

## Transcrição poética na tradução de letra de canção: de Luiz Tatit para o francês

Renata de Cássia Costa Fonseca<sup>1</sup>

Emilie Geneviève Audigier<sup>2</sup>

**Resumo:** Quando analisamos o campo das Letras e dos Estudos da Tradução, as traduções das letras de canção de uma língua para outra estavam presentes desde séculos passados, movimentos transculturais que permitem uma aproximação de criações musicais de diferentes línguas. Considerando a tradução de canção como um campo de estudo em ascensão no Brasil, pensar a tradução de canção popular implica em uma reelaboração de procedimentos metodológicos tradutórios, que envolvem noções de melodia, de imagem e de ritmo, como nos estudos da poesia de Haroldo de Campos. Em consideração a isso, o *corpus* deste trabalho apresenta-se centrado na letra da canção popular brasileira *As Sílabas*, de Luiz Tatit, em sua tradução comentada para a língua francesa. O presente artigo objetiva propor uma tradução da canção para o francês, em que seja possível ser cantada sem alteração da melodia, para isso se baseia nas teorias de recriação propostas por Haroldo de Campos (2011) e na teoria da tradução prospectiva de Inês Oseki-Dépré (2021). Por fim, conclui-se a tradução de canção como uma forma de fomentar o campo tradutório e uma proposta inovadora para os estudos literários, ademais, torna-se uma contribuição para a propagação da cultura musical brasileira em um cenário francófono.

**Palavras-chave:** Luiz Tatit; recriação; transcrição; tradução comentada.

**Résumé:** Lorsqu'on observe le domaine des Lettres et des Études en Traduction littéraire, on constate que la traduction de paroles de chansons d'une langue à une autre existe depuis des siècles, comme mouvements transculturels qui permettent une mise en relation des productions de créations musicales de différentes langues. Ce domaine d'étude en pleine expansion au Brésil rend possible une réflexion sur la traduction de la chanson populaire qui implique une réélaboration des procédés méthodologiques de traduction, lesquelles englobent des notions de mélodie, d'image et de rythme, comme des études poétiques selon Haroldo de Campos. Dans cette perspective, le corpus de ce travail se concentre sur les paroles de la chanson populaire brésilienne *As Sílabas*, de Luiz Tatit, et sa traduction commentée vers la langue française. Le présent article vise

<sup>1</sup> Graduada em Letras pela Universidade Federal do Maranhão.

<sup>2</sup> Professora de Letras Francesas na Universidade Federal do Maranhão, atuando na Pós-Graduação em Letras e na Graduação de Letras francesas da UFMA. Pesquisadora e docente permanente na Pós-graduação em Estudos da Tradução (PGET) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Dirige o Núcleo de pesquisa em tradução literária VERSA. Doutora na área de tradução literária (Université Aix-Marseille, cotutela com Universidade Federal do Rio de Janeiro). Fez pós-doutorado na Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, com pesquisa sobre "As bibliotecas imaginárias dos tradutores franceses de Machado de Assis" e na Pós-Graduação da Universidade de Brasília, como bolsista do PNPd/CAPES e da REUNI. Tradutora de literatura e ciências humanas na França, coordenou o Escritório do livro francês na Embaixada da França do Brasil, em missão nacional e internacional. Mestre em Literatura Comparada e Graduada em Letras Modernas Francesas, com a Especialização "Profissões do Livro" (Edição, livraria, biblioteca) na Université Aix-Marseille (França), foi bolsista do Ministério francês das relações externas Lavoisier Brésil e REFEB (Réseau des Études Françaises au Brésil). Fez intercâmbio na Universidade clássica de Lisboa (bolsista ERASMUS), se especializou profissionalmente em edição e profissões da Comunicação (DESS Engenharia editorial e comunicação) na Université de Cergy-Pontoise na França.

*à proposer une version française de la chanson qui pouvant être chantée sans modifier la mélodie originale. Pour ce faire, nous nous appuyons sur les théories de recreation et transcréation proposées par Haroldo de Campos (2011) et sur la théorie de la traduction prospective développée par Inês Oseki-Dépré (2021). En conclusion, la traduction de chanson apparaît comme un moyen de dynamiser le champ traductologique et constitue une proposition innovante pour les études littéraires. Elle représente également une contribution à la diffusion de la culture musicale brésilienne dans un contexte francophone.*

**Mots-clés:** Luiz Tatit; recreation; transcreation; traduction commentée.

## Introdução

A escolha da canção popular como objeto de pesquisa deste trabalho se encontra na justificativa da ideia de que a expansão no cenário internacional de uma cultura popular de determinados países parte da ideia de integralização da música e da produção literária original em modificações para o maior recebimento por parte do público do país alvo, sendo a transposição da língua original para a língua estrangeira uma das modificações mais comuns. Diversos exemplos podem ser vistos no cânone dos grandes nomes da música brasileira e suas canções mais célebres encontradas em diferentes idiomas, tendo como exemplo a famosa *Garota de Ipanema*, de Vinícius de Moraes e Tom Jobim, na versão « La fille d'Ipanema » de Jacqueline François; ou ainda a versão « Les eaux de mars », de Georges Moustaki, da original *Águas de março*, de Tom Jobim e Elis Regina.

Ao propor uma pesquisa com objeto central na letra de música, aspectos dessa arte se sobressaem em relação a outras manifestações artísticas, principalmente quando se fala de estudos tradutórios. A questão da tradução de canção se encontra no laço existente entre a letra e a sua melodia, a letra e a música; nesse caso até que ponto elas podem se separar para que seja possível uma tradução? A letra deverá ser traduzida sem levar em consideração a musicalidade? Ou ambas são complementares uma a outra? Foram questionamentos que atravessaram nossa pesquisa.

Os estudos da tradução de canções encontram diversos desafios: sendo uma área consideravelmente nova dentro do campo dos Estudos da Tradução, dando importância, principalmente, na criação de uma produção metodologia teórica que porte pressupostos relevantes para o entendimento de tradução conjunta de forma e sentido. A dificuldade dos

pressupostos teóricos não tão direcionados a esse estudo encontra respaldo na ideia abordada por Chorão (2017, p.20)<sup>3</sup>, quando menciona que um dos maiores desafios é a ideia popular de que qualquer um poderia traduzir uma canção, desde que tenha conhecimento da língua. Esse senso comum contribui para o falso entendimento de que a tradução de canção se trata, simplesmente, de uma transposição intrinsecamente fiel de uma letra musicalizada.

Contudo, as especificidades tão inerentes da música encontram análise interdisciplinares que baseiam a tradução de canção no campo dos aspectos poéticos, como relatado por Ezra Pound (1991)<sup>4</sup> ao declarar: “(...) porque a verdadeira poesia está em relação muito mais estreita com o que de melhor há na música, na pintura e na escultura, do que com qualquer parte da literatura que não seja verdadeira poesia (...)”. Assim, os estudos de Pound sobre melopéia, fanopéia, logopéia, encontrados em seu livro *ABC da literatura* (1934), são fundamentais para o entendimento da linguagem poética e influenciam até hoje estudos do campo da tradução de poesias e de canções.

