



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE CIÊNCIAS SOCIAIS

DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA E LITERATURAS

**Tradução e Análise de Letras de Música:
Problemas e Técnicas**

David António Nunes Chorão

Orientação: Prof^a Doutora Ana Clara Birrento

Mestrado em Línguas e Linguística

Área de especialização: *Tradução*

Trabalho de Projeto

Évora, 2017



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE CIÊNCIAS SOCIAIS

DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA E LITERATURAS

**Tradução e Análise de Letras de Música:
Problemas e Técnicas**

David António Nunes Chorão

Orientação: Prof^a Doutora Ana Clara Birrento

Mestrado em Línguas e Linguística

Área de especialização: *Tradução*

Trabalho de Projeto

Évora, 2017

Resumo

Tradução e Análise de Letras de Música: Problemas e Técnicas

Este Trabalho de Projeto tem em vista a investigação do processo de tradução de Inglês para Português Europeu de letras de músicas. Alicerçado quer em estudos teóricos de tradução, de onde destacamos nomes como Eugene Nida, Peter Newmark e Susan Bassnett, bem como na análise prática do referido processo, trabalharemos a história e evolução da tradução de músicas através do tempo, a finalidade e propósito desta, e as dificuldades apresentadas por este tipo específico de tradução. O *corpus* a ser traduzido inclui canções representativas dos principais géneros musicais do panorama musical internacional.

Pretendemos, deste modo, identificar as técnicas presentes na tradução de letras de música, os problemas colocados neste processo de tradução e possíveis soluções. O resultado desejado será uma análise crítica extensiva e detalhada destas temáticas e um *corpus* que exemplifique apropriadamente as questões tratadas ao longo do trabalho.

Abstract

Translation and Analysis of Lyrics: Problems and Techniques

The purpose of this work is the research of the process of translation of song lyrics from English into European Portuguese. Underpinned both by the theoretical translation studies, from which we highlight names such as Eugene Nida, Peter Newmark and Susan Bassnett, and by the critical analysis of the above referred translation process, we will elaborate on the history and evolution of song translation through time, its point and purpose, and the difficulties presented by this specific type of translation. The *corpus* to be translated includes songs representing the main musical genres of the international musical panorama.

Hence, we aim at identifying the translation techniques present in lyrics translation, the problems present in this translation process and possible solutions. The desired result will be a detailed, extensive critical analysis of these themes and a *corpus* that properly exemplifies the issues discussed throughout the work.

Índice

Resumo.....	iv
Abstract.....	v
1. Introdução.....	1
2. Estudos de Tradução.....	7
2.1. História dos Estudos de Tradução.....	7
2.2. Equivalência.....	9
2.3. Tradução funcionalista.....	11
2.4. Teoria de sistemas.....	13
2.5. Tradução e estudos culturais.....	14
2.6. Tradução literária.....	14
2.7. Interdisciplinaridade dos Estudos de Tradução.....	15
2.8. No contexto deste trabalho.....	17
3. Tradução de Letras de Música.....	20
3.1. Tradutores de destaque.....	20
3.2. Porquê traduzir canções?.....	23
3.2.1. Logocentrismo e musicocentrismo.....	24
3.2.2. Ópera.....	27
3.2.3. Música popular.....	29
3.2.4. Música folclórica.....	30
3.2.5. Musicais.....	31
3.2.6. Hinos.....	32
3.2.7. Publicidade.....	33
3.2.8. Musicologia.....	33
3.2.9. Tradução ou adaptação?.....	34
3.2.10. Argumentos contra a tradução de letras.....	35
3.3. O processo de tradução de letras.....	36
3.3.1. Semelhanças à tradução poética.....	37
3.3.2. A canção como parte de um todo.....	39
3.3.2.1. Contexto histórico.....	41
3.3.3. Domesticção e estrangeirização.....	43
3.3.4. Naturalidade.....	45
3.3.5. Traduzir a letra sem a música.....	46

3.3.6. Onde encontrar a letra.....	47
3.3.7. Traduzir o título.....	48
3.3.8. Problemas específicos de conteúdo.....	49
3.3.8.1. Coloquialismos, socioletos, regionalismos e calão.....	49
3.3.8.2. Repetição.....	51
3.3.8.3. <i>Code switching</i>	53
3.3.8.4. Palavras inventadas.....	57
3.3.8.5. Letras “Salada de Palavras”.....	60
3.3.8.6. Expressões obscenas.....	61
3.3.8.7. Letras humorísticas.....	63
3.4. Traduções literais.....	65
3.4.1. Legendagem.....	67
3.4.2. Programas de concertos.....	69
3.4.3. Panfletos de CDs e textos informativos.....	70
3.4.4. Traduções de estudo.....	70
3.4.5. Traduções faladas.....	71
3.5. Traduções cantáveis.....	71
3.5.1. O Princípio do Pentatlo de Peter Low.....	73
3.5.1.1. Cantabilidade.....	75
3.5.1.2. Sentido.....	77
3.5.1.3. Naturalidade.....	78
3.5.1.4. Ritmo.....	79
3.5.1.5. Rima.....	82
3.5.2. Colaboração entre tradutores e músicos.....	84
3.5.3. Instruções práticas.....	85
4. <i>Corpus</i> e análise da tradução.....	88
5. Conclusão.....	173
6. Bibliografia.....	176
ANEXO – Traduções literais.....	182

1. Introdução

Segundo Johan Franzon (2008, p. 376), uma canção pode ser definida como uma composição musical acompanhada por palavras, uma delas tendo sido adaptada à outra. A música é uma linguagem universal, o que significa que a maior parte das pessoas do mundo tem a capacidade de ouvir, apreciar e, até certo ponto, compreender qualquer canção. De facto, não existe uma única cultura humana que não produza, ou pelo menos que não aprecie, música (Minors, 2013, p. xii). Como se pode calcular, isto significa que o mundo da música e o mundo da tradução entram por vezes em contato, e desde há muitos séculos que tem sido prática comum a tradução da parte verbal das canções – a letra.

A música mais popular dos últimos anos tem a sua origem nos Estados Unidos e no Reino Unido (Low, 2017, p. 6), um fator que contribui para a hegemonia mundial do inglês como língua franca. Por um lado, este facto significa que a música produzida nos Estados Unidos, na Austrália e no Reino Unido pode ser apreciada em qualquer parte do mundo e costuma ser internacionalizada com sucesso, sem necessidade de tradução. Por outro lado, isto significa também que muitos artistas não-anglófonos estão cada vez mais a escolher traduzir as letras das suas canções da sua língua materna para o inglês, de maneira a fazerem-nas mais apelativas a um público internacional. Muitos artistas da atualidade de países não-anglófonos escolhem também eliminar a necessidade de tradução e escrever as suas letras *apenas* em inglês; para além de ser uma língua compreendida internacionalmente, o inglês possui várias características que a tornam bastante útil na escrita de letras de música, tal como uma predominância de palavras curtas (o que torna possível a comunicação de mensagens complexas num espaço reduzido, como o verso) e um vocabulário extremamente extenso (Low, 2017, pp. 37, 65).

A tradução de letras é um assunto ainda pouco estudado no contexto dos Estudos de Tradução, embora seja uma prática realizada por tradutores há já vários séculos (especificamente no caso de libretos de ópera) e tenha vindo a ganhar popularidade em anos recentes. As razões por detrás deste crescimento no interesse

em tradução de letras são várias, desde a popularidade de filmes e peças de teatro musicais (cuja distribuição internacional normalmente requer tradução) à utilidade que a tradução de música tradicional tem para a antropologia e a musicologia. Recentemente, até tecnologias de tradução automática, como o Google Translate, começaram a adaptar-se especialmente à tradução de letras, existindo websites inteiros criados exclusivamente para a tradução de letras (tal como Musixmatch¹, Lyrics Translate² e AllTheLyrics³) e novas tecnologias, como a aplicação de telemóvel Glossong, que ensina línguas estrangeiras através da tradução automática de letras de música⁴.

Em 1959, na sua obra *On Linguistic Aspects of Translation*, o linguista russo-americano Roman Jakobson propôs a existência de três tipos de tradução: a tradução *intra*linguística, a reformulação de um texto na sua língua original; a tradução *inter*linguística, a transferência de um texto escrito num sistema verbal para um outro sistema verbal; e a tradução *intersemiótica*, a transferência de um texto de um sistema de comunicação para outro sistema de comunicação, tal como de um sistema verbal para um sistema não-verbal (Munday, 2001, p. 5). A tradução intersemiótica é de especial interesse para a tradução de letras de música, pois uma letra, um texto escrito num sistema verbal, está associada a um sistema de comunicação não-verbal (a melodia da canção). Em muitos casos, a versão traduzida de uma letra necessita de ter uma relação com este sistema não-verbal idêntica à relação entre este sistema e o Texto de Partida; o tradutor que se aventure na tradução de letras necessita de compreender certos aspetos musicais que podem afetar a produção do Texto de Chegada, como a relação entre sílabas e notas, ou o andamento da melodia. Isto faz com que, no contexto dos Estudos de Tradução, que trabalham maioritariamente com a tradução interlinguística, letras de música sejam um tipo de texto atípico, visto possuírem qualidades e restrições que outros tipos de texto não possuem.

Esta natureza atípica por parte das letras de música foi a razão por que as escolhi como tema de desenvolvimento neste trabalho de projeto. Após os seminários do primeiro ano, onde aplicámos as metodologias analisadas nos Estudos de Tradução em

¹ <https://www.musixmatch.com/>

² <http://lyricstranslate.com/>

³ <http://www.allthelyrics.com/>

⁴ <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.glossong.android&hl=en> (consultado a 15 de agosto de 2017, 14:54)

textos que o tradutor tipicamente encontra na sua vida profissional (tal como textos literários e textos técnicos), foi do meu interesse analisar um tipo de texto um pouco fora do normal, que o tradutor encontra mais raramente. Após um período de reflexão e devido ao aconselhamento do então Diretor da Comissão de Curso, cheguei à conclusão de que uma dissertação sobre a tradução de letras, um tema ainda pouco trabalhado pelos Estudos de Tradução, seria de grande interesse académico – especificamente, um Trabalho de Projeto, com uma componente teórica e uma componente prática. Apesar de ser um assunto pouco tratado nos Estudos de Tradução, existem certos teóricos que se especializaram na tradução de letras, tal como Peter Low, Ronnie Apter e Mark Herman, cujas obras e artigos me proporcionaram um auxílio precioso na redação do presente trabalho. Apesar da natureza particular deste estudo, as metodologias e teorias mais gerais dos Estudos de Tradução, lecionadas nos seminários do primeiro ano deste Mestrado, tiveram também uma grande utilidade para a parte teórica do presente trabalho. Pessoalmente, a análise das metodologias necessárias à tradução deste tipo de texto e a aplicação prática das mesmas fizeram com que este fosse um dos projetos mais interessantes e cativantes em que tomei parte na minha vida académica.

A seleção do corpus

Um aspeto que complica a questão da tradução de canções é a enorme variedade de géneros musicais, cujas diferenças se aplicam também ao tipo de letras. Durante o processo de recolha do *corpus* a ser traduzido, procurei usar canções de uma miríade diversa de géneros, conseguindo assim um *corpus* que representa os géneros musicais e tipos de letras mais comuns. As canções que constituem o *corpus* do presente trabalho, e os géneros em que se inserem, são as seguintes:

- “Night Prowler” (AC/DC) – *rock, blues*
- “Raise Your Horns” (Amon Amarth) – *metal*
- “Carlton Draught – Big Ad” – canção publicitária
- “Ain’t No Grave” (Johnny Cash) – *folk, country*, música religiosa
- “The Irish Rover” (The Clancy Brothers and Tommy Makem) – *folk*
- “The Harder They Come” (Jimmy Cliff) – *reggae*

- “Hallelujah” (Leonard Cohen) – *folk rock*, música religiosa
- “Pennies From Heaven” (Billie Holiday) – *jazz*
- “Stand By Me” (Ben E. King) – *rhythm and blues, soul*
- “I’m So Humble” (The Lonely Island) – *pop*, música humorística
- “Forever Tuesday Morning” (The Mockers) – *pop*
- “Sailing for Adventure” – canção parte de um musical (*Muppet Treasure Island*)
- “The Pirates Who Don’t Do Anything” (Relient K) – música infantil, humorística
- “I See Fire” (Ed Sheeran) – balada
- “I’m So Lonesome I Could Cry” (Hank Williams) – *blues, country*
- “Flower of Scotland” (Roy Williamson) – hino

No presente trabalho, tal como nas aulas práticas do primeiro ano deste Mestrado, usei exclusivamente o inglês como Língua de Partida e o português (europeu) como Língua de Chegada. Por este motivo, procurei que o *corpus* representasse também vários dialetos e variedades do inglês; foi meu entendimento que um *corpus* que incluísse apenas, por exemplo, canções de artistas americanos, não representaria fielmente a grande diversidade de música do mundo anglófono. Apesar desta noção, nem todas as variedades da língua inglesa estão representados no *corpus*, devido ao seu grande número e à escassez de canções cantadas em alguns destes dialetos (por exemplo, a maior parte dos artistas indianos preferem cantar em hindi, o que faz com que não existam muitas canções com letras em inglês indiano). Os dialetos e variedades do inglês representados no corpus são os seguintes:

- Inglês americano – “Ain’t No Grave”, “Pennies From Heaven”, “Stand By Me”, “I’m So Humble”, “Sailing for Adventure”, “The Pirates Who Don’t Do Anything”, “I’m So Lonesome I Could Cry”
- Inglês australiano – “Night Prowler”, “Carlton Draught – Big Ad”
- Inglês de Inglaterra – “I See Fire”
- Inglês escocês – “Flower of Scotland”
- Inglês irlandês – “The Irish Rover”
- Inglês jamaicano – “The Harder They Come”

- Inglês canadiano – “Hallelujah”
- Inglês neozelandês – “Forever Tuesday Morning”
- Inglês como segunda língua – “Raise Your Horns”

No contexto de letras de música, é possível realizar-se dois tipos de tradução: uma *tradução literal* é o tipo de tradução mais simples, pois trata a letra como um simples texto escrito; uma *tradução cantável* é mais complexa de realizar, pois o seu objetivo é ser cantada, o que significa que o tradutor necessita de ter em conta aspetos musicais e estéticos, como o ritmo e a rima. Devido à complexidade da sua realização, o presente trabalho concentra-se mais nas traduções cantáveis. O *corpus* é constituído assim pela versão original de cada canção, por uma tradução cantável em português, e pela análise do processo de tradução. Também foram realizadas traduções literais das canções do *corpus*, apresentadas como anexo.

Tanto no *corpus* como neste anexo, as canções estão ordenadas por ordem alfabética do nome das bandas ou (no caso de artistas individuais) do último nome dos artistas que as interpretam. A maior parte das canções é apresentada em duas colunas e com um tamanho de letra reduzido, como forma de economizar espaço.

As fontes de onde retirei cada letra estão indicadas individualmente no *corpus*. Devido à escassez de versões oficiais de letras (ou seja, as versões publicadas pelo próprio artista ou pelos seus representantes), a grande maioria das letras foi retirada de *websites* licenciados para a disponibilização de letras de música, onde cada letra é submetida por ouvintes amadores das canções. Todos os Textos de Partida foram avaliados a partir da minha própria audição das canções, para prevenir a existência de erros.

A estrutura do trabalho

O presente trabalho é constituído por uma parte inicial teórica, onde são aprofundadas as questões teóricas relativas à tradução; a esta parte inicial segue-se o *corpus*, que inclui as versões originais das letras escolhidas, as suas traduções cantáveis e a análise da tradução, que consiste no relatório do processo de tradução e nas problemáticas com que me deparei durante este processo.

A parte teórica está por sua vez dividida em dois capítulos: o primeiro consiste numa breve introdução aos Estudos de Tradução, enquanto o segundo trata de questões específicas à tradução de letras de música. Este segundo capítulo começa por listar alguns dos tradutores e teóricos mais influentes no domínio da tradução de letras; segue-se uma lista breve dos vários géneros musicais, das razões pelas quais cada um costuma ser traduzido, e problemáticas específicas que acompanham a sua tradução; em seguida, analisam-se questões que podem surgir no decorrer de qualquer tipo de tradução de letras, antes de serem analisadas as questões específicas da realização de traduções literais e de traduções cantáveis.

No âmbito deste trabalho, são usadas as siglas TP (Texto de Partida), TC (Texto de Chegada), LP (Língua de Partida) e LC (Língua de Chegada). Em citações de textos escritos em inglês, são usados os seus equivalentes ingleses – ST (*Source Text*), TT (*Target Text*), SL (*Source Language*) e TL (*Target Language*).

Quanto à bibliografia, foi usado o modelo de referência bibliográfica APA. A webgrafia do presente trabalho é quase tão extensa como a lista de obras e artigos usados, por duas razões: a escassez de estudos teóricos sobre este tema, mencionada anteriormente, e o facto de que a maior parte da informação sobre artistas musicais e canções específicas encontra-se na *internet* e não em obras impressas. A Wikipédia foi usada extensivamente, embora o seu uso se tenha limitado à procura de informação adicional (tal como a nacionalidade de um cantor, ou os desportos praticados no pentatlo dos Jogos Olímpicos) e não à recolha de informação relevante ao tema do trabalho.

Vale também a pena notar que, ao longo deste trabalho, é usada a palavra “cantabilidade” como tradução da palavra inglesa “*singability*”, que é de grande utilidade no domínio da tradução de letras de música. A palavra “cantabilidade” não existe na língua portuguesa, mas dada a necessidade de usar uma tradução portuguesa para o termo “*singability*” no contexto deste trabalho, criei este neologismo, que serve como substantivo correspondente ao adjetivo “cantável” (esse sim, existe em português), da mesma maneira que o substantivo “*singability*” corresponde, em inglês, ao adjetivo “*singable*”.

2. Estudos de tradução

2.1. História dos Estudos de Tradução

A prática de traduzir textos, orais ou escritos, é extremamente antiga, mas o estudo desta prática é recente. A disciplina académica de Estudos de Tradução nasceu na segunda metade do século XX, mas teorias e debates sobre o processo de tradução remontam até à Antiguidade.

Segundo Jeremy Munday (2001), antes do século XX, o maior debate entre tradutores consistia na preferência entre traduções literais (“palavra-por-palavra” – traduções onde cada palavra é traduzida individualmente, independentemente da estrutura frásica geral em que se encontra) e traduções livres (“sentido-por-sentido” – o Texto de Chegada transmite a mesma mensagem que o Texto de Partida, usando a Língua de Chegada livremente para esse efeito). Este debate remonta ao século I a.C., quando o político e advogado romano Cícero argumentou a favor da tradução livre. Esta dicotomia continuou principalmente no decorrer do processo da tradução da Bíblia ao longo dos séculos, tendo sido abordada por S. Jerónimo relativamente à sua tradução da Bíblia do grego para o latim; S. Jerónimo foi influenciado por Cícero e partilhava com ele a preferência pela tradução livre. O professor alemão Martinho Lutero partilhava também esta opinião e utilizou o método de tradução livre na sua tradução da Bíblia para o alemão. Ainda segundo Munday (2001), na Europa, este debate foi complicado pela controvérsia relativa à tradução bíblica, sendo esta até proibida pelo Vaticano durante a Idade Média; alguns dos primeiros teóricos dos Estudos de Tradução eram, portanto, tradutores bíblicos, como os ingleses William Tyndale e Myles Coverdale, que procuravam justificar a sua tradução, que era muitas vezes feita ilegalmente⁵. No resto do mundo, a dicotomia entre tradução literal e tradução livre também persistia, principalmente na China e no Médio Oriente (Munday, 2001, pp. 7-22).

⁵ <https://bible.org/seriespage/part-i-wycliffe-king-james-period-challenge> (consultado a 10 de julho de 2017, 14:14)

Até ao século XX, debates e teorias sobre tradução eram ainda vagos e mal definidos devido à imprecisão dos termos usados para descrever os vários aspetos da tradução. Os tradutores Flora Amos e Louis Kelly notam⁶ como termos como “fidelidade”, “espírito”, “precisão” e “verdade” são usados com significados diferentes por diferentes teóricos de tradução ao longo dos séculos (Munday, 2001, pp. 23-24). Esta imprecisão durou apenas até ao século XVII, que introduziu ao mundo as visões mais sistemáticas dos tradutores ingleses Abraham Cowley, John Denham e John Dryden. Em 1680, este último identificou três tipos de tradução: a metáfrase (tradução literal), a paráfrase (tradução livre) e a imitação (que se desvia tanto das palavras individuais como do sentido, sendo uma adaptação em vez de uma tradução) (Shuttleworth & Cowie, 1997, pp. 13, 104, 121, 73-74). Estes conceitos apresentaram ao mundo um tratamento mais preciso e definido do processo de tradução. Isto permitiu que os teóricos do século XVIII avançassem o estudo da tradução, abordando a questão da recriação do espírito do Texto de Partida (uma questão introduzida por Alexander Fraser Tytler na sua obra *Essay on the principles of translation* [1797]) e que teóricos do século XIX discutissem a questão da estrangeirização e domesticação (em particular, Friedrich Schleiermacher, que usou os termos “alienar” e “naturalizar” na sua obra *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* [1813]) (Munday, 2001, pp. 26-28).

Segundo Munday (2001), até à segunda metade do século XX, no mundo académico, a tradução era estudada apenas no contexto da aprendizagem de línguas, da literatura comparada, da linguística contrastiva e de *workshops* de tradução⁷. O uso de traduções era malvisto por especialistas de várias disciplinas, que valorizavam a consulta de textos originais, considerados invariavelmente superiores às suas traduções. Foi apenas na segunda metade do século XX que a tradução passou a ser estudada como disciplina própria. O artigo *The name and nature of translation studies* (1972), de James S. Holmes, é reconhecido como a fundação dos estudos de tradução, estabelecendo o nome e a estrutura metodológica da disciplina. Neste artigo, Holmes nota como o estudo académico da tradução está disperso ao longo de outras disciplinas anteriores, e salienta a necessidade de unir os vários aspetos da tradução, estudados

⁶ Em *Early Theories of Translation* (1920) de Flora Amos e *The True Interpreter* (1979) de Louis Kelly.

⁷ *Workshops* com o objetivo de discutir os pormenores do processo de tradução e de introduzir novas traduções à cultura de chegada, populares nos Estados Unidos na década de 1960.

separadamente por várias disciplinas, num único campo de estudo (Munday, 2001, pp. 8-11).

Os Estudos de Tradução, apesar de recentes, expandiram-se em larga escala nos últimos anos. Esta expansão pode ser vista através da popularização de cursos universitários com o objetivo de treinar intérpretes e tradutores profissionais; os primeiros cursos de pós-graduação em tradução do Reino Unido foram iniciados na década de 1960. Esta expansão inclui também a proliferação de conferências, livros e periódicos sobre tradução (Munday, 2001, p. 6).

2.2. Equivalência

Um dos campos estudados pelos Estudos de Tradução é a questão da equivalência. Esta questão surgiu nas décadas de 1950 e 1960, quando teóricos dos Estudos de Tradução (nomeadamente Roman Jakobson, Eugene Nida e Peter Newmark) tentaram criar uma visão mais sistemática e bem-definida da dicotomia milenar entre tradução literal e tradução livre.

A questão foi introduzida por Roman Jakobson através do seu conceito de equivalência de significado, argumentando que *“there is ordinarily no full equivalence between code-units”* (Jakobson, 1959, p. 114): Jakobson argumenta que nenhuma palavra numa determinada língua é 100% equivalente a uma palavra noutra língua no que toca ao significado; usando o exemplo usado pelo próprio Jakobson, a palavra inglesa *“cheese”* não é uma tradução totalmente fiel da palavra russa *“syr”*, pois esta última designa vários tipos de queijo mas não queijo fresco (que em russo se denomina antes *“tvarok”*), enquanto que *“cheese”* inclui também queijo fresco (embora se tenha de adicionar o modificador *“cottage”* para formar a expressão *“cottage cheese”*). Jakobson conclui que pode não existir uma equivalência perfeita entre os significantes de línguas diferentes, mas o significado pode sempre ser transmitido de uma língua para outra (a língua russa consegue transmitir todo o conteúdo semântico de *“cheese”* apesar de o ter dividido em duas palavras diferentes) (Jakobson, 1959).

Eugene Nida desenvolve esta questão através da oposição entre equivalência formal (um método de tradução que preserva o significado de palavras individuais, sem dar importância à compreensão do recetor) e equivalência dinâmica (que preserva o

significado geral); estes conceitos são equivalentes aos conceitos de tradução literal e de tradução livre, respetivamente. Contudo, esta dicotomia dá mais ênfase à compreensão do TC por parte do recetor do que a dicotomia entre tradução literal e livre, que está mais relacionada com o processo de tradução usado pelo tradutor. A equivalência formal, que mantém a estrutura do TP, é usada principalmente em “*gloss translations*”, traduções de estudo (descritas detalhadamente abaixo, no capítulo 3.4. “Traduções literais”) (Nida, 1964). Segundo Nida (1964), na equivalência dinâmica, “*the relationship between receptor and message should be substantially the same as that which existed between the original receptors and the message*”; uma tradução que use o princípio de equivalência dinâmica deve ter em conta o nível linguístico e o contexto cultural do recetor do TC, e deve usar uma linguagem natural. Em termos gerais, Nida valoriza a equivalência dinâmica sobre a equivalência formal, argumentando que o objetivo do TC deve ser ter um efeito nos seus recetores igual ao efeito que o TP teve nos seus recetores (Nida, 1964).

Peter Newmark foi influenciado pela teoria de equivalência de Nida, mas discorda da noção de que qualquer TC possa ter um efeito nos seus recetores totalmente equivalente ao efeito que o TP teve nos seus recetores, e quanto mais afastados estiverem os dois recetores no espaço e no tempo, mais difícil será essa equivalência: por exemplo, uma tradução da *Odisseia* de Homero para o inglês, por mais precisa e natural que seja, nunca terá num leitor britânico moderno o mesmo efeito que o texto original teve em leitores que viveram na Grécia Antiga. Nas suas obras *Approaches to Translation* (1981) e *A Textbook of Translation* (1988), Newmark propõe os termos “tradução semântica” e “tradução comunicativa” como alternativa à equivalência de Nida. Uma tradução semântica tem como objetivo recriar o significado semântico exato do Texto de Partida (sendo por isso semelhante ao conceito de equivalência formal de Nida), mas sem desrespeitar a estrutura semântica e sintática da LC (diferindo assim da tradução literal); uma tradução comunicativa tenta reproduzir nos seus recetores o mesmo efeito que o Texto de Partida teve nos seus recetores (sendo por isso semelhante ao conceito de equivalência dinâmica de Nida e à tradução livre) (Munday, 2001, pp. 44-46; Shuttleworth & Cowie, 1997, pp. 21-23, 151).

2.3. Tradução funcionalista

Nas décadas de 1950 e 1960, os Estudos de Tradução eram ainda uma disciplina recente e eram vistos exclusivamente como uma disciplina linguística e sistemática, sendo descrita como uma “ciência” investigativa por Eugene Nida na sua obra *Toward a Science of Translating* (1964) (Munday, 2001, p. 9). Mais tarde, na década de 1970, os Estudos de Tradução começam a ser considerados de um ponto de vista funcionalista por teóricos alemães. Na década de 1980, a tradução deixa de ser vista como um fenómeno linguístico estático e passa a ser considerada um processo de comunicação intercultural. Os principais teóricos alemães que desenvolveram esta noção foram Katharina Reiss, Justa Holz-Mänttari, Hans J. Vermeer e Christiane Nord.

Na década de 1970, Katharina Reiss reflete sobre o conceito de equivalência, argumentando que a equivalência deve ser interpretada não ao nível de palavras ou frases individuais, mas ao nível do texto inteiro, e que, portanto, a estratégia de tradução usada deve depender do tipo de texto em que o TP se insere (Reiss, 1971, p. 163). Reiss distingue quatro tipos de textos:

- Textos informativos, cujo objetivo principal é transmitir informação ao recetor, usando linguagem lógica e objetiva. Quando o TP é informativo, o TC deve transmitir a mesma informação, sem redundâncias, e usando a mesma linguagem objetiva e concisa. Um exemplo de um texto informativo são artigos científicos. Em letras de música, esta classificação corresponde a letras logocêntricas (ver capítulo 3.2. “Porquê traduzir canções?”)⁸.
- Textos expressivos, cujo objetivo é usar o aspeto estético da língua de forma artística. Neste caso, o TC deve reproduzir a forma estética do TP. Exemplos de textos expressivos incluem textos poéticos e guiões de cinema. Este tipo de texto corresponde a letras de música musicocêntricas.
- Textos operativos, cujo objetivo é persuadir o recetor a agir de uma determinada maneira. Neste caso, o TP deve procurar ter um efeito equivalente no seu

⁸ A oposição entre canções logocêntricas e musicocêntricas é discutida no sub-capítulo 3.2.1. “Logocentrismo e musicocentrismo”.

recetor. Exemplos de textos operativos incluem textos publicitários e discursos políticos usados em campanhas eleitorais.

- Textos “áudio-mediais”, que acompanham as três funções anteriores com elementos visuais, música, etc. Neste caso, o TC deve ser acompanhado pelos mesmos elementos. Por definição, todas as letras de música inserem-se nesta categoria, quer sejam também informativas ou expressivas.

Estes quatro tipos de texto não são absolutos, existindo inúmeros textos que se encontram em duas ou mais categorias: por exemplo, uma biografia é principalmente um texto informativo, mas tem muitas vezes características do texto expressivo, e um sermão religioso é tanto informativo como operativo (Munday, 2001, p. 74).

Justa Holz-Mänttari, com o seu modelo de “*translational action*”, desenvolve as ideias de Reiss, concentrando-se na tradução profissional num contexto sociocultural, no mundo do negócio e da indústria. Este modelo classifica a tradução como um processo comunicativo que envolve múltiplos agentes (o iniciador, o comissário, o próprio tradutor, o recetor do TC, etc.) e a qualidade do TC é avaliada unicamente pela sua adequação às necessidades do seu recetor (Munday, 2001, pp. 77-78).

A mais importante teoria de tradução funcional é a Teoria de *Skopos* (a palavra grega para “objetivo” ou “propósito”), introduzida nos Estudos de Tradução por Hans J. Vermeer na década de 1970 e desenvolvida na obra *Grundlegung einer allgemeine Translationstheorie* (1984), de Vermeer e Katharina Reiss. Segundo esta teoria, os métodos e estratégias de tradução devem ser determinados pela função do TC. O tradutor deve saber a razão pela qual o TP deve ser traduzido e qual a função que o TC deve desempenhar, e orientar a sua tradução com esses objetivos em mente. Vermeer e Reiss reconhecem que o TC deve ter uma coerência interna e deve ser fiel ao TP, mas estas características são menos importantes que o seu *skopos* (Vermeer, 1989, p. 221).

Christiane Nord, na sua obra *Text Analysis in Translation* (1988), critica a Teoria de *Skopos* por não prestar suficiente atenção à natureza linguística do TP, o que pode resultar num TC que ignora aspetos semânticos e estilísticos do original. Nord propõe estratégias de tradução que se concentram na análise textual do TP, com alguma influência das influências de Reiss, Vermeer e Holz-Mänttari (Munday, 2001, pp. 80-84).

2.4. Teorias de sistemas

Na década de 1970, Itamar Even-Zohar desenvolveu a teoria do polissistema, baseada em ideias do Formalismo russo da década de 1920. Even-Zohar considera a literatura traduzida como parte do sistema literário, social, cultural e histórico da LC. Segundo ele, uma língua não é uma coisa isolada, estando inserida num sistema, que por sua vez está ligado a outros sistemas. Todos estes sistemas estão interligados, formando um sistema de sistemas (ou seja, um polissistema); esta relação entre sistemas resulta num processo dinâmico de evolução contínua. Com esta teoria, Even-Zohar move os Estudos de Tradução do estudo de textos isolados para o estudo da tradução num contexto literário e cultural (Even Zohar, 1978, pp. 192-197). Esta teoria é relevante para a tradução de letras de música pois cada canção não é um texto isolado, estando inserida num álbum, no estilo de um artista específico, num género musical e, no caso da música folclórica, na tradição cultural de um povo (ver capítulo 3.3. “O processo de tradução de letras”).

Em 1995, Gideon Toury, que trabalhou com Even-Zohar em Telavive, combina a teoria do polissistema com a sua convicção de que deve ser desenvolvido um ramo dos Estudos de Tradução descritivo, sistemático e bem-organizado, para substituir os estudos independentes e isolados. Este ramo deve assegurar que as descobertas de estudos individuais possam ser testadas e comparáveis, e propõe a metodologia de Estudos de Tradução Descritivos, um meio não-normativo de estudar o processo que decorre durante a tradução. Segundo Toury e Even-Zohar, um TC ocupa uma determinada posição nos sistemas literários e sociais da cultura de chegada, e esta posição deve determinar as estratégias de tradução usadas. A metodologia dos Estudos de Tradução Descritivos consiste em identificar a significância do TC na cultura de chegada, analisar as diferenças e semelhanças entre segmentos do TP e do TC, e tentar conceber generalizações a partir dessa análise de maneira a identificar as normas do processo de tradução. Toury considera o processo de tradução uma atividade governada por certas normas, e a identificação destas normas (através da metodologia dos Estudos de Tradução Descritivos) pode resultar na elaboração de leis probabilísticas do processo de tradução, o seguimento das quais pode auxiliar futuros tradutores e investigadores (Munday, 2001, pp. 111-116; Toury, 1978, pp. 198-211).

2.5. Tradução e estudos culturais

O estudo da relação entre tradução e cultura começa com a obra *Translation, History and Culture* (1990), de Susan Bassnett e André Lefevere. Esta obra analisa a tradução no contexto dos estudos culturais, dando menos importância a questões linguísticas e mais importância ao papel da tradução na transferência cultural e à sua relação com as disciplinas dos estudos culturais. Aspectos específicos analisados por esta obra, e por outros teóricos deste ramo dos Estudos de Tradução, incluem a mudança dos padrões na tradução ao longo do tempo, a tendência de editoras valorizarem certas ideologias específicas, e o papel da tradução na literatura relacionada com temáticas sociais, como o feminismo, o racismo e a colonização (Munday, 2001, p. 127). Este tipo de estudo é complicado pelo facto de que muitos dos teóricos dos estudos culturais terem as suas próprias agendas políticas, o que compromete a imparcialidade dos seus estudos (Munday, 2001, pp. 138-139).

Estas teorias tratam predominantemente da tradução literária; o papel cultural da tradução de letras de música, tal como o interesse cultural e antropológico pela tradução de música folclórica, é tratado no capítulo 3.2. “Porquê traduzir canções?”

2.6. Tradução literária

O aspecto mais importante relativo à tradução literária é a relação entre a cultura de partida e a cultura de chegada. Esta relação é analisada por Lawrence Venuti no contexto do estudo do seu conceito de invisibilidade (1995) e da sua dicotomia entre estrangeirização e domesticação (1998).

Venuti promove aquilo que ele designa a “invisibilidade” do tradutor: a produção de um TC que não contenha quaisquer peculiaridades linguísticas resultantes do processo de tradução, podendo ser lido com fluidez, como se fosse um texto original. O tradutor pode ser considerado invisível se conseguir proporcionar esta transparência ao TC (Munday, 2001, p. 146). Juliane House analisou o mesmo conceito, fazendo a distinção entre “*overt translation*” (uma “tradução óbvia”, ou seja, um TC com pouca transparência, sendo claramente uma tradução) e “*covert translation*” (uma “tradução

escondida”, que pode ser lida como se fosse um texto original) (House, 2010). A forma como estes conceitos se aplicam ao critério de naturalidade da tradução de letras de música é discutido, no capítulo 3.3. “O processo de tradução de letras”.

Um conceito relacionado com a ideia de invisibilidade é a oposição entre estrangeirização e domesticação. Um TC domesticante proporciona invisibilidade ao tradutor adequando-se à cultura de chegada, substituindo elementos estrangeiros do TP por elementos mais familiares ao recetor da tradução – por exemplo, traduzindo “dollars”, num TP americano, por “euros” para uma tradução cujo público-alvo é português. Por oposição, a estrangeirização mantém os elementos do TP que podem ser considerados estrangeiros pelo recetor do TC, deslocando o público de chegada para a cultura de partida, em vez de adequar o texto às expectativas do público de chegada (Venuti, 2000a, pp. 468-473). Apesar do facto de que a domesticação garante uma maior invisibilidade ao tradutor, Venuti valoriza mais a estrangeirização como resposta à “*ethnocentric violence of translation*” (citado em Munday, 2001, p. 147). Venuti foi influenciado pelas teorias de Antoine Berman, que, no seu artigo *La traduction comme épreuve de l'étranger* (1985), identifica doze métodos específicos de domesticação (tal como a destruição de expressões idiomáticas e a clarificação de significados subentendidos), valorizando também a estrangeirização (Munday, 2001, pp. 149-151). O papel da domesticação e estrangeirização quando aplicadas a letras de música é discutida no capítulo 3.3. “O processo de tradução de letras”.

2.7. Interdisciplinaridade dos Estudos de Tradução

Como foi referido anteriormente, no início deste capítulo, durante muito tempo, o mundo académico via a tradução apenas como uma atividade derivativa de outras disciplinas e recusava-se a reconhecê-la como merecedora de estatuto de disciplina própria. Os Estudos de Tradução são uma disciplina recente que tem ainda de lidar com obstáculos – ainda hoje, muitas universidades não possuem um departamento de Estudos de Tradução, forçando os seus especialistas em tradução a integrarem-se em outros departamentos linguísticos, literários ou culturais (Munday, 2001, p. 182). Uma forma de combater estes obstáculos consiste em estabelecer relações com outras disciplinas, criando um ambiente de interdisciplinaridade que corrobora o estatuto dos

Estudos de Tradução como uma disciplina legítima. No seu artigo *Humanities computing as interdiscipline* (1999), Willard McCarty descreve uma interdisciplina como “*an entity that exists in the interstices of the existing fields, dealing with some, many or all of them. It is the Phoenician trader among the settled nations.*” (citado em Munday, 2001, p. 182). Como interdisciplina, os Estudos de Tradução podem usar abordagens de um grande número de disciplinas diferentes, como a linguística, a literatura comparada e os estudos culturais, modificando-as para seu próprio uso de acordo com os seus requisitos (Munday, 2001, pp. 182-183).

Na obra *Translation Studies: An Integrated Approach* (1988), a tradutora anglo-austríaca Mary Snell-Hornby propõe uma “abordagem integrada”, relacionando os Estudos de Tradução com outras disciplinas, criando assim interdisciplinaridade. Snell-Hornby elabora um esquema que relaciona tipos de TP com as disciplinas relevantes com que o tradutor deve estar familiarizado (relacionando, por exemplo, a tradução de um texto descritivo de um determinado período histórico com a disciplina de História que estuda esse período) (Munday, 2001, pp. 183-186).

A abordagem interdisciplinar aos Estudos de Tradução tem ganho uma adesão cada vez maior em anos recentes, tendo evoluído para além da abordagem puramente linguística dos seus primeiros anos. Hoje em dia, existem artigos e obras que relacionam teoria de tradução com uma grande variedade de temas, como medicina, direito, intertextualidade e filosofia (Munday, 2001, p. 187); até o presente trabalho contribui para esta interdisciplinaridade, ligando os Estudos de Tradução à musicologia através do uso de termos técnicos e conceitos próprios desta disciplina. Dada a enorme variedade de disciplinas diferentes postas em contacto com os Estudos de Tradução, e a grande variedade de áreas de interesse, é possível que, no futuro, haja uma fragmentação completa da disciplina (Munday, 2001, p. 190).

Os Estudos de Tradução estão, assim, sempre a evoluir, tanto pelo avanço da tecnologia disponível a tradutores e teóricos de tradução, como pelo crescimento do interesse pela disciplina.

2.8. No contexto deste trabalho

Como foi referido anteriormente, no contexto da tradução de letras de música, o termo “tradução literal” é usado para denominar uma tradução não-cantável, ou seja, uma tradução que não reproduz o ritmo, o esquema rimático e outros elementos musicais da letra original, reproduzindo apenas o conteúdo verbal. Isto não significa que estas traduções sejam “traduções literais” da maneira em que os Estudos de Tradução gerais usam este termo, ou seja, traduções que usam equivalência formal (usando a terminologia de Eugene Nida). Visto a “tradução literal” de uma letra ter o objetivo de transmitir o significado da letra original ao recetor do TC, a grande maioria (ou, hoje em dia, provavelmente todas) tem uma relação de equivalência dinâmica com o seu TP, traduzindo sentido-por-sentido, não palavra-por-palavra. O termo “tradução literal” é usado no contexto da tradução de letras de música unicamente com o propósito de distinguir este tipo de tradução de uma tradução cantável.

No contexto deste trabalho, foram feitas duas traduções de cada canção escolhida como parte do *corpus*: uma tradução literal e uma tradução cantável. Ambas as traduções foram feitas usando uma equivalência dinâmica, não formal, pois o seu objetivo foi o de transferir o significado das letras escolhidas, não a sua estrutura gramatical; este é o objetivo de praticamente todas as traduções de letras de canções, como é referido nos capítulos 3.2. “Porquê traduzir canções?”, 3.4. “Traduções literais” e 3.5. “Traduções cantáveis”. Na realização de algumas das traduções cantáveis, existiu um desejo – ou necessidade – de manter certas palavras no mesmo lugar da frase onde estas se encontram no TP (por exemplo, manter a palavra-chave de uma canção no fim do verso, onde serve como clímax do verso ou da estrofe); esta tendência poderia ser considerada um desvio para o uso da equivalência formal, pois esta metodologia tenta por todos os meios manter a ordem das palavras e a estrutura frásica inalterada. Contudo, foi sempre dada mais importância à transferência do significado, e certas palavras foram mantidas no mesmo lugar na frase apenas quando esta escolha não interferiu demasiado com a transferência de significado. Usando a terminologia de Peter Newmark, a tradução do *corpus* pode ser descrita como uma tradução comunicativa (que corresponde ao conceito de equivalência dinâmica de Nida).

Uma outra questão é a do *skopos* da tradução do *corpus*. Tal como é descrito no capítulo 3.2. “Porquê traduzir canções?”, existem inúmeros géneros de música e cada um tem um objetivo diferente; por consequência, a tradução das suas letras tem também um grande número de possíveis propósitos, os principais sendo descritos no referido capítulo. O *corpus* do presente trabalho é constituído por canções de diferentes géneros, escritas e interpretadas de maneiras diferentes, para públicos diferentes, com objetivos diferentes. Cada uma das traduções cantáveis foi realizada como se o seu propósito fosse o mesmo do TP: por exemplo, a canção publicitária “Carlton Draught: Big Ad” foi traduzida como se o seu *skopos* fosse ser apresentada num anúncio publicitário; a canção “Sailing for Adventure”, parte de um filme musical, foi traduzida de maneira a poder ser usada na dobragem ou reinterpretação desse filme; o hino “Flower of Scotland” foi traduzido de maneira a poder ser declamado em alta voz, em coro, por milhares de escoceses num estádio de futebol, pois é esse o uso que costuma ser dado ao TP. O *corpus* foi traduzido desta maneira para que refletisse a realidade da tradução de letras de música: a grande maioria das traduções cantáveis feitas profissionalmente têm o mesmo *skopos* que os seus TP, quer esse *skopos* seja a representação em palco para um público ao vivo, quer seja ser gravado e publicado em forma de CD.

O caso das traduções literais do *corpus* é diferente: como é referido no capítulo 3.4. “Traduções literais”, existem vários tipos diferentes de traduções literais, cada um com um *skopos* diferente. Uma tradução cujo objetivo é ser usada em legendagem é realizada de forma diferente de uma tradução cujo objetivo é ser lida num panfleto explicativo ou na autobiografia de um artista. Cada um destes tipos de traduções sofre de restrições que este trabalho não tem. As traduções literais das letras que constituem o *corpus* foram, portanto, feitas de uma forma neutra: foi realizada uma simples transferência de significado, verso por verso, tal como seria feito por um tradutor profissional antes de fazer as alterações necessárias à adaptação do TC a legendas, a um panfleto, etc.

Tal como foi referido anteriormente (na secção 2.4. “Teoria de sistemas”), uma canção não é um texto isolado: cada uma delas está inserida num género musical, na tradição de uma cultura ou de um país, na carreira musical e estilo de um artista, ou simplesmente num álbum. Como tal, letras de música fazem parte da cultura de um

determinado país e estão por isso ligadas à sua história, literatura, etc., tal como é descrito pela teoria do polissistema de Even-Zohar. A tradução das canções do *corpus* foi feita com este contexto em mente. O contexto musical e cultural em que cada canção do *corpus* se insere é descrito na análise individual de cada uma das traduções.

A oposição entre estrangeirização e domesticação, apesar de ter tanta importância no contexto da tradução de letras como na tradução de qualquer outro tipo de texto, não foi especialmente relevante na tradução deste *corpus*: a maior parte das canções (não só do *corpus*, mas de uma forma geral) contém letras que não referem elementos culturais específicos, mas sim sentimentos e experiências emocionais comuns a todos os seres humanos; a escolha de canções para o *corpus* do presente trabalho reflete essa predominância, pelo que existem poucos casos onde houve uma escolha consciente entre a domesticação ou a estrangeirização do TC. Existem, contudo, duas exceções: a canção “The Irish Rover” contém várias referências a localidades irlandesas (tal como Cork e o Condado de Tyrone), e as personagens referidas na letra têm nomes tipicamente irlandeses (tal como “Barney McGee” e “Slugger O’Toole”). A própria canção é uma representação da cultura da Irlanda, tendo sido interpretada por vários artistas deste país, pelo que a estrangeirização do TC pareceu a escolha lógica, e todas as referências à cultura irlandesa foram mantidas. A outra exceção foi a canção “The Pirates Who Don’t Do Anything”, que foi escrita para um público-alvo infantil; uma das suas estrofes contém referências a personagens que seriam relativamente familiares a crianças anglófonas (“Captain Kidd”, “Captain Crunch” e “Captain Kangaroo”), mas que provavelmente seriam desconhecidas à maior parte das crianças portuguesas, pelo que incluí na tradução cantável tanto uma versão estrangeirizante desta estrofe como uma versão domesticante.

