



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
Câmpus de São José do Rio Preto

Maria Beatriz Ferreira Bobadilha

**Chico Buarque na Itália:**  
uma análise da tradução de aspectos socioculturais em canções buarqueanas

São José do Rio Preto  
2022

Maria Beatriz Ferreira Bobadilha

**Chico Buarque na Itália:**  
uma análise da tradução de aspectos socioculturais em canções buarqueanas

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos, junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES - Proc. 88887.488898/2020-00

Orientador: Prof. Dr. Lauro Maia Amorim  
Coorientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Cláudia Zavaglia

São José do Rio Preto

2022

B663c      Bobadilha, Maria Beatriz Ferreira  
              Chico Buarque na Itália : uma análise da tradução de  
              aspectos socioculturais em canções buarqueanas / Maria  
              Beatriz Ferreira Bobadilha. -- São José do Rio Preto, 2022  
              152 p. : tabs.

              Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista  
              (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas,  
              São José do Rio Preto  
              Orientador: Lauro Maia Amorim  
              Coorientadora: Cláudia Zavaglia

              1. Tradução e Interpretação. 2. Tradutores. 3. Música e  
              sociedade. 4. Música Aspectos sociais. 5. Música  
              Brasileira. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do  
Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados  
fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Maria Beatriz Ferreira Bobadilha

**Chico Buarque na Itália:**  
uma análise da tradução de aspectos socioculturais em canções buarqueanas

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos, junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES - Proc. 88887.488898/2020-00

**Comissão Examinadora**

**Titulares**

Prof. Dr. Lauro Maia Amorim  
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto  
Orientador

Prof. Dr. Guilherme Gontijo Flores  
UFPR - Curitiba

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Lucinéa Marcelino Villela  
UNESP – Câmpus de Bauru

São José do Rio Preto  
08 de setembro de 2022

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à Universidade Estadual Paulista e a todos os seus funcionários; em especial aos professores que, desde meu primeiro ano de graduação, não só trabalharam pela formação das minhas competências acadêmicas e profissionais, mas me ensinaram a enxergar o mundo de maneira humanizada, responsável e crítica.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Lauro Maia Amorim, agradeço pelos direcionamentos fundamentais à pesquisa, por seus conselhos atenciosos e o incentivo constante. Sua amizade, sensibilidade e bondade foram meus pilares nesse processo, sem os quais eu certamente teria desistido. Tê-lo como orientador é um dos grandes presentes que a vida me deu.

Ao Prof. Dr. Ulisses Infante, meu primeiro orientador de iniciação científica, cujas aulas instigaram meu interesse e amor pela cultura brasileira, em especial pelas canções do Chico. Graças à sua orientação cuidadosa, a semente plantada em 2017 germinou nesta pesquisa de mestrado.

À Profa. Dra. Cláudia Zavaglia, não apenas por ter acolhido de braços abertos a tardia proposta de coorientar este trabalho, mas por ter incentivado meu fascínio pela língua e cultura italiana ao longo da graduação. Seu auxílio e minuciosa revisão foram fundamentais.

Ao Prof. Dr. Guilherme Gontijo Flores e à Profa. Dra. Lucinéa Marcelino Villela, membros das bancas do Exame Geral de Qualificação e da Defesa deste trabalho, agradeço por aceitarem participar desta trajetória e compartilhar comigo seus conhecimentos. Suas críticas e sugestões foram essenciais para o aprimoramento desta pesquisa.

Aos meus pais, Rita e Evandro. A eles, minha eterna gratidão e amor. Por tanta paciência, apoio e companheirismo em cada fase da minha vida, em especial durante a escrita desta dissertação. Por terem sido minha fortaleza nos momentos mais angustiantes desses dois anos em que juntos compartilhamos os medos e as angústias de sobreviver a uma pandemia. E sobrevivemos, mais unidos do que nunca.

Ao meu avô, Euclides (*in memoriam*), cuja presença permanecerá para sempre em mim. Por ter me ensinado a enxergar poesia nos detalhes da vida. Por ter me presenteado com tão lindas memórias, que guardo comigo com o mais sincero amor.

Às minhas avós, Neusa Bobadilha e Neuza Senhorino, por tanto zelo e amor. Serei eternamente grata pela afetuosa presença delas em todas as minhas etapas, sempre rezando por minha felicidade e celebrando minhas conquistas.

Ao Kenneth, meu namorado, amigo e confidente. Agradeço por se fazer tão presente nos melhores e piores momentos, por entender minhas ausências e me ajudar a encontrar um rumo quando me vi perdida. Graças a ele, o caminho tem sido mais leve e sereno.

A todos os amigos que, de alguma forma, me incentivaram e me alegraram ao longo desses anos.

Em especial, ao meu grande amigo João Vitor, pelas conversas, por seu companheirismo e amparo acolhedor. Também agradeço por ter me auxiliado em todas as etapas deste processo, desde a elaboração do projeto até a conclusão da pesquisa.

Também agradeço à Aline, pela amizade e gentileza em me auxiliar todas as vezes que precisei de direcionamentos sobre a língua italiana.

À Camila, minha psicóloga e psicanalista, cujo excelente trabalho foi essencial para a manutenção da minha saúde mental durante esse percurso.

Por fim, agradeço à ciência e aos pesquisadores que incansavelmente trabalharam em busca das vacinas contra a covid-19, trazendo-nos alento e esperança após dois trágicos anos.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, n. de processo 88887.488898/2020-00, à qual agradeço.

## RESUMO

O objetivo deste trabalho é investigar e discorrer sobre as maneiras pelas quais Sergio Bardotti, tradutor e letrista italiano, lidou com aspectos socioculturais na tradução de nove canções extraídas dos álbuns italianos *Chico Buarque de Hollanda na Italia* (1969) e *Per un pugno di samba* (1970), do cantor e compositor Chico Buarque. Para além do interesse linguístico, entendemos a canção como um texto híbrido, cujos aspectos formais se entrelaçam a fatores contextuais e performáticos; logo, privilegiamos uma abordagem transdisciplinar que considera a influência de fatores socioculturais, históricos, mercadológicos, musicais e performáticos na produção e na recepção das traduções. Como subsídio teórico na área de Estudos da Tradução, seguimos o “modelo hermenêutico de tradução” proposto por Lawrence Venuti (2010/2013/2019), o qual compreende a tradução como ato interpretativo a partir de conceitos provenientes da Semiótica peirceana e do pensamento pós-moderno, com foco no pós-estruturalismo derridiano. Como embasamento específico à tradução de canção, abordamos as contribuições de Peter Low (2003/2005/2017), mais precisamente seu “Princípio do Pentatlo”, com ressalvas críticas que nos levaram a buscar fundamentação complementar no trabalho de Luiz Tatit (1996), especialmente em sua compreensão do processo de composição musical. Quanto aos resultados da pesquisa, identificamos a tendência de um posicionamento tradutório que, ao buscar a popularização das traduções a fim de um amplo alcance de público, acaba por ceder aos valores ideológicos dominantes no contexto italiano por meio da perpetuação de formas canônicas e da extinção de traços da heterogeneidade. Dessa forma, as análises nos apresentam evidências de aculturação, embranquecimento e simplificação que acabam por apagar e esvaziar valores socioculturais provenientes da cultura brasileira.

**Palavras-chave:** Tradução e Interpretação. Tradutores. Música e sociedade. Música Aspectos sociais. Música Brasileira.

## ABSTRACT

This research attempts to investigate and discuss how Sergio Bardotti, Italian lyricist and translator, deals with sociocultural aspects in his translation of nine songs collected from the albums *Chico Buarque de Hollanda na Italia* (1969) and *Per un pugno di samba* (1970), composed by the Brazilian singer Chico Buarque de Hollanda. Far beyond the linguistic interest, in the present study, the song is understood as a hybrid text, whose formal aspects interweave with contextual and performative factors. Therefore, a transdisciplinary approach is privileged, considering the influences of sociocultural, historical, commercial, musical, and performative factors in production and reception. Regarding the theoretical approach in Translation Studies, the analysis is based on the “hermeneutic model of translation” proposed by Lawrence Venuti (2010/2013/2019), who understands translation as an interpretative act based on Peircean semiotics and postmodernism — especially derridean poststructuralism. With respect to song translation, Peter Low’s (2003/2005/2017) contributions, particularly the “Pentathlon Principle”, are used with critical disclaimers that led to additional grounds based on Luiz Tatit’s (1996) work — particularly his understanding of musical composition. Overall, the results suggest the tendency of a translation position that, in trying to popularize the songs to achieve a wide-ranging sale, surrenders to dominant values by perpetuating canonical forms and extinguishing traces of heterogeneity. Thus, the analyses demonstrate evidence of acculturation, whitening, and simplification that erase sociocultural values from the Brazilian culture.

**Keywords:** Translation and Interpretation. Translators. Music and Society. Music Social Aspects. Brazilian Music.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1 – Ficha técnica do disco Chico Buarque de Hollanda na Italia	80
Quadro 2 – Canções do disco Chico Buarque de Hollanda na Italia	80
Quadro 3 – Ficha técnica do disco Per un Pugno di Samba	81
Quadro 4 – Canções do disco Per un Pugno di Samba	81
Quadro 6 – Categorias de análise primária	99
Quadro 7 – Categorias de análise secundária	100

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>2 CHICO BUARQUE, BRASIL E ITÁLIA.....</b>	<b>13</b>
<b>2.1 Chico Buarque: primeiros passos .....</b>	<b>13</b>
2.1.1 Projeção internacional .....	14
<b>2.2 Contexto: música, história e cultura .....</b>	<b>17</b>
2.2.1 Performance e recepção.....	18
<b>2.3 Música popular urbana no Brasil .....</b>	<b>20</b>
2.3.1 Origens e transformações (séc XVIII-séc XX).....	23
2.3.2 Da virada bossanovista à gênese da MPB .....	29
2.3.3 Chico Buarque no Brasil .....	33
<b>2.4 Chico Buarque na Itália.....</b>	<b>37</b>
2.4.1 O processo tradutório e o contexto italiano .....	39
<b>3 OS ESTUDOS DA TRADUÇÃO E A TRADUÇÃO DE CANÇÃO.....</b>	<b>47</b>
<b>3.1 Do instrumentalismo ao modelo hermenêutico.....</b>	<b>47</b>
3.1.1 Para além da equivalência: influências pós-modernas no Contra-instrumentalismo venutiano .....	53
3.1.2 Tradução como ato interpretativo: o modelo hermenêutico de tradução .....	60
3.1.3 Por uma ética da tradução.....	67
<b>3.2 A tradução de canção .....</b>	<b>70</b>
3.2.1 Desafios na tradução de canção.....	71
3.2.2 O Princípio do pentatlo.....	74
<b>4 ANÁLISE DAS TRADUÇÕES DAS CANÇÕES.....</b>	<b>80</b>
<b>4.1 O <i>corpus</i> .....</b>	<b>80</b>
<b>4.2 Chico Buarque: o cancionista.....</b>	<b>81</b>
<b>4.3 A poética de Chico Buarque e o lirismo nostálgico .....</b>	<b>83</b>

4.3.1 Compreensão das canções do <i>corpus</i> .....	85
<b>4.4 Metodologia de análise das traduções.....</b>	<b>98</b>
<b>4.5 Análise das traduções .....</b>	<b>100</b>
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>143</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>148</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem como objetivo a análise linguística de nove canções compostas por Chico Buarque de Hollanda e traduzidas para a língua italiana, com enfoque no reconhecimento da maneira pela qual o tradutor lidou com aspectos socioculturais inscritos nos textos de partida. Todas as traduções do *corpus* foram realizadas pelo letrista italiano Sergio Bardotti e retiradas dos álbuns *Chico Buarque na Italia* (1968) e *Per un pugno di samba* (1970), sendo elas: *La Banda*; *Juca*; *Olê, olá*; *Rita*; *Maddalena è Andata Via*; *La Tv*; *Rotativa*; *Sogno di un Carnevale* e *Lei no, Lei Sta Ballando*.

Apesar da evidente abordagem linguística, nossa pesquisa não se limita a uma visão exclusivamente conduzida pelos Estudos Linguísticos, visto que entendemos o objeto-canção como um texto híbrido, cujos aspectos verbais se entrelaçam à estrutura musical e aos aspectos performáticos inseridos em um dado contexto sociocultural. Por esse motivo, consideramos que a tradução de canção requer uma abordagem que a investigue à luz de variadas facetas que a compõem; isto é, faz-se necessária uma abordagem que identifique, ou ao menos reconheça, a influência de circunstâncias sociais, culturais, históricas, mercadológicas, musicais, performáticas e poéticas. Dessa forma, pretendemos estruturar as análises linguísticas a partir da compreensão de fatores extralinguísticos, tendo em vista que o tradutor e suas escolhas tradutórias são também influenciados pelas diversas forças externas que atuam na construção de sentidos e na interpretação dos textos.

Sendo assim, introduzimos nosso trabalho com uma breve apresentação biográfica de Chico Buarque, acompanhada de um levantamento geral sobre sua relação com o universo da tradução. Posteriormente, entendendo que a análise de qualquer tradução requer uma “profunda contextualização histórica, considerando que a tradução opera numa situação cultural específica” (VENUTI, 2013, p. 183, tradução minha<sup>1</sup>)<sup>2</sup>, passamos a desenvolver uma ampla contextualização, que se divide entre a conjuntura brasileira e a italiana.

No que se refere ao contexto brasileiro, a princípio reconhecemos a gênese da música popular urbana no Brasil e o modo pelo qual ela tem sido compreendida do século XVIII ao XX. Em seguida, abrangemos uma contextualização mais específica, que parte dos anos 1920, com a origem dos sambas cariocas, segue até o surgimento da Bossa Nova e se encerra com a eclosão da MPB, na segunda metade de 1960. Como resultado, esse levantamento prévio à

---

<sup>1</sup> Todas as citações para as quais não há uma tradução oficialmente publicada no Brasil foram traduzidas pela autora.

<sup>2</sup> No original: “[...] thoroughgoing historical contextualization, treating it as operating in a specific cultural situation where values and practices are arranged hierarchically”

apresentação do contexto de composição das canções faz com que não nos limitemos a apenas demonstrar o impacto das canções buarqueanas no contexto sociocultural de sua época, mas também a compreender as tradições que antecederam e influenciaram suas composições. A partir disso, passamos a analisar alguns aspectos que delineavam o contexto em que Chico se situava antes de fugir do período mais rigoroso da ditadura militar e autoexilar-se na Itália. Para tanto, apresentamos variados fatores que constituíam esse intrincado cenário, a exemplo de suas divergências estéticas com o movimento tropicalista e os defensores das canções engajadas, bem como sua relação com os festivais de canção popular e os embates com a repressão do governo ditatorial.

Por fim, adentramos na conjuntura italiana e passamos a compreender o contexto mercadológico em que as traduções foram produzidas, com foco no trabalho de Sergio Bardotti. Para isso, recorremos a relatos em que tradutor e compositor demonstram suas impressões sobre as expectativas, intenções e frustrações com a produção dos álbuns italianos — em especial, utilizamos uma detalhada entrevista cedida por Chico e Bardotti ao pesquisador italiano Stefano La Via (2014). Já no que se refere ao cenário sociocultural italiano no período em que as traduções foram produzidas e comercializadas, especialmente as tendências e influências das instituições mercadológicas da época, utilizamos as pesquisas de Stephen Gundle e David Forgacs. Assim, a partir dos relatos de Bardotti e a compreensão do cenário mercadológico, buscamos identificar as forças ideológicas e institucionais às quais esteve submetido para que, em nossas análises linguísticas, possamos identificar se o tradutor atuou de forma a perpetuar ou contestar os valores dominantes no contexto de chegada.

Ainda em relação a fatores extralinguísticos, no tópico 2.3., realizamos uma breve discussão acerca da influência da performance para a produção de sentidos das canções; bem como ponderamos as dificuldades em identificar as inúmeras variáveis que permeiam as maneiras pelas quais os produtos culturais — neste caso, as canções traduzidas — são recebidos e consumidos em determinada conjuntura social.

Seguindo para o segundo capítulo, concentramo-nos no terreno dos Estudos da Tradução. A princípio, discorremos sobre o fazer tradutório de modo geral para, logo depois, abordarmos as especificidades e desafios que permeiam a tradução de canção. Sobre as discussões relativas ao fazer tradutório, orientamo-nos essencialmente pela teoria proposta por Lawrence Venuti (2010/2013/2019a/2019b) acerca da existência de “modelos de tradução”, cujo embasamento parte da noção arqueológica do conceito de “episteme” concebida por Michel Foucault (1969). Assim, Venuti propõe que nos desvencilhemos do pensamento tradutório derivado do “modelo instrumental” e passemos a nos orientar por sua proposta de

“modelo hermenêutico”, a qual utiliza recursos teóricos advindos do pensamento pós-moderno e da teoria semiótica introduzida por Charles Sanders Peirce. Posteriormente, como desdobramento das discussões teóricas, aprofundamos a compreensão da postura tradutória em relação a uma ética da tradução, entendendo o papel do tradutor como agente responsável por lidar com o movimento inevitavelmente etnocêntrico da tradução. Nesse sentido, discutimos como um posicionamento ético desafiaria as forças ideológicas dominantes de modo a registrar traços da heterogeneidade em suas escolhas tradutórias.

Já no que se refere à tradução de canção, apresentamos algumas discussões críticas sobre o trabalho de Peter Low (2003/2005/2017) — autor do “Princípio do Pentatlo”—, o qual propõe cinco aspectos com os quais o tradutor de canção precisaria lidar a fim de se que produza um texto que funcione ao ser cantado e performado, sendo eles: a cantabilidade, o sentido, a naturalidade, a rima e o ritmo. Em seguida, ainda em relação ao âmbito musical, iniciamos o terceiro e último capítulo com a teoria desenvolvida por Luiz Tatit (1996), entendendo a composição musical como articulação entre melodia e texto — especialmente aquela realizada pelo cancionista brasileiro. Somado a isso, apresentamos a análise de Tatit sobre as especificidades na maneira singular pela qual Chico Buarque articula os fatores linguísticos e melódicos em suas composições.

Seguindo no terceiro e último capítulo da pesquisa, discorreremos acerca do trabalho de Adélia Bezerra de Meneses (1982), cuja análise das canções buarqueanas auxilia a compreensão dos elementos poéticos do *corpus*, bem como suas relações com o contexto no qual o compositor estava inserido. Assim, a partir da análise de Meneses, apresentamos uma compreensão inicial da temática presente em cada uma das nove canções selecionadas em língua portuguesa.

Passamos, então, para a metodologia de análise das traduções das canções, onde recuperamos as ferramentas analíticas fornecidas por Lawrence Venuti e introduzimos as categorias a partir das quais selecionamos os trechos a serem analisados — com base no conceito de “campo associativo” fornecido por Luis Fernando Lara (2006). Por fim, realizamos, de fato, as análises das canções traduzidas.

Espera-se, portanto, que esta pesquisa não apenas suscite uma discussão sobre as especificidades e dificuldades formais intrínsecas à tradução de canção; mas que, à luz da teoria venutiana e de uma abordagem contextualizada, seja possível identificar a maneira pela qual o tradutor lidou com as forças ideológicas dominantes ao traduzir aspectos socioculturais provenientes do contexto de partida.

## 2 CHICO BUARQUE, BRASIL E ITÁLIA

### 2.1 Chico Buarque: primeiros passos

Artista multifacetado, escultor de palavras, Francisco Buarque de Hollanda, ou apenas Chico Buarque, tem acumulado variadas experiências ao longo de sua trajetória, desde investidas na dramaturgia até a produção literária e a composição musical. Ainda que com menor relevância, devido aos seus traços de timidez, o artista também soma participações em diferentes mídias; a exemplo de suas aventuras como ator no cinema nacional e apresentador de programa televisivo. Foi, porém, na escrita e na canção que Chico de fato encontrou campo fecundo para suas investidas artísticas, para suas mais complexas e prestigiadas experimentações. Assim, para além dos aplausos dos teatros e festivais pelos quais passou, o estilo e o refinamento de suas canções, somados à qualidade de suas obras literárias, continuam lhe proporcionando grande reconhecimento dos críticos e da academia — simbolicamente validado por honrarias, a exemplo do *Grammy Latino* em 2002, o *Prêmio Camões* em 2019 e o *Prêmio Jabuti* nos anos de 1992, 2004 e 2010.

Seu expressivo engajamento e interesse pelo mundo das artes, em especial o fascínio pelo manuseio da linguagem, teve grande influência do ambiente no qual cresceu. Seu pai, Sérgio Buarque de Holanda, ainda hoje é considerado um dos maiores historiadores e sociólogos do Brasil, autor de *Raízes do Brasil* (1936), grande clássico da historiografia brasileira — lançado no mesmo ano em que se casou com Maria Amélia Alvim Buarque de Hollanda, mãe de Chico e descendente de família abastada, cuja herança letrada também lhe proporcionou ensino erudito em uma época na qual a educação de qualidade era privilégio de poucos. Ainda que Chico e os seis irmãos tenham, portanto, crescido em uma casa de intelectuais, sua família sempre foi “marcada pela paixão da música” (WERNECK, 2006, p. 12) e pela sociabilidade; tendo sido desde pequenos acostumados à postura informal do pai, às festas e músicas com Vinícius de Moraes, às longas conversas com os amigos até tarde da noite (ZAPPA, 2016, p. 22). Foi, então, graças ao convívio familiar que Chico teve seus primeiros contatos com o poder encantatório da música — e ainda criança brincava de ser compositor, criando de operetas a marchinhas de carnaval. (WERNECK, 2006, p. 11).

Embora o escopo de nossa pesquisa trate da temporada em que Chico esteve na Itália nos anos de 1969 e 1970, o cantor já tivera uma experiência prévia no país europeu: aos oito anos de idade, cruzou o atlântico com a família para morar por dois anos em Roma, onde seu pai lecionou de 1953 a 1955. Nesse período, ainda muito jovem, Chico acabou por se tornar

trilíngue, pois estudava em escola estadunidense, falava italiano nas ruas e português em casa (WERNECK, 2006, p. 16).

Já após regressar ao Brasil, a vitrola de sua adolescência estava habituada aos velhos sambas de Noel Rosa, Ismael Silva, Ataulfo Alves, bem como às canções do francês Jacques Brel, por quem tinha grande admiração; no entanto, foi o primeiro disco de João Gilberto, *Chega de Saudade* (1959), e a eclosão da Bossa Nova que despertou o jovem Chico, de apenas quinze anos, a de fato arriscar suas primeiras composições, pois “tudo o que queria era cantar como João Gilberto, fazer música como Tom Jobim e letra como Vinícius de Moraes” (WERNECK, 2006, p. 32). Assim, embora suas letras inaugurais, compostas nos anos de 1960/1961 — *Canção dos olhos* e *Marcha para um dia de sol* —, apresentassem, uma “abordagem ingênua da questão social” (HOMEM, 2009), essa imaturidade não duraria muito e, no intervalo de quatro ou cinco anos, daria espaço a sofisticadas canções, como a aclamada *Pedro pedreiro* (1965) — que, inclusive, muito agradou àquele que tanto admirava: Tom Jobim (WERNECK, 2006, p. 26).

Nesse entretempo, em 1963, Chico ingressou na faculdade de arquitetura e urbanismo da USP (FAU), “menos por escolha do que por falta de alternativa. Para música não havia boas escolas, e o curso de Letras era tido, na época, como coisa para mulheres” (HOMEM, 2009, p. 13). No entanto, ainda que não tenha concluído o curso, seu ingresso no meio universitário foi essencial para que entrasse em contato com a efervescência política da esquerda que, a partir desse ponto, iria se intensificar e germinar um intrincado contexto sociocultural, marcando uma importante fase para a cena artística — em oposição ao período de intensa repressão e instabilidade política.

Os próximos passos dessa história serão apresentados mais adiante, ao longo do tópico 2.3.3, no qual aprofundaremos o contexto em que Chico de fato se entrosou no meio musical e que, posteriormente, motivou-lhe a se autoexilar na Itália em 1969 — momento em que as traduções do *corpus* da presente pesquisa foram realizadas. Já no tópico a seguir, vejamos como Chico Buarque tem se relacionado com o universo da tradução e com a internacionalização de sua carreira.

### 2.1.1 Projeção internacional

Quando se fala em exportação de obras buarquenas, *A banda* foi a primeira a ultrapassar as fronteiras brasileiras. Tudo começou graças ao extraordinário sucesso da canção no II Festival de Música Popular Brasileira, promovido pela Tv Record em 1966, quando a disputa final entre *A banda* e *Disparada* — interpretada por Jair Rodrigues, de autoria de Theo

Barros e Geraldo Vandré — mobilizou uma polarização inimaginável entre o público acalorado, resultando na venda de mais de 100 mil cópias dos compactos de *A banda* em apenas uma semana (HOMEM, 2009 p. 43) e convertendo Chico na mais nova celebridade da época (WERNECK, 2006, p. 50). Foi, então, esse estouro repentino que fez com a marcha viajasse para os ouvidos das mais variadas nacionalidades e, “pelo mundo afora, surgiam as mais bisonhas versões da letra, que não guardavam qualquer semelhança com a original” (HOMEM, 2006, p. 43). Como exemplo desses casos “bisonhos”, Wagner Homem apresenta a versão alemã feita por Weyriche Conta:

“E certamente este ano  
 Já se pode prever  
 O mundo todo trará  
 O que agrada a Rosita  
 Quando no México, à noite  
 Ao carnaval se vai [...]  
 Uma moda como a banda  
 Ainda não houve  
 Os cocos se transformam em roupagens  
 e a brincadeira continua  
 A banda está aí” (HOMEM, 2006, p. 43).

*A banda*, entretanto, demarcaria apenas o início de uma estreita relação com o universo da tradução. A partir dela, Chico passou a ser continuamente traduzido — assim como passou a também traduzir. Os diversos casos de traduções de suas obras estiveram listados em seu *website* oficial; no entanto, no momento de nossa escrita, a referida página da internet se encontra em manutenção, com o aviso “novo site em breve”. Por esse motivo, estando impossibilitados de utilizar a referência direto da fonte, recorreremos à pesquisa de Thais Sarmiento (2016) que, com o acesso à lista, pôde apresentá-la em sua dissertação. Sarmiento (2016, p. 38) relata que, na listagem intitulada “versões e adaptações”, há exemplos de traduções no alemão, espanhol, francês e italiano — sem a identificação de quais letras foram traduzidas para serem cantadas e quais foram de fato gravadas.

No alemão, são apresentadas 26 traduções, todas de autoria de Karin von Schweder-Schreiner — a qual também traduziu os romances buarqueanos *Leite derramado* (2009) e *Budapeste* (2003).

No francês, Sarmiento (2016, p. 40) relata apenas a tradução de três canções, duas de Rémi — *La nuit des Masques* (Noite dos mascarados) e *Le Chevalier* (João e Maria) — e uma de Silvia Ulrik com Roberto Echepare — *Barbara* (Bárbara). No entanto, em relação a esta última, Raissa Cassiano (2020) declara em sua pesquisa que houve um equívoco cometido pelos organizadores do *website*, pois a autoria desta versão é de Bia Krieger (CASSIANO, 2020). Para além disso, Cassiano (2020, p. 21) afirma em nota que a lista do *site* também exclui

as onze versões francesas de diferentes tradutores levantadas por Maria Lúcia Barros em sua tese de doutorado; e tampouco constam as versões realizadas por Bia Krieger, brasileira residente na França que disseminou a canção brasileira por meio de suas traduções, tanto em seu primeiro álbum, *La Mémoire du Vent* (1997), com três canções buarqueanas — *Le Chevalier* (João e Maria), *Barbara* (Bárbara) e *Rémi* (A Rita) —, como em seu segundo álbum, *Coeur Vagabond* (2006), com traduções de diversos cantores brasileiros, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Djavan e Lulu Santos (CASSIANO, 2020, p. 25).

Na língua espanhola, Sarmiento (2016, p. 42) coleta mais de 80 traduções no *site*, das quais se destacam os tradutores Silivia Ulrik, Roberto Echeperé, Victor Manuel San José e Daniel Viglietti.

Por fim, na língua italiana, foram gravados dois álbuns dos quais retiramos as canções que compõem nosso *corpus*, *Chico Buarque de Hollanda na Italia* (1969) e *Per un pugno di samba* (1970). Ambos serão detalhadamente apresentados no tópico 4.1, mas adiantamos que totalizam 20 canções traduzidas por Sergio Bardotti, além de versões de Antonio Amurri, Bruno Lauzi (playboy), Giorgio Calabrese e Enzo Jannaci. Também citamos o álbum *Caro Chico* (2015), um tributo de Susanna Stivalli a Chico, com participação do próprio Chico e traduções de Sergio Bardotti, Susanna Stivalli, Max de Tomassi, Ivano Fossati, Fiorenzo Zanotti, Enzo Jannaci, Vinicio Capossela e Bruno Lauzi.

Já como tradutor, destacamos três exemplos nos quais Chico atuou vertendo obras para o público brasileiro. O primeiro se trata da versão de *4/marzo/1943 (Gesù bambino)* (1971), de autoria de Lucio Dalla e Paola Pallotino, a qual Chico intitulou *Minha história* (1971) e inseriu em seu álbum *Construção* (1971) — posteriormente, analisaremos um trecho dessa tradução no tópico 4.5.

O segundo exemplo se trata das traduções de canções do movimento musical da Nova Trova Cubana. Devido às suas idas a Cuba em um período em que o governo ditatorial brasileiro recusava qualquer relação diplomática com o país — inclusive perseguia aqueles que para lá viajassem —, Chico "acabou por se tornar uma espécie de embaixador informal do Brasil" (WERNECK, 2006, p. 92) em Cuba. De acordo com Sarmiento (2016, p. 51), esse contexto propiciou as parcerias de Chico Buarque com Pablo Milanés e Silvio Rodríguez — dois ícones do movimento da Nova Trova cubana —, resultando em versões de suas canções para o público brasileiro, inclusive interpretadas por diversos artistas de renome da MPB.

Por fim, apresentamos o caso das traduções de *I musicanti* (1976), álbum infantil e teatro musical de autoria de Sergio Bardotti. Esse caso é exatamente oposto ao contexto tradutório das traduções analisadas em nossa pesquisa: é Chico quem traduz Bardotti e,

diferentemente do fracasso de público dos álbuns de Chico traduzidos por Bardotti — questão posteriormente aprofundada —, a tradução de *I musicanti* (1976) para *Os Saltimbancos* (1976) foi um grande sucesso de público no Brasil. Sobre essas traduções, no episódio “Saltimbancos” do documentário *Chico: a série* (2006), Bardotti diz a Chico que, como o original não fizera qualquer sucesso na Itália, graças à tradução de Chico ela se salvou — e ainda complementa, admitindo “que a tradução é melhor que o original”. Chico, no entanto, discorda do amigo e afirma que a tradução não foi melhor que o original; apenas não se destacou na Itália pois já havia muitas canções para o público infantil na época. Ainda acrescenta que, no Brasil, “não se sabe por que é popular até hoje. Ainda hoje as crianças, as gerações se sucedem, e [*Os saltimbancos*] está sempre lá em cartaz no teatro, por toda parte. [...] Quem sabe por quê?”.

Limitamo-nos, enfim, a esse breve apanhado sobre a relação de Chico com o cenário internacional. A seguir, prosseguimos com o reconhecimento geral dos contextos socioculturais, tanto da situação brasileira que antecedeu e influenciou as composições buarqueanas quanto da conjuntura em que Chico de fato esteve inserido, resultando na produção das canções do nosso *corpus*.

## 2.2 Contexto: música, história e cultura

Embora apresentemos e devolvamos o arcabouço teórico selecionado na área dos Estudos da Tradução apenas ao longo do próximo capítulo, adiantamos que tomamos como base das análises o “modelo hermenêutico” proposto por Lawrence Venuti. Para tanto, o reconhecimento do contexto de produção do texto de partida e de recepção do texto de chegada é um fator de destaque. Assim, em relação ao contexto, Venuti sugere que o leitor/analista da tradução deva compreender as escolhas do tradutor por meio de uma

profunda contextualização histórica, considerando que a tradução opera numa situação cultural específica, onde valores e práticas são hierarquicamente organizados, relações hierárquicas caracterizam relações interculturais e práticas como a tradução são ativas, tanto na formação de identidades culturais de agentes sociais quanto no funcionamento das instituições sociais nas quais esses agentes trabalham. (VENUTI, 2013, p. 183).<sup>3</sup>

Portanto, a partir de sua sugestão, pretendemos realizar uma contextualização do *corpus* que não considere apenas os marcos históricos dos períodos em que os textos originais e as traduções foram produzidos; mas que, por meio de uma visão menos determinista e mais

---

<sup>3</sup> No original: “[...] thoroughgoing historical contextualization, treating it as operating in a specific cultural situation where values and practices are arranged hierarchically, where hierarchical relations likewise characterize intercultural relations, and where practices like translation are active both in the formation of cultural identities for social agents and in the functioning of the social institutions where those agents work.”

transdisciplinar, leve em conta as relações entre fatos históricos e aspectos socioculturais, sem desconsiderar os valores e formações ideológicas vigentes em determinada época.

Diante disso, utilizamos como base a periodização proposta por Marcos Napolitano para a contextualização histórica e sociocultural da trajetória da música popular urbana no Brasil — apresentada ao longo dos tópicos 2.3.1 e 2.3.2 —, visto que sua abordagem busca uma investigação que considera a importância da interdisciplinaridade para a análise do objeto-canção, compreendendo que “uma canção, estruturalmente, opera com séries de linguagens (música, poesia) e implica em séries informativas (sociológicas, históricas, biográficas, estéticas)” (NAPOLITANO, 2001, p. 96).

Para além disso, também entendemos que o objeto-canção é atravessado por outras variáveis que permeiam sua compreensão e, embora sejam interdependentes aos elementos estruturais que constituem a canção, acabam por extrapolar a análise dos aspectos estritamente formais — sejam eles musicais, poéticos ou linguísticos. Com isso, diante das diversas circunstâncias que influenciam o entendimento da canção como produto sociocultural, selecionamos duas questões para serem brevemente discutidas no tópico a seguir: a performance e as complexidades da recepção.

Em relação à performance, escolhemos privilegiá-la entendendo que a canção só se realiza por meio de um corpo que a performa; portanto, junto à letra e à melodia, trata-se de um elemento essencial para a produção de sentidos de determinado produto musical — ainda que, nesta pesquisa, limitemo-nos a apenas analisar as escolhas linguísticas do tradutor. Já no que se refere à recepção, discutiremos os fatores que fazem dela um dado bastante complexo de ser analisado e, a partir disso, apresentaremos a maneira pela qual optamos por contextualizar a recepção das canções do *corpus* pelo público italiano.

### 2.2.1 Performance e recepção

Para que a canção exista objetivamente, partimos do pressuposto de que a performance é elemento fundamental; sendo a partitura ou a letra escrita apenas uma representação, um “guia para a experiência musical significativa” (NAPOLITANO, 2002, p. 84). No entanto, a noção de performance pode ser um tanto subjetiva, podendo ser lida e compreendida a partir de diferentes pontos de vista. Assim, diante dessa multiplicidade de sentidos, Fernando Villatore (2018, p. 48) resume quatro definições pelas quais podemos compreendê-la, sendo elas: como *linguagem artística*, na qual o corpo age como meio de manifestação da obra; como a *execução de uma obra* oral ou grafada, seja de canções ou de partituras musicais; como *recepção de uma obra*, visto que os sentidos também estão sujeitos às múltiplas interpretações daqueles que,

como ouvintes/espectadores — até mesmo como leitores —, também agem para que o discurso se torne “realidade poética” (ZUMTHOR, 2007 *apud* VILLATORE, 2018); e, por fim, como *linguagem que age no mundo*, que não apenas enuncia, mas que performa uma mudança. Assim, em nosso trabalho, tomaremos a noção de performance como *execução e recepção* de uma obra, entendendo ambas como atos que coexistem e se complementam.

