classifica três formas de interpretação de um signo verbal.

- 1) A tradução intralingual ou reformulação (rewording) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2) A tradução interlingual ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
- 3) A tradução inter-semiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. (JAKOBSON, 2007, p.63).

Jakobson (1969, p.72) ainda afirma que tradução intersemiótica é quando se traduz “[...] de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura”.

O recorte de nossa pesquisa utiliza um corpus de tradução de letras de canções. Sendo assim vale ressaltar que as músicas traduzidas são exibidas em uma embalagem de CD e DVD. Coincidentemente a capa do DVD de Zé Ramalho é construída através de uma tradução intersemiótica de um clipe de Bob Dylan. Dessa forma, faz-se necessário uma breve apresentação teórica da tradução intersemiótica.

O estudioso espanhol Julio Plaza (2008), em sua obra “Tradução intersemiótica”, utiliza da categoria criada por Jakobson para desenvolver uma Teoria de tradução intersemiótica. Plaza (2008) aumenta o escopo da definição de Jakobson e afirma que, além da tradução do verbal para outros sistemas de signos como a dança, a música etc, poderíamos também considerar como tal a passagem de outros sistemas de signos. (Amorim, 2013, p.?).

Assim como Jakobson, Plaza (2008) afirma que o ato de traduzir sempre extrapola

o limite linguístico e, seja a tradução interlingual, intralingual, seja a intersemiótica, depende de outros sistemas de signos para se realizar de forma concreta, guiando-nos em direção a uma abordagem semiótica. Plaza estrutura sua teoria sob influência dos estudos de Charles Sanders Peirce, pesquisador da semiótica no universo anglo. Dessa forma, observa os estudos intersemióticos como uma teoria que envolve, necessariamente, mais que um tipo de sistema de signos.

A tradução, para Plaza (2008), é entendida como uma forma de retextualização, e, por sua filiação à escola de Frankfurt, especialmente à obra de Walter Benjamin, uma retextualização sobre o passado. Segundo Plaza (2008), a tradução cria um original sobre o passado, realizando uma ponte entre pretérito-presente-futuro.

Plaza deixa claro a direção que tomará em seu trabalho, ou seja, a tradução intersemiótica como transação criativa entre as diferentes linguagens ou sistemas de signos (PLAZA, 2008). Fica claro em nossa pesquisa essa transação criativa quando observamos que a capa do DVD, uma fotografia, foi feita a partir da referência de um vídeo de Bob Dylan.

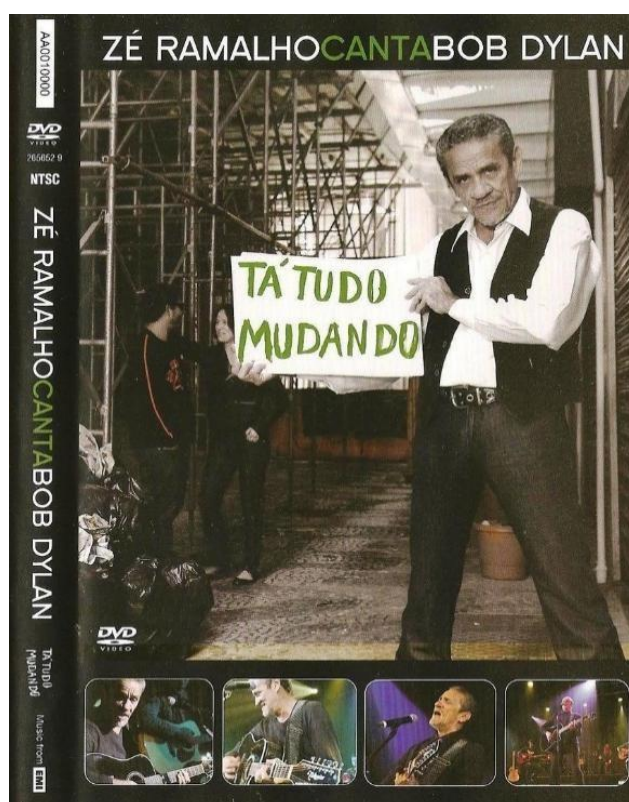


Figura 1 *Capa do álbum*

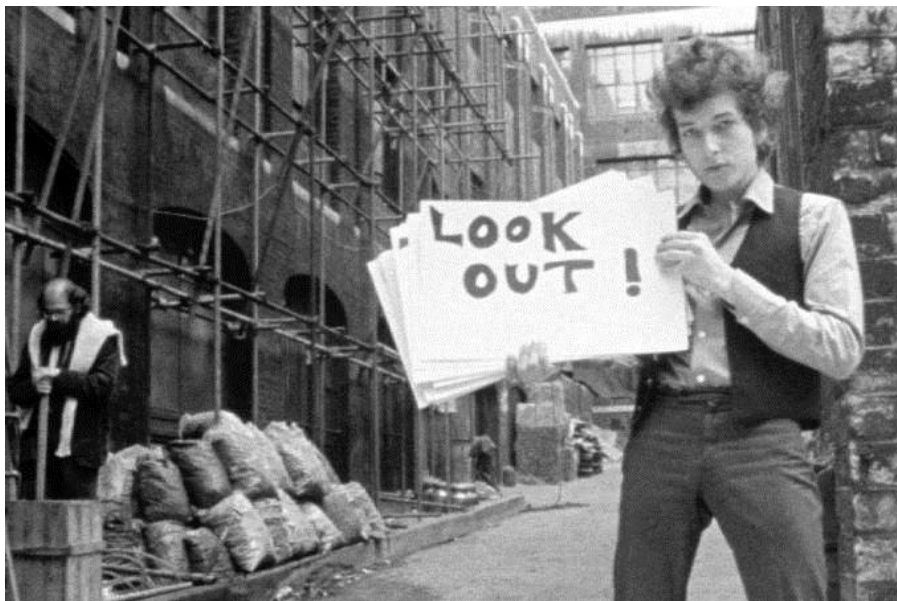


Figura 2 Imagem congelada do video-clipe *Subterranean Homesick Blues*

Aguiar, Atã e Queiroz (2015) afirmam que atualmente o termo “tradução intersemiótica” denomina relações entre sistemas de diferentes naturezas, não sendo restrito tão somente à interpretação de signos verbais com relação a outros tipos de signo, mas também de maneira inversa. Os autores explicam o seguinte:

“Como a tradução intersemiótica é um processo semiótico por definição, e a semiose é entendida como uma relação na qual o Signo, seu Objeto e seu Interpretante são seus principais elementos constitutivos irredutíveis, podemos determinar situações específicas em que essa relação pode ocorrer. colocar em diferentes configurações” (AGUIAR, ATÃ, QUEIROZ, 2015, p.13)

A configuração de tradução intersemiótica que se apresenta em nossa pesquisa é a tradução de um vídeo em fotografia. Aprofundaremos nossas reflexões no Capítulo em que falaremos sobre os paratextos que cercam nosso corpus, ou seja, a capa do DVD de Zé Ramalho em que estão as músicas traduzidas de Dylan.

Depois de observarmos as imagens um e dois, fica visível a tradução que acontece entre as diferentes formas de mídias. Podemos observar que as duas imagens estão quase no mesmo ângulo. As roupas de Zé Ramalho são iguais às de Dylan. Ainda podemos notar que o cenário com os andaimes é bastante semelhante.

O álbum de Zé Ramalho além de ser uma grande tradução de letras de canções também é uma tradução do jeito Bob Dylan de ser. Neste caso específico o tradutor Zé Ramalho também tem o papel de propagador da proposta artística de Bob Dylan. Na tradução contida na capa do álbum podemos encontrar referências a Bob Dylan além de seu nome ser citado no título. A escolha da imagem deixa a mensagem que o álbum busca ser bem parecido

com o que Dylan produz tanto musicalmente como culturalmente.

As traduções das letras vêm guardadas dentro de uma tradução intersemiótica. Esse detalhe deixa o álbum mais sofisticado ao observarmos os aspectos tradutórios. Zé Ramalho busca traduzir todo o Dylan, o compositor e o revolucionário Dylan. A capa de uma tradução pode ser também uma tradução.

3. BOB DYLAN

Bob Dylan possui diferentes áreas de atuação. No próximo capítulo trataremos aspectos que jugamos relevantes para o entendimento da produção de Dylan como compositor. Acreditamos que essas informações são importantes para o entendimento do corpus traduzido. O entendimento dos aspectos que cercam o texto-fonte vai do texto ao autor do texto e suas escolhas.

3.1 Bob Dylan: a vida e o compositor

Bob Dylan nasceu na cidade de Duluth, Minnesota no dia 24 de maio de 1941, registrado como Robert Allen Zimmerman. O nome artístico é uma homenagem ao poeta galês Dylan Thomas. Dylan explica em suas crônicas: “Eu tinha visto alguns poemas de Dylan Thomas. Dylan e Allyn soavam parecidos. Robert Dylan. Robert Allyn. Eu não conseguia decidir - a letra *D* soava com mais força”. (DYLAN, 2004, p.78).

Segundo Shelton (2011, p.66ss), quando Dylan tinha 10 anos seu pai comprou um piano. Bob mostrou certo interesse pelo instrumento, recebeu aulas junto com seu irmão, mas não se adaptou às aulas. Dizia que queria tocar o piano à sua maneira. Quando completou 14 anos, escolheu um instrumento que lhe proporcionasse tocar em uma banda da escola. Começou a aprender a tocar violão apenas com a ajuda de um manual, e carregava-o por toda parte.

Dylan fala que frequentemente ouvia música country nas estações de rádio da Louisiana e do Mississippi. Dylan diz que *Henrietta*, de Jimmy Dee, foi o primeiro rock que ouviu. Uma grande influência para Dylan foi Little Richard. No livro colegial do ano de 1959, Bob Dylan escreve que sua ambição era tocar na banda de Little Richard. Bob ainda cita Hank Williams como influência na forma de compor, e Elvis Presley e Buddy Holly como influenciadores de sua forma de cantar.

Bob Dylan forma a primeira banda com dois colegas, quando cursava a oitava série, Le Roy Hoikkala, que tocava bateria; e Monte Edwardson, que tocava violão solo. Dylan cantava e tocava violão base. Nomearam a banda de *Golden Chords*. As apresentações aconteciam em reuniões de pais e mestres e outros tipos de reuniões, participavam também de concursos de talentos nos fins de semana.

Entre outros influenciadores da história de Dylan, podemos citar os atores de cinema James Dean e Marlon Brando. Assim como grande parte da geração de sua idade, Dylan também admirava Dean e Brando, imitando seus jeitos, roupas e gestos. Ele chegou a comprar uma motocicleta e fazer manobras mais arriscadas e pedia a seu irmão que o fotografasse com a moto.

Cantor, compositor, escritor, pintor e ator, Bob Dylan iniciou sua carreira na escola, foi integrante de bandas na universidade, mas só teve reconhecimento após receber uma boa crítica do jornal *The New York Times* que lhe proporcionou o primeiro contrato com uma gravadora no ano de 1961.

Após 60 anos de carreira e 46 discos gravados, Bob Dylan tem reconhecimento internacional por seus trabalhos. Por mais de meio século, Bob Dylan compôs músicas atraentes e escreveu letras influentes. A música de Dylan também foi muito popular, tendo vendido mais de 100 milhões de álbuns em todo o mundo. (CZECHOWSKI; MIRANDA; SYLVESTRE, 2015, p.99).

Apesar de ter abandonado a universidade, Dylan possui o título de doutor *honoris causa* concedido pela Universidade de Princeton, em 1970, e pela Universidade de St. Andrews, em 2004. Dentre os vários prêmios recebidos, podemos citar cinco Grammys, um Globo de Ouro e um Oscar. No ano de 2008, ele ganhou um Prêmio Pulitzer, por seu “profundo impacto na música popular e na cultura americana, marcada por composições líricas de extraordinário poder poético.” (BURGUER, 2018, p.234)

No ano de 2010, Bob Dylan foi convidado para se apresentar na Casa Branca, em um evento de comemoração ao Mês da História Negra, onde recebeu a Medalha Nacional das Artes das mãos do presidente Obama. Fora dos Estados Unidos, Dylan também foi premiado. Em 2013, foi laureado na Legião de Honra da Ordem das Letras, maior prêmio cedido pelo governo francês.

Um outro prêmio de grande relevância se observarmos do ponto de vista acadêmico, foi o Prêmio Nobel de Literatura no ano de 2016. Para uma parte do meio acadêmico pode ter gerado um pouco de controvérsia ou até mesmo alguma polêmica. Não nos cabe aqui essa discussão, o que vale ser salientado é a valorização da canção como parte

do universo literário.

Se imaginarmos o início de nossa civilização, vemos de forma clara que poesia e música já estiveram unidas de forma quase que inseparável. Dessa maneira, com a premiação dada pela academia sueca, valorizar um trovador faz com que voltemos ao início onde poesia e música andavam de mãos dadas. Um de seus biógrafos fala que Dylan é “antes de tudo um poeta oral e uma figura literária” (HEYLIN, 2009, p. 8).

Bob Dylan, artista que surge no seio da folk music, mas com o passar do tempo segue o caminho do rock nos anos 1970. Junto com o grupo The Band, virou símbolo da “música de protesto”. Com letras carregadas de questões sociais, como preconceito racial, a guerra, o movimento hippies, a pobreza, a marginalização e a contestação do sistema, a obra de Bob Dylan ficou conhecida como a de um artista ligado às causas sociais. Suas letras foram creditadas por refletir e talvez até influenciar movimentos sociais, mais notavelmente o movimento dos direitos civis nos Estados Unidos. (WILENTZ, 2010)

Apesar de sua voz rouca com poucos recursos, Dylan se destaca por sua interpretação expressiva. O uso da gaita e do violão conjuntamente dão um tom de “homem banda” e de subjetivismo latente em várias de suas performances. (LUNA, 2018, p. 208.) Algumas vezes as músicas de Dylan parecem ser declamadas, o que nos leva à comparação inevitavelmente com os trovadores medievais. A estrutura poética de suas letras também nos remete a essa comparação.

Dylan consistentemente comparou esse descontentamento com uma sociedade que ele via como corrupta, rebelde ou vazia. Sua música de 1989, *Everything Is Broken*, abordou uma variação de um mundo que deu errado - que também era o título de seu álbum de *covers folk* de 1993. Apesar de boa parte de sua obra possuir engajamento político, nem todas as músicas de Dylan são desse estilo.

Com o passar do tempo, Dylan tem sido denominado de várias formas, pela mídia, como a “voz dos oprimidos” (*Newport Daily News*), pela academia, como “expressão autêntica da perturbada e engajada consciência da juventude americana” (*Princeton University*), pelos fãs, como o “Judas”, ou como “o profeta”; depende de qual momento de sua trajetória nós observamos. Michael Jones traz um relato de como aconteceu a manifestação ofensiva:

Como muitos sempre souberam, o show de 'Albert Hall' foi na verdade uma gravação de uma apresentação no Manchester Free Trade Hall em 17 de maio de 1966, vários dias antes da turnê de Dylan no Reino Unido terminar com duas apresentações em Londres. Além disso, reconhecemos esta como uma das performances mais notórias da carreira de Dylan, porque esta foi a noite em que um

de seus agressores foi capturado em fita emitindo talvez o pior insulto de todos: 'Judas!' (BOUCHER; BROWNING, 2004, p.55).

Talvez por suas diferentes facetas Bob Dylan cause um desconforto em seus fãs mais extremistas. Podemos encontrar entre seus biógrafos diferentes definições de Dylan. Gitlin (2002) chama Dylan de mestre da melodia. Música proeminente e críticos culturais têm, portanto, amplamente visto Dylan como um cantor de protesto icônico da contracultura dos anos 60 (MARCUS, 2005).

Se levarmos em conta o longo tempo de carreira de Dylan, podemos presumir também que o compositor possui diferentes fases. Essas fases sofrem influência do momento em que Dylan se encontra:

Em um raro e importante estudo focado no desenvolvimento de Dylan, Whissell (2008) estabeleceu que sua carreira poderia ser dividida em três fases líricas que se baseiam em períodos de aclamação da crítica: (a) retórica de 1962 a 1973 (canções retóricas e de protesto); (b) poeta de 1974 a 1991 (canções poéticas e sem confronto); e (c) sage de 1992 a 2001 (canções com imagens agradáveis e narrativa pessoal). (WHISSELL, 2008)

Whissell também percebeu em seu estudo que, durante sua carreira, Dylan usou palavras mais imaginadas e ativas durante períodos de aclamação da crítica, palavras mais passivas durante momentos estressantes (por exemplo, seu acidente de motocicleta em 1966) e palavras mais agradáveis em tempos de experimentação e prêmios. (WHISSELL, 2008).

Além dos números grandiosos relacionados à sua produção, Dylan provoca certa influência na cultura estadunidense. Sean Wilentz, professor de história da Universidade de Princeton, escreveu o best-seller do New York Times, *Bob Dylan na América*. Embora os livros mais populares sobre Dylan tendam a ser biográficos, seu livro se destaca por destacar a influência recíproca entre a cultura americana e Bob Dylan. (CZECHOWSKI; MIRANDA; SYLVESTRE, 2015, p.100).

Jonathan Lethem, em setembro de 2006, publica uma entrevista intitulada *The genius and modern times of Bob Dylan*, na qual entrevista Dylan. O autor afirma que Dylan nos oferece nutrição do porão da vida cultural Americana (BURGER, p.479. 2018).

Diante da trajetória de Dylan, podemos ver engajamento social, sucesso popular, sucesso de crítica, reconhecimento acadêmico e intelectual através de vários prêmios. Podemos afirmar que estudiosos de diferentes áreas, dentre elas, jornalistas, historiadores e críticos afirmam que Dylan exerce um importante papel cultural através de suas produções artísticas, mais especificamente as músicas.

Nossa pesquisa analisa as traduções das canções de Dylan para o português

brasileiro. Buscamos contribuir com os Estudos da Tradução, além de enfatizar o impacto do trabalho de Bob Dylan no mundo anglófono e também na música popular do Brasil. Através da demonstração da relevância de Dylan, buscamos mostrar a importância de nosso trabalho.

3.2- Bob Dylan traduzido para o português

Rufato (2012) traz de forma catalogada um apanhado de músicas de Bob Dylan entre os anos de 1968 a 2008. Em seu trabalho, Rufato demonstra que a presença de Dylan em canções brasileiras vai desde a citação de seu nome, referências alusivas até a tradução.

Como exemplo de citação do nome de Dylan, Rufato traz o exemplo de *Lira dos Vinte Anos*, de Belchior e Francisco Casaverde, canção cujos primeiros versos contemplam uma frase de abertura que diz: “Os filhos de Bob Dylan, clientes da Coca-cola” (Rufato, p.16, 2012). Outro exemplo citado pelo autor é *Marchinha Psicótica de Dr. Soup* de Júpiter Maçã, cujos versos dizem: “Eu tive um sonho com aquele estranho, velho alien / Que era cabeça Bob Dylan, barba Ginsberg, Allen / E pra provar minha querida, o meu amor tão radical/ Eu escrevi essa marchinha pra tocar no carnaval”. (RUFATO, 2012, p.16). Ainda observando os exemplos de citação, temos a canção *Debaixo do chapéu*, da banda Cachorro grande, música de Beto Bruno, composta para o disco Cachorro Grande (2001), pela gravadora Deckdisc. A citação traz o verso: “meu chapéu tipo Bob Dylan me ajuda a pensar”. (RUFATO, 2012, p.27.)

Além de algumas citações de seu nome, Dylan possui várias canções traduzidas para o português brasileiro. Dentre essas traduções existem algumas traduções parciais, nas quais somente parte da letra da canção foi traduzida. Como exemplo de tradução parcial, podemos citar a gravação de *Blowin' in the wind* de 1978, onde a cantora Diana Pequeno faz uma tradução para o disco Diana Pequeno (1978) RCA-Victor de parte da letra. A tradutora Diana mantém o título e o refrão no original da letra de Dylan. (RUFATO, 2012, p.25)

Como demonstrado até o momento, Bob Dylan é figura recorrente na música brasileira, estando disponíveis traduções parciais e alusões ao compositor. Traduções completas da letra da canção de Dylan possuem relevância entre as diferentes formas de traduções de Bob Dylan na realidade da música brasileira.

Podemos citar vários exemplos de canções de Dylan que foram traduzidas por completo e gravadas em português. Um exemplo de sucesso é a canção *Romance no Deserto* (1987), tradução do compositor cearense Fausto Nilo, de *Romance in Durango* (1975), de Bob Dylan, que obteve sucesso na voz de Raimundo Fagner.