Na próxima parte do presente trabalho, “Tradução de letras de música”, analisaremos o estudo e a prática da tradução deste tipo específico de texto. Apesar de possuir características e necessidades muito particulares, a sua tradução pode ser analisada através da perspectiva dos Estudos de Tradução, e certas metodologias e teorias referidas no presente capítulo são de extrema relevância na tradução de letras de música.

3. Tradução de letras de música

O presente capítulo foca-se em aspetos teóricos relativos à tradução de letras de música em específico. Os primeiros elementos a apontar serão uma lista de tradutores e teóricos que se destacaram nesta área dos Estudos de Tradução e uma lista dos géneros musicais que são normalmente sujeitos a tradução. Segue-se uma descrição dos problemas e técnicas comuns à tradução de letras em geral, descrevendo-se depois os problemas e técnicas específicos encontrados na realização de traduções literais e de traduções cantáveis.

3.1. Tradutores de destaque

Apesar de a tradução de letras de músicas existir há já vários séculos, continua a ser uma divisão relativamente pouco explorada dos Estudos de Tradução. Parte da razão será o facto de que a maior parte das canções pode ser traduzida por qualquer tradutor com uma boa dose de talento e de criatividade, mesmo que esse tradutor não se especialize em tradução de letras. Contudo, existem vários tradutores por todo o mundo especializados na tradução de letras, com vasta experiência prática e uma grande contribuição teórica.

Um dos primeiros tradutores a destacar-se na tradução de letras de música foi **Catherine Winkworth** (1827-1878). Nascida em Londres, especializou-se na tradução de cânticos religiosos alemães para o inglês. Por volta de 1854, publicou *Lyra Germanica*, uma coleção de cânticos alemães que ela própria escolheu e traduziu para inglês; em 1858 publicou uma segunda coleção de cânticos, uma continuação da *Lyra Germanica*, seguindo-se *The Chorale Book of England* em 1863 e *Christian Singers of Germany* em 1869. Winkworth é conhecida hoje por ser a primeira e ainda a principal fonte de acesso à rica tradição coral alemã pelo mundo anglófono. Após a sua morte, foi incluída no

Calendário dos Santos da Igreja Episcopal e da Igreja Evangélica Luterana americanas pelos seus serviços à tradição coral cristã⁹.

Natalia Macfarren (1827-1916) era cantora de ópera, pianista, professora de canto e tradutora de libretos. Nascida na Alemanha com o nome Clarina Thalia Andrae, casou-se com o compositor inglês George Alexander Macfarren em 1844. O seu marido abominava as atuações de óperas italianas em Inglaterra, que normalmente usavam cantores que não sabiam falar italiano, o que levou Natalia Macfarren a traduzir várias óperas italianas para inglês, como *La traviata* e *Il trovatore*, de Giuseppe Verdi (ambas escritas em 1853, e ambas as traduções realizadas em 1898). A sua tradução da Nona Sinfonia de Beethoven (a “Ode À Alegria”) é a tradução mais usada em Inglaterra.

Peter Low é membro adjunto sénior da Escola de Línguas da Universidade de Canterbury, na Nova Zelândia, onde ensina Francês e Estudos de Tradução, e é membro do conselho da New Zealand Society of Translators and Interpreters. Para além de ter efetuado legendas para seis óperas, mais de 150 traduções de canções artísticas para o website LiederNet Archive e traduções cantáveis para uma grande quantidade de canções, Low publicou vários livros sobre tradução musical, incluindo *English translations devised as surtitles for four operas (three French, one Italian)* (2000) e *Translating Song - Lyrics and Texts* (2017), e inúmeros artigos sobre estudos de tradução e tradução musical em livros e jornais. Low é o criador do Princípio do Pentatlo, descrito no Capítulo 3.5. “Traduções cantáveis”. Os seus interesses académicos incluem também poesia e música francesa¹⁰.

Ronnie Apter e Mark Herman são um duo de tradutores americanos que se destacam pelas suas traduções de óperas e musicais, tanto literais como cantáveis. Apter é professora emérita de Inglês na Universidade de Central Michigan, publicou vários artigos sobre tradução musical e é autora de duas obras – *Digging for the Treasure: Translation After Pound* (1984) e *A Bilingual Edition of the Love Songs of Bernart de Ventadorn in Occitan and English: Sugar and Salt* (1999)¹¹. Herman é tradutor

⁹ http://www.hymntime.com/tch/bio/w/i/n/winkworth_c.htm (consultado a 19 de abril de 2017, 14:10); <http://justus.anglican.org/resources/bio/197.html>;

https://en.wikipedia.org/wiki/Catherine_Winkworth (consultados a 19 de abril de 2017, 15:00 – 15:37)

¹⁰ <http://www.canterbury.ac.nz/spark/researcher.aspx?researcherid=84525> (consultado a 19 de abril de 2017, 16:20)

¹¹ <http://www.bloomsbury.com/author/ronnie-apter> (consultado a 19 de abril de 2017, 17:10)

técnico e literário, dramaturgo, músico e colaborador frequente do *The ATA Chronicle*, o periódico da American Translators Association¹². Apter e Herman são os autores de mais de vinte traduções de óperas e operetas para o inglês, interpretadas nos Estados Unidos, no Canadá, na Inglaterra e na Escócia; são também os autores da obra *Translating for Singing: The Theory, Art and Craft of Translating Lyrics* (2016) e de vários artigos, incluindo *The Worst Translations: Almost Any Opera in English* (1995) e *Translating Art Songs for Performance: Rachmaninoff's Six Choral Songs* (2012).

Klaus Kaindl é professor adjunto de Estudos de Tradução no Centro de Estudos de Tradução da Universidade de Viena. Os seus interesses incluem a tradução de ópera, de música popular e de banda desenhada, e o papel de tradutores fictícios na literatura e no cinema. Já publicou mais de 60 artigos sobre tradução, coeditou vários volumes, e as suas monografias incluem *Übersetzungswissenschaft im interdisziplinären Dialog: Am Beispiel der Comicübersetzung* (2004) e *Translatorische Methodik 2* (2007) (Minors, 2013).

Nascida em França, **Lucile Desblache** é lente de Tradução e Estudos Transculturais e Diretora do Centro de Investigação em Tradução e Estudos Transculturais na Universidade de Roehampton, em Londres. É cantora profissional e editora do periódico *JoSTrans, The Journal of Specialized Translation*, é uma das líderes do projeto internacional *Translating Music*¹³ (juntamente com Helen Julia Minors e Elena Di Giovanni) e é autora de vários artigos sobre tradução de letras, incluindo *Low Fidelity: Opera in Translation* (2004) e *Challenges and Rewards of Libretto Adaptation* (2009)¹⁴.

Dinda L. Gorrée, nascida nos Países Baixos, é linguista e investigadora e teórica de estudos de tradução, especializando-se na abordagem semiótica da tradução e na filosofia de Ludwig Wittgenstein, sendo afiliada à Universidade de Bergen e à Universidade de Helsínquia. É autora de várias obras sobre tradução, como *Semiotics and the Problem of Translation* (1994) e *Wittgenstein in Translation* (2012), e de vários artigos sobre tradução, alguns dos quais sobre tradução de ópera, como *Intercode*

¹² <http://www.bloomsbury.com/author/mark-herman-42543> (consultado a 19 de abril de 2017, 17:17)

¹³ <http://www.translatingmusic.com/index.html> (website oficial, consultado a 21 de abril de 2017, 19:14)

¹⁴ [https://pure.roehampton.ac.uk/portal/en/persons/lucile-desblache\(130579fd-2993-49db-9655-959ffb6cef06\).html/](https://pure.roehampton.ac.uk/portal/en/persons/lucile-desblache(130579fd-2993-49db-9655-959ffb6cef06).html/); <http://roehampton.academia.edu/LucileDesblache>; https://es.wikipedia.org/wiki/Lucile_Desblache (consultados a 21 de abril de 2017, 19:14)

Translation: Words and Music in Opera (1997) e *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation* (2005)¹⁵.

Estando estabelecidos os principais nomes do mundo da tradução de letras, o próximo capítulo definirá os diferentes géneros musicais e o propósito que a tradução das suas letras desempenha.

3.2. Porquê traduzir canções?

Antes de elaborar ideias sobre as várias formas em que uma canção pode ser traduzida, vale a pena abordar este tema de um ponto de vista funcionalista: qual o objetivo de traduzir a letra de uma canção? Em que contexto seria isso necessário?

Segundo a Teoria de *Skopos* de Hans Vermeer e Katharina Reiss, o propósito de uma tradução é a sua parte mais importante e deve influenciar a forma como a tradução é feita - “*an interaction is determined by (or is a function of) its purpose*” (apud Shuttleworth & Cowie, 1997, p. 156). Esta teoria nota também como não há um único propósito, nem um único tipo de tradução que sirva todos os objetivos possíveis para uma tradução (“*the skopos can be said to vary according to the recipient*”, *ibid.*).

As letras de canções podem ser traduzidas para uma variada miríade de propósitos diferentes. 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)? (Susam-Sarajeva, 2008a, pp. 191-192).

As respostas a estas questões vão determinar a forma como a canção será traduzida. Por exemplo, o tradutor não precisa de perder tempo a tentar fazer a sua

¹⁵ <https://dindagorlee.com/> e <http://americanbookreview.org/editor.asp?id=40> (consultados a 21 de abril de 2017, 19:41)

tradução cantável (tendo em conta o ritmo da melodia, que palavras correspondem às notas longas e manter o esquema rimático), se a tradução vai ser apenas usada num panfleto desdobrável que acompanha o CD de que a canção faz parte; o objetivo desta tradução em particular seria o de transmitir o significado da letra a ouvintes e fãs da canção que não entendem a língua em que o cantor a interpretou; é uma tradução para ser lida, não cantada.

Vale a pena notar que traduções de letras de canções, qualquer que seja o seu género, não são feitas apenas para benefício dos ouvintes (como no caso do exemplo dado no parágrafo anterior), mas também para benefício dos artistas, dos produtores e de outras pessoas que lidam com este tipo de texto. Por exemplo, é bastante mais fácil e natural para um cantor cantar na sua língua materna do que numa língua que não fala – e se precisar de cantar numa língua em que não é fluente, deve pelo menos perceber o que está a dizer e que mensagem está a transmitir; segundo Kimberly Vaughn, professora de canto e atuação americana, no seu artigo *How to Translate Lyrics and Connect to a Song* (2013), “(...) translating the lyricist's language into your own feeds you. You feel authentically connected to the story, which is now your story” (Vaughn, 2013). Cada género musical tem o seu propósito no mundo da música, e cada um é traduzido por razões diferentes. Em seguida descrevo os principais géneros musicais e os usos normalmente dados às traduções das suas letras, introduzindo primeiro os conceitos importantes de logocentrismo e musicocentrismo.

3.2.1. Logocentrismo e musicocentrismo

Algo que ajuda a identificar o *skopos* de uma canção são os conceitos de logocentrismo e musicocentrismo. Estes conceitos avaliam a importância que a letra tem numa determinada canção.

Na grande maioria das canções, tanto a letra como a melodia são importantes, pelo que a pergunta que tem de ser feita não é “a letra é importante ou irrelevante nesta canção?”, mas antes “qual a importância da letra *nesta canção específica*, em comparação com a melodia instrumental?” ou “qual a importância do elemento verbal para este artista?”

A palavra “logocentrismo” vem do grego *logos*, “palavra”. Canções logocêntricas são aquelas onde a letra é considerada a sua parte mais importante; podem ser identificadas por um conjunto de características, tal como uso de humor, a narração de uma história, ou vocabulário eloquente ou poético (Low, 2017, p. 14). Canções que não contenham este tipo de características podem ser consideradas musicocêntricas: a parte mais importante é a melodia, e a voz do cantor é usada, basicamente, apenas como se fosse mais um instrumento; pode haver uma mensagem que a letra tenta transmitir, mas essa mensagem não é tão importante como a componente melódica. Letras logocêntricas e musicocêntricas correspondem aos tipos de texto que Katharina Reiss classifica como informativas e expressivas, respetivamente (Munday, 2001, p. 73).

Canções logocêntricas incluem canções folclóricas, como “The Twa Sisters” ou “Finnegan’s Wake”¹⁶, que contam uma história, ou as canções da banda inglesa Skyclad, que expressam as opiniões políticas e religiosas da banda. Canções musicocêntricas incluem as canções da banda Gorillaz (uma das quais, “Rockit”, consiste maioritariamente na repetição da palavra “*blah*”) e as árias da ópera italiana, cuja melodia é mais importante do que a letra:

Near the musico-centric pole of the continuum lie Italian operatic arias: they may have very few words and repeat some phrases eight times in a number of acrobatic ways. Sometimes the words would be very trite without the melody; indeed Rossini¹⁷ once claimed he could make an aria out of a laundry list, presumably an Italian one. (Low, 2017, p. 12)

Os exemplos acima representam os extremos do logocentrismo e do musicocentrismo. A grande maioria das canções estão algures entre esses dois extremos; existem muitas canções logocêntricas, cuja compreensão da letra pode parecer essencial (como canções narrativas ou cómicas), que podem também ser apreciadas pela sua melodia. É possível apreciar uma canção, por mais logocêntrica que seja, sem se entender a língua em que esta é cantada: “(...) *even those perfectly familiar with the language used may have difficulty in deciphering the lyrics of certain songs, (...)*

¹⁶ Pertencentes à tradição musical da Nortúmbria e da Irlanda, respetivamente.

¹⁷ Peter Low refere-se ao compositor italiano Gioachino Rossini.

Yet such songs can still be among people's personal favourites." (Davies & Bentahila, 2008, p.250). Por outro lado, existem canções musicocêntricas cujas letras transmitem mensagens importantes, tal como partes de óperas cujas letras informam o ouvinte do enredo, mas são escritas num registo neutro, com pouca poesia, de maneira a não distrair a atenção do público da melodia (Apter & Herman, 2016, p. 143).

Existem canções que podem ser consideradas tanto logocêntricas como musicocêntricas, tal como canções com finais melódicos introduzidos por estrofes poéticas com conteúdo narrativo – por exemplo, a canção "Bohemian Rhapsody" (1975), da banda Queen, começa com um longo monólogo e termina com uma explosão musical onde a letra se torna rebelde, caótica e secundária à melodia. Outro exemplo são canções cujas estrofes contam histórias (sendo por isso logocêntricas), mas cujo refrão é repetitivo e contém pouco conteúdo semântico (sendo secundário à melodia, e por isso musicocêntrico), tal como "Hallelujah" (1984) de Leonard Cohen.

O que significa isto para um tradutor? Segundo Katharina Reiss, o tipo de texto (ou seja, a sua função) deve determinar a estratégia de tradução usada: a um TP informativo (como uma letra logocêntrica) deve corresponder um TC que transmite toda a informação transmitida pelo original, e a um TP expressivo (como uma letra musicocêntrica) deve corresponder um TC que reproduz a forma artística e estética do original (Munday, 2001, p. 75). Para o tradutor que tenha de fazer uma tradução cantável de determinada canção, saber identificá-la como logocêntrica ou musicocêntrica ajuda-o a estabelecer as suas prioridades: numa canção onde a harmonia melódica é o mais importante, a omissão ou alteração de conteúdos semânticos é um pequeno preço a pagar para que a rima e o ritmo sejam preservados; pelo contrário, na tradução de uma canção logocêntrica é mais importante manter a mensagem que o TP tenta transmitir do que manter o esquema rimático exatamente igual. Ambas as técnicas podem ser usadas no mesmo texto: certas produções operáticas mantêm as árias melódicas em italiano, mas traduzem as partes mais expositivas, que descrevem o enredo da peça, para a língua do público-alvo (Low, 2017, p. 13).

3.2.2. Ópera

A música usada na ópera é conhecida como “música erudita” ou “música artística”. É considerada um dos três grandes géneros 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. (Desblache, 2013, p. 12).

A ópera costuma tipicamente ser vista como pretenciosa, uma atividade para pessoas ricas e privilegiadas. Contudo, recentemente, a maior parte das casas de ópera do mundo têm tomado medidas para desmentir estas imagens de elitismo; é da sua opinião que a ópera pode ser apreciada por qualquer pessoa de qualquer país e, de facto, a sua popularidade tem vindo a aumentar nas últimas décadas (Desblache, 2013, p. 9). A maior parte das casas de ópera do mundo tentam hoje ser mais acessíveis ao público, e uma das medidas tomadas para esse efeito consiste em fazer com que a música seja cantada numa língua que o seu público-alvo compreenda: segundo Lucile Desblache (2013), “*By far the most crucial and contentious aspect of opera accessibility today concerns the language in which the opera is sung.*” (p. 11). De facto, a prática de traduzir ópera não é recente, remontando pelo menos até ao século XIX, quando ser traduzida era um sinal de sucesso internacional para uma peça de ópera (Apter & Herman, 2016, p. 11).

Surtitles, legendas projetadas no palco, foram introduzidas nas últimas duas décadas do século XX. São agora imensamente populares no mundo da ópera, sendo usadas por todas as principais casas de ópera do mundo, e por muitas das casas de menor escala (Page, 2013, p. 36). Embora hoje sejam também por vezes usadas em musicais, *surtitles* foram inventadas para serem usadas na ópera – especificamente pela Canadian Opera Company, em 1983, como maneira de acomodar o seu público-alvo, que era constituído por canadianos tanto anglófonos como francófonos (Palmer, 2013, p. 22). Embora ao início tenham sido recebidas com hostilidade por parte dos críticos (Page, 2013 p. 35), hoje são tão populares que são até usadas em óperas cantadas na língua do público, para facilitar a perceção da letra. Hoje em dia, a ópera é considerada bastante mais acessível devido ao uso de *surtitles*.

A outra opção usada por certas casas de ópera é o uso de traduções cantáveis, cantadas pelos atores usando a mesma música que as versões originais. Durante muito tempo, a LC preferida para estas traduções era o italiano: até à Segunda Guerra Mundial, óperas francesas, alemãs e russas eram atuadas em italiano por todo o mundo, especialmente no Reino Unido e nos Estados Unidos da América; as razões para esta preferência eram várias: a maior parte dos cantores de ópera desta época eram (ou diziam ser) italianos, e as casas que os recebiam desejavam acomodá-los; muitas das mais célebres óperas da história foram de facto escritas originalmente em italiano, tornando-a numa língua digna de homenagem; e a opinião comum que o italiano é a mais musical de todas as línguas, devido à ausência de ditongos e consoantes guturais (Apter & Herman, 2016, p. 12). Hoje em dia, é mais comum apresentar óperas na sua língua original, transmitindo a mensagem através de *surtitles*, mas existem certas casas que preferem que os cantores cantem na sua língua materna (e na língua do público).

Traduções cantáveis de óperas são complexas e complicadas de realizar. Requerem a cooperação do tradutor com vários indivíduos, cada um com as suas próprias exigências, tal como cineastas, compositores, diretores artísticos, diretores de palco, maestros e os próprios cantores. (Apter & Herman, 2016, p. 22). O tradutor tem de ter em mente que a sua tradução vai ser não só cantada, mas também atuada, numa *performance* que inclui não só elementos musicais como visuais (o cenário, adereços, fatos, maquilhagem, iluminação, etc.), e pode ter de alterar partes da sua tradução de maneira a acomodar estes elementos visuais.

Aqueles que apoiam o uso de traduções cantáveis argumentam que atuar numa língua estrangeira pode ser considerado “*nothing less than snobbery, the worst possible kind of elitism in an art form that bends over backwards to protest accessibility*” (Hugh Canning, 2011, citado em Desblache, 2013, p. 15). Outros especialistas opõem-se a traduções cantáveis, argumentando que a importância da música supera a necessidade dos ouvintes (e até dos cantores) perceberem a mensagem que a letra procura transmitir; esta opinião foi expressa, por exemplo, pela diretora de palco Margaret Webster, que argumentou “*Where would we be if singers knew the meaning of their words! They might even start thinking about them – can you imagine a greater disaster [?]*” (*apud* Apter & Herman, 2016, p. 14).

3.2.3. 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. O termo é usado como contraste com a “música erudita” (a música usada na ópera, considerada mais artística) e com a “música folclórica” (a música tradicional de um determinado povo, cujo autor costuma ser desconhecido). Existem inúmeros géneros de música popular, incluindo *rock, jazz, blues, hip hop, reggae, soul, metal, country, etc.*

Tal como com a ópera, o principal objetivo da tradução de música popular é torná-la mais acessível. Devido ao estatuto do inglês como língua franca mundial, artistas musicais de vários países não-anglófonos preferem cantar em inglês, o que faz com que as letras das suas canções sejam mais acessíveis a um público internacional. Em muitos casos, o artista lança a música primeiro na sua língua materna, e em seguida uma segunda versão, cantada em inglês, com o objetivo de ser vendida internacionalmente. São inúmeros os artistas que usam a língua inglesa para tornar a sua música um fenómeno mundial, incluindo nomes bem conhecidos, como a banda sueca ABBA, Rita Redshoes (cantora portuguesa), Enrique Iglesias (cantor espanhol), Céline Dion (cantora canadiana francófona), Shakira (cantora colombiana), Ricky Martin (cantor porto-riquenho), etc.

A tradição de música *rock* na Rússia Soviética usa também tradução de letras, mas pela razão oposta: para tornar a música *menos* acessível. O *rock* tornou-se popular na União Soviética nas décadas de 1970 e 1980 através de bandas célebres como The Beatles e The Rolling Stones e cantores como Bob Dylan e David Bowie, que cantavam em inglês. O *rock* ganhou assim popularidade na Rússia, mas era considerada uma forma de arte estrangeira, cuja língua própria era o inglês; por essa razão, bandas de *rock* russas escreviam sempre canções com letras em inglês – não para torná-las mais acessíveis (visto o seu público-alvo ser apenas o público russo, no qual uma letra em inglês teria um efeito de estrangeirização¹⁸), mas como homenagem à origem deste género de música (McMichael, 2008, p. 201). O letrista russo Sergei Slavianin chega a

¹⁸ Para uma descrição dos conceitos de domesticação e estrangeirização, ver capítulo 3.3. “O processo de tradução de letras”.

notar que é mais fácil apreciar uma canção *rock* se se desconhecer o significado da letra: “*It’s a real thrill (...) to sing their songs, (...) but I don’t want to think about the meaning while doing this. It’s as if something gets lost if you start thinking about the meaning of individual phrases.*” (citado em McMichael, 2008, p. 213)

Tal como as traduções cantáveis de música operática necessitam de ter em conta os aspetos visuais da *performance*, também a tradução de música popular necessita de ter em conta o facto de que muitas canções (mas não todas) são lançadas em conjunto com um vídeo musical (publicado na *internet* ou transmitido por certos canais de televisão, como a MTV ou o VH1) e são atuadas pelo artista em espetáculos ao vivo. Nestes casos, a atuação do artista, as suas roupas e maquilhagem, a iluminação e o cenário, entre outros, contribuem para enriquecer a experiência do ouvinte, e são aspetos que o tradutor da letra deve ter em conta (Kaindl, 2013, p. 153).

A tradução de música popular é feita não só pelos próprios artistas (ou por tradutores e/ ou letristas contratados pelos artistas) mas também pelos seus fãs, principalmente após a invenção da *internet*. São muitos os *websites* dedicados a traduções amadoras de músicas populares, efetuadas por fãs bilingues voluntários, a pedido de fãs monolingues; estas traduções são feitas não só com o inglês como Língua de Partida ou Chegada, como com qualquer combinação de duas línguas. *Websites* deste tipo incluem lyricstranslate.com, allthelyrics.com e reggaetranslate.com (que se especializa em música *reggae* – especialmente em traduções do inglês jamaicano para inglês-padrão). Estas traduções são quase sempre traduções literais, não cantáveis. Traduções feitas por fãs podem também tomar a forma de *fansubs* (uma contração de “*fan subtitles*”), que consistem na legendagem de um vídeo musical feita por fãs (Low, 2017, pp. 10, 57).

3.2.4. Música folclórica

Música folclórica, também chamada música tradicional¹⁹, 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

¹⁹ O termo “*world music*” é também por vezes usado para designar a música folclórica de lugares para além do mundo ocidental, tal como a música folclórica africana ou das ilhas da Polinésia.

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)²⁰. Música folclórica inclui o género de canções associado com atividades ou faixas etárias específicas, tal como “*drinking songs*” (ou *brindisi*²¹, canções cantadas em grupo enquanto se bebem bebidas alcoólicas), “*work songs*” (canções cantadas durante o trabalho, para passar o tempo ou para coordenar o ritmo de trabalho) e canções infantis. Desde a década de 1960, tem havido um revivalismo da música tradicional, existindo agora vários géneros musicais que combinam aspetos da música tradicional e da música popular, como o *folk metal* e o *folk rock*.

Canções tradicionais costumam ser cantadas na(s) língua(s) dos povos que as geraram, e as razões para as traduzir variam. A grande maioria das canções tradicionais têm letras que dizem respeito à cultura e à história do seu povo, pelo que são do interesse da etnografia e da etnologia; a sua tradução facilita assim o seu estudo por parte de etnógrafos e etnólogos de todo o mundo. Canções tradicionais têm não só valor académico como valor musical, e a tradução das suas letras pode aumentar a sua apreciação por parte de povos falantes de outras línguas: por exemplo, várias canções tradicionais curdas foram traduzidas para turco e são apreciadas por ouvintes turcos (Öner, 2008). A tradução de canções tradicionais auxilia também migrantes a transmiti-las aos seus filhos e netos, que muitas vezes esquecem ou não chegam a aprender a língua do seu país de origem: por exemplo, um imigrante irlandês nos Estados Unidos da América que queira ensinar a canção “Dúlaman” aos seus netos, nascidos na América, pode beneficiar de uma tradução da letra gaélica desta canção para o inglês.

3.2.5. Musicais

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. Embora semelhantes à ópera, os musicais têm duas principais diferenças: 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

²⁰ <http://wonderopolis.org/wonder/what-is-folk-music> (consultado a 7 de junho de 2017, 15:45)

²¹ [https://en.wikipedia.org/wiki/Brindisi_\(music\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Brindisi_(music)) (consultado a 7 de junho de 2017, 15:43)

usar *surtitles* (que são mais usadas na ópera) (Mateo, 2008, p. 320). Esta preferência por traduções cantáveis aplica-se tanto a musicais atuados ao vivo como filmes musicais (exceto em certos países, como Portugal, onde é pouco comum a dobragem de filmes *live action*; contudo, filmes musicais animados costumam ser dobrados).

O propósito de traduzir musicais é, como no caso da ópera e da música popular, fazê-los mais acessíveis ao público, e o propósito de fazer traduções cantáveis é o de proporcionar aos atores o benefício de cantarem na sua língua materna.

Tal como com a ópera, existem inúmeros elementos visuais que fazem parte de todos os musicais (a aparência das personagens, a maneira como os atores as interpretam, o cenário, a iluminação, etc.); todos estes elementos estão ligados, a letra das canções sendo apenas uma peça na máquina complexa que constitui um musical, pelo que o tradutor tem de os ter em conta. Segundo Elena Di Giovanni:

Musicals, more than many other film genres, are made of complex expressive components. The verbal component is very difficult to isolate from the non-verbal ones and, therefore, is only translatable in relation to the other complex components. (Di Giovanni, 2008, p. 298)

3.2.6. Hinos

Um hino é “uma canção com uma importância especial para um país, uma organização, ou um grupo de pessoas particular, cantada em ocasiões especiais²²”.

Nos casos em que um único hino representa um grupo constituído por pessoas que falam línguas diferentes, a tradução da letra é essencial; muitas pessoas preferem cantar os seus hinos (não só nacionais, mas também regionais, políticos, académicos ou religiosos) na sua língua materna: “(...) *when people sing in their native tongue they are better able to express strong feelings about their local problems involving local identity*” (Brownlie, 2016, p. 193).

Um exemplo é o hino nacional do Canadá, um país oficialmente bilingue; a letra francesa de “O Canada” foi escrita em 1880 pelo poeta Adolphe-Basile Routhier, e após

²² Definição retirada do Oxford English Dictionary (“*anthem*”), tradução minha.

ter ganho popularidade, foi traduzido para inglês pelo Dr. Thomas Bedford Richardson, em 1906²³, de maneira a poder ser cantado pela população anglófona canadiana na sua língua materna²⁴.

Hinos religiosos podem ser traduzidos por motivos religiosos (de maneira a serem cantados em cerimónias religiosas por pessoas da mesma religião com diferentes línguas maternas) ou por motivos académicos; por exemplo, uma das primeiras tradutoras de letras de músicas, Catherine Winkworth, tornou-se célebre por traduzir hinos religiosos alemães para inglês (não para uso religioso, mas para estudo por parte de hinólogos)²⁵.

3.2.7. Publicidade

Vários anúncios publicitários usam música, tal como *jingles* – canções curtas e memoráveis cuja letra promove o produto a ser publicitado²⁶. As letras de *jingles* são por vezes traduzidas (quer numa tradução cantável, quer numa tradução literal, para ser usada na forma de legendas) quando o mesmo produto é vendido em países diferentes e o mesmo anúncio é usado.

3.2.8. Musicologia

A musicologia é o estudo académico da música. divide-se em três subdisciplinas: história da música (que estuda a música num contexto histórico), etnomusicologia (que estuda a música num contexto cultural) e musicologia sistemática (que estuda os aspetos técnicos e físicos da música, tal como o funcionamento de instrumentos musicais)²⁷. Visto a letra ser uma parte importante de uma canção, a sua tradução é essencial para o estudo de musicólogos de todo o mundo – especialmente no caso da

²³ A versão de Richardson é uma tradução literal da letra francesa; mais tarde, em 1908, o advogado Robert Stanley Weir escreveu uma nova versão, uma adaptação da letra francesa para o inglês; a versão de Weir é hoje usada como hino inglês oficial do Canadá.

²⁴ <http://canada.pch.gc.ca/eng/1443808632942/1443808632944> (consultado a 8 de junho de 2017, 13:38)

²⁵ http://www.hymntime.com/tch/bio/w/i/n/winkworth_c.htm (consultado a 8 de junho de 2017, 14:01)

²⁶ Oxford English Dictionary, "*jingle*".

²⁷ <https://en.wikipedia.org/wiki/Musicology> (consultado a 9 de junho de 2017, 13:22)

etnomusicologia, que estuda os aspetos culturais e sociais da música dos diferentes povos.

3.2.9. Tradução ou adaptação?

Para além dos vários *skopoi* acima mencionados para a tradução de letras, existem também razões para efetuar adaptações da letra de uma canção: uma “adaptação”, neste caso, trata-se de fazer uma tradução cantável de uma canção, mas com alterações significativas ao conteúdo semântico do TP (Apter & Herman, 2016, p. 58). O tradutor Peter Low admite que, no processo de efetuar traduções cantáveis, costuma ser necessário fazer alterações semânticas à letra que chegam perigosamente perto de fazer o texto resultante uma adaptação, não uma tradução; contudo, conclui dizendo que “*we can propose that a TT, if it is be called ‘a translation’, needs to be faithful to the ST in many respects, including transfer of meaning.*” (2017, p. 114). Apesar de efetuarem certas alterações semânticas para garantir a cantabilidade, existe uma transferência de significado em todos os textos que, no contexto deste trabalho, são considerados traduções cantáveis; esta transferência ocorre a um nível, se não de verso para verso, pelo menos de estrofe para estrofe.

Um tipo de texto que não se preocupa com a transferência de significado (sendo, portanto, uma adaptação) é o *contrafactum*: letras escritas de maneira a serem cantadas com a melodia de uma canção, mas cujo conteúdo semântico nada tem a ver com o desta última: “[T]hey take a foreign song-tune and devise it for a set of TL words which match the music very well but bear no semantic relations with the ST.” (Low, 2005, citado em Apter & Herman, 2016, p. 58)

Contrafacta são usados principalmente no mundo da comédia, em paródias humorísticas de canções populares, onde a canção é interpretada com a sua melodia inalterada, mas com uma letra diferente. O humorista americano “Weird Al” Yankovic é bem conhecido por usar esta forma de humor, gravando, por exemplo, “Eat It” (uma paródia da canção “Beat It”, de Michael Jackson). *Contrafacta* ocorrem tanto a um nível intralinguístico (como as paródias de Yankovic, que são normalmente feitas do inglês para o inglês) como interlinguístico (Low, 2017, p. 5).

Para além da paródia humorística, *contrafacta* podem também ser usados para outros fins; por exemplo, durante a ascensão da popularidade da música *rock* na União Soviética, várias bandas interpretavam canções da banda The Beatles com letras em russo – adequadas à melodia das canções, mas sem relação semântica com as letras originais (McMichael, 2008, p. 212). Adaptações de letras ocorrem por vezes também para transformar uma canção religiosa numa canção secular, e vice-versa (Apter & Herman, 2016, p. 6).

Uma forma de adaptação de letras de música semelhante ao *contrafactum* é o *soramimi* (空耳, japonês para “ouvir mal”), definidos como “*texts created from unintentional or deliberate mishearing of a foreign language*” (Low, 2017, p. 118). Em *soramimi*, ocorre uma “tradução” homofónica: a letra é traduzida não pelo sentido, mas pelo som (Hilson, 2013, p. 95). Este processo é comum em vídeos humorísticos da internet, mas por vezes ocorre em contextos onde é pouco claro se foi ou não uma escolha deliberada: por exemplo, no álbum *Şahiya Stranan* (2000-2004²⁸), que consiste em traduções turcas de canções folclóricas curdas, a frase principal da canção “Lo Berde” (que significa, em curdo, “rapaz, larga a minha mão”) foi traduzida por “*o perde*”, que é foneticamente semelhante, mas significa, em turco, “essa cortina/ véu”, não tendo por isso relação semântica com o TP (Öner, 2008, p. 237).

3.2.10. Argumentos contra a tradução de letras

Apesar dos muitos usos que podem ser dados à tradução de letras, há também quem considere este tipo de tradução desnecessário e indesejável.

O principal argumento é o facto de que muitas pessoas são capazes de apreciar música cantada numa língua que não percebem. A melodia de uma canção, a voz do cantor e a combinação dos instrumentos podem ter uma maior liberdade de captar os gostos e emoções do ouvinte se este não for distraído pela compreensão da letra (Susam-Sarajeva, 2008a, p. 192); esta é a razão por que os fãs de *rock* da União Soviética preferiam ouvir (e cantar) canções *rock* em inglês, uma língua que não dominavam completamente (McMichael, 2008, p. 213). O musicólogo C. K. Szego, que estudou os

²⁸ Lançado em duas partes – a primeira em 2000, a segunda em 2004.

cânticos *mele* havaianos, chama a este sentimento a “estética da (in)compreensibilidade” (*apud* McMichael, 2008, p. 213). Isto aplica-se principalmente a canções musicocêntricas, onde o aspeto musical é a parte mais importante, pelo que podem ser apreciadas sem se compreender a letra. Segundo Peter Low, “*I might get some pleasure from (say) a Hungarian song whose words I don’t understand, whereas I wouldn’t watch a Hungarian movie unless there are subtitles to convey the verbal dimension.*” (Low, 2017, pp. 6-7).

Algumas pessoas consideram canções traduzidas um “substituto pobre” para uma canção cantada na sua língua original; contudo, as únicas pessoas que podem comparar ambas as versões são ouvintes bilingues, que não são o público-alvo de canções traduzidas; o mérito de uma tradução deve ser julgado pelo recetor monolíngue, que testemunha o TC como se fosse um texto original (Low, 2017, pp. 73-74). Segundo Peter Low, “*A substitute is not weak if it delivers nearly everything of importance!*” (*ibid.*)

No caso da ópera, há muitos que se opõem especificamente a traduções cantáveis, devido à dificuldade de efetuar uma boa tradução cantável, especialmente quando comparada à facilidade do uso de *surtitles*. Esta opinião é reforçada pela vasta quantidade de traduções cantáveis de baixa qualidade, e pelo facto de que a maior parte das casas de ópera não quer obrigar os seus cantores a ter de aprender uma única peça em várias línguas (Apter & Herman, 2016, p. 241).

No próximo capítulo, veremos questões específicas que surgem durante o processo de tradução das letras de todos os géneros de música acima listados.

3.3. O processo de tradução de letras

Antes de analisar os métodos e problemas específicos de efetuar traduções literais e traduções cantáveis, vale a pena mencionar aqueles que são comuns a ambos; este capítulo debruça-se sobre várias questões que podem surgir durante o processo de tradução de letras de música, quer o objetivo pretendido seja criar uma tradução literal ou uma tradução cantável.

O primeiro de todos os problemas com que o tradutor de letras se defronta é exatamente esse: que tipo de tradução fazer? A resposta depende do *skopos* em questão: pretende-se que o TC seja lido (sob que forma seja), ou alguém terá de cantá-lo? Apesar de, na maior parte dos casos, estas serem as duas únicas opções, o tradutor finlandês Johan Franzon 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)

A primeira opção é uma de inação, mas Franzon considera-a uma ação tradutora, “*as the translator can decide whether a translation is actually needed or not.*” (Franzon, 2008, p. 377). Tomar a segunda opção resultaria numa tradução literal, enquanto que tomar a quinta opção resultaria numa tradução cantável. A terceira opção resultaria num *contrafactum*, que, como foi visto no capítulo anterior, não se trata de uma tradução, mas de uma adaptação. De todas estas opções, a quarta é a mais rara, visto ser apenas possível se o tradutor tiver alguma influência sobre a melodia – por exemplo, se a melodia for apenas tocada no futuro²⁹ e o tradutor tiver a oportunidade de falar com os músicos responsáveis, como no caso da produção de uma ópera.

3.3.1. Semelhanças à tradução poética

As letras de música são bastante semelhantes à poesia em termos de forma, e, portanto, muitos dos mesmos problemas de tradução se aplicam a ambos estes tipos de texto. De facto, muitas letras de canção começam por ser poemas a que é mais tarde

²⁹ Por oposição a música gravada previamente, à qual o tradutor tem de ajustar o seu Texto de Chegada.

dada uma melodia. Tanto poemas como letras de música são escritos em verso e divididos em estrofes, e a rima, o ritmo e a métrica dos versos desempenham um papel importante em ambos. Recursos estilísticos (como a metáfora, a repetição, a aliteração, a assonância, etc.) são usados em grandes quantidades em ambos.

Na obra *Translating Poetry, Seven Strategies and a Blueprint* (1975), o teórico de Estudos de Tradução André Lefevere 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 *apud* Bassnett, 1980, pp. 81-82).

O que Lefevere fez com esta lista foi listar várias maneiras erradas de traduzir um poema, todas elas aplicando-se também a letras de música. O tradutor que escolher

levar a cabo qualquer uma destas opções está a dar importância a um dos aspetos do texto poético, ignorando todos os outros; na realidade, tanto na poesia como em letras de música, não existe um único aspeto que seja mais importante do que os outros. 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 TC desequilibrado (Bassnett, 1980, p. 82). No caso específico de letras de música, o Princípio do Pentatlo de Peter Low, descrito no capítulo 3.5. “Traduções cantáveis”, promove a manutenção deste sistema; de acordo com este princípio, a atenção do tradutor deve ser distribuída ao longo dos vários aspetos de uma letra, sem que nenhum seja ignorado.

3.3.2. A canção como parte de um todo

Todas as canções estão inseridas num contexto que o tradutor tem de ter em conta. A grande maioria das canções populares fazem parte de um álbum (que contém outras canções) e da carreira de um artista musical. As canções usadas em óperas e musicais estão inseridas em espaços, tempos e tradições específicas. Todas as canções estão inseridas num género musical, que varia ao longo do espaço e evolui ao longo do tempo. Existe um alto nível de intertextualidade no mundo da música: muitas letras mencionam não só outras canções e artistas musicais como textos de outros tipos (literários, audiovisuais, etc.).

Um bom exemplo de intertextualidade em letras de música é a canção “*American Pie*” (1971), de Don McLean: a letra da canção faz referência, através de metáforas, a várias canções e personalidades célebres do *rock and roll*; por exemplo, no verso “*When the jester sang for the king and queen*”, “*the jester*” refere-se a Bob Dylan e “*the king*” refere-se a Elvis Presley, ambos cantores de *rock* famosos, e o excerto “*the day the music died*”, repetido ao longo da canção, refere-se a 3 de fevereiro de 1959, o dia em que os músicos de *rock* Buddy Holly, Ritchie Valens e J. P. Richardson morreram num acidente de avião³⁰. Noutro exemplo de intertextualidade, uma nova versão desta canção foi gravada em 2000 pela cantora americana Madonna, omitindo grande parte da letra e

³⁰ <http://www.telegraph.co.uk/culture/music/music-news/11518980/American-Pie-6-crazy-conspiracy-theories.html> (consultado a 11 de junho de 2017, 17:54)

alterando o gênero do *folk rock* original para *pop*³¹; trata-se assim de uma forma de homenagem à canção original, mas no estilo de Madonna. O humorista “Weird Al” Yankovic fez também uma paródia de “*American Pie*”, intitulada “*The Saga Begins*” (1999), que usa a mesma melodia e esquema rimático que a canção de McLean, mas cuja letra conta a sinopse do filme *Star Wars: Episode I – The Phantom Menace* (1999)³² – criando assim intertextualidade com um meio de comunicação diferente.

O tradutor necessita assim de ter uma vasta cultura geral, sem o qual seria impossível fazer uma tradução adequada tanto da versão original de “*American Pie*” como das versões de Madonna e Yankovic. O tradutor necessita também de ter algum conhecimento sobre o próprio autor da canção e sobre a sua carreira, visto haver vários casos em que esses assuntos são mencionados em letras de canções: por exemplo, a segunda estrofe da canção “*Drink*” (2014), da banda escocesa Alestorm, menciona os títulos de várias canções de álbuns anteriores desta banda (sublinhados abaixo):

*We sailed Over Seas for Wenches and Mead
And told great tales of The Huntmaster's deeds
The Quest for a drop of That Famous Ol' Spiced
Has shown us the wrath of Leviathan's bites*³³

(Navegámos sobre mares por mulheres e hidromel
E contámos grandes contos sobre os feitos do Huntmaster³⁴
A busca por uma gota do *That Famous Ol' Spiced*³⁵
Mostrou-nos a fúria de dentadas de Leviatã)

O tradutor que não esteja familiarizado com estas referências pode omiti-las ou alterá-las durante o processo de efetuar uma tradução cantável, fazendo assim

³¹ [https://en.wikipedia.org/wiki/American_Pie_\(song\)#Madonna_version](https://en.wikipedia.org/wiki/American_Pie_(song)#Madonna_version) (consultado a 11 de junho de 2017, 17:59)

³² <http://www.theforce.net/jed council/interview/weirdal.asp> (consultado a 11 de junho de 2017, 18:09)

³³ Excerto retirado de <http://www.azlyrics.com/lyrics/alestorm/drink.html> (consultado a 12 de junho de 2017, 14:28)

³⁴ A personagem Huntmaster, na música da banda Alestorm, representa a marca de bebidas alcoólicas alemã *Jägermeister*; “*Huntmaster*” é a tradução para o inglês do nome da marca.

³⁵ “*That Famous Ol' Spiced*” refere-se a uma bebida fictícia mencionada nas canções desta banda.

desaparecer estes elementos de intertextualidade: por exemplo, o excerto inicial “We sailed Over Seas” (que tem cinco sílabas) pode ser traduzido por “Cruzámos o mar”, que contém o mesmo número de sílabas e é perfeitamente cantável, mas omite a referência direta à canção “Over the Seas” (2008). Vários artistas musicais mencionam títulos ou excertos de canções anteriores nas letras de canções novas, quer pelo desejo consciente de criar intertextualidade entre as suas canções, quer pela simples preferência estética por uma determinada frase³⁶.

Muitos artistas gostam de inserir temas recorrentes ao longo dos seus álbuns: por exemplo, no álbum *Plastic Beach* (2010), da banda inglesa Gorillaz, as letras de todas as canções contêm a palavra “*plastic*”, como referência ao título do álbum e de maneira a criar harmonia e coerência entre as várias canções. O tradutor que não esteja ciente deste facto pode omitir a palavra “*plastic*” durante o processo de tradução para reduzir o número de sílabas de um verso, ou substituí-la por uma outra palavra que lhe permita fazer rima com outro verso.

3.3.2.1. Contexto histórico

Um dos contextos em que todas as canções se inserem, e a que o tradutor necessita de ter atenção, é o contexto histórico. Os criadores e público-alvo de uma canção inserem-se numa cultura, e essa cultura está inserida tanto no espaço como no tempo. Muitas canções são intemporais, especialmente aquelas cujas letras lidam com temas eternos, como o amor, a morte ou a tristeza, mas muitas outras têm letras relacionadas com eventos históricos ou características de um determinado período da história – algo de que o tradutor necessita de estar consciente antes de iniciar a sua tradução. Por exemplo, não seria aconselhável traduzir o hino escocês, “Flower of Scotland”, sem se saber que a letra se refere à vitória do exército escocês na Batalha de Bannockburn de 1314³⁷. O mesmo acontece com canções que se referem a situações contemporâneas: por exemplo, é claro para ouvintes modernos que a letra da canção da banda Gorillaz “Hallelujah Money” (2017) se refere, através de metáforas e alusões

³⁶ <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/RecycledLyrics> (consultado a 12 de junho de 2017, 15:10)

³⁷ https://en.wikipedia.org/wiki/Flower_of_Scotland (consultado a 26 de abril de 2017, 13:04)

óbvias (tal como “*building walls*”), à presidência de Donald Trump dos Estados Unidos da América³⁸ – mas estas referências podem ser menos óbvias para um tradutor que não acompanhe a política internacional contemporânea, ou para um tradutor do ano 2050, ou 2117.