A partir disso, é preciso compreender que, assim como a produção de sentidos gerada por uma canção não se realiza apenas a partir de sua notação escrita ou de sua representação em uma partitura, os sentidos de um texto cantado também não se esgotam em uma única forma fixa de performance. Por esse motivo, a produção de sentidos de toda canção também está sujeita às múltiplas maneiras pelas quais é performada e, conseqüentemente, às múltiplas interpretações realizadas pelos possíveis espectadores/ouvintes, que também performam e atuam ao recebê-las. Nesse sentido, Tatit (1996, p. 11) reitera que, embora o compositor elabore um projeto geral da dicção<sup>4</sup> da canção, esse planejamento sempre será aprimorado ou modificado por aquele que canta, tornando-se este também cancionista da canção performada. E acrescentamos: essa canção performada também acaba por se tornar uma nova obra, diferente daquela que a antecede, visto que “toda performance é única em seu acontecimento [...], porque a origem da performance está para sempre já rasurada, já traduzida, aberta a novas vozes e ouvidos” (FLORES; GONÇALVES, 2017, p. 67-68).

Assim, sobre a impossibilidade de recuperação da performance original, Flores e Gonçalves (2017, p. 67) afirmam que, mesmo quando assistamos à gravação de uma performance *in loco*, “por mais alteridade que nos traga, [a gravação] não é o original — não há original perdido —, mas é ela própria uma reperformance que altera seu contexto”. Portanto, no que se refere à originalidade da performance, vemos como essa característica em muito se assemelha à própria questão da originalidade da tradução; pois, como veremos ao longo do próximo capítulo, a tradução linguística ocorre de maneira análoga à performance: ela não recupera ou transfere os sentidos originais para uma nova língua, mas recontextualiza o texto, recriando a obra por meio da inscrição de novas leituras, novas interpretações.

Em vista disso, embora o foco deste trabalho seja exclusivamente a análise da tradução linguística, enfatizamos que as canções analisadas não tiveram apenas seus componentes verbais traduzidos, mas também seus arranjos e suas performances. Conseqüentemente, se extrapolarmos o conceito de “traduzir” para além do âmbito estritamente linguístico, percebemos que, ao trabalhar com a tradução de canção, lidamos com casos de tripla-tradução:

---

<sup>4</sup> Sobre dicção para Tatit (1996), vide tópico 4.2.

verbal, musical e performática; visto que suas letras são traduzidas, suas performances são atualizadas e, na maioria dos casos, seus arranjos são refeitos. Dessa forma, três âmbitos diferentes agem simultaneamente, criando outros contextos, possibilitando diferentes formas de experiência musical e induzindo novas maneiras pelas quais o público performa e atua na produção dos sentidos que resultam de sua recepção.

No entanto, quando se trata da maneira pela qual determinado público recebe um produto cultural, as influências pragmáticas acabam por extrapolar a ação da performance, visto que o consumo do objeto-canção varia a depender de uma extensa gama de fatores envolvidos — desde a formação do gosto e dos hábitos de determinada sociedade ou grupo social, até os lugares de escuta e formas de divulgação. Portanto, para que pudéssemos concluir de que maneira as traduções do *corpus* foram recebidas pelo público italiano, bem como os motivos que resultaram as formas pelas quais foram consumidas — sem cair nas armadilhas das generalizações e pressuposições —, seria necessária uma pesquisa etnomusicológica *in loco*, por meio de entrevistas com esse público e coleta de dados que buscassem compreender as tendências de apropriação desses artefatos culturais. Para além disso, como Napolitano (2002, p. 81) ressalta, essa dificuldade se intensifica ainda mais em uma abordagem histórica — como é o caso do presente trabalho —, já que a possibilidade de mapearmos tendências de consumo e gosto se dificultada pelos limites impostos pelo tempo já passado.

Em consequência disso, tendo em vista a inexistência de um estudo detalhado acerca desse público receptor das traduções — o qual apenas colaboraria de maneira secundária ao foco da pesquisa, já que não se trata de um estudo imprescindível para a realização de nossas análises —, utilizamos relatos coletados em entrevistas realizadas com Chico Buarque e Sergio Bardotti, nos quais compositor e tradutor declaram suas percepções a respeito da recepção dos álbuns pelo público italiano. Essas declarações, posteriormente apresentadas ao longo dos tópicos 2.4. e 2.4.1, derivam de visões individuais e impressões particulares acerca da resposta que se esperava do público italiano, possivelmente pautados em suas expectativas mercadológicas e no retorno financeiro da venda dos álbuns.

Passemos, então, à compreensão do contexto brasileiro que antecede e influencia o surgimento de Chico no universo da canção.

### **2.3 Música popular urbana no Brasil**

Antes de compreendermos as origens e transformações ocorridas nas diversas fases da história da música popular urbana no Brasil, definimos primeiramente o que de fato entendemos como “música popular”. Adjetivos como “popular”, “erudito” e “folclórico” têm sido

amplamente utilizados nos estudos da canção e, diante dessa variação, Richard Middleton (*apud* NAPOLITANO, 2002, p. 14) propõe quatro categorias que resumem as diversas definições que o conceito de “música popular” tem adquirido ao longo dos séculos, por diversas correntes de estudos da canção, sendo elas:

1) Definições normativas: música ‘popular’ como inferior [...]. 2) Definições negativas: música popular definida por aquilo que ela NÃO É (folclórica ou ‘artística/erudita’). 3) Definições sociológicas: nesta linha, a música popular estaria associada a (ou produzida por) grupos sociais específicos. 4) Definições tecnológicas/econômicas: música popular como produto exclusivo dos *mass media*, disseminada no grande mercado. (NAPOLITANO, 2002, p. 14)

Assim, a partir dessa categorização, Middleton (1990, p. 4-6) opta por refutar as quatro definições; concluindo que, apesar de distintas, todas possuem algo em comum: a divisão do campo musical em dicotomias opostas — “entre isso e aquilo, melhor e pior, elite ou massa, alta ou baixa, aristocrática ou plebeia, etc.” (MIDDLETON, 1990, p. 6).<sup>5</sup> Middleton, então, propõe que não vejamos os gêneros musicais como formas puras, isoladas; mas como tendências inseridas em um amplo campo musical que, assim como suas relações internas, está sempre em movimento, em transformação — nunca parado (MIDDLETON, 1990, p. 7).

O autor (1990, p. 8) ainda complementa sua argumentação afirmando que o entendimento dos tipos de canção que se enquadram como “música popular” variam de acordo com a sociedade e o período histórico tratado; ressaltando que sua proposta tem como premissa as orientações de Michel Foucault acerca da “importância de se investigar as formações discursivas<sup>6</sup> por meio das quais o conhecimento é organizado” (MIDDLETON, 1990, p. 7).<sup>7</sup> Portanto, é com base nessas propostas que nos orientamos.

Para além dessa questão, tendo em vista que estudamos a produção de originais brasileiros e a recepção de traduções italianas, há um fator determinante a ser inicialmente considerado: o fato do conceito de “música popular” nas Américas — aqui tratamos das três américas — ser historicamente diverso da experiência musical popular europeia. Assim, embora a música popular tenha se difundido pela Europa, o gosto musical da pequena burguesia e da classe trabalhadora não se diferenciava tanto, visto que a grande influência do sistema erudito

<sup>5</sup> No original: “[...] between this and that, better and worse, elite and mass, higher and lower, aristocratic and plebeian, and so on.”

<sup>6</sup> Vide tópico 3.1, no qual discorreremos sobre a visão de Michel Foucault acerca da ideia de formações discursivas e episteme.

<sup>7</sup> No original: “[...] the importance of investigating the discursive formations through which knowledge is organized.”

e a imposição dos valores e da sociabilidade burguesa davam o tom da esfera musical popular, apesar das apropriações específicas de cada camada social. A performance vocal, as formas musicais e o acompanhamento instrumental eram, muitas vezes, simulacros da experiência musical erudita. (NAPOLITANO, 2002, p. 16).

Em contrapartida, nas Américas, o desenvolvimento da música popular ocorreu de maneira diversa. A princípio, houve uma apropriação das formas e tradições musicais europeias,

mas, na medida em que a constituição das novas camadas urbanas, sobretudo os seus estratos mais populares, [a música popular] não obedecia a um padrão étnico unicamente de origem europeia (com a grande descendência de grupos negros e indígenas), novas formas musicais foram desenvolvidas, muitas vezes criadas a partir da tradição de povos não-europeus. (NAPOLITANO, 2002, p. 17).

Dessa forma, o campo da música popular passou a adquirir valores e sentidos específicos ao contexto americano e, derivado de uma síntese cultural, tornou-se uma forma de “expressão cultural das nacionalidades em processo de afirmação e redefinição de suas bases étnicas” (NAPOLITANO, 2002, p. 18). Desse modo, ao longo do século XX, a música popular estava longe de ser um produto alienante da *mass media*. O processo de consolidação desse campo musical expressava as transformações sociais pelas quais as Américas passavam, desde as novas formas de urbanização, industrialização e conflitos sociais, até as novas composições demográficas e étnicas (NAPOLITANO, 2002, p. 18).

Já em relação ao enfoque na música popular urbana, guiamo-nos pela análise apresentada por Napolitano em *História & música: história cultural da música popular* (2002). Essa escolha foi motivada pelo foco da abordagem de Napolitano, que relata exatamente o contexto popular e urbano em que Chico Buarque emerge — com isso, podemos apresentar a conjuntura que antecede e, conseqüentemente, influencia as canções buarquenas.

Assim, sobre a música urbana, Napolitano destaca que, embora as diferentes regiões brasileiras possuam extensas e valiosas tradições musicais, nem todas as expressões musicais brasileiras contribuíram “para a formação das correntes principais da música urbana de circulação nacional, na medida em que não penetraram na mídia (sobretudo o rádio e a TV) nacional” (NAPOLITANO 2002, p. 40). Nesse sentido, seu foco se concentra na formação musical carioca, entendendo o Rio de Janeiro como local de encontros — interclassistas, interracialis e interregionais — e de mediações culturais altamente complexas; além de uma das principais usinas musicais, sede de grande parte das empresas responsáveis pela produção e difusão do produto musical, cujo papel foi central na construção e na ampliação da música popular urbana (NAPOLITANO, 2002, p. 40).

Naturalmente, outras tradições também ganharam destaque na difusão comercial, a exemplo de canções nordestinas, especialmente baianas, pernambucanas, paraibanas e cearenses, cujos “ritmos musicais, formas poéticas e timbres característicos [...] se incorporaram à esfera musical mais ampla, sobretudo a partir do final dos anos 40” (NAPOLITANO, 2002, p. 40). Todavia, considerando o escopo do presente trabalho e o contexto sudestino, especialmente carioca, em que Chico Buarque se localiza, as reflexões de Napolitano nos servem como aporte teórico específico ao recorte abordado — ainda que, em um país tão culturalmente diversificado, de dimensões continentais como o Brasil, falar apenas de música popular sudestina seja uma abordagem inevitavelmente reducionista.

A seguir, apresentaremos uma síntese realizada por Napolitano sobre as origens e transformações que antecederam o contexto da música popular urbana em que Chico Buarque se insere. Como o próprio autor afirma, o objetivo dessa síntese não é recontar a história nos mínimos detalhes, mas compreender as formas e o processo de reconhecimento sociocultural da música brasileira, com foco na esfera popular urbana a partir do fim do século XVIII (NAPOLITANO, 2002, p. 39) — para que, enfim, compreendamos as tradições e processos que conduziram e influenciaram historicamente, socialmente e culturalmente a composição do *corpus*.

Diante da complexidade dos processos de formação da música brasileira, visando uma apresentação que seja o mais didática e sucinta possível, dividiremos a síntese de Napolitano em dois itens no tópico a seguir: a gênese do campo musical urbano — onde apresentaremos o início das interrelações da expressão musical do fim do séc. XVIII ao fim do séc. XIX — e a moderna música popular urbana — onde apresentamos a história periodizada por Napolitano em momentos cruciais para a formação da canção popular brasileira nos centros urbanos (NAPOLITANO, 2002, p. 32): os anos 1920-30; os anos 1940-50; os anos 1958-69; e os anos 1972-1979.

### 2.3.1 Origens e transformações (séc XVIII-séc XX)

**1) A gênese do campo musical urbano:** De acordo com Napolitano (2002, p. 41), a partir do fim do séc. XVIII e início do séc. XIX, as formas musicais básicas de maior expressão no Brasil eram a modinha — criada por Domingos Caldas Barbosa, mestiço brasileiro que misturou a moda portuguesa com traços do lundu africano, fazendo sucesso nos salões da corte

portuguesa a partir de 1775 — e o lundu — originalmente trazido pelos povos bantos,<sup>8</sup> uma forma de dança considerada “licenciosa e indecente”, de andamento rápido e marca rítmica acentuada, que, posteriormente, foi apropriada pelas classes médias da corte portuguesa e utilizada nos bailes como uma forma mais branqueada de lundu-canção e lundu-dança. Além do lundu e da modinha, na virada no séc. XVIII para o séc. XIX, também tinha grande destaque a produção da música sacra voltada para a liturgia da igreja católica.

Há também de se considerar que a música, nesse período, era vista como artesanato,<sup>9</sup> como “ofício de escravos” e, por esse motivo, “o grosso da atividade musical, sobretudo no plano da interpretação instrumental, era realizado por negros e mestiços, muitos deles ainda escravos” (NAPOLITANO, 2002, p. 43). Portanto, grande parte da produção musical daquele período concentrava-se nas mãos de escravos-músicos altamente qualificados, cujas atividades diárias eram focadas em aperfeiçoar suas técnicas para servir de diversão à corte imperial. Desse modo, os meios socioculturais de difusão das diversas formas de canção entrelaçavam-se, criando “entre negros e mestiços da corte e das principais vilas e cidades, escravos e libertos, uma tradição musical complexa e plural” (NAPOLITANO, 2002, p. 43).

Para além disso, Squeff e Wisnik (2001, p. 43-44) relatam que os negros escravizados também foram responsáveis por outro elemento de destaque na constituição do que entendemos como ritmo brasileiro: seus gestos. De acordo com os autores (2001, p. 44), “na medida em que o negro traça sua sobrevivência, única e exclusivamente no trabalho físico, é no gesto, é na manifestação física de sua humanidade que ele impõe sua cultura”. Nesse sentido, entende-se o gesto africano como fundamental para a constituição da dança e da música latino-americana, sendo os ritmos afro-brasileiros nada mais que a temporalização da gestualidade das danças (SQUEFF; WISNIK, 2001, p. 44). Todavia, não se trata de dignificar o trabalho escravo “a ponto de ser transformado em arte” (SQUEFF; WISNIK, 2001, p. 45), tampouco de reduzir as expressões culturais africanas à escravidão; na verdade, trata-se de compreender que “foi no trabalho escrevo que o ritmo passou a ser coordenado num gesto febril de cadências quase hipnóticas, cujo resultado era a busca da minoração do sofrimento e do esforço numa dimensão quase onírica” (SQUEFF; WISNIK, 2001, p. 44).

---

<sup>8</sup> Os povos Bantos — ou Bantus — foi um “conjunto de povos localizados principalmente na região do centro sudoeste do continente africano. Indivíduos dessa origem, em especial os embarcados nos portos de Cabinda, Luanda e Benguela, representaram cerca de dois terços dos enviados para as Américas como escravos entre os séculos XV e XIX [...]”. (LOPES; SIMAS, 2021, p. 32)

<sup>9</sup> A ideia de música como artesanato, como manejo do material bruto do som, só mudou a partir de 1840/50, por influência do romantismo, que impulsionava a ideia de canção como “atividade ‘espiritual’ ligada ao talento natural” (NAPOLITANO, 2002, p. 42).

Assim, até meados do século XIX, a vida musical dos bailes brancos — com suas polcas e valsas, lundus branqueados e modinhas — era isolada da vida musical das senzalas — com seus batuques, danças e tradições características —, dependendo “de compositores e músicos ousados, transgressores, anticonvencionais, para comunicarem-se” (NAPOLITANO, 2002, p. 44).

Então, foi só após a segunda metade do século XIX, a partir dessas transgressões e cruzamentos culturais, que começaram a surgir gêneros que representariam a base da música urbana ao longo do século XX, como o tango brasileiro,<sup>10</sup> o choro<sup>11</sup> e o maxixe.<sup>12</sup> Já no fim do séc. XIX,

a linha musical polca-choro-maxixe-batuque representava um mapa social e cultural da vida musical carioca: o sarau doméstico-o teatro de revista<sup>13</sup>-a rua-o pagode popular-a festa na senzala. Muitas vezes, o mesmo músico participava de todos estes espaços, tornando-se uma espécie de mediador cultural fundamental para o caráter de síntese que a música brasileira ia adquirindo. Já os públicos eram bastante segmentados, seja por sexo, raça, condição social (segmentos médios ou populares) ou condição jurídica (livre/escravo). (NAPOLITANO, 2002, p. 46).

Outro aspecto social importante para a disseminação dessas formas de música urbana foi o surgimento das casas de impressão e editoras musicais que, ao longo do século XIX, nas províncias do Rio de Janeiro, São Paulo, Pernambuco, Bahia e Pará, propagavam as partituras das canções produzidas nessas regiões.

Limitamo-nos, então, a essa breve compreensão da gênese da música popular urbana para que, a seguir, possamos compreender esse contexto ao longo do séc. XX.

## **2) A moderna música popular brasileira:**

**A) Os anos 1920-30:** O grande destaque para essas duas décadas se dá pelo surgimento do samba — ou dos sambas. A princípio, para discutirmos os processos de formação do gênero

<sup>10</sup> O tango brasileiro surgiu em 1871, como uma “contraface ‘semi-erudita’” (NAPOLITANO, 2002, p. 44) do choro, e destacou-se pelas obras compostas para piano. (NAPOLITANO, 2002, p. 45).

<sup>11</sup> O choro é uma das sínteses musicais de maior destaque na música brasileira e “é quase sinônimo do chamado ‘quarteto ideal’: dois violões, cavaquinho e flauta [...]. O choro acabou por galvanizar uma forma musical urbana brasileira, sintetizando elementos da tradição e das modas musicais da segunda metade do século XIX. Nele estavam presentes o pensamento contrapontístico do barroco, o andamento e as frases musicais típicas da polca, os timbres instrumentais suaves e brejeiros, levemente melancólicos, e a síncopa que deslocava a acentuação rítmica ‘quadrada’, dando-lhe um toque sensual e até jocoso.” (NAPOLITANO, 2002, p. 45).

<sup>12</sup> “Se o choro era uma forma de tocar polca, nada quadrada e cheia de malícias e desafios, o maxixe, surgido logo depois, era um tipo de música mais sincopado ainda, mais malicioso e sugerindo movimentos de corpo pendulares, filho direto da habanera afro-cubana, importada via Espanha, apimentada pelo lundu (dança) afro-brasileiro.” (NAPOLITANO, 2002, p. 46).

<sup>13</sup> O teatro de revista é uma “Espécie de espetáculo teatral que compreende números falados, musicais e coreográficos; também referido simplesmente como ‘revista’. [...] Segundo Ruiz (1984: 97), até o fim da década de 1920, como as estações de rádio ainda eram poucas e de pequeno alcance, o teatro de revista era o maior veículo de divulgação do samba” (LOPES; SIMAS, 2021, p. 281-282).

reconhecido pelo imaginário nacional e internacional como o maior representante da música brasileira, é preciso destacar que sua formação não é “pura”, tampouco pertence a apenas uma classe social ou etnia. Os sambas que hoje conhecemos são resultantes de diversos cruzamentos culturais e sociais ocorridos ao longo das duas décadas em questão.

Apesar de uma das possibilidades etimológicas da palavra “samba” — derivada de *semba* — designar danças de povos africanos escravizados na Bahia no século XIX, tratamos aqui de “samba” como gênero musical, cujas classificações e variações são múltiplas — a exemplo do “samba chulado”, o “samba de enredo”, o “samba de matuto” ou o “samba-canção”. Com isso, enfatizamos que não cabe a esta pesquisa catalogar os diversos desdobramentos do samba ou abranger todos os seus meios de circulação — muito menos definir qual tipo específico de samba seria o mais “autêntico”. Nosso intuito é demonstrar a complexidade dos processos de formação da música urbana brasileira, a qual não se esgotaria em um capítulo de poucas páginas — como afirma Napolitano (2002, p. 53), “ainda bem que a vida musical é mais rica e complicada do que as ordens classificatórias da teoria”.

Portanto, diante dessa diversidade, nosso foco se concentra na manifestação musical de tradição carioca, cuja gênese é fruto das casas das “tias baianas”, locais onde ocorriam a efervescência cultural da época, ponto de encontro da comunidade negra do Rio de Janeiro. Foi em uma das casas de maior destaque, a casa da tia Ciata,<sup>14</sup> que surgiu o primeiro samba gravado, *Pelo Telefone*, cuja criação foi coletiva, mas a gravação e registro na Biblioteca Nacional, em 1916, foram iniciativas de Donga.

A reivindicação de “criador” de um samba “legítimo”, entretanto, tornou-se uma disputa acirrada, visto que, apesar do ato comercial e simbólico representado pelo registro de Donga na Biblioteca Nacional, o samba, como manifestação popular, passou por diversos desdobramentos e ressignificações na esfera sociocultural (NAPOLITANO, 2002, p. 50). Ismael Silva, por exemplo, é um dos representantes que contrariava a afirmação de que a canção de Donga seria um samba, com a justificativa de que *Pelo Telefone* seria, na verdade, um maxixe. Para Ismael, o samba “legítimo” era aquele conhecido como “Samba do Estácio”. Lira Neto também ressalta que, embora há quem diga que os percussionistas do Estácio seriam os inventores da tríade surdo-cuíca-tamborim, é historicamente impossível afirmar quem de fato inventou os instrumentos que passariam a ditar o padrão rítmico do samba, ou até mesmo a

---

<sup>14</sup> De acordo com o *Dicionário da História Social do Samba* (2021), de Nei Lopes e Luis Antônio Simas, a **casa da Tia Ciata**, “segundo seus contemporâneos, tinha seis cômodos, um corredor e um terreiro. Nos dias de festa, a sala de visitas era usada como salão de baile; e no terreiro acontecia o batuque, ou seja, “a batucada festiva ou então o culto” (p. 287).

matriz do samba do Estácio, visto que se trata de “inventividades coletivas, fruto de influências recíprocas, heranças de saberes ancestrais que remontam à diáspora africana pelo mundo atlântico” (NETO, 2017, p. 161).

Enfim, para além das discussões acerca de sua origem, Ismael Silva também pode ser citado como exemplo de um dos sambistas que encontraram problemas com a polícia devido à criminalização do samba decorrente da “lei da vadiagem”. Dois anos após a abolição da escravatura, num período em que milhares de negros recém-libertos não possuíam qualquer qualificação profissional, entregues à onda de desemprego e sujeitos à segregação social e à favelização promovida pela proposta de reordenação urbana do Rio de Janeiro no início do séc. XX, o código penal de 1890 trazia um capítulo inteiro sobre o suposto “crime da vadiagem” — o qual atribuía um mês de prisão àquele que fosse declarado vadio por não exercer alguma profissão ou ofício pelo qual se sustentasse. Nesse contexto, como relata Lira Neto (2017, p. 58), “a simples posse de um instrumento de percussão podia ser interpretada como indício de vagabundagem” — por esse motivo, Ismael Silva enfrentou mais de quatro passagens pela polícia, todas sob a acusação de vadiagem.

Embora a criminalização de expressões culturais populares e de matriz africana, especialmente o samba e a capoeira, tenha sido reduzida durante o governo de Getúlio Vargas que, com seu empenho nacionalista, passou a valorizar elementos da cultura brasileira — não sem intenções secundárias, a exemplo da proposta de legalizar o carnaval com a finalidade de “transformar a maior festa popular do país em um negócio, atraindo o máximo possível de turistas nacionais e estrangeiros ao Rio” (NETO, 2017, p. 215) —, as tentativas de disciplinar manifestações culturais associadas à população pobre e afro-brasileira não deixaram de perdurar na sociedade brasileira. Esse tipo de repressão e marginalização social intensificou-se durante o regime militar de 1964 e, mais de um século após a instituição da “lei da vadiagem” no código penal brasileiro, permanece na contemporaneidade sob novas roupagens e justificativas que emanam de formações discursivas semelhantes às motivadoras da “lei da vadiagem” — a exemplo da intolerância policial e institucional com o funk carioca, que

é ameaçador porque, apesar de ter se popularizado, ainda é identificado com aglomerações de jovens negros, pobres e favelados, um setor visto de forma generalizada e estereotipada como ameaçador em uma sociedade racista e que não fornece estruturalmente os meios para realizarem de forma lícita as metas culturais. (CYMROT, 2011, p. 197).

Retornando a questões específicas sobre o samba carioca, apresentamos outro aspecto relevante que, a partir do início dos anos 1930, passou a influenciar a compreensão sociocultural do conceito de “samba” nas décadas seguintes: a separação que se criou entre o samba do rádio

e o samba do morro, sob o pretexto de delimitar sua diluição cultural — sendo o primeiro representado por Noel Rosa e o segundo por Ismael Silva. Embora as duas vertentes tenham se distanciando a partir dos anos 1940, a separação proposta, na prática, não era dicotômica, e essas duas formas de manifestação do samba se entrelaçavam ao longo do séc. XX — inclusive, Noel Rosa e Ismael Silva “chegaram a cantar e compor juntos” (NAPOLITANO, 2002, p. 52).

Contudo, há de se destacar que o samba do rádio era o representante da música urbana-comercial: mais cadenciado, melódico, difundido graças ao novo meio técnico da época — o rádio — e, conseqüentemente, envolvido com questões comerciais e o crescente plano político de modernização da sociedade brasileira (NAPOLITANO, 2002, p. 52). Nesse período, “a tradição musical brasileira sofria um processo de apropriação pelas novas camadas urbanas (tanto no plano da criação quanto no plano da recepção)” (NAPOLITANO, 2002, p. 16); e foi essa vertente que “abriu o gênero ‘samba’ para novas apropriações musicais e poéticas, operadas posteriormente por Ary Barroso, Dorival Caymmi e Chico Buarque de Hollanda, entre outros” (NAPOLITANO, 2002, p. 52).

Apesar do samba do rádio não ter sido uma tendência exclusiva das classes mais altas — visto que, “mesmo os grupos sociais que estão na [...] origem [do samba], como os negros e mestiços, passaram a desenvolver estratégias de inserção nesta nova esfera” (NAPOLITANO, 2002, p. 53) —, o samba do morro foi impulsionado por uma contraposição à tendência de “diluição cultural” pela qual o samba passava na esfera comercial. Logo, esse samba do morro difundido pelas Escolas de Samba passou a ser compreendido como a expressão da tradição. Assim, essa segunda vertente do samba, protagonizada por Ismael Silva, posteriormente “influenciou um outro tipo de trajetória do samba, gerando nomes como Wilson Batista, Ataulfo Alves, Geraldo Pereira, Martinho da Vila, Paulinho da Viola” (NAPOLITANO, 2002, p. 52).

**B) Os anos 1940-50:** Napolitano (2002) afirma que o destaque desse período tem mais relação com a maneira pela qual certos grupos da sociedade passaram a compreender a música popular urbana do que com o surgimento de novas formas musicais. Ao longo dessas duas décadas, desenvolveu-se uma tendência dentro da academia e entre a elite intelectual do país de que os gêneros das décadas passadas — especificamente o período de 1920-30, o qual foi denominado “era de ouro” — deveriam ser resgatados. Essa tendência surgiu, pois, com a consolidação do rádio e a conseqüente expansão do consumo musical pelas classes populares urbanas, inaugurou-se

uma nova etapa, marcada pela penetração de novos gêneros estrangeiros, principalmente o bolero, a rumba, o cha-cha-cha e o cool jazz. O baião e outros gêneros ‘regionais’ (embolada, coco, moda-de-viola) também foram ganhando espaço

no rádio, tornando-se referência para além das suas regiões de origem. [...] No geral, as sonoridades em vigor apostavam nas tessituras orquestrais densas e volumosas, à base de interpretações vocais de grande estridência, alta potência e muitos ornamentos [...]. (NAPOLITANO, 2002, p. 57).

Assim, ao notar o declínio das composições mais leves, ligeiras e despojadas, do samba de Noel Rosa e Pixinguinha, a *intelligentsia* brasileira da época iniciou uma tentativa de frear o crescimento da música popular incentivada pelo rádio, “acusada de ser ‘popularesca’ e ‘comercial’” (NAPOLITANO, 2002, p. 57). Como consequência, essa tentativa originou uma corrente de pensamento que passou a folclorizar a “era de ouro”, a fim de resgatar e preservar aquela tradição do passado que supostamente representaria a “autêntica” música nacional, popular e urbana. Esse pensamento intelectual e elitista também estava diretamente associado às mudanças no cenário político que, desde o Estado Novo (1937-1945), utilizava o nacionalismo e a folclorização da cultura brasileira como uma forma de “estratégia cultural e ideológica na manipulação da identidade ‘nacional-popular’ e, conseqüentemente, como legitimação dos canais de expressão dos grupos populares na arena político-cultural como um todo, arena esta controlada pelas elites” (NAPOLITANO, 2002, p. 59).

Por fim, mesmo que a investida dos “folcloristas” da música popular urbana não tenha de fato alterado o gosto popular da época, esse grupo de intelectuais iniciou uma “clivagem na maneira como eram pensados a tradição e o patrimônio musical, dotando-a de uma aura de autenticidade e grandeza estética” (NAPOLITANO, 2002, p. 61). Como consequência, intensificou-se a tendência de mitificar e valorar certas manifestações populares como “superiores” a outras — servindo, inclusive, como base para “um pensamento musical ainda hoje muito disseminado entre colecionadores, críticos musicais nacionalistas e jornalistas especializados em música popular brasileira” (NAPOLITANO, 2002, p. 61).

Diante disso, passamos a reconhecer como aspectos políticos e sociais influenciam tanto o campo musical quanto as diversas maneiras pelas quais o conceito de “música popular” é compreendido e, conseqüentemente, as formas e tendências de consumo e circulação entre os diferentes grupos sociais. A seguir, apresentamos os dois últimos períodos de análise — 1959-68 e 1972-79 — em um novo tópico, no qual a trajetória de Chico Buarque passa a ser, de fato, compreendida.

### 2.3.2 Da virada bossanovista à gênese da MPB

Chico Buarque nasceu apenas quinze anos antes do marco simbólico que representaria uma ruptura estética na produção musical brasileira: o lançamento do LP *Chega de Saudade* (1959). O disco, de autoria de João Gilberto, com participação de Tom Jobim e Vinícius de

Moraes, é considerado o símbolo representante do surgimento da Bossa Nova — um dos gêneros musicais mais marcantes da história da música brasileira e que, conseqüentemente, foi uma das principais influências musicais no início da carreira de Chico.

Diferentemente da tendência dos anos 40-50 de “folclorizar” a música popular, a Bossa Nova não teria surgido como tentativa de recuperar aspectos do samba com base numa visão nostálgica de retorno ao passado “de ouro”; mas como

ruptura estética em direção ao que se julgava ‘modernidade’: sutileza interpretativa, novas harmonias, funcionalidade e adensamento dos elementos estruturais da canção (harmonia-ritmo-melodia) que deixavam de ser vistos como um mero apoio ao canto (voz). (NAPOLITANO, 2002, p. 62).

No entanto, essa ideia de “ruptura estética” também pode ser lida como uma noção um tanto quanto contraditória; pois, ainda que rompesse com a tradição dos boleros e das letras sentimentalistas de forte apelo popular das duas décadas anteriores, a Bossa Nova não significava exatamente um rompimento com as tradições estéticas advindas do samba urbano carioca — já que nem mesmo “os músicos mais identificados com a Bossa Nova [...]rejeitaram o samba como gênero-matriz da música urbana brasileira” (NAPOLITANO, 2010, p. 15).

Diante disso, a ideia de inovação contida nas bases da Bossa Nova estaria então mais relacionada à inserção de um novo estrato social no plano da criação e do consumo da música popular (NAPOLITANO, 2010, p. 14). Aqui, entendemos a Bossa Nova não apenas como gênero musical, mas como recorte epistemológico que passou a influenciar a forma que se produzia e se entendia a música popular urbana durante o período de modernização do país, incentivada pela política de Juscelino Kubitschek após 1956. Portanto, foi por meio da Bossa Nova que “as classes médias, [...] mais abastadas, mais informadas e com circulação no meio universitário, passaram a ver a música popular como um campo respeitável de criação, expressão e comunicação” (NAPOLITANO, 2010, p. 14). Paradoxalmente, tratava-se da elite intelectual produzindo música popular, cantando ao povo sobre um Brasil idealizado, representado pelo imaginário das belas praias e mulheres cariocas.

Essas premissas conceituais que guiavam a Bossa Nova fomentaram, então, um conjunto de embates e discussões acerca da relevância social de suas bases paradigmáticas — a exemplo do lançamento da canção *Quem quiser encontrar o amor* em 1961, de Carlos Lyra e Geraldo Vandré, os quais tentaram conceber uma “Bossa Nova participante”, mais engajada e mais politizada (NAPOLITANO, 2010, p. 22); ou ainda, o Manifesto do Centro Popular de

Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE).<sup>15</sup> Desse modo, ainda que realizar uma análise detalhada dos diversos desdobramentos derivados da Bossa Nova não seja o foco deste trabalho, há de se ressaltar que as discussões e reflexões provenientes do contexto bossanovista serviram de terreno fértil para a gênese de uma nova noção de música popular brasileira, por volta de 1965, difundida por meio da sigla “MPB” — grafada assim, em maiúsculo.

Essa nova era da música urbana incorporou tanto representantes já conhecidos no universo da Bossa Nova, como Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Baden Powell, Geraldo Vandré e Nara Leão, quanto novos artistas que, descolados da estética bossanovista, começavam a emergir no cenário da música popular, a exemplo de Elis Regina, Jair Rodrigues e Chico Buarque. Assim, a gênese da MPB anunciou-se pela publicação de LPs e festivais de canção que demonstravam uma “nova postura diante do dilema ‘tradição-ruptura’” (NAPOLITANO, 2002, p. 65) e, nesse sentido, não era entendida como gênero musical, mas como uma “instituição musical” (NAPOLITANO, 2010, p. 7) cuja sigla “não queria dizer apenas música popular brasileira, que seria o óbvio, mas uma determinada música popular brasileira que podia ser tudo, menos determinável” (CASTRO, 1990, p. 377). Como aponta José Miguel Wisnik (1996), “entre os festivais de 65 e 68, a expressão MPB originou-se e vigorou como senha por intermédio da qual uma cultura cancional 'universitária' então efervescente distinguia-se da cultura de massas no sentido estrito”.

E foi assim que esse novo cenário propôs outras formas de produção e consumo da música popular urbana a níveis ideológicos e estéticos, buscando recuperar outros ritmos e temas por um viés nacionalista que se distanciava dos excessos jazzísticos da Bossa Nova (CASTRO, 1990, p. 377). Então, com a volta ao povo, a busca pela tradição dos sertões e o retorno ao canto do morro, antigas tradições da música brasileira foram recuperadas; sem, entretanto, abandonar as heranças da Bossa Nova. Nesse contexto, enquanto Elis Regina recuperava o bolero e o hot-jazz (NAPOLITANO, 2002, p. 65), Jair Rodrigues retomava a tradição dos sertões e Chico Buarque trazia o samba de Noel Rosa para perto da Bossa Nova. Como afirma Tatit (1996, p. 234), o “ponto de partida formal [de Chico Buarque] era João Gilberto (no manejo do violão e na colocação da voz), mas seu objeto era a canção-vivência,

---

<sup>15</sup> O Manifesto do CPC da UNE “tentava disciplinar a criação dos jovens artistas engajados [...] [e] desenvolver uma consciência popular como base da libertação nacional. Mas, antes do povo, o artista deveria se converter aos novos valores e procedimentos, nem que para isso sacrificasse o seu deleite estético e a sua vontade de expressão pessoal. [...] Portanto, o que se priorizava na obra não era a sua qualidade estética, mas um veículo ideológico adequado ao conteúdo nacionalista em questão. [...] A submissão da “forma” ao “conteúdo” e da “expressão” à “comunicação” significava uma ruptura total com as bases convencionais da Bossa Nova, formadora e inspiradora dos principais criadores musicais, mesmo entre os simpatizantes do CPC” (NAPOLITANO, 2010, p. 28-29).

esquadrinhada por pioneiros como Noel Rosa e Ismael Silva”. Assim, foi essa retomada de Chico que passou a demarcar seu estilo e seu espaço no multifacetado universo da MPB.