No ano de 1992, a banda Skank gravou uma canção de Bob Dylan que também obteve bastante sucesso. *Tanto*, que foi traduzida pelo compositor Chico Amaral para o primeiro disco da banda, intitulado *Skank* (1992) Sony, é uma tradução da canção *I Want You* (1966), do disco de Dylan *Blond on Blond* (1966).

No mesmo ano de 1992, outra canção de Dylan foi traduzida, sob o nome de *Frevoador*. Zé Ramalho traduziu a canção *Hurricane* (1976), do disco *Desire* (1976) para seu disco *Frevoador* (1992) Columbia/Sony. O cantor paraibano, que tem grande influência do trabalho de Dylan, possui várias traduções entre suas canções.

Outro cantor e compositor que traduziu Bob Dylan foi Geraldo Azevedo. O cantor pernambucano traduziu a canção *Tomorrow is a long time* (1971), do disco *Bob Dylan's Greatest Hits* (1971) para o disco *O Grande Encontro I* (1996) BMG. Nesse disco Geraldo Azevedo canta com Elba Ramalho e Zé Ramalho. A tradução recebeu o nome *O Amanhã é distante* (1996).

Uma tradução de sucesso da canção *It 's all over now, Baby Blue* (1965) foi feita por Caetano Veloso e Péricles Cavalcanti e obteve duas gravações. Inicialmente, a tradução foi feita para o disco *Caras e Bocas* (1977), da cantora Gal Costa, sob o título *Negro amor*. A tradução foi elogiada pela crítica e teve outra gravação no ano de 1999 pela banda Engenheiros do Hawaii, no disco *Tchau, Radar!* (1999) Universal Music.

Há ainda traduções de Bob Dylan para o português brasileiro com menos visibilidade. Podemos citar as duas canções traduzidas por Vitor Ramil, para seu disco *Tambong* (2000), *Um dia você vai servir alguém* e *Só você manda em você*, traduções de *Gotta serve somebody* (1979) e *You're a big girl now* (1975), respectivamente. Vale ainda citar a tradução feita por Durval e Davi, que foi cantada e gravada por Di Paullo e Paulino. Com o título de *A resposta está no ar*, a tradução de *Blowin' in the wind* foi usada no disco *O coração chora* (2003). Podemos observar que essa última tradução foi feita por artistas do gênero sertanejo, demonstrando que Dylan influencia diferentes estilos musicais.

No início de nossa pesquisa, encontramos outra maneira de tradução de Dylan para o português: um livro com as letras das canções de Bob Dylan foi lançado pela editora Companhia das Letras em março de 2017. Esse projeto buscava traduzir um livro lançado nos Estados Unidos com uma coletânea de letras. O título do livro é *Bob Dylan Letras 1961-1974* no inglês *The Lyrics 1961-2012*. Podemos notar, observando os títulos, que a edição em português foi feita com um recorte menor, diminuindo assim o tamanho do livro. Podemos especular que foi uma escolha editorial ligada ao sucesso do projeto de livro com tradução de letras.

Nesse livro é possível encontrar uma coletânea de letras de músicas de Dylan em sua primeira versão e uma tradução para o português. No início de cada capítulo é possível encontrar ainda uma imagem do manuscrito original da composição. Quando observamos sob a ótica da tradução, o livro é bem literal. Apesar de ser um livro com tradução de canções, não possui rimas, ritmo ou sonoridade, e seu foco é voltado para o significado.

O livro possui nota do tradutor Caetano W. Galindo, professor e tradutor de *Ulisses*, na qual fala sobre a proposta do livro. O que temos aqui afinal é apenas parte do produto estético que deu fama, reconhecimento e prestígio a Bob Dylan (GALINDO, 2017). O tradutor argumenta sobre os problemas que acompanham o processo de tradução de textos em formatos poéticos. Traduzir esses poemas segundo os critérios normais da tradução de poesia (com atenção a metro e rima, por exemplo) geraria vários problemas. O primeiro deles advém do fato de que a métrica e até as rimas das canções são estabelecidas em função de como elas foram cantadas. Os critérios não são os mesmos da poesia “de papel” (GALINDO, 2017). O tradutor estrutura sua argumentação para sua tradução ainda no fato de o significado ser algo intimamente ligado à obra de Dylan. Deve-se reconhecer que uma parte imensa da força da poética de Dylan está (sempre esteve) no “o quê” de suas canções (GALINDO, 2017).

Com a evolução de nossa pesquisa e com o passar do tempo, vimos ser lançada a continuação do projeto de tradução dessas letras de canções em dezembro de 2021. Aparentemente, a editora aproveitou o meio da pandemia para lançar o segundo volume do projeto. Com a atuação do mesmo tradutor, o livro foi intitulado *Bob Dylan 1975-2020*. Este segundo volume possui as letras das canções de dezoito discos e vem no mesmo formato do primeiro livro. Ao observarmos a ótica da tradução, percebemos que o tradutor manteve o mesmo estilo de tradução voltado para o significado do texto. Na nota do tradutor da primeira edição Galindo fala suas intenções:

Respeitar o tema, o assunto das canções (mas não deixar de lado integralmente os efeitos rítmicos, sonoros); abranger todo o universo discursivo dos textos (mas não abandonar a oralidade de base); aceitar a perda decorrente de não termos aqui a música dos versos (mas não aceitar abandonar a musicalidade que trazem embutida)
... O que eu pretendia oferecer aqui, leitora, leitor, é uma versão elegante, fiel e bastante das letras dos primeiros anos da carreira de Bob Dylan. Algo que te permita ouvir os discos e, com este volume ao lado, acompanhar seu discurso. (GALINDO, 2017).

Durante nossa pesquisa, podemos observar diferentes formas de tradução de canções e de letras de canções. Quando olhamos para as diferentes formas de tradução de Bob Dylan em português, encontramos algumas voltadas para o significado e outras voltadas para

a performance.

Através de sua influência, Bob Dylan é traduzido por diferentes expressões musicais. Nesses exemplos acima demonstrados, podemos ver artistas relacionados aos gêneros rock, pop, sertanejo, MPB e alternativo. Para nossa pesquisa, escolhemos um artista que sofre grande influência de Bob Dylan: Zé Ramalho, com sua maneira peculiar de cantar, quase declamando, se confunde com Dylan na mitologia musical desse pesquisador que aqui escreve.

Analisaremos as traduções que Zé Ramalho produziu para o disco feito em homenagem a Bob Dylan no ano de 2008. Entretanto, para manusear nosso corpus, vale uma visita à história de Zé Ramalho, através da qual, no próximo capítulo, analisaremos as relações entre a história do compositor/ tradutor com o ato de traduzir Bob Dylan.

4 ZÉ RAMALHO E SUAS INFLUÊNCIAS

Apresentaremos um panorama da história de Zé Ramalho, com a finalidade de entender os paralelos e as influências de Dylan em sua trajetória como compositor e tradutor. Em especial, nossa pesquisa irá ter foco no álbum *Zé Ramalho canta Bob Dylan – Tá tudo mudando*, no qual Zé Ramalho traduz e grava versões de canções de Dylan.

Nossa pesquisa utiliza informações biográficas encontradas no site oficial de Zé Ramalho e em suas redes sociais. Além das informações do site, utilizaremos a biografia *Zé Ramalho: o poeta dos abismos* (2013), escrito por Henri Koliver para auxiliar nossa pesquisa.

Filho natural da cidade de Bela Cruz, no estado da Paraíba, Zé Ramalho nasceu no dia 03 de outubro de 1949. Foi batizado como José Ramalho Neto. Filho de Estelita Torres Ramalho, professora do primária, e de Antônio de Pádua Pordeus Ramalho, cantor seresteiro. Zé Ramalho viveu com os pais até os dois anos de idade, quando a tragédia da morte de seu pai fez com que ele fosse viver com os avós. Passou, então, a viver com o avô José Alves Ramalho e com a avó Soledade. Foi criado por eles e pelas tias, e passava as férias na casa da mãe (KOLIVER, 2013).

Ao completar seis anos, o avô de Zé Ramalho levou a família para morar em Campina Grande. Foi na cidade grande que o pequeno menino Zé Ramalho teve a oportunidade de ter acesso à luz elétrica, à vitrola, ao rádio e à televisão. O avô abria as portas das casas aos vizinhos, para que eles também pudessem ter contato com essas modernidades. (KOLIVER, 2013).

Zé Ramalho teve sua infância no Nordeste, o que o colocou em contato com as

riquezas do universo nordestino. Aqui podemos citar as riquezas naturais, culturais, além das dificuldades enfrentadas pelos nordestinos e as lutas para vencer as dificuldades. A realidade do Nordeste foi absorvida desde os primeiros anos. Essa realidade criou em Zé Ramalho referenciais, em termos de criatividade e imaginário, que influenciaram sua musicalidade.

Mais tarde essas influências seriam desenvolvidas em termos artísticos a partir do contato mais próximo com os cantadores. Esse universo nordestino seria uma grande e forte fonte de inspiração em seu trabalho. (FERRAZ, 2020).

A família de Zé Ramalho esperava que ele se tornasse médico, mas isso não foi possível. Quando completou quinze anos, ganhou de presente o primeiro violão de seu primo, Ernesto. A paixão pela música já tinha arrebatado Zé. Apesar de não imaginar seguir carreira, com apenas dois acordes foi o início de sua trajetória. (FERRAZ, 2020)

Ainda na cidade de Campina Grande, Zé Ramalho conhece outra influência importante em sua carreira: a Jovem Guarda, gênero do Sudeste do Brasil. Naquela época, a Jovem Guarda tinha letras e melodias no estilo Rock and Roll. Como já vimos no capítulo anterior, parte da Jovem Guarda fazia tradução de canções dos Beatles, o que também pode ser considerado como influência.

Foi depois de um trabalho escolar que Zé Ramalho começou a se imaginar como cantor:

[...] na escola Pio X, onde eu estudava, tivemos de nos organizar para apresentar um número em uma festa. Cada classe tinha de apresentar uma tarefa: mágica, malabarismo, etc., e um colega me convidou para fazermos um número de canto. Toquei uma música da Jovem Guarda com esses dois tons e gostei de ter feito isso. Foi uma tarefa de classe que acabou servindo de incentivo ao meu trabalho com música (KOLIVER, 2013, p. 22)

Depois dessa experiência, Zé Ramalho se juntou com alguns amigos para formar um grupo musical, que eles deram o nome de “Os Jets”. No início da banda, começaram a tocar em bailes, aniversários e festas de amigos. Nesse momento, o que começou como uma brincadeira já estava se tornando uma carreira musical:

Comecei a me empolgar e a prestar atenção em outras pessoas que tocavam violão, para aprender como se passava o tom, como se faziam outros acordes. Levei algum tempo para dominar aquilo e dominar a arte de acompanhar a música. Isso foi fundamental para minha formação. Era a época da beatlemania, da Jovem Guarda, escutava muito isso nas rádios, e meu sangue fervia. Esses movimentos foram fortes fontes de inspiração, e foram fundamentais em minha opção pela música e em minha decisão de aprender a tocar. Os grupos de baile imitavam tupiniquim e também modelos europeus, americanos, porém com referências da Jovem Guarda, que no Nordeste foi uma febre muito grande, tão grande ou maior que no eixo Rio São Paulo. Não compunha ainda, nem passava pela minha cabeça compor poesias, fazer músicas. Queria aprender a tocar o instrumento e cantar (KOLIVER, 2013, p. 22)

Para nossa pesquisa, esse momento da vida de Zé Ramalho é importante. Apesar de não compor naquela época, Zé Ramalho iniciou suas produções de versões de canções escritas em Inglês. Ele fez versões de canções dos Stones, *The Byrds*, *Beatles*, que ele chamava de “ingênuas”. “Obviamente a letra não tinha nada a ver com o original. Não sabia inglês e cantava conforme o que ouvia” (KOLIVER, 2013, p. 23).

Como também já foi abordado anteriormente em nossa pesquisa, lembramos que esse tipo de “versões” era comum pela Jovem Guarda, e posteriormente pelas bandas de forró nos anos 90 e 2000s. Vale o lembrete, pois apesar de Zé Ramalho considerar as versões “ingênuas”, nós já vimos que foi comum por bastante tempo e que existe grande mercado fônico relacionado e esse tipo de versão.

Apesar de “ingênuas”, Zé Ramalho também fala que algumas de suas versões chegaram a fazer sucesso no circuito dos bailes e festas de João Pessoa. É de importante relevância observarmos que as primeiras experiências de Zé Ramalho com a música e com a versão de canções aconteceram praticamente juntas, relacionadas, interrelacionadas. Podemos afirmar que as primeiras sementes da tradução são plantadas em seu interior. (FERRAZ, 2020, p.100)

Ainda nesse período inicial de sua carreira, para satisfazer a família, Zé Ramalho cursou medicina, entrou para outro grupo denominado *Os quatro loucos*, fundado por Vital Farias, cantor e compositor nascido na Paraíba. Junto com esse grupo, Zé viajou por vários estados, teve contato com a contracultura, com o movimento Flowers Powers, Hippies e o psicodelismo. (FERRAZ, 2020, p.101)

Os anos de 1970 foram de relevante importância na trajetória de Zé Ramalho. Foi nesse período que Zé tornou-se mais revolucionário, contestador do sistema. Ele fala sobre a experiência de assistir ao filme *Woodstock*: “saí do filme com uma vontade enorme de fazer tudo aquilo que vi na tela” (KOLIVER, 2013, p. 24).

Aqui vale o link com Dylan, pois tais movimentos também tiveram forte impacto na produção artística dos dois. A maioria dos jovens desse período teve experiências relacionadas ao movimento hippie. Zé conta: “Fui hippie, utilizei símbolos hippies pendurados ao pescoço, viajei de carona, com mochila nas costas, fitinha amarrada no cabelo, acampamentos, etc. [...] Eu procurava aplicar tudo isso nos shows que fazia” (KOLIVER, 2013, p. 24).

Outros tipos de experiências que influenciaram Zé Ramalho durante o início da década de 1970 foram o esoterismo, o ocultismo, a yoga, a música de Ravi Shankar. Zé fala de variadas leituras e experiências intelectuais. Geraldo Vandrê foi outro a influenciar o

trabalho de Zé Ramalho. Ele fala que o escutou no período anterior a começar a compor.

Podemos afirmar que todas essas referências musicais e culturais com que teve contato, moldaram o artista, cantor e compositor Zé Ramalho. Entretanto ainda faltava o contato íntimo com os violeiros, cantadores e repentistas do cordel. Zé deixa isso claro através do seu relato:

Só o que me deu realmente segurança, tratando-se de música, foi a descoberta do universo nordestino. Essa fusão foi fundamental. Comecei a prestar atenção nos cantadores e repentistas. Nunca tinha prestado atenção nisso, apesar de, quando menino, estar acostumado a ouvi-los nas fazendas, nas varandas, etc. Quando me dei conta do que eles falavam, aquela coisa inexplicável, a inspiração rápida, os versos cadenciados, comecei a me perguntar: “Como pode? Como as palavras chegam tão certas, tão encaixadas?” Comecei a estudar os métodos, os decassílabos, as sextilhas e a me aproximar deles, criando amizades que me permitiram infiltrar-me nesse mundo, e eles foram me explicando como se dava o processo. Conheci os escritores de cordel, foi uma grande escola. Entendendo a cadência de cada linha, a composição de cada bloco, acabou... Quando eu entendi aquilo (são 12 modalidades que existem), comecei a escrever como um louco. Foi um veio inesgotável, para sempre. (KOLIVER, 2013, p. 28)

Durante esse período, Zé Ramalho pensou em se tornar violeiro, apesar de isso não acontecer, podemos perceber tal influência até os dias de hoje. A desistência da carreira de cantor veio por conta da rigidez das regras impostas ao fazer de cantor. Zé Ramalho tornou-se amigo de alguns deles como os irmãos Lourival, Dimas e Otacílio Batista, conhecidos como os violeiros do Vale do Pajeú. Zé fala que “Otacílio me passou muitas informações do universo dos violeiros, e é meu parceiro em “Mulher Nova, Bonita e Carinhosa”.” (KOLIVER, 2013, p. 29)

4.1 Zé Ramalho o tradutor compositor

Após uma breve apresentação das influências de Zé Ramalho, podemos fazer paralelos entre sua obra e a obra de Bob Dylan. Dois cancioneiros de regiões distantes dos grandes centros, com influências do rock e do movimento hippie. Todavia ainda falta uma parte da história de Zé Ramalho relevante para nossa pesquisa: seu encontro com a atividade de tradutor.

Apesar de nossa pesquisa ter foco no álbum gravado em homenagem a Bob Dylan, não podemos deixar de mencionar outras traduções feitas por Zé Ramalho. Acreditamos que o ato de traduzir é um fazer de constante evolução, além de possuir diferentes características nos diferentes períodos em que é feito. Sendo assim, observamos algumas traduções que antecederam o disco em homenagem a Bob Dylan.

Como já foi citado, Zé Ramalho teve contato com tradução de músicas desde o começo de sua formação, mas oficialmente temos a canção *Tolo na Colina*, adaptação de *Fool on the Hill*, dos Beatles, como primeira tradução gravada por Zé Ramalho. Essa música foi a faixa número oito do sexto disco, *Pra não dizer que não falei de rock*, de Zé Ramalho. Esse disco foi lançado em 1984, pela gravadora CBS-Sony Music. A canção *Fool on the hill* é uma composição de John Lennon e Paul McCartney do ano de 1967. Podemos citar ainda que o título do álbum de Zé faz uma alusão ao álbum de Geraldo Vandré, intitulado *Pra não dizer que não falei das flores*, que traz música homônima que fez bastante sucesso.

O nono disco de Zé Ramalho é *Décimas de um cantador* do ano de 1987. Neste disco podemos encontrar duas traduções de canções. A faixa número quatro é uma tradução de *Lady Lady Lay* de Bob Dylan. Encontramos aqui a primeira gravação de tradução de músicas do Bob Dylan. A faixa recebeu o nome de *Pelos telefones*. No encarte com as letras, o título também é acompanhado do nome da canção em inglês, ficando assim os dois títulos.

Podemos encontrar ainda no disco *Décimas de Um Cantador*, a canção de número oito, *This Boy*, dos Beatles, que foi traduzida como *Ser boy*. Assim como na canção de Dylan, a estratégia de colocar os dois nomes no título foi mantida no encarte do disco. Ficando assim o título em português acompanhado do título em inglês. O disco foi produzido por Mauro Motta e possui algumas referências ao álbum branco dos Beatles, *Revolution 9*, já que é o nono disco e na capa o cantor está de branco.

No décimo primeiro disco de Zé Ramalho, podemos encontrar outra tradução. O disco foi produzido por Zé Ramalho e Luis Fernando Borges, lançado no ano de 1992, pela gravadora Columbia (Sony Music), com o nome de *Frevoador*. Entretanto, antes de citarmos a tradução, vale contar a história que levou à gravação do disco *Frevoador*, já que está relacionada com a tradução da canção e seu respectivo sucesso.

Zé Ramalho foi convidado para gravar uma canção que seria tema da novela *Pedra sobre pedra*, produzida e exibida pela rede Globo de Televisão. A canção-tema era uma versão de *Amarillo by Morning*, de George Strait, feita por Aldir Blanc. Zé Ramalho ficou responsável por intitular a canção antes de gravá-la, e a chamou de *Entre a Serpente e a Estrela*. A gravação teve grande sucesso. Por conta desse grande sucesso, Zé Ramalho foi convidado a voltar para a gravadora CBN, onde pôde gravar o disco *Frevoador*.

A canção título do disco *Frevoador* foi uma tradução/versão que Zé Ramalho fez para *Hurricane* de Bob Dylan. Tradução/versão porque Zé optou por não contar a história de Rubin Carter, personagem importante na letra da canção de Bob Dylan. Zé Ramalho fez também para esse álbum uma versão para a canção *Nobody but you*, de Lou Reed, mas o

compositor norte americano não deu, na época, autorização para que a versão fosse veiculada (KOLIVER, 2013, p. 101). Aqui vemos, como citamos no tópico 2.3, direitos autorais influenciando mais uma vez decisões tradutórias na produção do disco. Aqui a liberação não foi concedida pelo autor.