As referências históricas presentes em letras de música podem ser tanto óbvias como subtis, e podem referir-se tanto a eventos e personagens históricas bem conhecidas como obscuras. Por exemplo, as cantigas de escárnio e maldizer galaico-portuguesas, escritas na Idade Média, satirizam tanto pessoas famosas da época (como membros da nobreza, que são hoje personagens históricas) como amigos do autor, e enquanto algumas fazem apenas alusões subtis à identidade da pessoa satirizada, outras incluem o seu nome³⁹. Quando canções que contêm referências históricas obscuras são traduzidas séculos mais tarde, é provável que o público do TC não compreenda essas referências. Nestes casos, Ronnie Apter e Mark Herman sugerem as seguintes opções:

1. Não fazer nada: manter a referência histórica como ela aparece no TP;
2. Explicar a referência histórica no programa da peça (no caso de óperas e musicais, cujos organizadores costumam distribuir panfletos explicativos ao público);
3. Explicar a referência histórica ao cantor; existe a possibilidade de o contexto e o desempenho do cantor conseguirem transmitir informação suficiente aos ouvintes se o cantor perceber a referência;
4. Tentar incluir uma explicação sobre a referência histórica no TC;
5. Reescrever a letra, substituindo a referência histórica por uma outra que seja mais familiar aos ouvintes do TC;
6. Eliminar completamente a referência histórica (Apter & Herman, 2016, p. 85).

A primeira opção consiste efetivamente num ato de estrangeirização (pois apresenta um elemento estrangeiro à cultura do público-alvo, sem se preocupar com a reação que o público terá face a este elemento), enquanto que a quinta opção consiste num ato de

³⁸ <http://www.billboard.com/articles/news/dance/7662311/gorillaz-hallelujah-money-anti-trump-video> (consultado a 13 de junho de 2017, 13:54)

³⁹ <https://www.colegioweb.com.br/trovadorismo/as-cantigas-satiricas-de-escarnio-e-de-maldizer.html> (consultado a 13 de junho de 2017, 14:18)

domesticação (pois evita apresentar um elemento estranho a um público-alvo que poderia reagir negativamente).

Um dos aspetos a ter em atenção é o facto de que a língua evolui, e o tradutor pode querer recriar a linguagem arcaica de um TP escrito há vários séculos através do uso de expressões arcaicas da LC. É verdade que a linguagem arcaica transporta o ouvinte instintivamente para outra era: por exemplo, o uso de palavras como “*anon*” e “*thou*” transportam a maior parte dos ouvintes anglófonos para a era medieval ou isabelina (especialmente aqueles familiarizados com as obras de William Shakespeare e dos seus contemporâneos). Esta capacidade de transmitir informação é útil em traduções cantáveis, que não podem incluir notas de rodapé (Apter & Herman, 2016, p. 12).

O mau uso de linguagem arcaica em inglês é conhecido como “*Wardour Street English*” (em honra da rua homónima em Londres conhecida pelas suas lojas de antiguidades) ou “*gadzookery*” (termo formado a partir do arcaísmo “*gadzooks*”⁴⁰): estes termos designam o uso de expressões que o autor (ou tradutor) considera arcaicas e antiquadas, juntando expressões usadas em diferentes períodos históricos na mesma frase, resultando assim num inglês que nunca foi falado em nenhum ponto da história. Esta prática remonta a escritores Eduardianos e Vitorianos, tal como Howard Pyle (1853-1911) e Henry Gilbert (1868-1937), que usavam “*Wardour Street English*” para escrever contos de fadas e histórias de natureza mitológica, e por tradutores desta época para traduzir textos do mesmo tipo. Por exemplo, o tradutor Frederick Jameson usou este tipo de linguagem para traduzir *Der Ring des Nibelungen* (1876), uma ópera baseada na mitologia germânica, apesar do autor desta ópera, Richard Wagner, ser contemporâneo de Jameson e ter escrito a versão original alemã sem arcaísmos (Apter & Herman, 2016, pp. 36-37).

3.3.3. Domesticação e estrangeirização

Uma das questões que influencia a tradução de letras, tal como a tradução de outros tipos de texto, é a escolha entre a domesticação e a estrangeirização. O debate entre estes dois conceitos consiste em decidir se os elementos presentes no TP que são

⁴⁰ <https://en.wiktionary.org/wiki/gadzookery> (consultado a 13 de junho de 2017, 14:52)

próprios da cultura de partida devem ser substituídos por elementos equivalentes da cultura de chegada, ou se devem ser mantidos na sua forma original. Esta problemática é especialmente relevante no mundo da música, visto muitas canções estarem profundamente integradas num determinado espaço e cultura (Low, 2017, p. 70).

Por exemplo, a canção “Gun Street Girl”⁴¹, do cantor americano Tom Waits, contém o refrão “*I said, John, John he’s long gone/ Gone to Indiana/ Ain’t never coming home*”⁴². Numa tradução domesticadora desta canção, “John” poderia passar a “João” e “Indiana” poderia ser transformado num local mais familiar ao público português, talvez um distrito, como “Évora” ou “Santarém”⁴³. Contudo, um texto estrangeirizante manteria “John”, “Indiana” e quaisquer outras referências a nomes próprios, topónimos ou outros elementos específicos aos Estados Unidos.

A domesticação vem de um desejo de omitir quaisquer elementos que possam parecer estranhos ao público-alvo, e que possam, portanto, ser rejeitados, substituindo-os por elementos que sejam familiares ao público-alvo. A ideia de que alguém se oporia a um texto por este conter termos estrangeiros (e, se tal acontecesse, que isso pudesse de alguma forma ser culpa do tradutor) é rejeitada por estudiosos tal como Lawrence Venuti, que denuncia a “*ethnocentric violence of domestication*” (apud Low, 2017, p. 71), e, no caso específico de letras de canções, por Ronnie Apter e Mark Herman: “*A well-conceived foreignizing translation can usually overcome any reluctance on the part of the audience to encounter something strange.*” (Apter & Herman, 2016, p. 34). Esta opinião é partilhada por Peter Low, cujo conselho para o tradutor de letras é: “*try not to domesticate culture-specific items, unless you can state very good reasons.*” (Low, 2017, p. 71).

Uma das boas razões a que Low se refere aplica-se às traduções cantáveis de canções. Neste tipo de tradução, o TC, para além de manter o sentido do TP, tem também de ter uma forma semelhante (o mesmo número de sílabas em cada verso, usar sons semelhantes em certas notas, etc.). Uma forma de o garantir é através da estrangeirização: se traduzir “*Moskva*” (que tem duas sílabas) por “*Moscovo*” (que tem

⁴¹ Parte do álbum *Rain Dogs* (1985).

⁴² Excerto retirado de <http://www.azlyrics.com/lyrics/tomwaits/gunstreetgirl.html> (consultado a 12 de junho de 2017, 16:23)

⁴³ No caso de uma tradução cantável, teria de ser escolhido um local cujo nome, quando inserido no verso, não o fizesse exceder o número de sílabas permitido pelo ritmo da canção.

três) apresentar um problema, porque não usar “*Moskva*” no TC? Se uma canção usar o nome “*London*” no fim de um verso, fazendo a última sílaba corresponder a uma nota longa, pode ser mais aconselhável manter “*London*” do que substituí-lo por “*Londres*”, cuja última sílaba contém o som [ə], que é desconfortável de cantar em notas longas (comprometendo por isso a cantabilidade).

Podem existir casos extremos em que é possível manter um excerto da letra na LP de maneira a garantir a sua cantabilidade, especialmente quando a LP é bem conhecida mundialmente, como no caso do inglês, do francês ou do espanhol. Por exemplo, a canção “*I Love Rock ‘n’ Roll*” (1975), do cantor americano Alan Merrill, tem um refrão que repete a frase que serve de título à canção; “*rock ‘n’ roll*” não é traduzível (é um estrangeirismo usado em português na sua forma original), e o significado da frase “*I love*” é bem conhecido, não só em Portugal, mas em muitos países onde o inglês não é falado. Se o tradutor não encontrar uma boa tradução cantável para este excerto, será preferível manter “*I love*” em inglês do que usar uma tradução que reduza a cantabilidade (por exemplo, “*adoro*” tem três sílabas, mais uma do que “*I love*”). Outro exemplo é a canção “*Marijuanaman*” (2016), do cantor jamaicano Ziggy Marley, cujo título consiste numa palavra (repetida ao longo da letra) feita a partir da junção de “*marijuana*” e “*man*”, ambas tendo um significado perceptível por todo o mundo. Seria preferível manter esta palavra em inglês do que usar “*Homem da Marijuana*” ou “*Homem-marijuana*”, que têm sílabas a mais.

3.3.4. Naturalidade

A naturalidade é uma característica importante em qualquer tradução: o capítulo 3.5. “*Traduções cantáveis*” trata da naturalidade como um dos critérios do Princípio do Pentatlo de Peter Low. Contudo, a naturalidade é um aspeto importante em qualquer tradução, quer cantável, quer literal. Um TC necessita de ser natural, ou seja, necessita de parecer um texto que foi criado espontaneamente na LC. Não deve “soar” como uma tradução – ou seja, deve-se evitar a linguagem desajeitada e pouco natural associada a falantes da LC como segunda língua.

Para garantir a naturalidade, o TC necessita de respeitar as normas da LC: estruturas gramaticais e vocabulário pouco ou nunca usados por falantes da LC não

devem ser usados no TC. Palavras raramente usadas devem ser evitadas (a não ser que seja esse o estilo do TP), devendo valorizar-se antes palavras curtas de uso comum. Por exemplo, numa tradução cuja LC seja o inglês, deve usar-se “*chew*”, uma palavra curta, usada no discurso cotidiano, em vez do sinónimo “*masticate*”, uma palavra mais longa e usada em contextos mais formais. Este é o caso especialmente em traduções de letras, que necessitam de transmitir emoções e outras ideias básicas num espaço limitado (o verso). No caso específico do inglês, a maior parte das palavras curtas e comuns, desejáveis numa tradução, são de origem germânica (como “*chew*”, que vem do protogermânico “**kewwanq*”⁴⁴), enquanto que palavras mais formais (como “*masticate*”) são de origem latina (Low, 2017, p. 67).

3.3.5. Traduzir a letra sem a música

Por vezes a letra de uma canção sobrevive, mas a melodia não. Isto acontece com frequência com a música de certas culturas, como os Sámi do norte da Europa, que valorizam a oralidade e nunca deixam registos escritos das suas melodias, mas também com as pautas musicais de óperas e musicais que foram sendo perdidos durante os séculos (Apter & Herman, 2016, p. 173).

Quando o tradutor necessita de fazer a tradução cantável de uma canção, ter conhecimento da melodia é essencial - é impossível fazer um TC que pode ser cantado se o tradutor não souber *como* é suposto esse texto ser cantado: se o andamento é rápido ou lento, que sílabas da letra correspondem a que notas, etc. Se o tradutor não tem qualquer maneira de conhecer a melodia, existem várias soluções possíveis: a mais fácil é, muito simplesmente, omitir a canção em questão do álbum, da ópera ou do musical onde esta se insere. Se isso não for possível, o tradutor pode converter a letra num texto em prosa, para que seja declamado em voz falada em vez de cantado⁴⁵. Outra opção consiste em encontrar outra melodia que se ajuste à letra, e fazer o TC corresponder a essa nova melodia. Quando se conhece parte da melodia, o tradutor

⁴⁴ <https://en.wiktionary.org/wiki/chew> (consultado a 14 de junho de 2017, 16:44)

⁴⁵ Myrdene Anderson, Professora de Antropologia e Linguística na Universidade de Purdue, usou esta técnica na sua tradução de *yoiks*, as canções tradicionais do povo Sámi, para o inglês (Apter & Herman, 2016, p.174).

(com ajuda de compositores e músicos profissionais) pode tentar reconstituir a parte perdida da melodia através da parte que sobreviveu (Apter & Herman, 2016, p. 173).

3.3.6. Onde encontrar a letra

Na maior parte das traduções de canções, a letra é disponibilizada ao tradutor pelo cliente, que pode ser o próprio artista, um representante de uma empresa discográfica, o produtor de um musical ou de uma ópera, etc.

Quando o tradutor necessita de procurar a letra de uma canção por si próprio, é aconselhável que tente encontrar a letra *oficial*, ou seja, a versão da letra de acordo com as pessoas responsáveis pela canção (o artista, a empresa discográfica, etc.). Versões oficiais de letras de canções podem ser encontradas no *website* oficial do artista, no seu canal de Youtube ou em panfletos vendidos em conjunto com o álbum em que a canção se insere.

Contudo, letras oficiais podem ser difíceis de encontrar, especialmente no caso de canções pouco conhecidas. Mesmo no caso de canções e artistas célebres, são mais comuns os que não disponibilizam versões oficiais das suas letras. Quando tal ocorre, a melhor solução é procurar uma versão não-oficial: existem milhares de websites (um dos maiores sendo a LyricWikia⁴⁶) dedicados à disponibilização de letras de canções, redigidas por ouvintes dessas canções. Algumas destas letras, transcritas de ouvido por pessoas não associadas ao artista, podem conter erros de conteúdo (especialmente em canções, ou partes de uma canção, em que a letra é difícil de perceber); aconselha-se que o tradutor procure a letra da canção a ser traduzida em vários websites diferentes (pois é improvável que o mesmo erro tenha sido cometido por todos os transcritores da letra), e avalie essas versões de acordo com a sua própria audição da canção.

Vale a pena mencionar que para que um website possa mostrar a letra de uma canção legalmente, necessita de respeitar os direitos de autor a que essa canção está sujeita. A maior parte dos websites (incluindo a LyricWikia) usa o serviço de empresas licenciadoras, como a LyricFind⁴⁷.

⁴⁶ http://lyrics.wikia.com/wiki/Lyrics_Wiki

⁴⁷ <http://www.lyricfind.com/>

3.3.7. Traduzir o título

O título da grande maioria das canções consiste numa palavra ou frase que constitui parte do refrão ou que é de outra forma repetida ao longo da canção. Existem exceções, como canções usadas na ópera e canções trovadorescas (tal como cantigas de amigo), que são conhecidas não pela frase que usam mais vezes, mas pelo seu primeiro verso⁴⁸. Existem também inúmeros exemplos no mundo da música popular, onde o artista, por qualquer razão (normalmente por escolha estética), usou uma frase que não aparece na letra como título da canção; um exemplo é a canção “Baba O’Riley” (1971), da banda inglesa The Who: o nome “Baba O’Riley”⁴⁹ não aparece em nenhum ponto da letra, pelo que muitos ouvintes se referem antes à canção como “Teenage Wasteland” (uma frase memorável por ser repetida ao longo do refrão)⁵⁰.

No caso de canções cujo título não aparece na própria letra, o título pode ser traduzido literalmente, ou substituído por algo que o cliente considerar mais apropriado. Contudo, no caso de canções cujo título faz parte da letra (ou seja, do TP), é prática comum usar-se o excerto equivalente no TC como título da tradução. Por exemplo, o filme de animação *The Lion King* (1994) contém a canção “I Just Can’t Wait to Be King”, cujo título é repetido ao longo da letra⁵¹; na dobragem portuguesa, esta frase é substituída por “Eu Mal Posso Esperar P’ra Ser Rei”, tanto no título como nos versos da letra onde esta frase ocorre⁵².

Também existem exceções para esta prática: por exemplo, a canção “Whenever, Wherever” (2001), da cantora colombiana Shakira, tem como título o primeiro verso do seu refrão; contudo, a versão espanhola desta canção (escrita e interpretada pela mesma artista) intitula-se “Suerte”⁵³, uma palavra que não aparece de todo no refrão, mas que aparece repetidamente nas primeiras duas estrofes; esta alteração deve-se provavelmente a uma escolha estética ou a razões publicitárias.

⁴⁸ <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/RefrainFromAssuming> (consultado a 16 de junho de 2017, 13:51)

⁴⁹ Uma referência ao líder espiritual indiano Meher Baba e ao músico americano Terry Riley.

⁵⁰ https://en.wikipedia.org/wiki/Baba_O%27Riley (consultado a 16 de junho de 2017, 13:52)

⁵¹ <http://www.metrolyrics.com/i-just-cant-wait-to-be-king-from-the-lion-king-lyrics-disney.html> (consultado a 16 de junho de 2017, 16:55)

⁵² <https://www.vagalume.com.br/o-rei-leao/eu-mal-posso-esperar-para-ser-rei-portuguesa.html> (consultado a 16 de junho de 2017, 16:59)

⁵³ https://en.wikipedia.org/wiki/Whenever,_Wherever (consultado a 16 de junho de 2017, 14:13)

3.3.8. Problemas específicos de conteúdo

Segue-se uma descrição de tipos de conteúdo de letras de música que podem apresentar problemas para o tradutor.

3.3.8.1. Coloquialismos, socioletos, regionalismos e calão

A maior parte das traduções é feita usando as formas-padrão tanto da LP como da LC, ou seja, a língua como ela é falada habitualmente e publicamente pela maioria dos seus falantes. Contudo, os casos em que o texto se desvia da linguagem convencional são comuns em letras de canções.

Estes desvios podem tomar a forma de: *coloquialismos*, palavras ou frases usadas em conversas informais, mas não no discurso ou escrita formal; *calão*, palavras ou expressões muito informais usadas na linguagem oral, geralmente particulares a um grupo de pessoas (tal como jovens, soldados, criminosos, etc.); *socioletos*, variedades de uma língua faladas por membros de um grupo ou classe social; ou *regionalismos*, palavras ou expressões próprias dos falantes de uma determinada região⁵⁴.

Estes desvios da linguagem-padrão nunca são usados em letras de canções por acaso. Sempre que uma letra usa calão, coloquialismos ou regionalismos, esses elementos são sempre usados por uma razão – por razões humorísticas, para invocar o tipo de discurso de um certo grupo social, ou simplesmente para tornar a letra mais informal e relaxada. O uso de linguagem informal e não-convencional pode também ter o fim de dar cor e personalidade à letra, tornando-a mais memorável; o tradutor deve tentar fazer o mesmo na sua tradução, usando o calão ou coloquialismos equivalentes da LC, pois usar apenas linguagem convencional negaria alguma da personalidade da letra (Low, 2017, pp. 28-29).

Estes elementos informais chegam a ser uma parte essencial de certos géneros, ao ponto em que omiti-los seria uma traição grave ao texto original: por exemplo, o calão urbano afro-americano é uma parte intrínseca do *hip hop*, refletindo o seu não-conformismo e a sua origem urbana; da mesma maneira, os autores de canções

⁵⁴ Definições do Oxford English Dictionary.

folclóricas irlandesas raramente estariam preocupados em usar linguagem acessível a anglófonos de outros países, usando regionalismos irlandeses livremente.

O maior problema com que o tradutor se pode deparar nesta situação é escolher o melhor equivalente para o calão ou regionalismos do TP; por exemplo, nas dobragens portuguesas de desenhos animados americanos, o sotaque e regionalismos texanos costumam ser substituídos pelo sotaque e regionalismos alentejanos. Quando deparado, por exemplo, por socioletos do Inglês Afro-Americano presentes em canções de *hip hop*, *blues*, *jazz* ou *gospel*, o tradutor pode escolher tanto usar expressões coloquiais das variedades e dos dialetos do português africano, como expressões do calão português europeu (Apter & Herman, 2016, p. 74).

Muitas destas expressões podem à primeira vista parecer erros gramaticais, tal como dupla negação (por exemplo, o título da canção “(I Can’t Get No) Satisfaction” [1965] da banda The Rolling Stones) ou redundância (ex.: o verso “*it kens nae second spring again”*, da canção tradicional escocesa “The Bonnie Banks o’ Loch Lomond”). O tradutor pode erroneamente interpretar estas incidências como erros e corrigi-los na tradução, quando na maior parte dos casos se tratam de rejeições conscientes da gramática convencional – que o tradutor pode escolher reproduzir no TC (Low, 2017, p. 28).

Uma técnica usada para casos em que uma expressão coloquial ou informal não pode ser reproduzida na LC consiste em transferir o coloquialismo ou informalidade para uma parte diferente do texto; por exemplo, nos livros infantojuvenis britânicos *Harry Potter*, de J. K. Rowling, o discurso coloquial da personagem Hagrid é transcrito através da grafia não-convencional de certas palavras (por exemplo, *needin’* em vez “*needing*”, *yer* em vez de “*your*”). A tradução portuguesa, de Isabel Fraga, usa a mesma técnica no discurso desta personagem, mas não se preocupa em manter os “erros” de grafia nas mesmas palavras em que se encontram no TP; a tradutora preferiu antes inserir os “erros” nas palavras onde estes parecessem mais naturais no discurso português (por exemplo, *p’ra* em vez de “*para*”, *d’um* em vez “*de um*”) (Rowling, 2005, pp. 64-65).

3.3.8.2. Repetição

A repetição é um elemento básico das letras de canções. A música é baseada na repetição de sequências sucessivas de notas, e as letras de músicas refletem esse facto (Apter & Herman, 2016, p. 44).

Quase todas as canções consistem em estrofes, diferentes umas das outras e intercaladas por um refrão, que é repetido de forma idêntica ao longo da canção (por vezes com variações menores). O refrão é, portanto, a parte mais memorável de qualquer canção. Certas canções podem conter também uma frase que é repetida várias vezes dentro do refrão, havendo casos em que o refrão é constituído apenas pela repetição de uma única frase.

A repetição parece estar presente ao longo de toda a história da música; antes da invenção da gravação e reprodução de sons, só era possível ouvir música quando esta era tocada ou cantada ao vivo, e como tal, era do interesse dos músicos fazer cada canção o mais memorável possível. Quanto mais uma ideia é repetida, mais difícil de esquecer ela se torna. A invenção do refrão foi também um produto de atuações ao vivo: o cantor repetiria parte da letra várias vezes para que o público a pudesse memorizar durante a atuação e pudesse cantar juntamente com o cantor (daí o termo inglês para o refrão, “*chorus*” – coro). A importância do refrão é tal que, como foi visto anteriormente neste capítulo, o público espera muitas vezes que a frase repetida ao longo do refrão seja também o título da canção; esta ideia é tão comum que persiste até quando o refrão nem sequer contém palavras – por exemplo, muitos ouvintes da canção “Song 2” (1997) da banda inglesa Blur, pensam que o seu título é “Woo Hoo”, por ser esse o som repetido no refrão.

O tradutor deve tomar especial atenção a elementos repetidos ao longo da letra da canção. A repetição marca estes elementos como as ideias centrais da canção, e, como tal, o tradutor deve começar pela tradução destes elementos, e apenas depois traduzir o resto (Low, 2017, p. 35).

Apesar de serem a parte mais importante da canção, elementos repetidos fornecem também um bom ponto de flexibilidade para traduções cantáveis – especialmente na tradução do inglês, que usa predominantemente palavras curtas, para o português, que usa palavras longas. Frases em inglês geralmente necessitam de menos

sílabas do que os seus equivalentes portugueses para serem expressas; quando a frase inglesa é repetida, a canção não está a fornecer mais conteúdo semântico, mas está, isso sim, a fornecer espaço rítmico que pode ser útil para o tradutor. Por exemplo, “*red wine*” tem duas sílabas rítmicas e a sua tradução, “vinho tinto”, tem três (contando apenas até à última sílaba tónica, como é costume na música e na poesia); na canção “Red Red Wine” (1967) de Neil Diamond, a tradução “vinho tinto” pode ser inserida perfeitamente em harmonia com o ritmo, visto a palavra “*red*” ser repetida uma vez (fazendo com que o verso tenha três sílabas, tal como “vinho tinto”). Esta técnica elimina a repetição do TC, mas mantém o sentido.

Na tradução de frases repetidas mais longas, pode manter-se uma repetição parcial. Por exemplo, o refrão da canção “Nothing Compares 2 U” (1985) do artista americano Prince (celebrizada na versão cantada pela artista irlandesa Sinéad O’Connor em 1990) pode ser traduzido desta forma (divido por sílabas rítmicas):

‘Cause | no|thing | com|pairs

No|thing | com|pairs

To | you

E | na|da | se | com –

Se | com|pa|ra

A | ti⁵⁵

Desta maneira, a frase “*nothing compares*” é repetida tanto no TP como no TC – embora o TC o faça de forma diferente, interrompendo a palavra “compara” no primeiro verso e completando-a quando a frase é repetida no verso seguinte. A repetição é assim um bom ponto para o tradutor testar a sua criatividade no que toca à resolução de problemas de cantabilidade.

⁵⁵ Foi aqui usada a frase “nada se compara a ti”, a tradução literal de “*nothing compares to you*”, como maneira de simplificar este exemplo. Na realidade, uma tradução cantável desta canção poderia beneficiar de uma frase ligeiramente diferente que mantivesse o som final [u] de “*you*”, que corresponde a uma nota alongada. A minha escolha seria “ninguém é como tu”, que termina com o som [u], tem o mesmo número de sílabas e não difere muito do sentido original.

3.3.8.3. Code switching

A alternância de código linguístico, mais conhecido como *code switching*, é um fenómeno em que um falante alterna entre dois ou mais códigos linguísticos no decorrer de uma única mensagem⁵⁶. Este fenómeno acontece principalmente em conversas informais entre pessoas multilingues que falam a mesmas línguas, mas também ocorre por vezes em letras de músicas e em outros tipos de texto. *Code switching* é um conceito antigo, sendo por exemplo usado na literatura neo-latina mais antiga do mundo, as *kharjas*, as antepassadas das cantigas de amigo, que alternavam entre o árabe e o galaico-português:

Al sa'amu mio hali, / *porque hali qad bare*.

¿Ké farey, yaummi? / *iFaneq [me] bad lebare!*⁵⁷

(palavras de origem árabe sublinhadas, palavras galaico-portuguesas em itálico)

(“A minha condição é a morte/ porque é tão urgente.

Que posso fazer, Mãe?/ O falcão me levará!”)

Code switching distingue-se de pidgins e crioulos por estes serem línguas criadas como intermediários entre dois grupos que não falam a mesma língua, enquanto que *code switching* ocorre entre falantes multilingues que falam as mesmas línguas; distingue-se também de empréstimos, que são termos estrangeiros incorporados permanentemente no léxico de outra língua⁵⁸, e de línguas mistas, como o Portunhol e o Espanglês, que são misturas estáveis de duas línguas usadas tanto por falantes fluentes nas duas como por falantes que só as sabem falar parcialmente⁵⁹; certos falantes de línguas mistas usam *code switching* (quando são fluentes nas duas línguas de origem), enquanto outros falam predominantemente a língua mista sem fluência em uma ou

⁵⁶ <https://en.wikipedia.org/wiki/Code-switching> (consultado a 23 de abril de 2017, 15:29)

⁵⁷ Kharja retirada de Samuel G. Armistead, S. G., & Wilhelm, J. J. (1990). *Lyrics of the Middle Ages An Anthology*. Nova Iorque e Londres: Garland Publishing Inc (encontrada em <http://faculty.washington.edu/petersen/462/jarchas.htm>, consultado a 23 de abril de 2017, 15:02).

⁵⁸ <http://www.estudofacil.com.br/emprestimo-linguistico-o-processo-e-exemplos/> (consultado a 17 de junho de 2017, 15:34)

⁵⁹ https://en.wikipedia.org/wiki/Mixed_language (consultado a 17 de junho de 2017, 15:35)

nenhuma das línguas de origem. O termo *code mixing* é usado como termo geral para descrever todos estes fenômenos. *Code switching* não é considerado uma forma de tradução, pois os falantes têm ambas as línguas simultaneamente “ativadas”, expressando parte da mensagem numa língua e parte na outra (Davies & Bentahila, 2008, p. 252).

Code switching é usado predominantemente por pessoas de comunidades bilingues, tal como indianos (que falam hindi e inglês), imigrantes latinos residentes nos Estados Unidos da América (que falam espanhol e inglês) e sueco-finlandeses (uma minoria finlandesa que tem o sueco como língua materna). As pessoas destas comunidades costumam usar *code switching* apenas em conversas informais, e estão por vezes tão habituadas a este tipo de fala que nem se apercebem que estão a alternar entre duas línguas diferentes (Davies & Bentahila, 2008, p. 250). Como tal, *code switching* pode ser usado por artistas musicais pertencentes a essas comunidades como maneira de se manterem fiéis às suas raízes e como forma de respeito pela sua cultura de origem.

Canções que usam *code switching* não têm necessariamente de ter cantores ou letristas bilingues: a letra pode ser escrita por dois letristas monolíngues que falem línguas diferentes, ou pode ser feita a partir de traduções de um texto original monolíngue para línguas diferentes (Davies & Bentahila, 2008, p. 251). Estas situações vêm-se especialmente no caso de duetos: por exemplo, a canção “Boa Sorte/ Good Luck” (2007) começa por ser cantada pela cantora brasileira Vanessa Mata em português, seguindo-se o cantor americano Ben Harper, que canta uma tradução literal dos versos portugueses para o inglês:

É só isso, não tem mais jeito
Acabou, boa sorte
Não tenho o que dizer, são só palavras
E o que eu sinto não mudará
(...)
That's it, there is no way
It's over, good luck
I have nothing left to say, it's only words

And what I feel won't change⁶⁰

Code switching pode também ser usado para ser fiel não às origens do artista, mas às origens do gênero de música em que ele se insere: por exemplo, artistas *hip hop* de todo o mundo usam inglês nas suas canções, especificamente Inglês Afro-Americano, por ser essa a língua da cultura que inventou este gênero de música. Um exemplo é o grupo *hip hop* japonês Spontania, cujas letras incorporam tanto japonês como Inglês Afro-Americano⁶¹. Outros propósitos variam, desde escolha estética ou estilística e invocação de um ambiente estrangeiro ou exótico, até simplesmente para fazer o texto rimar. Existem casos no uso de *code switching* em que cada língua representa uma personalidade distinta, ou uma faceta do autor: por exemplo, para a comunidade latino-americana residente nos Estados Unidos, o inglês é a língua usada publicamente e o espanhol é “*la lengua del corazón*” (Davies & Bentahila, 2008, p. 265).

O tradutor deve determinar o propósito pelo qual a canção alterna entre línguas e decidir se esse propósito também pode ser servido no TC. Dependendo do propósito, ou das línguas usadas, o tradutor pode escolher manter a alternância, ou pode decidir criar um TC monolíngue. Segundo Peter Newmark, “*Whether a third-language word in a text is transferred or translated depends on whether it is used for ‘expressive’ or ‘informative’ purposes.*” (citado em Low, 2017, p. 32): se o *code switching* tem um propósito informativo (ex.: situar o sujeito poético numa determinada cultura, ou situar a canção num determinado espaço e tempo), a sua omissão negaria alguma dessa informação ao público do TC; se o *code switching* tem um uso exclusivamente estilístico, está lá para dar sabor à canção, e omiti-lo negaria essa experiência ao público, mas não omitiria nem alteraria o sentido.

O propósito de *code switching* numa canção depende também da distinção entre logocentrismo e musicocentrismo: canções logocêntricas são escritas com um propósito informativo, esperando-se que toda a sua letra seja percebida, logo, canções logocêntricas que alternem entre línguas são necessariamente escritas para um público

⁶⁰ Letra retirada de

https://play.google.com/music/preview/Tq5l7ptulvqodvefrtztqcisue?lyrics=1&utm_source=google&utm_medium=search&utm_campaign=lyrics&pcampaignid=kp-lyrics (consultado a 23 de abril de 2017, 15:28)

⁶¹ <http://www.jpopasia.com/spontania/discography/> (consultado 4 de abril de 2017)

que entenda ambas as línguas. Por outro lado, canções musicocêntricas usam *code switching* pela sua sonoridade e estética, porque a mensagem transmitida não é tão importante como a música; o facto de a letra estar em línguas diferentes é mais importante do que aquilo que essas línguas estão a dizer. Certas canções podem também inserir-se algures entre estas duas opções: por exemplo, a canção “Boa Sorte/ Good Luck”, descrita acima, pode ser considerada musicocêntrica, pois o seu uso de *code switching* é uma escolha estilística (trata-se de uma canção romântica onde a mesma mensagem é cantada por um homem e por uma mulher, mas em línguas diferentes, representando a ideia de ambos serem tão semelhantes mas ao mesmo tempo tão diferentes); ao mesmo tempo, pode também ser considerada uma canção logocêntrica, pois ambos os cantores transmitem a mesma mensagem, que pode por isso ser percebida por falantes monolíngues tanto de português como de inglês.

No caso de textos que alternem entre a língua do público-alvo e palavras ou frases que o público-alvo (original) considera estrangeiras, o tradutor tem também a escolha entre manter as partes “estrangeiras” do texto na mesma língua ou alterá-las para uma língua estrangeira diferente. Se a compreensibilidade das partes “estrangeiras” é igual para falantes da LP e para falantes da LC, as palavras estrangeiras devem ser mantidas na sua língua original, para que ambos os públicos experienciem o mesmo efeito (Apter & Herman, 2016, p. 35): por exemplo, a canção “Waka Waka (This Time for Africa)” (2010), da artista Shakira, contém versos em inglês e na língua fang (uma língua africana falada no Gabão e na Guiné Equatorial); a artista gravou uma segunda versão, “Waka Waka (Esto es África)”, que traduz os versos em inglês para espanhol, mas mantém os versos na língua fang originais, visto estes soarem igualmente exóticos ao público anglófono e ao público hispanófono. Pelo contrário, se a língua das partes “estrangeiras” do texto for considerada demasiado perceptível para falantes da LC (mais do que para o público-alvo original), o tradutor pode substituí-las por frases numa língua diferente, menos inteligível para os falantes da LC: por exemplo, no filme americano *Dr. Dolittle* (1998), o protagonista (que fala inglês) tem problemas em comunicar com um orangotango que fala espanhol; na dobragem espanhola do filme (onde, naturalmente, o protagonista fala espanhol), o orangotango fala antes francês⁶².

⁶² <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/KeepItForeign> (consultado a 5 de abril de 2017)

Code switching pode também resultar da tradução parcial (geralmente intencional) de um texto monolíngue: pode não existir *code switching* no TP, mas o tradutor escolheu manter algumas palavras na LP de maneira a criar um efeito de estrangeirização, transportando o ouvinte para o ambiente da cultura de partida. Por exemplo, o tradutor de uma ópera francesa cuja ação se situa em França pode deixar um ou outro termo na sua forma original francesa (Apter & Herman, 2016, p. 34). Esta técnica aplica-se geralmente a palavras e expressões que são conhecidas mundialmente, como “*oui*”, “*hasta la vista*” ou “*sayonara*” (expressões bem conhecidas em francês, espanhol e japonês, respetivamente). Este tipo de estrangeirização não é particular a traduções, visto ser usada habitualmente também em textos originais: por exemplo, a personagem belga Hercule Poirot, da escritora inglesa Agatha Christie, costuma ser representado a falar inglês com o ocasional “*monsieur*” e “*mon ami*”, de maneira a lembrar o leitor da nacionalidade desta personagem. Certas traduções de canções mundialmente famosas mantêm o refrão, ou pelo menos a frase principal, na LP, visto estas serem as partes mais memoráveis da canção: por exemplo, a canção “*Can’t Buy Me Love*” (1964), da banda The Beatles, foi adaptada para russo na década de 1980, resultando num *contrafactum* que altera o conteúdo semântico da letra original, mas que “mantém” o refrão como “*Kombain mi lav*” (McMichael, 2008, p. 213).

3.3.8.4. Palavras inventadas

Certas canções usam palavras inventadas⁶³ pelo autor da letra. Estas palavras não têm valor semântico, sendo usadas exclusivamente pela sua sonoridade.

Existem duas razões principais para o uso de palavras inventadas: para efeito humorístico, especialmente em canções destinadas a ouvintes infantis (tal como os poemas de Dr. Seuss), ou para contribuir para a sonoridade e melodia da canção, usando a voz do cantor como um instrumento musical (tal como nas canções do cantor jamaicano Eek-A-Mouse, que usam sílabas e palavras melódicas sem conteúdo semântico para introduzir e ligar versos em inglês). Segundo a tradutora de letras Lucile

⁶³ O termo em inglês para este género de palavras é “*nonsense words*”. A sua tradução literal, “palavras absurdas”, transmite mais a ideia de “palavras ridículas” do que “palavras que não existiam antes, inventadas pelo letrista”, por isso escolhi antes o termo “palavras inventadas”.

Desblache, “(...) words could transcend their semantic meaning in a musical or poetic context and be pure sound, removed from their linguistic sense.” (citado em Apter & Herman, 2016, p. 229). O termo *scat* é usado em atuações (especialmente de *jazz*) em que o cantor usa sílabas soltas, aparentemente aleatórias e por vezes improvisadas, de maneira a acompanhar a música instrumental⁶⁴. O mesmo processo é conhecido como *lilting*⁶⁵ ou *mouth music*⁶⁶ nas tradições musicais gaélicas da Escócia e da Irlanda.

Visto estes tipos de letra não terem valor semântico, a questão que o tradutor tem de colocar é se vale a pena tentar traduzi-las, ou se poderá mantê-las na sua forma original. Embora a segunda opção seja a mais escolhida, esta poderá criar um efeito de estrangeirização: autores de letras que usam palavras inventadas costumam fazê-lo quase sempre usando a fonologia da sua língua mãe, ou da língua falada pelo seu público-alvo (Apter & Herman, 2016, p. 46); por exemplo, a canção “The Ketchup Song (Aserejé)” (2002), da banda espanhola Las Ketchup, usa um refrão com palavras inventadas que usam fonologia castelhana (“*Aserejé já de je de jebe tu de jebere sebiunouva (...)*”⁶⁷), e os primeiros versos da ópera *Das Rheingold* (1869), de Richard Wagner, usam palavras inventadas com fonologia alemã (“*Weia! Waga!/ Woge, du Welle/ walle zur Wiege!/ wagala weia!/ wallala, weiala weia!*”) (Apter & Herman, 2016, p. 47).

Visto as palavras inventadas trazerem consigo a fonologia da LP, optar por não traduzi-las pode trazer um elemento de estrangeirização ao TC, que pode ou não ser bem-vindo: quando “The Ketchup Song (Aserejé)” foi traduzida para espanglês⁶⁸, o refrão de palavras inventadas foi mantido na sua forma original, visto a estrangeirização estar já presente no facto de que o resto da canção é cantada num misto de inglês e espanhol. Da mesma forma, nas várias traduções de *Das Rheingold*, os versos acima citados costumam também ser mantidos na sua forma original, de maneira a manter a aliteração da letra “w” (pronunciada [v] em alemão), que invoca a ondulação do Reno;

⁶⁴ Curiosamente, o próprio termo “*scat*” é uma palavra inventada, uma onomatopeia que imita o tipo de sons usados no *scat* da música *jazz*. Este termo costuma ser usado em Português como estrangeirismo.

⁶⁵ <https://en.wiktionary.org/wiki/lilting> (consultado a 17 de junho de 2017, 16:46)

⁶⁶ <http://www.siliconglen.scot/culture/puirtabeul.html> (consultado a 17 de junho de 2017, 16:46)

⁶⁷ Excerto retirado de <http://www.metrolyrics.com/the-ketchup-song-lyrics-las-ketchup.html> (consultado a 17 de junho de 2017, 16:52)

⁶⁸ A letra em espanglês pode ser consultada em <https://genius.com/Las-ketchup-the-ketchup-song-asereje-spanglish-version-lyrics> (consultado a 17 de junho de 2017, 16:57)

contudo, na sua tradução da ópera para inglês, Ronnie Apter e Mark Herman escolheram traduzir algum do significado dos versos, usando antes aliteração com o som [l]: “*Lula leia, / billowing water, / swirling in waves of / shimmering wonder, / lulala, lulala leia!*” (Apter & Herman, 2016, p. 47).

A diferença entre canções logocêntricas e musicocêntricas é outro aspeto que deve influenciar a decisão de traduzir ou não palavras inventadas. Por exemplo, o poema “*Jabberwocky*” (1871), de Lewis Carroll, contém dúzias de palavras inventadas. Estes neologismos servem um papel tão importante na natureza do poema que seria estranho não traduzi-los por equivalentes na LC, inventados pelo tradutor; o mesmo se pode dizer de qualquer adaptação musical deste poema, que seria considerada logocêntrica devido à riqueza da letra. Por outro lado, canções que usem *scat* estão a usar a voz do cantor exclusivamente como instrumento musical, sendo por isso musicocêntricas; tentar traduzir as sílabas improvisadas pelo cantor para um equivalente noutra língua seria desnecessário.

O tradutor deve também ter o cuidado de verificar se uma letra contém realmente palavras inventadas antes de começar a traduzir. Por exemplo, a canção “*The Lion Sleeps Tonight*”, popularizada em 1961 pela banda The Tokens, parece incluir palavras inventadas (especialmente a repetição de “*wimoweh*”); contudo, a canção foi adaptada a partir de uma canção mais antiga, “*Mbube*”, escrita em 1939 pelo cantor sul-africano Solomon Linda⁶⁹; aquilo que parecem ser palavras inventadas na versão dos The Tokens são baseadas na letra da canção original, escrita na língua zulu⁷⁰; a adaptação dos The Tokens é tão célebre que quem ouça “*Mbube*” fora do contexto pode cair no erro que esta está a ser cantada com palavras inventadas. A situação inversa também pode acontecer: o refrão de “*Aserejé*”, que realmente contém palavras inventadas, foi escrito para fazer ouvintes não-hispanófonos pensar que estão a ouvir frases espanholas reais.

⁶⁹ <http://reprints.longform.org/in-the-jungle> (consultado a 17 de junho de 2017, 17:04)

⁷⁰ A palavra inventada “*wimoweh*” provém, de facto, de “*mbube*”, que significa “leão” em zulu.

3.3.8.5. Letras “Salada de Palavras”

A expressão “*word salad*” (“salada de palavras”⁷¹) é usada para descrever “uma mistura confusa e ininteligível de palavras e frases aparentemente aleatórias”⁷². Esta expressão costuma ser usada para descrever um sintoma de certas condições psicológicas e neurológicas, mas pode também ser usada para descrever um certo tipo de letras de músicas. Enquanto que a maior parte das canções têm letras que contam histórias, invocam sentimentos ou descrevem espaços, tempos, personagens ou emoções, existem outras que parecem consistir quase exclusivamente em palavras ou frases absurdas e aleatórias. Se a intenção é a de transmitir uma mensagem, essa mensagem está tão escondida sob camadas de simbolismo e referências internas que se torna completamente impercetível para a maioria dos ouvintes. Vários letristas, tal como os membros das bandas R.E.M. e DragonForce, admitem escolher palavras e frases exclusivamente porque soam bem, porque se enquadram no seu estilo de música, porque rimam, ou simplesmente porque têm o número de sílabas necessário para serem cantadas confortavelmente dentro do ritmo da canção⁷³. Visto o conteúdo lexical ser secundário e pouco importante, qualquer canção com uma letra deste tipo pode ser considerada musicocêntrica.

No caso de traduções literais, o único problema que este tipo de letra apresenta é uma estrutura gramatical caótica que pode ser difícil de traduzir. Quando o pretendido é uma tradução cantável, letras “saladas de palavras” são mais problemáticas: grande parte do processo de fazer uma tradução cantável consiste em omitir, adicionar, substituir ou deslocar elementos do TP, especialmente elementos secundários, não essenciais para a mensagem que a letra tenta transmitir; fazer a distinção entre elementos essenciais e secundários pode ser mais difícil no caso de “saladas de palavras”, dada a sua natureza caótica e mensagem pouco clara.

⁷¹ Usei a tradução literal, “salada de palavras”, porque a expressão “*word salad*” é também usada para descrever o discurso incoerente de pacientes com certas condições psicológicas. A expressão “salada de palavras” é usada neste sentido em sites portugueses e brasileiros sobre Psicologia.

⁷² https://en.oxforddictionaries.com/definition/word_salad (consultado a 1 de março de 2017, 16:22) (tradução minha)

⁷³ <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/WordSaladLyrics> (consultado a 17 de junho de 2017, 17:55)

É importante saber distinguir o que são realmente letras “saladas de palavras” e o que não são. Certas canções, especialmente na música japonesa, contêm letras tão absurdas que parecem ser “saladas de palavras”, mas são na verdade constituídas por piadas e trocadilhos, que podem passar despercebidos a falantes não-nativos do japonês; omitir o humor da tradução faria o TC realmente uma “salada de palavras” quando o TP não o é. Outro exemplo é a canção “American Pie” (1971), de Don McLean, que, como foi mencionado acima (na secção “A canção como parte de um todo”), contém inúmeras metáforas e referências simbólicas à história do *rock* que, fora de contexto, podem parecer apenas frases absurdas.

Algumas canções tentam transmitir uma mensagem ou ideia geral através, e não apesar, de uma letra “salada de palavras”. Por exemplo, a canção “It’s the End of the World As We Know It (And I Feel Fine)” (1987) da banda R.E.M., transmite ao ouvinte uma sensação de caos e de pânico através de uma sucessão rápida e confusa de palavras diversas e aleatórias, algumas das quais (mas não todas) são relacionadas com desastres e mortes⁷⁴. O mesmo sentimento de caos deve ser transmitido na tradução desta letra, mesmo que o tradutor faça alterações a aspetos específicos da letra de maneira a garantir a cantabilidade. Outro exemplo é a canção “Bohemian Rhapsody” (1975), da banda britânica Queen, que começa por ser uma narrativa clara sobre a vida de um rapaz pobre que comete homicídio, mas que se transforma depois numa salada de palavras caótica (em inglês e italiano) de maneira a simbolizar a descida do protagonista ao inferno⁷⁵.

3.3.8.6. Expressões obscenas

O uso de expressões consideradas obscenas na LP é uma característica comum em vários tipos de texto, incluindo em letras de canções. A forma de lidar com estas situações varia.

Em textos artísticos, como poesia e letras de músicas, o tradutor tem de saber distinguir as situações em que uma obscenidade é usada para expressar uma emoção

⁷⁴ [http://www.pnelsoncomposer.com/writings/ITEOTWAWKI\(AIFF\).html](http://www.pnelsoncomposer.com/writings/ITEOTWAWKI(AIFF).html) (consultado a 18 de junho de 2017, 12:39)

⁷⁵ https://en.wikipedia.org/wiki/Bohemian_Rhapsody (consultado a 17 de junho de 2017, 18:28)

ou realçar uma ideia, e aquelas em que uma obscenidade é usada com o objetivo de ofender (Low, 2017, p. 36). Se uma letra contém uma obscenidade que ofende, o tradutor deve ter o cuidado de perguntar ao cliente se deve manter esse elemento, que pode ou não ser interpretado da mesma maneira na cultura do TC; o tradutor que escolha por si próprio omitir obscenidades está a agir como censor ou adaptador, não como tradutor (*ibid.*).