À vista disso, ainda que não se possa exatamente definir as regras estéticas da MPB, podemos ao menos afirmar que ela engloba tipos de canção culturalmente híbridos, que veiculam, “às vezes em uma única canção, elementos considerados como auto-excludentes pelas correntes de opinião mais tradicionalistas: nacionais e estrangeiros, folclóricos e massivos, cultos e populares” (NAPOLITANO, 2002, p. 65-66). Contudo, mesmo diante dessa multiplicidade de influências, Wisnik (1996) nos alerta para uma certa intolerância dentro do próprio movimento, um “purismo defensivo contra a cultura internacional (a música pop e o rock, a vanguarda e a Jovem Guarda) e contra o gosto e a presença das massas (o romantismo dito hoje brega, a música sertaneja, e outra vez a Jovem Guarda)” — tendências da MPB que, posteriormente, seriam rejeitadas pelo movimento tropicalista.

Um último elemento de destaque na constituição desse cenário foram os festivais de canção, nascidos na TV Excelsior em 1965 e promovidos pelas TVs Record e Globo a partir de 1966 (NAPOLITANO, 1998, p. 98). Embora os festivais servissem como lugar social de expressão musical dos artistas dessa época, berço do nascimento da MPB, também atuavam como centro de cruzamento de ideologias distintas, a exemplo do embate dos defensores de uma música engajada contra a estética da “Jovem Guarda”, cujo romantismo exacerbado parecia destoar, “cantando ‘brotos’ e ‘carangas’ numa época de repressão política e radicalização” (NAPOLITANO, 1998, p. 99).

Assim, nesse contexto dos festivais, Chico participou pela primeira vez *do I Festival Nacional da Música Popular Brasileira* (1965) com *Sonho de um Carnaval* — no qual não se classificou nem entre os cinco primeiros colocados (HOMEM, 2009, p. 22). Em contrapartida, entre suas participações, destaca-se o festival organizado pela TV Record no ano seguinte, uma das mais intensas e importantes de sua carreira, pois Chico levara ao festival seu mais novo *hit*: *A Banda*. Apesar do extraordinário sucesso, *A Banda* compartilhou o primeiro lugar com *Disparada*, de Theo Barros e Geraldo Vandré, interpretada por Jair Rodrigues, devido à intensa competição e euforia do público incentivada pela mídia — e cuja divulgação fez com que 100 mil cópias dos compactos de *A banda* fossem vendidas em apenas uma semana (HOMEM, 2009 p. 43), convertendo Chico na mais nova celebridade da época (WERNECK, 2006, p. 50).

Já sobre o período de duração da “era dos festivais”, ao revisar a literatura acerca de sua compreensão sociológica, Augusto e Freire (2014) compreendem que essa fase atingiu o seu auge e seu declínio no curto período de 1965 a 1969. Como veremos no próximo tópico, 1968 foi marcado pelo endurecimento extremo do regime ditatorial e, embora tenha sido o ano com

mais festivais, foi o início do “esgotamento do modelo e também o gradativo esvaziamento causado pela intervenção dos militares no conteúdo das canções” (AGUSTO; FREIRE, 2014, p. 222).

Enfim, compreendemos em linhas gerais o importante papel dos festivais de canção, esse meio sociológico de fusão entre interesses mercadológicos e debate cultural, político e artístico da juventude daquela época. A partir deste ponto, passamos a analisar com maior profundidade a inserção de Chico no contexto da década de 1960, bem como o contexto político desse período e seus desdobramentos.

### 2.3.3 Chico Buarque no Brasil

Filho de um dos mais importantes sociólogos e historiadores brasileiros do século XX, Chico Buarque é um dos exemplos de representantes da classe média que passaram a fazer parte da produção do que se entendia como música popular urbana da época. Apesar da influência intelectual incentivada pelo pai, sua inserção nos círculos estudantis iniciou após ingressar na FAU (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo) para cursar urbanismo, em 1963. Mesmo que não tenha completado o curso, foi graças à aproximação do mundo universitário que Chico passou a entrar em contato com a efervescência cultural e política da época (HOMEM, 2009, p. 13) — intensamente agitada diante das instabilidades que o país enfrentava.

Apenas dois anos antes do ingresso de Chico na FAU, em 1961, Juscelino Kubitschek deixava a presidência para a entrada de Jânio Quadros; o qual renunciaria após sete meses no poder, passando a presidência para o vice João Goulart (Jango). Em meio à forte influência do contexto internacional da Guerra Fria (1947-1989) e da Revolução Cubana (1959) — as quais alimentavam “velhas posições conservadoras com novas bandeiras do anticomunismo” (NAPOLITANO, 2014, p. 10) —, o novo presidente era reconhecido pelos militares como homem de esquerda (HOMEM, 2009, p. 13), o que levou a

crises políticas a partir de sua conturbada posse [...]. [Jango] prometia reformas sociais, econômicas e políticas que deveriam tornar o Brasil um país menos desigual e mais democrático. Mas a direita não via a coisa desta maneira. Jango era visto como amigo dos comunistas, incompetente em questões administrativas, irresponsável como homem político que incrementava a subversão, enfim, um populista que prometia mais do que poderia dar às classes populares. A esquerda, que até esperava o golpe contra as reformas, não conseguiu se articular e reagir, experimentando uma de suas maiores derrotas políticas na história do Brasil. (NAPOLITANO, 2014, p. 7)

Assim, em 1964, apenas dois anos e meio após a renúncia de Jânio Quadros, um golpe de Estado destituiu o governo de Jango, “resultado de uma ampla coalizão civil-militar, conservadora e

antirreformista, cujas origens estão muito além das reações aos eventuais erros e acertos de Jango” (NAPOLITANO, 2014, p. 10).

Nesse cenário antidemocrático, os discursos reacionários rejeitavam o pensamento progressista, “que ficava emudecido pelo alarido conservador, pela voz da Ordem, da Moralidade, da Pátria, da Família, das Tradições-mais-caras-ao-nosso-povo” (HOLLANDA, 1982, p. 14). Foi, então, sob o argumento de busca por uma suposta ideia de “ordem” que um dos períodos mais sombrios da história brasileira se constituiu, marcado por perseguições políticas, anulações de direitos constitucionais, prisões e torturas aos opositores do regime.

Foi também nesse período que as primeiras produções de Chico surgiram; concomitantes a uma juventude que, do início dos anos 1960 até meados dessa década, promovia uma busca da palavra poética como instrumento de revolução contra o conservadorismo da direita, promovendo uma relação direta entre arte e sociedade (HOLLANDA, 2004, p. 19). Desse modo, Chico emerge em meio a uma produção cultural

largamente controlada pela esquerda [...]. Seja ao nível da produção em traços populistas, seja em relação às vanguardas, os temas da modernização, da democratização, o nacionalismo e a ‘fê no povo’ estarão nos centros das discussões, informando e delineando a necessidade de uma arte participante, forjando o mito do alcance revolucionário da arte poética (HOLLANDA, 2004 p. 21)

No entanto, apesar da intensa agitação sociocultural e política na qual estava inserido, suas primeiras canções tinham um caráter pouco engajado e até inocente perante as questões de desigualdade social, a exemplo da canção *Marcha para um dia de sol* (1960-61) (HOMEM, 2009, p. 14). Como afirma Meneses (1982, p. 18), apesar de um “inegável comprometimento com o social”, as primeiras produções do compositor expressavam um certo romantismo juvenil. Segundo o próprio Chico, foi só em 1965, quando gravou pela primeira vez suas canções — um compacto da RGE<sup>16</sup> com *Sonho de um carnaval* e *Pedro pedreiro* —, que ocorreu “o início de uma transição para marcar seu próprio espaço, já que tudo o que vinha fazendo até então tinha as digitais da Bossa Nova ou das músicas que costumava ouvir no rádio” (HOMEM, 2009, p. 21).

Ainda nesse período, embora a censura do governo ditatorial se intensificasse no período de 1964 a meados de 1966, ela ainda não atingira Chico (HOMEM, 2009, p. 28) — o qual começava a deslanchar na carreira de cantor a partir de 1965, passando a se aproximar de grandes nomes da cena musical, como Nara Leão, Baden Powell, Vinícius de Moraes e Tom Jobim. Foi, então, somente na segunda metade de 1966 que Chico esbarrou pela primeira vez

---

<sup>16</sup> Sigla utilizada para referir-se ao nome da gravadora “Rádio Gravações Especializadas”.

com a censura — a qual proibiu a canção *Tamandaré* a pedido da Marinha brasileira, que entendera a composição como um desrespeito ao almirante Joaquim Marques Lisboa (HOMEM, 2009, p. 34).

Para além disso, no que se refere a esse contexto de endurecimento das forças ditatoriais, destaca-se também o fato de que os projetos de luta letrada promovidos pela esquerda brasileira desde o início da década de 1960 já pareciam ineficazes, ilusões evidentemente inúteis diante do poder da pólvora e da crescente perversidade militar. À vista disso, o movimento tropicalista surge, com os baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil à frente, representando jovens inquietos e desconfiados com os “mitos nacionalistas e o discurso militante do populismo, percebendo os impasses do processo cultural brasileiro e recebendo informações dos movimentos culturais e políticos da juventude que explodiam nos EUA e na Europa” (HOLLANDA, 2004, p. 61). Assim, passam a incorporar em suas composições “estilos, materiais sonoros e procedimentos de composição que a MPB nacionalista e engajada dos festivais qualificava como exemplos de ‘mau gosto’ e de ‘alienação’ (NAPOLITANO, 2002, p. 68), como elementos da cultura *pop* estadunidense e a densidade dos boleros e sambas-canção dos anos 1940-50.

Por meio da crítica à *intelligentsia* de esquerda, com suas roupas coloridas, atitudes inusitadas e excêntricas, a Tropicália então floresce na segunda metade dos anos 1960 como recusa e deboche dos padrões de bom comportamento, como crítica a uma esquerda que só esperava pelo dia de amanhã e, como proposta de “preocupação com o *aqui e agora*, começa a pensar a necessidade de revolucionar o corpo e o comportamento, rompendo com [...] a falta de flexibilidade da prática política vigente” (HOLLANDA, 2004, p. 70). Seus pensamentos e comportamentos subversivos, no entanto, fizeram com que Caetano e Gil se tornassem alvos dos generais em poder e, poucos dias após o início da fase mais violenta do regime, o decreto do AI-5 no fim de 1968, ambos foram retirados de suas casas e encarcerados por mais de um mês. Posteriormente, Caetano e Gil foram obrigados a se exilar em Londres, de onde só retornariam em 1972. Também em 1968, a censura em seu modo mais agressivo seria conhecida por Chico ainda antes da instituição do AI-5, quando, durante a apresentação da peça que escrevera, *Roda-viva*, um grupo de militares do Comando de Caça aos Comunistas (CCC) invadiu o teatro, “destruindo o cenário e espancando os atores” (WERNECK, 2006, p. 63).

Contudo, destacamos que os embates enfrentados por Chico nesse período não se restringiam apenas à censura do autoritarismo, pois também se deparou com outros adversários ao seu modo de criação artística — que, nesse caso, partiam de outras vertentes artísticas, em um “período de lutas culturais internas ao campo de contestação ao regime” (NAPOLITANO, 2014, p. 105). Nesse sentido, ainda que os tropicalistas e a esquerda das “canções de protesto”

discordassem entre si, aproximavam-se em um ponto: ambos discordavam do posicionamento de Chico. Tanto a revolução estética prometida pelo tropicalismo quanto o engajamento político proposto pelas “canções de protesto” — influenciadas pelo Manifesto do CPC da UNE e protagonizadas por Geraldo Vandré e Edu Lobo — criticavam a abordagem das composições<sup>17</sup> de Chico naquela época, muitas vezes “vista como alienada e burguesa” (CONTIER, 1998, p. 47) por representantes da esquerda tradicional e, outras vezes, como “arcaica” e “ultrapassada” pelos entusiastas do tropicalismo.

Grande exemplo da crítica à suposta alienação de Chico diante do contexto político foi o IV Festival da Música Popular Brasileira, em 1968, quando sua composição, *Sabiá*, interpretada pela dupla Cynara e Cybele, foi vaiada com a acusação de ser alienada,

num momento em que subia a fervura da radicalização ideológica [e] grande parte do público ansiava por canções armadas com mensagens políticas, em especial ‘Caminhando ou Pra não dizer que não falei das flores’, de Geraldo Vandré (WERNECK, 2006, p. 60).

Posteriormente, dez anos após as críticas da década de 1960 sobre a suposta alienação de Chico, “o patrulhamento ideológico” (HOMEM, 2002, p. 68) seguia fazendo as mesmas cobranças a outros artistas. Diante disso, Chico — que, nesse momento, já havia passado ao *status* de artista engajado —, em entrevista à folha de São Paulo (*apud* HOMEM, 2002, p. 68), demonstra sua opinião sobre a cobrança para que artistas produzam obras politicamente engajadas: “Acho absurda a mania de cobrar do artista um engajamento político sobre sua arte”.

No entanto, apesar das desavenças estilísticas entre as diversas formas de produção cultural dos opositores ao regime, para o governo militar não havia grandes distinções entre os artistas que, de alguma forma, manifestavam-se contra os preceitos defendidos pelo regime e, em 1968,

numa sexta-feira 13 de dezembro, [...] o governo baixa o Ato Institucional nº 5 [AI-5]. São suspensas todas as garantias individuais. O Congresso é fechado. Centenas de pessoas são presas — entre elas, o ex-presidente Juscelino Kubitschek, Gilberto Gil e Caetano Veloso. Estabelece-se formalmente a censura à imprensa. O país mergulhava no mais sombrio período de sua história: os anos de chumbo. (HOMEM, 2009, p. 75).

Cinco dias após a instituição do AI-5, militares invadiram a casa de Chico e levaram-no ao Dops (Departamento de Ordem Política e Social), onde lhe informaram que deveria avisar às autoridades toda vez que pretendesse deixar a cidade. Diferentemente de Gil e Caetano, Chico não foi preso; mas, diante da ameaça à sua liberdade individual — e como já havia uma

---

<sup>17</sup> Ao longo do tópico 4.3, aprofundaremos a compreensão temática da poética das canções de Chico nesse período de duras críticas — o qual Meneses (1982) denomina “lirismo nostálgico”.

viagem agendada para o *Festival de Cannes* na França —, partiu para a Europa, “devidamente autorizado pelo coronel” (WERNECK, 2006, p. 69). Posteriormente, seguiu para Roma; onde pretendia ficar apenas quinze dias, mas acabou residindo até março de 1970. Assim, concluímos o contexto brasileiro no qual Chico estava inserido antes de seu autoexílio na Itália. Ao longo do tópico seguinte, abordaremos o contexto italiano em que publicou os dois álbuns que compõem o *corpus* desta pesquisa.

## 2.4 Chico Buarque na Itália

Ao decidir autoexilar-se com a esposa, Marieta Severo — grávida na época —, duas motivações incentivaram Chico a escolher a Itália. Primeiro porque já tivera uma relação estreita com o país, visto que já havia morado na Itália e tinha grande afinidade com a língua. Já a segunda motivação foi o convite de Sergio Bardotti para traduzir suas canções e gravar um álbum em italiano, com o incentivo da gravadora de Chico, a RGE, e a de Bardotti, a RCA — ambas esperançosas com o sucesso de vendas, já que uma de suas canções, *A Banda*, era um fenômeno de audiência nas rádios do país graças à regravação italiana na voz da cantora Mina Mazzini (WERNECK, 2006, p. 69).

A chegada de Chico à Itália, em contrapartida aos sombrios motivos que o levaram a deixar sua terra natal, foi gloriosa. Receberam-lhe como uma grande estrela (WERNECK, 2006, p. 69), “mas, com o passar do tempo, ele deixou de ser a novidade, o autor da ‘Banda’ em visita ao país, para se tornar um residente” (HOMEM, 2009, p. 77). Aconselhado pelos amigos e familiares a não retornar ao Brasil, Chico passaria, a contragosto, quatorze meses na Itália (ZAPPA, 2016, p. 101). Ainda no primeiro mês em que esteve no país, seu primeiro disco italiano já havia sido lançado, *Chico Buarque de Hollanda* (1969),<sup>18</sup> com traduções de canções extraídas de seus três LPs brasileiros: *Chico Buarque de Hollanda* (1966), *Chico Buarque de Hollanda vol. 2* (1967) e *Chico Buarque de Hollanda vol. 3* (1968). Nessa época, foi convidado por alguns programas italianos de TV e era financeiramente mantido pela gravadora RGE. No entanto, apesar do prestígio dos críticos, a baixa adesão popular e a escassez de vendas não corresponderam às expectativas do cantor e das gravadoras — como relata em entrevista à revista *Fatos e Fotos* (abril/69), apenas três meses após sua chegada:

Não vou dizer que estou estourando na praça europeia porque é mentira. Meus discos vendem bem, está dando para viver, já é muito. Os críticos aplaudem, os teatros também, mas o sucesso popular, popular mesmo, não é mole, sabe? A gravação *Far Niente (bom tempo)*, as aparições na televisão e um programa fixo na rádio estão

<sup>18</sup> O qual foi posteriormente publicado no Brasil com o título *Chico Buarque de Hollanda na Italia* — com “Itália” grafado sem acento agudo na capa do disco, como se grafa na língua italiana.

ajudando. Pelo menos o público já sabe que eu sou Tchico Barcue, cantautore brasileiro, conterrâneo de Pelé, Garrincha e Altafini.<sup>19</sup>

A situação de Chico, entretanto, piorou assim que o contrato com a RGE terminou e não pôde retornar ao Brasil — os atos de repressão estavam cada vez mais agressivos e Caetano Veloso, recém-saído da prisão, enviara-lhe uma carta em que “dizia: ‘O tenente amigo mandou dizer para você nem pensar em voltar’” (ZAPPA, 2016, p. 102).

Assim, Chico, impossibilitado de voltar ao Brasil, sem a segurança financeira da gravadora brasileira e uma filha recém-nascida, passou a enfrentar uma crise financeira. Como relata o cantor:

Comecei a tentar me virar por lá, fazer shows, mas a barra era pesada. A música brasileira não era o que hoje é lá fora. Ninguém se interessava. Os shows eram muito vagabundos, os empresários davam o cano, era um horror. (*apud* ZAPPA, 2016, p. 103, grifo nosso).

Então, em meio ao conturbado contexto, Chico convida o cantor e compositor Toquinho a encontrá-lo em Roma para saírem em “turnê pela Itália, abrindo o espetáculo de Josephine Baker” (ZAPPA, 2016, p. 104). Nessa nova investida, tampouco obtiveram uma boa recepção do público, que ia aos shows prestigiar a estrela veterana francesa de mais de 60 anos e acabava se deparando com dois jovens brasileiros e suas canções “exóticas”, diferente de tudo que estavam acostumados a consumir. Chico relata que “as pessoas olhavam e pareciam dizer ‘Que coisa é essa?’ [...] Cantava quatro ou cinco músicas, terminava com ‘A banda’, e tudo bem, ganhava uns aplausos. Os sambas, o pessoal não entendia nada” (*apud* ZAPPA, 2016, p. 104).

Após 40 dias e 30 shows, a turnê com Josephine Baker termina (ZAPPA, 2016, p. 104) e, com isso, Chico passa a procurar outra maneira de continuar sustentando a família na Europa, já que não podia utilizar o dinheiro que ainda ganhava no Brasil com direitos autorais (ZAPPA, 2016, p. 105). Assim, motivado pela necessidade financeira, o artista lança sua última tentativa de sucesso durante o período de autoexílio — que não seria menos frustrante que as outras. Como o próprio cantor relata:

Não era mole não. Foi um tempo barra pesada. Por isso, ainda gravei outro disco, devido à maior boa vontade do Sergio Bardotti, meu produtor italiano. Era um disco em italiano, com arranjo do Ennio Marriconi. Foi uma bela colher de chá, mas o disco não aconteceu. (*apud* ZAPPA, 2016, p. 105).

O disco em questão é relativo ao segundo álbum utilizado em nosso *corpus*, *Per un pugno di samba* (1970). Assim, devido ao segundo fracasso de vendas na Itália, Chico também

---

<sup>19</sup> Disponível em: [http://www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/artigo\\_nascimento.htm](http://www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/artigo_nascimento.htm). Acesso em: 08 set. 2021.

foi despedido da gravadora italiana com a qual havia lançado o álbum — a RCA (ZAPPA, 2016, p. 105) — e, diante dessa situação, não teve outra escolha senão retornar ao mercado brasileiro, como relata no episódio “Vai passar” do documentário *Chico: a série* (2006):

Se eu tivesse feito uma carreira aqui na Itália, se meus discos tivessem vendido bem, talvez eu ficasse bastante tempo, mas acontece que eu não tinha mais uma situação profissional que me mantivesse. Então eu não ia ficar aqui [na Itália] cantando “mamãe eu quero” em boates — como eu fiz. [...] Era difícil com mulher e filha. Não era questão de saudade do Brasil, era questão de fazer alguma coisa que prestasse profissionalmente, voltar a fazer música, a gravar, a viver disso. Aqui [na Itália], isso praticamente não era mais possível.

Por fim, o cantor fecha um contrato com a gravadora Philips Records para lançar no Brasil seu álbum *Chico Buarque de Hollanda vol. 4*, com gravações em português realizadas ainda na Itália. O adiantamento que recebera da gravadora foi o auxílio que o sustentou na Europa até março de 1970, quando decidiu retornar ao Brasil com a filha Silvia e a esposa Marieta Severo, grávida da segunda filha do casal. Após seu retorno, a censura a suas obras se intensificaria; no entanto, limitamo-nos a encerrar aqui a apresentação da conjuntura na qual as traduções do *corpus* foram produzidas.

#### 2.4.1 O processo tradutório e o contexto italiano

Italiano nascido em Pavia, tradutor, compositor e produtor musical, Sergio Bardotti foi um dos maiores responsáveis pela difusão e divulgação da música brasileira na Itália (LA VIA, 2014, p. 505); não apenas pelas traduções de Chico Buarque, mas pelas traduções italianas de diversos representantes da música brasileira, como Vinícius de Moraes, Toquinho, Caetano Veloso, Geraldo Vandré e Paulinho da Viola (LA VIA, 2014, p. 505). Entretanto, apesar das diversas experiências com ícones da música brasileira, a relação de Bardotti com Chico e suas obras era singular, extrapolava os limites profissionais; pois, como afirma o próprio Chico em entrevista a Stefano La Via (2014, p. 499), “Bardotti foi [seu] melhor amigo na Itália e um dos melhores amigos de toda a vida”.

Dentre as 36 músicas totais dos três álbuns de canções buarqueanas em língua italiana, Sergio Bardotti foi o tradutor de 25 delas. Desse modo, lidamos aqui com uma relação tradutor-autor diversa daquela que ocorre em um contexto mercadológico tradicional, em que geralmente é inviável o contato direto entre tradutor e autor. Por esse motivo, em nossa pesquisa, analisamos traduções em que o próprio autor teve influência direta<sup>20</sup> no processo

---

<sup>20</sup> No primeiro álbum, *Chico Buarque de Hollanda* (1969), a influência de Chico foi menor; visto que, quando chegou na Itália, Bardotti já havia traduzido todas as canções do álbum. (LA VIA, 2014, p. 500).

tradutório — como afirma Chico ao descrever, em entrevista à revista *Fatos & Fotos* (abril/1969),<sup>21</sup> sua relação com a tradução e o tradutor de suas obras:

faço questão de acompanhar as traduções, mesmo convencido de que é impossível traduzir o espírito, as rimas e os ritmos que o samba tem. Ainda bem que tenho como tradutor a excelente figura de Sérgio Bardotti, italiano que ama o Brasil como poucos brasileiros.

Além do contato direto entre autor-tradutor, outro aspecto que difere dos padrões convencionais do processo tradutório é o fato de que Bardotti, como tradutor profissional, não recebeu qualquer encomenda para traduzir as canções de Chico: ele próprio, ao visitar o Brasil<sup>22</sup> em 1968, encontrou Chico pela primeira vez no festival de canção da TV Record e lhe apresentou a proposta de não apenas traduzir suas canções, como também levá-lo à Itália e fazê-lo conhecido no país europeu (LA VIA, 2014, p. 507). Após a conversa no festival, Bardotti apresentou a ideia de gravar as canções de Chico ao seu editor da RCA,<sup>23</sup> que logo aceitou a proposta. Assim, quando Chico autoexilou-se na Itália em 1969, as canções do primeiro disco italiano já haviam sido traduzidas por Bardotti e, por esse motivo, *Chico Buarque de Hollanda* (1969)<sup>24</sup> foi lançado apenas um mês após a chegada do cantor no país.

Desse modo, considerando que as traduções selecionadas para a composição do *corpus* são de autoria de Sergio Bardotti, que também atuou como produtor musical dos dois discos italianos, apresentaremos alguns dos relatos compartilhados em entrevista concedida ao pesquisador italiano Stefano La Via e apresentada no livro “*Chico Buarque, Canzoni*” (2014). Ao longo das entrevistas, o foco do pesquisador foi compreender, pelo ponto de vista do tradutor/produtor, o contexto em que as traduções foram realizadas, bem como a recepção<sup>25</sup> do público italiano dos anos 1960/70. Portanto, apresentaremos as impressões pessoais de Bardotti como tradutor e produtor a fim de identificar indícios que nos auxiliem a estabelecer, em linhas gerais, as influências dominantes no contexto mercadológico em que as traduções foram produzidas e consumidas.

<sup>21</sup> Disponível em: [http://www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/artigo\\_nascimento.htm](http://www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/artigo_nascimento.htm). Acesso em: 08 set. 2021.

<sup>22</sup> Bardotti havia composto “*Canzone per te*”, vencedora do Festival de Saremo de 1968 performada por Roberto Carlos — por esse motivo, viajou ao Brasil para participar de uma turnê com o cantor.

<sup>23</sup> A gravadora RCA Italiana foi posteriormente comprada pela BMG Entertainment.

<sup>24</sup> No disco original vendido na Itália, o selo da gravadora brasileira de Chico, a RGE, aparece como principal na capa e nos dados do disco, enquanto a RCA é citada nos dados como “*Made in Italy by RCA Italiana*”.

<sup>25</sup> Stefano La Via declara haver uma certa confusão e superficialidade entre os pesquisadores sobre o que, de fato, teria ocorrido com a recepção das canções de Chico pelo público italiano que, como relatado no tópico anterior, não obteve sucesso.

Nesse sentido, apesar da admiração pessoal do tradutor pelo seu objeto de trabalho, Bardotti inicialmente destaca que a finalidade principal de se traduzir as canções era majoritariamente comercial. Em suas palavras,

no fim das contas, o motivo é sempre industrial, comercial: é preciso vender, ganhar alguma coisa. [...] Trata-se de uma ambição: conseguir vender, tornar um produto não tanto comercial no mais comercializável possível. (BARDOTTI, 2014, *apud* LA VIA, 2014, p. 506).<sup>26</sup>

Assim, a partir da informação de que o *skopos*<sup>27</sup> principal das traduções foi criar um produto “comercializável” na Itália, entendemos que, a despeito da baixa adesão do público e do fracasso de vendas relatado, a intenção do tradutor tinha fins comerciais, orientado com base no que interpretava ser mais facilmente “consumível” pelo público italiano.

Bardotti (*apud* LA VIA, 2014, p. 506) ainda ressalta que, de acordo com a visão mercadológica que se tinha na época, a necessidade de se traduzir as canções para que pudessem ser vendidas na Itália era motivada pelo fato de que o público italiano da época não consumia produtos culturais que não fossem em italiano — com exceção das canções em inglês que, considerando o contexto do pós-segunda guerra e a vitória dos Estados Unidos sobre o fascismo, aproveitavam-se do avanço do imperialismo cultural estadunidense.

Nesse sentido, conforme os estudos de Stephen Gundle e David Forgacs,<sup>28</sup> a força de influência estadunidense sobre o consumo cultural na Itália foi de fato vigente no contexto italiano. Essa intervenção se explica pelo fato de que, no fim da segunda guerra mundial, em 1945, os EUA criaram um projeto de auxílio financeiro para a reconstrução dos países europeus devastados pela segunda guerra, o Plano Marshall. Como consequência desse incentivo, os estadunidenses passaram a produzir na

Itália (assim como no resto da Europa Ocidental) uma nova estratégia de desenvolvimento baseada em um futuro de produção em massa e propagação da prosperidade. A extraordinária proliferação de imagens da América e pensamentos americanos [entende-se aqui “americano” como estadunidense] nos anos 1940/50

---

<sup>26</sup> No original: “[...] la ragione, alla fine, è sempre industriale, commerciale: bisogna vendere, ricavarne qualcosa. [...] si tratta di una speranza: quella di vendere, rendere il prodotto non tanto commerciale quanto più commerciabile.”

<sup>27</sup> Sobre a noção de *skopos*, orientamo-nos pelo Funcionalismo Alemão aplicado à tradução. Foi por meio desse conceito que Katharina Reiss e Hans Vermeer fundamentaram a base de uma mudança paradigmática nos Estudos da Tradução, partindo da crítica à noção de equivalência e da tentativa de deslocar a fidelidade ao texto de partida para o foco no público e no contexto de chegada. Assim, a noção de “*skopos*”, “propósito” ou “função pretendida” representa a ideia de que a finalidade do trabalho do tradutor seria o de alcançar um determinado propósito comunicativo específico aos fatores pragmáticos do contexto tradutório — e não o de transferir supostas invariáveis do texto de partida ao texto de chegada (PYM, 2017, p. 97).

<sup>28</sup> Stephen Gundle e David Forgacs possuem uma gama de pesquisas acerca das relações entre cultura, consumo e história italiana. Apesar de não tratar especificamente no público do nosso *corpus*, alguns de seus trabalhos nos possibilitam ao menos um reconhecimento das tendências de consumo do contexto histórico-cultural no qual o público das canções encontrava-se inserido.

aparentemente confirmava a ideia de que os Estados Unidos não eram apenas uma sociedade ideal, mas um modelo de futuro. Tudo parecia inferir que, para alcançar a prosperidade, os italianos tinham que se moldar aos padrões americanos ou, pelo menos, às imagens da vida americana que era instigada através das revistas, propagandas e filmes. (GUNDLE, 2002, p. 152).<sup>29</sup>

Assim, diante dessa intensa atuação ideológica estadunidense na cultura italiana durante o período de “boom econômico” pós-guerra, o consumismo desenfreado que passou a ser incentivado na Itália do fim da década de 1950 e início da década de 1960 incorporou o “sonho americano” à rígida tradição cultural italiana, domesticando a americanização aos padrões italianos (GUNDLE; FORGACS, 2007, p. 273). Dessa forma, “o consumismo na Itália adaptou-se às tradições, hábitos e comportamentos preexistentes, geralmente apresentando-se com características familiares e habituais” (GUNDLE; FORGACS, 2007, p. 273).<sup>30</sup>

De maneira semelhante, a noção de que as práticas culturais deveriam ser produzidas em apenas dois moldes, a tradição italiana ou a incorporação do padrão estadunidense, também pode ser identificada na seguinte declaração de Bardotti:

para que uma canção brasileira, escrita em português, possa fazer sucesso é indispensável traduzi-la [em italiano] numa versão cantável. No caso do repertório inglês, ou americano, nunca houve essa necessidade: [...] desde o fim dos anos cinquenta o inglês se estabeleceu como a língua dos jovens. [...] E por que falávamos em inglês? Primeiro porque era a língua dos vencedores da guerra, dos libertadores da Itália; e, segundo, porque era a língua das canções do rádio, do *jazz*, da música ligeira, do *rock and roll*. [...] Já no caso das outras línguas, a situação era outra: traduzir era necessário. (*apud* LA VIA, 2014, p. 506).<sup>31</sup>

É fato, pois, que essa ideia de que todos os produtos musicais deveriam ser traduzidos, menos aqueles de origem estadunidense, deriva da “ascendência econômica e política dos Estados Unidos, [que] reduziu as línguas e as culturas estrangeiras a minorias em relação à sua língua e cultura” (VENUTI, 2019b, p. 26). Nesse sentido, a prática de introduzir produtos musicais em língua inglesa na sociedade italiana, sem traduzi-los para que fossem consumidos, parece levar às últimas consequências uma lógica de dominação que, funcionando nos mesmos

---

<sup>29</sup> No original: [...] Italy (as the rest of Western Europe) with a new development strategy based on a future of mass production and widespread prosperity. The extraordinary proliferation of images of America and ideas of American derivation in Italy in the 1940s and 1950s apparently confirms the view that the United States was not only an ideal society but also a model for the future. To achieve prosperity, it seemed to be suggested, all Italians had to do was to model themselves on Americans, or at least on the images of American life that were fed to them through magazines, advertisements and the movies”.

<sup>30</sup> No original: “Consumerism in Italy adapted to preexisting customs and styles of behavior and often presented itself in ways that were familiar and reassuring.”

<sup>31</sup> No original: “Perché una canzone brasiliana, scritta in portoghese, possa avere successo, è indispensabile tradurla in una versione cantabile. Nel caso sei repertori inglesi, questa necessità non c’è mai stata. [...] Sin dalla fine degli anni Cinquanta l’inglese si è affermato come il linguaggio dei giovani. [...] E parlavamo inglese. Perché? Anzitutto perché era la lingua dei vincitori della guerra, dei liberatori dell’Italia; e poi perché era la lingua della canzone radiofonica, del *jazz*, della musica leggera, del *rock and roll*. [...] Per le altre lingue, invece, è tutta un’altra cosa: tradurre era necessario.”

moldes das práticas que endossaram o colonialismo europeu, utiliza a língua como instrumento de dominação (VENUTI, 2019b, p. 332).

Contudo, diferentemente do colonialismo europeu que historicamente utilizou a tradução como instrumento de dominação, o imperialismo estadunidense parece extrapolar essa lógica e, no caso observado, descarta a necessidade da tradução como ferramenta de dominação. Na verdade, essa lógica imperialista incentivada pelas instituições comerciais parece ter funcionado da seguinte maneira: mesmo que o público italiano não compreendesse o que cantavam, simbolicamente sabiam que cantavam na “língua dos vencedores da guerra”; conseqüentemente, pouco importava a compreensão de seus significados — ao contrário da maneira pela qual viam os produtos culturais de países historicamente colonizados, a exemplo das produções brasileiras que, como relata Bardotti, continuavam a ser submetidas à tradução pela justificativa mercadológica de uma “necessidade” de traduzi-las para que pudessem ser consumidas. Portanto, incentivados pelas instituições mercadológicas, que inscrevem seus próprios valores desde o estágio de produção, “já na própria escolha do texto estrangeiro a ser traduzido [...], que responde a interesses domésticos particulares” (VENUTI, 2019b), o gosto e o consumo do público passam a sofrer forte influência dessa dominação cultural — e, como veremos ao longo do tópico 3.1.3, cabe ao tradutor perpetuar, amenizar ou contestar tal dominação ideológica em suas escolhas tradutórias.

À vista dessa conjuntura, as declarações de Bardotti parecem então revelar um tradutor/produtor consciente do discurso predominante no mercado da época e, diante de tais valores institucionais, pôde optar por variados posicionamentos em suas escolhas tradutórias, desde a “aceitação à ambivalência até o questionamento e a revisão” (VENUTI, 2019b, p. 166) dos discursos dominantes. Logo, sua conduta frente às formações discursivas vigentes no contexto mercadológico em que estava inserido constitui o cerne de nossas análises, visto que suas escolhas tradutórias e a maneira pela qual lida com aspectos socioculturais brasileiros são resultados diretos dessa tomada de posição.