Após alguns discos de sucesso com outros cantores, Zé Ramalho teve uma proposta da gravadora para estender o contrato, então ele propôs uma antologia acústica para celebrar os 40 anos de carreira. A ideia foi aceita pela gravadora. Assim surge o décimo terceiro disco de Zé Ramalho, intitulado *Antologia Acústica*, que só teve uma música nova, a tradução de uma música de Bob Dylan, *Batendo na Porta do Céu*. O disco foi produzido por Robertinho do Recife. Zé Ramalho fala sobre a segunda versão que fez da canção *Knockin' on Heaven's Door* de Bob Dylan:

A única música nova que entrou no disco foi a versão para a música do Dylan. Foi uma ideia de que o presidente gostou muito, achou ótimo. Era uma música bastante conhecida aqui no Brasil, por causa de uma versão do Gun's and Roses, que estourou aqui. Inclusive, os filhos de alguns amigos achavam que aquela era uma música do Axel Rose. [...] minha intenção foi registrar algo do Dylan, e chamar a atenção [...] (KOLIVER, 2013, p.115)

Se observarmos a fala de Zé Ramalho, vemos que o cantor aparentemente tem interesse em Bob Dylan a ponto de reafirmar que sua intenção foi chamar atenção para o bardô estadunidense. Vale a nota, pois esse interesse de Zé em Dylan cria a possibilidade para a criação de nosso corpus de pesquisa.

Zé Ramalho só volta a ter contato com traduções novamente em seu décimo sexto disco, uma coletânea feita por Zé para homenagear o amigo Raul Seixas. Esse disco foi produzido por Robertinho de Recife. Nesse disco temos uma tradução/versão de *Lucy in the sky with diamonds* (Compositores - John Lennon e Paul McCartney - versão - Raul Seixas).

Somente no décimo nono disco que Zé Ramalho volta a ter contato com traduções. Em 2005, acontece o lançamento do disco *Zé Ramalho ao vivo*. Esse foi o primeiro disco ao vivo de Zé Ramalho. Foi produzido por Robertinho de Recife e Zé Ramalho e lançado pela gravadora Sony/BMG. Neste disco, encontramos duas canções traduzidas: a faixa treze, por Aldair Blanc, *Entre a serpente e a estrela*, que já havia sido gravada anteriormente no disco *Frevoador*, e a outra, *Knockin' on Heaven's Door*, faixa nove, que foi colocada no repertório do disco por escolha de Zé Ramalho.

O vigésimo quinto disco de Zé Ramalho é uma homenagem aos Beatles. Apesar de Zé Ramalho manter a maioria das letras das canções como na primeira versão, acontece uma pequena alteração na letra da canção *Carry that weight*, na qual Zé Ramalho acrescenta

versos ao contexto da canção. Se observarmos o aspecto musical e arranjador, o disco traz algumas traduções culturais deixando as canções dos quatro de Liverpool mais abasileiradas.

Dessa maneira, encerramos o rol de canções traduzidas gravadas por Zé Ramalho, com exceção do nosso corpus que será abordado a seguir. Podemos observar que, apesar de não ser em todos os seus discos, a tradução é recorrente no trabalho de Zé Ramalho. Assim vimos que a tradução esteve presente desde o início da sua carreira; no primeiro momento de forma “inocente” e depois, com o desenvolver da carreira, evoluiu para uma forma profissional e aprofundada de tradução.

5. METODOLOGIA

5.1 Tipo de pesquisa

Esta pesquisa é de natureza descritiva devido a seus processos, pois observa as escolhas tomadas durante o processo de traduções de canções. Dessa maneira, utilizamos como base conceitual os Estudos Descritivos da Tradução, propostos por Toury (1995). Quanto ao caráter, podemos afirmar que é quali-quantitativo, pois se utiliza dos parâmetros de Low (2005) para direcionar a pesquisa, mas também possui dados quantitativos quando observarmos a incidência de determinadas escolhas tradutórias.

5.2 Constituição do corpus

O corpus aqui analisado é constituído por sete músicas traduzidas do inglês para o português presentes no disco *Zé Ramalho canta Bob Dylan – Tá tudo mudando*, produzido por Robertinho de Recife, pelos selos Avohai, EMI, Big Sky Music, Sony Music. O disco foi lançado no ano de 2008 para homenagear Bob Dylan. É uma espécie de antologia musical, com músicas escolhidas pelo próprio Zé Ramalho. Esse disco surgiu no momento da carreira quando Zé Ramalho estava interessado em fazer coletâneas que influenciaram seu trabalho. No ano de 2009, o projeto foi indicado ao prêmio Grammy latino na categoria de melhor disco de rock.

Nesse disco, boa parte das canções foram re-escritas em português. A capa do álbum é uma referência ao videoclipe de *Subterranean homesick blues*, uma outra canção de Bob Dylan. No qual também observamos escolhas culturais metalinguísticas na construção da

capa fazendo referência a um clipe. (Zé Ramalho, site, 2022)

A escolha desse corpus deu-se pelas seguintes razões: a primeira é que a pesquisa já havia se iniciado no trabalho de conclusão de curso da graduação de letras, concluído no ano de 2018. A pesquisa evoluiu da análise de tradução de duas canções de Bob Dylan para seis, além da capa, um outro tipo de tradução; a segunda razão se deu pela possibilidade do recorte de sete traduções de Bob Dylan serem feitas pela mesma pessoa, o cantor e compositor Zé Ramalho; como terceira razão, o fato de o disco ter sido indicado ao Grammy e a canção *O vento vai responder* ter figurado na trilha sonora nacional da novela *Caminho das Índias*, da Rede Globo, uma rede de TV aberta, o que fez o disco ter um alcance potencialmente amplo; finalmente, por constatarmos a relevância cultural do trabalho de Bob Dylan e Zé Ramalho ao observarmos o cenário musical ocidental.

O plano inicial era analisar todas as doze faixas do disco. Ao longo da pesquisa das letras das canções, nos deparamos com o fato de ser o mesmo tradutor. Este fator nos permitiu analisar escolhas tradutórias específicas de uma única pessoa, o que não tinha sido possível durante a pesquisa na graduação. Das seis canções escolhidas, quatro são traduzidas exclusivamente por Zé Ramalho, enquanto três canções são traduzidas em parcerias de Zé Ramalho com outros compositores. Além das sete canções, o fato de o álbum ser uma grande tradução nos permitiu ainda analisar a tradução intersemiótica contida na construção da capa do projeto.

Dessa maneira as canções analisadas são as seguintes:

Faixa 02 – *O homem deu nome a todos animais / Man gave name to all the animals*, Compositor: Bob Dylan e versão: Zé Ramalho;

Faixa 04 – *Como uma pedra a rolar / Like a rolling stone*, Compositor: Bob Dylan e versão: Zé Ramalho e Babal;

Faixa 06 – *Não pense duas vezes, tá tudo bem / Don't think twice, it's all right*, Compositor: Bob Dylan e versão: Zé Ramalho e Babal;

Faixa 07 – *Rock feeling good / Tombstone blues*, Compositor: Bob Dylan e versão: Zé Ramalho e Maurício Baia;

Faixa 08 – *O vento vai responder / Blowin' in the wind*, Compositor: Bob Dylan e versão: Zé Ramalho, e

Faixa 12 – *Batendo na Porta do Céu - Versão II / Knock, Knock, Knocking on Heaven's Door*, Compositor: Bob Dylan e versão: Zé Ramalho.

As faixas restantes não foram analisadas por não serem traduções feitas por Zé Ramalho.

5.3 Instrumentos de pesquisa

Nesse tópico, apresentaremos primeiramente quais são nossos aportes teórico-metodológicos, com a explicação das categorias que guiam nossa análise. Em seguida citaremos os instrumentos metodológicos utilizados, além do passo a passo dos procedimentos.

5.3.1 O princípio do pentatlo

Peter Low quando formulou sua teoria, propôs cinco parâmetros para análise de traduções de músicas: cantabilidade, sentido, naturalidade, ritmo e rima. Esses cinco pontos criados por Low são denominados Princípio do Pentatlo. Ele se utiliza de uma metáfora para nortear o ato de traduzir canções.

Durante uma competição esportiva de pentatlo, o atleta está envolvido em cinco modalidades, as quais não pode negligenciar nenhuma, entretanto ele pode destinar maior foco a modalidade que possui maior desempenho, para que, desta maneira, compense falhas nas outras.

Assim sendo, fica clara a relação que podemos observar entre o pentatlo, modalidade esportiva, e o processo tradutório. Da mesma forma que o atleta no pentatlo, o tradutor tem cinco pontos que devem ser observados, sem deixar nenhum de lado. Ainda nessa analogia, cada um dos pontos utilizados pelo tradutor deve ser equilibrado de tal forma para favorecer o ato de traduzir.

Low (2005) nos fala que esses critérios são de responsabilidades do tradutor para com “o cantor [cantabilidade], o autor [sentido], o público [naturalidade], e ao compositor [ritmo]. O quinto critério (rima) é um caso especial” (LOW, 2005, p. 192).

Para entendermos melhor essas categorias, apresentaremos um exemplo após a explicação de cada uma, com versos retirados do corpus desta pesquisa. Entretanto, como boa parte dos versos apresenta várias categorias simultâneas, utilizaremos versos em que a falta de aspecto específico tenha ficado mais evidente. Não traremos, portanto, nenhum exemplo para a categoria “cantabilidade”, visto que não consideramos que tenha faltado cantabilidade em nenhuma canção do corpus.

A “cantabilidade” refere-se às características que vão tornar a canção traduzida,

para quem canta, uma composição confortável de ser cantada. Deve então receber particular atenção por parte do tradutor. Ela abrange aspectos como a performabilidade, ou seja, a capacidade de torná-la uma canção à qual se possa transmitir uma performance que faça o público refletir, chorar ou mesmo rir. (SANTOS, 2020)

O sentido, como o nome sugere, tem a ver com o significado buscado pelo autor. De acordo com Low (2005), o tradutor deve escolher palavras que possuam a maior semelhança possível com as do texto-fonte.

Apesar de Peter Low (2005) demonstrar que o gênero “música” autoriza algumas modificações por parte do autor, ele é um pouco rígido. O mesmo autor defende que uma música que tenha seu sentido mudado em sua tradução não deve ser sequer entendida e estudada como tradução. Entretanto, ele admite que o gênero “música” e suas peculiaridades fazem com que a manipulação por parte do tradutor seja aceitável, desde que respeite a mensagem do autor.

A categoria “naturalidade” é entendida como a capacidade de fazer a canção traduzida soar como uma composição que poderia ser uma canção original na língua alvo. Para esse fim, o tradutor deve adaptar a letra da música à gramática de tal língua, mesmo que para isso seja necessário alterar estruturas frasais da língua fonte, como a ordem dos seus componentes. Ainda assim, tampouco seria natural modificar tais estruturas na língua alvo apenas para perseverar rimas, por exemplo.

Low (2005) nos fala que uma canção que não possua naturalidade exige um esforço desnecessário por parte do público, o que o tradutor deve evitar. Ele entende que, ao contrário de um livro, que podemos reler um trecho que não compreendemos, a música deve impactar o ouvinte logo na primeira audição.

Já o ritmo, Low (2005) aponta que teóricos como Nida (1964) e Noske (1970) acreditavam que o ritmo e o número de sílabas de uma canção traduzida obrigatoriamente deveriam ser os mesmos da canção fonte. O teórico, no entanto, acredita que, embora tal condição fosse de fato a ideal, na prática não há problema em adicionar ou remover sílabas – ou mesmo palavras –, desde que essas modificações sejam coerentes e não tragam à tona nada que não já esteja na mensagem do texto-fonte.

Outro ponto que o autor observa com ressalva a esta categoria, que dá margem de flexibilidade ao tradutor, é a “tonicidade”, sobre a qual ele ressalta que pequenos deslocamentos da sílaba tônica são aceitáveis, desde que tais ênfases não fujam muito das do texto-fonte.

E, por último, mas não menos importante, a “rima”. Peter Low (2005) resolve

apresentar a rima como última categoria para ser contraponto a outros teóricos que colocam a rima como prioridade. O autor aponta que, ainda que seja bom manter a mesma quantidade de rimas – especialmente em fins de estrofes –, assim como suas estruturas, muitas vezes os tradutores, em busca de manter a exata quantidade e localização das rimas, fazem com que versos inteiros soem artificiais apenas a serviço de concluí-los com uma rima.

Entretanto, não significa que o tradutor possa simplesmente ignorar as rimas, entendendo que elas são significativamente importantes para o gênero musical: uma canção pode perder todo o arranjo melódico caso sejam eliminadas. Peter Low (2005) aponta ainda soluções possíveis, propondo que o tradutor pode criar rimas que não sejam precisas, como rimas imperfeitas, toantes ou aliterantes.

Como conclusão, o que Peter Low propõe é o equilíbrio através de seu princípio do Pentatlo. Para que se atinja tal equilíbrio, o teórico acredita que a tarefa do tradutor é pensar suas opções caso a caso e balanceá-las, de modo a construir um texto que possa ser realizado oralmente, e, mais importante, que atenda ao propósito do gênero música: conectar-se com o público de forma particular.

Agora, acompanhemos a evolução e o desenvolvimento da pesquisa através dos procedimentos utilizados.

5.4 Procedimentos

A análise das ocorrências de tradução foi feita da seguinte forma: primeiro, ouvimos as canções em suas versões originais, acompanhados da letra na forma escrita e fomos observando detalhes. Ao observarmos qualquer ocorrência de referência cultural específica, tomamos nota através de etiquetagem, para análise posterior da tradução de Zé Ramalho. Da mesma forma, observamos aspectos relacionados ao Princípio do Pentatlo. As letras fontes e as traduzidas foram então transcritas, anotados os títulos, as formas estruturais, o ano de gravação, qual disco a canção pertencia em sua gravação original, assim como os cinco aspectos do Pentatlo.

Depois de transcrever todas as canções, procedemos com as análises e classificações com etiquetas, inicialmente com base nas cinco categorias do Pentatlo proposto por Peter Low (2005). Diante da análise, notamos que alguns aspectos importantes para nossa pesquisa não conseguiriam ser abordados pelo Princípio do Pentatlo, então recorremos à ótica de Lucile Desblache (2019), para observarmos aspectos culturais específicos.

Destinamos ainda, o capítulo 2.5.4 de nossa análise à tradução intersemiótica

presente na capa do disco em estudo. Utilizamos a definição de Roman Jakobson, além das reflexões de Julio Plaza (2008) para a análise de tradução feita na construção da capa do disco. A análise da tradução presente na capa iniciou com pesquisa histórica sobre o vídeo de Bob Dylan, depois assistimos aos vídeos, em sequência observamos os dados referentes à foto presente na capa do disco e traçamos paralelos presentes nesse tipo de tradução. Após leitura de referenciais teóricos e pesquisas extras, demos início à escrita do texto final

6. ANÁLISE DE CORPUS

Este capítulo será dividido em quatro partes. Primeiramente, vamos discorrer sobre o caráter de antologia do corpus pesquisado. Em seguida, vamos discorrer sobre a etiquetagem do corpus, seguindo as categorias do Princípio do Pentatlo. Discorreremos ainda sobre diferentes escolhas na perspectiva de tradução cultural. E encerraremos com uma breve abordagem sobre a tradução intersemiótica presente na capa do disco.

6.1 Antologia na tradução de músicas

O corpus de nossa pesquisa está dentro de uma coletânea musical. Uma coletânea também pode ser chamada de antologia se pensarmos somente na parte textual. Dentro do universo da tradução, é muito comum a tradução de antologias de diferentes autores. Os professores e pesquisadores Marie-Hélène Catherine Torres, Luana Ferreira de Freitas e Walter Carlos Costa organizaram uma antologia de ensaios sobre antologias que vale a notada relevância com nossa pesquisa.

No primeiro artigo desta coletânea intitulada *Literatura traduzida: Antologias, coletâneas e coleções*, o tradutor de poesia e canções Paulo Henriques Britto fala da invisibilidade do tradutor como antologizador. No contexto de nossa pesquisa acontece algo diferente, o tradutor é protagonista na escolha das canções e na produção da antologia para o disco, assim todos sabem como e porque aconteceram as escolhas que montaram a antologia/repertório do disco. Dentro do DVD, encontramos o *making of* no qual Zé Ramalho dá uma entrevista informando que quis escolher as canções de diferentes momentos da carreira de Dylan, além das canções que ele gostava ou se identificava.

Ainda em seu artigo sobre antologias, Britto chama a atenção para o surgimento de um “novo poeta” (BRITTO, 2016 p.27). No artigo, ele usa o exemplo do Cummings, traduzido por Augusto de Campos. Britto argumenta que “[...] o Cummings brasileiro é um

poeta mais experimental do que o Cummings norte-americano” (BRITTO, 2016 p.26). Fazendo um paralelo com nossa pesquisa, é possível entender que Britto argumenta que surgiria um Bob Dylan de Zé Ramalho que seria diferente daquele Bob Dylan conhecido por seu público estadunidense.

Curiosamente, nosso corpus passou por uma validação do próprio Bob Dylan, que teve acesso às letras em português das traduções de Zé Ramalho. Em boa parte das vezes os tradutores não têm a possibilidade de saber a opinião do autor sobre a tradução. No caso de nosso corpus a aprovação de Dylan traz ainda mais credibilidade ao trabalho.

Antes da gravação, todas as versões foram levadas aos Estados Unidos pelo presidente da Sony Songs, Aloysio Reis, para a apreciação de Bob e seus assessores. O cantor aprovou todas elas “com louvor” (Zé Ramalho site oficial 18/08/2022).

Encontramos ainda em *Literatura traduzida: Antologias, coletâneas e coleções*, o artigo de Karine Simoni que nos traz a reflexão de como a antologia tem a virtude de ser tanto retrospectiva quanto prospectiva (Simoni, 2016, p.36). Eu, antes de ser pesquisador, fui ouvinte dessas traduções. O caráter retrospectivo da antologia traz trabalhos de cinquenta anos atrás. Da mesma maneira com sua força prospectiva joga para as gerações futuras trabalhos já consagrados.

Zé Ramalho relata em algumas entrevistas que fez este disco para homenagear Bob Dylan, mas também para chamar a atenção para o trabalho de Dylan. Zé fala “minha intenção foi registrar algo do Dylan, e chamar a atenção” [...] (KOLIVER, 2013, p.115). Simoni em seu artigo argumenta o seguinte:

“[...] o trabalho de traduzir para construir uma antologia requer também uma reflexão sobre os textos que não foram incluídos, reflexão esta que pode induzir o leitor a buscar outros textos que não aqueles inseridos na coletânea, e que podem igualmente lançar luz em aspectos pouco conhecidos do autor e da obra” (SIMONI, 2016, p. 36).

Observamos que a intenção de Zé Ramalho de chamar a atenção para o trabalho de Dylan é um fenômeno observado por Simoni. A principal diferença é que não são leitores que vão buscar outros textos, mas sim os ouvintes que vão buscar outras canções de Bob Dylan.

Não podemos afirmar a maneira que foram escolhidas as músicas para compor esta antologia, mas podemos concluir que Bob Dylan tem influência na carreira de Zé Ramalho, podemos dizer ainda que a relação existente entre o fã Zé Ramalho e o ídolo Bob Dylan incide influência nas escolhas do tradutor. Com a validação do compositor Bob Dylan,

o trabalho ganha um respaldo nem sempre possível de ser alcançado por outros tipos de tradução.

6.2 Análise da etiquetagem do corpus

Neste primeiro momento, apresentaremos o corpus aqui analisado – as músicas de Dylan e suas respectivas traduções para o português do Brasil – e, posteriormente, apresentamos a etiquetagem com as categorias do Princípio do Pentatlo, propostas por Peter Low (2005).

Buscando uma melhor compreensão de nossa análise por parte do leitor, explicaremos agora o que significa cada uma das etiquetas com as quais iremos trabalhar neste capítulo. Para cada uma das categorias que constituem o Princípio do Pentatlo (Low, 2005), atribuímos as seguintes etiquetas:

<CAN>, etiqueta cantabilidade, ou seja, se a tradução traz a mesma facilidade para o intérprete em questão de notas etc.;

<SEN>, etiqueta sentido, ou seja, se a canção alvo traz a mesma mensagem da canção fonte, ainda que não necessariamente com uma tradução literal;

<NAT>, etiqueta naturalidade, ou seja, se a tradução soa natural para o ouvinte, como se fosse uma canção que pudesse ter sido composta originalmente na língua alvo;

<RIT>, etiqueta do ritmo, ou seja, se a versão em português traz o mesmo modo de cantar, em relação à estrutura instrumental;

<RIM>, etiqueta da rima, ou seja, se a tradução possui as mesmas estruturas e localizações de rimas.