Se o tradutor escolher omitir uma obscenidade, é possível que a canção possa ser igualmente apreciada sem ela; contudo, esta omissão continua a ser uma traição ao texto original, que pode contar com obscenidades para transmitir mensagens de revolta e inconformismo com que certos ouvintes se identificam. Notoriamente, as chamadas “*four-letter words*” são uma parte quase tão intrínseca do *hip hop* como o uso do Inglês Afro-Americano, e omitir a sua obscenidade no TC seria uma quebra de fidelidade ao autor.

O caso contrário também pode acontecer: o tradutor pode cair no erro de interpretar mal uma expressão vulgar, apenas moderadamente ordinária, e traduzi-la por algo considerado realmente ofensivo na cultura de chegada. Esta alteração do grau de obscenidade pode também ser propositada: por exemplo, a canção “*Sit On My Face*” (1980), do grupo humorista britânico Monty Python, é constituído apenas por eufemismos e referências discretas a sexo oral, mas quando a canção foi adaptada ao público francês em 2003, o tradutor Rémy Renoux transformou os eufemismos em referências explícitas e alterou o título para o muito mais obsceno “*Cum In My Mouth*”; contudo, estas alterações foram deliberadas e foram aprovadas pelos autores da canção original.⁷⁶

A interpretação errónea de obscenidades é complicada pelo facto de que uma expressão numa certa língua pode ser obscena para um povo que fale essa língua, mas não para outro. Por exemplo, a palavra “*bloody*” é considerada mal-educada no Reino Unido, mas é completamente neutra nos Estados Unidos; o tradutor que não tiver o cuidado de verificar com que dialeto do inglês está a trabalhar pode traduzir “*bloody*” por uma expressão considerada demasiado rude ou demasiado suave na LC (Apter & Herman, 2016, p. 104). O mesmo se aplica a expressões racistas: “*nigger*” (que se refere

⁷⁶ <https://www.theguardian.com/stage/2003/aug/04/comedy.edinburghfestival2003> (consultado a 24 de março de 2017, 18:43)

a pessoas de descendência africana) é a expressão racista mais predominante em muitas regiões anglófonas (especialmente nos Estados Unidos). Mesmo fora de contexto, esta é uma palavra tão repleta de relevância histórica que nenhum termo em português pode ser considerado um equivalente perfeito; contudo, dentro da sua língua de origem, a palavra pode ter graus diferentes de ofensa: seria, por exemplo, inaceitavelmente ofensiva se usada numa música *country* interpretada por músicos brancos, mas é tão comum e coloquial na música *hip hop* que chega por vezes a ser usada apenas como sinónimo de “pessoa”⁷⁷.

O grau de obscenidade de certas expressões varia não só entre regiões e culturas, mas no tempo. Por exemplo, a palavra “*faggot*” costumava ser uma palavra completamente inocente para um maço de paus de madeira⁷⁸, e é usado livremente com esse significado por Charles Kenney na sua tradução inglesa vitoriana da ópera *Le Médecin malgré lui* (1858), de Charles Gounod⁷⁹. Durante o século XX, a palavra adquiriu outros significados e é hoje usada predominantemente como um insulto a pessoas homossexuais, e como tal foi substituída por “*wood*” na tradução da mesma peça de Ronnie Apter e Mark Herman (1979) (Apter & Herman, 2016, p. 110). O inverso também é comum: as palavras “*pants*” e “*legs*”, que hoje são perfeitamente normais, eram consideradas obscenidades de alto nível na Inglaterra vitoriana⁸⁰.

3.3.8.7. Letras humorísticas

Um fator que costuma fazer uma letra bastante mais difícil de traduzir é o humor; tal como foi mencionado anteriormente, palavras inventadas, calão e expressões obscenas podem ser usadas para efeito humorístico, mas são apenas uma pequena parte da enorme lista de técnicas que uma canção pode usar para fazer os ouvintes rir. Quer se trate de paródias musicais, “*drinking songs*” irlandesas ou o número da

⁷⁷ <http://www.dictionary.com/browse/nigga> (consultado a 18 de junho de 2017, 14:56)

⁷⁸ <https://en.wiktionary.org/wiki/faggot> (consultado a 18 de junho de 2017, 15:01)

⁷⁹ Adaptada a partir da farsa homónima de Molière, de 1666.

⁸⁰ <http://www.unhingedhistorian.com/2013/01/top-ten-awesome-victorian-swear-words.html>, <http://flavorwire.com/401866/9-commonly-used-words-with-surprisingly-unsavory-histories> (consultados a 24 de março de 2017, 19:37)

personagem cômica de um musical, a tradução de humor requer talento, sentido de humor, muita prática e muita sorte (Low, 2017, p. 34).

No processo de fazer traduções cantáveis, o tradutor costuma ter alguma flexibilidade, podendo deslocar certos elementos da letra de um verso para o outro, ou mesmo omiti-los, de maneira a respeitar o ritmo da canção. Esta flexibilidade é reduzida em canções cômicas, visto uma piada ter de ser contada numa certa ordem para ser engraçada. Por exemplo, a canção tradicional irlandesa do século XVIII “Finnegan’s Wake” é constituída por uma introdução (onde se introduz a personagem Tim Finnegan e se explica como ele morreu), um desenvolvimento (onde os seus familiares começam a lutar no seu velório, entornam *whiskey* no seu corpo e Finnegan volta à vida) e uma *punchline* no último verso (“*T’underin’ Jaysus, do ye think I’m dead?*”)⁸¹; para que a história tenha fluidez e conserve a sua estrutura, o tradutor pode deslocar certos elementos dentro da introdução e dentro do desenvolvimento, mas não de um para o outro, e a *punchline* tem necessariamente de ser mantida no último verso⁸² para que seja o clímax da canção (Apter & Herman, 2016, pp. 230-231).

As duas técnicas humorísticas que apresentam maiores dificuldades para o tradutor são: *trocadilhos*, que jogam com os significados múltiplos de uma palavra na LP, ou com palavras foneticamente semelhantes, que são propriedades que as suas traduções na LC podem não ter; e *sátiras* de elementos culturais ou personalidades famosas da cultura de partida, que podem ser desconhecidos na cultura de chegada. O tradutor pode escolher omitir por completo este tipo de piadas da tradução, ou pode escolher domesticá-las: trocadilhos podem não ser traduzidos à letra, mas substituídos por trocadilhos equivalentes na LC (Low, 2017, pp. 33-34). Por exemplo, os nomes das personagens dos álbuns de banda desenhada franceses *Astérix*, de René Goscinny e Albert Uderzo, consistem quase exclusivamente de trocadilhos, que são mantidos na sua forma original em algumas traduções e domesticadas noutras (por exemplo, o nome da personagem Abraracourcix, uma referência à expressão francesa “*à bras raccourcis*” – “com braços encurtados” – é mantido na tradução portuguesa, mas é substituído na tradução inglesa por *Vitalstatistix*, uma referência à expressão inglesa “*vital statistics*”). Referências a personalidades bem conhecidas pelo público-alvo do TP podem também

⁸¹ <http://www.celtic-lyrics.com/lyrics/196.html> (consultado a 18 de junho de 2017, 15:27)

⁸² Sem contar com o refrão, que é repetido duas vezes após a *punchline* para encerrar a canção.

ser substituídas por personalidades mais familiares ao público do TC: por exemplo, no filme *Space Jam* (1996) é feita uma piada onde o ator e humorista americano Bill Murray é confundido com o ator Dan Aykroyd⁸³; na dobragem portuguesa do filme, o ator é confundido com o humorista português Herman José.

Como em qualquer outro tipo de texto, o último recurso usado pelo tradutor que lida com trocadilhos e referências culturais é a nota de rodapé. Contudo, para além de não serem possíveis no caso de traduções cantáveis, as notas de rodapé são desaconselháveis por terem o mesmo efeito que a simples omissão da piada: uma piada explicada deixa de ter piada (Apter & Herman, 2016, p. 55).

Algo que dificulta também a tradução humorística é o facto de que o humor varia de cultura para cultura: aquilo que é considerado engraçado para uma cultura pode ser aborrecido ou ultrajante para outra. Neste caso, o tradutor pode manter o mesmo conteúdo (um ato de estrangeirização), ou pode tentar substituir o humor do TP por algo que seja bem-recebido na cultura de chegada (um ato de domesticação). O inverso por vezes também acontece, quando o tradutor faz um erro linguístico acidental e um TP sério se transforma num TC engraçado (Apter & Herman, 2016, pp. 51, 94).

No presente capítulo, foram descritas várias questões que surgem ao tradutor no decorrer da produção quer de uma tradução literal, quer de uma tradução cantável de uma letra. Em seguida, veremos o caso específico de traduções literais de letras de músicas.

3.4. Traduções literais

Este capítulo trata de um dos tipos de traduções que se pode aplicar a letras de canções: a “tradução literal”. A palavra “literal” não é usada neste contexto com o significado que lhe costuma ser dado nos Estudos de Tradução; em outros contextos, uma “tradução literal” é uma tradução realizada através da técnica a que Eugene Nida chama *equivalência formal* (ou seja, uma tradução “palavra-por-palavra”), por oposição

⁸³ Com quem contracenou nos filmes *Ghostbusters* (1984) e *Ghostbusters II* (1989).

a *equivalência dinâmica* (a tradução do sentido do texto) (Nida, 1964, pp. 129-130). Contudo, no contexto da tradução de letras de canções, muitos autores (como Peter Low, Ronnie Apter e Mark Herman) usam o termo “tradução literal”, por oposição a “tradução cantável”: a tradução literal de uma letra é uma tradução não-cantável, o que significa que não foram efetuadas alterações ao conteúdo semântico com o objetivo de reproduzir a rima, de respeitar o número de sílabas dos versos ou de garantir a cantabilidade. Uma tradução literal reproduz o sentido de cada verso (através de equivalência dinâmica). Considere-se por exemplo a tradução literal de um excerto da canção “Santa Claus is Coming to Town” (1934), escrita por John Frederick Coots e Haven Gillespie⁸⁴:

You better watch out, you better not cry
Better not pout, I'm telling you why
Santa Claus is comin' to town⁸⁵

É melhor estares atento, é melhor não chorares
É melhor não fazeres beicinho, vou dizer-te porquê
O Pai Natal está a chegar à cidade⁸⁶

Esta tradução usa equivalência dinâmica: o sentido de cada verso é transportado do TP para o TC, mas não existe uma equivalência formal de palavra por palavra. Note-se também que as rimas presentes nos primeiros dois versos (“out” rima internamente com “pout” e “cry” rima com “why”) estão ausentes no TC, pois as traduções portuguesas para estas palavras não rimam umas com as outras. Para além disso, o terceiro verso do TP contém oito sílabas (cada uma delas correspondendo a uma nota musical), mas a sua tradução contém treze sílabas (ou onze, se “está” for pronunciado como “stá” e se se omitir o [ə] final de “cidade”): isto significa que o terceiro verso do TC não pode ser cantado (confortavelmente) em conjunto com as oito notas musicais

⁸⁴ <http://www.allmusic.com/song/santa-claus-is-coming-to-town-mt0000128647> (consultado a 20 de junho de 2017, 15:46)

⁸⁵ Excerto retirado de <http://www.metrolyrics.com/santa-claus-is-coming-to-town-lyrics-burl-ives.html> (20 de junho de 2017, 15:48)

⁸⁶ Tradução minha.

que lhe correspondem na melodia da canção. Esta omissão da rima e desrespeito pelas notas da canção fazem com que esta tradução não seja de todo cantável – mas como reproduz o sentido do TP, é uma boa tradução para ser lida.

Existem vários *skopoi* para uma tradução literal de uma letra: legendas, programas de concertos, panfletos informativos, traduções de estudo e traduções faladas (Low, 2017, pp. 40-41). Todos estes propósitos requerem traduções literais, mas cada um deles exige que o TC tenha uma determinada forma: por exemplo, o processo de efetuar legendas é diferente do processo de efetuar um panfleto explicativo, e os TC resultantes têm formas diferentes, embora ambos sejam traduções literais. A ideia geral que se aplica a todos estes tipos de texto é que o seu objetivo é serem lidos, não cantados.

3.4.1. Legendagem

Quando aplicadas ao mundo da música, legendas podem ser tanto *surtitles* como *subtitles*. Uma *surtitles* é uma tradução abreviada de um libreto (o texto cantado de uma ópera) ou do guião de um musical (tanto das partes faladas como das partes cantadas) para o vernáculo do público. *Surtitles* são expostas, em tempo real, por cima do palco, em simultâneo com a atuação (Palmer, 2013, p. 21). Por outro lado, *subtitles* são usadas para legendar conteúdo que foi gravado previamente, aparecendo no ecrã (geralmente na parte inferior), por cima da imagem apresentada. Ambas são referidas em português apenas como “legendas” (as *surtitles* são também chamadas “legendas eletrónicas” no português do Brasil⁸⁷); no contexto deste trabalho, referimo-nos a elas pelas suas designações em inglês como forma de distinção.

Enquanto que *subtitles* são usadas em elementos audiovisuais de vários tipos (desde filmes, no cinema, a noticiários, na televisão), as *surtitles* foram inventadas propositadamente para a tradução de letras de música, e esse continua a ser o seu propósito principal. Também chamadas “*supertitles*” (Low, 2017, p. 51), têm a sua origem no Canadá, que em 1983 começou a usar este meio como forma de tornar óperas cantadas em inglês acessíveis a canadianos francófonos, e óperas cantadas em francês

⁸⁷ <http://grupo4estacoes.com/legendagem-eletronica/index.php> (consultado a 20 de junho de 2017, 14:06)

acessíveis a canadianos anglófonos (Palmer, 2013, p. 22). A palavra “*surtitles*” é, ainda hoje, uma marca registada pela Canadian Opera Company⁸⁸, a primeira casa de ópera a usá-las. Inicialmente rejeitadas, *surtitles* são agora aceites por entusiastas de ópera de todo o mundo (Page, 2013, p. 35), e são usadas regularmente em óperas, musicais e por vezes em recitais musicais (Low, 2017, p.5 1).

Surtitles e *subtitles* distinguem-se de outros tipos de tradução literal pois o tradutor tem um espaço limitado para transmitir informação. Cada legenda dispõe apenas de alguns segundos, necessitando, portanto, de ser curta. A economia é essencial: segundo Peter Low, “*It is better to undertranslate than to try to squeeze every word in.*” (Low, 2017, p. 54). A legendagem (de cada um dos dois tipos) necessita de obedecer a certas regras, tal como:

- Cada legenda deve conter um máximo de duas linhas. Peter Low sugere um máximo de 32 a 36 caracteres por linha (Low, 2017, p. 51), enquanto que Judi Palmer⁸⁹ sugere de 33 a 39 (Palmer, 2013, p. 21).
- Nenhuma legenda deve aparecer durante menos de 2 segundos, e deve haver um intervalo de 0.2 segundos entre legendas. (Low, 2017, p. 52).
- No caso do uso em salas de cinema, o tamanho da letra necessita de ser grande o suficiente para poder ser lida por pessoas sentadas na parte de trás da plateia. (Low, 2017, p. 51).

Estas regras aplicam-se a línguas como o inglês e o português, que usam o alfabeto latino. No caso do chinês, por exemplo, o número máximo recomendado de caracteres por legenda é doze (Low, 2017, p. 54).

É importante usar linguagem simples e direta em legendas, para que possam ser lidas e compreendidas rapidamente e para que não distraiam o público da música e da ação que está a decorrer no palco ou no ecrã (Page, 2013, p. 46). Uma forma de ser económico com o conteúdo verbal de legendas é omitir certos elementos não-essenciais: por exemplo, a fala “*I can’t believe I was arrested for driving too fast*” pode

⁸⁸ <http://www.surtitles.com/intro.html> (consultado a 20 de junho de 2017, 14:00)

⁸⁹ Responsável pelas *surtitles* usadas na Royal Opera House em Londres e consultora de *surtitles* em várias casas de ópera europeias.

ser legendada como “Prenderam-me por guiar depressa demais”, omitindo-se assim “*I can't believe that*”. Contudo, no caso de legendas feitas especificamente para pessoas com problemas auditivos, não se devem omitir quaisquer ideias (e legendas na língua que está a ser cantada ou falada devem ser transcrições exatas daquilo que se está a ser ouvido) (Harrison, 2013, p. 188).

Tanto *surtitles* como *subtitles* não excluem o uso de traduções cantáveis. Mesmo quando as canções estão a ser cantadas na língua do público, podem ser acompanhadas por legendas para garantir uma melhor compreensão por parte do público. As razões para tal são várias: a presença de pessoas com problemas de audição no público; o espaço disponível pode ter uma acústica inadequada (no caso de atuações ao vivo); pode haver momentos em que a voz do cantor não é perceptível por cima do som dos instrumentos musicais; e muitos cantores enunciam palavras claramente em algumas notas, mas não tão bem em outras (Palmer, 2013, pp. 28-29).

A maior parte da legendagem de canções é feita por profissionais, mas o fenómeno de *fansubbing* (legendas feitas por fãs do TP) é muito comum na internet, tanto sob a forma de tradução intralinguística (por exemplo, canções cantadas em inglês a que são aplicadas *fansubs* em inglês para facilitar a compreensão do ouvinte), como de tradução interlinguística (por exemplo, canções de séries *anime* japonesas, muito populares no mundo ocidental, podem estar disponíveis na *internet* com *fansubs* em inglês ou português) (Low, 2017, p. 57).

3.4.2. Programas de concertos

Em certos espetáculos musicais atuados ao vivo (como óperas), é prática comum disponibilizar programas ao público que contêm traduções das letras a serem cantadas, nos casos em que estas não são cantadas na língua do público (Low, 2017, p. 46).

Apesar da natureza poética das letras de óperas, as traduções presentes em programas de concertos costumam conter linguagem simples e direta, sem “floreados”, e com pontuação normal, para que possam ser lidas e compreendidas rapidamente. Estas traduções costumam ser retiradas de obras como *The Ring of Words, an Anthology of Song Texts* (1963), de Philip Miller, ou de websites que se especializam neste tipo de

traduções, como o LiederNet Archive⁹⁰, criado pela programadora informática canadiana Emily Ezust em 1995, que contém quase trinta mil traduções.

3.4.3. Panfletos de CDs e textos informativos

Muitos CDs contêm panfletos que incluem uma transcrição das letras das canções na própria Língua de Partida: isto permite que os ouvintes acompanhem o que está a ser cantado, quer percebam a língua ou não. Por vezes, estes panfletos contêm também traduções literais das letras (Low, 2017, p. 50). No caso de CDs de libretos de óperas, as traduções incluídas costumam ser em inglês, francês, alemão e/ou italiano.

Este tipo de meio difere dos programas dados ao público em concertos pois as canções não estão a ser ouvidas em tempo real: o facto de estarem gravadas num CD (ou numa cassete, disco vinil, etc.) significa que o ouvinte pode pausar a canção, reouvila, aumentar ou diminuir o volume, etc. Como tal, uma tradução incluída num panfleto de CD não necessita de ser breve e direta (como no caso de programas de concertos), pois o público tem a capacidade de ler e reler o TC enquanto reouve a canção. O mesmo se aplica a traduções de letras publicados nos *websites* oficiais de artistas musicais (Low, 2017, p. 50).

3.4.4. Traduções de estudo

Este tipo de tradução tem utilidade não para os ouvintes de uma canção, mas para os seus intérpretes. São traduções explicativas disponibilizadas a cantores, diretores corais e professores de canto quando estes lidam com canções cujas letras estão em línguas que eles não falam, tal como óperas interpretadas na sua língua original (Low, 2017, p. 42). A sua função é fazer com que o cantor tenha uma compreensão total da letra da canção, incluindo notas sobre os significados múltiplos e registo de cada palavra, e as alusões pretendidas pelo uso das palavras da letra. Eugene Nida chama a este tipo de traduções “*gloss translations*” (“traduções-glossário”), onde o tradutor “*attempts to reproduce as literally and meaningfully as possible the form and*

⁹⁰ www.lieder.net

content of the original”, usando glosas e notas de rodapé para fazer o texto “*fully comprehensible*.” (apud Low, 2017, p. 42). Este tipo de tradução não necessita de ser direto e económico, como no caso de programas de concertos, nem necessita de reproduzir a linguagem poética do TP, como no caso de panfletos de CDs: é uma tradução feita com o objetivo de ser lida cuidadosamente, relida e estudada.

3.4.5. Traduções faladas

“Traduções faladas” assemelham-se mais a paráfrases do que a traduções: são resumos breves do conteúdo da letra de uma canção estrangeira que vai ser interpretada ao vivo na sua língua original. Estes resumos são declamados na língua do público pelos intérpretes da canção, pelos apresentadores do espetáculo ou por comentadores radiofónicos ou televisivos, antes de a canção ser interpretada, pelo que costumam ser feitos numa linguagem informal e direta (Low, 2017, p. 57).

O capítulo seguinte descreve o processo de efetuar a tradução cantável da letra de uma canção.

3.5. Traduções cantáveis

Este capítulo trata de traduções cantáveis 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). Traduções cantáveis são também chamadas traduções “*equirhythmic(al)*”, “*vocal*”, “*synchronized*” e “*music-linked*” (Apter & Herman, 2016, p. 1). O processo de criar traduções cantáveis é consideravelmente mais complexo do que o processo de criar traduções literais: o facto de ser acompanhado por (e ter de ser coerente com) uma composição musical significa que o TC necessita de respeitar um conjunto de normas e requisitos. A autoridade no que toca à distinção e identificação destas normas e requisitos (bem como a formas de lidar com eles) é o Professor Peter Low, que identifica cinco critérios a que uma tradução cantável tem de ter atenção: cantabilidade, sentido, naturalidade, ritmo e rima. Low

chama ao balanço e cooperação entre estes cinco critérios o seu “Princípio do Pentatlo” (ver secção abaixo).

Para que uma tradução cantável seja considerada adequada, esta necessita de agradar a duas entidades: o cantor (ou cantores), que tem de interpretar o TC, e os ouvintes. Uma tradução cantável inadequada vai parecer desajeitada e vai dificultar a sua interpretação por parte do cantor, fazendo a sua inadequação óbvia ao ouvinte. Segundo o Professor Johan Franzon, “(...) *singability means not just ‘easy to sing’ but something akin to the way skopos theory describes a good translation: suitable in every relevant way for the particular purpose.*” (Franzon, 2008, p. 375). O objetivo, o *skopos* de uma canção (quer seja um texto original ou uma tradução) é ser esteticamente agradável e apelativa ao público-alvo: isto significa que, para além dos aspetos particulares do Pentatlo de Peter Low, a qualidade de uma tradução cantável pode ser avaliada, em termos gerais, através de uma frase pouco apreciada no contexto dos Estudos de Tradução: tem de “soar bem”.

A adequação de uma tradução cantável depende não só da qualidade da tradução, mas também da própria LC, pois cada língua tem um grau diferente de cantabilidade: por exemplo, línguas latinas, como o italiano e o português, contêm predominantemente palavras que terminam em vogais, o que permite fluidez no canto⁹¹; pelo contrário, línguas germânicas, como o inglês e o alemão, contêm grupos consonânticos que podem interromper a fluidez do canto (Palmer, 2013, p. 23). Contudo, cada língua tem diferentes propriedades que podem também facilitar a realização de traduções cantáveis: por exemplo, o inglês, apesar de ser uma língua germânica, é uma boa LC para traduções cantáveis pois contém um vocabulário extremamente extenso; cada palavra em inglês possui um grande número de sinónimos pelos quais o tradutor pode optar para facilitar uma rima. A maior parte das palavras inglesas de uso comum são também muito curtas, o que permite inserir uma maior quantidade de conteúdo semântico num único verso: considere-se, por exemplo, a palavra monossilábica “*scrub*”, cuja tradução para português ocupa três sílabas (“*esfregar*”), ou a palavra “*arrependimento*”, que contém o triplo do número de sílabas de “*regret*” (Low, 2017, pp. 64-65). Segundo Peter Low:

⁹¹ O italiano em particular é considerado especialmente adequado ao canto, devido à sua escassez de ditongos e de consoantes guturais (Apter & Herman, 2016, p. 12).

All translators need to know their TL well, and song-translators need to be real wordsmiths, adept at manipulating the language they work with, resourceful at finding several ways of saying something in that language and discerning in selecting the best option. (Low, 2017, p. 64)

3.5.1. O Princípio do Pentatlo de Peter Low

Como foi referido acima, Peter Low divide as várias obrigações e restrições impostas a traduções cantáveis em cinco critérios: cantabilidade, sentido, naturalidade, ritmo e rima. Cada um destes critérios irá ser analisado detalhadamente abaixo.

O facto de estes cinco critérios serem tão diferentes uns dos outros leva alguns autores a considerarem uma tradução cantável um “ato de malabarismo”, em que o tradutor necessita de manter estas cinco exigências sempre no ar, prestando igual atenção a todas elas (Low, 2017, p. 79). Contudo, a metáfora que Low propõe para este processo é antes a de um pentatlo.

Um pentatlo é uma competição nos Jogos Olímpicos que consiste em cinco atividades diferentes⁹². Estas atividades não são independentes, estando ligadas pelo mesmo sistema de pontos: isto significa que um participante que tenha uma pontuação baixa no lançamento do disco, por exemplo, não perde nesta atividade; as pontuações que cada participante teve em cada uma das cinco atividades são somadas, e o participante com a maior soma é o vencedor – ou seja, os participantes vencem ou perdem *o pentatlo*, não as atividades individuais.

Low considera que este é o melhor processo que o tradutor pode usar na realização de traduções cantáveis: não é necessário “vencer” em todos os cinco critérios, é apenas necessário dar atenção a todos eles, atenção suficiente para garantir que o resultado final seja uma boa tradução cantável. Por exemplo, se preservar o sentido da letra original for de especial importância numa determinada tradução, o tradutor pode

⁹² A natureza específica das cinco atividades tem variado ao longo dos anos. Na Grécia Antiga, o pentatlo era normalmente constituído pelo salto em comprimento, o lançamento do dardo, o lançamento do disco, o estádio e a luta-livre. Atualmente, não existe um pentatlo nos Jogos Olímpicos modernos, que o substituíram pelo heptatlo em 1984 (<https://en.wikipedia.org/wiki/Pentathlon>, consultado a 25 de junho de 2017, 16:21).

querer ignorar alguns aspetos de rima ou de naturalidade (tendo por isso uma “pontuação” mais baixa nesses dois critérios), dedicar-se mais a preservar o sentido (tendo assim uma “pontuação” mais alta neste critério) e dar apenas moderada atenção à cantabilidade e ao ritmo: se a tradução for feita com inteligência e criatividade, a “pontuação total” deste TC deverá ser aceitável (Low, 2017, pp. 79-81).

Neste exemplo, a prioridade do tradutor é o sentido, e o conceito de “prioridade” é de especial importância na realização de traduções cantáveis. O tradutor tem de estar consciente de aquilo que é mais importante quando efetua uma tradução cantável: as suas prioridades, não relativamente a um determinado artista ou estilo de música, mas relativamente à tradução de uma canção específica (Low, 2017, p. 79). Por exemplo, na tradução de uma canção bem conhecida pelo seu ritmo, o critério de ritmo deve ser priorizado. É útil fazer a distinção entre canções musicocêntricas e logocêntricas, pois no caso das primeiras, é aceitável que o tradutor se concentre no ritmo e cantabilidade, mesmo à custa do sentido, enquanto que para as segundas, o sentido é mais importante (Low, 2017, p. 80).

Este tipo de processo pode parecer atípico para um tradutor, pois costuma fazer com que não exista uma transferência exata de conteúdo e de significado do TP para o TC. Contudo, um processo atípico é necessário para obedecer a um *skopos* atípico (Low, 2017, p. 81). De facto, este processo pragmático de tradução, em que o tradutor necessita de fazer sacrifícios em vários critérios para que eles “joguem” uns com os outros, é o mesmo processo pelo qual letristas e artistas musicais escrevem as letras das suas canções (Low, 2017, p. 109).

No caso de óperas e musicais, Low reconhece que o tradutor necessita de ter em conta um sexto critério, a que pode ser chamado “eficácia no palco”. Como foi afirmado anteriormente, no capítulo 3.2. “Porquê traduzir canções?”, óperas e musicais não dependem apenas da música, mas também do enredo e daquilo que pode ser visto no palco – a dança, a maquilhagem, o cenário, o vestuário, os adereços, etc., e a tradução das letras das canções deve ter esses aspetos em conta (Low, 2017, p. 110).

3.5.1.1. Cantabilidade

Ao longo deste trabalho, a palavra “cantabilidade” tem sido usada para descrever a propriedade definidora de uma tradução cantável: o facto de poder ser cantada, ao contrário de uma tradução literal. A cantabilidade de um TC depende da forma como o tradutor lida com os cinco critérios do Pentatlo de Low, e ao primeiro desses critérios, Low dá também o nome de “cantabilidade” (“*singability*”), pois é um critério que lida não com aspetos específicos de ritmo, rima, sentido ou naturalidade, mas com aspetos relacionados com a “relativa facilidade de vocalização”. Este critério lida com o facto de que existem palavras que, devido às vogais e consoantes que as constituem, são mais fáceis de cantar do que outras (Low, 2017, p. 81). Segundo Ronnie Apter e Mark Herman, “*Like composers, translators (...) must consider the physical limitations of the human voice.*” (Apter & Herman, 2016, p. 222). No Pentatlo de Low, a palavra “cantabilidade” é, portanto, usada não no sentido em que costuma ser usada por tradutores de letras, mas no sentido em que é usada por cantores profissionais (Low, 2017, p. 86).

A maneira de satisfazer este critério é atender às exigências do ato físico do canto, como a articulação, respiração, dinâmica e ressonância; contudo, os tradutores que não estão familiarizados com este tipo de aspetos técnicos do canto dispõem de outras técnicas para confirmar a cantabilidade do seu TC: a mais simples é consultar o próprio cantor que vai ter de cantar a sua tradução; existem várias técnicas que facilitam o canto de um texto, mas todas elas são secundárias à avaliação do próprio cantor. Diferentes intérpretes possuem diferentes capacidades vocálicas, e a pessoa que melhor as sabe julgar é o próprio intérprete (e, em certos casos, o seu professor de canto) (Low, 2017, p. 82).

Algumas técnicas para facilitar a vocalização de uma letra incluem:

- Ter em conta o tom das notas a que correspondem as sílabas das palavras do TC: as vogais mais fáceis de cantar, em qualquer tipo de nota (embora sejam um pouco mais difíceis em notas graves), são [a] e [e] (ou, em inglês, o “schwa”, [ə]); as vogais mais fáceis de cantar em notas agudas são [i] e, em inglês, [ɪ]; a vogal mais fácil de cantar em notas graves é [ɔ]. Vogais fechadas ([i], [ə] e [u]) são mais

difíceis de cantar em notas longas (Apter & Herman, 2016, p. 222; Low, 2017, pp. 84-86). A maneira mais simples de garantir a cantabilidade das vogais é tentar fazer com que a vogal a que corresponde uma nota longa no TC seja a mesma vogal (ou semelhante) a que essa nota longa corresponde no TP – embora sejam raros os casos em que isto é possível (Low, 2017, pp. 86-87).

- Tentar usar predominantemente sílabas abertas (sílabas que terminam numa vogal). Esta técnica é relativamente fácil em línguas como o português, o espanhol ou o italiano, mas pode ser mais difícil quando a LC é o inglês (Low, 2017, p. 82).
- Evitar grupos consonânticos (como na palavra “*partner*” ou no nome “*Tchaikovsky*”). Esta regra tem alguma flexibilidade, pois existem línguas onde grupos consonânticos são mais comuns do que em outras, mas os seus falantes estão mais habituados a elas: por exemplo, um cantor russo pode ser capaz de cantar palavras repletas de grupos consonânticos, mas um cantor italiano pode ter mais dificuldade (Low, 2017, pp. 82-84).
- Quando possível, evitar consoantes oclusivas ([p], [b], [t], [d], [k] e [g]), que fazem a língua e os lábios interromper a corrente de ar da fala e reduzem assim a fluidez do canto (Low, 2017, p. 84).
- Evitar trava-línguas, que (por definição) dificultam a declamação de qualquer texto, quer cantado, quer falado. Um trava-línguas pode resultar de um ou mais grupos consonânticos, ou da repetição sucessiva do mesmo som ou de palavras foneticamente semelhantes (Apter & Herman, 2016, p. 228). Quando uma letra contém um trava-línguas propositadamente (por exemplo, para efeito humorístico), o tradutor pode ter o esforço adicional de tentar reproduzir o efeito na LC, ou pode omiti-lo para poupar o cantor.

É importante ter em mente que estes pontos são linhas de orientação com alguma flexibilidade, não são regras fixas. Um cantor pode considerar um TC perfeitamente cantável mesmo que este vá contra todos estes pontos.

3.5.1.2. Sentido

O critério de sentido lida com a transferência do conteúdo semântico do TP para o TC. No caso de traduções cantáveis, esta transferência nem sempre (ou raramente) é feita na perfeição. Para se respeitar o ritmo, a cantabilidade, a naturalidade e a rima de uma canção, costuma ser necessário fazer-se alterações ao seu conteúdo semântico. Em outros tipos de tradução (incluindo traduções literais de letras), seria impensável, por exemplo, substituir “*St. Paul*” por “carcanhol”, ou traduzir “*shooting star*” apenas por “estrela” (omitindo “cadente”)⁹³, mas em traduções cantáveis estas alterações são necessárias. A alteração do conteúdo semântico de uma letra resulta numa “pontuação” mais baixa no critério de sentido, mas pode ser necessária para preencher os requisitos dos outros critérios (Low, 2017, p. 87): a alteração de “*St. Paul*” para “carcanhol” auxilia a rima, e a omissão de “cadente” permite que não se exceda o número de sílabas do verso. Ronnie Apter e Mark Herman são da mesma opinião, argumentando que “(...) *in order to fit the music, a singable translation must sacrifice some literality, some meaning.*” (Apter & Herman, 2016, p. 14).

A maior parte das alterações semânticas necessárias para garantir a cantabilidade consistem na omissão de elementos verbais, ou na sua substituição por outros elementos verbais que não são uma tradução direta, mas que estão relacionados semanticamente com os elementos originais. Para substituir um determinado elemento verbal, o tradutor pode escolher um outro elemento que tenha uma relação de sinonímia imperfeita (por exemplo, traduzir “*depressed*” por “triste”, em vez de por “deprimido”), hiperonímia (“*pigeon*” por “pássaro”) ou hiponímia (“*tree*” por “pinheiro”) com o elemento original, ou que esteja no mesmo grupo semântico (“*daisy*” por “rosa”) (Low, 2017, p. 87). Desde que o termo escolhido não esteja demasiado afastado semanticamente do termo original, deverá ser aceitável no contexto de uma tradução cantável; Peter Low ilustra este conceito com uma metáfora do arco e flecha: “*you don’t need to hit the bull’s-eye, you do have to hit the board.*” (Low, 2017, p. 81).

O facto de a letra de uma canção estar associada a uma composição musical significa que, por vezes, certas palavras da letra são associadas a notas específicas da

⁹³ Exemplos retirados, respetivamente, das traduções cantáveis das canções “The Pirates Who Don’t Do Anything” e “I’m So Lonesome I Could Cry”, que são parte do *corpus* do presente trabalho.

melodia. Durante o processo de tradução, é comum para o tradutor (de qualquer tipo de texto) alterar a ordem das palavras de uma frase, quer seja devido a uma escolha estética ou apenas para seguir as normas de estrutura sintática da LC. Contudo, existem casos na tradução de letras em que uma determinada palavra está intimamente ligada a uma nota (ou conjunto de notas) da melodia, e é pedido ao tradutor (pelo cantor, pelo compositor, pelo encenador, etc.) que essa relação se mantenha inalterada no TC (Apter & Herman, 2016, p. 38). Isto aplica-se particularmente a nomes próprios (especialmente de personagens ou dos locais onde se passa a ação, no caso de letras narrativas) (Apter & Herman, 2016, p. 40), a elementos humorísticos (pois um texto humorístico necessita de ser contado na ordem certa e com o *timing* certo) (Apter & Herman, 2016, pp. 230-231) e letras que expressam emoções fortes (por exemplo, uma canção que expresse raiva pode incluir um termo insultuoso no seu clímax musical, por isso a sua posição deve ser mantida numa tradução cantável) (Apter & Herman, 2016, p. 233). É também importante ter em conta quais as notas que são mais predominantes na melodia (tal como as notas mais longas, ou cantadas num volume mais alto) e tentar fazê-las corresponder às palavras “importantes” do TC – ou seja, palavras com valor semântico, como substantivos e verbos, em vez de classes com valor sintático, como pronomes e determinantes (Apter & Herman, 2016, p. 38). Joseph Addison (1672-1719), ensaísta e poeta britânico, descreve a má utilização desta regra:

It oftentimes happen'd likewise, that the finest Notes in the Air fell upon the most insignificant Words in the Sentence. I have known the word *And* pursu'd through the whole Gamut, I have been entertain'd with many a melodious *The*, and have heard the most beautiful Graces Quavers and Divisions bestow'd upon *Then, For* and *From*; to the eternal Honour of our English Particles. (citado em Apter & Herman, 2016, p. xxvi)

3.5.1.3. Naturalidade

O conceito de naturalidade refere-se à capacidade de fazer o TC parecer um texto que foi criado espontaneamente na LC, por um letrista, um poeta, ou por um artista musical (no caso de letras de canções), e não por um tradutor (Low, 2017, p. 88). A

naturalidade foi já discutida acima no capítulo 3.3. “O processo de traduzir letras”, onde foi feita a distinção entre “*overt translations*” (traduções óbvias, que usam linguagem pouco natural) e “*covert translations*” (traduções que observam as normas da LC, e podem por isso passar por textos originais).

A naturalidade é incluída como um dos critérios do Pentatlo de Low pois é de grande importância em traduções cujo objetivo é serem cantadas. Um texto escrito contra as normas da LC (por exemplo, por usar termos demasiado formais ou técnicos, ou por usar uma estrutura sintática inconveniente) pode fazer com que seja difícil para o cantor transmitir as emoções pretendidas pela letra. A “*overt translation*” de uma letra é também inconveniente para os ouvintes, pois uma linguagem inconveniente requer esforço adicional para ser percebida, afetando assim a experiência de audição da canção (Low, 2017, p. 88).

Uma tradução cantável pode cumprir os requisitos do critério de naturalidade se respeitar as normas da LC e se usar um registo semelhante ao do TP: na maior parte das canções, que têm um carácter expressivo, emocional ou narrativo, este registo é relativamente informal, usando palavras curtas de uso comum (Low, 2017, pp. 67, 88).

3.5.1.4. Ritmo

Este critério apresenta o maior desafio para o tradutor, pois o seu cumprimento é a parte mais importante de todo o Pentatlo. O ritmo de uma canção não apresenta tanta flexibilidade como os outros critérios: o sentido pode ser alterado ligeiramente sem trair muito o TP, mas se o objetivo do TC é ser cantado, o tradutor é obrigado a respeitar o ritmo da melodia (o compasso, os acentos, a duração das notas, etc.) (Low, 2017, p. 78). O ritmo é certamente mais importante que a rima, pois nem todas as canções rimam, mas todas têm ritmo (Low, 2017, p. 103). Uma boa tradução cantável necessita de ser feita de acordo com o ritmo da canção.

A técnica mais simples, e mais usada, para respeitar o ritmo da canção consiste em manter o mesmo número de sílabas: na maior parte das canções, cada sílaba de cada palavra da letra corresponde a uma nota musical da melodia; isto permite que a letra seja cantada com o mesmo ritmo da melodia. Logo, o ritmo pode ser respeitado se o tradutor fizer com que cada verso contenha o mesmo número de sílabas no TP e no TC

(Low, 2017, p. 96). Segundo Judi Palmer, “*the number of syllables contained within the word in translation must be identical to the number of syllables in the original*” (Palmer, 2013, p. 23), e Johan Franzon chama à correspondência entre notas e sílabas “*the minimum requirement of singability*” (Franzon, 2008, p.3 92).

Em português, na música e na poesia, o número de sílabas de um verso costuma ser contado até à última sílaba tónica – por exemplo, o verso “Heróis do mar, nobre povo” tem sete sílabas, pois “-vo” não é contado; contudo, existe alguma flexibilidade neste aspeto, e tanto letristas como tradutores podem fazer sílabas finais átonas corresponder a notas acentuadas se acharem apropriado.

Quando a tradução de um verso contém menos sílabas do que o seu equivalente no TP (algo que acontece raramente quando a LC é o português, mas mais frequentemente quando é o inglês), o tradutor pode escolher palavras mais longas (embora isso possa comprometer o critério de naturalidade), repetir uma palavra ou segmento frásico, ou adicionar uma palavra ou segmento frásico novo; esta adição deve ser, obviamente, algo relacionado com o resto do TC, tal como algo que esteja subentendido no texto original, ou apenas palavras menores cuja adição não faça especial diferença ao conteúdo semântico do texto; por exemplo, a palavra “*butterflies*” (três sílabas) pode ser curta demais para traduzir a palavra “borboletas” (quatro sílabas), pelo que o tradutor poderá optar antes por “*the butterflies*” ou “*these butterflies*” (Low, 2017, p. 96). Uma outra opção consiste em introduzir um melisma – uma secção da canção onde uma única sílaba da letra corresponde a duas ou mais notas musicais: neste caso, em vez de adicionar mais uma sílaba, o tradutor poderia fazer a sílaba “-flies” de “*butterflies*” corresponder às notas a que correspondem as sílabas “-le” e “-tas” de “borboletas”.

Quando o problema do TC é ter sílabas a mais, o tradutor pode optar por omitir palavras (tal como adjetivos, ou artigos e pronomes cuja omissão não torne a frase gramaticamente incorreta) ou por substituir uma palavra ou segmento frásico por algo mais curto que se adeque à letra (Low, 2017, p. 96): por exemplo, na dobragem em português europeu do filme de animação *The Hunchback of Notre Dame* (1996), a canção “The Bells of Notre Dame” (cujo título é uma frase repetida ao longo da letra⁹⁴)

⁹⁴ <http://www.metrolyrics.com/the-bells-of-notredame-lyrics-disney.html> (consultado a 27 de junho de 2017, 17:58)

passa a ser “O Som de Notre Dame”⁹⁵; nesta frase, é essencial manter “Notre Dame” (uma referência à igreja onde a maior parte da ação do filme toma lugar), mas a referência específica a “*the bells*” (que tem duas sílabas, mas cuja tradução literal, “os sinos”, tem três) não é essencial, pelo que foi substituída por “o som”⁹⁶. Um TP que contenha um melisma fornece uma boa oportunidade para introduzir mais sílabas (fazendo assim com que cada nota do TC corresponda a uma sílaba, omitindo por isso o melisma) (Low, 2017, pp. 100-101). Uma canção de andamento lento, onde a maior parte das notas demoram algum tempo a serem cantadas, fornece também alguma flexibilidade ao tradutor: uma sílaba do TP cantada durante vários segundos pode ser transformada em duas sílabas cantadas um pouco mais rapidamente no TC.

Apesar desta conservação do número de sílabas ser uma técnica prática, existem casos em que o tradutor pode fazer pequenos ajustes ao número de sílabas. Muitos compositores profissionais fazem ajustes à letra ou às notas da melodia para que as duas se ajustem melhor uma à outra, e segundo Peter Low, “*Clearly, musicians do not all see the rhythmic details as sacrosanct.*” (2017, p. 101). Manter o número de sílabas é uma boa linha de orientação e pode ser altamente desejável, por exemplo, no caso de cânticos religiosos (cuja intenção é a de serem cantados por coros amadores, beneficiando por isso de versos com uma métrica uniforme), mas não é estritamente essencial se os cantores e músicos não se importarem com um pequeno ajuste aqui e ali. De facto, se o tradutor trabalhar em conjunto com o compositor e/ou com os músicos que vão interpretar o TC, e se houver essa possibilidade, podem ser feitos ajustes às notas da melodia bem como à letra da canção (Low, 2017, pp. 101-102).

Outro aspeto que pode beneficiar tanto o ritmo como a cantabilidade do TC consiste em manter as mesmas palavras (pelo menos algumas) nas mesmas notas, ou, alternativamente, manter os mesmos sons nas mesmas notas. Esta prática é extremamente difícil de cumprir sem ignorar o critério do sentido, e não é de todo essencial, mas existem casos em que, por pura coincidência, esta prática pode ser efetuada de maneira a auxiliar o ritmo e a cantabilidade (Low, 2017, pp. 87, 97): por exemplo, tanto “*to fly*” como a sua tradução literal, “voar”, contêm duas sílabas e o som

⁹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=264geMXIbD8> (consultado a 27 de junho de 2017, 18:02)

⁹⁶ Este é um exemplo interessante, pois nesta letra, a frase refere-se ao *som dos sinos* que ecoa por Paris, o que significa que tanto “o som” como “*the bells*” deixa algum conteúdo verbal subentendido; o que está subentendido num está explícito no outro.

tónico [a], pelo que o tradutor pode escolher fazer as alterações necessárias ao resto do verso para garantir que as duas expressões correspondem às mesmas notas – por exemplo, numa tradução cantável da canção “I Believe I Can Fly” (1996), do cantor americano R. Kelly⁹⁷, o tradutor pode tentar fazer a palavra “voar” corresponder às mesmas notas que “*can fly*”. Em certos casos, o tradutor pode escolher alterar algum do conteúdo semântico exclusivamente para este efeito: por exemplo, a frase principal (e o título) da canção “I Won’t Say I’m In Love”, do filme *Hercules* (1997), foi traduzida para “Eu Nem Sei Se É Amor”⁹⁸, que não é uma tradução exata do conteúdo verbal do original, mas usa a palavra “se” na mesma sílaba (e nota musical) de “*say*”; estas palavras não têm o mesmo significado, mas são homófonas, e usá-las na mesma nota garante um maior grau de cantabilidade ao TC⁹⁹.