Partindo desse pressuposto, o presente artigo se apresenta como uma proposição de um estudo de tradução de canção comentada baseado em uma versão da música *As sílabas*, de Luiz Tatit, do português para o francês, levando em consideração, principalmente, que a transcrição poética do sentido original é passível de ser cantada no mesmo ritmo e sonoridade, ou seja, a mesma melodia, e, por essa razão, utiliza-se de mecanismos tradutórios da poesia. Como objeto de estudo/tradução, tem-se uma escolha por uma canção que represente aspectos da sonoridade brasileira — referentes ao ritmo, à batida e ao tom musical —, a música *As Sílabas*, de Luiz Tatit, compositor e semiótico, um especialista da música brasileira e responsável por teorizar sobre a composição das canções, com primeira gravação pela gravadora Dabliú, em 2002, no álbum *O Meio*.

Assim, podemos perceber a tradução de canções como uma ferramenta de expansão cultural, pautada em movimentos transculturais, com objetivos da criação

---

<sup>3</sup> CHORÃO, David António Nunes. Tradução e análise de Letras de Música: Problemas e técnicas. Tese (Mestrado em Línguas e Linguísticas, especialização em tradução) — Departamento de linguística e Literaturas, Universidade de Évora. Évora, 2017.

<sup>4</sup> Ezra Pound, *A arte da poesia: ensaios escolhidos*. Trad. Heloysa de Lima Dantas, José Paulo Paes (3 ed. São Paulo: Cultrix), 1991, p.149.

literária e artística baseada na capacidade de significar e ressignificar em língua estrangeira uma poética encontrada no original, isto é, um estilo de escrita que engloba aspectos de forma e conteúdo e criam significados através de recursos rítmicos e sonoros, que resultam no imaginário estabelecido pela canção. Portanto, o projeto de tradução se coloca como um desafio, enriquecedor para os Estudos da Tradução, e que ganha cada vez mais pesquisas em busca de estabelecer uma variedade de parâmetros de tradução.

Para sustentar os estudos, a pesquisa se dividiu em apresentar, em um primeiro momento, um panorama do som brasileiro para o entendimento das suas especificidades culturais que compõem a identidade sonora a ser respeitada e como surgiu a internacionalização a partir desse contexto, para isso, apoia-se nos trabalhos *O Século da Canção* (Luiz Tatit, 2021)<sup>5</sup> e *História social da Música Popular Brasileira* (João Ramos Tinhorão, 1998)<sup>6</sup>. No segundo momento, faz-se uma análise dessa sonoridade brasileira no campo da composição da canção, sobre o viés de Luiz Tatit em *Semiótica da Canção* (1994)<sup>7</sup>, como forma de entender os procedimentos de composição. Em seguida, com o objetivo de apresentar fundamentos teóricos que apoiam a tese da transposição poética da canção, têm-se *Da Transcrição Poética e Semiótica da Operação Tradutora* (Haroldo de Campos, org. Sônia Queiroz, 2011)<sup>8</sup>, *Teorias e práticas da Tradução Literária* (Inês Oseki-Dépre, 2021)<sup>9</sup> e *A Tradução da Letra de Canção* (Paulo Henriques Britto, 2019)<sup>10</sup>. Por fim, a última seção dedica-se a abordar os comentários das etapas e os aspectos tradutórios realizados na canção de Luiz Tatit, a partir das proposições teóricas citadas anteriormente.

---

<sup>5</sup> TATIT, Luiz. *O século da canção*. 3 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2021.

<sup>6</sup> TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 1998.

<sup>7</sup> TATIT, Luiz. *Semiótica da canção*. - São Paulo: Editora Escuta, 1994.

<sup>8</sup> CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e coo crítica. In: QUEIROZ, Sônia (Org.). *Da transcrição: Poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: FALE/UFMG – Laboratório de Edição, 2011, p. 31-46.

<sup>9</sup> OSEKI-DÉPRÉ, Inês. *Teorias e práticas da tradução literária*. Trad. Lia Araújo Miranda de Lima. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2021.

<sup>10</sup> BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução da letra de canção*. In: PAGANINI, Carolina; HANES, Vanessa. (Org.). *Tradução e criação: entrelaçamentos*. 1ª ed. Campinas: Pontes Editores, 2019, v., p. 85-108.

## Sonoridade brasileira

Pensar no material de análise de tradução, por fazer parte de uma manifestação cultural singular, como a música popular, cabe pensar também no aspecto que será transmitido a outra língua, pois, quando se pensa na formação cultural de um povo, aspectos artísticos se sobressaem em todas as suas variações, dentre elas, as trilhas sonoras que acompanham rituais, festividades, momentos de congregações exemplificam a sonoridade de um povo e aspectos de sua formação. Dessa forma, pensar na sonoridade brasileira e seu surgimento levanta questionamentos em relação a que ponto existiu o seu desprendimento de uma réplica influenciada por tons europeus para algo original que representasse um povo sul-americano.

## Contexto histórico e a exportação cultural da tradução

A produção sonora brasileira perpassou por diversas etapas e miscigenação de povos; com a chegada dos europeus em terras tupiniquins, a música representava um encadeamento da atuação do corpo e da voz, que reverberou nas produções dos séculos seguintes, nos quais a dança, o ritmo e a melodia serviram como apoio para uma criação estética. É evidente que a temática de inspiração de criação e performance que aproxima os povos originários (indígenas) e os colonizadores (europeus) se encontra em manifestações religiosas, embora os contextos diferentes, com a música de encantação rítmica dos indígenas (acompanhados por instrumentos de percussão e sopros rústicos); e os hinos católicos melódicos dos portugueses (principalmente de influência dos cantos gregorianos) (TATIT, 2021, p.19).

Além disso, outro ponto importante a ser considerado na gama de construção do som brasileiro veio, principalmente, no século XVII, com o aumento da chegada de africanos escravizados no território, estes que, em forma de resistência e preservação de sua identidade, projetavam seus ritmos e sonoridade referenciada por batuques (marcado por tambores e ritmos bem marcados) em rodas de canto e dança, as quais também contaram com as presenças dos brancos (acompanhados de violas) na mescla da criação

sonora. Assim, dando os primeiros passos na criação de uma sonoridade brasileira que viria a influenciar ritmos típicos, como o samba.

As influências dos séculos passados criaram um terreno fértil para a propagação e crescimento do batuque afrobrasileiro, como explica José Ramos Tinhorão (1998)<sup>11</sup>, quando se inicia, no início do século XX, a busca por uma identidade da cultura brasileira como nação:

[...] no da música popular, com o acesso de criadores das camadas baixas ao nível da produção do primeiro gênero da música urbana de aceitação nacional, a partir do Rio de Janeiro: o samba batucado, herdeiro das chulas e sambas corridos dos baianos migrados para a capital (Tinhorão, 1998, p. 290).