O Princípio do Pentatlo fala de equilíbrio, mas também fala de flexibilidade(2005). O pesquisador Igor dos Santos (2020) criou em sua pesquisa, subcategorias para analisar tradução de canções, utilizando como ponto de partida as categorias de Low(2005). Também utilizaremos essas subcategorias para ajudar na análise de nosso corpus. As subcategorias são as seguintes:

<SEN_IMP>, que seria sentido implícito, ou seja, quando acreditamos que a canção alvo remove ou acrescenta informações que não estavam presentes na canção fonte;

<RIT_MEL>, que seria ritmo (melodia), ou seja, quando o ritmo, de modo geral, se mantém o mesmo, mas houve alguma modificação em relação à melodia, como sílabas a mais ou a menos, localização de pausas etc.;

<RIT_TON>, que seria ritmo (tonicidade), ou seja, quando o que é modificado no ritmo é a entonação, em relação a ênfases ou posição do stress nas sílabas;

<NT>, que seria não traduzido, ou seja, versos em que não houve uma tradução para o português, pelo fato de a própria música em inglês não ter sido traduzida. (SANTOS, 2020)

Gostaríamos de pontuar que a formação do presente pesquisador é em tradução, e não temos propriedade para falar de aspectos técnicos no que diz respeito ao ofício de cantar. Dessa maneira, usaremos como critério na categoria *cantabilidade*, os conhecimentos de ouvinte, o que nos cause estranheza ou não. Como a pesquisa está delimitada dentro dos Estudos Descritivos da Tradução, a análise é de caráter subjetivo, com base em leituras anteriores e o Pentatlo de Low (2005).

O quadro abaixo traz, à esquerda, a letra de *Man gave the name to all the animals*, e à direita, a letra de *O homem deu o nome a todos os animais*. Separamos, nas colunas, as estrofes e os números de seus respectivos versos.

1	o homem deu nome a todos animais desde o início, desde início	1	Man gave names to all the animals
2	o homem deu nome a todos animais	2	In the beginning, in the beginning
3	desde o início, há muito tempo atrás	3	Man gave names to all the animals
4	viu um animal com tal poder garras afiadas e um porte quando rugia, tremia o chão	4	In the beginning, long time ago
5	disse com razão: chamar-se-á leão	5	He saw an animal that liked to growl
6		6	Big furry paws and he liked to howl
7	Refrão 1x	7	Great big furry back and furry hair
8		8	“Ah, think I’ll call it a bear”
9	viu um animal que era tão manso puro, lindo, nenhum mal fará mas seu predador, que não é bobo vou chamar de lobo e sempre o caçará era a ovelha		Chorus 1x
10		10	He saw an animal up on a hill
11	Refrão 2x	11	Chewing up so much grass until she was filled
12	viu outro animal se alimentar no peito da mãe, seu leite a sugar viu que aquela fêmea não é fraca d’outras se destaca e a chamou de vaca	12	He saw milk comin’ out but he didn’t know how
13	Refrão 1x	13	“Ah, think I’ll call it a cow”
14			Chorus 1x
15	viu uma criatura se arrastando no chão, sibilando lentamente só não percebeu foi o veneno dentro de seu início	14	He saw an animal that liked to snort
16	o homem deu nome a todos animais	15	Horns on his head and they weren’t too short
		16	It looked like there wasn’t nothin’ that he couldn’t pull
		17	“Ah, think I’ll call it a bull”
			Chorus 1x
		18	He saw an animal leavin’ a muddy trail
		19	Real dirty face and a curly tail
		20	He wasn’t too small and he wasn’t too big
		21	“Ah, think I’ll call it a pig”

17	desde o início, há muito tempo atrás		
18			Chorus 1x
19	o homem deu nome a todos animais...	22	
20		23	Next animal that he did meet
21		24	Had wool on his back and hooves on his
22		25	feet Eating grass on a mountainside so steep “Ah, think I’ll call it a sheep”
		26	Chorus 1x
		27	
		28	He saw an animal as smooth as glass Slithering his way through the grass Saw him disappear by a tree near a lake . . .

A música *O homem deu o nome a todos os animais* está situada dentro do momento cristão de Bob Dylan, foi gravada como oitava música para o disco *Slow train coming* no ano de 1979. O jornalista Jann S. Wenner publicou na revista *Rolling Stones* que “*Slow train coming* é, verdadeiro Dylan, provavelmente o mais puro e verdadeiro Dylan de todos os tempos. O simbolismo religioso é uma progressão lógica da visão Mannichaeana da vida de Dylan e sua luta cheia de dor com o bem e o mal.” Vale lembrar que Dylan possui origem judaica e se converteu ao cristianismo no final da década de 1970. A música também ganhou uma versão ilustrada por Jim Arnosky, um livro infantil com 36 páginas no ano de 2015, publicado pela editora Sterling Children's Books.

A canção *O Homem deu o nome a todos os animais* faz referência a Bíblia, ao livro de Gênesis, capítulo 2, versículos 19-20:

Tendo, pois, o Senhor Deus formado da terra todos os animais dos campos, e todas as aves do céu, levou-os ao homem, para ver como ele os havia de chamar; e todo o nome que o homem pôs aos animais vivos, esse é o seu verdadeiro nome. O homem pôs nomes a todos os animais, a todas as aves do céu e a todos os animais do campo.

Nessa canção, diferente de outras canções de Dylan, podemos perceber o uso de uma linguagem bem simples e direta. Outro detalhe que cresce aos olhos são as repetições do verso *in the beginning, in the beginning*, visto que não é muito comum a repetição de versos em canções de Dylan.

Na primeira estrofe, marcamos o primeiro verso com as etiquetas <CAN>, <SEN>, <NAT>, <RIT> e <RIM>. Iniciamos nossa pesquisa sendo felicitados por um caso de tradução que utiliza todos os aspectos do Pentatlo de Low (2005) ao mesmo tempo. A

tradução que todo tradutor procura, mas nem sempre encontra. Zé Ramalho mantém o padrão e no segundo verso etiquetamos <CAN>, <SEN>, <NAT>, <RIT> e <RIM>. Como o terceiro verso é uma repetição do primeiro verso, vamos ao quarto verso da primeira estrofe. Etiquetamos o quarto verso <CAN>, <SEN>, <NAT>, <RIT_MEL> e <RIM>. Apesar de Zé Ramalho manter a cantabilidade, sentido e naturalidade, acontece um acréscimo de uma sílaba; a palavra “há”. Acreditamos que Zé Ramalho poderia ter construído o verso sem a palavra “há”, resultando em “muito tempo atrás”. Com o acréscimo de uma palavra, o verso torna-se mais enfático, e ganha meio tempo musical a mais no verso. Quando observamos a tradução em português, podemos notar que a rima fica mais completa do que em inglês, visto que as palavras do quarto e terceiro verso geram uma rima, ficando assim a versão em português com uma rima a mais.

Na segunda estrofe, temos quatro versos, no qual têm início as citações e referências aos animais. Zé Ramalho, em sua tradução, opta por trocar, em alguns momentos, os animais citados dentro das músicas e colocá-los em diferentes locais do texto. As etiquetas do primeiro verso da segunda estrofe são <CAN>, <SEN>, <NAT>, <RIM> e <SEN_IMP>. A ausência da etiqueta *ritmo* acontece porque o tradutor opta por diminuir o tamanho dos versos, deixando-os com menos sílabas. Como citado anteriormente, acontece uma alteração do animal traduzido, enquanto na letra fonte o animal é um urso, na tradução encontramos como animal um leão. Podemos supor que a escolha de Zé Ramalho se deu por conta da não familiaridade do público brasileiro com o animal urso como referência de animal predador de grande porte. Embora seja apenas uma suposição, seria uma boa justificativa para a escolha tradutória. A tradução da segunda estrofe, no sexto e no sétimo verso, encontramos referências ao pelo, pata e porte de animal de grande porte, no texto-fonte, urso, na tradução, leão. Mantive a etiqueta de sentido para os versos da segunda estrofe, pois acredito que apesar da escolha por outro animal, o sentido foi mantido.

Na terceira estrofe, etiquetamos os versos com <CAN>, <NAT>, <SEN_IMP> e <RIT_MEL>. Nessa estrofe, Zé optou por alterar bastante a estrutura da letra fonte. Optamos por não colocar a etiqueta de ritmo, pois consideramos que aconteceu uma alteração com o acréscimo de um quinto verso à estrofe. Da mesma forma, não colocamos a etiqueta *rima*, pois a estrofe altera a forma da rima ao final dos versos. Podemos citar ainda a alteração de sentido, já que no texto-fonte o animal ovelha só será citado na sexta estrofe. Podemos dizer ainda que na sexta estrofe há referências apenas ao animal ovelha, enquanto na tradução de Zé Ramalho, encontramos a referência ao lobo. Enquanto no texto-fonte temos referência ao animal vaca, Zé traduz ovelha e lobo. Podemos dizer que é uma mudança significativa.

Na quarta estrofe, vemos quatro versos, etiquetamos com <CAN>, <NAT>, <RIT>, <RIM> e <SEN_IMP>. Pontuamos algumas alterações feitas por Zé em sua tradução. A referência ao animal vaca da terceira estrofe só aparece agora na quarta estrofe. Na quarta estrofe do texto-fonte encontramos o animal boi. Podemos perceber que é mantida a referência ao animal bovino, mas é alterado o gênero na tradução. Consideramos que houve uma alteração de sentido pois no texto-fonte encontramos a referência à vaca na terceira estrofe e ao touro na quarta, como Zé preferiu manter apenas um animal bovino em sua tradução consideramos uma omissão de informação, por isso colocamos a etiqueta sentido implícito.

Chegamos à quinta e última estrofe do texto traduzido. Etiquetamos a quinta estrofe assim <CAN>, <NAT>, <RIT> e <SEN_IMP>. Podemos notar, ao chegar à quinta estrofe, que Zé suprimiu uma estrofe do texto-fonte, além de escolher não citar alguns animais algumas vezes trocá-los por outros animais. Na quinta estrofe do texto-alvo, encontramos referência ao animal serpente. Por outro lado, no texto-fonte o animal citado na quinta estrofe é a ovelha, que por sua vez é citada por Zé na terceira estrofe. Aos olhos da pesquisa, entendemos que Zé queria fazer a música menor, mas não queria deixar de fazer referência ao animal serpente, tal sua importância. Devemos lembrar que a serpente é um animal importante no folclore Cristão, sendo símbolo de pecado, e representando o demônio e o Mal, talvez por isso Zé Ramalho tenha dado prioridade à referência do animal. Tanto no texto-alvo, como na tradução de Zé Ramalho, a referência à serpente é mantida, mas não é propriamente citada, já que na mitologia cristã não se deve mencionar o nome do diabo, que no texto seria a serpente. Outra observação sobre a escolha tradutória de Zé é que na letra de Dylan o animal que encerra a canção é a serpente (referência à serpente), da mesma maneira o texto-alvo é encerrado com referência à serpente, mas na sétima estrofe.

Encerramos assim a etiquetagem da primeira canção *O homem deu o nome a todos os animais*. Podemos dizer que é uma canção mais simples se comparada com o repertório de Dylan. Zé optou por fazer uma canção com menor quantidade de estrofes, mas mantendo a ideia principal, que é a referência ao batismo dos animais pelo homem.

O quadro abaixo traz a segunda canção etiquetada: temos à esquerda, a letra de *Como uma pedra a rolar*, e à direita, a letra de *Like a rolling stone*. Separamos, nas colunas, as estrofes e os números de seus respectivos versos.

1	Houve um tempo em que você se vestia bem	1	Once upon a time you dressed so fine
2	Jogava moedas para os vagabundos	2	You threw the bums a dime in your prime, didn't you?
3	Não era assim?	3	People'd call, say, "Beware doll, you're bound to fall"
4	As pessoas lhe diziam para se cuidar	4	You thought they were all kiddin' you
5	Porque estava caindo e ia se queimar	5	You used to laugh about
6	Você só sorria, para ironizar	6	Everybody that was hangin' out
7	Até dos que não tinham onde se deitar	7	Now you don't talk so loud
8	Agora não tem mais a empáfia	8	Now you don't seem so proud
9	agora a sua voz já não diz tanta lábia	9	About having to be scrounging for your next meal
10	Você está sozinha agora	10	How does it feel, How does it feel
11	Sem saber onde vai comer...	11	To be without a home
12	Deve ser ruim, deve ser ruim	12	Like a complete unknown
13	Não ter onde ficar	13	Like a rolling stone?
14	Completamente sozinha	14	You've gone to the finest school all right, Miss Lonely
15	Como uma pedra a rolar	15	But you know you only used to get juiced in it
16	Nem a sociedade	16	And nobody has ever taught you how to live on the street
17	Nem a escola lhe ensinavam nada	17	And now you find out you're gonna have to get used to it
18	Pois apenas... te mimavam	18	You said you'd never compromise
19	Ninguém falou como é viver na rua	19	With the mystery tramp, but now you realize
20	e é ali onde você vai se virar	20	He's not selling any alibis
21	nunca achou que isso fosse lhe acontecer	21	As you stare into the vacuum of his eyes
22	Pois sua posição política iria lhe comprometer	22	And ask him do you want to make a deal?
23	E agora não tem mais onde ir		Chorus 1x
24	E o seu orgulho nada vale aqui	23	You never turned around to see the frowns on the jugglers and the clowns
25	Pois não há mais nenhum alibi	24	When they all come down and did tricks for you
26	Nem o que barganhar	25	You never understood that it ain't no good
	Refrão 1x	26	You shouldn't let other people get your kicks for you
23	Nunca encarou os palhaços e mágicos	27	You used to ride on the chrome horse with your diplomat
24	Fazendo truques, rindo pra você	28	Who carried on his shoulder a Siamese cat
25	Nunca entendeu, que não se pode	29	Ain't it hard when you discover that
26	Usar os outros pra se ter	30	He really wasn't where it's at
	O que se quer	31	After he took from you everything he could steal

27	Você, que desfilava com seu		
28	diplomata		Chorus 1x
29	Que num cavalo reluzente tudo	32	Princess on the steeple and all the pretty people
30	lhe tomava	33	They're drinkin', thinkin' that they got it made
31	Agora é tarde para voltar	34	Exchanging all kinds of precious gifts and things
	Sei que é duro, mas vai aceitar		But you'd better lift your diamond ring, you'd
	Você não tem mais nenhum	35	better pawn it babe
	segredo		You used to be so amused
	Nem mais charme pra jogar	36	At Napoleon in rags and the language that he
		37	used
32	Refrão 1x	38	Go to him now, he calls you, you can't refuse
	Princesa, com seu séquito	39	When you got nothing, you got nothing to lose
33	brilhante	40	You're invisible now, you got no secrets to
34	Cheia de presentes, pra esnobar		conceal
35	Agora não tá fácil		Chorus 1x
	Teve que tirar o seu anel de		
	diamantes		
	E penhorar		
36			
37	Você só queria ir se divertir		
38	Tal qual Napoleão, quando foi		
39	mentir		
	E agora não tem nada a fazer		
40	Quando não se tem nada, nada se		
	tem a perder		
	Você está invisível agora, a ilusão		
	acabou		
	Refrão 1x		

A canção foi gravada no dia 16 de julho de 1965, em Nova York, na gravadora Columbia Records. Podemos encontrar as informações no documentário *Don't look back*, de D. A. Pennebaker. Dylan, naquele momento, voltava de uma turnê pela Europa. Tinha uma música que tocava nas rádios, *Subterranean homesick blues*, e fazia bastante sucesso como cantor de música engajada politicamente. Em uma das paradas para descanso, ele começou a escrever de forma frenética em um pedaço de papel. Posteriormente Dylan veio falar que foi “como um vômito”. (HEYLIN, 1995, p. 38). O importante diretor Martin Scorsese também dirigiu um documentário sobre esse período da carreira, que chamou de *No direction home*, parte de um dos versos da canção. (Maiaty, 2020, p.53)

A música *Like a rolling stone* de Bob Dylan é considerada a melhor música de todos os tempos (Michael Ochs) pela revista *Rolling Stone*, que foi batizada com o mesmo título da canção. Outro jornalista da mesma revista fala que foi “a canção que transformou

Dylan de um cantor de *folk* em Deus do rock” (GREENE, 2015). Outra informação importante é que o tempo de duração da música é muito longo para os padrões da época. Por conter seis minutos, várias rádios não queriam tocar a canção em suas programações; no fim, Dylan não cedeu e a canção foi tocada na íntegra nas rádios.

Vale citar também que essa mesma canção de Dylan serviu de inspiração para nomear uma das bandas mais importantes da história da música mundial, os Rolling Stones, banda de rock inglesa. Depois de observarmos as informações acima, percebemos a relevância de *Like a rolling stones*. Vemos que Zé Ramalho tinha o grande desafio de traduzir uma das grandes canções da história da música popular. Sendo assim, vamos à etiquetagem da tradução de Zé Ramalho.

A estrutura do texto-fonte possui quarenta versos distribuídos entre quatro estrofes e um refrão que se repete depois de cada estrofe. A tradução de Zé Ramalho mantém a quantidade de versos encontrados no texto-fonte. Analisaremos a tradução observando as opções tradutórias verso a verso.

Iniciaremos nossa etiquetagem com o primeiro verso: marcamos com as etiquetas <CAT>, <SEN_IMP>, <RIT>, <NAT>. Encontramos no texto-fonte a expressão *Once upon a time* (*Era uma vez*), que é utilizado no início de histórias infantis. A expressão traz a imagem de algo fantasioso, Dylan provavelmente pretendia mostrar que não se tratava de uma história real. Zé, em sua tradução, não utiliza da marcação comum em histórias infantis, mas ainda mantém um início comum para histórias que são contadas.

O segundo verso foi etiquetado <CAT>, <SEN>, <RIT>, <NAT>. Nesse verso, Dylan fala sobre pompa, conta que a personagem se sentia superior, e em sua “superioridade” jogava “a dime” (“um centavo”) para os vagabundos. Zé mantém os principais elementos da cena em sua tradução. As diferenças são a subtração da palavra “prime”, além da troca da palavra “dime” (centavo) por moeda. Essas duas alterações feitas por Zé não alteraram o sentido do verso traduzido.

O terceiro verso foi etiquetado <CAT>, <SEN>, <RIT>, <NAT>. Este verso tem sua conclusão no quarto verso. Podemos perceber que esses dois versos se complementam em sua cena. No terceiro, temos o início do aviso e no quarto, o conselho se conclui. Zé mantém a ligação entre os dois versos.

O quarto verso está etiquetado <CAT>, <SEN_IMP>, <RIT>, <NAT>. Encontramos na tradução de Zé Ramalho o acréscimo da palavra “fogo”. No texto-fonte encontramos o narrador falando sobre avisos que foram dados à protagonista da canção. O texto-alvo mantém a cena de aconselhamento da personagem e acrescenta um elemento

comum na cultura brasileira, Zé acrescenta ao final do verso “ia se queimar”, que remete à expressão popular “não brinque com fogo que você pode se queimar”.

Chegamos ao quinto verso que foi etiquetado <CAT>, <SEN>, <RIT>, <NAT>. Neste verso, Zé mantém a informação do texto-fonte e explica o motivo do riso da personagem, “sorria para ironizar”. A explicação do motivo do riso pode ser considerada uma domesticação do texto.

O sexto verso foi etiquetado <CAT>, <SEN>, <RIT>, <NAT>. Dylan traz mais uma cena em que a personagem se mostra de caráter duvidoso. O motivo do riso irônico no verso anterior seria ver pessoas sem casa ou em situação de despejo. Zé Ramalho mantém todo o conteúdo do texto-fonte, com o acréscimo de mais palavras ao verso. Todo o contexto de riso irônico contido no verso anterior é explicado, ria “Até dos que não tinham onde se deitar”.

No sétimo verso, temos as etiquetas <CAT>, <SEM_IMP>, <RIT>, <NAT>. Neste verso, Zé usa uma palavra não muito recorrente para compor sua tradução, a palavra “empáfia” é utilizada. Apesar do uso da palavra não alterar o sentido do texto, entendemos que Zé acrescenta um elemento ao texto, visto que o texto-fonte possui linguagem simples no verso analisado.

As etiquetas do oitavo verso são <CAT>, <SEN_IMP>, <RIT>, <NAT>. Este verso parece alterar um pouco o sentido contido no texto-fonte. Zé fala que a personagem da canção “já não diz tanta lábia” enquanto no texto-fonte temos *Now you don't seem so proud* (Agora você não parece tão orgulhosa). Entendemos que apesar das alterações, o sentido geral é mantido.