3.5.1.5. Rima

A rima consiste no uso de sons foneticamente semelhantes uns aos outros, especialmente no fim de versos, mas também por vezes dentro do mesmo verso (no caso da rima interna). O esquema rimático de um poema ou de uma letra de música consiste na disposição dos pares rimáticos ao longo do poema ou da letra. Peter Low considera este critério o menos importante de todos os cinco, visto existirem inúmeras canções (e poemas) que não rimam, e omitir (ou pelo menos alterar) o esquema rimático de uma letra na sua tradução não é uma traição particularmente grave – especialmente se, para manter a rima, o tradutor tiver de comprometer um dos outros quatro critérios. Contudo, Low inclui a rima como um dos critérios do seu Pentatlo pois se o tradutor escolher mantê-la, essa deve ser uma decisão tomada antecipadamente no processo de tradução: é uma má ideia efetuar a tradução inteira, respeitando os outros quatro critérios, e apenas depois alterar certas palavras de maneira a rimarem. Se o tradutor escolher manter a rima, deve encontrar boas palavras que rimem cedo no processo de tradução, e efetuar o resto da tradução à volta delas. Low chama a este processo

⁹⁷ <http://www.mvdbase.com/video.php?id=15312> (consultado a 3 de julho de 2017, 15:53)

⁹⁸ <https://www.letras.mus.br/disney/1231755/> (consultado a 3 de julho de 2017, 16:00)

⁹⁹ Esta alteração do conteúdo semântico também permitiu que o verso tivesse o mesmo número de sílabas que o verso original (seis), e que a palavra mais importante, “amor” (“*love*”) se mantivesse no final do verso, podendo assim ser cantada na nota longa que termina a estrofe.

“*working backwards*” – o tradutor começa por encontrar as palavras que rimam e constrói o resto dos versos à sua volta (Low, 2017, pp. 103, 108).

Low aconselha o tradutor a perguntar-se a si mesmo se o TC necessita absolutamente de rimar; a resposta normalmente será que a rima não é essencial, mas é pelo menos desejável – por oposição aos outros critérios, cujo cumprimento (melhor ou pior) é sempre essencial. Esta resposta depende também da LC, pois existem culturas, como a cultura musical japonesa, onde as canções raramente ou nunca contêm rima (Low, 2017, p. 103). Por outro lado, na Inglaterra Vitoriana e Eduardiana, era regra manter o esquema rimático do TP em todas as traduções para o inglês, mesmo que isso exigisse uma alteração drástica do conteúdo semântico (Apter & Herman, 2016, p. 190). Existem canções, especialmente canções musicocêntricas, que beneficiam bastante da rima: a rima torna a letra mais memorável e cativante, e são muitos os TP que contêm palavras escolhidas exclusivamente porque rimam. Nestes casos, o tradutor pode escolher fazer o mesmo no TC (Low, 2017, p. 103).

A rima usada em letras de canções (tanto em originais como em traduções) pode ser perfeita ou imperfeita: palavras que formam uma rima perfeita terminam exatamente com os mesmos fonemas (por exemplo, “*incredible*” e “*vegetable*”, que terminam ambos em [əbəl]); palavras que formam uma rima imperfeita terminam com muitos dos mesmos fonemas, mas não todos (por exemplo, “*incredible*” forma rima imperfeita com “*bicycle*”, que termina em [ɪkəl])¹⁰⁰. De maneira a manter o sentido, a naturalidade, o ritmo ou a cantabilidade, o tradutor pode escolher substituir uma rima perfeita do TP por uma rima imperfeita no TC (Low, 2017, pp. 105-106). Ronnie Apter e Mark Herman sugerem também que para compensar a omissão ou alteração de uma rima, o tradutor pode adicionar uma aliteração (a repetição de consoantes), uma assonância (a repetição de vogais), ou uma rima interna (Apter & Herman, 2016, pp. 192, 195). Existem também opções “preguiçosas” que podem ser usadas para encontrar rimas fáceis: estas opções incluem terminar versos com verbos no infinitivo (no caso do português como LC, pois todos os verbos da mesma conjugação podem formar pelo menos uma rima imperfeita entre si) ou no gerúndio (especialmente no caso do inglês

¹⁰⁰ <https://www.normaculta.com.br/classificacao-de-rimas/> (consultado a 1 de julho de 2017, 12:44).

como LC, pois a terminação “-ing” permite fazer rimas imperfeitas), ou simplesmente rimar uma palavra com ela própria.

Low conclui que para um TP que rime, uma tradução cantável não deve omitir completamente a rima, mas pode alterá-la de maneira a não comprometer os outros critérios; um verso onde todo o conteúdo semântico é alterado apenas para acomodar a palavra final está a pôr toda a sua ênfase nessa única palavra – “*the tail wags the dog*” (Low, p. 2017, p. 104). O esquema rimático original não necessita de ser mantido, o que significa que o tradutor pode usar um número menor de rimas, ou dispô-las em versos diferentes (Low, 2017, pp. 104-105).

3.5.2. Colaboração entre tradutores e músicos

A grande maioria das traduções cantáveis de letras de canções não são feitas por tradutores profissionais, mas por pessoas do mundo da música, tal como cantores, letristas, especialistas em ópera, dramaturgos e fãs amadores do TP. Contudo, existem inúmeras exceções para esta regra: muitas óperas são traduzidas por tradutores especialistas em ópera, como Ronnie Apter, Mark Herman e Natalia Macfarren; musicais, tanto atuados ao vivo como no cinema, são traduzidos por tradutores profissionais, e o mesmo acontece para outros géneros de música. Isto não significa que o tradutor seja o único responsável pela tradução de uma letra: é bastante comum para um tradutor colaborar com músicos profissionais, especialmente com letristas (escritores de letras de música). A colaboração entre tradutores e letristas usufrui das competências linguísticas dos primeiros e das competências artísticas e expressivas dos segundos (Low, 2017, p. 44). Muitos compositores participam também no processo de tradução, chegando por vezes a alterar a melodia de uma canção de maneira a que esta se adeque melhor ao TC – em vez de ser exclusivamente o tradutor a adaptar a sua tradução à melodia que foi composta para o TP. Por exemplo, o compositor alemão Richard Wagner participou no processo de tradução da sua ópera *Tannhäuser* (1845) para o francês, e o compositor italiano Giuseppe Verdi deu a sua contribuição durante a tradução para o francês da sua ópera *Otello* (1887) (Apter & Herman, p. 11).

As traduções de estudo, referidas anteriormente no capítulo 3.4. “Traduções literais”, são outro aspeto onde os tradutores e os músicos colaboram entre si. Estas

traduções fornecem descrições detalhadas da linguagem usada no TP, sendo feitas por tradutores especificamente para que o cantor (e outros músicos que participem na atuação da canção) compreenda totalmente o TP (Low, 2017, pp. 42-44).

3.5.3. Instruções práticas

Segue-se uma lista de instruções práticas para o processo de efetuar traduções cantáveis de canções de qualquer gênero.

- Começar a tradução não pelo primeiro verso, mas pela *frase-chave*. A grande maioria das canções contém uma frase principal, que pode estar contida num único verso ou abranger vários versos. Esta frase pode ser identificada por ser repetida ao longo da letra, ou por ser o clímax do refrão. Em muitos casos, a frase principal da letra serve também de título da canção, ou pode ser o primeiro verso (introduzindo a canção), mas existem exceções. Por exemplo, a frase-chave d’*A Portuguesa* não é “A Portuguesa” (pois esta frase não aparece na própria letra), nem “Heróis do mar, nobre povo” (o primeiro verso), mas sim “Às armas!” (que é repetida várias vezes no refrão). Da mesma maneira, na canção “Three Little Birds” (1980), de Bob Marley and the Wailers¹⁰¹, a frase-chave não é a frase do título, que aparece a meio das estrofes, mas sim “Don’t worry about a thing”, que é repetida no refrão, e serve também de primeiro verso da canção¹⁰². A frase-chave é a frase mais importante e memorável da letra, e como tal, deve ser o primeiro aspeto da canção a receber a atenção do tradutor. Começar a tradução pela frase-chave é preferível a traduzir os versos por ordem, pois isso pode levar o tradutor a ter de substituir a frase-chave por uma frase menos interessante no TC, por exemplo, para que rime com outro verso (Low, 2017, p. 78).
- Identificar as partes essenciais da letra. O tradutor deve saber distinguir uma canção logocêntrica de uma canção musicocêntrica, pois estes dois tipos de

¹⁰¹ https://en.wikipedia.org/wiki/Three_Little_Birds (consultado a 2 de julho de 2017, 13:21)

¹⁰² <https://genius.com/Bob-marley-and-the-wailers-three-little-birds-lyrics> (consultado a 2 de julho de 2017, 13:21)

canções têm diferentes prioridades: antes de iniciar a tradução, o tradutor deve verificar se a canção que vai traduzir contém linguagem poética, se o conteúdo semântico é importante para o desfrute da canção, ou se a letra está lá apenas para acompanhar a melodia, e se a mensagem a ser transmitida é mais subliminar e não depende tanto de aspectos verbais específicos da letra, que podem por isso ser alterados para garantir a cantabilidade da tradução (Low, 2017, pp. 10-14, 79).

- Identificar as prioridades *do Texto de Chegada*. O tradutor deve identificar o *skopos* do TC, identificando assim os critérios do Pentatlo de Low a que tem de dar mais atenção. Tanto este passo como o anterior envolvem esquecer o contexto em que a canção se insere: independentemente do artista, do género, do espaço e tempo em que esta canção se insere, quais são as prioridades desta canção em particular, e quais as prioridades do TC? (Low, 2017, p. 79).
- Mesmo depois de as prioridades da tradução estarem estabelecidas, o tradutor deve tentar não se concentrar apenas em um dos critérios do Pentatlo de Low à custa dos outros quatro. Considerar um único critério como o mais importante *a priori* faz com que haja uma menor flexibilidade durante o processo de tradução. Em todas as traduções cantáveis, existem um ou dois critérios que são considerados menos importantes, mas nenhum deles pode ser totalmente ignorado sem comprometer a cantabilidade da canção (exceto a rima) (Low, 2017, p. 109).
- Decidir se o esquema rimático será mantido como está no TP, se será alterado, ou se a rima será omitida completamente. Como foi mencionado anteriormente, saber se o TC deve rimar desde o início do processo de tradução é preferível a efetuar a tradução inteira e fazer alterações para acomodar a rima posteriormente (Low, 2017, pp. 79, 103).
- Em certas canções, pode ser útil começar por fazer a tradução literal da letra e, em seguida, fazer as alterações necessárias para lhe conferir cantabilidade. Ocasionalmente, existem casos em que uma tradução literal de um verso é perfeitamente cantável por pura coincidência.
- Deslocação de conteúdo semântico. Por vezes, um verso contém demasiado conteúdo semântico importante, e mantê-lo todo no TC faria o verso longo

demais, interferindo assim com o ritmo e comprometendo a cantabilidade. Nestes casos, o tradutor pode identificar um verso próximo com menos conteúdo, ou com conteúdo semântico menos importante (tal como a repetição de uma ideia transmitida anteriormente), e deslocar algum do conteúdo do primeiro verso para este segundo verso. O tradutor pode identificar uma certa mensagem como importante para a letra de uma canção, mas não é essencial que esta mensagem seja transmitida exatamente no mesmo verso (Low, 2017, p. 80).

- Compensação: também chamada “tradução não-local”, este processo envolve adicionar um aspecto estilístico (tal como uma piada, uma assonância, uma repetição, etc.) para compensar pela omissão do mesmo aspecto de outra parte do TC.
- Quando o uso da tradução literal de uma palavra no TC compromete o ritmo (fazendo com que o verso exceda o seu número de sílabas) ou a rima, o tradutor pode substituir a palavra em questão por um sinónimo (tal como “tempestade” por “tormenta”), um quase-sinónimo (um termo no mesmo campo semântico, tal como “rio” em vez de “ribeiro”, ou “carvalho” em vez de “pinheiro”), um hiperónimo (tal como “peixe” em vez de “atum”) ou um hipónimo (tal como “caravela” em vez de “navio”). Metáforas e comparações podem também ser substituídas por metáforas e comparações equivalentes que transmitam a mesma mensagem (Low, 2017, p. 80, 87).
- Se possível, e se for necessário, pedir o auxílio do cantor a que o TC é destinado e/ou a outros músicos profissionais relacionados com o projeto em questão (Low p.101). Se o seu auxílio não for necessário, tentar obter o seu *feedback* depois da tradução estar terminada, e fazer as alterações necessárias de acordo com esse *feedback* (Low, 2017, p. 82).

Vale a pena repetir que o cumprimento de todas estas instruções auxilia, mas não garante, a realização de uma boa tradução cantável. O tradutor necessita de ter criatividade na resolução de problemas, um vocabulário e cultura extensos e um bom ouvido para a música.

4. Corpus e análise da tradução

AC/DC – “Night Prowler”

Somewhere a clock strikes midnight	Suspended animation
And there's a full moon in the sky	As I slip into your room
You hear a dog bark in the distance	I'm your night prowler, asleep in the day
You hear someone's baby cry	Yeah I'm the night prowler, get outta my way
A rat runs down the alley	Look out for the night prowler, watch out tonight
And a chill runs down your spine	Yes I'm the night prowler, when you turn out the
And someone walks across your grave	light
And you wish the sun would shine	
'Cause no one's gonna warn you	I'm your night prowler, asleep in the day
And no one's gonna yell attack	Yes I'm your night prowler, get outta my way
And you don't feel the steel	Look out for the night prowler, watch out tonight
Till it's hangin' out your back	Yes I'm your night prowler, when you turn out the
I'm your night prowler, asleep in the day	light
Night prowler, get outta my way	I'm your night prowler, break down your door
Yeah I'm the night prowler, watch out tonight	I'm your night prowler, crawling across your floor
Yes I'm your night prowler, when you turn out the	I'm the night prowler, make a mess of you, yes I will
light	Night prowler
	And I'm telling this to you
Too scared to turn your light out	There ain't nothing
Cause there's somethin' on your mind	There ain't nothing
Was that a noise outside the window	Nothing you can do
What's that shadow on the blind	
As you lie there naked	(Shazbot
Like a body in a tomb	Nanu nanu)

Fonte: <http://www.azlyrics.com/lyrics/acdc/nightprowler.html> (consultado a 27 de abril de 2017, 12:46)

Tradução cantável (“Noturno”)

Algues à meia-noite	Animação suspensa
O céu banhado em luar	E a vítima és tu
Um cão ladra lá ao longe	Sou o noturno, não vou descansar
Ouves um bebé a chorar	Sim sou o noturno, até te apanhar
Um rato passa por ti	Cuidado com o noturno, não me vais ouvir
E faz-te estremecer	Sim sou o noturno, quando fores dormir
Arrepio faz-te desejar	
Poder ver o sol nascer	Sou o noturno, não vou descansar
Ninguém te vai avisar	Sim sou o noturno, até te apanhar
Não importa p'ra onde vais	Cuidado com o noturno, não me vais ouvir
Não sentes o metal	Sim sou o noturno, quando fores dormir
Até ser tarde demais	Sou o noturno, olha em redor
Sou o noturno, não vou descansar	Sou o noturno, sou mesmo o pior
Noturno, até te apanhar	Sou o noturno, dar cabo de ti, ah pois vou
Sim sou o noturno, não me vais ouvir	Noturno
Sim o teu noturno, quando fores dormir	E estou-te a dizer
	Não há nada
Não te deixam dormir	Não há nada
Essas preocupações	Que possas fazer
Que barulho foi aquele	
O que são estas visões	(Shazbot
Encontro-te no quarto	Nanu nanu)
Inocente e nu	

Análise da tradução:

“Night Prowler” é uma canção da banda de *rock*¹⁰³ australiana AC/DC, interpretada e publicada em 1979 no álbum *Highway to Hell*. Este é o último álbum a

¹⁰³ Apesar da associação desta banda ao género do *heavy metal*, o seu estilo costuma ser definido como *hard rock*, um género de *rock* muito próximo ao *metal*, e a própria banda faz várias referências ao *rock*

ter sido cantado pelo vocalista Bon Scott, que após falecer foi substituído pelo vocalista inglês Brian Johnson. A letra da canção trata de um “caçador noturno” de intenções pouco claras a avisar a sua presa do perigo que esta corre.

Apesar desta banda ser conhecida pelas suas canções *rock* energéticas de andamento rápido, algumas das suas canções, incluindo “Night Prowler”, são cantadas com um andamento mais lento, chegando a entrar no género de *blues rock*¹⁰⁴. O facto de a maior parte das sílabas da letra corresponderem a notas longas faz com que uma tradução cantável possa adicionar ou subtrair uma ou outra sílaba sem prejudicar a cantabilidade dos versos.

Pontos a assinalar na tradução cantável:

- Traduzi “*night prowler*” (tanto na própria letra como no título) apenas por “noturno” por ter também três sílabas e muitas das mesmas consoantes (devido à origem etimológica comum de “*night*” e “noturno”). O sentido de “*prowler*” (“caçador, vagante”) está suficientemente subentendido ao longo da letra, que se trata basicamente de um aviso por parte do caçador sorrateiro à sua presa.
- Primeira estrofe:
 - A primeira palavra da letra é “*Somewhere*”, o que, em conjunto com a melodia calma, contribui para conferir à canção um tom de incerteza e imprecisão misteriosa desde o início. Para que o TC tivesse o mesmo efeito, mantive “*Algures*” como a primeira palavra do primeiro verso.
 - No verso 2, alterei “*full moon*” para “*luar*” de maneira a rimar com “*chorar*”, no verso 4. A nota alongada a que corresponde “*moon*” no TP corresponde à sílaba “-do” no TC, que também usa a vogal [u].
 - No verso 3, omiti “*you hear*” de maneira a não exceder o número de sílabas do verso.
 - No verso 5, substituí “*runs down the alley*” por “*passa por ti*” de maneira a não exceder o número de sílabas do verso. O som final [i] em “*alley*” é usado também na palavra “*ti*”.

nos títulos das suas canções, tal como “For Those About to Rock (We Salute You)” e “It’s a Long Way to the Top (If You Wanna Rock n’ Roll)”.

¹⁰⁴ [https://en.wikipedia.org/wiki/Night_Prowler_\(song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Night_Prowler_(song)) (consultado a 27 de abril de 2017, 15:07)

- Alterei o conteúdo semântico do verso 6 de maneira a usar “estremecer”, para poder rimar com “nascer”.
- Alterei o conteúdo semântico dos versos 7 e 8: usei “arrepio” (o “chill” mencionado no verso 6) e usei o conteúdo do verso 8 para traduzir ambos os versos, omitindo assim o conteúdo do verso 7.
- Alterei o conteúdo semântico dos versos 10 e 12 de maneira a incluir a rima “vais”/ “demais”.
- Alterei o conteúdo dos versos 13 e 14 de maneira a incluir a rima “descansar” / “apanhar”, criando uma única frase a partir dos dois segmentos que se seguem a “noturno” (“não vou descansar – até te apanhar”), que se insere bem na natureza desta letra. O mesmo se aplica aos mesmos segmentos nos versos 15 e 16. Mantive estas alterações sempre que estes versos são repetidos nas estrofes seguintes.
- Segunda estrofe:
 - Alterei o conteúdo semântico do verso 1 de maneira a não exceder o número de sílabas do verso.
 - Alterei o conteúdo semântico do verso 4 de maneira a fazer rima com “preocupações”.
 - Nos versos 5 a 8, alterei algum conteúdo semântico e desloquei elementos de um verso para outro, com a exceção do verso 7, que mantive como está na tradução literal. Passei “naked” do verso 5 para o verso 6, passei o conteúdo do verso 8 para o verso 5 e criei conteúdo novo para o verso 8 de maneira a fazê-lo rimar com “nu”.
- Terceira estrofe:
 - Alterei o conteúdo semântico dos versos 5 e 6 de maneira a usar o som tónico da rima do TP, [ɔ].
- “Slazbot/ Nanu, nanu” são palavras inventadas da série americana *Mork & Mindy*¹⁰⁵ (1978-1982), que a banda inseriu como *easter egg*; a canção e a série não estão de outra forma relacionadas.

¹⁰⁵ https://en.wikipedia.org/wiki/Mork_%26_Mindy e <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Music/ACDC> (consultados a 27 de abril de 2017, 20:00)

Amon Amarth – “Raise Your Horns”

Victory	To protect
We fought hard and prevailed	King and country
Brutally	
We were fighting	Victory
	Honor those who gave their life
Stormy seas	Willingly
Rolling thunder, piercing hail	We will not grieve
Battlefield	
Lit by lightning	So pour the beer for thirsty men
	A drink that they have earned
Eagerly	And pour a beer for those who fell
We filled the waves with enemies	For those who did not return
Hungrily	
Ravens cawing	Raise your horns!
	Raise them up to the sky!
Home shore calls	We will drink to glory tonight
We return on bloody seas	Raise your horns for brave fallen friends
Twilight falls	We will meet where the beer never ends
Darkness crawling	
	Raise your horns!
So pour the beer for thirsty men	Raise them up to the sky!
A drink that they have earned	We will drink to glory tonight!
And pour a beer for those who fell	Raise your horns!
For those who did not return	Raise them up to the sky!
	We will drink tonight!
Raise your horns!	
Raise them up to the sky!	Raise your horns!
We will drink to glory tonight	Raise them up to the sky!
Raise your horns for brave fallen friends	We will drink to glory tonight
We will meet where the beer never ends	Raise your horns
	For brave fallen friends
No regrets	We will meet in Valhalla again
We went out to war and strife	

Fonte: <http://www.azlyrics.com/lyrics/amonamarth/raiseyourhorns.html> (consultado a 13 de abril de 2017, 13:27)

Tradução cantável (“Ergue os Cornos”)

Vitória

Lutámos, sucesso

Tão brutal

Lutávamos

Tormentas

Rugem no mar, granizo

Batalhas

Luz de raios

Ávidos

Inimigos demos ao mar

Famintos

Corvos grasnam

P'ra casa

Por sangue vamos voltar

Pôr-do-sol

Traz escuridão

Serve cerveja a quem merece

Uma p'ra quem lutou

Serve cerveja a quem morreu

Uma p'ra quem não voltou

Ergue os cornos!

Ergue-os ao céu!

Vamos beber por quem venceu

Ergue os cornos, ergue-os a quem

Repousa onde há cerveja sem fim

Combater

Fomos sem olhar p'ra trás

Proteger

Rei e pátria

Vitória

Honra a quem sacrificou

A vida

Não os chorem

Serve cerveja a quem merece

Uma p'ra quem lutou

Serve cerveja a quem morreu

Uma p'ra quem não voltou

Ergue os cornos!

Ergue-os ao céu!

Vamos beber por quem venceu

Ergue os cornos, ergue-os a quem

Repousa onde há cerveja sem fim

Ergue os cornos!

Ergue-os ao céu!

Vamos beber por quem venceu

Ergue os cornos!

Ergue-os ao céu!

Vamos beber já!

Ergue os cornos!

Ergue-os ao céu!

Vamos beber por quem venceu

Ergue os cornos

Ergue-os a quem

Repousa em Valhalla bem

Análise da tradução:

A recolha de canções a serem incluídas no *corpus* do presente trabalho foi feita com a intenção de incluir as principais variedades e dialetos do inglês. A canção “Raise Your Horns”, de Amon Amarth, foi escolhida com o intuito de representar o inglês como segunda língua: Amon Amarth é uma banda sueca, cujos membros são originários de Tumba, no condado de Estocolmo. A maior parte das suas canções têm letras em inglês, que os membros da banda falam como segunda língua. Esta escolha torna as suas letras mais acessíveis a fãs de outros países, fazendo assim com que a banda tenha um sucesso internacional. “Raise Your Horns” foi escrita para o seu álbum *Jomsviking*, lançado em 2016.

A frase mais icónica desta letra é a frase que lhe serve de título, “*raise your horns*”: as canções desta banda falam invariavelmente sobre a cultura e história dos Vikings, e a presente canção concentra-se em formas de mostrar respeito aos Vikings que morreram em batalha: “*raise your horns*” tem o sentido, neste contexto, de “erguer os copos” (habitualmente feitos a partir de chifres de animais durante a era medieval) como saudação aos Vikings falecidos, mas invoca também o gesto de “*raising horns*” popular entre bandas e fãs de *heavy metal* (um punho fechado com o indicador e o mindinho estendidos), bem como os capacetes chifrudos pelos quais os Vikings são popularmente conhecidos¹⁰⁶. Qualquer destes sentidos só pode ser entendido se o ouvinte tiver algum conhecimento sobre o contexto da canção, e o mesmo se aplica à tradução literal “erguei os cornos”. Na minha tradução, podia ter usado tanto “chifres” como “cornos”, que são sinónimos; optei por “cornos” por ser útil para a tradução cantável, dada a sua semelhança fonética com “*horns*” (que tem a mesma origem etimológica). No TP, “*horns*” invoca também o sentido de “trompetas”, tendo em conta o tom de glorificação e celebração da canção, embora este sentido seja apenas reproduzível em português através da própria palavra “trompetas”, que negaria a imagem de copos e a referência à cultura de *heavy metal*.

¹⁰⁶ Apesar de historicamente incorretos (pois os Vikings reais usavam capacetes de metal sem chifres), os capacetes chifrudos são uma imagem icónica e popular o suficiente para serem invocados nas canções desta banda.

Na tradução literal, usei a segunda pessoa do plural para traduzir verbos conjugados na segunda pessoa (todos eles no Imperativo), visto a canção ter o ambiente épico medieval que normalmente pede o uso do “vós”. Contudo, na tradução cantável foi necessário usar antes a segunda pessoa do singular por motivos de ritmo.

Pontos a assinalar na tradução cantável:

- Nas primeiras três estrofes, as expressões trissilábicas “*victory*”, “*brutally*”, “*stormy seas*”, “*battlefield*”, “*eagerly*” e “*hungrily*” são dispostas nas mesmas posições nas suas respectivas estrofes de maneira a rimarem umas com as outras. Estas rimas são imperfeitas, e embora tenha tentado manter alguma da rima, concentrei-me mais em reproduzir o conteúdo semântico dos segmentos frásicos em que se encontram, visto esta ser uma canção logocêntrica, preocupada em ilustrar um ambiente marcial da era Viking.
- Primeira estrofe:
 - No verso 2, para poder reproduzir o conteúdo do TP sem desrespeitar o ritmo da canção, omiti “*hard*” e “*and*”, fazendo com que a frase pareça muito mais básica no Texto de Chegada; traduzi “*prevailed*” apenas por “sucesso” de maneira a reproduzir a rima imperfeita “*prevailed*”/ “*hail*” com “granizo”.
- Segunda estrofe:
 - A palavra “tormentas”, de três sílabas, insere-se adequadamente no verso trissilábico “*Stormy seas*”; desloquei a referência ao mar para o verso seguinte.
 - No verso 3, “*battlefield*” é usado como metonímia – a letra provavelmente refere-se às batalhas que tomaram lugar nesse campo, não ao próprio campo. Para conservar as três sílabas que o ritmo permite neste verso, omiti a metonímia, usando apenas “batalhas”.
 - “Iluminados” tem demasiadas sílabas para poder ser inserido no verso 4; optei apenas por “Luz de raios”, que não liga este verso ao anterior com a mesma eficácia com que isso sucede no TP (pois “*lit*” adjectiva “*battlefield*”); contudo, os versos do TC continuam a trazer ao ouvinte o espírito pretendido, invocando a imagem da batalha e da tempestade.

- Substituí a rima perfeita “*fighting*”/ “*lightning*” pela rima imperfeita “lutávamos”/ “raios”.
- Terceira estrofe:
 - De maneira a não exceder as três sílabas permitidas pelo ritmo ao primeiro verso, substituí o advérbio “*eagerly*” pelo adjetivo “*eager*” – “ávidos”.
 - Visto o verso 2 rimar com o verso da estrofe seguinte “*We return on bloody seas*”, substituí “*waves*” por “mar”, de maneira a fazer rima com “voltar”.
- Quarta estrofe:
 - Omiti as ideias de “*shore*” e “*calls*” de maneira a não exceder as três sílabas permitidas pelo ritmo ao primeiro verso.
 - Para corresponder às três sílabas permitidas ao terceiro verso, substituí “*twilight*” por “pôr-do-sol” e omiti “*falls*”; tornei também “pôr-do-sol” o sujeito do verso seguinte, de maneira a usar a palavra monossilábica “traz” em conjunto com “escuridão”.
 - No verso 4, “escuridão” forma uma rima imperfeita com “grasnam”.
- Quinta estrofe:
 - Por necessitar de usar a segunda pessoa do singular no refrão, uso-a também nesta estrofe em vez da segunda pessoa do plural (“*serve*” em vez de “*servi*”) para que haja consistência.
 - De maneira a rimar com “voltou”, substituí “*earned*”, no verso 2, por “lutou”, e desloquei “*earned*” para o verso 1 (necessitando assim de omitir “*thirsty*”).
 - No verso 3, em vez do eufemismo “*fell*”, usei o termo mais claro “morreu”, que por ter o som [e] reflete o [ɛ] de “*fell*” e cria uma assonância com o [ɛ] de “merece”.
- Refrão:
 - Traduzi “*raise your horns*”, que tem três sílabas, por “ergue os cornos”, que tem quatro (se usasse a segunda pessoa do plural, como fiz na tradução literal, teria cinco sílabas). Isto faz com que a última sílaba, “-

nos”, seja cantada na nota que, no TP, inicia o segundo verso (à qual corresponde a sílaba “rai-“). Contudo, esta infração não causa problemas com o ritmo: “*Raise them up to the sky*”, com seis sílabas, pode ser traduzido como “Ergue-os ao céu”, que tem quatro; o verso em português pode ser inserido no mesmo ritmo com a ajuda do “-nos” do verso anterior e prologando a sílaba “céu” de maneira a criar um melisma¹⁰⁷ que ocupe as últimas duas notas do verso.

- Alterei completamente o verso 3 de maneira a rimar com o verso 2. Contudo, a palavra “venceu” ecoa o uso da palavra “*glory*” no Texto de Partida.
- No verso 4, omiti “*brave fallen friends*” de maneira a introduzir “quem”, que forma uma rima imperfeita com “fim”.
- O verso 5 só pode ser cantado dentro do ritmo da canção se se cantar as sílabas “repousa onde” como uma única sílaba (“repous’onde”).
- Sexta estrofe:
 - Transporte a ideia de “*no regrets*” do verso 1 para o verso 2, sob a forma de “sem olhar p’ra trás”, e transporte as ideias de “*war and strife*” do verso 2 para o verso 1 como “combater”.
- Sétima estrofe:
 - O conteúdo do verso 2 está todo presente, mas “*their life*” foi transportado para o verso 3 (“A vida”); a omissão de “*willingly*” é justificada pelo uso da palavra “sacrificou”, que sugere “*gave (willingly)*”.
- Terceiro refrão:
 - O último verso, “*We will drink tonight*”, é uma versão reduzida do verso presente nos outros refrões, “*We will drink to glory tonight*”, onde a última sílaba é alongada de maneira a imitar um grito de guerra. Para traduzir este verso, usei o mesmo início que usei para traduzir a versão completa do verso, “Vamos beber”, e adicionei “já”, uma palavra monossilábica cuja vogal aberta pode ser gritada confortavelmente.

¹⁰⁷ Técnica musical em que uma única sílaba textual corresponde a duas ou mais notas musicais – ver capítulo 3.5. “Traduções cantáveis”.

- Quarto refrão:
 - O último verso é uma alteração do verso que aparece nos outros refrões, *"We will meet where the beer never ends"*. Para traduzir este verso, substituí o fim do verso original (no TC, "onde há cerveja sem fim") por "em Valhalla", que, por ter poucas sílabas, deixaria a última nota sem texto; resolvi este problema adicionando "bem", uma palavra monossilábica que rima com o "quem" do verso anterior.

Carlton Draught – “Big Ad”

It's a big ad.

Very big ad.

It's a big ad we're in.

It's a big ad.

My God it's big!

Can't believe how big it is!

It's a big ad!

For Carlton Draught!

It's just so freak...ing HUGE!

It's a big ad!

Expensive ad!

This ad better sell some...

Blooooooody...

Beer!

Fonte: transcrição a partir do próprio anúncio, que contém a letra na forma de legendas¹⁰⁸.

¹⁰⁸ https://www.youtube.com/watch?v=eH3GH7Pn_eA (consultado a 19 de maio de 2017, 16:41)

Tradução cantável (“Grande Anúncio”):

Grande anúncio.

Muito grande.

Que grande anúncio este.

Grande anúncio.

Meu Deus que grande!

Não dá p'ra acreditar!

Grande anúncio!

Da Carlton Draught!

Que anúncio tão ENORME!

Grande anúncio!

Anúncio caro!

É melhor vender bué

Ceeeeeeeeerve...

Ja!

Análise da tradução:

Para que o *corpus* do presente trabalho incluísse um exemplo de uma canção publicitária, escolhi a canção do chamado “Big Ad” da marca de cerveja australiana Carlton Draught. O anúncio foi criado em 2005 pela agência de publicidade australiana George Patterson Partners Melbourne e realizado por James McGrath, tendo a duração de um minuto¹⁰⁹. O anúncio consiste em duas multidões a correr uma contra a outra como se se tratassem de dois exércitos no campo de batalha, enquanto cantam humoristicamente sobre a grandiosidade épica do próprio anúncio. A melodia é retirada da composição “O Fortuna”, composta por Carl Orff em 1935-1936 para a sua *cantata*

¹⁰⁹ <http://theinspirationroom.com/daily/2005/carlton-draught-beer-big-ad> (consultado a 19 de maio de 2017, 16:33)

*Carmina Burana*¹¹⁰. A canção é cantada pelo Melbourne Chorale, com acompanhamento instrumental pela Melbourne Symphony Orchestra.

Pontos a assinalar na tradução cantável:

- No verso “*It’s a big ad*”, que é repetido ao longo da canção, omiti “*It’s a*” de maneira a não exceder o número de sílabas do verso. As sílabas “-de” e “a-” devem também ser contraídas (“Grand’anúncio”) pela mesma razão.
- No verso 2, omiti “*ad*” para não exceder o número de sílabas do verso. Visto “anúncio” ter sido dito no verso anterior (e, de facto, ao longo da letra inteira), pode considerar-se subentendido neste verso.
- No verso 3, substituí “*we’re in*” por “este” de maneira a manter o número de sílabas do verso.
- No verso 6, omiti “*how big it is*” de forma a não exceder o número de sílabas; “como é grande” está subentendido, visto a grandeza do anúncio ser o tema corrente da letra.
- No verso 8, substituí “*for*” por “da” por ter o mesmo número de sílabas e ser também adequada a este contexto.
- No verso 9, omiti “*freaking*” e adicionei novamente a palavra “anúncio” de maneira a manter o número de sílabas do verso.
- No verso 11 (tanto na tradução cantável como na literal) usei “anúncio caro” em vez de “caro anúncio” visto o adjetivo “caro” mudar de significado quando usado numa posição pré-nominal (de “que custa muito dinheiro” para “querido”). O mesmo se aplica a “grande”, que em posição pós-nominal tem o sentido de “que tem grandes dimensões” e em posição pré-nominal tem o sentido de “grandioso, exagerado, intenso”; uso “grande” em posição pré-nominal ao longo do TC porque creio ser esse o sentido pretendido pelo TP.
- No verso 12, omiti “*This ad*” para não exceder o número de sílabas do verso. Usei a expressão informal “*bué*” para não exceder o número de sílabas (visto ser uma palavra monossilábica, enquanto que sinónimos como “muita” e “bastante” têm sílabas demais) e também para compensar pela omissão da expressão informal “*bloody*” no verso seguinte.

¹¹⁰ https://en.wikipedia.org/wiki/O_Fortuna (consultado a 19 de maio de 2017, 16:34)

- Os versos 13 e 14 do TP consistem nas palavras “*bloody beer*”, onde as sílabas “*bloo-*” e “*beer*” correspondem a notas alongadas que trazem um final triunfante ao anúncio. A palavra mais importante aqui é “*beer*” (o produto que o anúncio divulga), que em português tem três sílabas (“*cer-ve-ja*”), o mesmo número de sílabas que a expressão inteira “*bloody beer*”; omiti, portanto, “*bloody*”, passando a mesma ideia de informalidade para o verso 12 através da palavra “*bué*”. As duas notas alongadas correspondem assim às sílabas “*cer-*” e “*-ja*” no TC.

Johnny Cash – “Ain’t No Grave”

There ain't no grave
Can hold my body down
There ain't no grave
Can hold my body down

When I hear that trumpet sound
I'm gonna rise right out of the ground
Ain't no grave
Can hold my body down

Well, look way down the river
And what do you think I see
I see a band of angels
And they're coming after me

Ain't no grave
Can hold my body down
There ain't no grave
Can hold my body down

Well, look down yonder, Gabriel
Put your feet on the land and sea
But Gabriel, don't you blow your
trumpet
'Til you hear from me

There ain't no grave
Can hold my body down
Ain't no grave
Can hold my body down

Well meet me, Jesus, meet me
Meet me in the middle of the air
And if these wings don't fail me,
I will meet you anywhere

Ain't no grave
Can hold my body down
There ain't no grave
Can hold my body down

Well meet me, Mother and Father,
Meet me down the river road
And Mama, you know that I'll be there
When I check in my load

Ain't no grave
Can hold my body down
There ain't no grave
Can hold my body down
There ain't no grave
Can hold my body down

Fonte:

<http://www.azlyrics.com/lyrics/johnnycash/aintnogravegonnaholdthisbodydown.html>

(consultado a 22 de abril de 2017, 18:46)

Tradução cantável (“Não Há Cova”):

Não há cova

Que me vá segurar

Não há cova

Que me vá segurar

Quando a trompeta soar

Do chão eu me vou levantar

Não há cova

Que me vá segurar

Olha lá para o rio

O que achas que eu vi

Um bando de anjos

À procura de mim

Não há cova

Que me vá segurar

Não há cova

Que me vá segurar

Olha para ali, Gabriel

Põe os pés na terra e mar

Mas não toques essa trompeta

Até eu regressar

Não há cova

Que me vá segurar

Não há cova

Que me vá segurar

Jesus, vem ter comigo

Apanha-me no meio do ar

Se usar estas asas

Vou te poder encontrar

Não há cova

Que me vá segurar

Não há cova

Que me vá segurar

Mãe, pai, venham ter comigo

Na estrada à beira do rio

Mãe, sabes que vou lá estar

E vou estar mais vazio

Não há cova

Que me vá segurar

Não há cova

Que me vá segurar

Não há cova

Que me vá segurar

Análise da tradução:

“Ain’t No Grave”, por vezes intitulada “Ain’t No Grave (Can Hold My Body Down)” ou “Ain’t No Grave (Gonna Hold This Body Down)”, é uma canção tradicional religiosa americana. A letra, carregada de simbolismo cristão (tal como referências a anjos e a Jesus), descreve o percurso da alma até ao outro mundo; o sujeito poético alterna entre a aceitação do seu destino (por exemplo, em “*Well meet me, Jesus, meet me*”) e a contestação do mesmo, recusando-se a aceitar a sua morte e esperando talvez até a sua ressurreição (especialmente evidente no refrão).

A versão mais conhecida desta canção foi gravada pelo cantor *country* Johnny Cash em 2003, apenas alguns meses antes da sua morte, para o álbum *American VI: Ain’t No Grave*, publicado postumamente em 2010¹¹¹. A ficha técnica deste álbum descreve a canção como “tradicional”, embora a sua autoria se costume atribuir ao cantor religioso Claude Ely (1922-1978), que diz ter inventado esta canção espontaneamente quando estava doente com tuberculose¹¹². A canção foi cantada por vários artistas e usada (especialmente a versão de Johnny Cash) em promoções publicitárias de vários filmes e séries televisivas, maioritariamente *Westerns*, tal como o filme *Django Unchained* (2012) e a série *Westworld* (2016).

A minha prioridade nesta tradução foi manter todas as referências a elementos bíblicos (“*trumpet*”, “*angels*”, “*Gabriel*” e “*Jesus*”) e todas as referências à morte, diretas ou simbólicas (“*grave*”, “*river*”, “*ground*”, “*wings*”, etc.); apesar de não ser tão importante como o conteúdo semântico, consegui também manter todas as rimas.

Pontos a assinalar na tradução cantável:

- No refrão, substituí “*can hold*” por “*vá*” para não exceder o número de sílabas do verso.
- Primeira estrofe:

¹¹¹ https://en.wikipedia.org/wiki/American_VI:_Ain%27t_No_Grave e <http://www.metacritic.com/music/american-vi-aint-no-grave/johnny-cash> (consultados a 23 de abril de 2017, 18:14)

¹¹² <http://usreligion.blogspot.pt/2011/05/aint-no-grave-life-and-legacy-of-marcel.html> e https://en.wikipedia.org/wiki/Ain%27t_No_Grave (consultados a 23 de abril de 2017, 18:18)

- Nos versos 1 e 2, fiz rima em “-ar” porque no Texto de Partida estes versos rimam com o verso recorrente “*Can hold my body down*”, que tinha já traduzido por “Que me vá segurar”.
- Segunda estrofe:
 - No verso 2, alterei “*see*”, no Presente Simples, para “vi”, no Pretérito Perfeito do Indicativo, para manter a rima com o som [i].
 - No verso 3, omiti o verbo inicial “*I see*” de maneira a não exceder o número de sílabas do verso.
 - No verso 4, omiti “*and*” de maneira a não exceder o número de sílabas do verso e alterei “*coming after me*” para “à procura de mim” (em vez de “a perseguir-me”) de maneira a fazer uma rima imperfeita com “vi”.
- Terceira estrofe:
 - No verso 3, omiti “*Gabriel*” e substituí “*your*” por “essa” para não exceder o número de sílabas do verso.
 - No verso 4, substituí “*Until you hear from me*” por “Até eu regressar”, que neste contexto tem um significado semelhante. Esta opção permite-me rimar com “mar”.
- Quarta estrofe:
 - No verso 1, omiti uma das instâncias de “*meet me*”, que no Texto de Partida é repetido, para não exceder o número de sílabas do verso.
 - Simplifiquei a ideia que os versos 3 e 4 tentam transmitir para não exceder o número de sílabas do verso.
- Quinta estrofe:
 - O verso 1 reflete o primeiro verso da quarta estrofe, por isso estruturei-o da mesma forma no Texto de Chegada: usei o vocativo no início do verso e traduzi “*meet me*” por “venham ter comigo”. Omiti “*and*” para não exceder o número de sílabas do verso.
 - No verso 4, a expressão “*when I check my load*” é usada metaforicamente: o rio mencionado ao longo da canção pode simbolizar a corrente por onde os mortos desaguam para o Além (como o rio Estige da mitologia grega, ou os seus equivalentes noutras mitologias). Este

“check in my load” parece ser das partes finais deste percurso para o Além que é descrito ao longo da letra; a “devolução da carga” invoca a imagem do sujeito a libertar-se da carga pesada que o prendia à sua vida terrestre. Ao procurar uma rima para “rio”, apercebi-me que “vou estar mais vazio” transmite esta ideia da morte como libertação da vida, como abandono das responsabilidades e problemas terrestres, com a mesma informalidade e casualidade do verso original.

The Clancy Brothers and Tommy Makem – “The Irish Rover”

In the year of Our Lord eighteen-hundred and six
We set sail from the port quay of Cork
We were sailing away with a cargo of bricks
For the grand City Hall in New York
We'd an elegant craft
She was rigged fore and aft
And how the trade winds drove her
She had twenty-three masts
And she stood several blasts
And they called her the Irish Rover

Of the best Sligo rags
We had two million barrels of bone
We had three million bales
Of old nanny goats' tails
We had four million barrels of stone
We had five million hogs
And six million dogs
Seven million barrels of porter
We had eight million sides
Of old blind horses' hides
In the hold of the Irish Rover

There was Barney McGee
From the banks of the Leith
There was Hogan from county Tyrone
There was Johnny McGirk,
Who was scared stiff of work
And a chap from Westmeath named Malone
We had Slugger O'Toole,
Who was drunk as a rule
And Fighting Bill Tracy from Dover
And your man, Mick McCann,
From the banks of the Bann
Was the skipper on the Irish Rover

We had one million bags
We had sailed seven years when the measles
broke out
And the ship lost her way in a fog (great fog)
And the whale of a crew
Was reduced down to two
Twas meself and the captain's old dog (big dog)
Well, the ship struck a rock,
Oh Lord what a shock
And nearly tumbled over
Turned nine times around
And the poor old dog was drowned
I'm the last of the Irish Rover

Fonte: http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Clancy_Brothers:The_Irish_Rover (consultado a 8 de abril de 2017, 13:53)

Tradução cantável (“O Irish Rover”):

No ano do Senhor mil oitocentos e seis	la um milhão de sacos
Embarcámos no porto de Cork	Dos tecidos mais caros
Com a missão de levar caixas de tijolos	De osso tínhamos dois milhões
Para a Câmara de Nova Iorque	Três milhões de fardos
Que belo barco ele é	De cabritos pardos
Da proa até à ré	De giz tínhamos quatro milhões
Não há que mais comova	Cinco milhões de mães
Vinte mastos no ar	Seis milhões de cães
Para o vento o levar	Sete milhões de barris cheios
E chamava-se <i>Irish Rover</i>	Oito milhões de peles
	Dos cavalos mais belos
	Iam dentro do <i>Irish Rover</i>
la o Barney McGee	
Das margens do rio Leith	
E o Hogan vindo de Tyrone	Sete anos depois, a gripe se espalhou
la o Johnny McGirk	Perdemo-nos num nevoeiro (oh não)
Que trabalhava pouco	E os homens depois
E o rapaz de Westmeath era Malone	Passaram a ser dois
la o Slugger O'Toole	Só eu e o cão do capitão (que cão)
Bêbado como uma mula	Numa pedra bateu
E o Lutador Tracy de Dover	Que susto me deu
E ia o Mick McCann,	Levámos grande sova
Das margens do rio Bann	Muito se virou
Era capitão do <i>Irish Rover</i>	E o pobre cão se afogou
	Acabou-se o <i>Irish Rover</i>

Análise da tradução:

“The Irish Rover” é uma canção tradicional irlandesa que foi interpretada e gravada por vários cantores e bandas irlandesas, tais como The Dubliners e os Culann’s Hounds. A maior parte destas bandas fez ligeiras alterações à letra tradicional; contudo, o conteúdo geral da letra está presente em todas as versões – trata-se da descrição de um navio, o *Irish Rover*, impossivelmente enorme, com uma carga impossivelmente extensa, que tem um acidente e é destruído; a letra é declamada pelo único

sobrevivente do desastre, que pode exagerar as características do navio tanto quanto queira, visto não haver ninguém que o possa desmentir. A versão da canção usada para esta tradução foi interpretada pelo grupo irlandês The Clancy Brothers and Tommy Makem para o seu álbum *Hearty and Hellish!* (1962).