Já em relação às produções da cena musical, como citado por Bardotti — e confirmado pelos estudos de Gundle e Forgacs —, o período pós-guerra, a partir de 1945, representou uma mudança importante nesse nicho, com a popularização do *jazz* e do *dance music* estadunidense graças às facilidades oferecidas pelos avanços tecnológicos na gravação de discos (GUNDLE; FORGACS, 2007, p. 180). Nesse contexto, também houve uma explosão de novas gravadoras que competiam entre si pelo gosto do público — sobre isso, Bardotti cita o aumento do mercado fonográfico como “o boom da discografia, fenômeno essencialmente americano” (*apud* LA

VIA, 2014, p. 506).<sup>32</sup> Assim, nesse cenário de crescimento, surge a RCA Italiana em 1953 (GUNDLE; FORGACS, 2007, p. 180), uma das gravadoras de maior destaque no cenário radiofônico e responsável pela gravação dos dois álbuns italianos de Chico. Todavia, vale destacar que o expressivo sucesso da RCA italiana foram as gravações dos cantores que participavam do “*Festival della Canzone Italiana di Sanremo*” (GUNDLE; FORGACS, 2007, p. 181).

Portanto, neste ponto, destacamos o surgimento do “*Festival della Canzone Italiana di Sanremo*” em 1951, ainda no início do contexto de boom econômico, de incentivo ao consumismo desenfreado e de popularização do rádio — e, posteriormente, da TV. As características do Festival de Sanremo adquiridas aos longos dos anos apresentam-nos uma compreensão geral da maneira pela qual as instituições mercadológicas passaram a difundir um tipo de música popular nas décadas de 1950/60; visto que o festival era utilizado como propaganda para lançar no mercado os cantores de maior destaque da edição e, assim, alcançar um grande sucesso de vendas. Nesse cenário, o advento da televisão também desempenhou um importante papel para o alcance popular dos festivais; pois, embora as primeiras edições tenham sido transmitidas pela RAI<sup>33</sup> através do rádio, a partir de 1954 o festival passou a ser apresentado como programa televisivo e, graças ao “boom econômico”, os televisores na época eram bens de consumo de amplo alcance popular (GUNDLE, 2000, p. 187).

Assim, ainda que o formato do “*Festival della Canzone Italiana di San Remo*” fosse bastante semelhante aos festivais brasileiros da MPB nas décadas de 1960/70/80 — visto que ambos eram, em suma, uma competição musical de cantores promovida por canais de comunicação —, as bases da manifestação cultural da música popular apresentadas nos festivais italianos eram diversas daquelas exibidas nos festivais brasileiros. No contexto brasileiro, para além dos inegáveis interesses comerciais, os festivais também serviram como palco para a manifestação da efervescência cultural, que surgia em um período de instabilidade política e repressão — como visto no tópico 2.3.2.

Já no contexto italiano, os festivais surgiram como “um importante encontro para a reafirmação da tradição melódica nacional (derivada da tradição operística e da música popular napolitana) após a invasão do *jazz* e do *swing* nos períodos do pós-guerra” (GUNDLE, 2000,

---

<sup>32</sup> No original: “[...] il fenômeno essencialmente americano che è il boom della discografia.”

<sup>33</sup> A RAI é uma das maiores redes de televisão da Itália, que, apesar de ter surgido como rádio, passou a fazer transmissões televisivas a partir de 1954.

p. 187).<sup>34</sup> Então, nessa conjuntura de crescimento econômico, de estabilidade política após um intenso período de guerra, “diversos críticos questionavam o valor das canções insossas e desengajadas que o festival promovia e que se tornaram sinônimo de música simples de *mainstream*” (GUNDLE; FORGACS, 2007, p. 186),<sup>35</sup> pois as canções italianas de maior alcance popular tinham como tema questões que ressaltavam uma nostalgia pelas tradições, um certo patriotismo e sentimentos românticos, convencionais e banais (GUNDLE; FORGACS, 2007, p. 186). Como afirma o letrista Gianfranco Baldazzi (*apud* GUNDLE; FORGACS, 2007, p. 186), “quando o assunto era canção, a Itália republicana ‘não parecia muito diferente da Itália precedente’”<sup>36</sup> — referindo-se ao conservadorismo italiano durante o regime fascista de Benito Mussolini. Posteriormente, após meados da década de 1960, o festival abriu-se um pouco à música *pop* e às canções mais dançantes, mas passou por um período de declínio na década de 1970 — sendo recuperado pela RAI em 1980, ainda com músicas de “estilos muito convencionais” (GUNDLE, 2000, p. 189). Assim, o Festival de Sanremo perdura até os dias atuais.

À vista disso, apesar das críticas e opiniões acerca do tipo de canção que tem sido difundida pelo maior festival de canção italiana, é fato que “os festivais eram [...] exemplos de cultura popular, visto que a competição entre as canções inflamava o interesse público e provocava acaloradas disputas de opinião” (GUNDLE, 2000, p. 188).<sup>37</sup> Desse modo, ressaltamos que nosso intuito não é valorar se esse tipo de consumo e expressão popular italiana era bom ou ruim, melhor ou pior que o brasileiro; mas identificar relações entre as maneiras que se produzia e consumia música popular urbana na Itália entre as décadas de 1950/60 em detrimento das maneiras que a música popular no Brasil era compreendida no mesmo período.

Destacamos também que, fugindo de uma possível visão essencialista, os aspectos aqui apresentados não representam a totalidade das formas de consumo na Itália daquele período, pois demonstramos um recorte de apenas dois meios sociais pelos quais a canção circulava — os festivais de canção e o mercado fonográfico — diante da complexidade que é o consumo musical em um dado contexto e período histórico.

---

<sup>34</sup> No original: “[...] an important forum for the reassertion of the national melodic tradition (which draws from both the operatic tradition and Neapolitan popular song) after the intrusion of jazz and swing in the war and post-war years.”

<sup>35</sup> No original: “[...] Various observers have questioned the value of the bland and disengaged songs that the festival blessed and that became synonymous with mainstream light music.”

<sup>36</sup> No original: “[...] When it came to song, republican Italy ‘does not seem all that different from the Italy that preceded it.’”

<sup>37</sup> No original: “But the festivals were [...] examples of popular culture. The competition between the songs fired public interest and gave rise to heated divisions of opinion.”

Já em relação ao fracasso de venda dos dois discos italianos de Chico, o pesquisador Stefano La Via (2014, p. 510), durante sua entrevista com Bardotti, sugere que

em todas essas canções [dos álbuns italianos de Chico], fica evidente que, até nas mais aparentemente alegres, pode-se perceber a presença daquela escuridão que, desde o tempo da “Banda”, a Itália do boom econômico não se interessava muito em perceber, muito menos de compreender.<sup>38</sup>

Em resposta à sugestão de La Via, Bardotti relata que “a imagem do Brasil permanece aquela: as coxas das mulatas, as palmeiras, o samba...” (VIA, 2014, p. 510).<sup>39</sup> Nesse sentido, observamos a própria maneira pela qual o tradutor compreendia seu público-alvo: levava em conta que os italianos da época enxergavam o povo brasileiro de maneira estereotipada, por meio de um exotismo cultural que se limitava a símbolos culturais reduzidos a clichês.

Contudo, não podemos concluir que o fracasso de público tenha sido, de fato, motivado pelas razões propostas por Stefano La Via e Bardotti; tampouco que os fatos contextuais e históricos apresentados ao longo deste tópico motivaram diretamente a recepção dos discos italianos de Chico. Como afirma Napolitano, a recepção do público “pode mudar completamente o sentido inicial, intencionado pelo artista-criador e pelas instituições responsáveis pela produção e circulação” (NAPOLITANO, 2002, p. 102); portanto, para se chegar a alguma conclusão acerca do motivos desse fracasso, seria necessário a realização de um estudo sociológico e etnomusicológico aprofundado acerca das circunstâncias específicas ao contexto do *corpus*, que investigasse questões como a produção do gosto e os hábitos sociais — o que fugiria do escopo da nossa pesquisa. Da mesma forma, ressaltamos que, ainda que a produção das traduções tenha sido guiada por uma determinada razão — neste caso, estritamente comercial —, “nenhum agente de uma tradução pode ter a esperança de prever cada uma de suas conseqüências, os usos que serão feitos dela” (VENUTI, 2019b, p.14).

Logo, o intuito da apresentação desses dados históricos e culturais é contextualizar, em linhas gerais, a análise do nosso *corpus* — cientes das limitações impostas à nossa pesquisa, especialmente devido à escassez de investigações específicas acerca da recepção dos discos analisados.

---

<sup>38</sup> No original: “In tutte queste canzoni, evidentemente, anche le più apparentemente allegre, si avverte la presenza di quelle tenebre, che sin dai tempi della *Banda* L’Italia del boom economico non era molto interessata a percepire, né tanto meno a cercare di comprendere.”

<sup>39</sup> No original: “L’immagine italiana del Brasile rimane quella: le cosce delle mulatte, le palme di cocco, il samba...”

### 3 OS ESTUDOS DA TRADUÇÃO E A TRADUÇÃO DE CANÇÃO

#### 3.1 Do instrumentalismo ao modelo hermenêutico

Apesar de milenares, as discussões pertinentes aos Estudos da Tradução, “que teriam se iniciado com Cícero e Horácio no século I a.C.” (RODRIGUES, 2000, p. 15), estão longe de se esgotarem. A depender do período histórico, de seu contexto e suas práticas discursivas, as diversas visões a respeito da tradução e do fazer tradutório fragmentam-se, entrelaçam-se e ressignificam-se com o passar do tempo. No entanto, caso analisássemos diacronicamente os variados modelos, teorias e análises de tradução ao longo dos séculos, perceberíamos um modelo de tradução que se destaca ao frequentemente embasar as múltiplas maneiras de se traduzir, sendo amplamente difundido nos mais diversos âmbitos das sociedades, nas “culturas populares e elitistas, nas instituições acadêmicas e editoriais, nos estudos eruditos e no jornalismo literário, nos discursos teóricos mais pedantes e nos mais populares clichês e provérbios” (VENUTI, 2019a, p.1).<sup>40</sup>

De acordo com Lawrence Venuti (2019c, p. 26), esse recorrente modelo, definido como instrumental, representa uma das possibilidades de interpretar e conceber o que é a tradução. Assim, a perspectiva instrumental “possibilita e restringe o pensamento sobre tradução” (VENUTI, 2019c, p. 26)<sup>41</sup> ao reger um conjunto de práticas discursivas que compreendem o fazer tradutório “como reprodução ou transferência de uma forma, de um significado ou de um efeito invariante que está contido no ou é causada pelo texto fonte” (VENUTI, 2019a, p.1).<sup>42</sup>

As diversas práticas discursivas instrumentalistas encontram-se presumidas em ideias recorrentes acerca da tradução, como na noção de intraduzibilidade e na persistente crença de que seria obrigação do tradutor transferir para o texto traduzido uma suposta essência do texto original — caso contrário, estaria cometendo um erro, sendo infiel ou traidor. Questões como essas levam à invisibilidade profissional implicada no provérbio *traduttore traditore*, bem como à desvalorização de certas modalidades de tradução cujas restrições ultrapassam o código verbal e demandam maior flexibilidade por parte do tradutor ao realizar suas escolhas tradutórias — como no caso da tradução de poesia, de canção ou na legendagem.

---

<sup>40</sup> No original: “[...] elite and popular cultures, in academic institutions and in publishing, in scholarly monographs and in literary journalism, in the most rarefied theoretical discourses and in the most commonly used clichés and proverbs.”

<sup>41</sup> No original: “[...] enable and constrain thinking about translation.”

<sup>42</sup> No original: “[...] translation as the reproduction or transfer of an invariant that is contained in or caused by the source text, an invariant form, meaning, or effect.”

Portanto, considerando as problemáticas oriundas do pensamento instrumental, Venuti declara tomar um posicionamento contra-instrumentalista em sua teoria e justifica essa escolha ao afirmar que o modelo instrumental representa

[...] uma interpretação que simplifica grosseiramente a prática da tradução, estimulando a ilusão de acesso imediato ao texto fonte, a qual deve ser desmascarada e rejeitada. O instrumentalismo constitui um pensamento demasiadamente metafísico, que tem estigmatizado e impedido até os mais sofisticados teóricos e profissionais de avançar nosso conhecimento e prática da tradução. (VENUTI, 2019a, p. 5).<sup>43</sup>

Lawrence Venuti (2019) e Cristina Carneiro Rodrigues (2000) também demonstram em suas obras que a representação desse pensamento instrumental se traveste e se fixa no arcabouço teórico clássico dos Estudos da Tradução e da Linguística por meio de provérbios, metáforas, analogias e representações que o materializam e que, de certo modo, delimitam e reduzem as possibilidades de inovação acerca do fazer tradutório. As várias roupagens e fragmentações dessa noção costumam aparecer por meio de conceitos “como os de ‘tradução literal’, ‘livre’, ‘palavra por palavra’, ‘correspondência formal’, ‘equivalência formal’, ‘equivalência dinâmica’” (RODRIGUES, 2000, p. 18); de termos como “preservação”, “perda”, “essência”, “(im)precisão”, “transferência”, “fidelidade”, “compensação”; e de metáforas, como as que comparam a tradução ao ato de “trocar de roupa ou pintar um quadro, à metempsicose, reencarnação ou transubstanciação [...] [à] performance de um texto dramático ou a uma partitura” (VENUTI, 2019a, p. 17).<sup>44</sup>

Sendo assim, diante da significativa resistência e constância do instrumentalismo nas formações discursivas relativas à tradução, Venuti (2010/2013/2019a/2019c) apresenta hipóteses a fim de compreender as particularidades que levaram o pensamento instrumentalista a dominar as “teorias e comentários acerca da tradução por mais de dois milênios” (VENUTI, 2019a, p. 1).<sup>45</sup> Para tanto, como base de sua teoria, o autor elabora o conceito de modelo de tradução e aponta para dois modelos concorrentes: o instrumental e o hermenêutico.

O primeiro modelo, o instrumental — sobre o qual discorreremos anteriormente —, é rejeitado por Venuti, pois “trata-se de uma distorção que não é capaz de oferecer um entendimento incisivo e abrangente sobre a tradução” (VENUTI, 2013, p. 3);<sup>46</sup> enquanto o

<sup>43</sup> No original: “[...] an interpretation that grossly oversimplifies translation practice, fostering an illusionism of immediate access to the source text which must be debunked and discarded [...] constitutes a profoundly metaphysical kind of thinking that has stigmatized translation and prevented even the most sophisticated theorists and practitioners from advancing our knowledge and practice of it.”

<sup>44</sup> No original: “[...] changing clothes or painting a portrait, to metempsychosis, reincarnation, or transubstantiation [...] the performance of a dramatic text or a musical score.”

<sup>45</sup> No original: “[...] translation theory and commentary for more than two millennia [...]”

<sup>46</sup> No original: “[...] in a word, a falsehood that cannot offer an incisive and comprehensive understanding of translation.”

segundo, o hermenêutico, trata da perspectiva defendida pelo autor, o qual propõe que “precisamos adotar um modelo hermenêutico que veja a tradução como ato interpretativo que varia a forma, o sentido e o efeito do material fonte de acordo com as condições — linguísticas, culturais e sociais — que o tradutor seleciona para estruturar a interpretação” (VENUTI, 2019a, p. 136).<sup>47</sup>

Ainda no que se refere à proposta de que há modelos de tradução que guiam as formações discursivas acerca da tradução, Venuti (2019a) afirma que a elaboração desse conceito é fundamentada na noção de episteme concebida por Michel Foucault em *L'Archéologie du Savoir* (1969) ou *Arqueologia do saber* (2008). Assim, explanamos a seguir as relações fundamentais entre episteme e modelo para que, em seguida, possamos conceber as diferenças traçadas por Venuti entre esses dois conceitos.

Foucault (1969/2008, p. 214) compreende a definição de episteme como

[...] o conjunto das relações que podem unir, em uma dada época, as práticas discursivas que dão lugar a figuras epistemológicas, a ciências, eventualmente a sistemas formalizados; o modo segundo o qual, em cada uma dessas formações discursivas, se situam e se realizam as passagens à epistemologização, à cientificidade, à formalização. [...] A episteme não é uma forma de conhecimento, ou um tipo de racionalidade que, atravessando as ciências mais diversas, manifestaria a unidade soberana de um sujeito, de um espírito ou de uma época; é o conjunto das relações que podem ser descobertas, para uma época dada, entre as ciências, quando estas são analisadas no nível das regularidades discursivas.

A partir disso, Venuti então elabora que um modelo de tradução

[...] funciona quase como uma episteme: é paradigmático, composto por relações fundamentais entre parâmetros e procedimentos que delimitam a definição e proposta da tradução, é gerativo, pois projeta diversos conceitos teóricos e estratégias práticas específicas à tradução [...] [e,] assim como uma episteme, estabelece ‘regras de formação’ que regem os discursos sobre tradução nos diferentes campos e disciplinas [...]. (VENUTI, 2019, p.7).<sup>48</sup>

No entanto, ainda que haja semelhanças conceituais, Venuti ressalta que a diferença entre esses dois conceitos se dá na temporalidade, visto que a influência dos modelos de tradução na formação das práticas discursivas coincide e ultrapassa a cronologia das divisões epistemológicas propostas por Foucault. Dessa forma, é a problemática referente à diferença

---

<sup>47</sup> No original: “[...] we need to adopt a hermeneutic model in which translation is seen as an interpretive act that varies the form, meaning, and effect of the source material according to the conditions—linguistic, cultural, and social—that the translator selects to frame the interpretation.”

<sup>48</sup> No original: “[...] functions quite like an episteme: it is paradigmatic, consisting of fundamental relations between parameters and procedures that delimit what translation is and does, and it is generative, projecting various theoretical concepts and practical strategies that are specific to translation. [...] [And] like an episteme, establishes “rules of formation” that govern the discourses about translation across various fields and disciplines [...]”

temporal que justifica a elaboração de um novo conceito metodológico que possa compreender as formações discursivas relacionadas especificamente à tradução, pois

as diferentes temporalidades sugerem que, embora um modelo de tradução possa funcionar dentro dos parâmetros conceituais demarcados por uma episteme, modelo e episteme são categorias distintas que não têm necessariamente alguma conexão entre si e que seguem diferentes trajetórias de desenvolvimento. (VENUTI, 2019, p. 19).<sup>49</sup>

Assim, Venuti exemplifica seu argumento acerca da problemática da temporalidade ao demonstrar que, enquanto Foucault classifica e divide as práticas discursivas em períodos muito próximos, com durações menores que dois séculos — como “a semelhança, do séc. XVI até meados do séc. XVII (Renascimento); a representação, de meados do séc. XVII até o fim do séc. XVIII (Período Clássico), e o sistema funcional, do séc. XIX até meados do séc. XX (Período Moderno)” (VENUTI, 2019a, p. 19) —, o modelo instrumental

[...] pode ser percebido em declarações sobre tradução desde a antiguidade até o presente, ainda que, durante os períodos categorizados por Foucault, essas declarações realmente revelem a operação de epistemes concorrentes. (VENUTI, 2019a, p. 19).<sup>50</sup>

Fenômeno semelhante é também observado por Venuti (2019a, p. 19) em relação ao modelo hermenêutico que, apesar de ser mais recente — datado do fim do séc. XVIII e início do séc. XIX —, persiste até os dias contemporâneos e ainda reflete aspectos da episteme moderna. Logo, com base nos exemplos apresentados, conclui-se que o problema da temporalidade se justifica pelo fato de que as extensões temporais das epistemes de Foucault são diversas das extensões temporais dos modelos de tradução apresentados por Venuti.

Em suma, poderíamos inferir que Venuti nos leva a reconhecer a maneira pela qual as mudanças epistemológicas explicariam, por exemplo, o fato da noção de “transferência de uma forma, um significado ou um efeito invariante” (VENUTI, 2019a, p. 1) ter sofrido tantas fragmentações e ressignificações ao longo das diferentes épocas, de acordo com as práticas discursivas vigentes em cada período. No entanto, assim que nos aprofundamos na questão, é perceptível que apenas a noção de episteme não seria suficiente para justificar o fato da mesma noção basilar do instrumentalismo — a de transferência de invariante — ter permanecido inalterada desde a antiguidade e resistido a tantas mudanças epistemológicas. Portanto, em razão do reconhecimento da problemática da temporalidade, Venuti declara que o

---

<sup>49</sup> No original: “The different temporalities suggest that although a model of translation can function within the conceptual parameters demarcated by an episteme, model and episteme are distinct categories, they have no necessary connection to one another, and they follow different trajectories of development [...]”

<sup>50</sup> No original: “Instrumentalism can be perceived in statements about translation from antiquity straight through to the present, although during the periods that Foucault has marked out these statements do disclose the operation of the concurrent epistemes.”

[...] modelo de tradução parece, na verdade, expor uma limitação no conceito de episteme de Foucault, um ponto cego que aponta para outro nível epistemológico por trás do processo conscientemente executado nas formações discursivas — ou, pelo menos, por trás dos discursos que determinam o conhecimento e a prática a respeito da tradução. (VENUTI, 2019a, p. 19).<sup>51</sup>

Assim, tomamos as propostas de Lawrence Venuti como base da pesquisa, considerando que o conceito de modelo de tradução se faz necessário para o estudo do fenômeno em questão.

Isso posto, Venuti (2010, p. 8) também afirma que o modelo instrumental e o modelo hermenêutico, numa relação típica de oposições binárias, têm se estruturado de forma hierárquica, na qual o instrumentalismo ocupa posição dominante em relação às teorias e práticas da tradução, “não apenas discordando, como adiando a articulação e o desenvolvimento do seu correspondente hermenêutico, reprimindo o modo de pensamento que questionaria a noção de fonte invariante e libertaria o texto fonte à interpretação variável” (VENUTI, 2010, 8).<sup>52</sup> Portanto, para que nos desvinculemos dessa perspectiva dominante nos Estudos da Tradução, o autor não apenas propõe que o modelo instrumental seja abandonado em sua totalidade, como defende que, na teoria, na crítica ou na prática da tradução, os discursos sejam formados a partir do modelo hermenêutico de tradução — sobre o qual discutiremos no tópico 3.1.2.

Vale ainda ressaltar que a proposta de nos desvincularmos totalmente de um modelo tão fixado nos discursos da tradução é circundada por certas restrições inerentes ao estudo das ciências humanas, as quais Foucault denomina “inconsciente positivo do saber”; ou seja, precisamos considerar que há um certo “nível que escapa à consciência do pesquisador que, entretanto, faz parte do discurso científico” (FOUCAULT, 1970 *apud* VENUTI, 2019, p.16).<sup>53</sup> Dessa forma, o reconhecimento do inconsciente do pesquisador nos alerta para o fato de que, como pesquisadores, tradutores ou críticos — enfim, como sujeitos da linguagem — não conseguimos alcançar um total controle da nossa produção e das práticas discursivas predominantes no período em que estamos inseridos; logo, mesmo que tenhamos a intenção de seguir uma abordagem contra-instrumentalista, existe sempre a possibilidade de nos contradizermos.

---

<sup>51</sup> No original: “[...] The model of translation seems in fact to expose a limitation in Foucault’s concept of the episteme, a blind spot that points to another epistemological level beneath the consciously executed work in discursive formations—or at least beneath the discourses that determine the knowledge and practice of translation.”

<sup>52</sup> No original: “[...] not only differing from but deferring the articulation and development of its hermeneutic counterpart, repressing the kind of thinking that would question the notion of a source invariant and open the source text to variable interpretation.”

<sup>53</sup> No original: “[...] a level that eludes the consciousness of the scientist and yet is part of scientific discourse.”

Como exemplo dessas contradições, Venuti (2019, p.16) analisa como muitas das estratégias utilizadas por determinados teóricos<sup>54</sup> não foram deliberadamente ou conscientemente implementadas; visto que, apesar de se declararem contrários à busca pela equivalência, acabam se contradizendo ao realizar análises ou aplicações instrumentalistas. Nesses casos, o motivo da contradição se dá pela afiliação a dois modelos diversos de tradução: o hermenêutico e o instrumental.

Esse tipo de contradição, como explica Venuti (2019, p. 11), também foi abordado por Foucault e dividido entre “contradições extrínsecas” e “contradições intrínsecas”; sendo o primeiro caso resultante da “oposição entre formações discursivas distintas” (FOUCAULT, 1969/2018, p. 173) e o segundo relativo a contradições inseridas numa mesma

[...] formação discursiva e que, nascidas em um ponto do sistema das formações, fazem surgir subsistemas — [...] [ou seja,] não são duas proposições contraditórias a propósito do mesmo objeto, nem duas utilizações incompatíveis do mesmo conceito, mas duas maneiras de formar enunciados, caracterizados uns e outros por certos objetos, certas posições de subjetividade, certos conceitos e certas escolhas estratégicas. (FOUCAULT, 1969/2018, p. 173).

Diante disso, nós, pesquisadores, estaríamos sujeitos a diferentes níveis de contradições, tanto ao seguir dois modelos diferentes de tradução, no caso das “contradições extrínsecas”, quanto ao seguir apenas um único modelo que poderia, “igualmente, gerar diversos conceitos teóricos produzidos por diferentes estratégias práticas” (VENUTI, 2019a, p. 9).<sup>55</sup> Sendo assim, ainda que busquemos uma atenção crítica a possíveis orientações instrumentalistas e/ou contraditórias que possam surgir em nossas fundamentações, ou mesmo em nossas análises, estamos cientes da possibilidade de contradições ao longo da pesquisa, pois, como já nos alerta Venuti (2019a, p. 13), mesmo o modelo hermenêutico

[...] pode igualmente ir de encontro a contradições em declarações teóricas, especialmente quando incorporadas a análise de traduções específicas. Nessas ocasiões, um comentário instrumentalista pode distorcer a discussão e afastá-la do viés interpretativo.<sup>56</sup>

A partir deste ponto, concluímos este breve apanhado teórico referente às possibilidades de pensar e de fazer tradução para que, no decorrer desta pesquisa, possamos buscar uma orientação contra-instrumentalista baseada no modelo hermenêutico de tradução.

<sup>54</sup> Os exemplos discutidos por Venuti sobre tais ocorrências podem ser encontrados ao longo do tópico “*Contradiction*” do livro *Contra Instrumentalism: A Translation Polemic* (2019a, p. 11-16).

<sup>55</sup> No original: “[...] translation, similarly, can generate diverse theoretical concepts which can be realized by diverse practical strategies.”

<sup>56</sup> No original: “[...] can likewise meet with contradiction in a theoretical statement, especially when it incorporates an analysis of specific translations. On these occasions, an instrumentalist comment may unexpectedly be made to skew the discussion away from the issue of interpretation [...]”

### 3.1.1 Para além da equivalência: influências pós-modernas no Contra-instrumentalismo venutiano

Apesar de Venuti (2019a, p. 19) afirmar que o modelo hermenêutico teria surgido no fim do séc. XVIII e início do séc. XIX, por influência da episteme moderna, é preciso primeiramente compreender que sua proposta visa o afastamento da hermenêutica filosófica moderna (VENUTI, 2019a, p. 4), a qual,

após surgir entre os poetas românticos alemães, críticos e tradutores como Goethe e os irmãos Schlegel, foi submetida a um exame filosófico por Friedrich Schleiermacher e, posteriormente, reformulada por pensadores do século XX, como Heidegger e Derrida, bem como pelo teórico da tradução Antoine Berman; embora sempre sob o risco de reintroduzir um pensamento instrumental. (VENUTI, 2019a, p. 6).<sup>57</sup>

Assim, a noção de hermenêutica proposta por Venuti distancia-se do pensamento moderno e passa a ser “modificada pela semiótica e pelo pós-estruturalismo, incorporando conceitos de linguagem, textualidade e interpretação que indicam uma mudança epistemológica em direção ao pós-modernismo” (VENUTI, 2019a, p. 26, grifo nosso).<sup>58</sup> Sendo assim, limitamo-nos a, primeiramente, discutir e compreender o papel da episteme pós-moderna no combate ao essencialismo das noções instrumentalistas para, ao longo do próximo tópico, possamos de fato compreender o modelo hermenêutico proposto por Venuti.

Para tanto, iniciamos a discussão delimitando as definições dos conceitos de “pós-modernidade” e “pós-modernismo” — entendendo que há diversas significações que poderiam ser associadas aos termos. Para Venuti, seu conceito crítico de pós-modernidade baseia-se em Fredric Jameson (1991) ao adotar a divisão Marxista dos diferentes estágios de desenvolvimento do capitalismo. Assim, Venuti ressalta que, de acordo com Jameson (1991), em cada estágio de desenvolvimento do capitalismo as formações culturais são homólogas — e se distinguem das formações culturais de outros estágios por diferentes lógicas dominantes ou características específicas. Cronologicamente, esses estágios de formações culturais são denominados realismo, modernismo e pós-modernismo (VENUTI, 2013, p.143).

Também de acordo com o *The Cambridge Dictionary of Sociology*, para Fredric Jameson, o pós-modernismo seria um novo modo de experiência de vida e de sensibilidade estética que simboliza o mais recente estágio do capitalismo (PAKULSKI, 2006, p. 310); ou

<sup>57</sup> No original: “[...] first appearing among German Romantic poets, critics, and translators like Goethe and the Schlegel brothers, is submitted to a philosophical examination by Friedrich Schleiermacher and subsequently reformulated by such twentieth-century thinkers as Heidegger and Derrida as well as the translation theorist Antoine Berman, although always at the risk of reintroducing instrumentalism.”

<sup>58</sup> No original: “[...] modified by semiotics and poststructuralism, incorporating concepts of language, textuality, and interpretation that signal an epistemic shift toward postmodernism.”

ainda, como explica Anthony Elliott no mesmo dicionário, seria um período em que as correntes de produção cultural e os discursos visam desconstruir as ideologias derivadas de pensamentos totalizantes (2006, p. 460). Em síntese, como define François Lyotard (1979), “a incredulidade diante das metanarrativas” (*apud* ELLIOTT, 2006, p. 460) seria a característica fundamental do pós-modernismo.

Já em relação ao conceito de pós-modernidade, Pakulski (2006, p. 459) relata que, diferentemente do pós-modernismo nas artes, não há um consenso dos traços que delimitam a pós-modernidade. Assim, de acordo com determinados teóricos, ela pode ser entendida como um rompimento dos princípios que organizavam a sociedade moderna; ou ainda, de acordo com Fredric Jameson (1991), como uma continuação das tendências modernas, representando apenas uma mudança cultural pós-modernista como reflexo da mudança no capitalismo moderno (PAKULSKI, 2006, p. 459).

Assim, devido à extensão e multiplicidade da literatura associada à pós-modernidade, para explorarmos as influências pós-modernas no trabalho de Venuti, utilizaremos algumas das reflexões propostas por Rosemary Arrojo e, com maior enfoque, a discussão realizada por Cristina Carneiro Rodrigues no terceiro capítulo de *Tradução e diferença* (2000). Nessa obra, após investigar as obras de pesquisadores renomados nos Estudos da Tradução com o intuito de demonstrar como “o interesse dos linguistas pela sistematização da noção de *equivalência tradutória*”<sup>59</sup> (RODRIGUES, 2000, p. 18) emerge nas mais diversas teorias ao longo da história dos Estudos da Tradução, Rodrigues (2000) propõe que abordemos a “questão de equivalência do ponto de vista da desconstrução e da reflexão pós-moderna em geral” (RODRIGUES, 2000, p. 23). Assim, com o uso da exposição da “crítica pós-moderna ao essencialismo” (RODRIGUES, 2000, p. 166), dispomos de um material que nos auxilia no entendimento e na identificação das influências pós-modernas no modelo hermenêutico de Venuti.

De modo geral, as críticas pós-modernas têm como ponto de partida a crítica ao essencialismo e ao racionalismo presente em diversos âmbitos e discursos da modernidade ocidental que, por meio da imposição de classificações dicotômicas e puristas, teria como finalidade legitimar a exclusão da diferença (RODRIGUES, 2000, p. 164). Trata-se, portanto,

---

<sup>59</sup>Apesar do estudo de Rodrigues ser anterior à elaboração de Venuti sobre “modelos de tradução”, sua visão acerca de “equivalência tradutória” se assemelha muito à definição do “modelo instrumental” de Venuti, a exemplo do seguinte trecho: “Todos esses autores [previamente analisados] pressupõem a existência de um sujeito racional, autônomo, livre da influência de seu contexto, que, com o auxílio de um instrumental adequado, teria o poder de atingir a suposta essência dos textos. [...] nas bases desses trabalhos, existe a crença na possibilidade de um conhecimento em estado puro e de que valores, ideias, intenções, estariam inscritos nos textos e acessíveis ao tradutor ou pesquisador” (RODRIGUES, 2000, p. 164).

de um mecanismo de dominação em que “[...] os elementos ou conceitos se subdividem em dois termos opostos que os esgotariam em sua essência. Um desses termos é sempre considerado mais importante que o outro, o reprimido” (RODRIGUES, 2000, p. 164).

É, pois, como consequência desse mecanismo tão arraigado nas práticas discursivas eurocentradas, das tentativas de extinguir a heterogeneidade e de impor um “modelo ideal” — supostamente “oposto e superior” a tudo que seja diferente —, que teria emergido não apenas a intolerância à variação de possibilidades tradutórias a nível textual, como também os inúmeros casos de intolerância, segregação e injustiça que têm se fixado socialmente e estruturalmente ao longo da história das sociedades modernas.

Em vista disso, as teorias de tradução fundamentadas na pós-modernidade partem do pressuposto de que a tradução, como prática humana atravessada pelas formações discursivas da época e do contexto em que se encontra inserida, teria sido influenciada por esses mecanismos modernos de dominação e de imposição da univocidade. Logo, esse movimento essencialista “tem como consequência a desvalorização da atividade tradutória, que se manifesta especialmente por meio das tentativas de normatizar sua prática e da exigência de uma impossível neutralidade do tradutor” (RODRIGUES, 2000, p. 177). Diante disso,

ao abrirem mão de uma suposta transparência e ao virarem do avesso as noções tradicionais de originalidade e fidelidade, [...] [os estudos pós-modernos da tradução] passam a assumir a responsabilidade autoral de suas interferências e começam a lutar pela conquista de um espaço profissional mais digno e mais satisfatório. (ARROJO, 1996, p. 63).

Ainda no que se refere ao pensamento pós-moderno em geral, salientamos que a literatura associada à pós-modernidade é extensa, e cada corrente possui diferentes focos de estudo. Como demonstra

McGowan (1991, p. ix-x), as vertentes [pós-modernas] mais importantes [...] são o pós-estruturalismo (Jacques Derrida e Michel Foucault), o marxismo contemporâneo (Fredric Jameson, Terry Eagleton e Edward Said), o neopragmatismo (Jean-François Lyotard, Stanley Fish e Richard Rorty). (*apud* RODRIGUES, 2000, p. 165).

Diante disso, Rodrigues (2000, p. 165) destaca que, dentre a vasta literatura pós-moderna, a visão mais frequentemente associada às reflexões sobre tradução é a de Jacques Derrida e Stanley Fish — por esse motivo, utiliza a teoria dos dois autores como embasamento das discussões apresentadas em sua obra, *Tradução e diferença* (2000).

Assim, considerando também que Venuti utiliza conceitos derridianos na elaboração de seu modelo hermenêutico — o qual apresentaremos no próximo tópico —, demonstramos a seguir as premissas do pensamento linguístico pós-moderno por meio das discussões desenvolvidas por Rodrigues (2000) acerca dos pressupostos fundamentais da teoria de Jacques

Derrida. Com isso, objetivamos fomentar uma breve reflexão a respeito da visão pós-estruturalista sobre língua e tradução que antecede e alicerça as propostas venutianas.

Como visto anteriormente, Jacques Derrida é considerado um filósofo pós-estruturalista — assim como Michel Foucault — e, como destaca Arrojo (1996, p. 60), o pós-estruturalismo é a reflexão pós-moderna que mais explicitamente se relaciona “aos estudos da linguagem que encontraram no estruturalismo inspirado em Saussure uma das últimas roupagens que o ideal da modernidade pôde assumir”. Assim, um dos pontos de partida do pensamento derridiano é a desconstrução<sup>60</sup> do estruturalismo linguístico, concebido pelo Círculo de Praga a partir da leitura de propostas saussurianas organizadas em sua obra póstuma, o *Cours de Linguistique Générale* (1916). Arrojo (1996, p. 60) descreve a desconstrução de Derrida como “talvez um dos momentos mais importantes de todo o pensamento pós-estruturalista”; pois, em *Gramatologia* (1967), Derrida “‘mostra’ ao texto de Saussure aquilo que esse texto não pôde ‘ver’ para poder se constituir no texto inaugural da chamada ‘ciência’ da linguagem e da reflexão estruturalista” (ARROJO, 1996, p. 60).