Chegamos ao último verso da primeira estrofe. A etiquetagem do nono verso foi <CAT>, <SEN_IMP>, <RIT>, <NAT>. Neste verso, o texto-fonte faz referência às pessoas em situação de rua que procuram alimento no lixo, Dylan usa a expressão *scrounging for your next meal* (vasculhando por sua próxima refeição). O texto-alvo traz o elemento referente à fome e fala que a personagem não sabe onde irá comer. O sentido geral é mantido apesar das alterações.

O refrão da canção possui quatro versos que tem início no décimo verso e vai até o décimo terceiro verso. Etiquetamos o primeiro verso do refrão <CAT>, <SEN_IMP>, <RIT>, <NAT>, <RIM>. O texto-fonte traz a repetição de *How does it feel* (Como é). Zé usa a expressão “Deve ser ruim”, que mantém o sentido do verso bem aproximado do texto-fonte. Utilizamos a etiqueta de rima, pois Zé constrói o refrão com rimas iguais ao texto-fonte.

O segundo verso do refrão foi etiquetado <CAT>, <SEN>, <RIT>, <NAT>,

<RIM>. No segundo verso do refrão, encontramos uma tradução com todo o sentido do verso de Dylan. Apesar de não usar a palavra *home* (lar), Zé mantém o significado de desamparo encontrado no texto-fonte.

A etiquetagem do terceiro verso foi <CAT>, <SEM_IMP>, <RIT>, <NAT>, <RIM>. Neste terceiro verso, é possível notar uma substituição no texto-alvo. Dylan usa a palavra *unknown* (desconhecido) para criar a imagem de desamparo. Zé usa a palavra “sozinho” que, apesar do significado diferente, mantém sentido semelhante no contexto do refrão traduzido.

O quarto e último verso do refrão foi etiquetado <CAT>, <SEN>, <RIT>, <NAT>, <RIM>. Neste verso, encontramos o título da canção com o acréscimo de um ponto de exclamação. Zé Ramalho usa do mesmo artifício de Dylan em sua tradução, mantendo o verso traduzido semelhante ao texto-fonte e semelhante ao título da canção traduzida. Esse verso mantém um resumo de toda a mensagem contida na canção.

A etiquetagem do décimo quarto verso ficou <CAT>, <SEN>, <RIT>, <NAT>. O texto-alvo mantém a referência à escola e também informa que a personagem Lonely da canção não teve uma educação na escola. O sentido do verso se completa no verso seguinte.

O décimo quinto verso conclui a ideia do verso anterior. Foi etiquetado <CAT>, <SEM_IMP>, <RIT>, <NAT>. O texto-fonte informa que Lonely só ia para a escola para se enquadrar na sociedade. O verso traduzido possui bem menos palavras que o texto-fonte e adiciona a informação que a personagem era mimada na escola.

Etiquetamos o décimo sexto verso <CAT>, <SEN>, <RIT>, <NAT>. Neste verso encontramos uma tradução de toda a informação do texto-fonte. Apenas a etiqueta referente à rima não foi utilizada porque Zé Ramalho alterou o esquema de rimas.

O décimo sétimo verso também mantém as informações do texto-fonte. A etiquetagem foi <CAT>, <SEN>, <RIT>, <NAT>. Ao observarmos a estrofe, percebemos que alguns versos se completam no sentido e na imagem criada. Os versos números dezesseis e dezessete se completam, Zé Ramalho mantém essa característica no texto-alvo. A personagem terá de aprender a viver na rua.

Dos versos número dezoito ao vigésimo, segundo a etiquetagem, foi <CAT>, <SEM_IMP>, <RIT>, <NAT>. Mais uma vez temos versos que se completam. No texto-fonte, dos versos dezoito a vinte dois, temos o desfecho da queda da personagem. Ela foi enganada, abandonada e só lhe resta a tentativa de barganha.

Zé Ramalho constrói o final da terceira estrofe de forma semelhante. Podemos perceber que a personagem está desamparada e procura barganha. Uma diferença no texto-

alvo que nos fez utilizar a etiqueta de sentido implícito foi a retirada do personagem que engana Lonely. Como o texto de Zé não cita Lonely, a personagem do texto-alvo está só.

Chegamos à terceira estrofe. Os quatro primeiros versos foram etiquetados <CAT>, <SEN>, <RIT>, <NAT>. Podemos estender estes versos falando de superficialidade. Dylan traz a imagem de palhaços fazendo truques. Zé mantém as referências a palhaços em sua tradução. Nos versos vinte cinco e vinte seis, a tradução fala sobre manipulação de outras pessoas, assim como o texto-fonte. Percebemos ainda que Zé Ramalho usou bem menos palavras que Dylan para construir estes quatro versos.

Os versos vinte e sete e vinte e oito foram etiquetados <CAT>, <SEN_IMP>, <RIT>, <NAT>. Aqui temos dois versos que estão ligados pela cena mostrada. O texto-fonte traz o diplomata com cavalo e gato siamês. A tradução de Zé não fala sobre o gato siamês, mas cita o cavalo e o diplomata. Entendemos que a omissão do gato não alterou o sentido geral dos versos.

Etiquetamos os três últimos versos da segunda estrofe com as etiquetas <CAT>, <RIT>, <NAT>. Percebemos que Zé não traz o personagem antagonista da canção. Dessa maneira, o final da estrofe sofreu uma pequena alteração no sentido. No texto-fonte, percebemos que a personagem foi enganada e roubada. O texto-alvo traz a personagem só e desamparada, mas não traz o motivo. Por essa omissão no final da estrofe, retiramos a etiqueta referente a sentido.

Iniciamos a quarta estrofe com a etiquetagem dos quatro primeiros versos <CAT>, <SEN_IMP>, <RIT>, <NAT>. Encontramos na tradução de Zé a referência à princesa, aos presentes e à pessoas que a cercam. Dylan usa o trigésimo quinto verso para aconselhar a personagem, podemos notar que o texto-alvo mantém este aviso para a personagem penhorar o anel.

Os versos número trinta e seis e trinta e sete foram etiquetados <CAT>, <SEN_IMP>, <RIT>, <NAT>. O texto-alvo mantém as referências ao riso da personagem e cita Napoleão assim como o texto-fonte. No verso trinta e sete, Zé usa bem menos palavras para compor o verso, essa diminuição na quantidade de palavras é recorrente na tradução da canção analisada.

O verso número trinta e oito foi etiquetado <CAT>, <RIT>, <NAT>. O texto-fonte traz mais uma vez uma referência ao personagem homem que se relaciona com a personagem da canção. No texto de Zé Ramalho não existe este personagem masculino, dessa maneira este verso foi criado com um sentido diferente do texto-fonte. No texto-fonte temos *Go to him now, he calls you, you can't refuse* (Vá até ele agora, ele te chama, você não pode recusar), e

no texto-alvo temos “E agora não tem nada a fazer”.

O penúltimo verso da canção foi etiquetado <CAT>, <SEN>, <RIT>, <NAT>. Neste verso temos *When you got nothing, you got nothing to lose* e a tradução “Quando não se tem nada / Nada se tem a perder”. A simplicidade das palavras de Dylan é mantida na tradução de Zé, assim como a mensagem contida no verso.

O último verso da canção foi etiquetado <CAT>, <SEN_IMP>, <RIT>, <NAT>. O texto-alvo traz como últimas palavras “A ilusão acabou”, enquanto o texto-fonte traz *you got no secrets to conceal* (você não tem segredos para esconder). A tradução de Zé usa as últimas palavras para dar um último aviso, que também pode ser considerado como um grande desfecho da canção.

Chegamos ao final da análise de *Como uma pedra a rolar* e podemos perceber que Zé construiu sua tradução de forma bem semelhante ao texto de Dylan. Apesar da omissão do personagem masculino, é possível encontrar a mensagem de Dylan na tradução de Zé Ramalho. Como resultado do árduo trabalho, Zé Ramalho nos mostra um Dylan em português semelhante ao Dylan trovador da língua inglesa.

Continuando nossa análise temos o quadro abaixo que traz a terceira canção etiquetada, temos à esquerda, a letra de *Não pense duas vezes, tá tudo bem*, e à direita, a letra de *Don't think twice, it's all right*. Separamos, nas colunas, as estrofes e os números de seus respectivos versos.

Não pense duas vezes, tá tudo bem / Don't think twice, it's all right

1	Não adianta se sentar e imaginar, não	1	It ain't no use to sit and wonder why, babe
2	Nem importa como for	2	If you don't know by now
3	Não adianta se sentar e imaginar, não	3	An' it ain't no use to sit and wonder why, babe
4	Você nunca se queixou	4	It'll never do some how
5	Quando o galo cantar, no quebrar da aurora	5	When your rooster crows at the break of dawn
6	Olhe na janela, eu já estou indo embora	6	Look out your window and I'll be gone
7	Você é a razão d'eu estar mundo afora	7	You're the reason I'm trav'lin' on
8	Não pense duas vezes, tá tudo bem	8	Don't think twice, it's all right
9	Não adiantará acender a sua luz, não	9	It ain't no use in turnin' on your light, babe
10	Essa luz não tem clarão	10	That light I never knowed
11	Não adiantará acender a sua luz, não	11	An' it ain't no use in turnin' on your light, babe
		12	I'm on the dark side of the road
		13	Still I wish there was somethin' you would do or say
		14	To try and make me change my mind and stay
		15	We never did too much talkin' anyway
			So don't think twice, it's all right

12	Estou do lado da escuridão	16	
13	Mesmo assim desejei que você dissesse	17	It ain't no use in callin' out my name, gal
14	Algo para me fazer mudar, se quisesse	18	Like you never did before
15	Mas a gente nunca se falou, nem se apresse	19	It ain't no use in callin' out my name, gal
16	Tá tudo bem	20	I can't hear you anymore
13	Mesmo assim desejei que você dissesse	21	I'm a-thinkin' and a-wond'rin' all the way
14	Algo para me fazer mudar, se quisesse	22	down the road
15	Mas a gente nunca se falou, nem se apresse	23	I once loved a woman, a child I'm told
16	Tá tudo bem	24	I give her my heart but she wanted my soul
17	Não adianta meu nome chamar, não		But don't think twice, it's all right
18	Nem como nunca chamou	23	So long honey babe
19	Não adianta meu nome chamar, não	24	Where I'm bound, I can't tell
20	Você nunca me escutou		But goodbye's too good a word, babe
21	Vou passando e pensando pelo caminho		So I'll just say fare thee well
22	Na mulher que amei e me tirou a calma		I ain't sayin' you treated me unkind
23	Lhe dei meu coração e ela quis minha alma		You could have done better but I don't mind
24	Nem pensei duas vezes, tá tudo bem		You just kinda wasted my precious time
			But don't think twice, it's all right

A canção *Don't think twice it's all right*, foi gravada no ano de 1963, entre os meses de abril e maio, e foi lançada como primeira canção do lado B do segundo disco de Dylan, intitulado *The freewheelin' Bob Dylan*. Esse foi o primeiro disco de Dylan apenas com canções autorais. Esse é um álbum bem importante para a carreira de Dylan, pois o projetou para uma carreira internacional. O disco foi lançado em maio de 1963 nos EUA, e em novembro do mesmo ano na Inglaterra. (SHELTON, 2011, p. 232-4)

Apesar de sua reconhecida relevância nos dias atuais, quando foi lançada nos Estados Unidos a canção não teve tanta repercussão, ocupando apenas a posição quarenta e três entre as mais tocadas. Entretanto, no Reino Unido, canções do álbum, como *Don't thik twice, it's all right* ocuparam as primeiras posições nas rádios, evidenciando assim, que Dylan agradava novos públicos.

O arranjo da música é de Dylan, mas a ideia principal foi tirada de uma canção de

Paul Clayton, um amigo de Dylan. Da mesma forma, Paul Clayton havia retirado a ideia para a canção de uma canção negra folclórica do século XIX, que ele havia encontrado em uma biblioteca³. Essa pesquisa por letras antigas e releituras de canções antigas era algo comum para os cantores de *folk* da época. O nome da canção que Clayton encontrou na biblioteca era *Who's gonna buy your chickens when i'm gone*, e apesar da canção estar sob domínio público, as gravadoras de Dylan e Clayton entraram com um processo uma contra a outra pelos direitos da canção. Os dois cantores continuaram amigos apesar do acontecido⁴.

Quando observamos a história da canção que Clayton nomeou como *Who's gonna buy you ribbons (When i'm gone)*, vemos que Dylan usou bastante da letra como inspiração. Vejamos a letra de Paul Clayton:

It ain't no use to sit and sigh now, darlin'
 And it ain't no use to sit and cry now
 It ain't no use to sit and wonder why, darlin'
 Just wonder who's gonna buy you ribbons when I'm gone
 So times on the railroad gettin' hard, babe
 I woke up last night and saw it snow
 Remember what you said to me last summer
 When you saw me walkin' down that road
 So I'm walkin' down that long, lonesome road
 You're the one that made me travel on
 But still I can't help wonderin' on my way
 Who's gonna buy you ribbons when I'm gone?

Como pesquisador de tradução, não poderia deixar de observar que de certomodo, Dylan produziu uma tradução a partir da letra de Clayton. Apesar de não conseguirmos a letra da primeira canção folclórica, acreditamos que Clayton também criou sua própria versão.

De acordo com Stephen Wilson, Paul Clayton “tinha tomado duas ideias diferentes. Eu sei disso pelos próprios lábios de Clayton. Ele mudou um pouco a melodia para “Call Me Old Black Dog.” A letra era uma música que ele pegou uma cópia em folha na biblioteca da Universidade da Virgínia, chamada “Who's Gonna Buy You Chickens When I'm Gone”. Gostei da ideia.” (COLTMAN, 2008, p.132)

³ (Norton, 1989 p. 200).

⁴ (Moore, 2010).

Não vamos nos estender na análise da letra de Dylan em relação à letra de Clayton, tão pouco podemos analisar a letra do século XIX, pois não é o foco de nossa pesquisa. Entretanto, vale o registro da evolução da história dessas canções, já que chegamos à outra definição do corpus que estamos analisando, a tradução de Zé Ramalho dessa canção de Dylan seria uma tradução de tradução. A letra de Dylan, apesar de bem original e de conter bastante coisa diferente da de Clayton, também é uma tradução de tradução. Um texto traduzido tantas vezes sobrevive ao tempo.

Depois das informações anteriores sobre essa canção, vamos à etiquetagem da tradução de Zé Ramalho. No primeiro verso da primeira estrofe, etiquetamos com <CAN>, <SEN>, <NAT>, <RIT> e <RIM>. Apesar de Zé substituir a palavra *babe* por “não” ao final do verso, entendemos que o sentido principal foi mantido. Na segunda estrofe etiquetamos <CAN>, <NAT>, <RIT> e <RIM>. No segundo e quarto verso da primeira estrofe etiquetamos de forma similar, <CAN>, <NAT>, <RIT> e <RIM>. Entendemos que Zé mudou o segundo e quarto verso. Se observarmos a letra de Dylan *If you don't know by now*, vemos o sentido de “ainda não ter o conhecimento”, enquanto na música de Zé não importa se existe o conhecimento sobre algo “nem importa como for”, o que vem é inevitável. Apesar da alteração dos versos, entendemos que o sentido geral é mantido nos quatro primeiros versos.

O quinto, o sexto e o sétimo verso nós etiquetamos da seguinte maneira: <CAN>, <SEN>, <NAT>, <RIT>. Optamos por retirar a etiqueta referente à rima pois Zé Ramalho opta por outra estrutura de rimas para finalizar os versos. Na letra de Dylan, encontramos a seguinte estrutura de rimas: ABAB BCCD na primeira estrofe; já na tradução de Zé Ramalho encontramos a estrutura ABAB CCCD. Apesar da mudança na estrutura de rima, Zé conseguiu manter a musicalidade. Ainda sobre o quinto verso, a escolha da expressão “quebrar da aurora”, apesar de alterar a rima é simples e genial. Chegamos à conclusão da estrofe com o oitavo verso, que é o mais repetido da canção. Etiquetamos com <CAN>, <SEN>, <NAT> e <RIT>. O oitavo verso é também o título da canção. Retiramos a etiqueta referente à rima, pois a construção de rima da estrofe foi alterada. O oitavo verso foi traduzido de forma simples, mas sem perder a precisão lexical.

No nono verso na segunda estrofe, etiquetamos com <CAN>, <SEN>, <NAT>, <RIT> e <RIM>. Apesar de Zé substituir a palavra *babe* por “não” ao final do verso, entendemos que o sentido principal foi mantido. No 10º verso, etiquetamos com <CAN>, <SEN_IMP>, <NAT>, <RIT> e <RIM>. Etiquetamos com <SEN_IMP> por conta da retirada do pronome pessoal *I*, o que gera uma leve alteração, contudo o sentido geral é mantido.

Etiquetamos o décimo primeiro verso de forma semelhante ao nono verso, <CAN>, <SEN>, <NAT>, <RIT> e <RIM>, já que os versos se repetem.

Encontramos nesta segunda estrofe o tema da separação que permeia a canção. Podemos dizer que os versos que se seguem trazem a temática da separação de forma mais explícita. O décimo segundo verso foi etiquetado com <CAN>, <SEN_IMP>, <NAT>, <RIT> e <RIM>. Usamos a etiqueta <SEN_IMP> porque Zé Ramalho não faz referência à *road* (estrada) contida na letra fonte. Chegamos ao décimo terceiro verso e etiquetamos <CAN>, <SEN_IMP>, <NAT>, <RIT> e <RIM>. Encontramos mais uma vez a omissão de um termo no texto traduzido: Zé mantém a ideia geral do verso, mas não traz a palavra “fazer” (*do*), que está no texto-fonte. Encontramos também na tradução deste verso a diminuição de palavras, fenômeno comum em tradução de canções. No entanto, chama a atenção a quantidade de onze palavras no texto-fonte, enquanto temos apenas seis palavras na tradução de Zé Ramalho.

O décimo quarto verso foi etiquetado <CAN>, <SEN_IMP>, <NAT>, <RIT> e <RIM>. O argumento para o uso da etiqueta <SEN_IMP> é mais uma vez a diminuição na quantidade de palavras contidas no verso. No texto-fonte, encontramos dez palavras no décimo quarto verso, enquanto Zé traduz com seis palavras. Chegando ao fim da estrofe, temos o décimo sexto verso, foi etiquetado <CAN>, <SEN_IMP>, <NAT>, <RIT> e <RIM>. Vemos na tradução do décimo sexto verso o fenômeno contrário aos seus anteriores, Zé Ramalho usa de mais palavras para traduzir o verso, deixando-o assim mais longo. O fim da segunda estrofe possui um verso bem pequeno na tradução de Zé Ramalho. Etiquetamos o décimo sétimo verso <CAN>, <SEN_IMP>, <NAT>, <RIT> e <RIM>. Nesse último verso da estrofe vemos que Zé escolhe não repetir todo o verso, como normalmente é repetido ao fim de cada estrofe. Zé traduz o verso apenas com as palavras finais do texto-fonte: *it 's all right* (tá tudo bem). Apesar da omissão de grande parte do verso, consideramos que o sentido geral foi mantido, já que o verso será repetido algumas vezes durante a canção. Ao observarmos o esquema de rima da tradução da segunda estrofe, vemos que Zé manteve as rimas de forma semelhante ao texto-fonte, por isso colocamos a etiqueta de <RIM> em todos os versos analisados.

Finalizamos assim a etiquetagem da segunda estrofe. Iniciamos a etiquetagem da terceira estrofe com algumas informações referentes à mudança na estrutura na canção traduzida. A tradução de Zé Ramalho possui uma estrofe a menos em relação à canção de Dylan. No texto-fonte encontramos quatro estrofes bem definidas com oito versos em cada estrofe. Na tradução de Zé Ramalho encontramos a mesma quantidade de estrofes, mas distribuída de forma diferente. Zé traduz as duas primeiras estrofes, repete o final da segunda

estrofe e finaliza traduzindo a terceira estrofe da música fonte. Quando analisamos toda a letra da canção observamos que Zé Ramalho não traduziu a última estrofe do texto-fonte.

Após entendermos as alterações na estrutura do texto traduzido, vamos à etiquetagem da terceira estrofe. Como Zé opta pela repetição dos últimos quatro versos da terceira estrofe, vamos considerá-los como parte da terceira estrofe e entendemos que a terceira estrofe se inicia no verso número dezessete.

A etiquetagem do décimo sétimo verso ficou assim <CAN>, <SEN_IMP>, <NAT>, <RIT> e <RIM>. Consideramos que Zé manteve o significado do verso. Ainda sobre o décimo sétimo verso, podemos observar que Zé mais uma vez diminuiu a quantidade de palavras contidas no verso. Na letra do texto-fonte de Dylan temos dez palavras, enquanto da tradução apenas seis palavras. Zé Ramalho troca ainda a última palavra do verso, no texto-fonte temos gal (garota), Zé coloca a palavra “não”, o sentido geral foi mantido, mas com uma pequena alteração.