Como muitas versões da canção, a presente versão inclui, na última estrofe, o verso “*We had sailed seven years when the measles broke out*”; isto parece significar que houve uma epidemia que afetou a tripulação do navio. Contudo, as versões mais antigas da canção mencionam antes “*the mizzens broke out*”¹¹³; “*mizzen*” é uma palavra do calão náutico e diminutivo de “*mizzenmast*”, o mastro de ré¹¹⁴. Intérpretes posteriores ouviram incorretamente a letra e confundiram “*mizzens*” com “*measles*”, sendo agora comum usar esta última na letra da canção.

Escolhi esta canção como parte do *corpus* do presente trabalho devido à predominância de regionalismos irlandeses (“*grand*”, “*chap*”, “*your man*” e “*porter*”). Na tradução literal que fiz desta canção, traduzi estas expressões apenas por expressões dentro da norma, não coloquiais, em português; na tradução cantável, a maior parte destas expressões foi omitida de maneira a manter a cantabilidade, mas de maneira a reproduzir o espírito de informalidade do TP, usei certas expressões informais em outros pontos da canção, tal como “bêbado como uma mula” e “levámos grande sova”.

Pontos a assinalar na tradução cantável:

- Primeira estrofe:
 - No verso 1, “mil oitocentos e seis” tem mais uma sílaba que “*eighteen hundred and six*”. Este problema pode ser resolvido omitindo o segundo “o” da palavra “oitocentos”, pronunciando-a assim da maneira coloquial: “oit’centos”, o que faz a palavra ter três sílabas em vez de quatro (“oi – t’cen – tos”). Este detalhe contribui também para reproduzir o espírito coloquial do Texto de Partida.
 - No verso 2, substituí “*We set sail*” por “Embarcámos”; as opções “partímos” e “zarpámos” fariam o verso demasiado curto, e “levantámos vela” faria o verso exceder o seu número de sílabas. Esta opção permite

¹¹³ <http://www.irishmusicdaily.com/irish-rover> (consultado a 11 de abril de 2017, 19:29)

¹¹⁴ <https://en.wiktionary.org/wiki/mizzenmast> (consultado a 11 de abril de 2017, 19:30)

também que “porto” corresponda à mesma nota a que corresponde “port” no Texto de Partida.

- Embora o TP inicie uma nova frase no verso 3, no TC este verso continua a frase iniciada nos primeiros dois versos, de maneira a criar um resultado que não excede o número de sílabas do verso.
- No verso 4, omiti “grand” para não exceder o número de sílabas do verso.
- Alterei o conteúdo do verso 7 de maneira a fazer uma rima imperfeita entre “comova” e “Rover”.
- Alterei um pouco o conteúdo dos versos 8 e 9 de maneira a efetuar rima, mas a referência aos mastros e ao vento foi mantida.
- Segunda estrofe:
 - No verso 2, adicionei “rio” de forma a corresponder ao número de sílabas do verso.
 - Alterei o conteúdo do verso 5 de maneira a usar “pouco” para fazer rima imperfeita com “McGirk”.
 - No verso 8, usei “mula” de maneira a fazer rima imperfeita com “O’Toole”.
 - No verso 9, omiti “Bill” para não exceder o número de sílabas do verso.
 - No verso 11, adicionei “rio” para não exceder o número de sílabas do verso.
- A terceira estrofe consiste na mercadoria de natureza e quantidade ridícula que o navio levava; como tal, qualquer alteração semântica é tolerável desde que o sentido do ridículo seja preservado:
 - Alterei o conteúdo do verso 2 de maneira a fazer rima imperfeita entre “sacos” e “caros”.
 - No verso 5, substituí “old nanny goats’ tails” por “cabritos pardos” de maneira a rimar com “fardos”.
 - No verso 6, substituí “stone” por “giz” para não exceder o número de sílabas do verso.

- No verso 7, substituí “*hogs*” por “mães” de maneira a rimar com “cães” – com o bônus adicional de assim invocar a expressão portuguesa “são mais que as mães”.
- No verso 9 do TP, “*porter*” efetua uma rima imperfeita com “*Rover*”; no TC, omiti esta rima.
- Alterei o conteúdo do verso 11 de maneira a fazer rima imperfeita entre “peles” e “belos”.
- Quarta estrofe:
 - No verso 1, substituí “*measles*” por “gripe” para não exceder o número de sílabas do verso.
 - No verso 2, usei “nevoeirão” de maneira a rimar com “capitão”.
 - No verso 8, usei “sova” de maneira a fazer rima imperfeita com “*Rover*”.
 - No último verso, substituí “*I’m the last of the Irish Rover*” por “Acabou-se o *Irish Rover*”, que tem o mesmo sentimento de finalidade, para não exceder o número de sílabas do verso.

Jimmy Cliff – “The Harder They Come”

Well they tell me of a pie up in the sky
Waiting for me when I die
But between the day you're born and when you
die
They never seem to hear even your cry

So as sure as the sun will shine
I'm gonna get my share now of what's mine
And then the harder they come
The harder they'll fall, one and all
Ooh the harder they come
The harder they'll fall, one and all

Well the oppressors are trying to keep me down
Trying to drive me underground
And they think that they have got the battle won
I say forgive them Lord
They know not what they've done

So as sure as the sun will shine
I'm gonna get my share now of what's mine

And then the harder they come
The harder they'll fall, one and all
Ooh the harder they come
The harder they'll fall, one and all

Ooh yeah oh yeah woah yeah ooooh

And I keep on fighting for the things I want
Though I know that when you're dead you can't
But I'd rather be a free man in my grave
Than living as a puppet or a slave

So as sure as the sun will shine
I'm gonna get my share now of what's mine
And then the harder they come
The harder they'll fall, one and all
Ooh the harder they come
The harder they'll fall, one and all

Yeah, the harder they come,
The harder they'll fall one and all

Fonte: <http://www.metrolyrics.com/the-harder-they-come-lyrics-jimmy-cliff.html>

(consultado a 2 de novembro de 2016, 14:09)

Tradução cantável (“Quanto Maiores São”):

Dizem que há um bolo lá no céu
E quando eu morrer vai ser meu
Mas por mais que vejas o tempo passar
Eles nunca te vão ouvir chorar

Tão certo como o sol nascer
Quero ter já o que mereço ter
E quanto maiores são
Maior a queda, sem exceção
Ooh quanto maiores são
Maior a queda, sem exceção

Os opressores querem-me fora de ação
Querem-me debaixo do chão
Pensam que deixaram a luta para trás
Senhor, perdoa quem
Não sabe o que faz

Tão certo como o sol nascer
Quero ter já o que mereço ter
E quanto maiores são

Maior a queda, sem exceção
Ooh quanto maiores são
Maior a queda, sem exceção

Ooh yeah oh yeah woah yeah ooooh

Continuo a lutar pelo que quiser
Porque não posso quando morrer
Mas prefiro estar numa sepultura
Do que viver em escravatura

Tão certo como o sol nascer
Quero ter já o que mereço ter
E quanto maiores são
Maior a queda, sem exceção
Ooh quanto maiores são
Maior a queda, sem exceção

Sim, quanto maiores são
Maior a queda, sem exceção

Análise da tradução:

“The Harder They Come” é uma canção *reggae* escrita e interpretada por Jimmy Cliff em 1972¹¹⁵ com o objetivo de ser incluída na banda sonora do filme jamaicano do

¹¹⁵ [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Harder_They_Come_\(song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Harder_They_Come_(song)) (consultado a 26 de abril de 2017, 13:13)

mesmo nome (também de 1972), em que Cliff é o ator principal¹¹⁶. Este filme é conhecido por ter introduzido a música *reggae*, que até então era popular apenas na Jamaica, ao resto do mundo, tornando Cliff no primeiro artista *reggae* mundialmente famoso.

Devido à popularidade do filme e da banda sonora, esta canção foi reinterpretada por vários artistas ao longo dos anos, tal como o músico inglês Joe Jackson em 1980 e pelo grupo musical americano Rockers Revenge em 1983. Notavelmente, a banda *rock* brasileira Titãs gravaram uma adaptação da canção em português intitulada “Querem Meu Sangue” para o seu álbum *Titãs* (1984)¹¹⁷. A sua versão não é uma tradução, pois usa a mesma melodia mas muda consideravelmente a letra (por exemplo, o excerto do refrão “*And then the harder they come/ The harder they'll fall, one and all*” passa a ser “Pois se eles querem meu sangue/ Verão o meu sangue só no fim”¹¹⁸).

Pontos a assinalar na tradução cantável:

- Refrão:
 - Traduzi o provérbio do refrão, “*the harder they come, the harder they fall*”, não literalmente, mas para o seu equivalente em português – “quanto maiores são, maior é a queda”.
 - Substituí “*one and all*” para “sem exceção”, alterando assim a rima interna para rima emparelhada.
 - Alterei “*shine*” (brilhar) para “nascer”, para facilitar a rima e evitar a rima em “-ar”, que tinha já usado na primeira estrofe.
 - “*The harder they fall*” tem 5 sílabas, enquanto que “Maior é a queda” tem 6 sílabas. Retirei por isso o verbo (“é”). A frase mantém o mesmo sentido.
- Primeira estrofe:
 - Alterei “*pie*” (tarte) para “bolo”, nome masculino, de maneira a poder fazer rima entre “céu” e “meu”.

¹¹⁶ <http://www.imdb.com/title/tt0070155/> (consultado a 26 de abril de 2017, 13:13)

¹¹⁷ [https://en.wikipedia.org/wiki/Tit%C3%A3s_\(album\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Tit%C3%A3s_(album)) (consultado a 26 de abril de 2017, 13:20)

¹¹⁸ <https://www.vagalume.com.br/titas/querem-meu-sangue.html> (consultado a 26 de abril de 2017, 13:24)

- Alterei o esquema rimático da estrofe de AAAA para AABB para poder manter a rima e o sentido.
- Fiz bastantes alterações semânticas ao terceiro verso de maneira a não exceder o número de sílabas permitido pelo ritmo, mas a ideia original ainda está presente.
- Segunda estrofe:
 - Alterei *“Trying to keep me down”* para *“Querem-me fora de ação”*. É uma mudança ligeira feita de maneira a manter a rima e a não exceder o número de sílabas do verso, mas o sentido essencial é o mesmo: a ideia de opressão.
 - Alterei *“I say forgive them Lord/ They know not what they’ve done”* para *“Senhor, perdoa quem/ Não sabe o que faz”*. Alterei a ordem da frase para não exceder o número de sílabas e permitir a rima. A frase é dividida ao meio no Texto de Chegada, mas a divisão não é perceptível quando a canção é cantada, apenas em forma escrita.
- Alterei ligeiramente o conteúdo semântico da terceira estrofe de maneira a possibilitar a rima.

Leonard Cohen – “Hallelujah”

Now I've heard there was a secret chord
That David played, and it pleased the Lord
But you don't really care for music, do you?
It goes like this
The fourth, the fifth
The minor fall, the major lift
The baffled king composing Hallelujah

It doesn't matter which you heard
The holy or the broken Hallelujah
Hallelujah
Hallelujah
Hallelujah
Hallelujah

Hallelujah
Hallelujah
Hallelujah
Hallelujah

I did my best, it wasn't much
I couldn't feel, so I tried to touch
I've told the truth, I didn't come to fool you
And even though it all went wrong
I'll stand before the Lord of Song
With nothing on my tongue but Hallelujah

Your faith was strong but you needed proof
You saw her bathing on the roof
Her beauty and the moonlight overthrew you
She tied you to a kitchen chair
She broke your throne, and she cut your hair
And from your lips she drew the Hallelujah

Hallelujah
Hallelujah
Hallelujah
Hallelujah
Hallelujah

Hallelujah
Hallelujah
Hallelujah
Hallelujah

Hallelujah
Hallelujah
Hallelujah
Hallelujah
Hallelujah

You say I took the name in vain
I don't even know the name
But if I did, well really, what's it to you?
There's a blaze of light in every word

Hallelujah
Hallelujah
Hallelujah
Hallelujah

Fonte: <http://leonardcohenfiles.com/album8.html#61> (consultado a 23 de abril de 2017, 15:06)

Tradução cantável (“Aleluia”):

A nota secreta tocou	Não importa qual a tua é
David e o Senhor gostou	A sagrada ou desfeita Aleluia
Mas a música não é coisa tua	
Toca-se assim	Aleluia
Até ao fim	Aleluia
Erguei-vos todos e ouvi	Aleluia
O rei confuso a compor Aleluia	Aleluia
Aleluia	Fiz o que pude, não funcionou
Aleluia	Tentei sentir, mas não chegou
Aleluia	Sabes que eu nunca te mentiria
Aleluia	Quando falhar, estarei então
	Diante do Deus da Canção
A tua fé é grande mas perdeu	Sem dizer nada p'ra além de Aleluia
A dama ao alto te venceu	
Sob o luar ela te seduzia	Aleluia
Te apanhou e te prendeu	Aleluia
Te humilhou e destruiu	Aleluia
E da tua boca arrancou "Aleluia"	Aleluia
	Aleluia
Aleluia	Aleluia
	Aleluia
Dizes que ofendi o teu deus	Aleluia
Isso não é problema meu	Aleluia
E se o fiz, bem, não é culpa tua	Aleluia
Há tanta luz em toda a fé	Aleluia

Análise da tradução:

A canção “Hallelujah” foi escrita pelo cantor canadiano Leonard Cohen em 1984 para o seu álbum do mesmo ano *Various Positions*. Embora inicialmente ignorada, a

canção ganhou popularidade após ter sido cantada pelo cantor galês John Cale, pelo cantor americano Jeff Buckley e após ter sido usada no filme *Shrek* (2001)¹¹⁹. Existem hoje mais de 300 versões diferentes desta canção, reescritas e interpretadas por vários artistas, não só em inglês, mas em outras línguas: a letra foi traduzida ou adaptada, por exemplo, para espanhol (pela banda Il Divo, para o seu álbum *The Promise* [2008]), galês (pela banda Brigyn, em 2008) e ladino (por Yasmin Levy, em 2009). A cantora brasileira Gabriela Rocha escreveu uma adaptação da letra em português do Brasil (com mudanças significativas do conteúdo semântico), que interpretou no programa televisivo *Raul Gil*¹²⁰.

Leonard Cohen escreveu mais de 80 esboços de estrofes para esta canção, e costumava usar uma composição estrófica diferente de cada vez que a canção era gravada ou interpretada ao vivo. Para esta tradução, usei a letra oficial na sua encarnação original de 1984.

Para além da palavra “*hallelujah*”, a letra contém várias referências ao Cristianismo (por exemplo, ao Rei David na primeira estrofe, e à história bíblica de Sansão e Dalila na segunda estrofe), e tem aspetos tanto de uma canção litúrgica como de uma canção de amor. O significado e o simbolismo da letra são debatidos, havendo várias opiniões sobre o tema principal: a cantora canadiana k. d. lang diz achar que a canção trata do conflito entre o desejo carnal humano e a procura pela sabedoria espiritual¹²¹; pelo contrário, o cantor Steven Page diz que a letra trata de desapontar pessoas¹²², e Bob Dylan acha ser sobre auto-conhecimento¹²³. Cohen dizia apreciar como a canção ganha uma natureza diferente com cada versão de cada artista, o que refletia a sua crença que “*many different hallelujahs exist*”¹²⁴.

Como qualquer outro ouvinte desta canção, tenho a minha própria interpretação do simbolismo da letra, que pode não corresponder à interpretação de outros ouvintes:

¹¹⁹ [https://en.wikipedia.org/wiki/Hallelujah_\(Leonard_Cohen_song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Hallelujah_(Leonard_Cohen_song)) (consultado a 23 de abril de 2017, 19:52)

¹²⁰ <http://gabrielarocha.com.br/> e <https://www.youtube.com/watch?v=OteNhYfiHWg> (consultados a 23 de abril de 2017, 19:51)

¹²¹ <http://www.thespec.com/whatson-story/6965772-k-d-lang-nervous-singing-hallelujah-for-leonard-cohen/> (consultado a 23 de abril de 2017, 20:06)

¹²² <http://www.citynews.ca/2016/11/12/powerful-essential-cliche-complex-life-leonard-cohens-hallelujah/> (consultado a 23 de abril de 2017, 20:20)

¹²³ <http://www.newyorker.com/magazine/2016/10/17/leonard-cohen-makes-it-darker> (consultado a 23 de abril de 2017, 20:22)

¹²⁴ “[The Fourth, The Fifth, The Minor Fall](#)”. BBC. 1 de novembro 2008.

por exemplo, na segunda estrofe, a referência à fé é provavelmente importante para a letra, tendo em conta as suas muitas referências religiosas, mas a referência ao luar pode tanto ser de extrema importância para um ouvinte como apenas um detalhe para outro. Os elementos do Texto de Partida que mantive, alterei ou omiti na minha tradução cantável resultaram de um esforço para ser o mais fiel possível ao original, segundo a minha própria interpretação.

Pontos a assinalar na tradução cantável:

- Primeira estrofe:
 - Restruirei a frase dos primeiros dois versos de maneira a não exceder o número de sílabas de ambos os versos, o que envolveu omitir “*I’ve heard there was*” e substituir “*chord*” por “nota” (que são semanticamente semelhantes). De maneira a efetuar rima, alterei o sujeito da oração “*it pleased the Lord*” (o sujeito sendo “*it*”, referindo-se ao “*secret chord*”) para “o Senhor gostou” (o sujeito sendo “o Senhor”). Esta mudança permitiu-me fazer rima com “tocou”.
 - No verso 3, usei “tua” de forma a efetuar uma rima imperfeita com “aleluia”.
 - Nos versos 5 e 6, “*the fourth, the fifth*” e “*the minor fall, the major lift*” referem-se aos acordes da própria canção; embora na tradução literal tenha usado as expressões equivalentes usadas em português¹²⁵, alterei o conteúdo dos versos na tradução cantável de maneira a preservar a rima e o número de sílabas dos versos; usei “erguei-vos” de maneira a ecoar o uso de “*major lift*” no Texto de Partida, embora este se refira à progressão dos acordes.
- Segunda estrofe:
 - Transporteí vários conceitos nos primeiros três versos: o verso 1 contém “perdeu” (que se refere à “tua fé” e, indiretamente, ao sujeito desta estrofe, o “*you*”), que invoca a vitória da beleza e do luar sobre o sujeito (omitindo “*you needed proof*”).

¹²⁵ “A quarta, a quinta” referem-se às notas Fá e Sol na escala de Dó.

- De maneira a fazer rimar estes dois versos, modelei o verso 2 de maneira a refletir o verso 1: “a fé perdeu/ a dama venceu”, omitindo “*bathing on the roof*”; dei o nome “a dama ao alto” à personagem feminina (à qual o TP só se refere através de pronomes). “Ao alto” é uma referência ao facto de que o sujeito a vê, no TP, no telhado, invocando a mesma imagem do sujeito a dirigir os olhos aos céus para ver a personagem feminina.
- Substituí “*overthrew*” pela ideia de ser seduzido, pois transporte a ideia de o sujeito ser vencido para os versos 1 e 2. Omiti a referência a “*her beauty*”, pois “seduzia” torna claro a forma como a personagem feminina venceu o sujeito.
- Alterei bastante o conteúdo dos versos 4 e 5, omitindo as referências a “*kitchen chair*”, “*throne*” e “*cut your hair*”; não só as inclusões destes elementos excederiam o número de sílabas permitidos pelos versos, como me pareceu apropriada uma descrição rápida da subjugação do sujeito através de uma sucessão de verbos. Embora omitam os detalhes específicos (a cadeira, o trono e o cabelo), tornando por isso a referência a Sansão e Dalila mais obscura, estes verbos, “apanhou”, “prende”, “humilhou” e “destruiu”, descrevem na perfeição as ações e atitude da personagem feminina e a subjugação do sujeito, conferindo também uma certa simplicidade ao evento.
- Terceira estrofe:
 - No verso 1, a expressão “*took the name in vain*” é uma referência a uma das proibições dos Dez Mandamentos bíblicos. De maneira a efetuar uma rima imperfeita com o verso seguinte, substituí-a pela ideia semelhante “ofendi o teu deus”; a ideia básica do verso é que o cantor é acusado de um pecado, que é uma ofensa a Deus.
 - No verso 2, o cantor refuta esta acusação; enquanto no TP ele diz não saber o nome que tomou em vão, no TC usei “Isso não é problema meu” por ser uma declaração igualmente despreocupada, niilística e depreciativa – e que termina em “meu”, que é fácil de rimar.

- Modelei o verso 3 de maneira a usar “tua”, para que o verso rime com “aleluia”.
- No verso 4, usei a minha interpretação do TP – que “*word*” aqui tem o sentido metafórico de “prece”, “doutrina” ou “opinião”, e que o verso significa “todas as crenças e religiões têm mérito”. Esta interpretação parece especialmente pertinente porque o princípio da estrofe se refere a um cristão que acusa o cantor, que não conhece as regras cristãs, de quebrar essas regras – introduzindo à estrofe a temática de ideologias diferentes e de conflito entre essas ideologias. Através desta interpretação, substituí “*word*” por “fé”, e ao mesmo tempo substituí, no verso seguinte, “*which you heard*” por “qual a tua é” (referindo-se às duas aleluias referidas no verso seguinte), podendo assim fazer rimar os versos 4 e 5.
- Quarta estrofe:
 - Nos versos 1 e 2, substituí a rima “*much*”/ “*touch*” por “funcionou”/ “chegou”; os versos resultantes transmitem a mesma mensagem básica que o TP: o cantor admite o seu insucesso em acreditar em algo sem provas físicas.
 - No verso 3, substituí o verbo “*fool*” (“enganar”) pelo verbo “mentir”, e passei-o para o modo Condicional (“mentiria”) de maneira a fazer uma rima imperfeita com “aleluia”. O verso transmite a mesma mensagem básica que o TP.
 - De maneira a rimar, iniciei a frase que constitui o verso 5 no verso 4; reduzi o conteúdo do verso 4 do TP para “Quando falhar” e terminei o verso com “estarei então”, de maneira a fazê-lo rimar com “canção”.
 - No verso 5, substituí “*Lord of Song*” por “Deus da Canção” de maneira a não exceder o número de sílabas do verso (“Senhor” tem duas sílabas, “Deus” apenas uma).

Billie Holiday – “Pennies From Heaven”

Oh, every time it rains

It rains

Pennies from heaven

Don't you know

Each cloud contains

Pennies from heaven

You'll find your fortune fallin'

All over town

Be sure that your umbrella

Is upside down

Trade them for a package of

Sunshine and flowers

If you want the things you love

You must have showers

So when you hear it thunder

Don't run under a tree

There'll be pennies from heaven

For you and me

Fonte: <http://www.azlyrics.com/lyrics/billieholiday/penniesfromheaven.html>

(consultado a 23 de maio de 2017, 15:41)

Tradução cantável (“Moedas do Céu”):

Ó, sempre que chove

Chovem

Moedas do céu

Não sabes

Cada nuvem tem

Moedas do céu

A tua fortuna vais

Tu encontrar

Com o teu guarda-chuva

De pernas para o ar

Troca-as por um pacote

De sol e flores

A chuva levar-te-á

Aos teus amores

Quando ouvires trovejar

Não fujas daqui

Choverão moedas do céu

P'ra mim e p'ra ti

Análise da tradução:

“Pennies From Heaven” é uma canção *jazz* composta por Arthur Johnston, escrita por Johnny Burke e interpretada pela primeira vez pelo cantor e ator americano Bing Crosby no filme *Pennies From Heaven*, de 1936. A presente versão da canção é a versão interpretada pela cantora *jazz* americana Billie Holiday, no mesmo ano. A canção

foi posteriormente cantada por vários artistas, incluindo Louis Armstrong, Frank Sinatra e Tony Bennett¹²⁶.

Pontos a assinalar na tradução cantável:

- A frase principal é “*pennies from heaven*”, que serve de título da canção. Traduzi-a por “moedas do céu” para manter o mesmo número de sílabas; apesar de “moedas” ser um termo mais abrangente que “*pennies*” (que denota a moeda mais pequena dos sistemas monetários dos Estados Unidos da América, do Reino Unido e de outros países), a ideia principal da canção é a ideia de riqueza a cair do céu, e o uso do termo específico “*pennies*” não parece ter importância para além da comparação visual sugerida pela canção entre gotas de chuva e pequenas moedas brilhantes a cair do céu. A mesma imagem é igualmente conseguida pelo uso de “moedas”.
- Primeira estrofe:
 - O verso 5 contém quatro sílabas no TP, enquanto que a minha tradução contém cinco sílabas. Dado o ritmo moderadamente lento da canção, esta pequena infração não deve arriscar a cantabilidade do verso, especialmente se as duas últimas sílabas do TC (“-vem tem”) forem cantadas na nota alongada a que corresponde a última sílaba do verso no TP (“-tains”).
- Segunda estrofe:
 - Usei o conteúdo do verso 1 para traduzir os versos 1 e 2, omitindo assim “*All over town*” para não exceder o número de sílabas disponível.
 - No verso 3, omiti “*Be sure that*” para não exceder o número de sílabas do verso. Mesmo assim, tanto o verso 3 como o verso 4 contêm uma sílaba a mais do que os seus equivalentes no Texto de Partida; dado o ritmo lento da canção, isto não deve apresentar um problema.
- Terceira estrofe:
 - No verso 1, desloquei “*of*” (“de”) do fim do verso para o início do verso seguinte de maneira a manter o número de sílabas do verso.

¹²⁶ [https://en.wikipedia.org/wiki/Pennies_from_Heaven_\(song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Pennies_from_Heaven_(song)) (consultado a 23 de maio de 2017, 16:59)

- No verso 2, substituí “*sunshine*” por “sol” para não exceder o número de sílabas do verso.
- Alterei a frase que constitui os versos 3 e 4 de maneira a não exceder o número de sílabas disponível e a criar rima entre os versos 2 e 4, como acontece no TP (embora tenha tido de omitir a rima entre os versos 1 e 3). Estes versos transmitem a mesma ideia básica apesar das alterações ao seu conteúdo.
- No verso 5, omiti “so” para não exceder o número de sílabas do verso.
- No verso 6, omiti “*under a tree*” de maneira a não exceder o número de sílabas do verso e para poder usar “daqui”, que permite fazer rima com “ti” (no verso 8).
- Os versos 7 e 8 têm ambos mais uma sílaba do que os seus equivalentes no TP, mas isso não deverá comprometer a cantabilidade. No verso 8, troquei a ordem de “*For you and me*” para “*P’ra mim e p’ra ti*”, de maneira a facilitar a rima com o verso 6.

Ben E. King – “Stand By Me”

When the night has come
And the land is dark
And the moon is the only light we'll see
No I won't be afraid, no I won't be afraid
Just as long as you stand, stand by me

So darlin', darlin', stand by me, oh stand by me
Oh stand, stand by me, stand by me

If the sky that we look upon
Should tumble and fall
Or the mountains should crumble to the sea
I won't cry, I won't cry, no I won't shed a tear
Just as long as you stand, stand by me

And darlin', darlin', stand by me, oh stand by me
Oh stand now, stand by me, stand by me

And darlin', darlin', stand by me, oh stand by me
Oh, stand now, stand by me, stand by me

Whenever you're in trouble won't you stand by me, oh stand by me
Oh stand by me, stand by me
Oh stand by me, stand by me

Fonte: <http://www.metrolyrics.com/stand-by-me-lyrics-ben-e-king.html> (consultado a
23 de maio de 2017, 12:44)

Tradução cantável (“Fica Aqui”):

Quando a noite chegar
E escurecer
E a lua for a única a luzir
Não, mas não vou temer, não, mas não vou temer
Enquanto ficares, fica aqui

Então, meu amor, fica aqui, ó fica aqui
Fica, fica aqui, fica aqui

Se o céu por cima de nós
Cair e tombar
E a montanha desabar e ruir
Sem chorar, sem chorar, não, eu não chorarei
Enquanto ficares, fica aqui

Então meu amor, fica aqui, ó fica aqui
Ó fica, fica aqui, fica aqui

Então meu amor, fica aqui, ó fica aqui
Ó fica, fica aqui, fica aqui

Quando tiveres problemas, não ficas aqui? Ó fica aqui
Ó fica aqui, fica aqui
Ó fica aqui, fica aqui

Análise da tradução:

“Stand By Me” é uma canção escrita pelos compositores americanos Jerry Leiber e Mike Stoller e pelo cantor americano Ben E. King, e interpretada por este último.

Inserida nos géneros musicais *soul* e *rhythm & blues*, a canção foi lançada como *single* em 1961 e, mais tarde, como parte do álbum *Don't Play That Song!* (1962). É uma das canções mais célebres da história da música, tendo sido interpretada por vários artistas¹²⁷.

Pontos a assinalar na tradução cantável:

- Traduzi a frase principal “*stand by me*” (que é repetida ao longo do refrão e das estrofes, servindo também como título da canção) por “fica aqui”, que tem o mesmo número de sílabas (se as sílabas “-ca” e “a-” forem lidas como uma única sílaba) e termina com o som [i], tal como “*stand by me*”, o que ajuda a preservar a sonoridade do TP. Esta opção omite a ideia de “ao meu lado” presente no TP, mas consegue transmitir a mesma mensagem: o cantor quer que o objeto do seu amor (ou amizade, ou qualquer outro tipo de afeição; a letra pode ser interpretada de várias maneiras) permaneça ao seu lado, junto dele. A mesma ideia é transmitida através do deíctico “aqui”, estando subentendida a ideia de “fica aqui (comigo)”.
- Primeira estrofe:
 - No verso 2, omiti “*the land*” de maneira a não exceder o número de sílabas do verso. O verbo “escurecer” tem assim um sujeito indefinido, a não ser que os primeiros dois versos sejam interpretados como uma única frase; nesse caso, no Texto de Chegada, “noite” pode ser considerado o sujeito de “escurecer”.
 - Alterei um pouco o conteúdo semântico do verso 3 para poder usar a palavra “luzir”, que me permitiu formar uma rima imperfeita com “aqui” (no verso 5).
 - Embora o “*stand by me*” presente no verso 5 seja usado como parte da frase “*Just as long as you (...) stand by me*”, traduzi-o por “fica aqui”, por ser essa a tradução que escolhi para este segmento frásico, que é a frase principal, ao longo da canção; esta instância da frase “*stand by me*” introduz o refrão, e como tal pareceu-me que devia ser traduzido da mesma maneira.

¹²⁷ [https://en.wikipedia.org/wiki/Stand_by_Me_\(song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Stand_by_Me_(song)) (consultado a 23 de maio de 2017, 15:12)

- Refrão:
 - Substituí a repetição de “*darlin*” pela expressão “Então, meu amor”, que contém o mesmo número de sílabas, apesar de omitir a repetição.
- Segunda estrofe:
 - No verso 1, substituí “*that we look upon*” por “por cima de nós” para conservar o número de sílabas do verso.
 - No verso 2, troquei a ordem de “*tumble and fall*” para “cair e tombar”; efetuei esta troca porque usei a palavra “ruir” para terminar o verso seguinte; se tivesse usado “tombar e cair” no verso 2, isto faria com que os versos 2 e 3 rimassem, o que não acontece no Texto de Partida.
 - No verso 3, passei “*mountains*”, no plural, para “montanha”, no singular, de maneira a poder usar o verbo “ruir” na terceira pessoa do singular do Futuro do Conjuntivo, fazendo assim rima imperfeita com “aqui” (no verso 5). Substituí “*crumble to the sea*” por “desabar e ruir” por esse mesmo propósito, e para manter o número de sílabas do verso.
 - No verso 4, traduzi as duas instâncias de “*I won’t cry*” por “sem chorar”, que tem o mesmo número de sílabas e usa o mesmo som aberto [a] (na última sílaba de “chorar”, e em “cry”). “Sem chorar” é bastante mais vago que “*I won’t cry*”, mas a mesma ideia é transmitida mais claramente onde, em seguida, uso “não, eu não chorarei” para substituir “*no I won’t shed a tear*”; fiz esta substituição de forma a não exceder o número de sílabas do verso.

The Lonely Island – “I’m So Humble”

Watch out, watch out

It's Conner!

I've got it all and I'm gettin' more

But I never fall, beat 'em all

'Cause you know I'm so humble

(I'm so humble), I'm so humble

I'm a superstar, I kick down the door

Got the money and the girls

And I'm also so humble

(I'm so humble)

I'm so humble, I'm so humble

Bar none, I am the most humble-est

Number one at the top of the humble list

My apple crumble is by far the most crumble-est

But I act like it tastes bad outta humbleness

The thing about me that's so impressive

Is how infrequently I mention all of my successes

I pooh-pooh it when girls say that I should model

My belly's full from all the pride I swallow

I'm the most courteous-biddable, hospitable

Reverential, normal-ary Arnold Schwarzen-

orgarary

I hate compliments, put 'em in the mortuary

I'm so ordinary that it's truly quite extraordinary

It's not a competition, but I'm winnin'

You won't hear me admit it

Because I'm so timid and submissive

I treat fat people like they were thin

Talk simple for the dumbos

I'm so humble

I'm not your normal definition of a rockstar

I don't complain when my private jet is sub-par

Ya mom's old, but I'll ask if she's your sister

People say I'm charming, bu-but I beg to differ

I feel more humble than Dikembe Mutombo

After a stumble left him covered in a big pot o'
gumbo

I guess in a way, bein' gracious is my weakness

People say I'm so unpretentious for a genius

I've got it all and I'm gettin' more

But I never fall, beat 'em all

'Cause you know I'm so humble

(I say that with no ego)

I'm so humble

(It's just good manners)

They say I'm a ten, but I'm an eight at best

"Plus two, " says you

Not me, 'cause I'm so humble

(Mama raised me right)

I'm so humble, I'm so humble

Watch out, watch out

Fonte: <http://www.metrolyrics.com/im-so-humble-lyrics-the-lonely-island.html>

(consultado a 10 de abril de 2017, 14:53)

Tradução cantável (“Sou Tão Modesto”):

P'ra trás, p'ra trás
É o Conner!

Tenho demais, e vou ter mais

Mas não cairei, vencerei

Porque sou tão modesto

(Sou tão modesto), tão modesto

Sou uma estrela, sou mesmo um esplendor,

Tenho dinheiro e amor

E também sou modesto

(Sou tão modesto)

Sou modesto, tão modesto

Eu sou o mais modestíssimo

Número um na lista do mais máximo

O meu crocante é o mais crocantíssimo

Mas finjo que sabe mal com desânimo

Aquilo que me faz mais impressionante

É que eu nunca falo sobre ser tão fascinante

Eu gozo se pedem p'ra eu ser modelo

'Tou cheio do orgulho que engulo

Sou o mais cortês e amável, amigável,

Reverencial, normal-ário, Arnold Schwarzen-
orgarário

Detesto elogios, são mesmo desnecessários,

Sou tão ordinário que é mesmo extraordinário

Se fosse um concurso, eu venceria

Mas não admitiria

Porque sou submisso e tímido

Falo simples com os estúpidos

Trato bem os obesos

Tão modesto

Não deixo de ser normal por ser uma *rockstar*

Contento-me com um avião privado vulgar

Pergunto à tua mãe se é tua irmã

Dizem que sou um amor, mas eu acho que não

Sou mais modesto que um analfabeto

Que ficou coberto de um monte de algo

indigesto

Dizem que tanta bondade é um infortúnio

Tenho mesmo a humildade de um génio

Tenho demais, e vou ter mais

Mas não cairei, vencerei

Porque sou tão modesto

(Digo isso sem vaidade)

Tão modesto

(São só boas maneiras)

Dizem que sou dez, mas sou só bonito

"Lindo", dizes tu

Não eu, por ser modesto

(A mamã educou-me bem)

Sou modesto, tão modesto

P'ra trás, p'ra trás

Análise da tradução:

Esta canção foi escrita e interpretada pela banda *hip-hop* humorística The Lonely Island para o filme cómico *Popstar: Never Stop Never Stopping* (2016). Os refrões (o

primeiro, terceiro e quinto grupos de versos) são cantados por Adam Levine, com certos versos falados por Andy Samberg; Andy Samberg canta também as estrofes (o segundo e quarto grupo de versos). A principal fonte de humor nesta canção é a ironia resultante do paradoxo que é o cantor gabar-se da sua própria humildade.

A letra usa também palavras inventadas para enfatizar o seu próprio ridículo – nomeadamente, “*normal-ary*” e “*Arnold Schwarzen-organary*”, na primeira estrofe – cujo propósito na canção é a sua sonoridade ridícula e a ideia de que o cantor insiste tanto em se gabar que tem de criar palavras novas para o fazer. Tanto na tradução literal como na cantável, limitei-me a aporuguesar o sufixo “-ary” para “-ário” (resultando em “normal-ário” e “Arnold Schwarzen-organário”). A primeira estrofe contém também a junção das palavras “*corteous-biddable*”, provavelmente para criar uma palavra foneticamente semelhante a “*hospitable*”, que se encontra no mesmo verso; traduzi-a por “cortês-dócil” na tradução literal.

Pontos a assinalar na tradução cantável:

- Traduzi “*watch out*”, que tem duas sílabas, por “p’ra trás”, em vez de traduções mais literais, como “cuidado” ou “atenção”, por estas terem três sílabas. “P’ra trás” tem também o mesmo som tónico [a] que “*watch out*”.
- Decidi substituir “humilde”, a tradução literal de “*humble*”, por “modesto”, que é semanticamente semelhante e funciona igualmente bem para traduzir a ironia do TP. Tanto “humilde” como “modesto” têm três sílabas, mas as vogais em “modesto”, especialmente o E aberto ([ɛ]), fazem-no mais cantável nas notas longas, enquanto que as duas últimas vogais em “humilde”, [i] e [ə], são desconfortáveis para o cantor e desagradáveis para o ouvinte.
- A frase principal, “*I’m so humble*”, tem quatro sílabas, e a sua tradução literal (usando tanto “humilde” como “modesto”), tem cinco sílabas. Visto esta frase ser repetida várias vezes no refrão, resolvi este problema com a técnica referida no capítulo 3.3. “O processo de tradução de letras”, na secção “Repetição”: não traduzo a frase inteira de todas as vezes em que ela é repetida; consigo usar a frase “sou tão modesto” no seu todo no primeiro verso em que ela aparece, “*Cause you know I’m so humble*”, através da omissão de “*you know*”, resultando assim em “Porque sou tão modesto” no TC. No fim do primeiro e último refrões,

onde *“I’m so humble”* é repetido duas vezes no mesmo verso, omiti o “tão” na primeira vez e o “sou” na segunda, resultando assim em “Sou modesto, tão modesto”; apesar das omissões, a frase completa continua a ser perceptível. A frase é também perceptível por ser dita em voz falada duas vezes por Andy Samberg durante o primeiro refrão (representada entre parênteses na letra); visto estas instâncias serem faladas, não cantadas, pude fazer uma tradução literal delas mesmo dentro da tradução cantável, sem me preocupar com o ritmo ou a rima.

- Nos versos 5 e 6 do primeiro refrão, alterei *“I kick down the door”* por “sou mesmo um esplendor”, que tem o mesmo número de sílabas (e o bônus adicional de fazer a rima com o mesmo som, “-or”); esta alteração foi feita de maneira a rimar com o verso seguinte, onde substituí *“Got the money and the girls”* por “Tenho dinheiro e amor”. Optei por “dinheiro e amor”, para além de ser mais fácil de rimar, para invocar provérbios sobre dinheiro e amor, tal como “o amor verdadeiro não se compra com dinheiro” e “sorte ao dinheiro/jogo, azar ao amor”. Nestes provérbios, dinheiro e amor são mutuamente exclusivos, e o facto de serem emparelhados neste verso contribui para a ironia da letra.
- Primeira estrofe:
 - Versos 1-4: traduzi a expressão redundante (e propositadamente incorreta) *“the most humblest”* por “o mais modestíssimo”, também redundante e incorreta, usando o adjetivo “modesto” no grau superlativo relativo de superioridade e no grau superlativo absoluto sintético ao mesmo tempo. No TP, estes primeiros quatro versos rimam uns com os outros, por isso traduzi-os de maneira a rimarem todos com “modestíssimo”; alterei o conteúdo dos versos de maneira a acomodar as rimas, mas mantive as mesmas ideias-chave (“número um na lista”, “crocante” e “finjo que sabe mal”).
 - No verso 6, considerei as hipóteses “É como os meus sucessos não me fazem arrogante”, “É como os meus sucessos são tão pouco importantes” e “É que eu nunca falo do meu sucesso constante”. Todas estas alternativas alteram um pouco o conteúdo do original de maneira a rimar com o “impressionante” do verso anterior. Contudo, escolhi “É que eu

nunca falo sobre ser tão fascinante”, que não menciona os “sucessos” do TP e diverge do conteúdo original bastante mais que as outras opções, mas pareceu-me pessoalmente a opção mais engraçada e mais ironicamente auto-congratulatória.

- Nos versos 7 e 8 existe a rima imperfeita “*model*”/ “*swallow*”, que reproduzi como “modelo”/ “engulo”, também uma rima imperfeita. Tentei inserir “gozo” nas mesmas notas que “*pooh-pooh*”: o cantor põe ênfase especial nessa palavra, por isso deve corresponder a uma palavra com sonoridade semelhante no TC. “*Pooh-pooh*” repete duas vezes o som [u], e “gozo” contém uma sonoridade semelhante com [o] e [u].
- No verso 10, a portugalização das palavras inventadas “*normal-ary*” e “*Arnold Schwarzen-organary*” para “normal-ário” e “Arnold Schwarzen-organário” permitiu-me rimá-las com “desnecessários” (que usei para substituir “*mortuary*”, cujo cognato português, “mortuário”, serviria para fazer uma boa rima, mas não tem o mesmo significado de “morgue”) e “extraordinário”.
- No verso 12, as palavras “*ordinary*” e “*extraordinary*” ecoam-se mutuamente. Usei as suas traduções literais, pois em português ainda existe a ironia adicional, não presente em inglês, de “ordinário” poder significar tanto “normal, comum” como “mal-educado”.
- Segundo refrão:
 - Os primeiros dois versos têm uma assonância do som [ɪ] em “*winnin*” e “*admit it*”, que eu substituí pela rima perfeita “venceria”/ “admitiria” – simplesmente porque a tradução do verso, sem grandes alterações, permite fazer essa rima, pelo que tirei proveito dessa coincidência.
 - No verso 3, troquei a ordem de “*timid and submissive*” para “submisso e tímido” de maneira a fazer uma rima imperfeita com “estúpidos”; de novo, não existe rima neste excerto do Texto de Partida, mas ao encontrar uma boa maneira de introduzir rima, decidi aproveitá-la.
 - Troquei o conteúdo dos versos 4 e 5 por motivos de rima: trocando de ordem as referências a “*fat people*” e “*dumbos*” posso mais facilmente

efetuar uma rima imperfeita entre “estúpidos” e “tímido”, no verso 3; posso também traduzir “*fat people*” por “obesos”, cujo som tônico [e] cria uma assonância com o [ɛ] de “modesto”, no verso seguinte.

- Segunda estrofe:
 - De maneira manter a rima em “-ar” nos primeiros dois versos, mantive “*rockstar*” e substituí “*sub-par*” por “vulgar”, alterando um pouco o conteúdo semântico de maneira a acomodar a rima.
 - No verso 3, omiti “*ya mom’s old*”. A sua inclusão em português faria o verso demasiado longo e não seria possível inseri-lo no mesmo ritmo. Contudo, esta omissão não altera a ideia presente no verso: “Pergunto à tua mãe se é tua irmã” trata-se claramente de uma afirmação sobre a suposta simpatia do sujeito.
 - No verso 4, omiti a hesitação em “*bu-but*” (traduzi apenas por “mas”) por esta ter apenas o objetivo de criar uma sílaba adicional no Texto de Partida para que o verso se insira melhor no ritmo da canção.
 - Os versos 5 e 6 consistem numa frase absurda cujo único objetivo é o de usar três rimas para “*humble*” – “Dikembe Mutombo”, “*stumble*” e “*gumbo*”. Da mesma forma, escolhi três rimas para “modesto” que pudessem acomodar o mesmo conteúdo semântico básico – “analfabeto” (embora a minha primeira escolha tivesse sido a de usar o nome de uma pessoa famosa que rimasse com “modesto”, para refletir o uso do nome do jogador de basquetebol Dikembe Mutombo; contudo, não encontrei nenhum nome bem conhecido com esta rima que pudesse ser bem inserido dentro do ritmo da canção), “coberto” e “indigesto”.
 - Nos versos 7 e 8 existe rima entre “*weakness*” e “*genius*”, bem como uma rima interna com “*gracious*” e “*unpretentious*”. Usei rima em “-io” para os primeiros dois, traduzindo-os para “infortúnio” e “gênio”, respetivamente. Para as palavras que formam rima interna, escolhi uma rima diferente, em “-ade”, usando “bondade” e “humildade”. Isto faz com que no Texto de Chegada não exista rima interna (pois “bondade”

não rima com “infortúnio” e “humildade” não rima com “gênio”), mas contribui para manter a semelhança fonética entre os dois versos.