Essa valorização dessa forma de música popular serviu como uma campanha de otimismo e potência da nação do governo de Getúlio Vargas (1930-1945), mas também serviu para apresentar uma evolução no ritmo derivado do Período Colonial (1530-1822) e afirmar a origem popular desse surgimento. Essa tradição popular firmava suas características na evolução e crescimento dos centros urbanos, como um ritmo que deveria agradar à grande parcela da população, ao mesmo tempo que não deveria negligenciar a classe média.

Obviamente tal manifestação artísticas não se limitou ao nacionalismo do século XX, anos de grandes transformações musicais; após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), com a força de influência dos Estados Unidos e a propaganda do estilo de vida americano, o Brasil também passava por mudanças sociais influenciadas por esse aspecto, como Tinhorão afirma, em seu livro, que, no Rio de Janeiro, o surgimento de uma novo ritmo nacional se deu pela separação regional dos mais pobres na Zona Norte e a elite na Zona Sul, assim a formação de um grupo de jovens de classe média, moradores de Copacabana, alheios aos valores da musicalidade popular, uniram o samba com elementos musicais norte americanos, como o *bebop*, o *jazz* e a música erudita, dando

---

<sup>11</sup> TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. 3 ed. São Paulo: Editora 34, 1998.

surgimento à bossa nova, com nomes principais de João Gilberto, Tom Jobim, Vinicius de Moraes e etc. (1998, p. 64).

Porém, essa nova forma musical pouco conversa com a classe mais popular, já que a contextualização de ritmos e de conteúdo pouco retratava a maior parte da população brasileira, por essa razão foi pensada a aproximação da bossa nova com o contexto vivido década de 60, torna-se, então engajados culturalmente e ideologicamente, iniciando o afastamento das influências americanas, como explicado por Quadros Junior (2019)<sup>12</sup> sobre a música brasileira:

A primeira delas foi a criação da MMPB (Moderna Música Popular Brasileira, que posteriormente ficou conhecida como MPB) em 1965, um movimento que trazia como inovação a tentativa de tensionar a sutileza interpretativa e o tratamento anticontrastante das canções (características dos bossa-novistas) com a incorporação de elementos musicais de outros gêneros mais populares, tais como o forró e o frevo (NAPOLITANO, 2002 apud QUADROS JÚNIOR, 2019, p. 65)

Nos anos seguintes, o fortalecimento dessa manifestação cultural serviu de incentivo e inspiração para o surgimento de outros movimentos, como o Tropicalismo, o Clube da Esquina e o Movimento Armorial (QUADROS JUNIOR, 2019, p. 66). Esses movimentos são responsáveis pela formação de uma identidade sonora nacional, a criação de legado musical baseado nas diferentes esferas que construíram o país, criando um amplo conceito da MPB, que não se resume a um único gênero musical, mas contempla o agrupamento musical popular brasileiro como um todo, apresentando valores estéticos, culturais e ideológicos (NAPOLITANO, 2002, p.48)

Foi também com a popularização do movimento da bossa nova e o tropicalismo que ocorreu uma popularização significativa da música brasileira no exterior. A internacionalização brasileira foi marcada por grandes nomes, em especial Tom Jobim e Vinicius de Moraes. O movimento de tradução de canção, que antes importava a música estrangeira para o português e foi responsável pelas influências americanas e europeia no território, agora exportava a cultura brasileira para esses mesmos lugares. O que iniciou

---

<sup>12</sup> QUADROS JÚNIOR, João Fortunato Soares de. **Música brasileira [e-book]**. São Luís: UEMA; UEMAnet, 2019.

com a exportação da música em português, como do caso de Tom Jobim nas canções da peça *Orfeu da Conceição* (posteriormente o filme *Orfeu Negro*), abriu portas para o Brasil no mercado exterior com as vitórias da Palma de Ouro (1959) e Oscar de melhor filme de língua estrangeira (1960).

Assim, com o intuito de expandir a música popular brasileira, ocorreu parcerias entre cantores estrangeiros e brasileiros, como o caso de Jobim e Frank Sinatra no disco *Albert Francis Sinatra Antônio Carlos Jobim* (1967), que, além de contar com músicas originais em inglês, também teve o lançamento de versões de canções de sucesso de Jobim para o inglês, a exemplo da versão em inglês de *Garota de Ipanema* (Girl From Ipanema). Esse movimento mostrou a popularização dos versionistas (cantores responsáveis pela tradução de suas músicas) e a relevância da tradução em conjunto com a música para a expansão cultural e a internacionalização de artistas, em que a tradução de músicas é responsável por carregar impressões e sonoridades brasileiras.

Além de Tom Jobim, outros versionista populares no Brasil, nos anos seguintes, continuaram com as traduções de canções para o prosseguimento da carreira no exterior ou por objetivar um público específico, tendo em vista Djavan e Raul. Desse modo, Djavan lançou em 1988 um disco nos Estados Unidos, *Birds of Paradise* (Pássaros do Paraíso), com versões em inglês de algumas de suas músicas: *Bird of Paradise* (original, *Navios*), *Stephen's Kingdom* (original, *Soweto*) e *Miss Susanna* (original, *Florir*). Raul Seixas, outro versionista de prestígio, também lançou álbum em inglês com versões: *I am Gita* (original, *Gita*), *Morning Train* (original, *O trem das 7*) e *Orange is Juice* (original, *S.O.S*). Seixas (SILVA-REIS e COSTA, 2019, p. 6 e 7)<sup>13</sup>.

O processo de versões (traduções de canções), que ganhou forças na segunda metade do século XX, percorreu décadas e, até a contemporaneidade, continua a compartilhar a musicalidade brasileira ao redor do mundo, com a finalidade de difusão da imagem e sonoridade brasileira. Como sintetiza Bia Krieger, cantora e versionista brasileira, responsável por, há mais de 20 anos, traduzir e performar canções, especialmente de Chico Buarque, na França e Canadá, a qual fala da importância da tradução de canções

---

<sup>13</sup> SILVA-REIS, Denny; COSTA, Daniel Padilha Pacheco da. Tradução & Música no Brasil: Contrapontos. In: *Tradução em Revista*, nº 27, 2019.2. P. 1- 15.



para as trocas entre as culturas brasileira e francófona e transmissão da dimensão emocional. (CASSIANO, 2019, p. 225).

## **Pensar as relações de letra e melodia: a semiótica da canção**

Assim como para entender a transposição de uma língua para a outra é preciso compreender aspectos característicos da sonoridade brasileira que devem ser preservados, também é necessário pensar a produção dessa canção, levando em consideração aspectos estilísticos importantes para a criação de sentido na língua original e intrínseca à letra traduzida, para isso, o compositor do objeto de pesquisa, Luiz Tatit, é um dos teóricos de destaque no Brasil na questão da composição de canção, especialmente ligada à semiótica — estudo dos signos e seus significados. Dessa forma, demonstra-se a importância dessa contextualização para o entendimento de escolhas realizadas na transmissão de sentido da canção, entendendo a linguagem como carregada de significados.