O décimo oitavo verso foi etiquetado <CAN>, <SEN>, <NAT>, <RIT> e <RIM>. Esse verso é bem pequeno e Zé manteve em sua tradução a simplicidade do verso. Ao observarmos o décimo nono verso, percebemos que o mesmo é uma repetição do décimo sétimo verso, sendo assim será etiquetado da mesma maneira. As etiquetas do décimo nono verso são <CAN>, <SEN_IMP>, <NAT>, <RIT> e <RIM>.

Chegamos ao vigésimo verso, que foi etiquetado <CAN>, <NAT>, <RIT> e <RIM>. Neste verso encontramos uma leve mudança em relação ao texto-fonte. No texto-fonte temos *I can't hear you anymore*; “Eu não te escuto mais” (tradução nossa). Já no texto-alvo Zé traduz “você nunca me escutou”. Pela alteração, retiramos a etiqueta referente ao sentido, no entanto acreditamos que Zé Ramalho não se distanciou do significado geral contido no texto.

No vigésimo primeiro verso, temos a seguinte etiquetagem <CAN>, <SEN>, <NAT>, <RIT>. Neste verso retiramos a etiqueta de rima, pois Zé faz uma alteração no esquema de rimas da estrofe. O vigésimo primeiro verso é o único verso com a rima alterada na terceira estrofe. Apesar da alteração na rima, o verso se mantém com o mesmo significado do texto-fonte.

O vigésimo segundo verso foi etiquetado com <CAN>, <SEN_IMP>, <NAT>, <RIT> e <RIM>. Neste verso, Zé Ramalho faz uma sutil alteração no sentido do verso. No texto-fonte encontramos *I once loved a woman, a child I'm told*; “Uma vez eu amei uma mulher, uma criança me disse” (tradução nossa). Zé traduz o verso: “Na mulher que amei eme tirou a calma”. Entendemos que a alteração de Zé não traz prejuízo para o sentido geral do

verso, no entanto por conta da alteração usamos a etiqueta <SEN_IMP>.

Chegamos ao vigésimo terceiro verso, que também é o penúltimo verso da letra de Zé Ramalho, foi etiquetado <CAN>, <SEN>, <NAT>, <RIT> e <RIM>. Na minha opinião, esse é um dos mais belos versos da canção. Acho que Zé Ramalho traduz de forma brilhante de modo literal, sem tirar nem adicionar nada. No conteúdo do verso, vemos que ainda existe mágoa no eu-poético da canção por conta da separação, que é o tema principal da letra.

O último verso da tradução de Zé Ramalho é o vigésimo quarto verso. Foi etiquetado <CAN>, <SEN>, <NAT>, <RIT> e <RIM>. A canção é finalizada com o verso que se repete três vezes e conclui as estrofes. Zé Ramalho finaliza a tradução com o sentido geral da canção mantido e em alguns versos o tradutor consegue manter ou se aproximar da poesia de Dylan, de forma simples, mas sem deixar de ser genial.

Analisaremos no quadro abaixo a quarta canção etiquetada: temos à direita, a letra de *Tombstone Blues*, música de Bob Dylan, e à esquerda, a letra de *Rock feeling good - Tombstone Blues*. Nessa canção Zé Ramalho opta por um título em língua inglesa, mantendo o título de Dylan e acrescenta as palavras *Rock feeling good*. Separamos, nas colunas, as estrofes e os números de seus respectivos versos.

Rock feeling good - Tombstone blues / Tombstone blues

<p>A vida anda boa mas há uma exceção: Não encontro a melodia da real satisfação Na escola, atualmente eu temo uma reprovação E eu não quero ser mais um desses "nerds"</p> <p>O rock é pesado e eu vou dizer mais Na minha "fase terra" Eu não serei só mais um rapaz Tem muita gente aí Que não sabe do que é capaz Acabarão se entrelaçando feito vermes</p> <p>E a mãe tá na cozinha Fazendo arroz com feijão O pai tá no trabalho Preocupado com a situação E o filho tá no quarto</p>	<p>The sweet pretty things are in bed now of course The city fathers they're trying to endorse The reincarnation of Paul Revere's horse But the town has no need to be nervous</p> <p>The ghost of Belle Starr she hands down her wits To Jezebel the nun she violently knits A bald wig for Jack the Ripper who sits At the head of the chamber of commerce</p> <p>Mama's in the fact'ry She ain't got no shoes Daddy's in the alley He's lookin' for the fuse I'm in the streets With the tombstone blues</p> <p>The hysterical bride in the penny arcade Screaming she moans, "I've just been made" Then sends out for the doctor who pulls down the</p>
---	--

<p>Fumando um cigarrão</p> <p>A lua está cheia e vem me mostrar E o que vejo nela Eu não consigo explicar As pessoas ao meu lado Já não querem notar E eu continuo a busca Atrás de mim mesmo</p> <p>Meu guia me dizia: "Você não tem o que temer Forças invisíveis irão ajuda você..." A cabeça tá confusa Mas já sei o que fazer Vou tocar um rock Assim no feelingood</p> <p>A mãe tá na cozinha Fazendo arroz com feijão O pai tá no trabalho Preocupado com a situação O filho tá no quarto Fumando um cigarrão</p> <p>O "Tropa de Elite" Mostrou a classe média Como sendo responsável Por essa grande tragédia Pois compra a sua droga E financia a violência è mais um peso Em nossa consciência</p> <p>O sol nasce e esconde O que a lua vem a dizer E o brilho dessa luz Eu só encontro em você Aí durmo feliz Nesse lindo Amanhecer Sem paranóia Nessa minha existência</p> <p>Aí, a mãe tá na cozinha Fazendo arroz com feijão O pai tá no trabalho Preocupado com a situação E o filho ta no quarto</p>	<p>shade Says, "My advice is to not let the boys in"</p> <p>Now the medicine man comes and he shuffles inside He walks with a swagger and he says to the bride "Stop all this weeping, swallow your pride You will not die, it's not poison"</p> <p>Mama's in the fact'ry She ain't got no shoes Daddy's in the alley He's lookin' for the fuse I'm in the streets With the tombstone blues</p> <p>Well, John the Baptist after torturing a thief Looks up at his hero the Commander-in-Chief Saying, "Tell me great hero, but please make it brief Is there a hole for me to get sick in?"</p> <p>The Commander-in-Chief answers him while chasing a fly Saying, "Death to all those who would whimper and cry" And dropping a barbell he points to the sky Saying, "The sun's not yellow it's chicken"</p> <p>Mama's in the fact'ry She ain't got no shoes Daddy's in the alley He's lookin' for the fuse I'm in the streets With the tombstone blues</p> <p>The king of the Philistines his soldiers to save Puts jawbones on their tombstones and flatters their graves Puts the pied pipers in prison and fattens the slaves Then sends them out to the jungle</p>
--	---

<p>Fumando um cigarrão</p>	<p>Gypsy Davey with a blowtorch he burns out their camps With his faithful slave Pedro behind him he tramps With a fantastic collection of stamps To win friends and influence his uncle</p> <p>Chorus 1x</p> <p>The geometry of innocence flesh on the bone Causes Galileo's math book to get thrown At Delilah who sits worthlessly alone But the tears on her cheeks are from laughter</p> <p>Now I wish I could give Brother Bill his great thrill I would set him in chains at the top of the hill Then send out for some pillars and Cecil B. DeMille He could die happily ever after</p> <p>Chorus 1x</p> <p>Where Ma Rainey and Beethoven once unwrapped their bedroll Tuba players now rehearse around the flagpole And the National Bank at a profit sells road maps for the soul To the old folks home and the college</p> <p>Now I wish I could write you a melody so plain That could hold you dear lady from going insane That could ease you and cool you and cease the pain Of your useless and pointless knowledge</p> <p>Chorus 1x</p>
----------------------------	---

A canção *Tombstone blues* teve seu lançamento em 28 de agosto de 1965 e é a segunda música do disco *Highway 61 Revisited*. A canção vem logo depois de *Like a Rolling Stone*, que também está em nossa pesquisa. A letra de *Tombstone blues* é longa e cheia de personagens e referências históricas que se misturam e se confundem em um grande

caleidoscópio poético.

A letra de Bob Dylan possui 12 estrofes e um refrão que se repete seis vezes. Podemos encontrar em *Tombstone blues* vários personagens, alguns conhecidos mundialmente como Galileu, Beethoven, Jack - o estripador, outros bíblicos como João Batista e Jezabel, ou ainda personagens históricos da cultura estadunidense como Paul Revere e Belle Starr.

Dylan conta que a inspiração para a canção veio de um bar frequentado por policiais. A revista *Rolling Stones* afirma que:

Dylan afirmou que essa lamúria vertiginosa contra a cultura política americana repleta de violência foi influenciada por conversas que ouviu em um bar frequentado por policiais. “Eles diziam coisas como 'não sei quem o matou, mas estou feliz que ele tenha ido embora', esse tipo de coisa”, disse ele. Essa sensação obscura, mas prática, de brutalidade sem lei e mal sistêmico infunde letras nas quais João Batista interpreta o torturador e Jack, o Estripador, está à frente da câmara de comércio. Musicalmente, “Tombstone Blues” é tão cruel, com o guitarrista Mike Bloomfield ecoando o fluxo lírico torrencial de Dylan com fogo de blues impetuoso, abrasador e impregnado de Chicago. (ROLLING STONES, 03 de Julho de 2020.).

Pelo fato de ser repleta de referências históricas e literárias, faz de sua tradução um desafio. Zé Ramalho em sua tradução, opta por não usar todos os referenciais usados por Dylan, e cria uma letra diferente da de Dylan. Ao observarmos as traduções de nosso corpus podemos dizer que a tradução de *Tombstone Blues* é a que mais se distancia do texto-fonte. Entretanto podemos encontrar o estilo de Dylan na forma que Zé Ramalho constrói sua tradução. Zé traz a forma caótica em sua tradução o que se sobressai em relação ao texto fonte. Nesta tradução Zé Ramalho traduz o caos do texto fonte e não o texto em si. Dessa maneira mantém uma das principais características da canção a confusão.

A maneira que Zé construiu sua tradução trará mudanças em nossa maneira de análise. O padrão de etiquetagem acontece de forma diferente, visto que Zé Ramalho construiu a tradução de forma diferente do texto-fonte. A tradução de Zé possui seis estrofes e um refrão, metade das estrofes encontradas no texto-fonte. As referências encontradas no texto-fonte são reproduzidas pouquíssimas vezes durante a tradução de Zé. Podemos afirmar que a estrofe que mais se aproxima do texto-fonte é o refrão, pois possui alguns personagens que encontramos na tradução.

Analisaremos *Tombstone Blues* por estrofes e não por versos individuais. Iniciamos a etiquetagem com o primeiro verso da primeira estrofe que foi etiquetado <CAN>, <NAT>, <RIT> e <RIM>. Mantemos essa etiquetagem por toda a primeira estrofe. Podemos notar que Zé Ramalho mantém a mesma quantidade de versos e o mesmo esquema de rimas.

Por outro lado, Zé constrói a sua tradução a partir de reflexões do eu-poético da

canção, que está em primeira pessoa. Encontramos na tradução de Zé o pronome pessoal “eu” no terceiro e quarto verso, o que enfatiza essa reflexão do eu-poético consigo mesmo. No entanto, no texto-fonte de Dylan, a narrativa é criada com descrições aleatórias de cenas inusitadas. Encontramos a repetição do artigo definido the nos quatro versos, o que mostra a construção do texto a partir da “exibição” de imagens.

Etiquetamos a segunda estrofe <CAN>, <NAT>, <RIT> e <RIM>. A segunda estrofe possui quatro versos, e Zé Ramalho mantém a mesma quantidade de versos e o mesmo esquema de rimas. Podemos encontrar na segunda estrofe da letra de Dylan os personagens Belle Starr, Jezebel e Jack - o estripador. Numa interpretação nossa da segunda estrofe, Dylan ironiza comportamentos e estereótipos; mostra que qualquer um pode ser herói ou vilão. Na tradução de Zé, encontramos o mesmo tema ao final da estrofe, “Tem muita gente aí que não sabe do que é capaz”, entendemos que na tradução de Zé, o tema “vilão e herói” é construído de forma diferente, mas se faz presente. Temos ainda o verso “Acabarão se entrelaçando feito vermes”. Nesses dois últimos versos vemos que a mensagem de Zé é: “quem não sabe do que é capaz vai acabar como os vermes”.

A mensagem na letra de Dylan, que mistura a fora da lei Belle Starr com uma freira e Jezebel (personagem símbolo de traição), coloca ainda Jack - o estripador numa cena comum do dia a dia, deixando a entender que poderia ser qualquer um o personagem assustador. A mensagem de Dylan, se é que podemos encontrar uma mensagem dentro dessa quantidade de cenas aleatórias, também é que qualquer um pode ser capaz de qualquer coisa. Sendo assim, podemos dizer que Zé conseguiu manter o tema principal da estrofe, apesar das mudanças estruturais em que não temos as mesmas personagens.

A terceira estrofe é também o refrão da canção. Etiquetamos <CAN>, <SEN_IMP>, <NAT>, <RIT> e <RIM>. No refrão do texto-fonte encontramos referências a personagens de uma família em diferentes situações da rotina. Assim como na estrofe anterior, Dylan constrói a estrofe de forma caótica, em que os personagens encontrados nos versos não estão de forma linear, pelo contrário, os personagens aparecem em atos ou situações fragmentadas. A tradução de Zé Ramalho mantém os personagens “mãe e pai” e troca o personagem “eu”, encontrado no texto-fonte, por “filho”. Zé Ramalho constrói o cenário do refrão de forma menos caótica, e cria situações diferentes das encontradas no texto-fonte.

No primeiro verso da terceira estrofe do texto-fonte temos “Mamãe está na fábrica, ela não tem sapatos” (tradução nossa). Zé traduz como “E a mãe tá na cozinha fazendo arroz com feijão”. No segundo verso do texto-fonte temos “Papai está no beco preocupado com o fusível” (tradução nossa) e a tradução de Zé aparece como “O pai tá no

trabalho preocupado com a situação”. O refrão do texto-fonte termina: “Eu estou nas ruas com a lápide do *Blues*” (tradução nossa), o texto-alvo termina o refrão com “E o filho tá no quarto fumando um cigarrão”. Podemos afirmar que Zé traduziu o refrão mais parecido com o texto-fonte do que o restante da canção. Afirmamos ainda que as cenas do texto de Zé são mais comuns e criadas de forma mais linear do que é encontrado no texto-fonte.

A etiquetagem da quarta estrofe é <CAN>, <NAT>, <RIT> e <RIM>. Não vamos incluir a etiqueta referente a sentido, pois entendemos que Zé Ramalho se distancia do texto-fonte em sua tradução desta estrofe. A estrutura de quantidade de versos e esquema de rimas foi mantida, porém as referências foram alteradas na tradução. Encontramos nos dois primeiros versos uma aparente briga de casal. Dylan traz a imagem de uma noiva gritando num fliperama. Na tradução de Zé, encontramos uma conversa do eu-poético com a lua.

Nos dois últimos versos da quarta estrofe do texto-fonte Dylan faz referência a um médico. De forma diferente, Zé mantém o tema ligado à lua, em que diz que as pessoas não reparam mais nas coisas da lua. Ao observarmos a tradução da quarta estrofe, vemos uma tradução com bastante liberdade poética de criação.

Na quinta estrofe, a etiquetagem ficou da seguinte forma: <CAN>, <SEN_IMP> <NAT>, <RIT> e <RIM>. No texto-fonte temos uma cena mais comum em relação ao restante da letra. Nesta estrofe é possível ver um acontecimento com começo, meio e fim. Nos dois primeiros versos temos a chegada de um curandeiro para consulta da noiva que aparentemente foi mordida por um animal venenoso. Nos dois últimos versos o curandeiro dá o diagnóstico e afirma que não há veneno no ferimento da noiva.

Ao observarmos a tradução da quinta estrofe vemos que Zé traz a referência do “guia espiritual”, podemos considerar como um sinônimo para curandeiro dependendo da vertente religiosa. Assim como na música de Dylan, encontramos palavras do guia na tradução de Zé, porém com uma temática diferente. A tradução de Zé traz mensagens mais espirituais, já o texto-fonte traz algo no corpo físico. O que encontramos de semelhante em ambas, é que são notícias boas ou bons presságios, já que são palavras de curandeiros. A tradução de Zé acrescenta ainda mais uma reflexão do eu-poético em que ele se percebe confuso. Outro detalhe relevante na tradução de Zé Ramalho é que ele finaliza a quinta estrofe com uma referência ao título da canção, “Vou tocar um *rock* assim no *feelingood*”, enquanto no texto-fonte o título é repetido ao final do refrão.

A sexta estrofe foi etiquetada <CAN>, <SEN_IMP>, <NAT>, <RIT>. A etiqueta referente à rima foi retirada, pois Zé Ramalho faz uma alteração no esquema de rimas, no texto-fonte temos AAAB, já no texto de Zé encontramos AABB. A etiqueta referente ao

sentido também foi retirada, pois entendemos que Zé se distancia do texto-fonte.

Na sexta estrofe do texto-fonte, encontramos referências ao personagem bíblico João Batista. A cena de Dylan é confusa e violenta, na qual João tortura um ladrão, depois pergunta ao chefe de polícia se tem um buraco onde ele possa ser jogado. Um detalhe a ser observado é o fato de João Batista se perceber louco e olhar para o chefe de polícia como um herói, o que é diferente do verdadeiro personagem bíblico.

Zé Ramalho não faz referência a João Batista, mas traz o tema da violência para sua estrofe. Encontramos na tradução de Zé, referências ao filme *Tropa de Elite*, de 2007, que foi muito popular no Brasil. O filme foi dirigido por José Padilha e traz como tema principal a violência policial. Em alguns momentos o filme traz a contradição do policial violento e com problemas mentais sendo considerado como herói. Entendemos que Zé Ramalho usa do filme para manter o tema principal encontrado na estrofe de Dylan, que seria a loucura causada pela violência.

A sétima estrofe foi etiquetada <CAN>, <NAT>, <RIT> e <RIM>. O texto-fonte continua com a cena da sexta estrofe. Agora o chefe de polícia responde a João Batista, mas de forma confusa. Entendemos que Dylan mantém o mesmo tema da estrofe anterior enquanto Zé opta por mudar. Na tradução de Zé encontramos o eu-poético refletindo sobre o sol e a lua, questionando mistérios. Podemos dizer ainda que o texto-alvo é bem mais romântico que o texto-fonte. Os versos “Eu só encontro em você / Aí durmo feliz / Nesse lindo Amanhecer” deixam claro que Zé opta por encerrar a canção de forma mais otimista. Zé traz o tema do amor para a última estrofe, de uma canção que fala sobre violência, parece uma opção particular do tradutor.

Concluimos a análise da tradução de *Tombstone Blues* observando que Zé traz o caos à sua letra ao traduzir de forma caótica um texto confuso. A letra de Dylan possui várias referências que não foram citadas por Zé, entretanto o tradutor traz para seu texto opções e cenas que parecem corroborar com o tema da canção de Dylan. É uma tradução bem ousada quando observamos as escolhas do tradutor. Porém acreditamos que somente um tradutor com coragem de ousar é capaz de traduzir as canções de Bob Dylan.

Analisaremos no quadro abaixo a quarta canção etiquetada: temos à direita, a letra de *Blowin'in the wind*, música de Bob Dylan, e à esquerda, a letra de *O vento vai responder*.