Arrojo (1996, p. 60), entretanto, enfatiza a importância de não desconsiderarmos a relação paradoxal existente entre o pós-estruturalismo e o estruturalismo; visto que, ao mesmo tempo em que o pós-estruturalismo é uma oposição radical, também é uma complementaridade. Essa relação paradoxal se explicaria pois,

na passagem (sem fronteiras claramente demarcadas) que marca a transição do estruturalismo para o pós-estruturalismo, há uma radicalização de insights e pressupostos que, de certa forma, permite pensar a reflexão pós-estruturalista como uma espécie de estruturalismo mais atento e menos iludido. (ARROJO, 1996, p. 60).

Dessa forma, devido à relação intrínseca do pós-estruturalismo com o estruturalismo, é prudente compreendermos de antemão alguns dos fundamentos saussurianos a partir dos quais Derrida desenvolve sua crítica pós-estruturalista.

Nesse sentido, Rodrigues (2000, p. 186) argumenta que a grande contribuição de Saussure aos estudos da linguagem foi o rompimento de concepções da tradição ocidental, contrariando ideias como, por exemplo, a noção de que os signos teriam valores fixos, preexistentes a eles (RODRIGUES, 2000, p. 186); ou ainda, de que uma palavra só poderia ser

---

<sup>60</sup> O termo desconstrução é a palavra-chave da teoria de Jacques Derrida, e, de acordo com o *The Cambridge Dictionary of Sociology*, não influenciou apenas os estudos da linguagem e da tradução, como também “impactou a literatura, os Estudos Culturais, a arquitetura, os Estudos do Gênero e algumas teorias sociais pós-modernas.” (FRISBY, 2006, p. 126, tradução minha). Como filosofia pós-estruturalista, partindo da crítica às oposições binárias das “análises estruturalistas, da sociologia (sagrado/profano; comunidade/sociedade) e dos discursos mais difundidos (homem/mulher) [...], a desconstrução [...] desafia a legitimidade desses dualismos hierárquicos, a fim de destituir seu status autoritário. Logo, a desconstrução também visa empoderar aqueles marginalizados por esses discursos e incentivar a proliferação da diferença” (FRISBY, 2006, p. 126, tradução minha).

conhecida pela experiência. Sendo assim, Saussure passou a enfatizar que a percepção da realidade não tem relação direta com os componentes da língua, “tendo em vista que as palavras não denominariam as coisas e a língua articularia seus próprios constituintes” (RODRIGUES, 2000, p. 186).

Contudo, apesar das relevantes contribuições e inovações de Saussure, apresentamos duas das principais problemáticas identificadas por Derrida no estruturalismo saussuriano: a dicotomia entre *significado e significante* e a dicotomia entre *fala e escritura*.

Em relação à oposição dicotômica que Saussure propõe entre *significado e significante* — sendo significado o conceito do signo linguístico e significante sua imagem acústica —, Derrida revela que Saussure se contradiz e “retoma a tradição ocidental que opõe o conceitual ao material” (RODRIGUES, 2000, p. 190). Nesse sentido, podemos identificar na dicotomia significado/significante a influência de uma visão platônica, a qual influenciou a tradição do pensamento ocidental por meio da dicotomia entre o mundo inteligível e o mundo sensível.

Essa retomada da tradição do pensamento ocidental se dá na medida em que o significado, quando oposto ao significante, representaria um conceito soberano, um “significado transcendental que ultrapassaria qualquer limite da experiência humana [...], estaria acima de qualquer contexto” (RODRIGUES, 2000, p. 190), e cuja existência no mundo inteligível seria independente e anterior à sua representação material no mundo sensível — isto é, independente e anterior ao seu significante. Logo, Derrida entende que é essa oposição e separação dicotômica entre significante e significado que “implicaria a possibilidade de um conceito puramente inteligível, que só remetesse a si mesmo, à sua essência, e que excederia a cadeia de signos” (RODRIGUES, 2000, p. 190).

Com isso, a crítica de Derrida à noção de “significados transcendentais” parte do pressuposto de que essa ideia permitiria “pensar na fixidez dos sentidos e dos valores, não na multiplicidade de relações diferenciais que se estabelecem entre os signos” (RODRIGUES, 2000, p. 191). Consequentemente, a crença de que os sentidos e os valores seriam estáveis e transcendentais embasa a equivocada ideia de que determinado conceito só pode ser compreendido de uma única maneira em qualquer língua em que é expresso; como também fundamenta “a noção de equivalência entre línguas, pois suprime e suspende a diferença entre elas. (RODRIGUES, 2000, p. 191).

Dessa forma, a fim de superar essa problemática apontada, Derrida propõe que

é a articulação entre significado e significante que produz sentido e que não há um termo puro, material, oposto a outro, conceptual, pois nenhum deles pode ser apenas sensível, nem puramente inteligível [...]. (*apud* RODRIGUES, 2000, p. 191).

Rodrigues (2000, p. 192) também ressalta que, para Derrida, a crítica à dicotomia tampouco pode ser radical e os dois termos não podem ser confundidos; isto é, não podem ser compreendidos como uma fusão, como análogos, mas como termos diferentes cuja “diferença não é pura, uma vez que um implica o outro, ou seja, são dois termos de uma mesma produção” (RODRIGUES, 2000, p. 192).

Derrida também critica a valorização estruturalista da fala — como a representação mais próxima do mundo inteligível, “da essência, da verdade, pois representaria diretamente o pensamento” (RODRIGUES, 2000, p. 194) — em detrimento da escritura — a qual seria apenas uma “representação da fala, ou seja, sua exteriorização, sua conversão em símbolos, ou marcas visuais” (RODRIGUES, 2000, p. 194). Essa divergência dicotômica permite supor que a fala, como representação direta do pensamento, seria “natural”; enquanto a escritura seria apenas um suplemento “artificial” e “impuro”, supostamente externo e complementar ao sentido “presente” e “puro” transmitido pela fala.

Derrida então refuta a suposta pureza da fala em detrimento da escrita com base no fundamento saussuriano da arbitrariedade dos signos, demonstrando a contradição nessa dicotomia a partir da seguinte lógica: “se os signos são convencionais e arbitrários, nem os falados, nem os escritos, podem ser ‘naturais’” (RODRIGUES, 2000, p. 196). Com isso, a desconstrução derridiana propõe que não apenas a escritura seria uma representação arbitrária externa aos sentidos, mas também a fala que, assim como outros sistemas de representação — a exemplo da pintura, ou de uma imagem na televisão —, também pressupõe uma mediação suplementar; ou seja, também é um suplemento convencionalizado para representar os sentidos (LUCY, 2004, p. 135).

Assim, partindo da desconstrução dessas duas dicotomias, Rodrigues (2000) nos mostra que a proposta de Derrida é de que passemos a compreender que “todo significante relaciona-se com todos os significantes, escritos e orais, no interior do sistema diferencial, sem identidade própria, sem essência, caracterizando-se por ser aquilo que não é” (RODRIGUES, 2000, p. 196, grifo nosso). Então, a partir desse ponto, passamos a de fato compreender a proposta derridiana.

Para Derrida, a caracterização do significante “ser aquilo que não é” trata-se de um “jogo de representações” entre os significantes, guiados por um movimento diferencial denominado *différance*,<sup>61</sup> o qual “supõe que [...] nenhum elemento possa estar presente em si e referindo-se apenas a si próprio (Derrida, 1967/1973, p. 28)” (RODRIGUES, 2000, 198). Assim, por meio

---

<sup>61</sup> O conceito de *différance* é um neologismo no francês que, apesar de possuir grafia diferente, tem a mesma pronúncia e faz referência ao verbo “*différer*”, o qual “tanto pode significar ‘adiar, procrastinar, retardar’, quanto ‘divergir, discordar’, ‘ser diferente’, ‘distinguir-se’” (RODRIGUES, 2000, p. 198).

da noção de *différance*, Derrida explica o processo de significação como um “sistema em que os signos se referem apenas a outros signos, [...] [em um] infinito processo de adiamentos e remissões, [no qual] nunca há o encontro de uma presença exterior à linguagem” (RODRIGUES, 2000, p. 198). Portanto, considerando que nunca há um significado completo em si mesmo, apenas um jogo de diferenças e remissões, o que há nesse jogo da *différance* é a constituição com base no rastro de outros elementos — isto é, para Derrida, os signos se constituem “a partir dos rastros dos outros elementos [...]. Forma-se um tecido em que nenhum elemento está presente ou ausente, pois nenhum elemento é auto-suficiente a ponto de ter em si um significado. (RODRIGUES, 2000, p. 199).

Assim, como consequência do reconhecimento desse sistema diferencial, a ideia de um “significado transcendental” passa a ser negada, visto que os significados não existiriam *a priori* ou no “mundo inteligível” — como afirma a tradição platônica —; mas seriam formados a partir desse sistema de diferenças e remissões a rastros de outros significados, onde “cada significante só adquire significado ao remeter a outro significante, passado ou futuro” (RODRIGUES, 2000, p. 199).

Por conseguinte, ao aplicarmos essas noções linguísticas à tradução, somos levados a compreender como a desconstrução da noção de “significados transcendentais” foi imprescindível para a desconstrução da busca pela transferência invariável entre texto original e texto traduzido. Deixamos, pois, de entender a tradução como processo re-produtor de sentidos, como um espelho do original, e passamos a percebê-la como uma nova escritura, uma nova representação composta dentro de um sistema de mediações suplementares, que não transmite um significado puro, mas que é um suplemento inserido numa trama mutável e infinita de significações, derivada da leitura do tradutor e sujeita a tantas outras novas leituras.

Por fim, concluímos que, se fazemos novas leituras e inserimos signos em um sistema em movimento diferencial, pensar na equivalência seria, então, “remeter ao fim do movimento, a significados atados a significantes, que possam ser compreendidos, não interpretados” (RODRIGUES, 2000, p. 200). Então, ao considerarmos a interpretação, vamos além dos limites preestabelecidos pela equivalência e passamos a compreender a tradução como

uma operação que interpreta significados nas tramas de um tecido diferencial e os representa como significantes, que fazem parte de um sistema de normas diferente do primeiro sistema e que, por sua vez, interpretar-se-ão da rede de diferenças do significado. [Portanto,] o tradutor, ao produzir sua interpretação, não transcende o sistema da linguagem, mas contextualiza os significantes em uma rede de diferenças e de remissões. (RODRIGUES, 2000, p. 192)

Assim, ancorados na discussões pós-estruturalistas, passamos a compreender a tradução como ato interpretativo a partir das propostas contemporâneas de Lawrence Venuti e de seu modelo hermenêutico de tradução.

### 3.1.2 Tradução como ato interpretativo: o modelo hermenêutico de tradução

Ao contrário do que se possa presumir a respeito da ideia de “contra-instrumentalismo”, quando compreendemos a tradução a partir do modelo hermenêutico de Venuti, não deixamos de considerar a possibilidade da existência de traduções instrumentalistas ou de tradutores que buscam, a todo custo, a equivalência formal. O modelo hermenêutico não exige ou aconselha que as traduções deliberadamente variem o texto de partida; pelo contrário, considera-se que inclusive as tentativas mais rigorosas de transferência de “invariante equivalente” ou de conservação de um alegado “sentido transcendental” ainda são atos interpretativos (VENUTI, 2019a, p. 39). Isto é, mesmo em casos de estrita correspondência semântica ou aproximação estilística, “a tradução constrói uma diferente série de arranjos contextuais na língua traduzida, adquirindo significados, valores e funções que são novas tanto para o texto fonte quanto para a cultura alvo” (VENUTI, 2019a, p. 44).<sup>62</sup> No modelo hermenêutico, qualquer tipo de tradução é entendido como fundamentalmente interpretativo, independentemente das técnicas investidas pelo tradutor.

Logo, o ponto é que, nos diferentes casos de traduções, críticas ou posicionamentos instrumentalistas,

o modelo hermenêutico pode apenas questionar qualquer aceitação de invariância desprovida de senso crítico, seja essa orientação instrumental derivada da indústria da tradução ou representante da prática corrente dos tradutores profissionais. (VENUTI, 2019a, p. 39).<sup>63</sup>

Portanto, é por meio do questionamento crítico ao pensamento instrumentalista que Venuti (2019a, p. 26) pretende evitar qualquer restabelecimento do essencialismo.

Isso posto, a título de elucidação e simplificação, enfocaremos a seguir os objetivos do modelo hermenêutico em relação a dois casos pertinentes à tradução: a prática e a crítica.

Quanto à prática da tradução, isto é, ao ato tradutório em si, Venuti critica o uso de estratégias dogmáticas e instrumentalistas que visam prescrever o “modo correto” pelo qual o tradutor deveria traduzir. O autor busca, portanto, subverter a visão convencional de tradução

---

<sup>62</sup> No original: “[...] translation builds a different set of contexts in the translating language, supportive of meanings, values, and functions that are new to both the source text and the receiving culture.”

<sup>63</sup> No original: “[...] the hermeneutic model can only question any uncritical acceptance of invariance, whether that orientation derives from the translation industry or describes the current practices of professional translators.”

e propagar um modelo que, ao ser reconhecido pelo tradutor profissional, possa influenciar sua forma de interpretar e suas escolhas tradutórias; além de desconstruir as influências instrumentalistas que guiam inconscientemente sua maneira de traduzir. Venuti então afirma que sua proposta é divulgar um modelo que em “nenhum outro lugar é apresentado com tanta precisão e detalhe [...], pois essas questões permanecem arraigadas e inconscientes” (VENUTI, 2019a, p. 16).<sup>64</sup> Ao trazer à consciência seus questionamentos contra-instrumentalistas, o autor espera que seu modelo hermenêutico seja gerativo, originando e fundamentando futuros “conceitos teóricos e estratégias práticas que são específicas à tradução” (VENUTI, 2019a, p. 7).<sup>65</sup>

Para além disso, o autor também ressalta e demonstra ao longo de sua obra que as práticas e teorias são institucionalmente coibidas, visto que o tradutor “inscreve no texto fonte uma interpretação variável que é controlada pelas instituições nas quais o texto é produzido e circula” (VENUTI, 2019, p. 174);<sup>66</sup> sendo assim, uma forma hermenêutica de se traduzir exige que, além de reconhecer as problemáticas advindas do pensamento instrumental e de posicionar-se criticamente contra essas noções, o tradutor também deveria resistir à dominação dos “discursos amparados pelas instituições culturais” (VENUTI, 2019a, p. 174).<sup>67</sup> Nesse sentido, apresentaremos no próximo tópico a compreensão de Venuti acerca da possibilidade de um posicionamento ético na tradução, que desafie as propostas de dominação e controle das instituições domésticas.

Já em relação à análise crítica das traduções — conforme a qual pretendemos nos orientar no tópico 4.5. desta dissertação —, Venuti propõe que não façamos julgamentos de valor, como valorações entre tradução “certa” ou “errada”, “fiel” ou “infiel”. Esse tipo de julgamento instrumental

remove o texto traduzido do contexto histórico e cultural que, como ato interpretativo, atribuem a ele significados. [...] [Essa leitura instrumental] também insere a tradução em um domínio atemporal e universal, onde julgamentos de precisão e de erro, por meio de uma análise ilusória, induzem a previsão de uma outra possibilidade de interpretação concorrente. (VENUTI, 2019a, p. 58).<sup>68</sup>

---

<sup>64</sup> No original: “Nowhere is a model presented with the detail or precision [...] because it remains deep-seated and unthought.”

<sup>65</sup> No original: “[...] theoretical concepts and practical strategies that are specific to translation.”

<sup>66</sup> No original: “[...] inscribing the source text with a variable interpretation that is controlled by the institutions in which it is produced and circulated.”

<sup>67</sup> No original: “[...] the dominance of instrumentalism in discourses housed in cultural institutions.”

<sup>68</sup> No original: “[...] removes a translated text from the cultural situation and historical moment that invest it with significance as an interpretive act. [...] installs the translated text in a timeless, universal realm where judgments of correctness or error are summoned to advance, through an analytical sleight of hand, a competing interpretation.”

Desse modo, Venuti (2013, p. 168) propõe que façamos a leitura das “traduções como textos independentes, que obviamente imitam seus textos-fontes, mas também são relativamente autônomos devido às diferenças linguísticas e literárias, estruturais e culturais”.<sup>69</sup> Por fim, o autor também propõe que, “se todo texto pode ser interpretado, todo texto pode ser traduzido” (2019c, p. 9);<sup>70</sup> discordando da noção instrumental de que exista algum tipo de intraduzibilidade.

Já no que se refere aos fundamentos do modelo hermenêutico proposto por Venuti, como já visto no tópico anterior, o autor busca uma teoria que se afaste da noção hermenêutica moderna e se aproxime de uma hermenêutica que representa uma mudança epistemológica pós-moderna, com influência do pós-estruturalismo e da semiótica.

Sendo assim, no que se refere à base do modelo hermenêutico apresentado por Venuti, bem como às correntes teóricas e autores específicos que fundamentaram seu pensamento, o autor propõe que

uma tradução recontextualiza o texto fonte na língua e cultura alvo ao aplicar um conjunto de interpretantes formais e temáticos para inscrever uma interpretação. Com base no conceito de **inscrição de Jacques Derrida**, [Venuti] entend[e] que o texto fonte sempre chega ao processo tradutório como texto já interpretado, marcado por um discurso cultural, e submetido a outra inscrição, talvez divergente, quando traduzido. Com base no conceito de **interpretante de Charles Peirce**, [Venuti] entend[e] o processo tradutório como a aplicação de mediadores formais e temáticos que realizam a inscrição, transformando o texto fonte no texto traduzido. (Venuti 2012a: 495–99 *apud* VENUTI, 2013, p. 4, grifo nosso).<sup>71</sup>

Desse modo, em relação à compreensão da citação supracitada, limitamo-nos a, primeiramente, compreender a noção derridiana de inscrição citada por Venuti — visto que já apresentamos no tópico anterior uma introdução às bases do pensamento pós-estruturalista de Jacques Derrida — para, em seguida, compreendermos a noção de interpretante, oriunda da semiótica de Charles Peirce.

Como apresentado no anterior, para Derrida, não há substância que remeta à presença de fato, que tenha um “significado transcendental” contido em si. Assim, de acordo com a

---

<sup>69</sup> No original: “[...] translations as texts in their own right, which are obviously imitative of the source texts they translate but relatively autonomous from those texts because of differences that are both linguistic and literary, structural and cultural.”

<sup>70</sup> No original: “If any text can be interpreted, however, then any text can be translated.”

<sup>71</sup> No original: “[...] a translation recontextualizes the source text in the translating language and culture by applying a set of formal and thematic interpretants to inscribe an interpretation. Following Jacques Derrida’s concept of inscription, I saw the source text not only as coming to the translation process as always already interpreted, traced with a cultural discourse, but also as undergoing a further, perhaps divergent inscription when translated; following Charles Peirce’s concept of interpretant, I saw the translation process as the application of formal and thematic mediators that perform the inscription, turning the source into the translated text (Venuti 2012a: 495–99).”

desconstrução derridiana, os significados são formados a partir de um jogo de diferenças e remissões a outros significados e significantes, no qual é impossível a existência de uma presença completa. Portanto, o que existe de fato seriam rastros da presença de outros signos, cuja realização é sempre adiada e, conseqüentemente, esses “valores não emanam do sistema, mas se atribuem no próprio jogo do rastro” (RODRIGUES, 2000, p. 200). Assim, chega-se à importância da noção de inscrição para esse processo de significação, pois, segundo Derrida (1987, p. 392 *apud* RODRIGUES, 2000, p. 200, grifo nosso), uma palavra “só adquire seu valor a partir da inscrição numa cadeia de substituições possíveis, naquilo que se chama tão tranquilamente de ‘contexto’”; logo, a inscrição em um dado “contexto”, em um “jogo do rastro”, é a condição primeira e pressuposta para que qualquer signo adquira algum valor.

Nesse sentido, ao afirmar que o texto de partida é “submetido a outra inscrição, talvez divergente, quando traduzido”, Venuti assume que o tradutor inevitavelmente inscreve o texto e seus signos numa outra “cadeia de substituições possíveis” (RODRIGUES, 2000, p. 200), em um outro contexto, que difere daquele de partida.

Já em relação à teoria semiótica citada por Venuti, abordamos uma concisa contextualização do pensamento semiótico com base nas propostas de Charles Peirce e Umberto Eco,<sup>72</sup> com o intuito de brevemente apresentar o conceito de interpretante, essencial para a compreensão da abordagem venutiana — ainda que a proposta da presente pesquisa não inclua uma análise de fato semiótica das traduções.

A princípio, destacamos que, para Peirce, um signo

é algo que, de certo modo, substitui alguma outra coisa para alguém. Esse signo dirige-se a alguém; isto é, ele cria na mente da pessoa um signo equivalente ou, talvez, um signo mais desenvolvido. O novo signo que é criado [...] [é denominado] como o interpretante do primeiro signo. (*apud* ECO, 1976b, p. 1461).<sup>73</sup>

Assim, para a semiótica, um signo pode ser qualquer coisa — uma palavra, um livro, uma expressão, um grito, um vídeo, uma pessoa etc. — que representa alguma outra coisa, denominada objeto do signo — que, assim como o signo, pode ser qualquer coisa de qualquer espécie. Entretanto, esse signo, quando identificado por alguém, produz um efeito interpretativo na mente desse receptor e torna-se um novo signo, cuja denominação é interpretante do signo.

<sup>72</sup> Compreendemos a noção de interpretante com base na sugestão de Venuti em *Contra Instrumentalism: a translation polemic* (2019), o qual recomenda em nota a consulta de duas obras de Umberto Eco que aqui utilizamos: o livro *A Theory of Semiotics* (1976a, p. 69-71) e o artigo *Peirce's Notion of Interpretant* (1976b, p. 1457-72).

<sup>73</sup> No original: “[...] is something which stands to somebody for something in some respect or capacity. It addresses somebody, that is, it creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign. That sign which it creates I call the interpretant of the first sign.”

(SANTAELLA, 2018, p. 8). Como exemplifica Santaella em seu livro *Semiótica Aplicada* (2018, p. 8): um grito emitido por uma pessoa é um signo, uma vez que representa um objeto — o qual pode ser um sentimento de dor, alegria ou espanto. Esse grito, ou signo, ao ser identificado por alguém, provocará um efeito interpretativo nesse receptor, que sairá para acudir a pessoa, ignorar, ou até mesmo gritar junto. O produto desse efeito interpretativo é o interpretante.

Vale ainda acrescentar que os interpretantes também são produzidos por influência cultural, como no seguinte exemplo apresentado por Eco (1976b, p. 1459): unicórnio é um signo, assim como cachorro também o é, independentemente da existência real do objeto unicórnio. Ou seja, apesar do efeito interpretativo do signo unicórnio não ter sido construído pela nossa experiência “real” com o objeto unicórnio, o interpretante produzido tem características semelhantes às demonstradas por uma definição de unicórnio elaborada socialmente por uma dada cultura, dentro de um específico sistema de conteúdo. Somado a isso, os interpretantes tampouco se apresentam apenas na forma de um único signo mental, pois

podem ser discursos complexos, que não apenas traduzem, como também desenvolvem, por meio de inferências, todas as possibilidades lógicas sugeridas por um signo; em outras palavras, o interpretante pode também ser todo o silogismo deduzido a partir de premissas como /todo homem é mortal/ ou /Sócrates é um homem/. (ECO, 1976a, p. 70).<sup>74</sup>

Assim, tomando como pressuposto o pós-estruturalismo e a noção de interpretante para a semiótica, apresentamos, a seguir, as considerações de Venuti acerca da utilização metodológica e da reformulação do conceito de interpretantes para sua proposta de análise hermenêutica da tradução.

A princípio, Venuti entende que, para realizarmos uma análise hermenêutica, é preciso considerar a inscrição dos interpretantes do tradutor no texto traduzido; bem como, na posição de pesquisadores, devemos também assumir a possibilidade da interferência intrínseca da aplicação dos nossos próprios interpretantes ao investigar uma tradução, dado que a análise inevitavelmente passa pelo crivo da nossa própria interpretação.

De modo geral, para Venuti, os interpretantes não apenas guiam as escolhas verbais dos tradutores, como também garantem que essas escolhas sejam movimentos interpretativos (VENUTI, 2019a, p.2) que tornam o texto de chegada autônomo do texto de partida, “criando novas possibilidades de recepção do texto fonte em um contexto linguístico e cultural diverso”

---

<sup>74</sup> No original: “[...] they can be complex discourses which not only translate but even inferentially develop all the logical possibilities suggested by the sign; in other words the interpretant can also be the entire syllogism deduced from such premises as /all men are mortal/ or /Socrates is a man/.”

(VENUTI, 2019a, p. 175).<sup>75</sup> Logo, a aplicação de interpretantes faz com que as escolhas dos tradutores não se limitem apenas a questões verbais, pois cada interpretante potencialmente inicia um processo infinito de semiose,<sup>76</sup> delimitado por “um contexto interpretativo, um local institucional, uma conjuntura de formas e práticas culturais, e um momento histórico” (VENUTI, 2019a, p. 3).<sup>77</sup> Portanto, é todo um conjunto de forças extralinguísticas que define as possibilidades interpretativas dos tradutores/leitores, que influencia suas interpretações e decisões, e que não podemos desconsiderar ao analisar uma tradução.

Portanto, tendo em vista a multiplicidade das possibilidades interpretativas, chega-se à conclusão de que um mesmo texto pode ser traduzido de diferentes formas, dado que uma única tradução é o resultado da aplicação de apenas um conjunto restrito de interpretantes formados a partir de influências extralinguísticas específicas, às quais determinado tradutor estava submetido no período em que traduzia. Desse modo, cada leitor/tradutor interpreta — e, conseqüentemente, traduz — a partir de seu conjunto limitado de interpretantes, que se diferem de acordo com as inúmeras possibilidades de configurações das “hierarquias de valores, crenças e representações validadas pelas instituições” (VENUTI, 2019a, p. 174)<sup>78</sup> que delimitam seu processo semiótico.

Já no que se refere às características dos interpretantes utilizados por Venuti como “categorias conceituais e ferramentas analíticas” (VENUTI, 2010, p. 24),<sup>79</sup> apresentamos a seguir seus atributos gerais e específicos.

Em relação às características gerais: para Venuti (2019c, p. 11), os interpretantes derivam de materiais preexistentes, tanto na cultura de partida quanto na cultura de chegada — no entanto, essa derivação é seletiva, podendo os interpretantes imitar, transformar ou deliberadamente revisar esses materiais. Por materiais, Venuti compreende as

[...] formas e práticas culturais: padrões de uso na língua traduzida, arcaicas e atuais, padrão e não-padrão; tradições e convenções de produção do texto original, como

<sup>75</sup> No original: “[...] creating new possibilities of reception for the source text in a different language and culture.”

<sup>76</sup> De acordo Peirce, o processo infinito de semiose — ou seja, de produção de sentido — ocorre, pois, o “interpretante é uma ‘representação mediadora’ (1.553) [...], visto que ‘o objeto da representação não pode ser outra coisa senão uma representação da qual a primeira representação é o interpretante’, logo, ‘uma infinita série de representações, cada qual representando outra anterior, pode ser imaginada como tendo um objeto absoluto como limite. O significado de uma representação não é nada mais que uma representação... portanto, tratamos de uma infinita regressão aqui[...]” (PEIRCE, 1903, p. 1553 *apud* ECO, 1976b, p. 1464, tradução minha). Assim, de acordo com a semiótica, Venuti entende a produção de sentido derivada da aplicação de interpretantes como um processo contínuo, que se dá “por meio de movimentos constantes que referem um signo a outro signo, ou a uma série de outros signos, e circunscreve unidades culturais de maneira assintótica, nunca deixando uma tocar a outra, apesar de podermos acessá-las por meio de outras unidades” (ECO, 1976a, p. 71, tradução minha).

<sup>77</sup> No original: “[...] interpretive occasion, an institutional site, a conjuncture of cultural forms and practices, and a historical moment [...].”

<sup>78</sup> No original: “[...] the hierarchy of values, beliefs, and representations validated by those institutions.”

<sup>79</sup> No original: “[...] conceptual category or analytical tool [...].”

estilos, gêneros e discursos; tradições e convenções da crítica e da prática da tradução, como conceitos teóricos e estratégias práticas; padrões de recepção, históricos e atuais, como traduções antecedentes dos textos do autor do TF e de outros autores da LF; e valores, crenças e representações que possuem força ideológica. (VENUTI, 2019c, p. 11).<sup>80</sup>

Para além disso, os interpretantes também estão posicionados em hierarquias de prestígio validadas por instituições sociais, ou seja, há interpretantes que ocupam posições **dominantes** — os quais, além de possuírem maior capital cultural, simbólico e econômico,<sup>81</sup> também são considerados canônicos e fazem com que a tradução alcance uma circulação em larga escala ao torná-la facilmente compreensível, aculturando e domesticando o texto de partida a tudo que é familiar e valorizado no contexto de chegada (VENUTI, 2019c, p. 15). No entanto, ainda que a inscrição desse tipo dominante de interpretante possa ser mercadologicamente mais viável, no sentido em que mantém padrões habituais ao público-alvo, também pode ser entendido como um posicionamento antiético na tradução, visto que mantém o *status quo* do contexto de chegada sem que traços da diferença sejam registrados (VENUTI, 2019c, 16).

De maneira inversa, há também interpretantes **subordinados**, os quais podem ser residuais — derivados de períodos anteriores — ou emergentes — fazendo uso de materiais inovadores que ainda não atingiram ampla aceitação. Venuti (2019c, p. 15) ainda afirma que os interpretantes subordinados podem ser estigmatizados por influência das ideologias dominantes — o que potencialmente limita a circulação da tradução, já que demandam um maior processo cognitivo ao inscrever na tradução aspectos estrangeirizados, menos familiares e pouco valorizados. Assim, o uso de interpretantes subordinados seria mais ético na medida em que questiona “a dominação de formas e práticas canônicas sobre textos e culturas estrangeiras” (VENUTI, 2019c, p. 15).<sup>82</sup> Contudo, sobre um posicionamento ético na tradução, aprofundaremos essa discussão com maior detalhamento no tópico 3.1.3.

Já em relação às categorias específicas, Venuti classifica os interpretantes entre formais e temáticos:

---

<sup>80</sup> No original: “[...] cultural forms and practices: patterns of usage in the translating language, past and present, standard and nonstandard; traditions and conventions of producing original compositions, including styles, genres, and discourses; traditions and conventions of translation commentary and practice, including theoretical concepts and practical strategies; patterns of reception, historical as well as recent, including previous translations from the work of the source-text author as well as other source-language authors; and values, beliefs, and representations that have acquired ideological force.”

<sup>81</sup> Venuti refere-se aos diferentes tipos de capital propostos por Pierre Bourdieu, os quais fazem alusão ao acúmulo de bens obtidos simbolicamente — sejam eles relativos à dinheiro e posses (capital econômico); à influência dentro de uma sociedade (capital social); ou ao nível de educação e acesso ao conhecimento (capital cultural). Venuti sugere a consulta do capítulo de Bourdieu, “The Forms of Capital”, do livro *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education* (1986, p. 241-258).

<sup>82</sup> No original: “[...] the dominance of canonical forms and practices over foreign texts and cultures.”

Os interpretantes **formais** podem ser relacionados ao conceito de equivalência, incluindo, por exemplo, a aproximação semântica<sup>83</sup> baseada na definição de dicionários; ou ainda, a aproximação estilística, a qual guia as escolhas lexicais e sintáticas do tradutor com o intuito de ser “fiel” a determinado estilo (VENUTI, 2013, p. 181). Para Venuti, os interpretantes formais são estruturas (VENUTI, 2019c, p. 10), ou seja, referem-se a aspectos estruturais da língua, como convenções gramaticais, estilísticas e definições dicionarizadas.

Os interpretantes **temáticos**, entretanto, referem-se a níveis mais amplos das convenções, adentrando, portanto, o plano ideológico. Para Venuti (2013, p. 181), interpretantes temáticos são códigos no sentido em que representam algum discurso específico, tomado por crenças, representações e valores afiliados a entidades e grupos sociais específicos. Um último aspecto que também pode influenciar e guiar a aplicação de interpretantes temáticos é a função que se espera que a tradução cumpra no mundo (VENUTI, 2019c, p. 10).

A seguir, passemos para discussões sobre a ética envolvida nos tipos de interpretantes selecionados para serem inscritos nas traduções.

### 3.1.3 Por uma ética da tradução

Ao tratarmos de um posicionamento tradutório que se realize de maneira ética, é preciso primeiramente compreender os poderes aos quais a tradução está sujeita e como o tradutor pode agir diante disso. À princípio, entendemos que qualquer uso da língua ocorre em um “lugar de relações de poder, uma vez que uma língua, em qualquer momento histórico, é uma conjuntura específica de uma forma maior dominando variáveis menores” (VENUTI, 2019b, p. 25) — sendo essas variáveis menores o que Lecercle (1990) chama de “resíduo” (*apud* Venuti, 2019b). Por consequência, qualquer enunciação deriva de um conjunto de seleções que pressupõem a exclusão de outras possibilidades (VENUTI, 2019b, p. 65), sendo essas seleções atravessadas por ideologias e posicionamentos que influenciam a maneira pela qual cada sujeito social se apropria e faz uso de determinada língua.

Contudo, no caso específico da língua em uso na tradução, para além das relações de poder, das seleções e exclusões às quais está sujeita, também entra em jogo um movimento inevitavelmente etnocêntrico — isso porque “a função mesma da tradução é a assimilação, a

---

<sup>83</sup> Em relação à ideia de que o interpretante formal inclui o conceito de “aproximação semântica”, Venuti alerta que a “tradução pode manter uma correspondência semântica, mas é claro que essa relação com o TF não pode ser confundida com transmissão inalterada de conteúdo” (VENUTI, 2019a, p. 44); ou seja, não se trata do pensamento estruturalista de “transferência de invariante”, mas da aplicação de um tipo de interpretante formal que busca aproximações ao texto de partida a nível semântico, objetivando uma possível correspondência entre palavras com base na consulta de dicionários.

inscrição de inteligibilidade e interesses domésticos em um texto estrangeiro” (VENUTI, 2019b, p. 28). Portanto, ela nunca é simplesmente uma relação simétrica entre semelhantes, mas sempre uma ação que tem como ponto de partida a domesticação, isto é, a reescrita de uma obra estrangeira para um contexto doméstico.

Sendo assim, diante do etnocentrismo inerente à tradução, Venuti se posiciona em favor de projetos tradutórios que sejam desmistificadores, concordando com Berman (1985, p. 89) ao defender uma tradução que manifeste a estrangeiridade e não mistifique sua inevitável domesticação a ponto de que pareça um texto não-traduzido, sem qualquer marca cultural que revele traços da heterogeneidade. Naturalmente, essa desmistificação não impede a assimilação do texto estrangeiro, tampouco pretende torná-lo ininteligível ao público doméstico, “mas objetiva ressaltar a existência autônoma daquele texto por trás do processo assimilativo da tradução” (VENUTI, 2019b, p. 29).

Venuti também se posiciona a favor de uma tradução que seja minorizante; isto é, um posicionamento tradutório que não colabore para a perpetuação do *status quo*, das formas canônicas já dominantes, mas que busque a promoção de inovações culturais, que “libera o resíduo ao cultivar o discurso heterogêneo, abrindo o dialeto-padrão e os cânones literários para aquilo que é estrangeiro para eles mesmos, para o subpadrão e para o marginal” (VENUTI, 2019b, p. 28). Nesse sentido, como visto no tópico anterior, privilegia-se a inscrição de interpretantes subordinados, que desafiam as forças ideológicas dominantes e recuperam formas marginalizadas, tanto ao se dirigir a várias comunidades dentro da própria sociedade doméstica quanto ao considerar a heterogeneidade da cultura estrangeira. Sendo assim, o posicionamento minorizante também pode ser entendido como um ato de resistência, visto que busca subverter os valores e posicionamentos de instituições domésticas dominantes que, “sejam elas acadêmicas ou religiosas, comerciais ou políticas, mostram uma preferência por uma ética tradutória de mesmidade, uma tradução que possibilite e ratifique discursos acadêmicos e cânones [...] para assegurar a reprodução contínua e tranquila da instituição” (VENUTI, 2019b, p. 166).