No campo da canção com pressupostos teóricos da semiótica no qual consideramos este trabalho, é necessário entender o objetivo de Tatit ao discutir se existia uma linguagem própria da canção, visto que a melodia e letra se configuram, ao seu ver, como as características básicas da canção, e juntas formam um sentido além do literário e do campo musical conhecido, mas voltado para a combinações desses elementos em algo especial.

Um breve estímulo sensorial é muitas vezes suficiente para nos trazer de volta tempos passados, lugares esquecidos ou relações humanas já desfeitas. [...] Em termos bem mais modestos, os semioticistas também se dedicam à descrição dos conteúdos emotivos e intelectivos que decorrem desses contatos sensoriais. [...] O estímulo gerado por uma canção, nosso exemplo neste trabalho, traz a complexidade peculiar a toda produção artística: expressão sonora (melódica e fonética) aliada a um conteúdo linguístico, de tal maneira que ambos parecem proceder do mesmo princípio ativo ou, se preferirmos, do mesmo valor tensivo selecionado pelo enunciador. (TATIT; LOPES, 2008, p. 208-209)

Assim, pensando sobre o quesito da prosódia, é notado que, em nossa fala cotidiana, pode ser encontrada a existência da melodia e letra, já que não podemos proferir uma frase sem que ela sofra com a acentuação (entonação) que exercemos nas palavras, assim como no campo melódico sempre vai existir uma entoação por trás da melodia. Pensando dessa forma, na canção, as curvas de entoação tornam-se curvas melódicas, uma vez que “a composição de canções não propõe apenas a atuação paralela de uma linha musical e outra verbal, mas sobretudo uma terceira via estética na qual o que é dito (letra) nasce do modo de dizer (melodia) e vive dessa origem e desse vínculo.” (TATIT, 2019, p. 212). Sendo assim, entendemos que nas curvas melódicas, e aqui podemos retomar mais uma vez uma referência a melopéia de Pound, é onde se concentra os níveis de emoção de uma canção; considerando a entoação, ela pode variar em tempos de grandes ou pequenas extensividade, assim como curvas melódicas de grande ou pequena intensidade.

A compatibilidade da letra com essa melodia é baseada nessas próprias curvas de entoação da canção que compõe a melodia, baseado nisso Tatit explica:

O processo de estabilização melódica de uma canção prevê necessariamente imbricação dos ataques rítmicos (representados foneticamente pelas consoantes e acentos vocálicos) com as durações de sonoridade propriamente dita (instaladas foneticamente nas vogais), dando origem ao que chamamos de perfil rítmico-melódico. Impossível uma composição sem os ataques que sustentam os impulsos de sua continuidade ou sem a presença das durações vocálicas que, por menores que sejam, garantem sua direcionalidade no campo da tessitura. (TATIT, 1996, p. 45)

Dessa forma, os perfis rítmicos-melódicos de uma canção são responsáveis por ditar o tom e o tema da canção estudada, importantes de serem considerados durante a tradução, em que as durações vocálicas são essenciais para a descrição de uma composição nos seus sentidos que emoção gostaria de transmitir. Podendo apresentar (i) a relação entre pequenos temas e a conjunção entre o sujeito e o objeto destacado na canção, resultando em melodias mais rítmicas e com intervalos de durações breves, ou seja, uma melodia acelerada, também chamada de *canções temáticas*; ao contrário também temos (ii) a relação entre melodias de maior duração e com intervalos maiores,

sendo assim lentas, que apresentam um grande foco no prolongamento das vogais, representação dos sentimentos que faltam no sujeitos da melodia, sua perda e sofrimento, as conhecidas como *canções passionais*. No que concerne ao presente objeto de pesquisa, Tatit opta por trabalhar com um ritmo mais acelerado e marcado por tempos ritmados, como uma cantiga.

Por essa razão, a noção de melodia e letra dentro de uma música, para Tatit, surgem em uma relação de subordinação, ou seja, muitas composições são realizadas dando o foco inicial apenas para a melodia que deverá ser cantada, muitas vezes não considerando o conteúdo abordado pela canção. Apenas posteriormente o letrista cuida da construção da letra, sendo ela baseada nas entoações das palavras em conformidade com os respectivos segmentos melódicos da canção, assumindo, assim, que decorre da melodia e a sua intensidade emocional, o conteúdo e a temática da canção, segundo o compositor brasileiro (2019, p. 217).

## **Estudo das traduções de canções: convergências entre poesia e canção**

Visto os entendimentos da canção e como Tatit se utiliza de aspectos poéticos em sua composição, ao considerar métrica, ritmo e rimas, pode-se correlacionar esses aspectos relevantes em uma tradução dos chamados textos criativos, explicados posteriormente por Haroldo de Campos, a qual, quase sempre, não é possível realizar de forma literal. Por esse motivo, considera-se que “a tradução corresponde, ademais, a uma operação de transformação (transferência, transposição) de um texto de uma língua para a outra” (OSEKI-DÉPRÉ, 2021, p.42). A frase de Inês Oseki-Dépré, professora, ensaísta e tradutora franco-brasileira, sintetiza o processo tradutório de forma geral com a ideia de transformação idiomática, em que o tradutor não se limita ao superficial de correspondência apenas ao traduzir o sentido, mas a transferência e transposição de aspectos relevantes para o sentido e compreensão do texto original, que, quando sujeitos a qualquer alteração de sentido, tem seu valor questionado. Tal ação ocorre principalmente em relação a textos poéticos, já que, como definido por Roman Jakobson (1963, p. 220), diz respeito à função poética como predominante, caracterizada “pela

projeção do eixo paradigmático (associações sonoras e/ou semânticas, rítmicas, aliteraões e acentos)” (apud OSEKI-DÉPRÉ, 2021, p.42).

Essas características tão inerentes à poesia se correlacionam com as mesmas particularidades de um outro tipo textual, a letra de canção. A explicação para essas convergências remonta aos seus surgimentos interligados na Idade Antiga, com Grécia e Roma, e o seu grande destaque na Idade Média nas cantigas trovadorescas, em que as poesias eram declamadas acompanhadas de instrumentos melódicos. Essas correlações serviram para se pensar na proximidade de análise entre essas duas manifestações, desde que ambas possuem um grande foco na questão da sonoridade e o ritmo, compartilhando aspectos musicais, conforme explicado por Carlos Rennó, compositor e letrista brasileiro, em seu trabalho *Poesia Literária e Poesia de Música: Convergências*<sup>14</sup>:

Quando a letra de música se sofisticava, extrapolando os limites entre alta e baixa cultura e confundindo as distinções usualmente feitas entre cultura erudita e popular, ela alcança um plano esteticamente superior e pode, então, ser tomada como uma modalidade de poesia: poesia cantada. (RENNÓ, 2003, p.53)

A explicação de Rennó sobre as afinidades dessas duas artes diz respeito à utilização de componentes estilísticos que se sofisticam nos textos cantados, por meio de suas frases melódicas, métrica e ritmo. Os componentes que podem analisar a chamada linguagem poética comum à poesia e à música foram classificados por Ezra Pound, autor e crítico americano, como *melopéia*, *fanopéia* e *logopéia*, em seu livro *ABC da Literatura*, para ele a linguagem é um meio de comunicação e, para dotar essa linguagem de significado, utiliza-se do conceito desses três tópicos.