O vento vai responder

Blowin'in the wind

Quantos caminhos se tem que andar	How many roads must a man walk down
-----------------------------------	-------------------------------------

<p>Antes de tornar-se alguém? Quantos dos mares temos que atravessar Pra poder, na areia, descansar? Quantas mais balas perdidas voarão Antes de desaparecer?</p> <p>Escute o que diz O vento, my friend O vento vai responder</p> <p>Quantas vezes olharemos o céu Antes de saber enxergar? Quantos ouvidos terá o poder Para ouvir o povo chorar? Quantas mais mortes o crime fará Antes de se satisfazer?</p> <p>Escute o que diz O vento, my friend O vento vai responder</p> <p>Quantos anos pode uma montanha existir Antes do mar lhe cobrir? Quantos seres ainda irão torturar Antes de se libertar? Quantas cabeças viraram assim Fingindo não poderem ver?</p> <p>Escute o que diz O vento, my friend O vento vai responder</p>	<p>Before you call him a man? Yes, 'n' how many seas must a white dove sail Before she sleeps in the sand? Yes, 'n' how many times must the cannonballs fly Before they're forever banned?</p> <p>The answer, my friend, is blowin' in the wind The answer is blowin' in the wind</p> <p>How many years can a mountain exist Before it's washed to the sea? Yes, 'n' how many years can some people exist Before they're allowed to be free? Yes, 'n' how many times can a man turn his head Pretending he just doesn't see?</p> <p>The answer, my friend, is blowin' in the wind The answer is blowin' in the wind</p> <p>How many times must a man look up Before he can see the sky? Yes, 'n' how many ears must one man have Before he can hear people cry? Yes, 'n' how many deaths will it take till he knows That too many people have died?</p> <p>The answer, my friend, is blowin' in the wind The answer is blowin' in the wind</p>
---	--

A canção *Blowin' in the wind* foi apresentada ao público em 16 de abril de 1962, em um show no *Gerde's Folk City*, uma casa de shows da cidade de Nova York. Mais tarde a canção foi colocada no disco *The Freewheelin' Bob Dylan* de maio de 1963. (Bob Dylan site oficial) Dylan comenta como foi o processo de composição:

Eu a compus em um café em frente ao Gaslight, do outro lado da rua (o Commons, em abril de 1962). Escrevi de supetão, sabe? Lembro de esbarrar com Peter na rua. 'Cara', ele disse, 'você vai faturar US\$5 mil'. Isso parecia um milhão naquela época. O dinheiro nunca foi uma motivação para escrever nada. (HINTON, 2009, p. 23)

A música de Dylan foi gravada por outros grupos. Através do empresário de Dylan na época, Albert Grossman, a canção foi apresentada para Peter, Paul e Mary, e o trio gravou sua versão da canção em junho de 1963, e em pouco tempo ela chegou às paradas. A gravação vendeu dois milhões de cópias e rendeu ao trio duas premiações do *Grammy Awards*, como melhor performance de grupo vocal e melhor gravação de música *folk* (GRAY, 2006, p 64).

Blowin' in the wind foi gravada cerca de oitenta vezes logo depois de seu lançamento. Entre os artistas que a gravaram estão intérpretes de vários gêneros: Bobby Darin, Stan Getz, Duke Ellington, Elvis Presley, Neil Young, Mahalia Jackson, Trini Lopez, Cliff Richard, Marlene Dietrich. Em 2002, essas versões contavam em torno de 375 (GRAY, 2006, p. 64).

A gravação da canção no disco *The Freewheelin' Bob Dylan* é feita de forma simples. Dylan canta, toca violão e gaita. Apesar da simplicidade da gravação, a música é uma música extremamente forte com uma mensagem que gera mais reflexão do que dá respostas. A música questiona o caráter e a moral através de perguntas sobre o tempo e a realidade. Podemos entender ainda a canção como uma lembrança que a vida é uma sucessão de eventos e histórias que devemos percorrer. A música diz ainda que alguns desses eventos são bons e outros ruins e que devemos aproveitar os bons momentos e nos fortalecer nos momentos ruins.

A letra do texto-fonte de Dylan possui três estrofes e cada uma possui seis versos. A canção do texto-fonte possui ainda um refrão com dois versos que se repete depois de cada estrofe. A tradução de Zé Ramalho possui estrutura semelhante quando observarmos a quantidade de estrofes e de versos, porém em seu refrão Zé acrescenta um verso. É possível perceber também uma pequena alteração no título da canção, Zé personifica o “vento” em seu título, “O vento vai responder”. Apesar da mudança, o sentido do título foi mantido.

A etiquetagem e a análise da canção acontecerão observando as perguntas que são feitas. Cada uma das perguntas começa em um verso e termina no verso seguinte, como vemos em *How many roads must a man walk down/ Before you call him a man?*. Dessa maneira a etiquetagem acontecerá observando o contexto de cada pergunta.

Iniciamos a etiquetagem da tradução de Zé Ramalho com os dois primeiros versos. As etiquetas foram <CAN>, <SEN>, <NAT>, <RIT>. A tradução de Zé não faz uso do substantivo “homem”. A escolha de Zé faz com que o eu-poético da canção seja neutro, podendo assim alcançar através da reflexão mais ouvintes e não somente os homens.

A segunda pergunta está nos terceiros e quartos versos e foi etiquetada <CAN>,

<SEN_IMP>, <NAT>, <RIT>. Optamos pela etiqueta de sentido implícito por entendermos que Zé omite a referência bíblica em sua tradução. No texto-fonte encontramos *How many seas must a white dove sail / before she sleeps in the sand?* “Por quantos mares uma pomba branca deve navegar / antes de dormir na areia?” (tradução nossa). O texto-fonte traz uma pergunta retórica que faz referência à passagem bíblica da arca de Noé, na qual o personagem envia uma pomba para buscar pouso após o dilúvio. A tradução traz a referência aos mares, mas sem nenhuma referência à passagem bíblica.

Chegamos à terceira pergunta e aos dois últimos versos da primeira estrofe. A etiquetagem foi <CAN>, <SEN_IMP>, <NAT>, <RIT>. O final da estrofe no texto-fonte deixa o tema da guerra mais explícito ao ouvinte. Bob Dylan usa a palavra *cannonballs* (balas de canhão). Na tradução de Zé Ramalho encontramos o tema violência e armas. Zé traduz *cannonballs* como “bala perdida”, trazendo a tradução para a realidade do Brasil, onde a canção estava sendo traduzida.

Como pesquisadores de tradução devemos observar o momento histórico no qual o texto foi produzido. A canção de Dylan é uma música de protesto, que foi escrita durante a Guerra do Vietnã. Vemos que a construção da estrofe no texto-fonte se dá com um homem em busca de um caminho. Diferentes caminhos pela terra ou pelo mar. Podemos ver a jornada da pomba, símbolo da paz, e as balas de canhões como símbolos de guerra. O eu-poético está no dilema entre a paz e a guerra.

A tradução de Zé Ramalho inicia a estrofe com a busca pelo conhecimento interior, o que seria um tipo de jornada. Continua com o tema de mares e descanso, o que também traz a ideia de caminho e chegada. Por fim, Zé fecha a estrofe com o tema da violência. Ao fim da primeira estrofe do texto traduzido vemos que Zé manteve a dicotomia entre guerra e paz apesar de não fazer referência a símbolos bíblicos.

Os sétimos e oitavos versos no texto-fonte são o refrão. O texto-alvo possui um verso a mais, ficando etiquetado como <CAN>, <SEN_IMP>, <NAT>, <RIT>. O texto-fonte traz dois versos rimados que respondem a todas as perguntas feitas durante a canção. *The answer, my friend, is blowin' in the wind* (A resposta, meu amigo, está no soprar do vento.”). Zé Ramalho traduz como “Escute o que diz / O vento, *my friend* / O vento vai responder”. O texto-alvo mantém a característica de ser a resposta das perguntas contidas na canção traduzida. Zé usa de uma expressão em inglês no refrão *my friend*, que apesar de ser uma palavra estrangeira é compreensível ao público não interferindo assim na compreensão.

Até o momento não usamos a etiqueta referente à rima em nenhum verso da canção. A tradução de Zé possui um esquema de rimas que difere do texto-fonte. As rimas são

diferentes, mas existem e mantêm a musicalidade melódica da canção. É possível observar que Zé Ramalho não rima os versos do refrão como no texto-fonte, mas cria uma técnica em que sempre rima o último verso de cada estrofe com o final do refrão, deixando assim o refrão mais próximo das estrofes que o seguem. A técnica de rima utilizada por Zé mantém o refrão fácil de ser cantado e lembrado.

Zé Ramalho mantém em seu refrão a imagem do vento que irá responder. A referência a uma “resposta” que está no vento possui várias interpretações possíveis.

Pode significar algo que nos escapa, alguma coisa que não pode ser segurada com as mãos, algo que está fugindo do nosso alcance, algo que está voando, partindo, indo embora com o vento ou se desfazendo nele, desaparecendo nele. O que sopra ao vento também é algo que não tem firmeza, não está no chão, não está sólido, está solto. Essa imagem expressa desesperança e incerteza, pois não há possibilidade de encontrar a resposta para as perguntas feitas. (FERRAZ, 2020, p.228).

O refrão do texto-fonte traz uma resposta para os questionamentos da canção que não responde, assim como o texto-alvo. Zé constrói o refrão com a mesma retórica do texto-fonte. Ao finalizarmos a análise do refrão vemos que Zé Ramalho fez uma alteração na estrutura do texto. Zé muda a ordem das estrofes e traduz a terceira estrofe do texto-fonte como segunda estrofe no texto-alvo.

Nos dois primeiros versos da segunda estrofe do texto-fonte, encontramos os versos *How many years can a mountain exist / Before it's washed to the sea?* (“Quantos anos pode uma montanha existir / Antes que seja levada pelo mar?”), encontramos referências ao tempo e à fragilidade humana dentro desse tempo. Podemos ainda considerar a montanha como um símbolo que faz referências bíblicas, já que Moisés subiu a montanha para receber dez mandamentos e no Novo Testamento Jesus faz o Sermão da Montanha. A montanha pode ser considerada ainda signo de fé quando Jesus fala em Mateus, capítulo 17, versículo 12, “com a fé do tamanho de um grão de mostarda dirá aquela montanha para ela se mover e ela se movera”.

No texto-alvo de Zé Ramalho a terceira estrofe faz referência à “montanha”, mantendo assim todo o contexto do texto-fonte. A terceira estrofe do texto-alvo foi etiquetada <CAN>, <SEN>, <NAT>, <RIT>. Lembrando que no texto-alvo observamos a terceira estrofe e no texto-fonte observamos a segunda estrofe.

Os décimos primeiros e décimo segundo versos no texto-fonte trazem referência ao racismo contra os afro-americanos, *Yes, 'n' how many years can some people exist / Before they're allowed to be free?*. Os negros nos EUA daquele período lutavam por igualdade, pois eram tratados como segunda classe e viviam perseguidos e privados de sua liberdade. Dylan,

que era defensor dos direitos humanos, deixa isso claro no verso.

Na tradução de Zé, observamos os segundos e terceiro versos da terceira estrofe, que foram etiquetados <CAN>, <SEN_IMP>, <NAT>, <RIT>. Alguns elementos na tradução de Zé são domesticados. “Quantos seres ainda irão torturar/Antes de se libertar?” A ausência de liberdade à qual se refere a letra original passa a ser associada com a tortura, ou seja, a tortura deve ser extinta para que haja liberdade. (FERRAZ, 2020, p.240). Entendemos ainda que o uso da palavra “seres” em substituição da palavra *people* (pessoas) não faz referência à luta da população negra, deixando o verso generalizante.

Dylan finaliza a segunda estrofe com os versos *Yes, 'n' how many times can a man turn his head / Pretending he just doesn't see?*. Zé traduz como os dois últimos versos da terceira estrofe “Quantas cabeças viraram assim / Fingindo não poderem ver?”. A etiquetagem desse verso foi <CAN>, <SEN>, <NAT>, <RIT>. Este verso do texto-alvo possui bastantes características do texto-fonte. Zé consegue manter alguns elementos que encontramos no texto-fonte como *turn his head* na tradução “cabeças viraram”. Finalizamos a análise destes dois últimos versos entendendo que Zé manteve os elementos contidos no texto-fonte.

Chegamos à etiquetagem da última estrofe do texto-fonte que equivale a segunda estrofe do texto-alvo. A etiquetagem dos dois primeiros versos traduzidos foi <CAN>, <SEN>, <NAT>, <RIT>. O verso contém a pergunta *How many times must a man look / Before he can see the sky?* (“Quantas vezes deve um homem olhar para cima / Antes que consiga ver o céu?”). A referência ao céu neste verso pode representar o céu físico e visível como também pode representar o céu místico, lugar oposto ao inferno. Nesse contexto, pode representar desapontamento com a raça humana.

Zé Ramalho traduz o verso “Quantas vezes olharemos o céu / Antes de saber enxergar?”. No texto-alvo Zé mantém o símbolo “céu”, porém generaliza quando troca a terceira pessoa do singular “um homem” por “olharemos”. A etiqueta de sentido é utilizada porque entendemos que Zé Ramalho mantém a ideia central do texto-fonte.

Os terceiros e quartos versos da terceira estrofe do texto-fonte que equivalem aos terceiros e quarto verso da segunda estrofe do texto-alvo foi etiquetado <CAN>, <SEN>, <NAT>, <RIT>. Os versos *Yes, 'n' how many ears must one man have/ Before he can hear people cry?* (“Quantos ouvidos deve um homem ter/ Antes que ele consiga ouvir as pessoas chorando?”). Nestes versos do texto-fonte a pergunta é direcionada a um homem, que pode estar representando políticos. A crítica está voltada à alienação diante do sofrimento alheio.

No texto-alvo encontramos “Quantos ouvidos terá o poder / Para ouvir o povo chorar?”, Zé usa a palavra “poder” para fazer referência aos homens poderosos que

encontramos no texto de Dylan. O texto-alvo mantém a crítica à alienação dos homens poderosos frente ao sofrimento dos outros.

Por conta da alteração da ordem das estrofes que Zé Ramalho faz, os dois últimos versos do texto-fonte são traduzidos como os dois últimos versos da segunda estrofe do texto-alvo. A etiquetagem foi <CAN>, <SEN_IMP>, <NAT>, <RIT>. Estes dois versos finais da canção Dylan fazem críticas às mortes causadas pela guerra. Os trechos *how many deaths* (quantas mortes) e *that too many people have died?* (“Que já morreram pessoas demais.”) deixam claro a crítica de Dylan à guerra. Se observarmos estes dois versos em consonância com o uso da palavra “bala de canhão” na primeira estrofe fica mais claro a referência à guerra no texto de Dylan.

Zé Ramalho mantém a crítica às mortes em sua tradução, mas traz em sua tradução a realidade brasileira. Zé usa a palavra “crime” e pergunta “Quantas mais mortes o crime fará / Antes de se satisfazer?”. O uso da palavra crime remete à realidade das grandes metrópoles brasileiras que possuem altos índices de criminalidade, que conseqüentemente geram muitas mortes. Zé domestica os versos em prol da aproximação com o público brasileiro.

Chegamos ao final da análise de *O vento vai responder* observando que Zé Ramalho constrói sua tradução com estrutura bem parecida a do texto-fonte. Apesar de alterar o esquema de rimas e trocar a ordem das estrofes, Zé mantém todo o simbolismo principal. Os questionamentos sobre a vida e o tempo. O texto-alvo possui também dicotomias semelhantes ao texto-fonte como paz e guerra, morte e vida, bem e mal.

Temos no quadro abaixo a última canção para ser etiquetada: temos à direita, a letra de *Knockin' on heaven's door*, música de Bob Dylan, e à esquerda, a letra de *Batendo na porta do Céu*.

Batendo na porta do céu		Knockin' on heaven's door	
1	Mãe, tire essas algemas de mim	1	Mama, take this badge off of me
2	Me proteja com o seu véu	2	I can't use it anymore
3	Está escuro demais pra ver	3	It's gettin' dark, too dark for me to see
4	Me sinto até batendo na porta do céu	4	I feel like I'm knockin' on heaven's door
5	Bate, Bate, Bate na porta do céu	5	Knock, knock, knockin' on heaven's door Knock, knock, knockin' on heaven's door

	Bate, Bate, Bate na porta do céu		Knock, knock, knockin' on heaven's door
			Knock, knock, knockin' on heaven's door
6	Mãe, tire essas armas pra mim	6	Mama, put my guns in the ground
	A camisa e o chapéu	7	I can't shoot them anymore
7	A grande nuvem escura já me envolveu	8	That long black cloud is comin' down
8	Me sinto até batendo na porta do céu	9	I feel like I'm knockin' on heaven's door
9			
	Bate, bate, bate, bate na porta do céu		Knock, knock, knockin' on heaven's door
			Knock, knock, knockin' on heaven's door
	Bate, bate, bate na porta do céu		Knock, knock, knockin' on heaven's door
			Knock, knock, knockin' on heaven's door

A canção *Knockin' on heaven's door* foi gravada inicialmente como trilha sonora de um filme chamado *Western*. Era um filme sobre o Velho Oeste que foi dirigido por Sam Peckinpah. A canção faz parte do álbum *Pat Garrett & Billy The Kid*, que apresenta a trilha sonora do filme. Bob Dylan Peckinpah. Dylan fez uma participação nesse filme, interpretando o personagem Aliás, um assistente de tipógrafo que ajuda Billy.

O álbum foi lançado em 1973, e foi gravado no México e na Califórnia. A primeira vez que Dylan apresentou a canção em um show foi em quatro de janeiro de 1974, num show realizado em Chicago. Apesar de o filme não ter feito o sucesso esperado, a canção chegou entre as dez mais tocadas.

A canção foi gravada por outros cantores de sucesso. Duas gravações relevantes são a de Eric Clapton dos anos 1970 com um arranjo em ritmo de reggae, e a gravação do grupo Guns N' Roses dos anos 1990. O arranjo da canção na gravação original de Dylan conta com violão, guitarra, baixo, teclados e bateria. O refrão tem *backing vocals* creditados a Carol, Donna, Brenda Paterson. (FERRAZ, 2020, p.279).

A estrutura da canção destoa de outras canções de Dylan por conter uma letra pequena: a letra possui apenas duas estrofes com apenas quatro versos e um refrão que se repete. Devemos lembrar que a canção foi composta para a cena de um filme, o que pode

explicar a brevidade da canção. Diferente das outras músicas analisadas, esta canção tem seu contexto atrelado ao enredo de um filme.

Zé Ramalho já possuía uma tradução desta canção, a primeira tradução foi feita para o disco *Zé Ramalho – 20 anos Antologia Acústica*, de 1997. A versão era a última música do disco e teve bastante sucesso radiofônico no Brasil. Podemos dizer que a primeira tradução de Zé foi mais fiel ao texto-fonte, pois era praticamente uma tradução literal da letra de Dylan.

A versão que está no quadro acima foi feita para o disco em homenagem a Bob Dylan e é do ano de 2008, em que temos pequenas alterações em relação ao texto-fonte. É interessante notar também que Zé Ramalho optou por colocar “Batendo na Porta do Céu” como a última música nos dois discos.

Iniciaremos nossa etiquetagem pelo primeiro verso da canção que foi etiquetado <CAN>, <SEN>, <NAT>, <RIT>. No texto-alvo encontramos a substituição da palavra *badge* (“distintivo”) por “algemas”. Apesar da troca, o sentido do verso é mantido já que as palavras são do mesmo campo semântico e estão relacionadas ao mesmo tipo de personagem, um xerife. Outro detalhe mantido na tradução é o fato de o personagem não conseguir retirar o objeto deixando a entender que ele pode estar ferido.

No segundo verso, encontramos a primeira alteração feita por Zé Ramalho. O texto-fonte traz *I can't use it anymore* (Eu não posso mais usá-lo.), já na tradução temos “Me proteja com o seu véu”. O texto-alvo faz um paralelo ao verso anterior. Compara a mulher que está ao seu lado do eu-lírico com Maria, mãe de Jesus. A expressão usada para traduzir o verso remete a orações cristãs feitas a Nossa Senhora. É comum na mística cristã acreditar que Maria irá proteger na hora da morte, provavelmente o motivo que levou a escolha da tradução de Zé Ramalho. Apesar da alteração, o texto-fonte mantém a cena de quase morte.

Os terceiros e quartos versos foram etiquetados <CAN>, <SEN>, <NAT>, <RIT> e <RIM>. Apesar das rimas irregulares, consideramos que os versos mantiveram as rimas do texto-fonte. Nestes versos temos tradução de todas as informações contidas no texto-fonte.

O refrão é também o título da canção que se repete algumas vezes. Etiquetamos o refrão <CAN>, <SEN>, <NAT>, <RIT> e <RIM>. Entendemos que o texto-alvo é semelhante na mensagem e na sonoridade. Zé usa a repetição da palavra “Bate” assim como Dylan repete *Knock*.

O sexto verso da canção foi etiquetado <CAN>, <SEN_IMP>, <NAT>, <RIT>. Encontramos uma pequena alteração no texto-alvo. No texto-fonte temos *Mama, put my guns in the ground* (“Mãe, coloque minhas armas no chão”) e na tradução temos “Mãe, tire essas

armas pra mim”. A palavra “chão” não é usada no texto-alvo, porém o sentido geral é mantido.