Em contrapartida ao projeto minorizante, destacamos um tipo de tradução que atua a partir de uma abordagem popular do texto estrangeiro (VENUTI, 2019b, p. 29) — como parece ter sido o caso de Sergio Bardotti que, como visto no tópico 2.4.1, buscou tornar a tradução do álbum o mais comercializável possível. Nesse caso, Venuti (2019b, p. 29) reconhece que

a estética popular requer traduções fluentes que produzam um efeito ilusório de transparência, e isso significa aderir ao dialeto-padrão corrente, ao evitar qualquer dialeto, registro, ou estilo que chame a atenção de palavras como palavras e, portanto, que frustre a identificação do leitor. Como resultado, a tradução fluente pode capacitar

um texto estrangeiro a envolver uma massa de leitores, mesmo um texto de uma literatura estrangeira excluída [...].

Contudo, ainda que esse tipo de tradução aparente ser democrático, já que visa abranger um público variado e extenso, ela acaba por reforçar “a língua maior e suas tantas outras exclusões linguísticas e culturais, enquanto mascara a inscrição de valores domésticos” (VENUTI, 2019, p. 30).

Então, diante dessa busca pela massificação, Venuti destaca que um projeto minorizante “não precisa ser alienante a ponto de frustrar completamente a abordagem popular”; ou seja, é possível buscar a popularização de um texto sem que toda a heterogeneidade seja apagada e aculturada. Nesse sentido, o autor sugere que, se alguns valores residuais são inscritos “em pontos significativos numa tradução que é de forma geral legível, a participação do leitor só será interrompida momentaneamente” (VENUTI, 2019b, p. 30) e, com isso, o tradutor estará, de maneira ética, aumentando a possibilidade de que valores estrangeiros cruzem as fronteiras dessa comunidade cultural.

Portanto, é exatamente essa questão que está em jogo em nossa pesquisa: teria Sergio Bardotti cedido aos valores do mercado ao traduzir as canções por meio de uma abordagem popular que inscreve interpretantes dominantes e apaga a heterogeneidade em seus textos? Ou teria ele desafiado as cobranças institucionais e buscado uma abordagem que, apesar de popular, valoriza a heterogeneidade da cultura brasileira e inscreve interpretantes subordinados que redirecionam o movimento etnocêntrico da tradução?

Esses questionamentos, portanto, guiarão nossa investigação e análise. Por ora, ficamos com o fato de que, independentemente da maneira pela qual traduziu, sabemos que seu empenho em produzir uma tradução de alcance popular foi frustrado pelo fracasso de público; logo, a tradução operou de maneira inversa àquela que seu tradutor e produtor esperava. Assim, sobre essa imprevisibilidade da tradução, Venuti afirma que

a autoridade de qualquer instituição que depende de traduções está sujeita a escândalo, porque seus efeitos, um tanto quanto imprevisíveis, ultrapassam os controles institucionais que normalmente regulam a interpretação textual [...]. As traduções estendem os usos possíveis de textos estrangeiros entre públicos diversos, baseados ou não em instituições, produzindo resultados que podem ser tanto perturbadores quanto surpreendentes.

Portanto, no caso em questão, lidamos exatamente com um efeito “escandaloso” da tradução; pois, ainda que tenha sido produzida por meio de um propósito muito específico — o alcance de vendas para um público de massa —, ela contrariou tais expectativas. Como afirma Venuti (2019b, p.14), “nenhum agente de uma tradução pode ter a esperança de prever cada uma de suas consequências, os usos que serão feitos dela”.

Por fim, encerramos as discussões venutianas — posteriormente recuperadas nas análises e considerações finais — e seguimos para o estudo focado especificamente na tradução de canção.

### 3.2 A tradução de canção

Ao discutir sobre a especificidade da tradução de canção para ser vocalizada, Low afirma que essa é uma das modalidades de tradução que seria

melhor agrupada, para fins teóricos, nos ‘tipos especiais de tradução’, junto a excentricidades como a legendagem de filmes e a adaptação de tirinhas — tarefas nas quais o tradutor deve lidar com restrições incomuns para alcançar a funcionalidade” (LOW, 2003, p. 87).<sup>84</sup>

Esse tipo de afirmação, no entanto, parece compreender certos tipos de tradução como “problemas” que fogem a um determinado padrão de tradução hierarquicamente superior e, por esse motivo, distanciamos-nos dessa proposta. Assim, consideramos neste trabalho que, ainda que algumas áreas da tradução possuam características específicas e desafiadoras, trata-se de modalidades recorrentes e intensamente comercializadas, plenamente passíveis de estudos e dignas de valorização por parte dos Estudos da Tradução. Dessa forma, pretendemos evitar que as diversas possibilidades e modalidades de tradução sejam desvalorizadas por algum tipo de classificação que as compreenda como hierarquicamente inferiores a outras modalidades mais tradicionais — a exemplo da tradução literária.

Como pode ser observado no caso específica da tradução de canções, esse tipo de segregação hierárquica parece ter decorrido de uma certa intolerância influenciada por uma “afinidade com a crença de que tradução para ser cantada é uma má ideia — especialistas em *Lied* Romântico Alemão, por exemplo, costumam sustentar essa visão” (LOW, 2003, p. 88).<sup>85</sup> De maneira semelhante, o próprio compositor das traduções do *corpus*, Chico Buarque, embora tenha uma estreita relação com a tradução de canções — como demonstrado no tópico 2.1.1 —, em entrevista à revista *Fatos & Fotos* (abril/69), expressa uma certa resistência à tradução de suas canções, afirmando que, embora acompanhasse o processo tradutório, estava “convencido de que é impossível traduzir o espírito, as rimas e os ritmos que o samba tem”.<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup> No original: “[...] a singable text is best grouped, for theoretical purposes, with 'special translation tasks', alongside oddities like subtitling films and adapting cartoon strips - tasks in which unusual constraints must be met to achieve functionality.”

<sup>85</sup> No original: “[...] sympathy for the view that singing songs in translation is a bad idea - specialists in German Romantic *Lieder*, for example, tend to hold this view.”

<sup>86</sup> Disponível em: [http://www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/artigo\\_nascimento.htm](http://www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/artigo_nascimento.htm). Acesso em: 08 set. 2021.

De acordo com Low, as motivações utilizadas para justificar essa aversão à tradução de canções são geralmente derivadas de casos em que as canções traduzidas foram tão “desfiguradas por rimas forçadas e linguagem artificial, que os intérpretes não conseguem cantá-las com convicção” (LOW, 2003, p. 88)<sup>87</sup> e acabam soando estranhas aos ouvidos do público; ou ainda, de um pensamento conservador que reivindica a preservação da língua de partida, de “suas características fonéticas, como as rimas e os sons vocálicos, e, claro, seu sentido absoluto” (LOW, 2003, p. 88).<sup>88</sup> Dessa forma, como visto anteriormente acerca da noção de intraduzibilidade, seguimos o posicionamento de que, “se todo texto pode ser interpretado, todo texto pode ser traduzido” (VENUTI, 2019c, p. 9);<sup>89</sup> logo, visões contrárias à possibilidade de se traduzir canções partem de um pressuposto instrumentalista e idealista — do qual buscamos nos distanciar.

Sendo assim, nos tópicos que seguem, reconheceremos as características e especificidades que delimitam as escolhas dos tradutores ao lidarem com a canção, bem como os aspectos extralinguísticos da produção musical sobre os quais os profissionais devem se atentar e as estratégias propostas por Peter Low para que a cantabilidade da tradução seja alcançada.

### 3.2.1 Desafios na tradução de canção

Inicialmente, há quatro questões elementares a serem consideradas: as diferenças entre canção e música; a classificação entre canção logocêntrica e musicocêntrica; os diferentes tipos de tradução de canção e, por fim, as diferenças entre prática vocal e prática escrita.

De acordo com Low (2005, p. 187), música<sup>90</sup> é “um complexo sistema de sons, com dimensões de tom e de harmonia, duração e padrões rítmicos, dinâmica e timbre”;<sup>91</sup> enquanto a canção seria a combinação da música com as palavras — isto é, toda canção contém mensagem verbal e não-verbal (LOW, 2005, p. 187). Nesse sentido, o tradutor de canção, devido à interação intersistêmica entre linguagem verbal e não-verbal, não lida apenas com fatores linguísticos e extralinguísticos característicos da tradução *stricto sensu*, mas com um texto híbrido que envolve fatores linguísticos, extralinguísticos, musicais e performáticos.

<sup>87</sup> No original: “[...] marred by forced rhymes and unnatural language, so that performers simply cannot sing them with conviction.”

<sup>88</sup> No original: “[...] their phonic features such as rhymes and vowel-sounds, and of course their integral meaning.”

<sup>89</sup> No original: “If any text can be interpreted, however, then any text can be translated.”

<sup>90</sup> Traduzimos “music” por música e “song” por canção.

<sup>91</sup> No original: “[...] a complex system of sounds, with dimensions of pitch and harmony, duration and rhythmic patterns, dynamics and timbre.”

Para além da definição fundamental, Low (2017) também defende que o conceito de canção pode se bifurcar entre: logocêntricas e musicocêntricas, sendo a primeira referente a canções nas quais as palavras “importam mais” (LOW, 2017, p. 10); enquanto a segunda trata daquelas em que o destaque é voltado à composição musical. Como exemplo extremo de canção musicocêntrica, Low (2017, p. 10) cita a composição de Rossini, “*Duetto Buffo di Due Gatti*” (*Dueto dos gatos*), na qual há apenas uma palavra. Já em relação às classificadas como logocêntricas, o autor destaca que geralmente são canções em que a letra constrói narrativas, diálogos, aspectos cômicos, dramáticos e de protesto (LOW, 2017, p. 12). Vale, entretanto, ressaltar que as duas classificações não são dadas como dicotômicas e opostas, podendo ser variáveis e coexistirem em diversos níveis a depender da canção analisada.

Já no que se refere aos tipos de tradução, Low (2017) relata que, a depender do *skopos*,<sup>92</sup> a canção é traduzida por meio de estratégias específicas. Há, por exemplo, traduções de canções que não visam ser cantadas, como traduções para encarte de disco, para legendas, para introdução anterior à canção ou a fim de estudo (LOW, 2017, p. 41) — como é o caso das traduções italiano>português realizadas no tópico 4.5., considerando que nosso *skopos* será a acessibilidade da análise e da pesquisa para leitores que eventualmente não compreendam a língua italiana.

Por fim, considerando que nosso objeto de análise é a tradução de canções predominantemente logocêntricas, cujo propósito é a cantabilidade, devemos também levar em conta o fato de que tratamos de textos interpenetrados pela voz, os quais não apenas possuem traços de oralidade em sua composição, como também são elaborados a partir do intuito de que se realizem por meio da vocalização. Os tradutores de canção que visam a cantabilidade não traduzem para que seus textos sejam apenas lidos, recitados ou declamados: traduzem para que seus textos sejam cantados. Nesse sentido, distanciamos-nos da proposição de Low que, ao dividir as possibilidades textuais por meio da classificação dicotômica entre textos orais e textos escritos, propõe uma rígida categorização que parece reduzir a complexidade da oralidade e desconsiderar as múltiplas formas pelas quais ela pode ocorrer, inclusive, entrelaçada a práticas escritas, sem o intuito de ser vocalizada. Desse modo, somente afirmar que trabalhamos com um texto oral parece derivar de uma compreensão simplista da canção, visto que ela não apenas carrega marcas orais, mas tem como marca distintiva a vocalidade.

Por esse motivo, para tratar da especificidade do texto-canção como texto destinado a uma performance vocal, e não apenas como texto oral, orientamo-nos por Paul Zumthor, cuja

---

<sup>92</sup> Sobre a noção de *skopos*, vide p. 41, nota 27.

proposta é extrapolar a ideia de oralidade e passar a compreender a influência da “vocalidade” (ZUMTHOR, 1993, p. 21) em textos cuja intenção é se realizar pela voz em uso — mas que, ainda assim, não existem numa relação necessariamente dicotômica e oposta a textos escritos, pois, na prática, essas modalidades costumam se cruzar de maneira nebulosa e não-excludente, a exemplo da composição poética.

Ainda nesse sentido, Tatit (1996, p. 15) também destaca as diferenças significativas entre a voz que fala e a voz que canta. Para ele, a transição da fala ao canto parte de um processo geral: a corporificação, a passagem da forma fonológica à substância fonética — sendo a primeira cristalizada na segunda. Assim, Tatit afirma que a gramática linguística abre espaço à gramática de recorrência musical, e a voz do intelecto se converte “em expressão do corpo que sente” (TATIT, 1996, p. 15), guiando-se pelas leis musicais que não só passam a interagir com as leis linguísticas, como também “fixam e ordenam todo o perfil melódico e ainda estabelecem uma regularidade para o texto, metrificando seus acentos e aliterando sua sonoridade” (TATIT, 1996, p. 15).

Enfim, a partir dessas considerações, concluímos alguns pressupostos necessários para a compreensão do que Low (2017, p. 4) classificaria como “*tight constraints*” ou “restrições rígidas”. Essas restrições formais não são características de qualquer tradução; elas são “impostas pela música preexistente” (LOW, 2003, p. 87)<sup>93</sup> e, portanto, são características específicas do tipo de tradução cuja finalidade é ser performada e cujo *skopos* é a cantabilidade. Logo, o tradutor precisa considerar que não produz um texto oral, mas vocal e performático; portanto,

na performance, as sílabas podem sofrer grandes variações de tom e de duração, especialmente quando palavras de destaque têm vogais longas e abertas. Uma sílaba pode ser vocalizada de maneira mais aguda ou mais grave, [...] ou pode levar mais de cinco segundos para ser cantada. A música também pode impor ritmos bem diferentes da pronúncia padrão das palavras — o ritmo das palavras pode ficar mais irregular ou mais uniforme (LOW, 2017, p. 25).<sup>94</sup>

À vista disso, ao longo de sua obra, Low (2003/2005/2017) demonstra as formas pelas quais essas “múltiplas restrições” dificultam o processo da tradução de canção e as analisa metodologicamente a partir do “Princípio do Pentatlo”, que abrange os cinco critérios fundamentais — **cantabilidade, sentido, naturalidade, rima e ritmo** — com os quais os

<sup>93</sup> No original: “[...] are imposed by the pre-existing music [...].”

<sup>94</sup> No original: “Song-texts are presented to audiences differently from other oral texts [...]. In performance the syllables may vary greatly in pitch and length, especially when important words have long open vowels. One syllable may be sounded very high or very low, and [...] may take over five seconds to sing, and the music may impose rhythms quite unlike the ordinary spoken rhythms of the words – the rhythms may be jerkier, or may be weirdly uniform.”

tradutores de canção precisariam lidar e cujas especificidades, bem como suas problemáticas, compreenderemos no tópico a seguir.

### 3.2.2 O Princípio do pentatlo

O principal foco deste livro é a conexão entre as palavras e a música. Por trás desse simples foco há uma grande preocupação: um dos problemas crônicos que a humanidade enfrenta no século XXI é a hostilidade entre as nações, sempre causada pela ignorância cultural e geralmente associada às diferenças linguísticas. A empatia precisa ser fortalecida em todos os lugares. Talvez precisemos ouvir mais as canções dos outros, tanto a música quanto as palavras (LOW, 2017, p. 2).<sup>95</sup>

Por meio da citação inicial, compreendemos alguns aspectos culturais e sociais a partir dos quais Low fundamenta seu trabalho e justifica a importância do incentivo à tradução de canções, já que a “canção é parte da identidade cultural e linguística da maioria das pessoas” (LOW, 2017, p. 1).<sup>96</sup>

No entanto, ainda que os fatores culturais sejam essenciais, enfocaremos neste tópico os aspectos formais da canção com os quais o tradutor precisa lidar; mais especificamente, concentraremos nossa atenção no “Princípio do Pentatlo”, elaborado por Peter Low a fim de “sugerir estratégias e táticas para que tradutores possam traduzir bem no futuro” (LOW, 2017, p. 3).<sup>97</sup>

Apesar de Low (2017, p. 3) classificar sua orientação teórica como funcionalista e ressaltar que suas prescrições não podem ser vistas como dogmáticas — mas como sugestões a partir das quais os tradutores possam se questionar ao traduzir —, o autor acaba por demonstrar certos posicionamentos conservadores ao longo de sua obra. Alguns vestígios instrumentalistas surgem na medida em que define tradução como “transferência de conteúdo entre línguas” (LOW, 2017, p. 3);<sup>98</sup> ao comparar a tradução à metáfora de um barco que, ao atravessar o oceano, deixa muitas coisas perdidas pelo caminho (LOW, 2017, p. 63) e nos casos em que pressupõe a existência de um sentido invariável no texto de partida que pode ser transferido ao texto de chegada, declarando que, em contraste à adaptação, a “tradução é um texto-alvo no qual todos os detalhes significantes de sentido foram transferidos” (LOW, 2017, p. 116).<sup>99</sup>

<sup>95</sup> No original: “The main focus of this book is the interface between words and music. And behind this small focus is a huge concern: one of the continuing problems facing humanity in the twenty-first century is animosity between nations, always compounded by cultural ignorance and usually linked to language differences. Empathy needs to be strengthened, everywhere. Perhaps we need to listen to each other’s songs more, both music and words.”

<sup>96</sup> No original: “Song is part of most people’s cultural and linguistic identities, part of many cultural events – weddings, funerals, festivals.”

<sup>97</sup> No original: “[...] suggesting strategies and tactics for doing it well in the future.”

<sup>98</sup> No original: “[...] interlingual transfer of content[...].”

<sup>99</sup> No original: “A translation is a TT where all significant details of meaning have been transferred.”

Desse modo, visto que seguimos uma orientação hermenêutica acerca da tradução, utilizaremos os conceitos de Low com ressalvas críticas e anti-instrumentalistas. Assim como propõe Pedro Tomé Oliveira (2017, p. 143), consideramos “importante destacar que a teoria de Low deve ser vista com certa restrição [...], pois uma aderência estrita a seus postulados pode levar a uma objetividade na tradução”. Logo, a “grande utilidade prática do princípio do pentatlo reside em sua natureza de norteador geral” (OLIVEIRA, 2017, p. 144), fornecendo critérios a partir dos quais podemos guiar nossa investigação. Portanto, em nossas análises, não realizaremos qualquer tipo de julgamento por determinado critério ter sido privilegiado em detrimento de outro; tampouco pretendemos nos deter rigidamente às cinco categorias — isto é, apresentamos o princípio apenas para fins de reconhecimento de alguns dos aspectos formais que circundam a tradução de canção e com os quais o tradutor se depara em seu ofício.

Vale ainda acrescentar que, para Low, a escolha de representar a teoria por meio da metáfora referente ao pentatlo olímpico justifica-se para além do fato de ambos conterem cinco componentes: tanto no esporte olímpico quanto na tradução de canção, os atores do processo representados pelo esportista e pelo tradutor

devem competir em cinco eventos distintos e otimizar o resultado geral [...]. Em razão disso, às vezes escolhem ficar em segundo ou terceiro lugar em alguma das etapas, mantendo o foco no desafio como um todo. Eles raramente atingem nota máxima numa única etapa, mas uma qualidade que precisam adquirir para atingir um padrão de alto nível é a flexibilidade. (LOW, 2005, p. 192).<sup>100</sup>

Desse modo, o autor defende que todos os critérios apresentados a seguir inevitavelmente fazem parte do processo tradutório da canção; no entanto, o tradutor precisaria lidar com cada um desses critérios de maneira flexibilizada e, em certos casos, privilegiar alguns em detrimentos de outros. Portanto, esse malabarismo e manipulação entre os critérios precisa ocorrer para que o *skopos* da cantabilidade seja atingindo e a tradução funcione ao ser performada.

A seguir, vejamos as principais características de cada um dos cinco critérios — acompanhadas das críticas que podemos tecer acerca de possíveis orientações instrumentalistas:

**1) Cantabilidade:** Esse primeiro critério envolve questões relacionadas à facilitação da vocalização, que pode ser “atingida ao satisfazer as demandas de articulação, respiração,

---

<sup>100</sup> No original: “They must compete in five dissimilar events, and must optimise their scoring overall [...]. For this reason they sometimes choose to come second or third in one event, keeping their eyes on the whole day's challenge. They do not often achieve word-class results in a single event. But one quality they must develop to a high standard is flexibility.”

execução e ressonância durante o ato físico de se cantar” (LOW, 2005, p. 81).<sup>101</sup> Low (2017, 82-84) sugere dicas que podem facilitar a satisfação desse critério, como privilegiar o uso de sílabas abertas terminadas em vogais e evitar o uso de encontros consonantais, de consoantes oclusivas e de vogais curtas posicionadas em notas longas.

Em meio a explicações a respeito do Princípio do Pentatlo, Oliveira (2017, p. 149) define de modo certo a cantabilidade para o princípio do Pentatlo, ao entendê-la como um “supracritério”, pois, para Low, caso o tradutor não a considere como principal dentre os critérios, não seria possível cantar/perfomar a canção traduzida; conseqüentemente, não seria atingido o *skopos* do texto. Sendo assim, visto que todas as canções do nosso *corpus* foram cantadas, gravadas, performadas e, portanto, funcionaram como um “produto utilizável” (LOW, 2005, p. 192),<sup>102</sup> consideraremos em nossa análise que este critério foi, de algum modo, utilizado e privilegiado pelo tradutor.

**2) Sentido:** Low (2017, p. 26)<sup>103</sup> define como “sentido” as questões relativas ao “significado, conteúdo e intenção”, e demonstra alguns artifícios linguísticos que podem auxiliar o tradutor a realizar aproximações semânticas, como o uso de sinônimos próximos, de palavras semelhantes inseridas numa mesma categoria, de hiperônimos ou de hipônimos. (LOW, 2017, p. 87). Todavia, embora não seja conservador ao afirmar que na tradução de canção esse não é um critério central — podendo ser muito mais flexibilizado que em outros tipos de tradução —, o autor demonstra um certo apego ao modelo instrumental ao afirmar que “o dever de preservar o Sentido é maior quando o TF merece um respeito específico, talvez devido à qualidade poética ou porque o valor do original depende muito do sentido” (LOW, 2017, p. 26).<sup>104</sup> Portanto, considerando nossa abordagem hermenêutica, não seguiremos a linha de pensamento que considera possível o tradutor ser fiel à preservação de algum sentido, conteúdo ou intenção invariável.

Assim, no que se refere à noção de sentido como critério do Pentatlo, consideraremos o uso dos interpretantes formais propostos por Venuti, especialmente a noção de aproximação semântica baseada na definição de dicionários e a escolha de léxico específico — como visto no tópico 3.1.2 Logo, compreenderemos as aproximações do texto de chegada ao texto de partida por meio da ideia de que interpretantes formais foram aplicados pelo tradutor a fim de

<sup>101</sup> No original: “[...] achieved by meeting the demands of articulation, breath, dynamics and resonance in the physical action of singing.”

<sup>102</sup> No original: “[...] usable product.”

<sup>103</sup> No original: “Sense [...]: meaning, content and intent”

<sup>104</sup> No original: “[...] the duty to preserve Sense is greatest when the ST merits particular respect, perhaps because of its poetic quality or because the value of the original song rests heavily on it.”

buscar semelhanças a níveis semânticos — e não por meio da ideia de que seria possível transferir um hipotético sentido fixado e contido no original.

**3) Naturalidade:** O critério da naturalidade se relaciona a questões mais estilísticas, ou seja, “refere-se ao estilo na língua-alvo” (LOW, 2017, p. 88).<sup>105</sup> Low define que texto natural é aquele que “poderia ter sido criado espontaneamente na língua-fonte” (LOW, 2017, p. 88),<sup>106</sup> e defende que esse critério seja considerado em traduções cuja finalidade é ser performada, pois “cantores têm dificuldade em transmitir um texto artificial [...] e a audiência tem dificuldade em escutar, já que a anormalidade demanda um esforço adicional no processamento” (LOW, 2017, p. 88).<sup>107</sup> Para além disso, Low também demonstra alguns fatores linguísticos que dificultam a naturalidade, como o uso de arcaísmos, de rimas forçadas, de estrangeirismos, de construções sintáticas anômalas e de combinações de palavras pouco usadas.

Contudo, embora afirme que, “para acessar a naturalidade, não há uma objetividade total” (LOW, 2017, p. 69),<sup>108</sup> Low (2017, p. 65) utiliza concepções de Eugene Nida acerca da naturalidade associadas à noção de “equivalência dinâmica” — cujos conceitos poderiam nos levar ao risco de seguir orientações instrumentalistas. Diante disso, vale ressaltar o posicionamento de Rodrigues (2000) ao criticar certas propostas instrumentais de Nida acerca da naturalidade, atentando-nos para o fato de que esse não é um critério estático e exato; logo, não “haveria a possibilidade de determinar, conclusivamente, quais são as expressões mais ‘naturais’ de uma língua” (RODRIGUES, 2000, p. 87). Assim, considerando a heterogeneidade dos discursos e dos sujeitos, “com tantas variáveis, tão complexas e incomensuráveis, conclui-se que se trata de uma ‘categoria subjetiva’, dependendo dos valores da comunidade” (RODRIGUES, 2000, p. 87).

Para além disso, a hipótese de que a “falta de naturalidade” seria um problema a ser resolvido na tradução de canção — por supostamente impor um empecilho à compreensão da letra — parece, de certa maneira, representar uma percepção um tanto quanto ingênua da complexidade e da extensão da criatividade artística. Isso porque, caso seguissemos a lógica de Low, estaríamos admitindo que canções — inclusive originais, não-traduzidas — devem ser compostas por via de uma intenção facilitadora para que, só assim, sejam bem compreendidas e, conseqüentemente, agradem o público-alvo. Se isso se comprovasse na prática, casos de experimentações estilísticas não convencionais, como Tom Jobim na composição de *Águas de*

<sup>105</sup> No original: “[...] it concerns style in the TL.”

<sup>106</sup> No original: “[...] a text that could have been created spontaneously in the TL [...]”

<sup>107</sup> No original: “Singers find it difficult to put across an unnatural text [...] and audiences have difficulties listening, since unnaturalness demands an additional processing effort.”

<sup>108</sup> No original: “For assessing naturalness there is no total objectivity.”

*Março*, ou ainda as inovações estéticas em *Tropicalia ou Panis et circencis*, não teriam uma boa recepção do público diante das peculiaridades não-naturais — o que, de fato, não ocorreu. Como dizem Tom Jobim e Newton Mendonça em meio às “estranhezas” intencionais de *desafinado* (1959), “isso é Bossa Nova, isso é muito natural”.

Sendo assim, a naturalidade não deveria ser necessariamente encarada como um critério que se busca alcançar a fim de uma boa tradução; mas como uma questão que, para além das escolhas tradutórias, também se relaciona com as escolhas dos próprios compositores de canções originais, do ponto de vista artístico e criativo; logo, pode ser compreendida de diferentes formas, a depender do contexto ou do que se pretende criar na canção.

Enfim, é fato que as escolhas tradutórias se relacionam a aspectos que, de alguma forma, lidam com a naturalidade — e que esse critério paira sobre a tradução, especialmente em casos nos quais o tradutor visa algum tipo de facilitação da canção ao público-alvo. No entanto, devido ao seu caráter subjetivo e à nossa orientação hermenêutica, utilizaremos essa categoria somente ao analisar a aplicação de interpretantes dominantes/subordinados pelo tradutor; entendendo que, nesses casos, escolhas estrangeirizadoras podem eventualmente implicar estranhamentos a nível sociocultural e, diante disso, podemos compreender a maneira pela qual o tradutor lidou com a ocorrência de marcas socioculturais brasileiras que representariam traços da heterogeneidade ao público-alvo.

**4) Rima:** Low relata que esse critério sempre foi privilegiado pelos tradutores de canção, em grande parte por influência da tradução de poesia; entretanto, o autor pretende desconstruir essa noção que, de certa forma, aprisiona os tradutores às rimas. Defende, então, que não há a necessidade de analisar o esquema rímico da canção, de priorizá-la em detrimento de outros critérios, como o sentido ou a cantabilidade, e muito menos de conservar a mesma quantidade de rimas do texto de partida (LOW, 2017, p. 104). Ressalta, portanto, a importância de reconhecer se o uso da rima é mais voltado aos efeitos fonéticos ou à produção de sentidos das palavras antes de realizar a tradução; assim como, deve-se considerar que há outros artifícios linguísticos além da rima que fornecem efeitos fonéticos e que podem ser explorados pelo tradutor, a exemplo do uso de repetições, vocálicas ou métricas, e de figuras de linguagem, como onomatopeias, aliterações e rimas parciais. (LOW, 2017, p. 22-23).

**5) Ritmo:** O último critério associa-se a questões formais relativas à composição musical. Primeiramente, é preciso considerar que a “contagem silábica não é uma medida precisa de ritmo. O ritmo nas canções não é igual à métrica tradicional de escansão de versos”

(LOW, 2005, p. 197);<sup>109</sup> ou seja, a “tradução musicada [...] não precisa caber no metro, mas no som — e o metro textual é apenas uma medida possível para o som, ele nunca resume as possibilidades harmônicas” (FLORES; GONÇALVES, 2017).

Assim, Low demonstra aspectos que importam mais para a composição musical que o uso de rimas ou de contagem silábica e, como exemplo, destacamos: a importância do encaixe entre acentos silábicos e notas ou tempos fortes, bem como a duração vocálica e o uso de vogais abertas ou fechadas a depender do encaixe necessário com as notas. Portanto, ao analisar a tradução de canção, devemos considerar que esses aspectos formais relativos à composição musical permeavam as escolhas do tradutor — mesmo que não identifiquemos especificamente essas escolhas rítmicas durante a análise da letra traduzida, visto que nosso foco se concentra na análise linguística das decisões tradutórias referentes a aspectos socioculturais contidos nos textos das canções.

---

<sup>109</sup> No original: “Rhythm in songs is not the same as metre in traditional poetic scansion.”

## 4 ANÁLISE DAS TRADUÇÕES DAS CANÇÕES

### 4.1 O corpus

Apresentamos a seguir os dados disponíveis nos discos que obtivemos acesso. Apenas as canções grifadas em negrito serão utilizadas nas análises, totalizando nove canções. Os quatro critérios para seleção foram:

- 1- Canções citadas por Adélia Meneses no livro *Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque* e pertencentes à fase inicial das obras de Chico: o “lirismo nostálgico”;<sup>110</sup>
- 2- Traduções realizadas por Sérgio Bardotti — exceto *A banda* que, apesar de traduzida inicialmente por Antonio Amurri, foi posteriormente modificada por Sergio Bardotti.
- 3- Traduções pertencentes a apenas dois álbuns gravados por Chico em italiano — *Chico Buarque de Hollanda na Italia* (1969) e *Per un pugno di Samba* (1970) —, cujo contexto de produção e circulação foi analisado ao longo dos tópicos 2.4. e 2.4.1

Quadro 1 – Ficha técnica do disco *Chico Buarque de Hollanda na Italia*<sup>111</sup>

**Gravadora:** Discos RGE LTDA. (Fabric. E Distrib. Por RCA ELETRÔNICA BRASILEIRA S. A.)  
**Produção:** Sergio Bardotti  
**Direção musical:** Toquinho  
 (Gravações Realizadas em Roma com Chico cantando em italiano)  
 “Fabric. E Distrib. Por RCA ELETRÔNICA BRASILEIRA S. A. – [...] – DISCOS R.G.E. LTDA)”

Fonte: Elaborado pela autora.

Quadro 2 – Canções do disco *Chico Buarque de Hollanda na Italia*

**Lado A:**

- 1 – Far Niente (Bom Tempo) (CB<sup>112</sup> – tradutor: Bardotti)
- 2 - **La Banda (A Banda)** (CB – tradutor: Amurri)
- 3 - **Juca** (Juca) (CB – tradutor: Bardotti)
- 4 - **Olê, Olá (Olê, Olá)** (CB – tradutor: Bardotti)
- 5- **Rita (A Rita)** (CB – tradutor: Bardotti)
- 6 – Non Vuoi Ascoltar (Você Não Ouviu) (CB – tradutor: Bardotti)

**Lado B:**

<sup>110</sup> Apresentaremos a categorização de Adélia Meneses ao longo do tópico 4.3.

<sup>111</sup> Ressaltamos que *Chico Buarque de Hollanda na Italia* (1969) — no qual a palavra “Itália” é grafada sem acento agudo, como na língua italiana — foi o título do álbum lançado no Brasil pela gravadora RGE. Entretanto, o álbum difundido na Itália pela gravadora RCA, com exatamente as mesmas gravações, possui uma alteração: seu título é apenas *Chico Buarque de Hollanda*. Desse modo, utilizamos como base a versão publicada no Brasil e optamos também por nos referirmos a esse álbum utilizando o título lançado no Brasil — *Chico Buarque de Hollanda na Italia* — para que não haja confusão com o primeiro álbum do cantor lançado no Brasil, cujo título é homônimo.

<sup>112</sup> “CB” aqui será usado como abreviação para “Chico Buarque”.

- 1 – Una Mia Canzone (Meu Refrão) (CB – tradutor: Bardotti)
- 2 – C'è Più Samba (Tem Mais Samba) (CB – tradutor: Playboy)
- 3 – **Maddalena è Andata Via (Madalena Foi pro Mar)** (CB – tradutor: Bardotti)
- 4 – Carolina (Carolina) (CB – tradutor: Bardotti)
- 5 – Pedro Pedreiro (Pedro Pedreiro) (CB – tradutores: Calabrese, Jannaci)
- 6 – **La Tv (A Televisão)** (CB – tradutor: Bardotti)

Fonte: Elaborado pela autora.

Quadro 3 – Ficha técnica do disco *Per un Pugno di Samba*

**Gravadora:** RCA Italiana  
**Produção:** Sergio Bardotti  
**Arranjos:** Ennio Morricone (com sua orquestra)  
**Participação:** *I Cantori Moderni* de Alessandrini

Fonte: Elaborado pela autora.

Quadro 4 - Canções do disco *Per un Pugno di Samba*

**Lato 1:**

- 1 - **Rotativa (Roda-Viva)** (CB – tradutor: Bardotti)
- 2 – Samba e Amore (Samba e Amor) (CB – tradutor: Bardotti)
- 3 – **Sogno di un Carnevale (Sonho de um Carnaval)** (CB – tradutor: Bardotti)
- 4 – **Lei no, Lei Sta Ballando (Ela Desatinou)** (CB – tradutor: Bardotti)
- 5 – Il Nome di Maria (Não Fala de Maria) (CB – tradutor: Bardotti)
- 6 – Funerale di un Contadino (Funeral de um Lavrador) (CB, João Cabral de Melo Neto – tradutores: Bardotti, Panvini Rosati)

**Lato 2:**

- 1 - In Te (Mulher) (CB – tradutor: Bardotti)
- 2 – Queste e Quelle (Umas e Outras) (CB – tradutor: Bardotti)
- 3 – Tu Sei Una di Noi (Quem te Viu, Quem te Vê) (CB – tradutor: Bardotti)
- 4 – Nicanor (Nicanor) (CB – tradutor: Bardotti)
- 5 – In Memoria di un Congiurato (Tema de “Os Inconfidentes”) (CB, Cecília Meireles – tradutor: Bardotti)
- 6 – Ed Ora Dico Sul Serio (Agora Falando Sério) (CB – tradutor: Bardotti)

Fonte: Elaborado pela autora.

## 4.2 Chico Buarque: o cancionista

Como visto nos tópicos 2.3.2 e 2.3.3, Chico constituiu-se no cenário da MPB por meio do resgate das antigas tradições do samba, em especial do samba do rádio protagonizado por Noel Rosa nas décadas de 1920-30. Contudo, neste tópico, compreenderemos com maior profundidade as tendências observadas por Luiz Tatit (1996) no estilo das composições buarqueanas.