Neste seguimento, a *melopéia* diz respeito à musicalidade do poema, a produção de significados parte aqui do ritmo e da métrica da fala/canto, uma vez que criam uma atmosfera de tematização do poema, a qual intensifica a experiência do leitor; já a *fanopéia* retrata a capacidade da linguagem de projetar imagens na consciência do receptor, a criação do contexto e cenário que cria uma conexão entre o público destinado; por fim, a *logopéia* usa-se de palavras empregadas para além do sentido literal, mas que evoquem

---

<sup>14</sup> RENNÓ, Carlos. Poesia literária e poesia de música: convergências. In: **Literatura e música**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

associações as quais existem na consciência do destinatário, como uma forma de ativação do intelecto na reflexão no campo do conteúdo transmitido.

Em via de análise, pode-se até mesmo pensar na associação dos conceitos de Pound ligados à ideia de Tatit na criação de canções utilizando a semiótica da canção (ligações entre a tematização da canção e a melopéia), já que, apesar de não ser seu material de análise, as teorias da linguagem poética do autor americano também servem como base para estudos semióticos, que priorizam a linguagem como possuidora de sentido e significação.

Dessarte, desde que poesia e letra de canção podem ser percebidas pela sua proximidade, é possível analisar as traduções a partir de princípios voltados, principalmente, à poesia?

## Transcrição

Analisados as particularidades entre poesia e canção no que diz respeito ao tipo de texto referenciado, pode-se pensar a tradução da música aproximada do que Haroldo de Campos (2011) chama de *textos criativos*, isto é, a importância da estética da obra analisada. Com a presença do respeito para com a melodia, considerando que estamos lidando com línguas de morfologia e fonologia discrepantes, é suposto que a tradução passe por desafios, sendo o principal destes o ritmo dos encaixes das palavras na melodia. Sobre isso, o poeta e tradutor brasileiro aborda, em seu texto *Da tradução como criação literária* (2011)<sup>15</sup>, o debate sobre a crítica da estética da tradução de poemas:

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. [...] Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual), [...] Está-se no avesso da chamada tradução literal.” (DE CAMPOS, 2011, p. 34)

---

<sup>15</sup> CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e coo crítica. In: QUEIROZ, Sônia (Org.). **Da transcrição: Poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: FALE/UFMG – Laboratório de Edição, 2011, p. 31-46.

Considerando a ideia de *textos criação* em ligação com as letras de canção, ele afirma a natureza de recriação ou criação paralela que a tradução atinge, a tentativa de fazer correspondências com o material original, o que resulta em uma tradução com um leque de possibilidades, sempre está em movimento e abrange numerosas possibilidades. Por essa razão, a escolha realizada nesta proposta de tradução sempre vai contar com o olhar do tradutor e as criticidades/considerações que ele realiza ao colocar a canção no outro idioma.

A chamada recriação, ou criação paralela, exemplifica a ideia de resolução da *intraduzibilidade*, pensando na impossibilidade de uma tradução de textos criativos de uma língua para outra sem a perda de elementos intrínsecos ao seu sentido, como no caso da poesia e da canção com seus ritmos e rimas. Por essa razão, como explicado pelo autor, uma recriação diz respeito não apenas em traduzir a palavra (signo), mas tudo aquilo que ele diz respeito de forma contextualizada (a questão sonora e as imagens transmitidas), assim, é admitida, em outra língua, a possibilidade de busca por equivalentes do português no que concerne à elaboração formal que dota de significado esse signo, nem sempre sendo possível o mantimento da mesma estética da original, mas mantendo uma ligação de isomorfismo (mesma estrutura interna) entre os textos (DE CAMPOS, 2011, p. 34).

Em seu livro *Teorias e práticas da tradução literária* (2021), Inês Oseki-Dépré, tradutora francesa, discute que a arte da recriação de Haroldo de Campos perpassa por algumas etapas para o processo de tradução, não se configurando como fundamentos a serem seguidos, mas sim como pontos a serem considerados: (i) análise do texto original, destrinchar o objeto de pesquisa; (ii) proposição de uma recriação do texto com equivalentes em português da elaboração formal; (iii) evolução do modo de tradução de forma a “apagar” o original, isto é, passar de uma tradução-recriação para tradução-imitação, em que o papel do tradutor é se colocar em uma reescrita do texto em outra língua como se fosse o autor original. (OSEKI-DÉPRÉ, 2021, p. 220 e 2021).

Nesse mesmo livro, a autora aborda uma classificação entre os tipos de tradução: teorias prescritivas (aquelas que prescrevem regras de tradução), teorias descritivas (responsáveis por descrever os procedimentos tradutórios para fornecer um possível modelo) e teoria prospectiva (caracteriza a tradução como uma tarefa aberta e artística).

Dadas essas diferentes classificações e a escolha de análise e tradução do objeto-canção desta pesquisa centrada nas recriações poéticas de Haroldo de Campos, encontra-se respaldo na teoria prospectiva de Oseki-Dépré, a qual classifica essa forma de transposição de uma obra para outra como forma de *transcrição*, assim como falado por Campos e outros especialistas da área, como Ezra Pound.

A ideia de recriação é comum em vários tradutores, mas, mesmo dentro dessa classificação, ainda se encontram algumas diferenças nas escolhas tradutórias, as quais se distinguem, principalmente, na opção por manter uma conservação da estrutura fonossemântica (Tradução-Recriação), e aquela que opta por transformar a original (Tradução-Imitação), a então chamada *transcrição*. Conquanto esta pesquisa se alinha com ideias de Oseki-Dépré sobre a possibilidade da prosódia, ritmo e assonância serem mantidos (estrutura fonossemântica) para a uma recriação próxima à original, também se entende que é necessária a existência e utilização de traduções que sofram desvios e transformações da língua primária, para a criação de novas estruturas que se encaixem na tradução, sem a perda da semântica.

À vista disso, concebe-se a noção pretendida com a tradução de textos criativo, no caso a letra de canção, com uma aproximação do conceito de recriação e de transcrição poética, em que se julga básico uma preservação do sentido original e dos elementos que tornam possível a existência como canção, a exemplo de ritmo e rima, com a cantabilidade, mesmo que sejam necessárias certas mudanças da estrutura original.

## Cantabilidade

A partir dos pressupostos teóricos do entendimento da recriação, ao pensar no elemento de diferenciação para a poesia, tem-se a noção de cantabilidade, ou seja, não apenas manter o respeito pelo conteúdo a ser transmitido, mas também a melodia se manter a mesma, já que o papel dessa tradução se apoia da transmissão da sonoridade da música popular brasileira, dessa forma, mantendo a sonoridade e o ritmo.