No sétimo verso, a etiquetagem foi <CAN>, <SEN_IMP>, <NAT>, <RIT> e <RIM>. No texto-alvo, a cena é a continuação do verso anterior, porém com algumas alterações. No texto de Dylan, temos *I can't shoot them anymore* (Eu não posso mais atirar) e no texto-alvo temos “A camisa e o chapéu”. Apesar da troca o sentido geral do verso foi mantido já que o chapéu também pode ser considerado roupa de cowboy.

Os dois últimos versos foram etiquetados <CAN>, <SEN>, <NAT>, <RIT> e <RIM>. O texto-alvo finaliza de forma semelhante ao texto-fonte. Os dois últimos versos “A grande nuvem escura já me envolveu / Me sinto até batendo na Porta do Céu” são traduções literais dos versos de Dylan.

Finalizamos a análise desta última canção observando as escolhas do tradutor. Zé Ramalho optou por ser mais ousado em sua segunda tradução de *Knockin' on Heaven's Door*. A tradução de 1997 é praticamente uma tradução literal da letra de Dylan, enquanto neste disco analisado as opções tradutórias usadas por Zé são mais livres.

6.3 As escolhas tradutórias de Zé Ramalho.

Tendo explanado quais etiquetas foram utilizadas nas estrofes e versos das letras de canções pesquisadas iremos contabilizar de forma quantitativa as escolhas feitas por Zé. Não contabilizaremos de forma exata todas as escolhas, utilizando assim o arredondamento das estratégias utilizadas. A categoria cantabilidade não será contabilizada pois está presente em todos os versos analisados.

Na primeira canção analisada *O homem deu nome a todos os animais*. Apenas a primeira estrofe recebeu a etiqueta de sentido, enquanto os outros quatro versos receberam a etiqueta sentido implícito. A etiqueta de naturalidade está em todas as estrofes da canção. A etiqueta referente a ritmo está em três das cinco estrofes, as outras duas receberam a etiqueta ritmo melodia. A etiqueta referente à rima está em três das cinco estrofes.

A segunda tradução analisada temos a canção *Como uma pedra a rolar*. Todos os versos da canção receberam a etiqueta de naturalidade. Apenas os quatro versos do refrão receberam a etiqueta referente rima. A canção teve cerca de metade dos versos etiquetados com a etiqueta sentido e a outra metade recebeu a etiqueta sentido implícito.

A terceira canção *Não pense duas vezes, tá tudo bem* possui vinte e quatro versos traduzidos. A canção possui vinte e quatro versos traduzidos. Treze versos com a etiqueta

sentido e onze versos com a etiqueta de sentido implícito. Apenas quatro versos não receberam a etiqueta referente a rima. Todos os versos receberam a etiqueta de ritmo.

A quarta canção traduzida é *Rock Feeling Good - Tombstone Blues* possui doze estrofes. A canção foi etiquetada por estrofes. Apenas duas estrofes possuem a etiqueta de sentido. Duas estrofes com a etiqueta sentido implícito. Todas as etiquetas receberam a etiqueta referente a rima.

Como quinta canção nós temos *O vento vai responder* possui três estrofes e dezoito versos. Nesta canção encontramos todos os versos com a etiqueta referente a ritmo. Não encontramos versos com etiqueta de rima. A etiqueta de naturalidade está em todos os versos. As etiquetas de sentido e sentido implícito dividem o protagonismo das escolhas.

Chegamos em nossa última tradução com, *Batendo na porta do céu*. Essa canção possui oito versos mais um refrão. Apenas dois versos receberam a etiqueta de sentido implícito. Seis versos receberam a etiqueta de sentido. Apenas dois versos não receberam a etiqueta de rima.

Após observarmos os resultados quantitativos, percebemos que não existe uma regra para a tradução perfeita. Zé Ramalho usa diferentes estratégias para traduções. Em algumas traduções percebemos a utilização de rima, em outros momentos a rima não é utilizada em nenhum verso. Zé Ramalho não tem medo de errar ao traduzir, em alguns momentos podemos ver escolhas ousadas para letras mais complexas. Por outro lado, encontramos letras com traduções quase literais.

O tradutor encontra soluções para construir seu texto a partir de seu estilo de narrativa. Zé possui um estilo próprio de cantar quase falando o que o aproxima de Bob Dylan, que também possui tais características. Dessa maneira o estilo de Zé é colocado de forma híbrida ao de seu ídolo Dylan na construção do texto traduzido.

Um tradutor deve entender o texto a ser traduzido para além dos significados explícitos. O tradutor deve ousar quando for necessário e ser comedido quando for possível. Zé Ramalho nos mostra um trabalho excepcional ao traduzir seis canções de Bob Dylan com a finalidade de nos mostrar seu Bob Dylan. Já que as traduções tiveram a aprovação de Dylan podemos concordar que as traduções de Zé Ramalho são o melhor de Dylan em português.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta última seção, faremos uma revisão da dissertação: apontaremos os métodos utilizados e observações para propor, através deles, perspectivas para implicações futuras no

campo de estudo de tradução de músicas.

A história de Bob Dylan é de extrema importância por todas as suas obras como compositor, cantor, escritor, poeta, pintor e por sua contribuição ao cinema. O Dylan compositor e cantor foi reconhecido mundialmente desde o início da carreira, já o reconhecimento como poeta só veio décadas depois com o recebimento do Prêmio Nobel.

A trajetória de Zé Ramalho é rica e relevante no cenário musical brasileiro. Ao analisarmos as influências do cantor e compositor podemos afirmar que Bob Dylan foi uma rica fonte de inspiração. Os dois artistas possuem influência do Rock'n Roll em suas carreiras e também não têm medo de ousar em outros estilos musicais.

Em nossa pesquisa ficou claro que Bob Dylan foi um dos responsáveis por transformar a carreira de Zé Ramalho, ao ponto de ele realizar uma obra dedicada a traduzir canções de seu ídolo. Consideramos que a influência de Dylan está diretamente relacionada com as recorrentes traduções presentes na carreira de Zé Ramalho.

Nesta pesquisa buscamos contribuir com a escassez de pesquisas realizadas no campo de tradução musical, especificamente as canções populares que durante muito tempo não foram estudadas dentro dos Estudos da Tradução. Procuramos trazer um corpus não canônico com o intuito de pesquisar o que é popular na cultura brasileira e que normalmente não é estudado como literatura.

A pesquisa buscou ter uma boa estruturação sócio histórica. Acreditamos ser fundamental o tradutor entender que o texto e a tradução estão num determinado período do tempo e espaço. A correta compreensão desse tempo histórico-social permite ao tradutor escolhas mais claras e conscientes. Nesta pesquisa pra além do caráter de análise comparativa de textos, buscou deixar claro que tradução pode ser motivo de dominação ou libertação dependendo do momento e de como é feita, como exemplo podemos citar a colonização jesuítas e o movimento tropicalista.

Para incluir nossa pesquisa no campo dos Estudos Descritivos da Tradução, nós utilizamos o Princípio do Pentatlo, uma metodologia proposta por Low (2005) para analisarmos tradução de canções. De início, não sabíamos se as traduções estariam equilibradas dentro dos Princípios do Pentatlo e nosso trabalho foi perceber se os Princípios do Pentatlo foram utilizados.

Com base nos Princípios do Pentatlo de Low (2005), fizemos a etiquetagem, em que cada categoria do Pentatlo foi transformada numa etiqueta. Foram acrescentadas categorias com subetiquetas, para suprir situações que não eram contempladas pelas etiquetas do Pentatlo.

Como resultados, podemos afirmar que cada música foi traduzida de formas particulares. Em algumas traduções como as canções *Como uma pedra a rolar* e *Batendo na porta do Céu*, podemos notar certo equilíbrio entre as escolhas tradutórias de Zé Ramalho. Por outro lado, nas traduções das canções *Rock feeling good - Tombstone Blues* é possível perceber mais liberdade e ousadia nas escolhas do tradutor. Zé dosa suas escolhas tradutórias baseado no tipo de texto fonte, traduzindo de forma ousada um texto caótico e traduzindo de forma mais conservadora uma música mais simples.

Depois de observadas as escolhas do tradutor podemos afirmar que concordamos com a sua metodologia de tradução. Zé nos ensina com suas traduções que as escolhas variam conforme o tipo de texto fonte ou a necessidade que se instala na hora de traduzir. Como pesquisador entendemos da mesma forma

Acreditamos que nossa pesquisa tem potencial para contribuir junto aos Estudos da Tradução. Entendemos que existe uma ampla área de estudos junto às traduções de canções, sendo assim, propomos estudos futuros, não apenas na área de tradução de letras, mas também relacionada a metodologias de análises de traduções de letras de canções.

Em relação ao nosso corpus, escolhemos seis canções traduzidas pelo mesmo tradutor, para enfatizar que mesmo um único tradutor pode e deve caminhar por todos os caminhos tradutórios possíveis. Algumas traduções são mais aproximadas ao texto-fonte e outras mais distantes, de qualquer forma todas as traduções foram bem executadas, visto que o próprio Bob Dylan as aprovou depois de analisá-las.

Ao final de nossa pesquisa não encontramos os maiores desafios. Encontramos sim desafios diferentes para situações diferentes. O que se mostra ser o maior desafio em uma tradução em outra se mostra algo mais simples. Então entendemos que os desafios são particulares a diferentes situações ou diferentes textos. Em algum momento as maiores dificuldades podem não ser o texto e sim agentes externos como mercado e direitos autorais, ou seja, a maior dificuldade é a que se apresenta no momento do trabalho.

De maneira geral recomendamos pesquisas com mais letras de canções em diferentes áreas das traduções de músicas. Cinema, teatro, óperas e os variados tipos de música populares. Assim, outros pesquisadores podem aprimorar e reforçar as percepções de nossa pesquisa sobre a tradução de letras de canções.

Apesar da diminuição na produção das traduções de canções para o canto, acreditamos que pesquisar os diferentes tipos de tradução de música podem nos mostrar referências de como acontece a construção e a influência da tradução em nossa sociedade além de tal arcabouço teórico contribuir com futuras pesquisas em nossa área de atuação.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Daniella; ATÁ, Pedro; QUEIROZ, João. **Intersemiotic translation and transformational creativity**. *International Journal of Semiotics, Tessalônica*, v. 1, n. 2, p. 11-21, 2015.
- AIXELÀ, J. F. (1996). Culture-specific Items in Translation. Em R. Álvarez, & M.-Á. Vidal (Eds.), *Translation, Power, Subversion* (pp. 52-78). **Philadelphia: Multilingual Matters Ltd**. Disponível em: <https://portalpopline.com.br/qual-funcao-backoffice-music-services/>. Acesso em: 12 mai. 2021.
- BASSNETT, S. **Estudos de tradução**. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- BASSNETT, S. **Translation studies**. London: Routledge. 1980.
- BASSNETT, Susan. LEFEVERE, André. **Constructing Cultures Essays on Literary**. 1998.
- Bíblia Ave Maria. Bíblia Católica Online. **Gênesis**, capítulo 2. Disponível em: <https://www.bibliacatolica.com.br/biblia-ave-maria/genesis/2/>. Acesso em: 05 ago. 2021.
- BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução de letras de canções**. In: PAGANINE, Carolina; HANES, Vanessa. *Tradução e criação: entrelaçamentos*. Campinas – SP: Pontes, 2019, p. 85-108.
- BURGER, Jeff. **Dylan on Dylan Interviews and Encounters**. ed.Chicago Review Press Incorporated. Illinois, Chicago,USA. 2018.
- CASCUDO, Câmara. **Literatura oral no Brasil**. 2 ed. Belo Horizonte: Global, 2006.
- COLTMAN, Bob. **Paul Clayton and the Folksong Revival by Bob Coltman**. tradução: **Paul Clayton e o Renascimento da Canção Folclórica**. Lanham, Md: Scarecrow Press, 2008, pp. 132-133, 146-147.
- CONWAY, Kyle. **Cultural Translation. Translations Studies Gambier**. vol. 3. University of North Dakota. p. 21. 2012.
- DESBLACHE, L. **Tales of the unexpected: Opera as a new art of glocalization**. In: Minors, H. J. (Ed.), *Music, text and translation* London: Bloomsbury. pp. 9-20. 2013.
- DESBLACHE, Lucile. **Music and Translation New Mediations in the Digital Age**. Department of Media, Culture and Language. University of Roehampton. Palgrave Macmillan London, UK 2009.
- DI GIOVANNI, Elena. The American Film Musical in Italy. **The Translator**, [s.l.], v. 14, n. 2. Informa UK Limited. p. 295-318, nov. 2008. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/13556509.2008.10799260>. Acesso em: 13 set. 2021.
- DYLAN, Bob. **Chronicles: volume one**. New York. Simon & Schuster, 2004.

EVEN-ZOHAR, I. **Polysystem studies**. *Poetics Today - International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*. V. 11, n. 1 (1990).

FERRAZ, Maiaty Saraiva. **Refração e Retradução em versões de canções de Bob Dylan gravadas no Brasil**. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2020.

FRANZON, Johan. **Choices in Song Translation. Singability in Print, Subtitles and Sung Performance**. *The Translator*, Volume 14, Number 2, pp. 373-399. 2008.

GALINDO, Caetano W. **Bob Dylan Letras (1961- 1974)**. Companhia das Letras. SP. Brasil. Título original *The Lyrics 1961-2012*. Edição. 2017.

GENTZLER, E. **Translation and identity in the Americas. New directions in translation theory**. London: Routledge. 2008.

GITLIN, T. **Grizzled minstrels of angst: Leonard Cohen and Bob Dylan, forever old**. *The American Scholar*, pp. 71, 95–100. 2002.

GRAY, Michael. **The Bob Dylan Encyclopedia**. New York: Taschen, 2006.

HERMANS, Theo. **Translation Theories Explained - Translation in Systems Descriptive and System-oriented Approaches Explained**. BySt. Jerome Publishing. 1999.

HEYLIN, C. **Revolution in the air: The songs of Bob Dylan 1957– 1973**. Chicago, IL: Chicago Review Press. 2009. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/slow-train-coming-251127/> Acesso em: 11 set. 2022.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação./tradução Izidoro Blikstein**; José Paulo Paes — São Paulo: Cultrix, 2007.

Jornal Correio 24 horas. 24 de maio de 2021. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/o-mercado-quer-saber-do-you-speak-english/> Acesso em: 14 de ago. 2022.

KOLIVER, Henri. **Zé Ramalho o Poeta dos Abismos**. Ed. Madras. 2013.

KONRAD, Czechowski; DAVE, Miranda; SYLVESTRE, John. **Like a Rolling Stone: A Mixed-Methods Approach to Linguistic Analysis of Bob Dylan's Lyrics** p.100. 2015.

LOW, P. **Translating song – Lyrics and texts**. New York: Routledge. 2017

LOW, Peter. **The pentathlon approach to translating songs**. In: GORLÉE, D. L (org.). *Song and significance: virtues and vices of vocal translation*. Amsterdam: Rodopi. p. 185-212. 2005.

MARCUS, G. **Like a rolling stone: Bob Dylan at the crossroads**. New York, NY: Public Affairs. 2005.

MARINETTI, C. (Ed.). **Translation and theater. Special issue of Target**. 25(3), 307–320. 2013.

MARINETTI, C. Theater as a “translation zone”: Multilingualism, identity and the performing body in the work of Teatro delle Albe. **The Translator**, 24(2), 128–146. 2018.

MARQUES, Ricardo Rodrigues. **Marcadores Culturais na Legenda de Os Simpsons: uma análise polissistêmica da tradução**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Ceará.p.48. 2018.

MARTINS, Raimundo; SÉRVIO, Pablo Passos Sérvio. **Polêmicas e indagações acerca de classificações da cultura: alta, baixa, folk, massa**. Faculdade de Artes Visuais/Universidade Federal de Goiás - UFG – Revista VISUALIDADES, Goiânia v.10 n.1 p. 129-149, jan-jun 2012. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/23088>. Acesso em: 25 jan. 2022.

MATA, Iana Maria Andrade Da. **Funny Girl: os bastidores da tradução de um musical**. Monografia (Bacharelado em Letras - Tradução - Inglês) - Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

MATEO, M. **Anglo-American musicals in Spanish theaters**. In Susam-Sarajeva, Ş. (Ed.), *The translator – Translation and music* (pp. 319-342). Manchester: St. Jerome Publishing. 2008.

MAULANA, Andi Febrian. **A Stylistic Analysis in British Musician’s Selected Songs**. Universitas Sumatera Utara. Repositori Institusi USU. MEDAN. 2019. Disponível em: <http://repositori.usu.ac.id/handle/123456789/16438>. Acesso em: 26 janeiro 2022.

OLIVEIRA, Gabriela Rockenbach de; KILIAN, Cristiane Krause. **Legendagem e marcadores culturais: análise da tradução para o inglês do filme —Lisbela e o Prisioneiro**. Revista Letras & Letras | Uberlândia | vol. 32/1 |p. 387-402. jan/jun 2016.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RAMALHO, Zé. **Tá tudo Mudando Zé Ramalho Canta Bob Dylan**. Direção de Zé Ramalho, Robertinho de Recife e Otto Guerra. Rio de Janeiro: Emi. CD,100 minutos. 2008.

Rolling Stones. **100 Melhores Músicas de Bob Dylan**. Austrália. 03 de Julho de 2020. Disponível em: <https://au.rollingstone.com/music/music-lists/100-greatest-bob-dylan-songs-11706/tombstone-blues-1965-11720/>. Acesso em: 13 set. 2022.

Rolling Stones. **100 Melhores Músicas de Bob Dylan**. Austrália. 03 de Julho de 2020. Disponível em: <https://au.rollingstone.com/music/music-lists/100-greatest-bob-dylan-songs-11706/tombstone-blues-1965-11720/>. Acesso em: 18 out. 2022.

Rolling Stones. **100 Melhores Músicas de Bob Dylan**. Austrália. 03 de Julho de 2020. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/bob-dylan-recorded-like-a-rolling-stone-50-years-ago-today-65422/>. Acesso em: 18 out. 2022.

SANTOS, Igor Pereira Ribeiro dos. **Tradução de musicais: O Princípio do Pentatlo de Low na Versão Brasileira da Canção Belle**, do filme A Bela e a Fera. Dissertação, POET, Fortaleza, 2020.

SHELTON, Robert. **No Direction Home - The Life and Music of Bob Dylan**. London:

Penguin books, 1987.

SHELTON, Robert. **No Direction Home - A Vida e a Música de Bob Dylan.** (tradução Gustavo Mesquita) São Paulo: Ed Larousse 2011.

SILVA-REIS, Dennys. COSTA, Daniel Padilha Pacheco da. **Tradução & Música no Brasil: contrapontos.** Tradução em Revista. P.05. 2017.

SIMOMI, Karine. **Literatura traduzida:** Antologias, coletâneas e coleções. p.36. 2016.

SOUSA, J. Galante de. **Bibliografia de Machado de Assis.** Rio de Janeiro: INL-MEC, 1955.

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

SPITZ, Bob. Dylan. **A Biography,** Norton 1989, p. 200-20.

SUSAM-SARAJEVA, Şebnem. **Translation and Music. The Translator,** [s.l.], vol. 14, n.2, p.187-200, nov. 2008. Informa UK Limited. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/13556509.2008.10799255>. Acesso em: 27 mar. 2022.

TOURY, G. **Descriptive Translation Studies and beyond.** Amsterdam: John Benjamins. 1995.

TOURY, Gideon. "A Handful of Paragraphs on 'Translation' and 'Norms'" *In:* Christina Schäffner, ed. *Translation and Norms.* Clevedon etc.: Multilingual Matters, 1998. 10-32. [also available as Vol 5, Nos 1&2 of *Current Issues in Language & Society* © All rights reserved. Text scanned for educational use, Unit for Culture Research, Tel Aviv University (<http://spinoza.tau.ac.il/~toury/works>). Disponível em: <http://www.tau.ac.il/~toury/works/gt-tr&no.html>. Acesso em: 15 abr. 2022. Disponível em: https://uvamagazine.org/articles/the_song_collector. Acesso em: 17 abr. 2022.

WHISSELL, C. Emotional fluctuations in Bob Dylan's lyrics measured by the dictionary of affect accompany events and phases in his life. **Psychological Reports,** 102, 469–483. 2008. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.2466/pr0>. Acesso em: 20 maio 2022.

WILENTZ, S. **Bob Dylan in America.** New York, NY: Doubleday. 2010.

WITTMANN, Luisa Tobini. Harmonias e Dissonâncias da Fé: Jesuítas, Ameríndios e a Música nos Primeiros Anos do Contato. **Espaço Ameríndio,** Porto Alegre, v. 5, n. 2, p. 74-107, out. 2011.