- Terceiro refrão:
 - No verso 7, usei “dez” de maneira a manter o som [ɛ] do original (“*ten*”), para aproveitar a coincidência de ambas as palavras serem monossilábicas, terem a mesma vogal e poderem ser inseridas na mesma nota. Embora “dez” não seja uma expressão usada em português como representação da atratividade de uma pessoa, este significado pode ser percebido no TC através do contexto – especialmente por ter substituído “*eight*” por “bonito”.
 - No verso 8, tentei imitar a rima interna “*two*”/ “*you*”; tecnicamente, “lindo” não rima com “tu”, mas a maneira como este verso é cantado dá igual acento às duas sílabas de “lindo”, fazendo com que a segunda faça uma rima razoável com “tu”.

The Mockers – “Forever Tuesday Morning”

Don't walk away from me

I'm not the kind that

Likes to be put down

Don't leave me standing here

I'm not the kind that

Likes to be the clown

In the rain

For the world who must sing

Without you my life's gonna be

Forever Tuesday morning

Without you my life's gonna be

Forever Tuesday morning

I'm so alone inside

I haven't got the guts to go away

The world is wicked

And I'm just too weak to ever want to
pray

For the best

But prepare for the rest

Without you my life's gonna be

Forever Tuesday morning

Without you my life's gonna be

Forever Tuesday morning

Without you my life's gonna be

Forever Tuesday morning

Forever Tuesday (Forever Tuesday)

I'd give up everything I own for you

I'd have a piece of nothin' pie

I'd wait alone here for that rendezvous

If only I was not so lonely

If only I was not so homely

If only I was not so lost within you

Without you my life's gonna be

Forever Tuesday morning

Without you my life's gonna be

Forever Tuesday morning

Without you my life's gonna be

Forever Tuesday morning

Without you my life's gonna be

Forever Tuesday morning

Without you my life's gonna be

Forever Tuesday morning

Without you my life's gonna be

Forever Tuesday morning

Fonte: <https://www.musixmatch.com/lyrics/The-Mockers/Forever-Tuesday-Morning>

(consultado a 19 de maio de 2017, 12:15)

Tradução cantável (“Terça-Feira de Manhã”):

Não te vás embora	Sem ti, p'ra mim sempre será
Não gosto de ser	Terça-feira de manhã
Tão insultado	
Não me deixes aqui	Terça-feira de... (Terça-feira de...)
Não gosto de ser	
Envergonhado	Daria tudo o que tenho por ti
À chuva	Comeria tarte de fome
P'ra o mundo cantar	Esperaria sozinho aqui
	Gostava de não estar tão só
Sem ti, p'ra mim sempre será	Gostava de não dar tanto dó
Terça-feira de manhã	Gostava de não estar tão perdido
Sem ti, p'ra mim sempre será	
Terça-feira de manhã	Sem ti, p'ra mim sempre será
	Terça-feira de manhã
Eu sinto-me tão só	Sem ti, p'ra mim sempre será
Não tenho coragem de me mudar	Terça-feira de manhã
O mundo é mau	Sem ti, p'ra mim sempre será
Não tenho força para querer rezar	Terça-feira de manhã
Por melhor	Sem ti, p'ra mim sempre será
E esperar o pior	Terça-feira de manhã
	Sem ti, p'ra mim sempre será
Sem ti, p'ra mim sempre será	Terça-feira de manhã
Terça-feira de manhã	Sem ti, p'ra mim sempre será
Sem ti, p'ra mim sempre será	Terça-feira de manhã
Terça-feira de manhã	

Análise de tradução:

The Mockers era uma banda *pop* neozelandesa da cidade de Wellington criada pelo cantor Andrew Fagan em 1979. Anteriormente conhecida como Ambitious Vegetables, a banda terminou em 1988¹²⁸. A canção “Forever Tuesday Morning” foi gravada em 1984 e lançada como *single* no mesmo ano, tendo sido também incluída no álbum *Culprit and the King*, lançado em 1985¹²⁹. A letra da canção trata dos sentimentos de tristeza e solidão de que o cantor sofre após ter sido abandonado pelo objeto do seu amor, sem o qual a sua vida será aborrecida e deprimente como uma manhã de terça-feira.

Pontos a assinalar na tradução cantável:

- No refrão, substituí “*my life*” por “p’ra mim” de maneira a não exceder o número de sílabas do verso. “Terça-feira de manhã” e “Manhã de terça-feira” poderiam os dois ser usados de igual modo sem diminuir a cantabilidade do TC.
- Primeira estrofe:
 - Nos versos 2 e 3, omiti “*I’m not the kind that*” para não exceder o número de sílabas do verso. Adicionei “tão” para manter o número de sílabas do verso 3.
 - Nos versos 5 e 6, omiti também “*I’m not the kind that*” e substituí “*clown*” por “envergonhado”; neste excerto, “*clown*” não é usado no sentido literal de “palhaço” mas no sentido de ser humilhado e tratado sem respeito como um palhaço.
- Segunda estrofe:
 - No verso 2, alterei “*go away*” para “me mudar” de maneira a rimar com “rezar” (no verso 4).
 - No verso 5, alterei “*(pray) for the best*” (cuja tradução literal seria “(rezar) pelo melhor”) para “(rezar) por melhor”, de maneira a não exceder o

¹²⁸ <http://www.muzic.net.nz/artists/1532.html> e <http://www.audioculture.co.nz/people/the-mockers> (consultados a 19 de maio de 2017, 15:24)

¹²⁹ <http://charts.org.nz/showitem.asp?interpret=The+Mockers&titel=Forever+Tuesday+Morning&cat=s> (consultado a 19 de maio de 2017, 15:29)

número de sílabas do verso, visto “pelo” ter duas sílabas e “por” apenas uma.

- No verso 6, substituí “*but*” por “e” de maneira a fazer uma única sílaba com a primeira sílaba de “esperar” (“e-es”). Substituí também “*the rest*” por “o pior” de maneira a rimar com “melhor”; esta opção cria um contraste (“melhor”/ “pior”) semelhante ao do TP (“*the best*”/ “*the rest*”).
- Terceira estrofe:
 - No verso 2, “*I’d have a piece of nothin’ pie*” trata-se de uma metáfora para “*I would starve*”, visto o cantor estar neste ponto da canção a falar dos sacrifícios que faria pelo objeto do seu amor. Optei por manter a metáfora, mas para não exceder o número de sílabas do verso, substituí “*nothin’ pie*” por “tarte de fome”, que transmite a mesma mensagem (embora talvez o faça mais explicitamente do que o Texto de Partida).
 - No verso 3, omiti “*for that rendezvous*”, o que me permitiu manter o número de sílabas do verso e rimar “aqui” com “por ti” (no verso 1). O excerto omitido está subentendido pelo contexto – nesta estrofe, o cantor está a falar para o objeto do seu amor, e é por um encontro com esse objeto que ele esperaria sozinho.
 - Alterei o conteúdo semântico do verso 5, substituindo a ideia de “*homely*” pela ideia de “dar dó”, de maneira a não exceder o número de sílabas do verso e a rimar com “só” (no verso anterior).
 - No verso 6, omiti “*within you*” para não exceder o número de sílabas do verso. Terminar o verso com “perdido” faz com que este perca a rima com os versos 1 e 3 desta estrofe. Contudo, a última sílaba deste verso, que no TP é a palavra “*you*”, corresponde a uma nota alongada, e usar “perdido” no TC faz com que a sílaba alongada seja “-do”, que usa o mesmo som que “*you*” ([u]).

Muppet Treasure Island – “Sailing for Adventure”

Pirates and One-Eyed Jack: When the course is laid and the anchor's weighed

A sailor's blood begins racing

Walleye Pike and Dodo: With our hearts unbound and our flag unfurled

Calico: We're under way and off to see the world

Pirates: Under way and off to see the world

All: Hey ho we'll go

Anywhere the wind is blowing

Mudwell: Manly men are we

All: Sailing for adventure on the deep blue sea

Samuel Arrow (Sam the Eagle): (*spoken*) Safely now, Mr. Silver. Let's not get sloppy, just because we're singing!

Angel Marie and Pirates: Danger walks the deck we say what the heck

We laugh at the perils we're facing

Gonzo: Every storm we ride is its own reward

Rizzo: And people die by falling overboard

Angel Marie, Gonzo, Rizzo, Lew Zealand, Walleyed Pike, Clueless Morgan, Polly

Lobster, Mad Monty: People die by falling overboard

All: Hey ho we'll go

Anywhere the wind is blowing

Hoist the sails and sing

Squire Trelawney (Fozzie Bear): (*spoken*) Sailing for adventure on the big, blue wet thing

Polly Lobster: I love to see 'em cry when they walk the plank

Clueless Morgan: I prefer to cut a throat

Mad Monty: I love to hang 'em high and watch their little feet try to walk in the air
while their faces turn blue

Clueless Morgan: (*Spoken*) Just kidding

All Three: It's a good life on a boat

Pirates: There are distant lands with burning sands
That call across the oceans

Rats: There are bingo games every fun-filled day

Rat: And Margaritas at the midnight buffet

Pirates: Margaritas at the midnight buffet

All: Hey ho we'll go

Anywhere the wind is blowing

Statler & Waldorf: Should have took a train

Calico Jerry, Short Stack Stevens, Sweetums, Mr. Bitte, Pirates: Sailing for adventure
on the bounding main

Jim: The salty breezes whisper

Who knows what lies ahead

I just know I was born to live the life my father led

Long John: The stars will be our compass

Wherever we may roam

And our mates will always be

Just like a family

And though we may put into port, the sea is always home

Squire Trelawney (Fozzie Bear): (*Spoken*) All right, Mr. Bimbo! I didn't know you had
such a good singing voice.

You're welcome!

Pirates: We'll chase our dreams standing on our own

Over the horizon to the great unknown

All: Hey ho we'll go

Anywhere the wind is blowing

Bold and brave and free

Easy Pete, Sweetums, Dodo, Shortstack Stevens, Calico: Sailing for adventure

Rizzo: It's so nauseating

Polly Lobster, Black Eye Pea, Mad Monty, Clueless Morgan, Calico Jerry, Pirates:

Sailing for adventure

Gonzo: So exhilarating

Wolf, Easy Pete, Walleyed Pike, Pirates, Sweetums, Dodo, Angel Marie, Jaques

Roach, Shortstack Stevens, Calico: Sailing for adventure

Rats: We're all celebrating!

All: On the deep blue sea

Fonte: http://lyrics.wikia.com/wiki/The_Muppets:Sailing_For_Adventure (consultado a 26 de abril de 2017, 14:21)

Tradução cantável (“Rumo À Aventura”):

Piratas e One-Eyed Jack: Rumo planeado, âncora içada

Os lobos-do-mar acordam

Walleye Pike e Dodo: Vamos despertar e velas abrir

Calico: P'ra um mundo novo a descobrir

Piratas: Um mundo novo a descobrir

Todos: Hey ho, eu vou

Para onde o vento soprar

Mudwell: Eu canto assim

Todos: Rumo à aventura neste mar azul

Samuel Arrow (Sam the Eagle): *(falado)* Com cuidado, Sr. Silver. Não se descuide só por estarmos a cantar!

Angel Marie e Piratas: Estar numa nau não é muito mau

Rimos na face do perigo

Gonzo: Cada tormenta só nos faz ganhar

Rizzo: Pessoas morrem por cair ao mar

Angel Marie, Gonzo, Rizzo, Lew Zealand, Walleyed Pike, Clueless Morgan, Polly

Lobster, Mad Monty: Elas morrem por cair ao mar

Todos: Hey ho, eu vou

Para onde o vento soprar

Deixem-me cantar

Squire Trelawney (Fozzie Bear): *(falado)* Rumo à aventura na grande coisa azul molhada

Polly Lobster: Gosto de os ver chorar na tábua

Clueless Morgan: E de gargantas cortar

Mad Monty: Gosto de enforcá-los alto e vê-los a tentar andar no ar com a cara azul

Clueless Morgan: (*falado*) Estava a brincar

Os três: Vive-se bem num barco

Piratas: Terras distantes d'areia ardente

Além dos oceanos

Ratos: Há jogos de bingo no cabaré

Rato: E Margaritas à noite no buffet

Piratas: Margaritas à noite no buffet

Todos: Hey ho, eu vou

Para onde o vento soprar

Statler & Waldorf: Deixem-nos sair

Calico Jerry, Short Stack Stevens, Sweetums, Mr. Bitte, Piratas: Rumo à aventura pelo
alto mar

Jim: A brisa me sussurra

Quem sabe p'ra onde vai

Só sei que nasci p'ra viver a vida do meu pai

Long John: As estrelas me guiarão

Para onde eu irei

E estes homens serão

Como nossos irmãos

E mesmo quando em terra, ao mar eu voltarei

Squire Trelawney (Fozzie Bear): (*falado*) Muito bem, Sr. Bimbo! Não sabia que sabia
cantar tão bem.

De nada!

Piratas: Rumo aos nossos sonhos sem pavor

Rumo ao horizonte e ao sol-pôr

Todos: Hey ho, eu vou

Para onde o vento soprar

Cantamos assim

Easy Pete, Sweetums, Dodo, Shortstack Stevens, Calico: Rumo à aventura

Rizzo: Tão enjoativo

Polly Lobster, Black Eye Pea, Mad Monty, Clueless Morgan, Calico Jerry, Piratas:

Rumo à aventura

Gonzo: Sinto-me tão vivo

Wolf, Easy Pete, Walleyed Pike, Pirates, Sweetums, Dodo, Angel Marie, Jaques

Roach, Shortstack Stevens, Calico: Rumo à aventura

Ratos: Isto é tão festivo!

Todos: Neste mar azul

Análise da tradução:

Escolhi a canção “Sailing For Adventure” de maneira a incluir no *corpus* do trabalho uma canção da banda sonora de um musical. Esta canção foi escrita e interpretada para o filme musical infantil *Muppet Treasure Island* (1996), uma adaptação cômica da obra *Treasure Island* (1883) de Robert Louis Stevenson, com os Muppets (conhecidos como Marretas em Portugal)¹³⁰; o filme foi lançado em Portugal em 1997 com legendas, nunca tendo sido dobrado em português europeu (embora o tenha sido em português do Brasil)¹³¹. As canções do filme foram escritas por Barry Mann e Cynthia Weil, o resto da banda sonora sendo da autoria de Hans Zimmer e Harry Gregson-Williams¹³².

Tanto o TP como ambas as traduções indicam as personagens que cantam cada verso, e a tradução cantável foi efetuada tendo em conta a forma como a canção é interpretada no contexto do filme – a parte da história em que se insere, as ações que as personagens tomam enquanto cantam, e a própria personalidade de cada

¹³⁰ <http://www.imdb.com/title/tt0117110/> (consultado a 26 de abril de 2017, 18:14)

¹³¹ http://www.imdb.com/title/tt0117110/releaseinfo?ref =tt_dt_dt (consultado a 26 de abril de 2017, 18:16)

¹³² [http://muppet.wikia.com/wiki/Muppet_Treasure_Island_\(soundtrack\)](http://muppet.wikia.com/wiki/Muppet_Treasure_Island_(soundtrack)) (consultado a 26 de abril de 2017, 18:15)

personagem. Ter em mente todos estes aspetos é essencial para a tradução de musicais para que o tradutor não traia nenhum deles (Kaindl, 2013, p. 153). Por exemplo, nesta canção as personagens Statler e Waldorf cantam um único verso, “*Should have took a train*”: sem conhecimento prévio sobre o enredo do musical ou sobre a personalidade destas personagens, este verso pode ser mal interpretado (estão a referir-se a eles próprios, às outras personagens, ou aos espetadores, como em “(you) *should have took a train*”? Acham que deviam ter apanhado um comboio para chegar mais depressa ao seu destino, porque não gostam de navegar, ou porque não gostam das outras personagens?); visto o tradutor ter de efetuar mudanças semânticas em cada verso para garantir a cantabilidade, a má interpretação de um verso pode levá-lo a efetuar a mudança errada, podendo, por exemplo, fazer o verso contradizer informação dada noutra parte do musical.

Pontos a assinalar na tradução cantável:

- Mantive os versos falados como se encontram na tradução literal, visto não necessitarem de ser cantáveis.
- No verso 1, substituí a rima perfeita interna “*laid*”/ “*weighed*” pela rima imperfeita “planeado”/ “içada”.
- Alterei o conteúdo semântico do verso 2 de maneira a não exceder o número de sílabas do verso.
- Alterei o conteúdo semântico dos versos 3 e 4 de maneira a fazê-los rimar.
- No verso 6, substituí “*we’ll go*” por “eu vou” de maneira a rimar com “*hey ho*”.
- Alterei o conteúdo semântico do verso 8 de maneira a reproduzir a nota alongada a que corresponde a palavra “*we*”, onde o [i] é alongado.
- No verso 9, omiti a rima com o verso 8 de maneira a manter o conteúdo semântico no que é o verso principal da canção.
- Alterei o conteúdo semântico do verso 11 de maneira a reproduzir a rima interna “*deck*”/ “*heck*” com “nau”/ “mau”.
- No verso 14, omiti “*and*” de maneira a não exceder o número de sílabas do verso.
- No verso 15, substituí “*people*” por “elas” de forma a não exceder o número de sílabas do verso.

- No verso 18, substituí “*hoist the sails*” por “deixem-me” de maneira a não exceder o número de sílabas do verso.
- O verso 22 inteiro é falado bastante depressa, exceto na parte final, “*while their faces turn blue*”, que é cantada. No TC, esta última parte corresponde a “com a cara azul”. O resto do verso foi reduzido de maneira a poder ser declamado em basicamente o mesmo tempo que o seu equivalente no TP.
- No verso 25, juntei “d’areia” de maneira a não exceder o número de sílabas do verso.
- Alterei o conteúdo semântico do verso 27 de maneira a não exceder o número de sílabas do verso e introduzi “cabaré” de maneira a criar uma rima imperfeita com “buffet”.
- No verso 28, substituí “*midnight*” por “à noite” de maneira a não exceder o número de sílabas do verso.
- Alterei o conteúdo semântico do verso 32 de maneira a não exceder o número de sílabas do verso, mas mantive a ideia de relutância em embarcar na viagem a que a canção se refere.
- No verso 33, omiti a rima com o verso anterior.
- Passei a maior parte da estrofe de Long John (versos 37-41) da primeira pessoa do plural para a primeira pessoa do singular de maneira a fazer rima.
- Alterei o conteúdo semântico dos versos 44 e 45 de maneira a fazerem rima em [or], que reflete a rima em [oʊn] do TP.
- Alterei o conteúdo do verso 48 de maneira a manter o som alongado [i], fazendo também referência ao verso do início do TC, “Eu canto assim”.

Relient K – “The Pirates Who Don’t Do Anything”

We are the pirates who don't do anything

We just stay at home and lie around

And if you ask us to do anything

We'll just tell you we don't do anything

Well I've never been to Greenland

And I've never been to Denver

And I've never buried treasure in St. Louie or St.

Paul

And I've never been to Moscow

And I've never been to Tampa

And I've never been to Boston in the fall

We are the pirates who don't do anything

We just stay at home and lie around

And if you ask us to do anything

We'll just tell you we don't do anything

And I've never hoist the mainsail

And I've never swabbed the poop deck

And I've never veered starboard, 'cause I've never sailed at all

And I've never walked the gangplank

And I've never owned a parrot

And I've never been to Boston in the fall

We are the pirates who don't do anything

We just stay at home and lie around

And if you ask us to do anything

We'll just tell you we don't do anything

I've never plucked a rooster

And I am not too good at ping-pong

And I've never thrown my mashed potatoes up against the wall

And I've never kissed a chipmunk

And I've never gotten head lice

And I have never been to Boston in the fall

(Pirate captain's log 2002

Who be this band, Relient K

And why they be so full of contradictions?)

We don't know what he did

But we're down with Captain Kidd

We don't wake up before lunch

But we all eat Captain Crunch

We don't smoke, we don't chew

We watch Captain Kangaroo

And I've never licked a spark-plug

And I've never sniffed a stink bug

And I've never painted daisies on a big red rubber ball

And I've never bathed in yogurt

And I don't look good in leggings

And I've never been to Boston in the fall

We are the pirates who don't do anything

We just stay at home and lie around

And if you ask us to do anything

We'll just tell you we don't do anything

We are the pirates who don't do anything

We just stay at home and lie around

And if you ask us to do anything

We'll just tell you we don't do anything

Fonte: <http://www.azlyrics.com/lyrics/relientk/thepirateswhodontdoanything.html>

(consultado a 22 de abril de 2017, 13:35; corrigi alguns erros de pontuação)

Tradução cantável (“Piratas Que Não Fazem Nenhum”):

Somos piratas que não fazem nenhum	E nunca atirei puré contra um caracol
Ficamos em casa a olhar p'ra o ar	E nunca beijei um esquilo
Se nos disseres p'ra fazer algum	E nunca tive piolhos
Dizemos que não fazemos nenhum	E nunca usei óculos de sol
Nunca fui à Gronelândia	(Diário do capitão 2002
E nunca fui a Denver	Quem será esta banda, Relient K
E nunca fui a São Paulo para enterrar carcanhol	E porque estarão cheios de contradições?)
E nunca fui a Moscovo	
E nunca fui a Tampa	Não sei onde reside
E nunca usei óculos de sol	Esse tal Capitão Kidd
	Dormimos até ao lanche
Somos piratas que não fazem nenhum	Mas comemos Captain Crunch
Ficamos em casa a olhar p'ra o ar	Não comemos peixe cru
Se nos disseres p'ra fazer algum	Vemos Captain Kangaroo
Dizemos que não fazemos nenhum	(/Ser pirata não é mau
E nunca icei a vela	Comemos Perna de Pau
E nunca esfreguei o convés	Dormimos até ao lanche
Nunca naveguei à chuva, nunca naveguei ao sol	Como o Capitão Gancho
E nunca andei na prancha	Limpamos o pára-choques
Nunca tive um papagaio	Como o Capitão Haddock)
E nunca usei óculos de sol	
	Nunca lambi uma tomada
Somos piratas que não fazem nenhum	Nunca cheirei uma barata
Ficamos em casa a olhar p'ra o ar	Nunca pintei margaridas numa bola de andebol
Se nos disseres p'ra fazer algum	Nunca comi iogurte
Dizemos que não fazemos nenhum	E não fico bem de leggings
	E nunca usei óculos de sol
Nunca depenei frangos	
Não sou muito bom no ping-pong	Somos piratas que não fazem nenhum

Ficamos em casa a olhar p'ra o ar
Se nos disseres p'ra fazer algum
Dizemos que não fazemos nenhum

Somos piratas que não fazem nenhum
Ficamos em casa a olhar p'ra o ar
Se nos disseres p'ra fazer algum
Dizemos que não fazemos nenhum

Análise da tradução:

Esta canção foi escrita por Michael Nawrocki e Kurt Heinecke em 1997 para a série de animação infantil americana *VeggieTales*¹³³. A versão usada no contexto deste trabalho é a versão gravada pela banda americana Relient K em 2002, que foi mais tarde usada também na série *VeggieTales* e como promoção ao filme *The Pirates Who Don't Do Anything: A VeggieTales Movie* (2008)¹³⁴. Trata-se de uma canção infantil cujo humor vem do facto de os cantores se considerarem piratas apesar de listarem várias atividades, algumas ligadas à pirataria, outras completamente aleatórias, que os cantores nunca praticaram. Por ser uma canção destinada a crianças, fiz certas escolhas na minha tradução cantável, descrita abaixo, que a faz apropriada e acessível a um público infantil português.

O terceiro verso da primeira estrofe menciona “*St. Louie*” e “*St. Paul*”; mantive ambos os nomes na tradução literal, embora não seja claro ao que se referem: o primeiro é provavelmente um termo afetivo para a cidade de St. Louis, no Missouri, enquanto o segundo é o nome de várias localidades nos Estados Unidos e em outros países anglófonos.

O segundo verso da segunda estrofe usa o termo “*poop deck*”, que é provavelmente usado nesta canção devido ao uso infantil da palavra “*poop*”; contudo, este é um termo náutico informal para o *stern deck* – o convés da popa. Neste caso, a palavra “*poop*” vem do francês “*la poupe*”, cognato com o termo português “*popa*”.

Na quinta estrofe, “*Captain Crunch*” refere-se a Cap'n Crunch, uma marca de cereais de pequeno-almoço popular nos Estados Unidos da América.

¹³³ Criada em 1993 por Phil Vischer e Mike Nawrocki (<http://www.imdb.com/title/tt0865856/>)

¹³⁴ [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Pirates_Who_Don%27t_Do_Anything_\(song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Pirates_Who_Don%27t_Do_Anything_(song)) (consultado a 22 de abril de 2017, 19:38)

Pontos a assinalar na tradução cantável:

- Para traduzir a frase principal, usei a expressão “não fazer nenhum”. É uma expressão coloquial, muito informal, que combina na perfeição com o tom desta letra. Apesar de [ũ] não ser das vogais mais cantáveis, também não é impossível de cantar, e o facto de “nenhum” ter a última sílaba como sílaba tónica reflete esta mesma característica na palavra do TP “*anything*”. Esta opção permite-me também traduzir “*ask us to do anything*”, no terceiro verso do refrão, por “p’ra fazer algum”, que não é uma expressão coloquial, mas reflete o uso da expressão “não fazer nenhum” de forma humorística.
- A canção consiste maioritariamente numa lista de atividades aleatórias e disparatadas em que os cantores nunca participaram. De maneira a manter o ritmo e a rima, decidi fazer quaisquer alterações semânticas necessárias. Desde que se substitua as atividades mencionadas no TP por atividades igualmente disparatadas, o TC deve ter o mesmo efeito humorístico que o TP. Por pura coincidência, e para minha surpresa (visto tal raramente acontecer), o ritmo da canção permite o uso de traduções mais ou menos literais da maior parte dos versos, pelo que necessitei de fazer alterações mínimas (descritas abaixo).
- Quase todas as estrofes terminam com o verso “*And I’ve never been to Boston in the fall*” – no caso da primeira estrofe, porque esta enumera os vários lugares que o cantor nunca visitou, e no caso das estrofes seguintes, para fazer referência à primeira estrofe, transformando assim este verso numa piada recorrente. Como foi referido acima, o conteúdo semântico exato dos versos não é de especial importância, pelo que traduzi este verso, de todas as vezes, por “E nunca usei óculos de sol”, que usa a mesma rima que “*fall*” ([ɔl]), mantendo por isso a mesma sonoridade; esta rima é também bastante fácil de rimar em português.
- Primeira estrofe:
 - O verso 3 necessita de rimar com “*fall*”/“óculos de sol”. Em vez de usar “*St. Paul*”, como na tradução literal, traduzi o nome desta localidade para “São Paulo”, que por ser a maior cidade do Brasil, é bem conhecida no mundo lusófono, incluindo por crianças portuguesas. Fiz rima antes com

“carcanhol”, um termo informal que usei para substituir “*treasure*”, e omiti “*St. Louie*” para não exceder o número de sílabas do verso.

- Segunda estrofe:
 - No verso 1, substituí “*mainsail*” por “vela”, que é um termo mais geral, pois a tradução literal de “*mainsail*” teria demasiadas sílabas para poder ser inserida neste verso.
 - No verso 3, para manter a ideia de “*never sailed at all*” usei “Nunca naveguei à chuva, nunca naveguei ao sol”; isto faz com que o verso rime com o último verso da estrofe, “(...) óculos de sol”, embora use a técnica “preguiçosa” de rimar uma palavra com ela própria.
- Terceira estrofe:
 - No verso 3, de maneira a rimar com “(.) óculos de sol”, substituí “*up against the wall*” por “contra um caracol”.
- A quarta estrofe, entre parênteses, é falada em vez de cantada, não precisando portanto de uma tradução cantável.
- Fiz duas versões diferentes da quinta estrofe: ambas cantáveis, a primeira tem um efeito de estrangeirização e a segunda de domesticação. A primeira versão mantém os nomes dos capitães famosos mencionados no TP (Kidd, Crunch e Kangaroo), enquanto a segunda os substitui por outros piratas e marinheiros que são mais familiares a crianças portuguesas: os gelados Perna de Pau (cuja mascote é um pirata), o Capitão Gancho (dos livros e filmes *Peter Pan*, criado por J. M. Barrie) e o Capitão Haddock (da banda desenhada *As Aventuras de Tintim*, de Hergé). Ambas as estrofes efetuam as mudanças necessárias de maneira a fazerem rimar os nomes das personagens usadas:
 - Em ambas as versões, substituí “*lunch*” por “lanche”, que rima tanto com “*Crunch*” como (em rima imperfeita) com “Gancho”.
 - Na versão estrangeirizante, usei “*reside*” para rimar com “*Kidd*” e “*cru*” para rimar com “*Kangaroo*”, necessitando de alterar o conteúdo semântico do verso de maneira a inserir essas palavras.
 - Na versão estrangeirizante, traduzi “*Captain Kidd*” por “Capitão Kidd” por se tratar do nome de um pirata histórico real (William Kidd, 1654-1701);

mantive "*Captain Crunch*" e "*Captain Kangaroo*" em inglês por se tratarem do nome de um produto e de uma série televisiva, respectivamente.

- Na versão domesticada, usei "mau" para rimar com "Perna de Pau" e "para-choques" para rimar com "Haddock", necessitando de alterar o conteúdo semântico do verso de maneira a inserir essas palavras. "Comemos Perna de Pau" ecoa o verso do TP "*But we all eat Captain Crunch*", que também se refere a um produto alimentar.
- Sexta estrofe:
 - Nos versos 1 e 2, "*spark-plug*" rima com "*stink bug*", pelo que os traduzi, respectivamente, por "tomada" e "barata" que não são traduções literais, mas formam uma rima imperfeita.
 - No verso 3, substituí "*big red rubber ball*" por "bola de andebol" de maneira a rimar com "(...) óculos de sol". Escolhi "andebol" por ter apenas três sílabas e por poder juntar a palavra "de" com a primeira sílaba de "andebol", criando uma única sílaba métrica, "de-an", respeitando assim o número de sílabas do verso. Este processo é possível visto "andebol" ter uma vogal como letra inicial; o mesmo não seria portanto possível com outros desportos com nomes de três sílabas, como "futebol" e "beisebol".
 - No verso 4, substituí "*bathed in yogurt*" por "comi iogurte" para não exceder o número de sílabas do verso.

Ed Sheeran – “I See Fire”

Oh, misty eye of the mountain below
Keep careful watch of my brother's souls
And should the sky be filled with fire and smoke
Keep watching over Durin's sons

If this is to end in fire
Then we should all burn together
Watch the flames climb high into the night
Calling out father oh stand by and we will
Watch the flames burn auburn on
The mountain side high

And if we should die tonight
We should all die together
Raise a glass of wine for the last time
Calling out father oh
Prepare as we will
Watch the flames burn auburn on
The mountain side

Desolation comes upon the sky

Now I see fire
Inside the mountain
I see fire
Burning the trees
And I see fire
Hollowing souls
I see fire
Blood in the breeze
And I hope that you'll remember me

Oh, should my people fall then
Surely I'll do the same
Confined in mountain halls
We got too close to the flame

Calling out father oh
Hold fast and we will
Watch the flames burn auburn on
The mountain side

Desolation comes upon the sky

Now I see fire
Inside the mountains
I see fire
Burning the trees
And I see fire
Hollowing souls
I see fire
Blood in the breeze
And I hope that you'll remember me

And if the night is burning
I will cover my eyes
For if the dark returns then
My brothers will die
And as the sky is falling down
It crashed into this lonely town
And with that shadow upon the ground
I hear my people screaming out

And I see fire
Inside the mountains
I see fire
Burning the trees
I see fire
Hollowing souls
I see fire
Blood in the breeze
I see fire (fire)

Oh, you know I saw a city burning out
And I see fire (fire)
Feel the heat upon my skin
And I see fire (fire)

Uhhhhhhhhh
And I see fire
Burn auburn on the mountain side

Fonte: <https://genius.com/Ed-sheeran-i-see-fire-lyrics> (consultado a 22 de maio de 2017, 13:18)

Tradução cantável (“Vejo Fogo”):

Ó, olho da montanha sob o chão
Guarda as almas dos meus irmãos
E se fogo e fumo encherem o céu
Vigia os filhos do rei

Se acabarmos a arder
Então vamos arder juntos
Vê labaredas a levantar
Chamamos, pai, ó, fica para ver
Chamas a arder alto
Na montanha, lá

E se hoje morrermos
Devemos morrer juntos
Brindar por uma última vez
Chamamos, pai, ó
Prepara-te e vê
Chamas a arder alto
Na montanha

Desolação ergue-se ao céu

E vejo fogo
Dentro da montanha
Vejo fogo
Queimando o bosque
E vejo fogo
Roubando almas
Vejo fogo
Sangue na brisa
E espero que te lembres de mim

Ó, se o meu povo cair
Eu também cairei
Presos nestes salões
Que à nossa volta ardem

Chamamos, pai, ó
Aguenta e vê
Chamas a arder alto
Na montanha

Desolação ergue-se ao céu

E vejo fogo
Dentro da montanha
Vejo fogo
Queimando o bosque
E vejo fogo
Roubando almas
Vejo fogo
Sangue na brisa
E espero que te lembres de mim

E se a noite arder
Então eu não vou olhar
Os meus irmãos vão morrer
Se a escuridão voltar
E o céu ao cair ao chão
Esmagou esta povoação
E por entre a escuridão
Grita a minha nação

E vejo fogo
Dentro da montanha
Vejo fogo
Queimando o bosque
E vejo fogo
Roubando almas
Vejo fogo
Sangue na brisa
Vejo fogo (fogo)

Ó, sabes que vi uma cidade a arder	Uhhhhhhhhh
E vejo fogo (fogo)	E vejo fogo
Sente o calor em mim	Arder alto na montanha
E vejo fogo (fogo)	

Análise da tradução:

“I See Fire” é uma balada escrita pelo cantor inglês Ed Sheeran para a banda sonora do filme *The Hobbit: The Desolation of Smaug* (2013)¹³⁵. A canção foi publicada como *single* e como parte do álbum da banda sonora do filme, ambos em 2013¹³⁶. A letra baseia-se no enredo deste filme, que é um filme de fantasia épica baseado na obra *The Hobbit* (1937), do escritor inglês J. R. R. Tolkien¹³⁷. Como tal, a letra faz não só referência ao vilão do filme (um dragão) através do tema de fogo e destruição, como também faz referências a elementos específicos da narrativa, como “*Durin’s sons*” e “*lonely town*”.

Pontos a assinalar na tradução cantável:

- Primeira estrofe:
 - No verso 1, omiti “*misty*” de maneira a não exceder o número de sílabas do verso, e usei “*chão*” para terminar o verso para que o ditongo nasal final reflita o uso do ditongo [əʊ] no Texto de Partida.
 - No verso 3, alterei o sujeito de “*sky*” para “*fogo e fumo*”; isto permite que “*céu*”, que tem uma vogal semiaberta ([ɛ]), seja cantada na última sílaba do verso, que corresponde a uma nota alongada.
 - No verso 4, substituí “*Durin*” por “*rei*” para não exceder o número de sílabas do verso; na mitologia de Tolkien, Durin é um rei dos anões, que são habitualmente conhecidos como “*Durin’s folk*”, que a letra da canção transformou em “*Durin’s sons*”¹³⁸; a substituição do nome da

¹³⁵ https://en.wikipedia.org/wiki/I_See_Fire (consultado a 22 de maio de 2017, 16:38)

¹³⁶ <https://itunes.apple.com/us/album/hobbit-desolation-smaug-original-motion-picture-soundtrack/id735323287> (consultado a 22 de maio de 2017, 16:37)

¹³⁷ https://en.wikipedia.org/wiki/The_Hobbit (consultado a 22 de maio de 2017, 16:41)

¹³⁸ http://lotr.wikia.com/wiki/Durin's_Folk (consultado a 22 de maio de 2017, 17:16)

personagem pelo termo mais vago “rei” não deverá apresentar um problema para ouvintes que conheçam o contexto da letra.

- Segunda estrofe:
 - No verso 1, substituí “*fire*” por “*arder*” para não exceder o número de sílabas do verso.
 - No verso 3, omiti “*into the night*” de maneira a não exceder o número de sílabas do verso.
 - Desloquei “*watch*” do verso 5 para o fim do verso 4 de maneira a conservar o número de sílabas de ambos os versos.
 - No verso 6, adicionei “*lá*” para manter o número de sílabas do verso. Esta palavra coincide com uma nota alongada na canção, e o som [a] de “*lá*” reflete o [aɪ] de “*high*” (a palavra a que corresponde esta nota no TP).
- Terceira estrofe:
 - No verso 3, substituí “*glass of wine*” por “*brindar*” de forma a não exceder o número de sílabas do verso.
 - Nos versos 5 e 6, alterei o verbo “*watch*” de primeira pessoa do plural para segunda pessoa do singular (referindo-se assim a “*pai*”), e do Futuro Simples para o Imperativo, de maneira a manter o número de sílabas de cada verso.
- Refrão:
 - No verso 1, substituí “*now*” por “*e*” de maneira a manter o número de sílabas do verso.
 - No verso 4, substituí “*trees*” por “*bosque*” para não exceder o número de sílabas do verso.
 - No verso 6, substituí “*hollowing*” por “*roubando*”; o objetivo deste verso parece ser dizer que o fogo estraga as almas das pessoas que afeta, deixando-as vazias por dentro, e “*roubar almas*” funciona como metáfora para transmitir essa ideia.
- Quarta estrofe:
 - No verso 2, omiti “*surely*” de forma a não exceder o número de sílabas do verso.

- No verso 3, omiti *“mountain”* para não exceder o número de sílabas do verso.
- No verso 4, alterei o conteúdo semântico de maneira a fazer rima imperfeita com *“cairei”* (no verso 2).
- Como na segunda e terceira estrofes, desloquei *“watch”* do verso 8 para o verso 7, e alterei o seu tempo, modo e pessoa de maneira a conservar o número de sílabas do verso.
- Quinta estrofe:
 - No verso 2, substituí *“cover my eyes”* por *“não vou olhar”* para fazer rima com *“voltar”* (no verso 4)
 - Troquei a ordem dos versos 3 e 4 (que formam uma única frase) de maneira a manter a rima entre os versos 2 e 4, mantendo assim o esquema rimático do Texto de Partida.
 - Alterei o conteúdo semântico dos versos 5-8 de maneira a fazer com que todos contenham rima em *“-ão”*, de maneira a refletir a assonância do som [aʊ] presente nas últimas sílabas destes versos no TP.
- Último refrão:
 - No verso 4, omiti *“skin”* para não exceder o número de sílabas do verso.

Hank Williams – “I’m So Lonesome I Could Cry”

Hear that lonesome whippoorwill
He sounds too blue to fly
The midnight train is whining low
I'm so lonesome I could cry

I've never seen a night so long
When time goes crawling by
The moon just went behind the clouds
To hide its face and cry

Did you ever see a robin weep
When leaves begin to die
That means he's lost the will to live
I'm so lonesome I could cry

The silence of a falling star
Lights up a purple sky
And as I wonder where you are
I'm so lonesome I could cry

Fonte: <http://www.metrolyrics.com/im-so-lonesome-i-could-cry-lyrics-hank-williams.html> (consultado a 24 de maio de 2017, 14:04)

Tradução cantável (“Estou Tão Só Que Vou Chorar”):

Tão triste está o noitibó
Nem consegue voar
O comboio lamuria
Estou tão só que vou chorar

Nunca vi noite tão longa
O tempo a rastejar
A lua escondeu a cara
Para poder chorar

O pisco chora ao ver
O outono chegar
Já sem vontade de viver
Estou tão só que vou chorar

O silêncio duma estrela
Faz este céu brilhar
Pergunto-me onde estarás
Estou tão só que vou chorar

Análise da tradução:

“I’m So Lonesome I Could Cry” é uma canção escrita e interpretada pelo cantor americano Hank Williams, lançada como *single* em 1949. Williams foi um dos cantores *country* mais influentes de sempre, e esta canção, com um ritmo lento e uma letra sobre solidão e abandono, insere-se tanto no género da música *country* como dos *blues*¹³⁹.

¹³⁹ https://en.wikipedia.org/wiki/I%27m_So_Lonesome_I_Could_Cry (consultado a 23 de maio de 2017, 17:53)

O primeiro verso refere-se ao “*whippoorwill*”, uma espécie de ave endémica à América do Norte e ao México. Devido a não ser muito conhecida fora das Américas, esta espécie não tem um nome em português, pelo que traduzi o termo por “noitibó”, a família de aves em que esta espécie se insere¹⁴⁰.

Pontos a assinalar na tradução cantável:

- Traduzi a frase principal, “*I’m so lonesome I could cry*”, por “Estou tão só que vou chorar”; substituí “*could cry*” por “vou chorar”, o que confere ao TC um tom de certeza que o TP não possui. A alteração foi necessária para manter o número de sílabas do verso, e mantém as ideias principais – os sentimentos de solidão extrema e de tristeza que inundam toda a letra da canção.
- O esquema rimático desta canção é fixo: a letra é composta de quatro quadras¹⁴¹, todas com o esquema rimático ABCB, o que significa que o segundo verso rima sempre com o quarto. Em todas as estrofes, o quarto verso é a frase principal (exceto na segunda estrofe, onde o quarto verso é diferente, mas termina também com a palavra “*cry*”). Visto ter traduzido a frase principal por “Estou tão só que vou chorar”, assegurei-me que o segundo verso de todas as estrofes terminasse em “-ar”, efetuando as alterações necessárias.
- Primeira estrofe:
 - Alterei o conteúdo dos versos 1 e 2 para conservar o seu número de sílabas e de maneira a manter “*fly*” (“voar”) no fim do verso 2, de maneira a rimar com “chorar”.
 - No verso 3, omiti “*midnight*” e “*low*” para não exceder o número de sílabas do verso.
- Segunda estrofe:
 - No verso 2, omiti a conjunção “*When*” de forma a não exceder o número de sílabas do verso, fazendo com que este pareça mais independente do verso anterior do que o é no TP.
 - Desloquei “*hide its face*” do verso 4 para o verso 3, omitindo “*just went behind the clouds*” para conservar o número de sílabas de ambos os

¹⁴⁰ <https://www.infopedia.pt/dicionarios/ingles-portugues/whippoorwill> (consultado a 24 de maio de 2017, 13:08)

¹⁴¹ Estrofes de quatro versos.

versos. O excerto omite assim a ideia de um céu nublado a esconder a lua, mas parte da ideia mantém-se de forma reduzida através da palavra “escondeu”.

- Terceira estrofe:
 - Nos versos 1 e 2, omiti “*Did you ever see*” de maneira a não exceder o número de sílabas do verso, e substituí “*When leaves begin to die*” por “O outono chegar” – ambas as ideias estão relacionadas, a própria palavra “outono” invocando imagens de folhas a cair e árvores despidas. Esta alteração permitiu-me usar “chegar”, de maneira a rimar com “chorar”.
 - Para manter o número de sílabas do verso 3, omiti “*That means*”; o resultado, “Perdeu a vontade de viver”, continua a ter uma sílaba a mais, pelo que usei antes “Já sem vontade de viver” – apesar de, no contexto, se poder interpretar esta frase como descrevendo o cantor, e não o pisco; esta ambiguidade serve para trazer à luz as qualidades metafóricas do TP: as várias referências à tristeza de objetos e partes da Natureza (o noitibó, o comboio, a lua, o pisco) servem como extensões metafóricas da tristeza do cantor; não é o próprio pisco que está triste, é o cantor que está a projetar a sua tristeza para a ave. A ambiguidade presente neste excerto da tradução cantável, apesar de acidental, tem a vantagem de chamar a atenção a esse aspeto metafórico da letra.
- Quarta estrofe:
 - No verso 1, omiti “*falling*” para não exceder o número de sílabas do verso.
 - No verso 2, omiti “*purple*” de forma a não exceder o número de sílabas do verso.
 - No verso 3, omiti “*And as*” de maneira a não exceder o número de sílabas do verso.

Roy Williamson – “Flower of Scotland”

O flower of Scotland
When will we see
Your like again
That fought and died for
Your wee bit hill and glen
And stood against him
Proud Edward's army
And sent him homeward
Tae think again

The hills are bare now
And autumn leaves
Lie thick and still
O'er land that is lost now
Which those so dearly held

And stood against him
Proud Edward's army
And sent him homeward
Tae think again

Those days are passed now
And in the past
They must remain
But we can still rise now
And be the nation again
That stood against him
Proud Edward's army
And sent him homeward
Tae think again

Fonte: <http://sourcebooks.fordham.edu/halsall/mod/flowerofscotland.asp> (consultado a 3 de janeiro de 2017, 14:13)

Tradução cantável (“Flor da Escócia”):

Ó Flor da Escócia	-tou contra eles
Iremos ver	Bravos de Eduardo
Alguém assim?	Que foram para casa
Que lute e morra	Pensar melhor
Pelas colinas e va-	
-les contra eles	São dias passados
Bravos de Eduardo	E no passa-
Que foram para casa	-do ficarão
Pensar melhor	Mas ainda somos
	A nação que pode lu-
O outono chegou	-tar contra eles
Folhas cobrem	Bravos de Eduardo
Os montes nus	Que foram para casa
Da terra perdida	Pensar melhor
Cuidada por quem lu-	

Análise da tradução:

Embora a Escócia não tenha um hino oficial, “O Flower of Scotland” costuma ser considerada o seu hino não-oficial, sendo cantada habitualmente no início de eventos desportivos, desde jogos de futebol até à cerimónia de abertura dos Jogos Olímpicos de 2012. A canção foi escrita e composta por Roy Williamson em 1965¹⁴². A letra refere-se à Batalha de Bannockburn de 1314, em que os escoceses, liderados pelos seu rei Roberto I, venceram o exército inglês liderado pelo rei inglês Eduardo II, sendo a primeira grande vitória escocesa da Primeira Guerra da Independência Escocesa¹⁴³.