Para se pensar nessa ideia de cantabilidade, apoia-se a ideia da tradução de canção também na conceituação do escritor e tradutor Paulo Henriques Britto, em seu trabalho A

*tradução da letra de canção* (2019)<sup>16</sup>, no qual ele afirma “B é a tradução de (letra da) canção A”, a partir disso, ele considera que a tradução de canção pode ser realizada de três maneiras distintas, (i) uma em que os versos são semelhantes a letra original, mas não pode ser cantado na mesma melodia; (ii) no qual os versos podem ser cantados na mesma melodia, porém o significado da letra diverge com a canção original; contudo, a terceira afirmativa resulta das anteriores e atende as necessidades desta pesquisa, sendo ela: “(iii) B é uma letra de música que pode ser cantada na melodia de A, e que tenta recriar o significado de A.” (BRITTO, 2019, p. 85)

Apesar não se classificar como um recriador nos bons conceitos de Haroldo de Campo ou Inês Oseki-Dépré, Britto chama atenção para escolhas tradutórias que priorizam aspectos que contemplam a totalidade do signo linguístico, tal como Campos, sobre isso ele afirma seu objetivo:

[...] a possibilidade de se traduzir uma letra de canção de tal modo que não apenas se faça a recriação do significado da letra no original, até onde tal coisa é possível em tradução literária, mas também que a tradução seja uma letra de música, com todas as características do gênero, que possa ser cantada na melodia original, ou afastando-se dela apenas num grau que não nos impeça de considerar que a melodia permanece a mesma. (BRITTO, 2019, 86).

Sendo assim, a recriação aqui se enreda com os conceitos estudados na transcrição ao tentar recriar a tessitura semântica do original e as características formais, mesmo na eventualidade da necessidade de transformações e desvios dessa estrutura. Dessa forma, reconhece-se que o interesse deste trabalho se concentra na tradução da letra, preservando a melodia original e todo o significado que ela transmite para os versos, por conseguinte, respeita-se a cantabilidade, na qual a letra de *As Sílabas* traduzida para o francês pode ser cantada na melodia original do compositor.

---

<sup>16</sup> BRITTO, Paulo Henriques. A tradução da letra de canção. In: PAGANINI, Carolina; HANES, Vanessa. (Org.). *Tradução e criação: entrelaçamentos*. 1ed. Campinas: Pontes Editores, 2019, v., p. 85-108.



## Tradução da canção: letra original:

A partir dos referenciais teóricos metodológicos apresentados, anterior ao momento da tradução, é importante entender a letra original da canção, para isso, iremos observar a letra da canção na língua original *As Sílabas*, de Luiz Tatit:

**Quadro 1** – Letra original da canção *As Sílabas*, de Luiz Tatit.

I	1	Cantiga diga lá	IV	13	Tem sílaba que escapa
	2	A dica de cantar		14	Que despenca, rola a escada
	3	O dom que o canto tem		15	E no caminho só se ouve
	4	Que tem que ter se quer encantar		16	Aquele boi-bumbá
II	5	Só que as sílabas se embalam	V	17	Tem sílaba de ar
	6	Como sons que se rebelam		18	Que sopra sai o sopra
	7	Que se embolam numa fila		19	E o som não sai
	8	E se acumulam numa bola		20	Tem sílaba com esse
III	9	Tem sílabas contínuas	VI	21	Não sobe não desce
	10	la indo ao Piauí		22	Tem sílaba legal
	11	Tem sílabas que pulam		23	Consoante com vogal
	12	Vox Populi		24	Tem sílaba que leve oscila
				25	E cai como uma luva na canção

Fonte: TATIT, Luiz. *As Sílabas*. In: TATIT, Luiz. **O meio**. São Paulo: Dabliú, 2001. 1 CD (43min).

*As Sílabas* se constrói através da temática de metalinguagem, em que Luiz Tatit utiliza a sua própria música para explicar sobre o universo da canção e as funções que as sílabas exercem na linguagem e na própria criação da canção, além da construção de jogos de rimas.

Composto por seis estrofes e vinte e cinco versos que se repetem três vezes em todos os seus três minutos e vinte segundos de duração. Sua estrutura melódica é simples, acompanhada principalmente pelo violão, sua melodia bem marcada sofre poucas alterações durante toda a canção, mantendo um grau de repetição que consolida e define o grau de emoção transmitida pelo compositor, baseado nos graus de emoção definido por Tatit, *As Sílabas* segue a ideia de uma canção acelerada, com curtos intervalos de tempos entre a execução das notas musicais e com pouco foco em alongamentos de notas musicais, sendo assim, designa-se como uma canção temática, conhecidas pela sua natureza de celebração, de animação e, também, de dinamicidade.

Essa dinamicidade presente na letra é espelhada no ritmo, quando a canção, em sua primeira estrofe, evoca a ideia de cantiga por meio do elemento de melopéia, de Ezra Pound (2006)<sup>17</sup>, que exemplifica a sonoridade das palavras na tessitura da música, remetendo às canções populares brasileiras, percebidas pela sua linguagem simples, ritmada e lúdica. Outra ideia remetida pelas cantigas remota tempos dos trovadores em que se buscava o encaixe perfeito entre os versos poéticos (letra) e os instrumentos (melodia).

Com as estrofes que se seguem, Tatit demonstra as noções de encaixe entre sílaba e sons (estrofe II), com a ideia de construções de palavras e sentidos, além disso, ele brinca com a letra da canção para demonstrar o sentido e espírito do grupo de fonemas, como o jogo (17) *Tem sílaba de ar* / (18) *Que sopra sai o sopro* / (20) *Tem sílaba com esse* / (21) *Não sobre não desce*, no qual o fonema do [s] é exemplificado através de uma descrição de suas propriedades fonológicas e ilustrado por meio do uso do som de [s] em todas as palavras da estrofe para a criação de uma rima.

As descrições dessas imagens, no decorrer da letra, são justificadas ao fim da primeira parte da canção: (25) *E cai como uma luva na canção*, remetendo à ideia de composições de canções teorizada pelo autor, em que ele define esse encaixe perfeito entre a entoação das sílabas/palavras e a melodia. Sendo assim, esta canção não apenas se apresenta como um jogo de sílabas e fonemas para uma temática linguística, tendo em vista do trabalho semiótico de Tatit, mas também uma apresentação da composição de canções em uma metalinguagem.

Como obra que abraça a cultura brasileira, também pode ser encontrado elementos culturais regionais, como a citação ao Boi-Bumbá do norte e nordeste do país, além da canção popular do Piauí, ritmos que, assim como a canção de Tatit, retoma o ritmo tipicamente brasileiros das rodas de cantigas, fazendo alusão à contemplação da música popular brasileira em diferentes ritmos e regiões do país.