No que se refere à composição musical, mais especificamente aos cancionistas, Tatit (1996, p. 10) os compreende como malabaristas responsáveis por articular e administrar duas forças que coexistem na canção e estão em constante tensão: a linearidade contínua da melodia e a linearidade articulada do texto. Dessa forma, “o fluxo contínuo da primeira adapta-se imediatamente às vogais da linguagem verbal, mas sofre o atrito das consoantes que interrompem sistematicamente a sonoridade” (TATIT, 1996, p. 10). Assim, os compositores aproveitam as forças desses dois fatores para elaborar o que se pretende na canção, revelando na melodia aquilo que se expressa na letra, a exemplo de tentativas de demonstração da paixão por meio de certos recursos, como o prolongamento da duração de vogais e a queda do andamento da música; ou ainda, investidas cujo intuito busque a ação, por meio de uma progressão melódica mais veloz e a redução da duração das vogais (TATIT, 1996, p. 11).

Contudo, para Tatit, esses recursos são elaborados pelos cancionistas brasileiros com base nos artifícios utilizados pela fala cotidiana, pelo gesto oral que antecede a vocalidade.<sup>113</sup> Assim, ao aproveitar as lógicas coloquiais, cada cancionista é capaz de neutralizar as tendências opostas da articulação linguística e da continuidade melódica por meio de uma *dicção* específica que é capaz de fazê-las funcionar em harmonia, em uma relação que soa natural (TATIT, 1996, p. 11). Nesse sentido, ainda que não utilizemos a metodologia de Tatit para a análise das traduções, apresentaremos sua compreensão acerca da dicção de Chico Buarque, enfatizando suas características mais relevantes como cancionista brasileiro.

Para o autor (1996, p. 233), Chico Buarque extrapola as discussões de avanço, retrocesso ou engajamento; para analisar sua dicção, deve-se tratar de profundidade. Essa profundidade na canção popular é compreendida como a condensação de temáticas complexas, ocupando-se de temas como a *solidão*, a *liberdade* e o *amor* de modo a despertar profundos sentimentos no breve espaço de tempo de uma canção. Para tanto, o cancionista cujo intuito seja uma canção profunda deve articular um texto compatível com a base harmônica e as insinuações entoativas, revelando “uma perícia especial do compositor no sentido de só dizer o que a melodia tem condições de intensificar” (TATIT, 1996, p. 234). Nesse sentido, Tatit afirma que Chico fez das canções profundas sua dicção.

Sendo um excelente melodista, Chico concebe “melodias que pedem pra dizer alguma coisa” (TATIT, 1996, p. 234) e, a partir disso, concentra-se “no exercício de extrair das insinuações melódicas o máximo rendimento verbal” (TATIT, 1996, p. 234). Entretanto, embora seja um exímio melodista, Tatit (1996, p. 234) reconhece que o fator que singulariza

---

<sup>113</sup> Sobre diferenças entre oralidade e vocalidade, vide p.72-73.

Chico no cenário da canção brasileira é a maneira pela qual consegue “abrigar nesses contornos um vasto contingente de peripécias narrativas, agregado à composição do texto, ampliando, assim, consideravelmente a espessura da canção”. Portanto, a narrativa, o desenrolar da estória que se conta, muito próximo à dramaturgia — com a qual Chico, inclusive, teve diversas experiências —, é elemento de destaque em suas composições.

Para Tatit (1996, p. 238),

a dicção de Chico está visceralmente comprometida com o mito, o drama e as emoções próprios do pensamento narrativo. [...] Num estado de paixão, imbricam-se vários programas narrativos, o que vai definir o teor tensivo do texto e seu modo de compatibilização com a melodia. Nesse ponto, podemos desvendar um dos segredos de composição de Chico. Suas narrativas, por mais abrangentes que sejam, estão sempre vinculadas a um núcleo passional coeso e autônomo.

Dessa forma, Chico apresenta personagens cujo estado passional é resultado de ações prévias — muitas vezes implícitas por metáforas — e motivador de ações posteriores, decorrentes dessa paixão momentânea. Assim, por meio desse tensionamento entre causa e consequência da paixão, Chico a elabora como uma condição em que diversas narrativas se condensam; “por isso sua canção parece sempre revestida de diversas camadas de sentido que dão profundidade tridimensional à linha melódica. Suas paixões condensam narrativas cuja extensão, não raro, ultrapassa os limites musicais” (TATIT, 1996, p. 236).

Desse modo, compreendemos em linhas gerais a maneira pela qual Chico articula elementos melódicos e linguísticos. Em seguida, compreenderemos as temáticas dessas narrativas, com foco nos aspectos poéticos que se destacam no período em que Chico compôs as canções do *corpus*. Para tanto, utilizaremos as classificações da poética de Chico propostas por Adélia Meneses (1982).

### 4.3 A poética de Chico Buarque e o lirismo nostálgico

Em 1982, Adélia Bezerra de Meses publica o livro “*Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque*”, resultado de sua pesquisa de doutorado sob orientação de Antonio Candido — célebre crítico literário, sociólogo e professor da USP. A autora afirma, em entrevista ao jornal da USP,<sup>114</sup> que foi o consentimento de Antonio Candido em orientar sua pesquisa que “abriu as portas da academia à magnífica obra de Chico Buarque”; já que, no período de elaboração da tese, as obras de Chico eram recentes e contemporâneas, ainda inexploradas pelo âmbito acadêmico.

<sup>114</sup> Disponível em: <https://jornal.usp.br/?p=181031>

Entretanto, após a abertura da universidade à pesquisa das obras de Chico, uma vasta gama de pesquisa cujo objeto de estudo é a poesia das canções buarqueanas passou a surgir — o que nos leva a selecionar uma orientação específica diante da diversidade de pesquisas na área. Adotamos, pois, a classificação poética de Adélia Meneses devido à consideração histórica e contextual realizada pela autora, a qual visa “estabelecer um paralelo com a história recente do Brasil [...] [e] descobrir aí uma poesia que conta a história do seu tempo, ao contar a história do homem” (MENESES, 1982, p. 17-18). Dessa forma, Meneses não visa compreender aquilo “que o Autor *quis* fazer, mas [...] recuperar os elementos da *biografia de uma geração*, apontando o paralelo evolução política/evolução poética” (MENESES, 1982, p. 18).

A fim de evitar visões deterministas acerca da diversidade temática presente nas obras de Chico, Meneses procura considerar em seu trabalho a multiplicidade de variáveis que circundam a relação autor/fatos históricos e, assim, declara que sua tipologia das canções e a “trajetória que se pretende traçar não deve ser encarada como algo linear, mas antes imaginada como uma trajetória em espiral” (MENESES, 1982, p. 43). Com isso, a classificação da poética das canções, dividida entre lirismo nostálgico, variante utópica e vertente crítica, não deve ser vista como uma linha cronológica que descreve a evolução na obra do autor derivada de seu amadurecimento e/ou de suas mudanças temáticas; mas como uma tipologia que identifica características e temas que, muitas vezes, são recuperados, entrelaçados e ressignificados pelo autor ao longo de sua produção. Como descreve Meneses (1982, p. 43), uma “trajetória em espiral”.

A seguir, apresentamos apenas uma entre as três categorias: o lirismo nostálgico. Essa categoria selecionada engloba as principais características temáticas identificadas por Meneses nos anos anteriores ao autoexílio de Chico na Itália — 1966, 1967 e 1968. Durante esse período, a censura pós-golpe de 1964 se intensificava, e o panorama político-social atingia diretamente o posicionamento de Chico como sujeito social, influenciando a temática de suas composições numa relação de evolução política/evolução poética.

Como já apresentado no tópico 2.3.3, as obras de Chico nesse contexto de produção eram duramente criticadas pela vertente da esquerda politicamente engajada e pelos entusiastas do movimento tropicalista. Assim, os julgamentos à obra de Chico — ora “vista como alienada e burguesa” (CONTIER, 1998, p. 47), ora como “arcaica” e “ultrapassada” — referiam-se ao lirismo nostálgico presente na temática de suas canções. De acordo com Meneses, o lirismo e a nostalgia de Chico refletiam seu desencanto com a política após a tomada de poder pelos militares em 1964. Enquanto suas primeiras composições, “traz[iam] a marca de uma época em

que as preocupações sociais dominavam — preocupações trabalhadas com generosidade ingênua e adolescente —” (MENESES, 1982, p. 21); as obras do lirismo nostálgico passaram a representar uma mudança de lugar do poeta, um distanciamento do engajamento político e dos movimentos populares, “fruto de uma profunda, intensa, sincera — e adolescente — decepção política” (MENESES, 1982, p. 47). Meneses (1982, p. 21) ainda acrescenta que o próprio compositor, em entrevista ao jornal *O Globo* (15 jul. 1979), confessa seu desinteresse:

o meu interesse — e também o meu desinteresse — político vem do tempo da Universidade. [...] Mas aí veio 1964 e eu me desencantei: como sentindo assim uma mudança violenta no sistema. [...] E foi tanto o desinteresse, depois, que até mesmo os movimentos de 68 me vieram um pouco à margem.

Assim, embora inegáveis traços de crítica social ainda se façam presentes, a exemplo de *Juca*, a noção de distanciamento presente no lirismo nostálgico é exprimida por meio de metáforas e imagens que constroem personagens distanciados, que veem a vida passar sem participar — a exemplo do “amado de Madalena [que] fica a ‘ver navios’, atitude semelhante à do namorado [...] em *Rita* [...]; também a Maria de *Juca* [que] fica à janela, de onde, aliás, a moça feia se debruça pra ver a Banda passar.” (MENESES, 1982, p. 47).

De modo semelhante, há também metáforas que constroem a ideia de distanciamento temporal, a referências ao passado; logo, “a *postura* do eu poético nesses poemas é a do desejo de um retorno, a ânsia dolorida por uma volta a uma situação ou a um espaço que não fazem parte da realidade atual” (MENESES, 1982, p. 50). Sendo assim, o sentimento de nostalgia, entendido “no seu sentido etimológico de ânsia dolorida por um retorno” (MENESES, 1982, p. 64), domina quase que a totalidade temática das canções de Chico até 1968 (MENESES, 1982, p. 64).

Por fim, a busca por uma outra realidade, que não a presente, também se dá por meio da criação de um tempo mítico, “um tempo-espaço outro — o samba, a festa, o carnaval — onde o amor acontece e onde existe uma possibilidade de comunhão” (MENESES, 1982, p. 50). Naturalmente, esse deslocamento para uma outra realidade — passada ou imaginária — onde a felicidade é possível, embora fugaz, revela essa negação do presente, esse desconforto com a situação vigente. A seguir, vejamos tais aspectos em suas canções.

#### 4.3.1 Compreensão das canções do *corpus*

Nesta fase da pesquisa, objetivamos explorar a temática de cada uma das nove canções selecionadas, para que possamos introduzir e embasar a análise de suas traduções.

### 1. *A banda:*

Estava à toa na vida  
 O meu amor me chamou  
 Pra ver a banda passar  
 Cantando coisas de amor

A minha gente sofrida  
 Despediu-se da dor  
 Pra ver a banda passar  
 Cantando coisas de amor

O homem sério que contava dinheiro parou  
 O faroleiro que contava vantagem parou  
 A namorada que contava as estrelas  
 Parou para ver, ouvir e dar passagem  
 A moça triste que vivia calada sorriu  
 A rosa triste que vivia fechada se abriu  
 E a meninada toda se assanhou  
 Pra ver a banda passar  
 Cantando coisas de amor

Estava à toa na vida  
 O meu amor me chamou  
 Pra ver a banda passar  
 Cantando coisas de amor

A minha gente sofrida  
 Despediu-se da dor  
 Pra ver a banda passar  
 Cantando coisas de amor

O velho fraco se esqueceu do cansaço e pensou  
 Que ainda era moço pra sair no terraço e dançou  
 A moça feia debruçou na janela  
 Pensando que a banda tocava pra ela  
 A marcha alegre se espalhou na avenida e insistiu  
 A Lua cheia que vivia escondida surgiu  
 Minha cidade toda se enfeitou  
 Pra ver a banda passar  
 Cantando coisas de amor

Mas para meu desencanto  
 O que era doce acabou  
 Tudo tomou seu lugar  
 Depois que a banda passou

E cada qual no seu canto  
 Em cada canto uma dor  
 Depois da banda passar  
 Cantando coisas de amor

Como discutido no tópico anterior, Chico utiliza a criação de um “tempo-espço” outro na poética das canções pertencentes ao lirismo nostálgico. Nesse tempo-espço, a realidade não é cotidiana, mas passada, descolada do tempo presente. Assim, essas realidades-outras apresentadas nas canções costumam ser representadas de diversas maneiras; sendo uma delas por

meio do uso de elementos que geralmente simbolizam uma mesma realidade desejada: o carnaval (MENESES, 1982, p. 53). Esses elementos são denominados por Meneses como “metamorfozes do carnaval”; a exemplo de referências ao violão, à roda de samba e ao amor. Com isso, Meneses afirma que a referência à banda também é, de certa forma, uma metamorfose do carnaval que, ao passar “cantando coisas de amor”, transfigura a realidade e

altera o modo de ser das mais diferentes pessoas: o homem sério, o faroleiro, a namorada, a moça triste, a meninada, o velho fraco, a moça feia — todos, sintetizados em ‘A minha gente sofrida’ que ‘Despediu-se da dor/Pra ver a banda passar/ Cantando coisas de amor’ (MENESES, 1982, p. 54)

Dessa forma, a poética de *A banda* retrata a música como elemento simbólico que une os indivíduos antes separados, que rompe com o isolamento e incentiva não apenas a comunhão entre os homens, mas também a união entre homem e natureza, pois inclusive a “rosa triste” e a “lua que vivia escondida” se comovem com a passagem da banda (MENESES, 1982, p. 54). Por esse motivo, na última estrofe, o estado de euforia e o espaço-outro se desfazem depois que a banda passa, pois “quando a canção chega ao fim, também chegam ao fim a felicidade e a fraternidade por ela geradas” (GALVÃO, 1976, p. 114).

Ainda em relação ao poder quase místico que a música tem sobre os indivíduos, retratado em *A banda*, Walnice Galvão ressalta que essa é uma alegoria que pode ser encontrada em diversas obras de Chico, a qual deriva de uma reflexão recorrente não apenas em canções buarqueanas, mas em obras de outros compositores do mesmo período: uma preocupação em saber o porquê se canta e para que se canta (GALVÃO, 1976, p. 113). Entretanto, a autora relata que, na obra de Chico, essa preocupação é dominante e o poder atribuído ao ato de cantar costuma ser bem delimitado: “o de gerar felicidade e fraternidade, ambas efêmeras, com duração igual à duração de uma canção. [...] Suas canções nunca<sup>115</sup> dizem que o cantar leva a alguma coisa que perdure depois que a canção termina” (GALVÃO, 1976, p. 114). Assim, na análise das próximas canções, destacaremos imagens em que ocorra essa mesma visão diante do uso simbólico da música como alegria fugas, capaz de momentaneamente retirar aqueles que a escutam de seus estados de tristeza cotidiana.

## 2. Juca:

Juca foi autuado em flagrante  
Como meliante  
Pois sambava bem diante  
Da janela de Maria  
Bem no meio da alegria

---

<sup>115</sup> Destacamos que a obra citada é de 1972 e, conseqüentemente, a generalização trazida pela afirmação da autora não deve ser aplicada em canções compostas por Chico após a publicação da obra.

A noite virou dia  
 O seu luar de prata  
 Virou chuva fria  
 A sua serenata  
 Não acordou Maria

Juca ficou desapontado  
 Declarou ao delegado  
 Não saber se amor é crime  
 Ou se samba é pecado  
 Em legítima defesa  
 Batucou assim na mesa  
 O delegado é bamba  
 Na delegacia  
 Mas nunca fez samba  
 Nunca viu Maria

Escrita em 1965 e lançada no primeiro disco<sup>116</sup> do cantor, *Juca* também se enquadra como uma das canções do lirismo nostálgico — embora também se relacione com críticas sociais. Em *Juca*, o distanciamento que geralmente ocorre em canções do lirismo nostálgico é criado por meio da construção da personagem que estaria à janela, fisicamente distante da vida que passa na rua. Esse tipo de construção de personagem que observa a vida distante, passando pela janela, ocorre em outras canções que analisaremos em sequência — assim como também ocorre na canção previamente discutida, *A banda*. Por esse motivo, Meneses (1982, p. 47) correlaciona as duas canções, *A banda* e *Juca*, ao afirmar que “a Maria de *Juca* fica à janela, de onde, aliás, a moça feia se debruça pra ver a Banda passar”.

Já no que se refere às imagens que retratam o poder da música, como brevemente discutido no item anterior, Galvão (1976, p. 114) reafirma que

a canção, ou a música, na obra de Chico Buarque, aparece sob vários nomes: banda, samba, refrão, chorinho, batucada, violão, cavaquinho, dança, festa, realejo, carnaval, etc. Mas sempre com o mesmo significado: ela é o lugar da fraternidade e por isso o lugar da felicidade.

Também Meneses, ao analisar *Tem mais samba*, aponta que a imagem do samba na canção é utilizada como “sinônimo de amor e felicidade” (MENESES, 1982, p. 56). Assim, de maneira semelhante, poderíamos afirmar que o uso de samba como sinônimo de felicidade também ocorre em *Juca*, dado que o personagem principal, enquanto “sambava bem diante/Da janela de Maria”, encontrava-se “bem no meio da alegria” e, quando sua serenata é interrompida, o tempo-espaço construído pela canção de desfaz, “Juca fic[a] desapontado”, a “noite vir[a] dia” e “seu luar de prata vir[a] chuva fria”.

---

<sup>116</sup>Chico Buarque de Hollanda (1966).

Para além das marcas identificadas por Meneses como características do lirismo nostálgico, em Juca também podemos observar significativos traços de crítica social que se relacionam com um período marcante na história do samba: a “lei da vadiagem”, já citada no tópico 2.3.1. Nesse período, o samba era comumente compreendido como “música de vagabundo”, e aquele que simplesmente transitasse com algum instrumento a ele associado corria o risco de ser detido. Portanto, em referência a esse contexto, Chico critica a criminalização do samba em Juca ao apresentar um personagem que não apenas foi autuado por fazer uma serenata, mas por estar fazendo samba em via pública. Para além disso, o compositor metaforicamente elabora um ato de contravenção, visto que Juca, como forma de protesto, batuca na mesa da delegacia; isto é, continua a fazer samba dentro do rígido ambiente estatal que coíbe a manifestação cultural e o direito individual de expressá-la publicamente.

### 3. *Olê, olá:*

Não chore ainda não  
 Que eu tenho um violão  
 E nós vamos cantar  
 Felicidade aqui  
 Pode passar e ouvir  
 E se ela for de samba  
 Há de querer ficar

Seu padre, toca o sino  
 Que é pra todo mundo saber  
 Que a noite é criança  
 Que o samba é menino  
 Que a dor é tão velha  
 Que pode morrer  
 Olê, olê, olê, olá  
 Tem samba de sobra  
 Quem sabe sambar  
 Que entre na roda  
 Que mostre o gingado  
 Mas muito cuidado  
 Não vale chorar

Não chore ainda não  
 Que eu tenho uma razão  
 Pra você não chorar  
 Amiga me perdoa  
 Se eu insisto à toa  
 Mas a vida é boa  
 Para quem cantar

Meu pinho, toca forte  
 Que é pra todo mundo acordar  
 Não fale da vida  
 Nem fale da morte  
 Tem dó da menina  
 Não deixa chorar  
 Olê, olê, olê, olá  
 Tem samba de sobra

Quem sabe sambar  
 Que entre na roda  
 Que mostre o gingado  
 Mas muito cuidado  
 Não vale chorar

Não chore ainda não  
 Que eu tenho a impressão  
 Que o samba vem aí  
 É um samba tão imenso  
 Que eu às vezes penso  
 Que o próprio tempo  
 Vai parar pra ouvir

Luar, espere um pouco  
 Que é pro meu samba poder chegar  
 Eu sei que o violão  
 Está fraco, está rouco  
 Mas a minha voz  
 Não cansou de chamar  
 Olê, olê, olê, olá  
 Tem samba de sobra  
 Ninguém quer sambar  
 Não há mais quem cante  
 Nem há mais lugar  
 O sol chegou antes  
 Do samba chegar  
 Quem passa nem liga  
 Já vai trabalhar  
 E você, minha amiga  
 Já pode chorar

Antes de Chico lançar, em 1965, o segundo compacto de sua carreira contendo *Olê, olá* e *Meu refrão*, Nara Leão — bossanovista já consagrada no universo da canção da época — lançou *Olê, olá* em um compacto junto a *Madalena foi pro mar*. De acordo com Humberto Werneck, no site oficial do cantor,<sup>117</sup> esse compacto de Nara Leão deu o primeiro grande impulso na carreira do cantor ainda jovem.

Já no que se refere à poética da canção, a busca do distanciamento da tristeza por meio do poder místico da música é ainda mais explícita em *Olê, olá* (MENESES, 1982, p. 65) e passa a ser seu tema central. Neste caso, os elementos associados à canção — como o samba, o pinho<sup>118</sup> e o canto — não são mais apresentados apenas como sinônimos de felicidade, mas como instrumentos que têm o poder de “atrair e seduzir a felicidade” (MENESES, 1982, p. 57). Por esse motivo, Galvão (1976, p. 117) afirma que a canção inteira poderia ser resumida na

<sup>117</sup> Disponível em: [http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=notas/n\\_oleola.htm](http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=notas/n_oleola.htm) Acesso: 15 fev. 2022.

<sup>118</sup> De acordo com o dicionário Houaiss da língua portuguesa, uma das formas de uso da palavra “pinho” é “Derivação: por metonímia. Rubrica: música. Viola brasileira ou violão”.

busca do eu-lírico em impedir que outro ser-humano chore, oferecendo-lhe como consolo aquela que poderia magicamente trazer a felicidade em contraste à tristeza: a música.

Entretanto, Galvão também ressalta que essa tentativa de atração da felicidade parece funcionar na narrativa apenas por meio do canto em conjunto, pois, no trecho “seu padre, toca o sino que é pra todo mundo saber”, “o chamado é dirigido a outros para que colaborem na tarefa da consolação” (GALVÃO, p. 117) e, no decorrer da canção, “o apelo musical aos outros se faz mais insistente: meu pinho toca forte que é pra todo mundo acordar” (GALVÃO, 1972, p. 118). Por fim, apesar da insistência do eu-lírico, o “apelo de fraternidade não atinge ninguém, nem as pessoas nem as abstrações (felicidade, luar, samba)” (GALVÃO, 1976, p. 118); bem como, Meneses ressalta que é o “sentimento de efemeridade [que] vence o poema, e o cotidiano se instaura [...]: o trabalho, a indiferença das pessoas, a luz do dia [...], a tristeza”. Assim, nos dois últimos versos — após concluir que “Ninguém quer sambar/Não há mais quem cante” —, o poeta, ao se ver sozinho, desiste da tentativa de consolo (GALVÃO, 1976, p. 118) e finalmente declara: “E você minha amiga, já pode chorar”.

#### 4. *A Rita*:

A Rita levou meu sorriso  
 No sorriso dela  
 Meu assunto  
 Levou junto com ela  
 E o que me é de direito  
 Arrancou-me do peito  
 E tem mais  
 Levou seu retrato, seu trapo, seu prato  
 Que papel!  
 Uma imagem de São Francisco  
 E um bom disco de Noel

A Rita matou nosso amor  
 De vingança  
 Nem herança deixou  
 Não levou um tostão  
 Porque não tinha não  
 Mas causou perdas e danos  
 Levou os meus planos  
 Meus pobres enganos  
 Os meus vinte anos  
 O meu coração  
 E além de tudo  
 Me deixou mudo  
 Um violão

Em *A Rita*, canção lançada no disco de estreia de Chico: *Chico Buarque de Hollanda Vol. 1* (1966), há um aspecto marcante que Galvão (1976, p. 113) relata ser característico de um conjunto de canções de Chico: “a canção mediada por uma personagem, cheia de pormenores anedóticos”. Nesse tipo de canção — na qual também se enquadra *Juca*,

anteriormente discutida —, há sempre uma personagem que está posicionada entre o autor e a canção. Portanto, é essa personagem que fala, ou ainda, é sobre essa personagem que a estória é contada (GALVÃO, 1976, p. 113).

Dessa forma, em *A Rita*, o eu-lírico conta uma estória sobre a partida da mulher amada, aquela que “levou junto com ela” seu sorriso e seu assunto, seus pertences, seus planos e seu coração. Entretanto, dentre as coisas materiais e abstratas que lhe foram causadas e tiradas, estão duas imagens relacionadas ao fim da música e, conseqüentemente, ao fim da felicidade: o “bom disco de Noel” — em referência a Noel Rosa<sup>119</sup> — e o violão mudo. Como visto anteriormente, no lirismo nostálgico, a referência simbólica à música e seus elementos como possibilidade para felicidade fugaz é frequente e, nesse caso, o fim da música, o silêncio, é retratado como antônimo da felicidade, já que mulher amada “levou [s]eu sorriso” e lhe “deixou mudo um violão”. Também relativo à nostalgia dessa fase, Meneses (1982, p. 47) ressalta que, em *A Rita*, o personagem está “suspirando pelo retorno a uma situação em que a felicidade parece que tinha acontecido”, remetendo a um apego ao passado, à ânsia do retorno.

### 5. *Madalena foi pro mar:*

Madalena foi pro mar  
E eu fiquei a ver navios  
Quem com ela se encontrar  
Diga lá no alto mar  
Que é preciso voltar já  
Pra cuidar dos nossos filhos

Pra zombar dos olhos meus  
No alto mar a vela acena  
Tanto jeito tem de adeus  
Tanto adeus de Madalena

É preciso não chorar  
Maldizer, não vale a pena  
Jesus manda perdoar  
A mulher que é Madalena

A primeira gravação de *Madalena foi pro mar* foi realizada pela cantora bossanovista Nara Leão, em 1965, em um compacto junto a *Olê, olá*. Já em relação à estória apresentada, o eu-lírico nos relata uma situação “semelhante à do namorado em [...] *Rita* ([ambos] suspirando pelo retorno a uma situação em que a felicidade parece que tinha acontecido)” (MENESES, 1982, p. 47). Nesse caso, há mais um exemplo da ânsia de um retorno ao passado, onde a felicidade outrora existiu.

---

<sup>119</sup> Sobre a importância de Noel Rosa no estilo de Chico, vide p. 31-32.

Entretanto, em *Madalena foi pro mar*, diferente de todas as canções do lirismo nostálgico analisadas anteriormente, não há referências ao encantamento da música; o que se observa é a intensificação do distanciamento físico, da moça que não está mais na janela como em *A Banda* ou *Juca*, tampouco apenas partiu como em *Rita*: neste caso, a amada está no alto mar, onde os olhos não a encontram mais — vê-se apenas a vela que acena, deixando o eu-lírico “a ver navios”. Dessa forma, Chico aborda um tema complexo e dramático — o abandono marital e parental — por meio de metáforas e referências associadas ao universo marítimo que, apesar do sofrimento relatado, são capazes de elaborar uma construção imagética e um cenário de leveza ao retratar um eu-lírico solitário e amargurado à beira-mar que, diante da ausência da amada, acaba por se conformar com a situação e perdoá-la.

#### 6. A televisão:

O homem da rua  
Fica só por teimosia  
Não encontra companhia  
Mas pra casa não vai não  
Em casa a roda  
Já mudou, que a moda muda  
A roda é triste, a roda é muda  
Em volta lá da televisão  
No céu a lua  
Surge grande e muito prosa  
Dá uma volta graciosa  
Pra chamar as atenções  
O homem da rua  
Que da lua está distante  
Por ser nego bem falante  
Fala só com seus botões

O homem da rua  
Com seu tamborim calado  
Já pode esperar sentado  
Sua escola não vem não  
A sua gente  
Está aprendendo humildemente  
Um batuque diferente  
Que vem lá da televisão  
No céu a lua  
Que não estava no programa  
Cheia e nua, chega e chama  
Pra mostrar evoluções  
O homem da rua  
Não percebe o seu chamego  
E por falta doutro nego  
Samba só com seus botões

Os namorados  
Já dispensam seu namoro  
Quem quer riso, quem quer choro  
Não faz mais esforço não  
E a própria vida  
Ainda vai sentar sentida

Vendo a vida mais vivida  
Que vem lá da televisão

O homem da rua  
Por ser nego conformado  
Deixa a lua ali de lado  
E vai ligar os seus botões  
No céu a lua  
Encabulada e já minguando  
Numa nuvem se ocultando  
Vai de volta pros sertões

*A televisão* é parte do terceiro álbum de Chico — *Chico Buarque de Hollanda Vol. 2* — e, embora pertencente à fase do lirismo nostálgico, nela, “evidentemente, há *crítica social*, não um mero saudosismo” (MENESES, 1982, p. 49). Nesse caso, a crítica não se limita apenas à televisão em si, mas “traça-se o processo de desumanização na cultura de massas da atualidade, mundo da mecanização, em que as relações interpessoais fenecem, em que as emoções vitais cedem lugar às enlatadas” (MENESES, 1982, p. 49). Entretanto, a crítica presente na canção não escapa do viés nostálgico, pois se realiza de uma maneira saudosista, “como se a situação anterior, o passado, é que fosse bom. Não há esperança, não há futuro” (MENESES, 1982, p. 49).

Já em relação à noção de distanciamento, recorrente no lirismo nostálgico, Meneses (1982, p. 47) encontra uma relação entre ficar à janela e ficar vendo “a vida mais vivida” na televisão; assim, questiona: “não seria essa uma versão modernizada daquela primeira atitude?”. Ademais, para além da distância trazida pela ideia da televisão, acrescentamos também que, na imagem do “homem da rua”, há outra noção de distanciamento que se realiza por meio de referências que remetem à solidão: ele “não encontra companhia”, “fala só com seus botões”, e, “por falta doutro nego/samba só com seus botões”, pois “sua gente” está em casa, “em volta lá da televisão”.

Em *A televisão*, também podemos observar ocorrência de imagens que se referem à tristeza associada ao fim da canção, derivado da solidão. Nesse sentido, Galvão (1976, p. 118,119) destaca que as canções de Chico “colocam a fraternidade como o mais alto valor humano e como a única via para a felicidade. Mas essa fraternidade e essa felicidade são encontradas somente no curto tempo que dura uma canção”. Portanto, observamos na narrativa da canção o sofrimento causado pelo silêncio, pela solidão em que o “homem da rua” se encontra, a exemplo dos trechos: “a roda é triste/ a roda é muda”; “seu tamborim calado”; “sua escola [de samba] não vem não”; “um batuque diferente/que vem lá da televisão” e “samba só com seus botões”.

## 7. Roda-viva:

Tem dias que a gente se sente  
 Como quem partiu ou morreu  
 A gente estancou de repente  
 Ou foi o mundo então que cresceu  
 A gente quer ter voz ativa  
 No nosso destino mandar  
 Mas eis que chega a roda-viva  
 E carrega o destino pra lá  
 Roda mundo, roda-gigante  
 Rodamoinho, roda pião  
 O tempo rodou num instante  
 Nas voltas do meu coração

A gente vai contra a corrente  
 Até não poder resistir  
 Na volta do barco é que sente  
 O quanto deixou de cumprir  
 Faz tempo que a gente cultiva  
 A mais linda roseira que há  
 Mas eis que chega a roda-viva  
 E carrega a roseira pra lá  
 Roda mundo (etc.)

A roda da saia, a mulata  
 Não quer mais rodar, não senhor  
 Não posso fazer serenata  
 A roda de samba acabou  
 A gente toma a iniciativa  
 Viola na rua, a cantar  
 Mas eis que chega a roda-viva  
 E carrega a viola pra lá  
 Roda mundo (etc.)

O samba, a viola, a roseira  
 Um dia a fogueira queimou  
 Foi tudo ilusão passageira  
 Que a brisa primeira levou  
 No peito a saudade cativa  
 Faz força pro tempo parar  
 Mas eis que chega a roda-viva  
 E carrega a saudade pra lá  
 Roda mundo (etc.)

*Roda-viva* faz parte do quarto disco da carreira de Chico — *Chico Buarque de Hollanda Vol. 3* (1968) — e foi classificada em terceiro lugar no III Festival de Música Popular Brasileira da Tv Record (WERNECK, 2006, p. 58). Já em relação à sua poética, Meneses (1982, p. 60) afirma que a própria ideia passada pela imagem de uma roda-viva, que passa e carrega tudo consigo, é uma metáfora que cristaliza a ideia de passagem do tempo. Com isso, a nostalgia característica do lirismo nostálgico se revela, representando um certo saudosismo, uma percepção de que a felicidade ficou no passado, o tempo levou.

Dentre as imagens que a roda-viva levou, encontramos também elementos que remetem ao fim da canção — aqui, canção no sentido de sinônimo ou motivo de felicidade —,

como em “não posso fazer serenata”; “a roda de samba acabou”; “viola na rua, a cantar/mas eis que chega a roda-viva/e carrega a viola pra lá” e “o samba, a viola/ um dia a fogueira queimou”. Por fim, a roda-viva carrega todos esses elementos “pra lá”, “reduzindo tudo a uma ‘ilusão passageira/que a brisa primeira levou’” (MENESES, 1982, p. 61).

### 8. *Sonho de um carnaval:*

Carnaval, desengano  
Deixei a dor em casa me esperando  
E brinquei e gritei e fui vestido de rei  
Quarta-feira sempre desce o pano

Carnaval, desengano  
Essa morena me deixou sonhando  
Mão na mão, pé no chão  
E hoje nem lembra não  
Quarta-feira sempre desce o pano

Era uma canção  
Um só cordão  
E uma vontade  
De tomar a mão  
De cada irmão pela cidade

No carnaval, esperança  
Que gente longe viva na lembrança  
Que gente triste possa entrar na dança  
Que gente grande saiba ser criança

*Sonho de um carnaval* foi a primeira canção de Chico inscrita em um festival de canção — o *I Festival Nacional de Música Popular Brasileira* (1965) — e, “com arranjo do maestro Erlon Chaves, foi cantada por Geraldo Vandré [...], chegou entre as doze finalistas, mas não se classificou” (WERNECK, p. 45). Contudo, a despeito da derrota no festival, *Sonho de um carnaval* gerou bons frutos na carreira de Chico, como a gravação de seu primeiro compacto — junto a *Pedro pedreiro* — e o reconhecimento de Baden Powell, um dos maiores violonistas brasileiros. Em seu depoimento ao Museu de Imagem e Som (MIS) (*apud* HOMEM, 2009, p. 22), Chico relata:

Baden Powell torcia por ‘Sonho de um carnaval’, e falava toda hora na música. E porque ele falava, todo mundo começou a dar bola, e resolveram gravar a música. Foi a primeira vez que me entrosei no meio. Tive um reconhecimento — não popular ainda, mas do meio [...].’

*Sonho de um carnaval* também representa um marco no estilo do compositor, pois simboliza, “segundo o próprio Chico, o início de uma transição para marcar seu próprio espaço, já que tudo o que vinha fazendo até então tinha as digitais da Bossa Nova ou das músicas que costumava ouvir no rádio e nos encontros de seus pais com amigos” (HOMEM, 2009, p. 22).

Para Galvão (1976, p. 115), “*Sonho de um carnaval* [...] se beneficia [...] do velho lugar-comum da música popular brasileira que é o tema da exaltação carnavalesca à qual se segue a tristeza da Quarta-Feira de Cinzas”. Assim, nesse velho “lugar-comum” característico da tradição estética na qual o compositor está inserido, há a criação de um espaço-outro onde a felicidade se realiza por meio da fraternidade, visto que o canto em grupo passa a ser “uma só canção” em “um só cordão”, levando a um desejo de união fraterna, de “tomar a mão de cada irmão pela cidade”.

Nesse espaço-outro criado pelo carnaval, o eu-lírico “deixa em casa a dor e vai encontrar, no Carnaval, uma realidade transfigurada [...]. No entanto, esse estado em que a fraternidade emerge é extremamente efêmero, dura enquanto dura o Carnaval” (MENESES, 1982, p. 51). Assim, compreendendo essa finitude, o carnaval é visto como desengano, como sonho, pois resulta de uma realidade efêmera. Entretanto, em contradição com “Carnaval, desengano”, há o paralelismo “No carnaval, esperança”. Com essa alteração, especialmente devido ao acréscimo da contração “no” que transforma o carnaval em adjunto adverbial de lugar, o eu-lírico passa a referir-se ao que acontece enquanto esse espaço-outro existe: a esperança. Portanto, nesse lugar de esperança, não há o desengano, mas a expectativa de que haja fraternidade, de que mesmo aquele que está fisicamente longe se aproxime por meio da lembrança, de que mesmo a gente triste seja feliz, entre na dança e seja criança.