Pontos a assinalar na tradução literal:

¹⁴² https://en.wikipedia.org/wiki/Flower_of_Scotland (consultado a 26 de abril de 2017, 13:04)

¹⁴³ https://en.wikipedia.org/wiki/Battle_of_Bannockburn (consultado a 26 de abril de 2017, 13: 04)

- Usei a segunda pessoa do plural quando o sujeito poético se refere à Flor para lhe conferir o decoro digno de um hino nacional e porque a flor é uma metáfora que se refere aos soldados escoceses, uma pluralidade. O mesmo não ocorre na tradução cantável, em que usei antes o Presente do Conjuntivo para que o verso não excedesse o seu número de sílabas.
- Traduzi “*Edward*” para “Eduardo” por se referir ao rei Eduardo II de Inglaterra.
- “*Proud*” pode adjetivar tanto “*Edward*” como “*army*”. Penso que esteja a adjetivar “*Edward*” devido ao desejo da canção antagonizar este rei.
- “*And autumn leaves lie thick and still*” – o adjetivo “*thick*” não está usado no sentido de “espesso” mas no sentido de “*densely crowded or packed*”¹⁴⁴ (ou seja, o chão estava coberto de folhas aos molhos).

Pontos a assinalar na tradução cantável:

- A maior parte dos versos termina numa nota longa, que no TP corresponde à última ou penúltima sílaba da última palavra de cada verso. Fiz o mesmo no TC, escolhendo palavras cujas últimas ou penúltimas sílabas possam ser confortavelmente alongadas, de maneira a garantir a cantabilidade. A exceção no TP são o quinto e sexto versos de cada estrofe – o quinto passa diretamente para o sexto sem nota alongada nem pausa, o que me permitiu dividir palavras entre os dois no TC.
- Não existe rima no TP, por isso não a incluí no TC.
- Primeira estrofe:
 - No verso 2, omiti “*when*” de maneira a não exceder o número de sílabas. Isto causa alguma ambiguidade, fazendo com que “iremos ver” possa ser interpretada tanto como interrogativa (como o é no TP) como declarativa. Para diminuir a ambiguidade, adicionei um ponto de interrogação no final do verso seguinte, que apesar de não ser o fim da frase (pois cada estrofe pode ser considerada uma frase contínua), pode ser considerado um final apropriado; o fim da estrofe seria longe demais para adicionar o ponto de interrogação.

¹⁴⁴ <https://en.wiktionary.org/wiki/thick#Adjective> (consultado a 26 de abril de 2017, 13:05)

- No verso 4, traduzi “*fought and died*”, no *Past Simple*, por “que lute e morra”, no Presente do Conjuntivo, para manter o número de sílabas. O sentido mantem-se: no TP os verbos referem-se à própria Flor, enquanto que no TC se referem a “alguém assim (como a Flor)”, dando por entendido portanto que a Flor também lutou e morreu.
- No verso 4, traduzi “*for*” por “pelas”, mas tive de o deslocar para o verso seguinte para conservar o número de sílabas.
- No verso 5, passei “*hill and glen*”, no singular, para “colinas e vales”, no plural. Reccei que “Que lute e morra/ Por colina e vale” fosse mal interpretado como uma maneira poética de dizer “lutar e morrer sobre colinas e em vales”, em vez do pretendido “lutar e morrer para proteger as suas colinas e vales”. O uso do plural diminui um pouco a ambiguidade, e é permissível visto o singular do TP não se referir a uma colina e um vale específico, mas ser uma sinédoque que se refere a toda a paisagem escocesa.
- Segunda estrofe:
 - Fiz grandes alterações aos primeiros três versos, de maneira a não exceder o número de sílabas disponível e também para manter a ideia deste excerto da canção, que é descrever o outono na paisagem escocesa. Traduzi “*the hills*” por “montes” em vez de “colinas” (como fiz na primeira estrofe) de maneira a poupar uma sílaba, e passei-os do primeiro para o terceiro verso, ligando-os à “terra perdida”; alterei “*autumn*” de adjetivo de “*leaves*” para substantivo independente no primeiro verso; e alterei “*lie thick and still*” para a ideia mais vaga de “cobrem”, de maneira a ligar as folhas aos montes.
- Terceira estrofe:
 - Dividi “passado” de maneira a que a sílaba tónica sirva como coda alongada do segundo verso (fazendo assim com que a última sílaba da palavra seja parte do verso seguinte).
 - Omiti “*rise*” de maneira a não exceder o número de sílabas do verso.
- Terminação comum das estrofes:

- Substituí o excerto “*stood against*” (“fizeram frente”) por “lutar” de maneira a não exceder o número de sílabas do verso.
- Não é possível introduzir uma frase tão longa como “O exército do orgulhoso Eduardo” em versos tão curtos sem exceder o seu número de sílabas. Mantive apenas as duas ideias essenciais: o nome do rei inimigo e o facto de ter trazido soldados com ele. Omiti “*proud*” e introduzi uma palavra mais curta para se referir ao exército: escolhi “bravos” em vez de “tropas” ou “homens” por ser um adjetivo, e assim compensar pelo adjetivo que omiti (embora este se refira aos soldados e não ao rei).
- A omissão de “*army*” faz com que a ideia de uma batalha seja um pouco mais ambígua no TC; contudo, o próprio TP já é bastante ambíguo, fazendo apenas referências vagas ao rei e à batalha em que a letra se baseia. Estes são factos de interesse histórico que podem ser aprendidos através de investigação sobre a escrita da letra, mas não através da própria letra.
- Considerei substituir “Eduardo” por “rei”, uma palavra mais curta (fazendo o verso assim “Os soldados do rei”), ou omitir completamente a referência ao rei (“Os soldados ingleses”); rejeitei ambas estas hipóteses por Eduardo ser uma figura importante o suficiente para ser nomeado no TP, recebendo também um adjetivo (“*proud*”) e referências catafóricas e anafóricas (“*And stood against him*” e “*And sent him homeward*”).
- Alterei o sujeito do oitavo verso (idêntico em todas as estrofes), da Flor para os “Bravos de Eduardo”. A ideia de terem sido os escoceses (a Flor) a enviar os ingleses para casa está subentendida, mas perceptível.
- Alterei ambas a referências deícticas a Eduardo (“*And stood against him*” e “*And sent him homeward*”) para referências aos “bravos”. O facto de “bravos” (que corresponde a “*army*”) ter uma posição mais predominante no seu verso no TC do que no TP fez com que referências à luta dos escoceses contra “ele” em vez de “eles”, os bravos, fizesse o TC pouco natural. O próprio sentido não é alterado de forma drástica – onde o TP diz que os escoceses lutaram contra Eduardo e o mandaram

para casa, está subentendido que o mesmo se aplica ao seu exército. Como foi notado anteriormente, estes dois deícticos refletem a importância de Eduardo no TP, mas a sua alteração no TC não diminui tanto esse efeito como a omissão do seu nome o faria.

Notas finais

Durante o processo de tradução do *corpus*, a grande maioria das alterações dignas de nota consistiram na alteração, omissão ou deslocamento de elementos verbais com o objetivo de não exceder o número de sílabas do verso. Respeitar o ritmo da melodia a que cada letra está associada é o aspeto da tradução de letras de música que dá mais problemas ao tradutor e que exige mais criatividade. Este é o caso especialmente em traduções do inglês para o português: a língua inglesa tem ao seu dispor uma grande quantidade de palavras curtas, que os letristas usam com sucesso para transmitir mensagens complexas em versos curtos, ao contrário da língua portuguesa, que usa muito mais predominantemente palavras longas com demasiadas sílabas a ocupar espaço no verso. Usando o Princípio do Pentatlo de Peter Low, pode dizer-se que para respeitar o critério de ritmo, é necessário sacrificar alguns pontos nos outros critérios – o que não é grave, desde que o resultado final seja aceitável.

Tal como é recomendado por Low, o critério a que foi dada menos importância foi o da rima, pois de todos os cinco critérios, este é o mais dispensável. Contudo, com a exceção da canção “Flower of Scotland” (que não contém qualquer rima), consegui manter o esquema rimático da maior parte das letras do *corpus* mais ou menos idêntico no TP e no TC, efetuando apenas alterações menores ao conteúdo semântico (tendo-me esforçado por isso particularmente nas canções musicocêntricas, como “The Pirates Who Don’t Do Anything” e “The Harder They Come”).

No capítulo 3.5.1. “O Princípio do Pentatlo de Peter Low”, foi notado como é desejável incorporar os mesmos sons, ou sons semelhantes, em certas partes de uma letra, especialmente em sílabas que correspondem a notas longas ou onde existe assonância ou aliteração. Nesse capítulo é também referido como são as raras as

situações em que é possível fazê-lo sem alterar completamente o sentido ou, pelo menos, sem comprometer a naturalidade do TC. Contudo, como pode ser visto pela análise individual de cada tradução, e para minha surpresa, foram vários os casos em que foi possível usar sons semelhantes ou, em certos casos, o mesmo som, através de alterações mínimas ao sentido.

Vale a pena lembrar que as traduções presentes neste *corpus* foram realizadas por um tradutor individual, e que, sendo feitas num contexto profissional, o tradutor muito provavelmente teria a colaboração de compositores e de outros músicos profissionais, incluindo, em alguns casos, o próprio intérprete a que o TC seria destinado. Todas estas entidades costumam dar feedback e auxílio de grande utilidade ao tradutor.

5. Conclusão

O subtítulo do presente trabalho é “Problemas e Técnicas”. Se tudo o resto falhar, este trabalho teve sucesso, pelo menos, em mostrar que a tradução de letras de música está repleta de problemas – problemas muito específicos que não afetam a tradução de outros tipos de texto. Com a exceção da poesia, que tem muitas semelhanças com letras de música, nenhum outro tipo de texto incomoda o tradutor com exigências de ritmo, de rima, de relação entre sílabas específicas e notas e com o número de sílabas que cada verso pode conter.

Felizmente, são as dificuldades que tornam a tradução uma área de estudos e uma profissão tão interessante. Textos técnicos simples, sem floreios e problemas de forma, onde a maior dificuldade é um ou outro termo técnico, podem ser mais fáceis de traduzir; contudo, aqueles textos que apresentam um desafio, que fazem o tradutor reescrever o seu Texto de Chegada vinte vezes, que o fazem ficar obcecado com um único verso durante vários dias – são esses textos que ficam na memória, e quando são finalmente “domados”, é esse sucesso que traz mais orgulho. A minha própria carreira como tradutor é ainda muito curta e já existem vários textos que traduzi dos quais me lembro muito pouco, e decerto que existirão mais no futuro; contudo, vários meses depois, ainda me consigo lembrar com orgulho de pequenas soluções que arranjei para resolver problemas apresentados pelo *corpus* deste trabalho e ainda me arrependo de ocasiões em que não consegui arranjar uma boa rima, ou fui forçado a usar uma sílaba a mais no Texto de Chegada, e estaria disposto a apostar que, daqui a vários anos, ainda me lembrarei dessas escolhas.

Contudo, mais importante que os “Problemas” são as “Técnicas”: os problemas da tradução de letras são imediatamente óbvios a qualquer pessoa que experimente esta atividade; por outro lado, as técnicas referidas no presente trabalho como solução para estes problemas foram descobertas e desenvolvidas por um pequeno número de tradutores com vários anos de experiência, com uma grande criatividade e com a bondade de disponibilizarem as suas técnicas ao mundo – incluindo a pobres tradutores amadores como eu, que, sem o auxílio das obras destes autores, provavelmente nunca

me teria lembrado do benefício de manter algumas das características fonéticas da letra original no Texto de Chegada, ou que alterar ligeiramente o esquema rimático não é a pior coisa do mundo. Autores como Ronnie Apter, Mark Herman, Peter Low e Şebnem Susam-Sarajeva foram já referidos várias vezes ao longo deste trabalho, mas nunca é demais agradecer-lhes pelo contributo que prestaram ao desenvolvimento de uma área ainda geralmente ignorada pelos Estudos de Tradução.

Com o auxílio das obras destes autores, o presente trabalho faz uma descrição das várias razões pelas quais a tradução de uma letra pode ser desejável, dos problemas que acompanham os diferentes tipos de tradução de diferentes tipos de canções, e as técnicas que podem ajudar a resolver esses problemas. Contudo, vale a pena lembrar uma vez mais que a parte teórica deste trabalho serve como um guia para a tradução de letras, e não como um conjunto de leis imutáveis que têm de ser seguidas. Cada género musical é diferente, cada canção dentro de cada género é diferente, e cada intérprete é diferente; cada um tem as suas próprias características e prioridades, e cada intérprete musical tem as suas próprias capacidades vocais e preferências estéticas; tudo isto são aspetos que o tradutor necessita de ter em conta quando realiza a tradução de letras num contexto profissional. Como pode ser concluído a partir da análise das traduções do *corpus*, as técnicas listadas neste trabalho são ocasionalmente úteis, mas durante grande parte do processo de tradução, o tradutor depende da sua própria criatividade, da sua capacidade de resolver problemas linguísticos e problemas de forma, e da sua capacidade de distinguir aquilo que “soa bem” – uma frase não muito apreciada nos Estudos de Tradução, que procuram justificações linguísticas mais técnicas para as decisões dos tradutores, mas que é essencial para a tradução de textos destinados a serem acompanhados por música. Trabalhos e obras instrutivas inseridas em outras áreas académicas são capazes de instruir o leitor sobre tudo o que este precisa de saber para realizar uma determinada atividade com sucesso – são como um navio que leva o leitor ao seu destino no maior conforto; o máximo que uma obra ou trabalho sobre tradução de letras pode desejar é ser um guia que leva o leitor até meio caminho, lhe dá mantimentos, mapas e instrumentos para o resto da viagem, e lhe deseja boa sorte.

A tradução de letras de música é um tema que me desperta um grande interesse pessoal e académico. A realização deste trabalho foi extremamente educativa, tendo

dirigido a minha atenção para vários aspetos deste tema que desconhecia. É minha esperança que este trabalho inspire o mesmo interesse em outros.

6. Bibliografia

Livros e artigos

- Apter, R., & Herman, M. (2016). *Translating for singing – The theory, art and craft of translating lyrics*. London: Bloomsbury.
- Bassnett, S. (1980). *Translation studies*. London: Routledge.
- Brownlie, S. (2016). *Mapping memory in translation*. New York: Palgrave Macmillan.
- Davies, E. E., & Bentahila, A. (2008). Translation and code switching in the lyrics of bilingual popular songs. In Susam-Sarajeva, Ş. (Ed.), *The translator – Translation and music* (pp. 247-272). Manchester: St. Jerome Publishing.
- Desblache, L. (2013). Tales of the unexpected: Opera as a new art of glocalization. In Minors, H. J. (Ed.), *Music, text and translation* (pp. 9-20). London: Bloomsbury.
- Di Giovanni, E. (2008). The American film musical in Italy – Translation and non-translation. In Susam-Sarajeva, Ş. (Ed.), *The translator – Translation and music* (pp. 295-318). Manchester: St. Jerome Publishing.
- Even-Zohar, I. (1978). The position of translated literature within the literary polysystem. In Venuti, L. (Ed.), *The translation studies reader* (pp. 192-197). New York: Routledge.
- Franzon, J. (2008). Choices in song translation – Singability in print, subtitles and sung performance. In Susam-Sarajeva, Ş. (Ed.), *The translator – Translation and music* (pp. 371-399). Manchester: St. Jerome Publishing.
- Harrison, M. (2013). Making music television accessible to a hard-of-hearing audience. In Minors, H. J. (Ed.), *Music, text and translation* (pp. 187-198). London: Bloomsbury.
- Hilson, J. (2013). Homophonic translation: Sense and sound. In Minors, H. J. (Ed.), *Music, text and translation* (pp. 95-106). London: Bloomsbury.

- House, J. (2010). Overt and covert translation. In Gambier, Y., e van Doorslaer, L. (Eds.), *Handbook of translation studies, Volume 1* (pp. 245–246). Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Jakobson, R. (1959). On linguistic aspects of translation. In Venuti, L. (Ed.), *The translation studies reader* (pp. 113-118). New York: Routledge.
- Kaindl, K. (2013). From Realism to tearjerker and back: The songs of Edith Piaf in German. In Minors, H. J. (Ed.), *Music, text and translation* (pp. 151-162). London: Bloomsbury.
- Low, P. (2017). *Translating song – Lyrics and texts*. New York: Routledge.
- Mateo, M. (2008). Anglo-American musicals in Spanish theatres. In Susam-Sarajeva, Ş. (Ed.), *The translator – Translation and music* (pp. 319-342). Manchester: St. Jerome Publishing.
- McMichael, P. (2008). Translation, authorship and authenticity in Soviet rock songwriting. In Susam-Sarajeva, Ş. (Ed.), *The translator – Translation and music* (pp. 201-228). Manchester: St. Jerome Publishing.
- Minors, H. J. (Ed.). (2013). *Music, text and translation*. London: Bloomsbury.
- Munday, J. (2001). *Introducing translation studies – Theories and applications*. London: Routledge.
- Newmark, P. (1988). *A textbook of translation*. Hempstead: Prentice Hall.
- Nida, E. (1964). Principles of correspondence. In Venuti, L. (Ed.), *The translation studies reader* (pp. 126-140). New York: Routledge.
- Öner, S. (2008). Folk songs, translation and the question of (pseudo-)originals. In Susam-Sarajeva, Ş. (Ed.), *The translator – Translation and music* (pp. 229-247). Manchester: St. Jerome Publishing.
- Page, J. (2013). Surtitling opera: A translator’s perspective. In Minors, H. J. (Ed.), *Music, text and translation* (pp. 35-48). London: Bloomsbury.
- Palmer, J. (2013). Surtitling opera: A surtitler’s perspective on making and breaking the rules. In Minors, H. J. (Ed.), *Music, text and translation* (pp. 21-34). London: Bloomsbury.

- Reiss, K. (1971). Type, kind and individuality of text: Decision making in translation. (Kitron, S., trans.). In Venuti, L. (Ed.), *The translation studies reader* (pp. 160-171). New York: Routledge.
- Rowling, J. K. (2005). *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (23ª edição). (Fraga, I., trans.). Lisboa: Editorial Presença. (obra original publicada em 1997).
- Susam-Sarajeva, Ş. (2008a). Translation and music – Changing perspectives, frameworks and significance. In Susam-Sarajeva, Ş. (Ed.), *The translator – Translation and music* (pp. 187-200). Manchester: St. Jerome Publishing.
- Susam-Sarajeva, Ş. (Ed.). (2008b). *The translator – Translation and music*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Toury, G. (1978). The nature and role of norms in translation. In Venuti, L. (Ed.), *The translation studies reader* (pp. 198-211). New York: Routledge.
- Venuti, L. (2000a). Translation, community, utopia. In Venuti, L. (Ed.), *The translation studies reader* (pp. 468-473). New York: Routledge.
- Venuti, L. (Ed.). (2000b). *The translation studies reader*. New York: Routledge.
- Vermeer, H. J. (1989). Skopos and commission and translational action. (Chesterman, A., trans.). In Venuti, L. (Ed.), *The translation studies reader* (pp. 221-232). New York: Routledge.

Webgrafia

Segue-se a lista de *websites* consultados durante a redação do presente trabalho. Referências a páginas específicas pertencentes a estes *websites*, juntamente com a sua data de consulta, estão presentes no corpo do trabalho sob a forma de notas de rodapé.

- Vaughn, K. (5 de abril de 2013). How to translate lyrics and connect to a song. Backstage. Retirado de <https://www.backstage.com/advice-for-actors/backstage-experts/how-translate-lyrics-and-connect-song/>
- 4Estações - <http://grupo4estacoes.com/index.php>
- AllMusic - <http://www.allmusic.com/>
- Site oficial de Amanda Holden - <http://www.amandaholden.org.uk/>

- American Book Review - <http://americanbookreview.org/>
- Audio Culture - <http://www.audioculture.co.nz/>
- AZLyrics - <https://www.azlyrics.com/>
- Site oficial da BBC - <http://www.bbc.com/>
- Bible.org - <https://bible.org/>
- Billboard - <http://www.billboard.com/>
- Bloomsbury Publishing - <https://www.bloomsbury.com/uk/>
- Canada.ca - <https://www.canada.ca/home.html>
- The Celtic Lyrics - <http://www.celtic-lyrics.com/lyrics/>
- Charts.org.nz - <http://charts.org.nz/index.asp>
- CityNews - <http://www.citynews.ca/>
- Colégio Web - <https://www.colegioweb.com.br/>
- Site oficial de Dinda L. Gorlée - <https://dindagorlee.com/>
- Estudo Fácil - <http://www.estudofacil.com.br/>
- Flavorwire - <http://flavorwire.com/>
- TheForce.net - <http://www.theforce.net/>
- Site oficial da Fordham University - <https://www.fordham.edu/>
- Site oficial de Gabriela Rocha - <http://gabrielarocha.com.br/>
- Genius - <https://genius.com/>
- Google Play Música - <https://play.google.com/music/listen>
- The Guardian - <https://www.theguardian.com/international>
- HymnTime.com - <http://www.hymntime.com/>
- IMDb - http://www.imdb.com/?ref =nv_home
- Infopédia - <https://www.infopedia.pt/>
- The Inspiration Room - <http://theinspirationroom.com/daily/>
- Irish Music Daily - <http://www.irishmusicdaily.com/>
- iTunes – Apple - <https://www.apple.com/itunes/>
- The Jivewired Journal - <http://blog.jivewired.com/>
- John Benjamins Publishing Company - <https://benjamins.com/#home>
- JPopAsia - <http://www.jpopasia.com/>
- The Leonard Cohen Files - <http://leonardcohenfiles.com/>

- Letras.mus.br - <https://www.lettras.mus.br/>
- Longform - <http://reprints.longform.org/>
- LyricWikia - http://lyrics.wikia.com/wiki/Lyrics_Wiki
- Metacritic - <http://www.metacritic.com/>
- MetroLyrics - <http://www.metrolyrics.com/>
- Muppet Wiki - http://muppet.wikia.com/wiki/Muppet_Wiki
- Music.net.nz - <http://www.muzic.net.nz/>
- Musixmatch - <https://www.musixmatch.com/>
- MVDbase.com - <http://www.mvdbase.com/index.php>
- The New York Times - <https://www.nytimes.com/>
- The New Yorker - <http://www.newyorker.com/>
- Norma Culta - <https://www.normaculta.com.br/>
- The One Wiki to Rule Them All - http://lotr.wikia.com/wiki/Main_Page
- ORCID.org - <https://orcid.org/>
- Site oficial de Paul Nelson - <http://www.pnelsoncomposer.com/>
- Religion in American History - <http://usreligion.blogspot.pt/>
- Silicon Glen, Scotland - <http://www.siliconglen.scot/>
- The Society of Archbishop Justus Computer Service - <http://justus.anglican.org/>
- Surtitles - <http://www.surtitles.com/intro.html>
- The Telegraph - <http://www.telegraph.co.uk/>
- TheSpec - <https://www.thespec.com/>
- Traducción y Análisis del Discurso TradDisc - <https://traddisc.grupos.uniovi.es/>
- TvTropes - <http://tvtropes.org/>
- The Unhinged Historian - <http://www.unhingedhistorian.com/>
- Site oficial da University of Canterbury - <http://justus.anglican.org/>
- Site oficial da University of Roehampton - <http://roehampton.academia.edu/>
- Portal de pesquisa da University of Roehampton - <https://pure.roehampton.ac.uk/portal/>
- UW Faculty Web Server - <http://faculty.washington.edu/http://faculty.washington.edu/>
- Vagalume - <https://www.vagalume.com.br/>

- Wayback Machine - <https://web.archive.org/>
- Wikipédia espanhola - <https://es.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Portada>
- Wikipédia inglesa - https://en.wikipedia.org/wiki/Main_Page
- Wikipédia portuguesa -
https://pt.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia:P%C3%A1gina_principal
- Wonderopolis - <https://wonderopolis.org/>
- Youtube - <https://www.youtube.com/>

Dicionários

- McIntosh, C., & Turnbull, J. (2005). *Oxford advanced learner's dictionary* (7ª edição). Oxford: Oxford University Press.
- Shuttleworth, M., & Cowie, M. (1997). *Dictionary of Translation Studies*. Nova Iorque: Routledge.
- Dictionary.com - <http://www.dictionary.com/>
- Oxford Dictionaries.com - <https://en.oxforddictionaries.com/>
- Wiktionary inglês - https://en.wiktionary.org/wiki/Wiktionary:Main_Page

ANEXO – Traduções literais

AC/DC – “Night Prowler”

Algures um relógio bate a meia-noite
E está uma lua cheia no céu
Ouves um cão ladrar ao longe
Ouves o bebé de alguém chorar
Um rato corre pelo beco
E um arrepio corre-te pela coluna
E alguém anda sobre a tua sepultura
E desejas que o sol brilhe
Porque ninguém te vai avisar
Ninguém vai gritar ataque
E não sentes o aço
Até estar pendurado nas tuas costas
Sou o teu caçador noturno, adormecido de dia
Caçador noturno, sai da minha frente
Sim sou o caçador noturno, tem cuidado hoje à noite
Sim sou o teu caçador noturno, quando desligares a luz

Demasiado assustado para desligares a luz
Porque estás a pensar em algo
Isso foi um barulho do lado de fora da janela
O que é essa sombra na cortina
Enquanto estás aí deitado, nu
Como um corpo num túmulo
Animação suspensa
Enquanto eu deslizo para o teu quarto

Sou o teu caçador noturno, adormecido de dia
Sim sou o caçador noturno, sai da minha frente
Cuidado com o caçador noturno, tem cuidado hoje à noite
Sim sou o caçador noturno, quando desligares a luz

Sou o teu caçador noturno, adormecido de dia
Sim sou o teu caçador noturno, sai da minha frente
Cuidado com ocaçador noturno, tem cuidado hoje à noite
Sim sou o teu caçador noturno, quando desligares a luz
Sou o teu caçador noturno, arrombo a porta
Sou o teu caçador noturno, rastejando pelo teu chão
Sou o caçador noturno, dar cabo de ti, vou sim
Caçador noturno
E estou a dizer-te isto
Não há nada
Não há nada
Nada que possas fazer

(Shazbot
Nanu nanu)

Amon Amarth – “Raise Your Horns”

Vitória

Lutámos muito e prevalecemos

Brutalmente

Lutávamos

Mares tempestuosos

Trovão estrondoso, granizo perfurante

Campo de batalha

Iluminado pelo relâmpago

Ansiosamente

Enchemos as ondas com inimigos

Famintamente

Corvos grasnam

A costa-mãe chama

Regressamos em mares sangrentos

O crepúsculo cai

A escuridão rasteja

Por isso servi a cerveja a homens sedentos

Uma bebida que eles mereceram

E servi uma cerveja àqueles que caíram

Àqueles que não regressaram

Erguei os cornos!

Erguei-os ao céu!

Beberemos à glória esta noite

Erguei os cornos por corajosos amigos caídos

Encontrar-nos-emos onde a cerveja nunca

acaba

Sem remorsos

Fomos para a guerra e para o conflito

Para proteger

Rei e pátria

Vitória

Honrai aqueles que deram as suas vidas

De boa vontade

Não os lamentaremos

Por isso servi a cerveja a homens sedentos

Uma bebida que eles mereceram

E servi uma cerveja àqueles que caíram

Àqueles que não regressaram

Erguei os cornos!

Erguei-os ao céu!

Beberemos à glória esta noite

Erguei os cornos por corajosos amigos caídos

Encontrar-nos-emos onde a cerveja nunca

acaba

Erguei os cornos!

Erguei-os ao céu!

Beberemos à glória esta noite

Erguei os cornos!

Erguei-os ao céu!

Beberemos esta noite!

Erguei os cornos!

Erguei-os ao céu!

Beberemos à glória esta noite

Erguei os cornos

Por corajosos amigos caídos

Encontrar-nos-emos em Valhalla mais uma vez

Carlton Draught: Big Ad

É um grande anúncio.

Anúncio muito grande.

Estamos num grande anúncio.

É um grande anúncio.

Meu Deus, é grande!

Não acredito como é grande!

É um grande anúncio!

Para a Carlton Draught!

É tão ridículamente ENORME!

É um grande anúncio!

Anúncio caro!

É bom que este anúncio venda bastante...

Maldita...

Cerveja!

Johnny Cash – “Ain’t No Grave”

Não há túmulo

Que possa segurar o meu corpo

Não há túmulo

Que possa segurar o meu corpo

Quando ouvir essa trompeta soar

Vou erguer-me do chão

Não há túmulo

Que possa segurar o meu corpo

Bem, olha para o rio

O que achas que vejo

Vejo um bando de anjos

E estão a perseguir-me

Não há túmulo

Que possa segurar o meu corpo

Não há túmulo

Que possa segurar o meu corpo

Bem, olha para longe, Gabriel

Põe os teus pés na terra e no mar

Mas Gabriel, não toques a tua

trompeta

Até eu te dizer

Não há túmulo

Que possa segurar o meu corpo

Não há túmulo

Que possa segurar o meu corpo

Bem vem ter comigo, Jesus, vem ter
comigo

Vem ter comigo no meio do ar

E se estas asas não me falharem,

Encontrar-te-ei em qualquer lado

Não há túmulo

Que possa segurar o meu corpo

Não há túmulo

Que possa segurar o meu corpo

Bem venham ter comigo, Mãe e Pai,

Venham ter comigo lá na estrada do rio

E Mamã, sabes que lá vou estar

Quando devolver a minha carga

Não há túmulo

Que possa segurar o meu corpo

Não há túmulo

Que possa segurar o meu corpo

Não há túmulo

Que possa segurar o meu corpo

The Clancy Brothers and Tommy Malkem – “The Irish Rover”

No ano do Senhor mil oitocentos e seis
Levantámos âncora do cais do porto de Cork
Íamos navegar com um carregamento de tijolo
Para o belo edifício da Câmara de Nova Iorque
Tínhamos um belo barco,
Equipado da proa à ré
E como os ventos alísios o conduziam
Tinha vinte e três mastros
E aguentou várias rajadas
E chamavam-lhe o Irish Rover

Havia o Barney McGee
Das margens do Leith
Havia o Hogan do Condado de Tyrone
Havia o Johnny McGirk,
Que era aterrorizado pelo trabalho
E um tipo de Westmeath chamado Malone
Tínhamos o Slugger O'Toole,
Que estava geralmente bêbado
E o Lutador Bill Tracy de Dover
E o tal homem, Mick McCann,
Das margens do Bann
Era o capitão do Irish Rover

Tínhamos um milhão de sacos
Dos melhores tecidos de Sligo

Tínhamos dois milhões de barris de osso
Tínhamos três milhões de fardos
De caudas de cabras velhas
Tínhamos quatro milhões de barris de pedra
Tínhamos cinco milhões de porcos
E seis milhões de cães
Sete milhões de barris de cerveja preta
Tínhamos oito milhões de couro
De peles de cavalos cegos velhos
No porão do Irish Rover

Tínhamos navegado durante sete anos quando
apanhámos sarampo
E o navio perdeu-se no nevoeiro (grande
nevoeiro)
E a enorme tripulação
Foi reduzida a dois
Eu próprio e o velho cão do capitão (grande
cão)
Bem, o navio embateu numa pedra,
Meu Deus que choque
E quase se afundou
Deu nove voltas
E o pobre cão velho afogou-se
Sou o último do Irish Rover

Jimmy Cliff – “The Harder They Come”

Bem, dizem que há uma tarte no céu
À minha espera quando eu morrer
Mas entre o dia em que nasces e em que
morres
Não parecem ouvir nem o teu choro

Então tão certo como o brilhar do sol
Eu vou conseguir já o que é meu
E quanto maiores são
Maior é a queda, para todos
Ooh quanto maiores são
Maior é a queda, para todos

Bem os opressores estão a tentar manter-me
em baixo
A tentar levar-me para debaixo do chão
E pensam que têm a batalha ganha
Eu digo perdoa-os, Senhor
Eles não sabem o que fazem

Então tão certo como o brilhar do sol
Eu vou conseguir já o que é meu
E quanto maiores são

Maior é a queda, para todos
Ooh quanto maiores são
Maior é a queda, para todos
Ooh yeah oh yeah woah yeah ooooh

E continuo a lutar pelas coisas que quero
Embora saiba que não possa quando estiver
morto
Mas prefiro ser um homem livre no meu
túmulo
Do que viver como um fantoche ou um escravo

Então tão certo como o brilhar do sol
Eu vou conseguir já o que é meu
E quanto maiores são
Maior é a queda, para todos
Ooh quanto maiores são
Maior é a queda, para todos

Sim, quanto maiores são
Maior é a queda, para todos

Billie Holiday – “Pennies From Heaven”

Ó, sempre que chove

Chovem

Centavos do céu

Não sabes

Que cada nuvem contém

Centavos do céu

Encontrarás a tua fortuna a cair

Pela cidade inteira

Assegura-te que o teu guarda-chuva

Está ao contrário

Troca-os por um pacote de

Luz do sol e flores

Se queres as coisas que adoras

Tens de ter chuvadas

Então quando ouvires trovejar

Não corras para debaixo de uma árvore

Haverá centavos do céu

Para ti e para mim

Ben E. King – “Stand By Me”

Quando a noite chegar
E a terra estiver escura
E a lua for a única luz que veremos
Não, não terei medo, não, não terei medo
Enquanto ficares, ficares ao meu lado

Por isso querida, querida, fica ao meu lado, ó fica ao meu lado
Ó fica, fica ao meu lado, fica ao meu lado

Se o céu para o qual olhamos
Tombar e cair
Ou se as montanhas se desmoronarem para o mar
Não chorarei, não chorarei, não, não vou deitar uma lágrima
Enquanto ficares, ficares ao meu lado

E querida, querida, fica ao meu lado, ó fica ao meu lado
Ó fica agora, fica ao meu lado, fica ao meu lado

E querida, querida, fica ao meu lado, ó fica ao meu lado
Ó fica agora, fica ao meu lado, fica ao meu lado

Quando tiveres problemas fica ao meu lado, ó fica ao meu lado
Ó fica ao meu lado, fica ao meu lado
Ó fica ao meu lado, fica ao meu lado

The Lonely Island – “I’m So Humble”

Cuidado, cuidado

É o Conner!

Eu tenho tudo e vou ter mais

Mas nunca caio, venço-os a todos

Porque sabes que sou tão humilde

(Sou tão humilde), sou tão humilde

Sou uma superestrela, derrubo a porta

Tenho o dinheiro e as raparigas

E também sou tão humilde

(Sou tão humilde)

Sou tão humilde, sou tão humilde

Sem exceção, sou o mais humilde

Número um no topo da lista de humildade

O meu crocante de maçã é de longe o mais crocante

Mas ajo como se soubesse mal por humildade

A minha característica que é tão

impressionante

É como menciono todos os meus sucessos tão infrequentemente

Eu gozo quando raparigas dizem que devia ser modelo

A minha barriga está cheia de tanto orgulho que engulo

Sou o mais cortês-dócil, hospitaleiro

Reverencial, normal-ário Arnold Schwarzen-
orgarário

Detesto elogios, põe-os na morgue

Sou tão normal que é verdadeiramente extraordinário

Não é uma competição, mas estou a ganhar

Não me vais ouvir admiti-lo

Porque sou tão tímido e submisso

Trato pessoas gordas como se fossem magras

Falo de forma simples para os burros

Sou tão humilde

Não sou a definição normal de uma estrela de rock

Não me queixo quando o meu jato privado é inadequado

A tua mãe é velha, mas pergunto se é tua irmã

As pessoas dizem que sou encantador, ma-mas eu discordo

Sinto-me mais humilde que Dikembe Mutombo

Depois de tropeçar e ficar coberto de uma grande panela de gumbo

Acho que de certa forma, ser gracioso é a minha fraqueza

As pessoas dizem que sou tão despretensioso para um génio

Eu tenho tudo e vou ter mais

Mas nunca caio, venço-os a todos

Porque sabes que sou tão humilde

(Digo isso sem vaidade)

Sou tão humilde

(São só boas maneiras)

Dizem que sou um dez, mas sou um oito no máximo

"Mais dois", dizes tu

Não eu, porque sou tão humilde

(A mamã educou-me bem)

Sou tão humilde, sou tão humilde

Cuidado, cuidado

The Mockers – “Forever Tuesday Morning”

Não te vás embora
Não sou do tipo que
Gosta de ser insultado
Não me deixes aqui
Não sou do tipo que gosta de ser o
Palhaço na chuva
Para o mundo que deve cantar

Sem ti a minha vida vai ser
Para sempre terça-feira de manhã
Sem ti a minha vida vai ser
Para sempre terça-feira de manhã

Estou tão só por dentro
Não tenho coragem de fugir
O mundo é mau
E sou fraco demais para alguma vez
querer
Rezar pelo melhor
Mas preparar-me para o resto

Sem ti a minha vida vai ser
Para sempre terça-feira de manhã
Sem ti a minha vida vai ser
Para sempre terça-feira de manhã
Sem ti a minha vida vai ser

Para sempre terça-feira de manhã

Para sempre terça-feira (Para sempre
terça-feira)

Daria tudo o que possuo por ti
Comeria uma fatia de tarte de nada
Esperaria sozinho aqui por esse
encontro
Se ao menos não estivesse tão sozinho
Se ao menos não fosse tão caseiro
Se ao menos não estivesse tão perdido
em ti

Sem ti a minha vida vai ser
Para sempre terça-feira de manhã
Sem ti a minha vida vai ser
Para sempre terça-feira de manhã
Sem ti a minha vida vai ser
Para sempre terça-feira de manhã
Sem ti a minha vida vai ser
Para sempre terça-feira de manhã
Sem ti a minha vida vai ser
Para sempre terça-feira de manhã
Sem ti a minha vida vai ser
Para sempre terça-feira de manhã

Muppet Treasure Island – “Sailing for Adventure”

Piratas e One-Eyed Jack: Quando o rumo está planeado e a âncora içada

O sangue de um marinheiro começa a correr

Walleye Pike e Dodo: Com os nossos corações livres e a nossa bandeira desenrolada

Calico: Estamos rumo a ver o mundo

Piratas: Rumo a ver o mundo

Todos: Hey ho, iremos

Para onde o vento soprar

Mudwell: Homens machos somos nós

Todos: Rumo à aventura no profundo mar azul

Samuel Arrow (Sam the Eagle): *(falado)* Com cuidado, Sr. Silver. Não se descuide só por estarmos a cantar!

Angel Marie e Piratas: O perigo anda pelo convés, dizemos que se dane

Rimos dos perigos que enfrentamos

Gonzo: Cada tempestade que atravessamos é a sua própria recompensa

Rizzo: E as pessoas morrem por cair borda-fora

Angel Marie, Gonzo, Rizzo, Lew Zealand, Walleyed Pike, Clueless Morgan, Polly

Lobster, Mad Monty: Pessoas morrem por cair borda-fora

Todos: Hey ho, iremos

Para onde o vento soprar

Icem velas e cantem

Squire Trelawney (Fozzie Bear): *(falado)* Rumo à aventura na grande coisa azul molhada

Polly Lobster: Adoro vê-los chorar quando andam na tábua

Clueless Morgan: Prefiro cortar uma garganta

Mad Monty: Adoro enforcá-los alto e ver os seus pézinhos tentar andar no ar enquanto ficam com a cara azul

Clueless Morgan: (*falado*) Estava a brincar

Os três: É uma vida boa num barco

Piratas: Há terras distantes com areia ardente
Que chamam através dos oceanos

Ratos: Há jogos de bingo todos os dias divertidos

Rato: E Margaritas no buffet da meia-noite

Piratas: Margaritas no buffet da meia-noite

Todos: Hey ho, irei

Para onde o vento soprar

Statler & Waldorf: Devíamos ter apanhado o comboio

Calico Jerry, Short Stack Stevens, Sweetums, Mr. Bitte, Piratas: Rumo à aventura no alto mar

Jim: As brisas salgadas sussurram

Quem sabe o que há em frente

Só sei que nasci para viver a vida que o meu pai levou

Long John: As estrelas serão a nossa bússola

Para onde quer que vagueemos

E os nossos companheiros serão sempre

Como a nossa família

E apesar de aportarmos, o mar será sempre o nosso lar

Squire Trelawney (Fozzie Bear): (*falado*) Muito bem, Sr. Bimbo! Não sabia que sabia cantar tão bem. De nada!

Piratas: Perseguiremos os nossos sonhos sozinhos

Rumo ao horizonte ao grande desconhecido

Todos: Hey ho, irei

Para onde o vento soprar

Ousados e corajosos e livres

Easy Pete, Sweetums, Dodo, Shortstack Stevens, Calico: Rumo à aventura

Rizzo: É tão enjoativo

Polly Lobster, Black Eye Pea, Mad Monty, Clueless Morgan, Calico Jerry, Piratas:

Rumo à aventura

Gonzo: É tão excitante

Wolf, Easy Pete, Walleyed Pike, Pirates, Sweetums, Dodo, Angel Marie, Jaques

Roach, Shortstack Stevens, Calico: Rumo à aventura

Ratos: Estamos todos a celebrar!

Todos: No profundo mar azul

Relient K – “The Pirates Who Don’t Do Anything”

Somos os piratas que não fazem nada
Só ficamos em casa, por aí deitados
E se nos pedires para fazer alguma coisa
Só te dizemos que não fazemos nada

Bem eu nunca estive na Gronelândia
E nunca estive em Denver
E nunca enterrei tesouro em St. Louie ou St.
Paul

E nunca estive em Moscovo
E nunca estive em Tampa
E nunca estive em Boston no outono

Somos os piratas que não fazem nada
Só ficamos em casa, por aí deitados
E se nos pedires para fazer alguma coisa
Só te dizemos que não fazemos nada

E nunca icei a vela mestra
E nunca esfreguei o convés da popa
E nunca virei para estibordo, porque nunca
naveguei de todo
E nunca andei na prancha de desembarque
E nunca tive um papagaio
E nunca estive em Boston no outono

Somos os piratas que não fazem nada
Só ficamos em casa, por aí deitados
E se nos pedires para fazer alguma coisa
Só te dizemos que não fazemos nada

Nunca depenei um galo
E não sou muito bom ao pingue-pongue

E nunca atirei o meu puré de batata à parede
E nunca beijei um esquilo
E nunca tive piolhos
E nunca estive em Boston no outono

(Diário do capitão 2002
Quem será esta banda, Relient K
E porque estarão cheios de contradições?)

Não sabemos o que ele fez
Mas gostamos do Capitão Kidd
Não acordamos antes do almoço
Mas comemos Captain Crunch
Não fumamos, não mastigamos
Assistimos ao Captain Kangaroo

E nunca lambi uma vela de ignição
E nunca cheirei um percevejo
E nunca pintei margaridas numa grande bola de
borracha vermelha
E nunca tomei banho em iogurte
E não fico bem de leggings
E nunca estive em Boston no outono

Somos os piratas que não fazem nada
Só ficamos em casa, por aí deitados
E se nos pedires para fazer alguma coisa
Só te dizemos que não fazemos nada

Somos os piratas que não fazem nada
Só ficamos em casa, por aí deitados
E se nos pedires para fazer alguma coisa
Só te dizemos que não fazemos nada

Ed Sheeran – “I See Fire”

Ó, olho nebuloso da montanha abaixo
Vigia bem as almas dos meus irmãos
E se o céu se encher de fogo e fumo
Continua a vigiar os filhos de Durin

Se isto tem de acabar com fogo
Então devemos todos arder juntos
Ver as chamas a crescerem alto rumo à noite
Chamando pai, ó, espera e iremos
Ver as chamas arder ruivas na
Encosta da montanha, ao alto

E se morrermos hoje à noite
Devemos morrer juntos
Ergueremos um copo de vinho pela última vez
Chamando pai, ó
Prepara-te que iremos
Ver as chamas arder ruivas na
Encosta da montanha

Desolação chega ao céu

Agora vejo fogo
Dentro da montanha
Vejo fogo
Queimando as árvores
E vejo fogo
Esvaziando almas
Vejo fogo
Sangue na brisa
E espero que te irás lembrar de mim

Ó, se o meu povo cair então
Decerto eu farei o mesmo
Presos em salões de montanha
Aproximámo-nos demasiado da chama

Chamando pai, ó
Aguenta e iremos
Ver as chamas arder ruivas na
Encosta da montanha

Desolação chega ao céu

Agora vejo fogo
Dentro da montanha
Vejo fogo
Queimando as árvores
E vejo fogo
Esvaziando almas
Vejo fogo
Sangue na brisa
E espero que te irás lembrar de mim

E se a noite estiver a arder
Eu taparei os olhos
Pois se a escuridão voltar então
Os meus irmãos morrerão
E o céu ao cair
Colidiu com esta cidade solitária
E com essa sombra sobre o chão
Ouço o meu povo a gritar

E vejo fogo
Dentro da montanha
Vejo fogo
Queimando as árvores
E vejo fogo
Esvaziando almas
Vejo fogo
Sangue na brisa
Vejo fogo (fogo)

Ó, sabes que vi uma cidade a arder
E vejo fogo (fogo)
Sente o calor na minha pele
E vejo fogo (fogo)

Uhhhhhhhhh
E vejo fogo
A arder ruivo na encosta da montanha

Hank Williams – “I’m So Lonesome I Could Cry”

Ouve esse noitibó solitário
Soa demasiado triste para voar
O comboio da meia-noite lamenta-se baixinho
Estou tão só que posso chorar

Nunca vi uma noite tão comprida
Em que o tempo passa a rastejar
A lua acabou de se esconder atrás das nuvens
Para esconder a cara e chorar

Alguma vez viste um pisco chorar
Quando as folhas começam a morrer
Significa que perdeu a vontade de viver
Estou tão só que posso chorar

O silêncio de uma estrela cadente
Ilumina um céu roxo
E enquanto me interrogo onde estarás
Estou tão só que posso chorar

Roy Williamson – “Flower of Scotland”

Ó flor da Escócia
Quando iremos ver
Alguém como vós
Que lutastes e morrestes por
A vossa pequena colina e vale
E lhe fizestes frente
Ao exército do orgulhoso Eduardo
E o enviastes em direção a casa
Para pensar outra vez

As colinas agora estão nuas
E folhas de outono
Jazem quietas aos molhos
Sobre terra agora perdida
Que aqueles tão ternamente mantiveram
E lhe fizeram frente
Ao exército do orgulhoso Eduardo
E o enviaram em direção a casa
Para pensar outra vez

Esses dias já passaram
E no passado devem ficar
Mas ainda nos podemos erguer
E ser de novo a nação
Que lhe fez frente
Ao exército do orgulhoso Eduardo
E o enviou em direção a casa
Para pensar outra vez