---

<sup>17</sup> Ezra Pound. **ABC da literatura**. Org. Augusto de Campos. Trad. Augusto de Campos, José Paulo Paes. 11 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

## Tradução comentada

Partindo desse corpus, a pesquisa se apresenta centrada na canção popular brasileira em sua tradução para a língua francesa. Com base nisso, a seguinte tradução realizada nesta pesquisa é apresentada como uma sugestão para a transposição poética da canção original de Luiz Tatit para o francês, com a necessidade de divulgar a canção contemporânea para outro sistema linguístico. Como utilizado, em primeiro momento, a teoria da semiótica da canção para a compreensão do sentido comunicado pela canção, agora, com as teorias da transcrição de Campos e Oseki-Dépré, pode ser traçado uma avaliação e comentários sobre as escolhas feitas durante o processo tradutório e a qualidade da canção para atingir noções de cantabilidade.

**Quadro 2** – Tradução da música *As Sílabas*, de Luiz Tatit.

I	1	Oh chansons dites-moi	IV	13	Et syllabe s'évadent
	2	Ce P'tit truc pour chanter		14	Qui se déchaînent, tombent de l'étage
	3	Le don venant du chant		15	Et dans le chemin on découvre
	4	Pour ceux qui veulent enchanter		16	Oh ! mon boi-bumbá là
II	5	Sauf les syllabes qui s'emballent	V	17	Les syllabes du vent
	6	Comme les sons qui s'rebellent		18	Qui soufflent fort le souffle
	7	Qu'elles s'accordent dans un' ligne		19	Le son ne sort pas
	8	S'arrangent dans les accords		20	Et syllabe du « S »
III	9	Les syllabes incessantes	VI	21	Pas de hausse pas de baisse
	10	On marche au Piauí		22	Les syllabes banales
	11	Les syllabes à l'écart		23	Courantes et normales
	12	Vox populi		24	Les syllabes qui oscillent
				25	Qui me vont comme un gant dans la chanson

Fonte: Autoral, baseada na Música de original de Luiz Tatit (2001).

As problemáticas da tradução se apresentam quando se analisa os meios para que ela possa ser cantada, sem sofrer grandes alterações, mantendo a mesma melodia, pois, como preconiza Luiz Tatit, em sua arte de compor canções, a melodia é o primeiro passo a ser criado, somente após isso as melodias são encaixadas, como visto no tópico dois. Assim, esse apreço pela melodia precisa ser considerado de forma que a tradução se encaixe nesse tom.

Posto isto, o primeiro elemento a ser considerado quando se pensa na melodia é o ritmo e este se apresenta em textos poéticos, como a canção, por meio da métrica. Neste caso, métrica seguida por Tatit é livre, mas se concentra em sua maioria em versos de silabação curtas, seguindo apenas as marcações de tempos. Porém, como os tempos dentro da música ocorrem em intervalos acelerados e bem-marcados, traços de uma cantiga, para a possibilidade de ser cantado na mesma melodia e ao mesmo tempo, a tradução deve oferecer o número de sílabas iguais ou o mais próximo possível, vemos um exemplo na primeira estrofe:

**Quadro 3** – Trecho da tradução.

Can/ti/ga/ di/ga/ lá	Oh/ chan/son/ di/tes/-moi
A/ di/ca/ de/ can/tar	Ce/ p'tit/ truc/ pour/ chan/ter
O/ dom/ que o/ can/to/ tem	Le/ don/ ve/nant/ du/ chant
Que/ tem/ que/ ter/ se/ quer	Pour/ ceux/ qui/ veu/lent en/chan/ter
en/can/tar	

Fonte: Autoral, baseada na Música de original de Luiz Tatit (2001).

Isso ocorre em uma busca de maior compatibilidade de sons encontrados na original, às vezes necessitando de pequenas intervenções, como no caso da onomatopeia “oh” para a contagem bem-sucedida das sílabas. Outro verso também importante para a métrica perfeita está no último verso da estrofe final, em que temos “*E/ cai/ co/mo/ uma/ lu/va/ na/ can/ção*”, no qual o ritmo é marcado pela ênfase de cada sílaba poética por parte do cantor, assim, temos como tradução « *Qui/ me/ vont/ com/me un/ gant/ dans/ la/ chan/son* » o mesmo número de sílabas poéticas do original, de forma que, durante a performance as sílabas não estariam fora do seu tempo melódico. Esse ritmo mais marcado e acelerado que Tatit atrela às chamadas canções temáticas encontra ligação com a ideia de melopéia, de Ezra Pound, ao “produzir correlações emocionais por intermédio do som e do ritmo da fala.” (POUND, 2006, p. 63), nesse caso, o ritmo do canto, mas mantendo a ideia da importância da continuidade dessa marcação prosódica do português para o francês, com o fito de preservar as correlações emocionais de uma canção temática.

Em outro exemplo da canção, nos deparamos com o seguinte trecho: “Tem sílaba que escapa / Que despenca, rola a escada”, uma representação de como as rimas dos

versos são compostas pela repetição de um fonema. Nesse caso, encontramos um problema quanto a configuração das propriedades do fonema [a], que, assim como muitas palavras do português, configuram-se com um som de vogal mais aberto, diferente do que ocorre no francês, no qual normalmente apresenta sons mais fechados nas vogais. Diante disso, foi necessário pensar alterações na estrutura fonológica como forma de recriação dessa sonoridade, contudo, preservando seu sentido. Para pensar nessa recriação, Inês Oseki-Dépré classifica a tradução de Ezra Pound como “make it new”, ou seja, “o objetivo do tradutor, nesse caso a imitação, é compensar as perdas por um ganho de novidade” (OSEKI-DÉPRÉ, 2021, p. 207), os desvios e/ou transformações são as formas dessas realizações.

O nível de transformação aqui encontrado é no nível fonológico, no qual o ganho de novidade vai ser caracterizado pelas escolhas lexicais, que foram baseadas em uma maior proximidade com o sentido semântico original, mas alterando a fonética de uma vogal popular no português [a], para uma mais típica da língua francesa [e]: « *Et syllabe s'évadent/ Qui se déchaînent, tombent de l'étagé* ». O que ocasiona um timbre mais fechado, forte e breve na tradução para o francês, podendo remeter a canção a uma melodia mais dramática.

Uma problemática posterior, no decorrer da letra de canção, encontrou solução em uma maior proximidade e conservação do sentido e da rima, essencialmente em uma música como *As Sílabas*, na qual a rima dentro dos versos está ligada à produção de sentido, aqui a metalinguagem é utilizada para falar das propriedades das sílabas. Portanto, o destaque para os seguintes versos é a presença bem-marcada do fonema [s] como produtora de sentido, já que sua participação na melodia é exemplificar as sílabas de ar.

#### Quadro 4 – Trecho da tradução.

Tem sílaba de ar	Les syllabes du vent
Que <b>s</b> opra <b>s</b> ai o <b>s</b> opro	Qui <b>s</b> oufflent fort le <b>s</b> ouffle
E o <b>s</b> om não <b>s</b> ai	Le <b>s</b> on ne <b>s</b> ort pas
Tem sílaba com <b>esse</b>	Et syllabe du « <b>S</b> »
Não <b>s</b> obe não <b>desce</b>	Pas de haus <b>s</b> e pas de baiss <b>e</b>

Fonte: Autoral, baseada na Música de original de Luiz Tatit (2001).

Como pode ser notado, o grande destaque desta estrofe é a presença do fonema [s] e como ela é responsável por toda a criação de jogos de ritmos, em que o próprio canto exemplifica o que está sendo falado. Por essa razão, buscou-se manter o esquema sonoro do original com a repetição dos fonemas, como desenvolvido por Haroldo de Campos: “Sem fugir do campo semântico, a fidelidade ao efeito desejado pelo poeta levou-nos a ‘traduzir’ a aliteração, antes que o sentido” (DE CAMPOS, 2011, p. 45), porém, foi possível tanto o seguimento da aliteração quanto do sentido.

Por fim, uma última problemática a ser comentada diz respeito à ideia de transposição das imagens das sentenças de forma que seja entendida naturalmente em outra língua, no qual o maior desafio foi o verso “*Que se embolam numa fila/ E se acumulam numa bola*”, para o francês « *Qu’elles s’accordent dans un’ ligne/ S’arrangent dans les accords* ». O desafio foi encontrado, em primeiro momento, no entendimento das metáforas utilizadas por Tatit para descrever as ações das “sílabas”, sendo entendido que ele se referia ao ato das composições, no qual “as sílabas são reunidas em palavras que, na combinação geral, ainda não fazem sentido” (TATIT, 2019. p. 2016), através disso, foi realizado mais uma transição de sentido em vez de algo próximo dos versos originais, visto que, uma tradução literal não faria sentido em francês (Qu’ils emballent dans un fille/ Et s’accumulent dans une balle), então, o sentido colocado na transposição foi uma recriação da metáfora utilizada, contudo, continuando com a elaboração imagética da original, com a descrição de uma composição de música no momento de organizar a letra e melodia nos acordes de uma canção, o que cria uma naturalidade e prioriza o sentido.

Em suma, amparado nestes desafios de tradução, mediante os aportes teóricos, é possível a criação de uma versão da canção a ser performada quando transportada para outro contexto de língua estrangeira, apoiado na recriação e transcrição poética que gera a cantabilidade a qual deve ser transmitida.

## Conclusão

Com o objetivo principal da pesquisa de propor uma tradução para o francês viável de ser cantada, concebemos no estudo a atividade de tradução como uma maneira de

transferir os elementos inerentes a uma música para outro idioma, abarcando sua estrutura, estilo, essência e imagens criadas pelos sentidos compartilhados com o ouvinte. Nesse contexto, reconhecemos que nem sempre é viável abordar todas as nuances de uma letra original. No entanto, é possível fazer escolhas que otimizem a capacidade de execução performática ao cantar.

Sob esse viés, entende-se a relevância da canção popular brasileira e suas raízes para a criação de uma identidade nacional e sua importância na expansão da cultura do país, sendo uma dessas formas pela tradução de canções. Esse entendimento da sonoridade do Brasil também se mostrou benéfico na compreensão da estrutura de uma música e aspectos intrínsecos dela que devem ser transmitidos na transposição do português para o francês, como a melodia e tematização explicada por Luiz Tatit. Em método de tradução, pensar teóricos e modalidades que consigam, da melhor forma, transmitir a letra de canção de forma a ser cantada em outra língua é entender esse tipo de texto como criativo e dotado de poesia, explanando as correlações entre poesia e música, sendo assim, possível de se utilizar das ideias de traduções poéticas e suas recriações e transcrições, como sugere as noções de Haroldo de Campos ao afirmar que a tradução é uma criação paralela ao texto criativo original, permitindo uma fuga da ideia de intraduzibilidade de textos criativos.

Dessa forma, a presente sugestão de tradução de *As Sílabas*, do compositor Luiz Tatit, apresenta-se como um desafio pelas divergências encontradas na transposição de um sistema linguístico para outro. Apesar disso, este desafio contribuiu para um estudo aprofundado sobre a arte de composição de canções, para além de como esse tópico pode fermentar o campo dos Estudos da Tradução em consonância ao campo da literatura de poemas ligada à tradução de canções. Por fim, pode-se concluir que os aspectos destacados durante os comentários de tradução apenas enriquecem uma tradução, quando se pensa nas diversas possibilidades que uma língua pode oferecer, ou como a tradução pode sempre se renovar e expressar a polissemia da letra original ao transpor a poética do letrista.

# Revista Littera – Estudos Linguísticos e Literários

PPGLetras | UFMA | v. 16 | n.º 32 | 2025 | ISSN 2177-8868  
Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

## Referências

BRITTO, Paulo Henriques. A tradução da letra de canção. *In*: PAGANINI, Carolina; HANES, Vanessa. (Org.). **Tradução e criação: entrelaçamentos**. 1 ed. Campinas: Pontes Editores, 2019, v., p. 85-108.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e coo crítica. *In*: QUEIROZ, Sônia (Org.). **Da transcrição: Poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: FALE/UFMG – Laboratório de Edição, 2011, p. 31-46.

CASSIANO, Raissa Conde. “Portrait en noir et blanc”: Chico Buarque em francês, por Bã Krieger. *In*: **Tradução em Revista**, nº 27, 2019.2. P. 224 - 241.

CHORÃO, David António Nunes. **Tradução e análise de Letras de Música: Problemas e técnicas**. Tese (Mestrado em Línguas e Linguísticas, especialização em tradução) – Departamento de linguística e Literaturas, Universidade de Évora. Évora, 2017.

LOPES, Carlos; TATIT, Luiz. Melodia, elo e elocução: “Eu sei que vou te amar”. *In*: **Palavra cantada: ensaios sobre a poesia, música e voz** / organizadoras Cláudia Neiva de Matos, Elizabeth Travassos, Fernanda Teixeira de Medeiros. – Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 208-222

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

OSEKI-DÉPRÉ, Inês. **Teorias e práticas da tradução literária**. Trad. Lia Araújo Miranda de Lima. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2021.

POUND, Ezra. **A arte da poesia: ensaios escolhidos**. Trad. Heloysa de Lima Dantas, José Paulo Paes. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1991.

\_\_\_\_\_. **ABC da literatura**. Org. Augusto de Campos. Trad. Augusto de Campos, José Paulo Paes. 11 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

QUADROS JÚNIOR, João Fortunato Soares de. **Música brasileira [e-book]**. São Luís: UEMA; UEMAnet, 2019.

RENNÓ, Carlos. Poesia literária e poesia de música: convergências. *In*: **Literatura e música**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

SILVA-REIS, Dennys; COSTA, Daniel Padilha Pacheco da. Tradução & Música no Brasil: Contrapontos. *In*: **Tradução em Revista**, nº 27, 2019.2. P. 1- 15.

TATIT, Luiz. **Passos da semiótica tensiva**. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2019.



# Revista Littera – Estudos Linguísticos e Literários

PPGLetras | UFMA | v. 16 | n.º 32 | 2025 | ISSN 2177-8868  
Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

\_\_\_\_\_. **O século da canção.** 3 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2021.

\_\_\_\_\_. **Semiótica da canção.** - São Paulo: Editora Escuta, 1994.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira.** 3 ed. São Paulo: Editora 34, 1998.