### **9. Ela desatinou:**

Ela desatinou  
 Viu chegar quarta-feira  
 Acabar brincadeira  
 Bandeiras se desmanchando  
 E ela inda está sambando

Ela desatinou  
 Viu morrer alegrias  
 Rasgar fantasias  
 Os dias sem sol raiando  
 E ela inda está sambando

Ela não vê que toda gente  
 Já está sofrendo normalmente  
 Toda a cidade anda esquecida  
 Da falsa vida da avenida onde

Ela desatinou  
 Viu chegar quarta-feira  
 Acabar brincadeira  
 Bandeiras se desmanchando  
 E ela inda está sambando

Quem não inveja a infeliz  
 Feliz no seu mundo de cetim

Assim debochando da dor  
Do pecado  
Do tempo perdido  
Do jogo acabado

*Ela desatinou* foi lançada em 1968, junto a *Bom tempo* em um compacto; assim como faz parte do quarto disco de Chico: *Chico Buarque de Hollanda Vol. 3*.

Ainda no que se refere à criação de uma outra realidade por meio da representação do carnaval, em *Ela desatinou*, a divisão entre a “realidade carnavalesca provisória” e a “realidade cotidiana definitiva” é apresentada de maneira mais contundente. Nessa canção, assim que a realidade carnavalesca se encerra na Quarta-Feira de Cinzas, toda a comunidade, que antes estivera reunida por um pacto social de exceção, passa a “andar esquecida” daquela “falsa vida, da avenida”. Dessa forma, o esquecimento pressupõe que, para esses indivíduos, é como se não tivessem vivido aquela realidade-outra em que se era feliz e, conseqüentemente, “quando o indivíduo não se recolhe de novo à sua dor, depois que o jogo se acaba, trata-se de um ‘desatino’: o samba não pode continuar na Quarta-feira de Cinzas, quando as pessoas já estão ‘sofrendo normalmente’” (MENESES, 1982, p. 53).

Portanto, a personagem descrita em *Ela desatinou* não apenas representa o caráter nostálgico da fase — por não conseguir abandonar o tempo passado e acabado —, como também é apresentada como louca por contrariar a ordem tradicional da vida cotidiana, por se permitir continuar sambando, mesmo que solitária, sendo “feliz no seu mundo de cetim/Assim debochando da dor/Do pecado/Do tempo perdido/Do jogo acabado”.

#### **4.4 Metodologia de análise das traduções**

Visto que o objetivo da pesquisa é o reconhecimento da forma pela qual o tradutor lidou com aspectos linguísticos em suas traduções — com foco central em traços que se relacionem a referências socioculturais —, selecionamos categorias específicas que serão identificadas nas canções originais e analisadas em suas respectivas traduções.

Caso abrangêssemos a totalidade de aspectos passíveis de análise, considerando os limites impostos pelo escopo de uma pesquisa a nível de mestrado, seríamos obrigados a reduzir a quantidade de canções selecionadas para compor o *corpus* e, conseqüentemente, a quantidade de referências socioculturais — cuja importância é central para a investigação. Portanto, a seleção das categorias a serem analisadas foi motivada com o intuito de que nos sirvam como guia analítico, delineando e delimitando as análises com base em aspectos pré-definidos.

A escolha desses aspectos foi realizada com base em uma pré-análise das canções do *corpus* e, para que pudéssemos definir categorias que reunissem vocábulos cujas bases de comparação fossem semelhantes, utilizamos as orientações de Luis Fernando Lara (2006) acerca da compreensão do conceito de *campos associativos*. Para Lara, um “campo associativo” engloba vocábulos que podem ser relacionados por: um mesmo tema ou objetos ao quais se referem; uma mesma etimologia; uma mesma categoria gramatical; mesmas características morfológicas ou fonológicas; e, por fim, vocábulos de diferentes dialetos, variedades regionais ou sociais de uma mesma língua (LARA, 2006, p. 183).

Assim, como parte inicial da investigação, buscamos trechos cujos vocábulos delineassem *campos associativos* em comum e cuja relação se dá pela referência a um mesmo tema (LARA, 2006, p. 183). Posteriormente, categorizamos esses *campos associativos* a serem analisados, os quais dividimos entre: 1. Referências culturais; 2. Referências sociais; 3. Geografia das canções. Desse modo, guiaremos o foco principal das análises com bases nos *campos associativos* construídos pela ocorrência de determinados vocábulos, demonstrados no quadro a seguir:

Quadro 5 – Categorias de análise primária

<b>Categorias</b>	<b><i>Campos Associativos</i> (Lara, 2006, p. 183)</b>
<b>1. Referências culturais</b>	- Festividades - Música - Religião
<b>2. Referências sociais</b>	- População/tradição afro-brasileira - Crítica social
<b>3. Geografia das canções</b>	- Ambientação

Fonte: Elaborado pela autora.

Em relação a questões secundárias ao foco da análise, no quadro a seguir, estabelecemos categorias que abrangem outros quesitos pertinentes à tradução de canção, discutidos ao longo dos capítulos anteriores. São eles:

**4. Poética das canções**, na qual abordamos trechos específicos que se refiram à construção de personagens, imagens e metáforas características da poética de Chico Buarque.

**5. Uso de artifícios linguísticos**, cujo objetivo é identificar casos nos quais o tradutor utiliza dois artifícios linguísticos sugeridos por Peter Low ao tradutor de canção — hiperônimos e hipônimos —, além do uso de explicitações e simplificações.

**6. Aspectos formais**, ainda em relação a Peter Low, guiará a análise com o intuito de identificarmos casos nos quais o tradutor lidou com a ocorrência de rimas nas canções.

As categorias secundárias encontram-se resumidas no quadro a seguir:

Quadro 6 – Categorias de análise secundária

<b>4. Poética das canções</b>	- Construção de imagens, personagens e metáforas - Elaboração da temática
<b>5. Uso de artifícios linguísticos</b>	- Hiperônimos - Explicitações e simplificações
<b>6. Aspectos formais da canção</b>	- Rimas

Fonte: Elaborado pela autora.

Ressaltamos também que não utilizaremos todas as categorias na análise de cada canção; portanto, apenas as categorias mais recorrentes em determinada tradução serão utilizadas. Com isso, nosso intuito é discorrer sobre todos os aspectos categorizados ao longo das análises das canções, de modo geral — não em cada análise específica.

Por fim, destacamos que utilizaremos como base teórica da análise as orientações venutianas acerca da proposta de um modelo hermenêutico — discutidas ao longo do item 3.1.2 —, fazendo uso da aplicação prática do conceito de interpretantes, cuja utilidade é de que sirvam como “categorias conceituais e ferramentas analíticas” (VENUTI, 2010, p. 24) que, para além das discussões teóricas, também possam ser aplicadas na análise prática de traduções.

## 4.5 Análise das traduções

### 1. A banda

<i>A banda</i>	<i>La banda</i>	A banda (IT>PT) <sup>122</sup>
1. Estava à toa na vida	1. Una tristezza così	1. Uma tristeza assim
2. O meu amor me chamou	2. Non la sentivo da mai <sup>120</sup>	2. Não a senti desde nunca
3. Pra ver a banda passar	3. Ma poi la banda passò	3. Mas depois a banda passou
4. Cantando coisas de amor	4. E allora tutto cambiò	4. E então tudo mudou
5. A minha gente sofrida	5. Tutta la gente cantava	5. Todo mundo cantava
6. Despediu-se da dor	6. Per scordare il dolor	6. Para esquecer a dor
7. Pra ver a banda passar	7. Quando la banda passò	7. Quando a banda passou
8. Cantando coisas de amor	8. Cantando cose d'amor	8. Cantando coisas de amor
9. O homem sério que contava dinheiro parou	9. E una ragazza che era triste sorrise all'amor	9. E uma menina que estava triste sorriu ao amor
10. O farenheiro que contava vantagem parou	10. Ed una rosa che era chiusa di colpo sbocciò	10. E uma rosa que estava fechada de repente desabrochou
11. A namorada que contava as estrelas parou	11. Ed una frotta di bambini festosi	11. E um bando de crianças festivas
12. Para ver, ouvir e dar passagem	12. Si mise a suonare come fa la banda	12. Se pôs a tocar como faz a banda

<sup>120</sup> O uso de “*da mai*” não ocorre em italiano; entretanto, a tradução mais aproximada poderia ser algo como “desde nunca” — que, mesmo em português, causa certo estranhamento.

<sup>122</sup> Diante de nossa abordagem transdisciplinar, espera-se que a compreensão da pesquisa seja acessível a leitores de diferentes áreas e níveis de conhecimento, não se restringindo a apenas um grupo de pesquisadores que possua domínio da língua italiana. Assim, entendendo que abordamos uma língua menos difundida e estudada em comparação ao inglês ou ao espanhol, realizamos traduções da língua italiana à portuguesa em prol da acessibilidade da pesquisa. Com isso, busca-se evitar que uma possível dificuldade de leitura e entendimento do italiano represente um fator limitante para a difusão do conhecimento aqui produzido. Ressaltamos também que a realização de traduções comentadas foge do escopo deste trabalho, sendo nossas escolhas tradutórias somente uma possibilidade entre as inúmeras maneiras pelas quais os textos de Bardotti poderiam ser traduzidos.

13. A moça triste que vivia calada sorriu	13. E un uomo serio il suo cappello per aria lanciò	13. E um homem sério seu chapéu pelo ar lançou
14. A rosa triste que vivia fechada se abriu	14. Fermò una donna che passava e poi la baciò	14. Parou uma senhora que passava e então a beijou
15. E a meninada toda se assanhou	15. Dalle finestre quanta gente spuntò	15. Das janelas quanta gente surgiu
16. Pra ver a banda passar	16. Quando la banda passò	16. Quando a banda passou
17. Cantando coisas de amor	17. Cantando cose d'amor	17. Cantando coisas de amor
18. Estava à toa na vida	18. Estava à toa na vida <sup>121</sup>	18. Estava à toa na vida
19. O meu amor me chamou	19. O meu amor me chamou	19. O meu amor me chamou
20. Pra ver a banda passar	20. Pra ver a banda passar	20. Pra ver a banda passar
21. Cantando coisas de amor	21. Cantando coisas de amor	21. Cantando coisas de amor
22. A minha gente sofrida	22. A minha gente sofrida	22. A minha gente sofrida
23. Despediu-se da dor	23. Despediu-se da dor	23. Despediu-se da dor
24. Pra ver a banda passar	24. Pra ver a banda passar	24. Pra ver a banda passar
25. Cantando coisas de amor	25. Cantando coisas de amor	25. Cantando coisas de amor
26. O velho fraco se esqueceu do cansaço e pensou	26. E tanta gente dai portoni cantando sbucò	26. E tanta gente dos portões cantando apareceu
27. Que ainda era moço pra sair no terraço e dançou	27. E tanta gente in ogni vicolo si riversò	27. E tanta gente em cada viela se espalhou
28. A moça feia debruçou na janela	28. E per la strada quella povera gente	28. E pela rua aquela pobre gente
29. Pensando que a banda tocava pra ela	29. Marciava felice dietro la sua banda	29. Marchava feliz atrás da sua banda
30. A marcha alegre se espalhou na avenida e insistiu	30. Un uomo solo che piangeva sorrise perché	30. Um homem solitário que chorava sorriu porque
31. A Lua cheia que vivia escondida surgiu	31. Sembrava proprio che la banda suonasse per lui	31. Parecia mesmo que a banda tocava para ele
32. Minha cidade toda se enfeitou	32. In ogni cuore la speranza spuntò	32. Em cada coração a esperança surgiu
33. Pra ver a banda passar	33. Quando la banda passò	33. Quando a banda passou
34. Cantando coisas de amor	34. Cantando cose d'amor	34. Cantando coisas de amor
35. Mas para meu desencanto	35. Ma una tristezza infinita	35. Mas uma tristeza infinita
36. O que era doce acabou	36. È scesa ancora su me	36. Caiu de novo sobre mim
37. Tudo tomou seu lugar	37. Quando la banda è svanita	37. Quando a banda se foi
38. Depois que a banda passou	38. Tutto torna com'è	38. Tudo voltou como é
39. E cada qual no seu canto	39. Ognuno col suo dolore	39. Cada um com sua dor
40. Em cada canto uma dor	40. Chiuso dentro di sé	40. Fechado dentro de si
41. Depois da banda passar	41. Quando la banda è passata	41. Quando a banda passou
42. Cantando coisas de amor	42. Tutto torna com'è	42. Tudo voltou como é

#### **Categoria utilizada nesta análise: 4. Poética das canções (Construção de imagens, personagens e metáforas; Elaboração da temática)**

Na tradução de *A Banda*, há dois aspectos relevantes sobre os quais nos debruçaremos: as observações e impressões do tradutor e do compositor, Sergio Bardotti e Chico Buarque, acerca desta tradução e, em seguida, a maneira pela qual o tradutor lidou com as imagens dos personagens descritos na canção.

*A banda* foi originalmente traduzida em italiano por Antonio Amurri, em 1967, para que a cantora italiana Mina Mazzini pudesse performá-la. Entretanto, Bardotti relata em

<sup>121</sup> Na tradução de Bardotti, os versos 18 a 26 são cantados em coro, mantendo o refrão em português.

entrevista a Stefano La Via (2014, p. 511) que Chico, quando se pôs a gravar seu primeiro álbum italiano, em 1969, declarou: “Esta coisa aqui [a tradução de Amurri] eu não canto”.<sup>123</sup> Nesse sentido, a recusa de Chico à versão de Amurri demonstra a interferência do próprio autor na tradução de suas obras. Como consequência, a intervenção do compositor fez com que Bardotti retraduzisse alguns trechos da tradução inicial, cujo ato relatou ser uma tentativa de

recuperar alguns conteúdos do texto original que foram perdidos, [pois] faltava o conceito fundamental: assim que a banda passa, e com ela passa o sol, a esperança, etc., tudo volta ao que era antes. Essa era a traição mais evidente, mais grave de todas, a qual eu e Chico tentamos remediar nas duas últimas estrofes. (BARDOTTI, 2014 *apud* LA VIA, 2014, p. 511).<sup>124</sup>

Assim, sobre as declarações de Bardotti quanto à “mais grave traição” do tradutor e a tentativa de “recuperar alguns conteúdos”, entendemos que seus argumentos demonstram um certo apego ao discurso instrumentalista pautado na noção de fidelidade, como se houvesse um único conteúdo invariável a ser recuperado. Entretanto, para além do posicionamento instrumentalista que guiava seu modo de traduzir, havia também uma evidente influência externa que interferia na maneira pela qual Bardotti retraduziu *A banda*: a demanda do próprio compositor, cuja crítica à tradução inicial e a recusa em gravar essa versão que não lhe agradava afetava o contexto dessa (re)tradução. Portanto, diante das exigências de Chico, o *skopos* que o tradutor pretendia atingir estava submetido a mais uma finalidade: uma tradução que fosse aceita por seu autor, que se encaixasse em suas expectativas e que, portanto, aceitasse cantá-la em italiano. Assim, esses fatores extralinguísticos delimitavam o contexto no qual o tradutor secundário, Sergio Bardotti, estava inserido — diferente do contexto no qual Antonio Amurri, o tradutor primário, estava inserido.

Então, analisemos onde estaria a “infidelidade” apontada por Bardotti para que possamos compreender se o incômodo foi de fato causado por uma traição do tradutor ou, talvez, por uma interpretação equivocada da temática da canção. A seguir, vejamos as duas últimas estrofes citadas por Bardotti, as quais sofreram maiores alterações em comparação à tradução de Antonio Amurri:

Versão de Bardotti	Versão de Amurri
33. Quando la banda passò	33. Quando la banda passò
34. Cantando cose d'amor	34. Cantando cose d'amor
35. Ma una tristezza infinita	35. La banda suona per noi

<sup>123</sup> No original: “Io questa cosa qui non la canto”.

<sup>124</sup> No original: “[...] recuperare alcuni contenuti del testo originale che erano andati dispersi [...] Mancava il concetto fondamentale: appena passata la banda, e con essa il sole, la speranza ecc. tutto ritorna come prime. Questo era il tradimento più flagrante, più grave di tutti, al quale io e Chico abbiamo cercato di rimediare nelle due strofe finali”.

36. È scesa ancora su me	36. La banda suona per voi
37. Quando la banda è svanita	37. La banda suona per noi
38. Tutto torna com'è	38. La banda suona per voi
	39. La banda suona per noi
39. Ognuno col suo dolore	40. La banda suona per voi
40. Chiuso dentro di sé	
41. Quando la banda è passata	
42. Tutto torna com'è	

Como podemos observar na tabela, a alteração de Bardotti se inicia a partir do verso 35, no qual Amurri deixa de aplicar interpretantes formais que buscam aproximações semânticas e passa a apenas repetir “*La banda suona per noi/voi*” até o fim da canção. Com isso, a escolha tradutória de Amurri abriu a canção a outras possibilidades interpretativas; como, a ideia de que a banda teria continuado na rua, tocando indefinidamente e fazendo com que a dor ou a solidão não voltassem mais — diferentemente da canção de partida, sobre a qual o próprio compositor relata que “aquele final todo foi posterior [à composição da canção]. Não queria deixar a banda tocando para sempre na rua” (DE HOLLANDA, 2009 *apud* HOMEM, 2009, p. 41).

Assim, na visão de Bardotti e de Chico, o problema estaria no fato de que faltou o desfecho principal: o retorno ao amargo cotidiano após o fim do encantamento compartilhado. De fato, a escolha de Amurri não é produtiva, tampouco criativa do ponto de vista poético; no entanto, a redução da crítica a apenas uma justificativa de “traição” nos parece demasiadamente reducionista. A tradução de Amurri, na verdade, parece derivar de um equívoco na maneira pela qual a trama da canção foi por ele interpretada, pois o fio condutor da estória narrada é: o eu-lírico, ao abandonar seu estado de ócio, passa a observar a melhoria fugaz que o elemento musical e o encontro popular é capaz de promover na condição daqueles que sofrem. Dessa forma, a estrutura da estória depende dessa tensão entre a vida com *versus* sem a música, os encontros, enfim, a festividade. É nesse ponto que estaria o equívoco de Amurri ao inserir um eu-lírico que não mais estava à toa, mas que se insere no sofrimento e relata como “*tutto cambiò*” depois da banda passar; sendo que a base da trama original demonstra exatamente o oposto, denuncia que, na verdade, nada muda: a vida continua sofrida, o trabalhador continua sendo explorado, a mulher continua sendo subjugada, o pão ainda falta na mesa. Chico nos mostra como a diversão momentânea não basta enquanto os problemas são sociais, estruturais — diferentemente da interpretação inscrita por Amurri, que desfaz essas implicações e produz uma versão mais leve e, inclusive, mais ingênua.

Contudo, ainda que o engano esteja nesse ponto, Bardotti tampouco resolve o conflito com sua (re)tradução; visto que, embora tenha alterado o fim e inserido a ideia de que, após a banda passar, “*tutto torna com 'è*”, ele perpetua o cerne dessa confusão ao manter os versos “*Ma*

*poi la banda passò/E allora tutto cambiò*” (3, 4). Diante disso, Bardotti não dá conta da solução do problema, já que acaba criando uma contradição entre o início e a conclusão da canção: primeiro se fala que tudo mudou após a passagem da banda e, por fim, relata que “*Quando la banda è svanita/Tutto torna com'è*” (37, 38). Dessa forma, nenhum dos dois tradutores seriam de fato traidores ou fiéis: ambos inscreveram em suas traduções interpretantes diversos, de acordo com suas próprias compreensões da narrativa; ainda que equivocadas. Assim, mesmo que Bardotti tenha criticado Amurri por ser “infel”, a (re)tradução também estava sujeita à sua própria interpretação e, conseqüentemente, suscetível a possíveis equívocos e contradições — como observado na análise.

Já em relação à poética da canção de partida, a construção de personagens é um aspecto marcante em *A Banda*, que parece situar o público-alvo na rua pela qual a banda passa, descrevendo a diversidade de pessoas que estariam ao seu redor, encantadas diante do evento narrado. De maneira semelhante, o tradutor — Amurri, no caso dos trechos agora evidenciados — também busca construir personagens situados na narrativa; entretanto, é possível observar que nem todas as imagens foram apresentadas na tradução por meio da aplicação de interpretantes formais que buscassem uma aproximação estritamente semântica ou estrutural.<sup>125</sup>

Como exemplo, vejamos a aparição do “*uomo solo*” no verso 30 ou as tantas pessoas que saem das “*finestre*”, dos “*portoni*” e de “*ogni vicolo*” e marcham felizes atrás da banda. Nessas ocorrências, há a aplicação de interpretantes formais que, embora não apresentem uma tentativa de equivalência semântica com o texto de partida, são responsáveis por guiar as escolhas do tradutor em busca da recriação de personagens que, de acordo com sua interpretação, potencialmente estariam participando daquele contexto descrito e, portanto, seriam equivalentes ao protótipo de personagens que fazem parte do cenário original.

Por fim, poderíamos também destacar casos em que, apesar de ocorrer a tradução de um personagem com base na aproximação estritamente semântica, os atos relacionados à descrição desse personagem passam por outros níveis de interpretação, diversos da busca por aproximações mais rígidas. Como exemplo, vejamos a imagem do “homem sério” (9), traduzido como “*uomo serio*” (13). Apesar da clara aproximação semântica ao adjetivar o personagem, suas ações ocorrem de maneira diversa daquela descrita no texto de partida e, assim, destacamos uma leitura criativa do tradutor que, ao invés de retratar um homem sério que contava dinheiro e para ao ver a passagem da banda, acrescenta novos sentidos relacionados ao personagem, inscrevendo a ideia de um homem sério tão impactado pela banda a ponto de

---

<sup>125</sup> Aqui, utilizamos estrutural para nos referirmos à aparição dos personagens na estrutura da canção, ou seja, a ordem em que as imagens são construídas e distribuídas ao longo da narrativa.

tomar atitudes contrárias à seriedade descrita — como inusitadamente jogar seu chapéu pelo ar e beijar uma mulher desconhecida que pela rua passa.

## 2. Juca

<i>Juca</i>	<i>Juca</i>	Juca (IT>PT)
1. Juca foi autuado em flagrante	1. Juca fu arrestato in flagrante	1. Juca foi preso em flagrante
2. Como meliante	2. Come vagabondo	2. Como vagabundo
3. Pois sambava bem diante	3. Che cantava là di fronte	3. Que cantava lá em frente
4. Da janela de Maria	4. Alla finestra di Maria	4. À janela de Maria
5. Bem no meio da alegria	5. Sul più bello della festa	5. No melhor momento da festa
6. A noite virou dia	6. Non so come sia	6. Não sei como <sup>126</sup>
7. O seu luar de prata	7. Con una doccia fredda	7. Com uma ducha fria
8. Virou chuva fria	8. Finì l'allegria	8. Acabou a alegria
9. A sua serenata	9. La sua serenata	9. A sua serenata
10. Não acordou Maria	10. Non svegliò Maria	10. Não acordou Maria
11. Juca ficou desapontado	11. Juca che si era seccato	11. Juca que se aborrecera
12. Declarou ao delegado	12. Dichiarò al commissario	12. Declarou ao delegado
13. Não saber se amor é crime	13. Che l'amor non è delitto	13. Que o amor não é crime
14. Ou se samba é pecado	14. E cantar non è peccato	14. E cantar não é pecado
15. Em legítima defesa	15. Per legittima difesa	15. Em legítima defesa
16. Batucou assim na mesa	16. Fece questa melodia	16. Fez essa melodia
17. O delegado é bamba	17. Il commissario è l'asso	17. O delegado é o ás <sup>127</sup>
18. Na delegacia	18. Della polizia	18. Da polícia
19. Mas nunca fez samba	19. Ma non sa cantare	19. Mas não sabe cantar
20. Nunca viu Maria	20. Non sa chi è Maria	20. Não sabe quem é Maria

### **Categorias utilizadas nesta análise: 1. Referências culturais (Música); 2. Referências sociais (População/tradição afro-brasileira; Crítica social).**

Inicialmente, destacamos o contexto em que a narrativa da canção está situada: o narrador relata a história de Juca, personagem que foi detido enquanto fazia uma serenata e sambava na janela de sua amada, Maria. Nessa conjuntura, a serenata, vista como um ato ilícito, resultou em sua detenção e, portanto, é o evento principal sobre o qual se desenrola a trama da história. Assim, vejamos a definição de “*serenata*” no italiano — cognato idêntico ao português — pela versão digital da enciclopédia *Treccani*: “Originalmente, canção vocal de procedência popular, realizada à noite sob a janela de uma mulher amada”.<sup>128</sup> Vejamos também a definição de “serenata” na língua portuguesa, fornecida pelo dicionário digital Priberam: “Ária amorosa, que se canta da rua para uma janela, geralmente à noite”.<sup>129</sup>

<sup>126</sup> Nesse caso, traduções aproximadas dessa construção causam estranhamento no português, pois, o uso do verbo “*essere*” como “*sia*”, conjugado no presente do subjuntivo, seria “não sei como seja” no português.

<sup>127</sup> Nesse caso, a expressão “ser ás” faz referência ao “ás” das cartas de barulho, com o sentido de “o melhor”.

<sup>128</sup> Disponível em: <https://www.treccani.it/enciclopedia/serenata/>. Acesso em: 08 fev. 2022. Disponibilizada pelo Instituto da Enciclopédia Italiana fundada por Giovanni Treccani. No original: “In origine, brano vocale di provenienza popolare eseguito di notte sotto le finestre di una donna amata”.

<sup>129</sup> Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/serenata>. Acesso em: 08 fev. 2022.

À primeira vista, de acordo com as definições dicionarizadas, ambas palavras parecem adquirir significados “equivalentes”; entretanto, mesmo que a tradução específica do vocábulo “serenata” tenha sido fruto de uma estrita aproximação semântica, compreenderemos a seguir como a noção de “serenata” foi (re)contextualizada junto a outras escolhas tradutórias, fazendo com que esse conceito fosse inserido numa trama de relações diversas daquelas relatadas no texto de partida.

Para guiar nossa análise, além de “serenata”, selecionamos também os seguintes vocábulos do texto de partida pertencentes ao campo associativo da música: “sambava”; “samba”; “batucou”, “(fez) samba” e “bamba”.

No contexto da serenata da canção em português, diferentemente daquela manifestação popular dicionarizada em que apenas se canta da rua para uma janela, o narrador relata que Juca não apenas cantava, mas especificamente sambava diante da janela da amada e, diante disso, questiona se o samba seria a causa de sua autuação. Desse modo, é possível compreender que a noção de serenata situa-se em um contexto brasileiro de criminalização do samba<sup>130</sup> e, inserido nessa realidade de coerção social, o personagem não parece apenas questionar se o canto na rua foi o motivo de sua detenção; mas justamente o samba que fazia.

Desse modo, na tradução, as escolhas de Bardotti em utilizar variações do verbo “cantare” nos três casos em que ocorrem referências a “samba” ou “sambar” — “sambava bem diante” (3) para “cantava là di fronte” (3); “se samba é pecado” (14) para “cantar non è peccato” (14) e “nunca fez samba” (19) para “non sa cantare” (19) — demonstram que, diante de vocábulos cujos usos se associam a elementos culturais derivados do samba como gênero musical, o tradutor aplica interpretantes dominantes que se assemelham a materiais (VENUTI, 2019c, p. 11)<sup>131</sup> preexistentes no contexto de chegada, especificamente em relação às práticas culturais do que se interpreta e se entende como características do que seria uma serenata tipicamente italiana. Com isso, Bardotti acaba por aculturar o texto e apagar traços específicos à cultura brasileira.

Para além disso, em relação às características de uma serenata italiana, há uma significativa escolha tradutória que, embora relacionada a escolhas verbais, revela uma notável diferença social entre os dois países: a legalidade da manifestação musical. Enquanto o narrador do texto original coloca em pauta a dúvida, o questionamento do personagem diante do não-saber, da incerteza suscitada pela partícula “se” nos versos “Não saber se amor é crime/Ou se samba é pecado” (13, 14); o tradutor declara uma certeza: *l’amor non è delitto e cantar non è*

---

<sup>130</sup> Vide p. 27.

<sup>131</sup> Vide p. 65.

*peccato*. De fato, em uma sociedade cuja tradição do *bel canto* — isto é, da prática vocal operística — simboliza um valioso capital cultural, não faria qualquer sentido duvidar que sua prática fosse delito; tampouco pecado — em oposição ao contexto brasileiro, no qual a compreensão policial do samba como “crime de vagabundo” instiga o questionamento e o protesto de um personagem que se depara com a criminalização de sua prática cultural. Assim, o que parece estar em jogo na divergência da produção de sentidos entre texto original e traduzido é a crítica social derivada da historicidade intrínseca à criminalização do samba que, na tradição do canto italiano, não se encontra ocorrência semelhante.

Também destacamos o uso do verbo “batucar” (16), traduzido por meio da interpretação do que seria esse ato: *fare una melodia*. Nesse caso, o uso desse vocábulo no texto original se refere ao batuque,<sup>132</sup> que não só é a principal característica do samba, ritmo majoritariamente percussivo, mas também elemento marcante da prática musical e religiosa da população afro-brasileira. Nesse sentido, o tradutor, além de naturalmente inscrever o texto em um novo contexto cujas possibilidades interpretativas passam a ser diversas daquele de partida, também aplica um interpretante temático que não busca aproximação a nível estrutural, mas que adentra o plano ideológico e, por meio de um vocábulo mais simplista — a *melodia* —, domestica uma alusão à tradição afro-brasileira e, conseqüentemente, embranquece o contexto cultural do texto por meio de uma escolha mais familiar à tradição italiana.

Para além disso, o batuque ocorre na canção como elemento de contravenção, de protesto, gerando um tensionamento na composição da imagem: um “vagabundo” autuado por cantar na rua que, não satisfeito em transgredir os “bons costumes” apenas uma vez, repete o ato ao batucar dentro de uma instituição pública. Em contrapartida, essa tensão imagética de contravenção, por conta das divergências históricas entre os dois países, acaba sendo apagada ao propor um personagem que, tendo sido autuado por um ato legal, talvez por um equívoco policial, estaria fazendo uso de um capital cultural valorizado na tradição italiana e, por conseguinte, reafirmando a tradição do *bel canto* na delegacia — e não se rebelando por meio do próprio elemento proibido, o batuque.

Por fim, em relação ao uso do vocábulo “bamba” (17) no texto de partida, poderíamos afirmar que mais de uma possibilidade interpretativa está em jogo, visto que “bamba” pode ser compreendido como um regionalismo no sentido de “que ou o que é muito valente; valentão” (HOUAISS, 2009) ou de “conhecedor profundo de determinado assunto” (HOUAISS, 2009).

---

<sup>132</sup> De acordo com o *Dicionário da História Social do Samba*: “BATUQUE. Outrora, na África colonial portuguesa e no Brasil, termo aplicado tanto à percussão executada por tocadores de tambores quanto, genericamente, a qualquer dança praticada ao som dessa percussão” (LOPES; SIMAS, 2021, p. 40).

Como desdobramento deste último, “bamba” é intensamente utilizado no contexto do samba, e seu uso perdura até atualidade para se referir aos sambistas de destaque — como confirmam Lopes e Simas no *Dicionário da História Social do Samba*: “BAMBA. Qualificativo do sambista virtuoso e, outrora, destemido. Do quimbundo *mbamba*, ‘proeminente’”. Dessa forma, no texto de partida, pode-se identificar a ocorrência de um trocadilho com os sentidos produzidos a partir de “bamba”, visto que o eu-lírico afirma que o delegado pode até ser o bamba, o valentão, dentro da delegacia; mas não chega nem perto de ser um bamba sambista, visto que nunca fez samba.

Ainda em relação a essa possibilidade interpretativa e ao jogo de sentidos realizado por Chico, também é válido destacar que o trocadilho poderia escapar, inclusive, a um leitor nativo de língua portuguesa que, por exemplo, desconhece o contexto do samba e o uso específico de “bamba” como sambista de destaque. Ou seja, mesmo para um público brasileiro, os sentidos produzidos poderiam ser diversos ou semelhantes aos que ocorrem na tradução, em que “bamba” passa a ter sentido apenas de “maioral” por meio do uso da expressão “*essere l’asso*” — isso, porém, não anula o fato de que, embora a tradução seja um interpretante formal que se aproxima a um dos sentidos de “bamba”, ela inevitavelmente domestica uma possibilidade de referência cultural ao contexto do samba.

Assim, a partir das discussões aqui propostas, retornamos a Venuti (2019c, p. 15) e destacamos que casos como esses, nos quais são frequentes o uso de interpretantes dominantes que privilegiam formas canônicas e domesticadas, revelam a tentativa e a escolha de criar um produto cultural que seja mais compreensível ao público-alvo e, conseqüentemente, mais simbolicamente valorizado na cultura de chegada. Nesse sentido, também podemos dizer que o tradutor privilegia o critério da naturalidade<sup>133</sup> — em relação ao qual Bardotti relata em entrevista: “a coisa fundamental é que estas canções, estes versos, não devem parecer ‘traduzidos’; mas devem dar a impressão de que foram pensados em italiano” (BARDOTTI, 2014 *apud* LA VIA, 2014, p. 413).<sup>134</sup>

Assim, a tendência de inscrição de interpretantes dominantes começa a nos mostrar indícios de que a domesticação parece ter sido um aspecto determinante para as escolhas do tradutor.

### 3. *Olê, olá*

*Olê, olá*

*Olê, olá*

Ole, olá (IT>PT)

<sup>133</sup> Vide p. 77.

<sup>134</sup> No original: “la cosa fondamentale è che queste canzoni, questi versioni, non devono sembrare ‘tradotte’; ma devono dare l’impressione di essere state pensate in italiano”.

- |                                      |                                   |                                  |
|--------------------------------------|-----------------------------------|----------------------------------|
| 1. Não chore ainda não               | 1. Non piangere bambina           | 1. Não chora menina              |
| 2. Que eu tenho um violão            | 2. Ho qui la mia chitarra         | 2. Tenho aqui o meu violão       |
| 3. E nós vamos cantar                | 3. E canteremo un pò              | 3. E cantaremos um pouco         |
| 4. Felicidade aqui                   | 4. E la felicità                  | 4. E a felicidade                |
| 5. Pode passar e ouvir               | 5. Potrà da noi passare           | 5. Poderá por nós passar         |
| 6. E se ela for de samba             | 6. E se le piace il samba         | 6. E se ela gosta de samba       |
| 7. Há de querer ficar                | 7. Tra di noi starà               | 7. Entre nós estará              |
| 8. Seu padre, toca o sino            | 8. Suonate le campane stanotte    | 8. Toquem os sinos esta noite    |
| 9. Que é pra todo mundo saber        | 9. Tutto il mondo saprà           | 9. Todo o mundo saberá           |
| 10. Que a noite é criança            | 10. Che è giovane il samba        | 10. Que é jovem o samba          |
| 11. Que o samba é menino             | 11. La notte bambina              | 11. A noite menina/criança       |
| 12. Que a dor é tão velha            | 12. È vecchio il dolore           | 12. É velha a dor                |
| 13. Que pode morrer                  | 13. Tra un pò morirà              | 13. Daqui a pouco morrerá        |
| 14. Olê, olê, olê, olá               | 14. Olê olê olê olá               | 14. Olê olê olê olá              |
| 15. Tem samba de sobra               | 15. C'è samba per tutti           | 15. Tem samba para todos         |
| 16. Quem sabe sambar                 | 16. Chi vuole potrà               | 16. Quem quiser poderá           |
| 17. Que entre na roda                | 17. Entrare nel ballo             | 17. Entrar no baile/na dança     |
| 18. Que mostre o gingado             | 18. A far ciò che vuole           | 18. Fazer tudo o que quiser      |
| 19. Mas muito cuidado                | 19. C'è un obbligo solo           | 19. Há apenas uma obrigação      |
| 20. Não vale chorar                  | 20. Non piangere mai              | 20. Nunca chorar                 |
| 21. Não chore ainda não              | 21. Non piangere bambina          | 21. Não chora menina             |
| 22. Que eu tenho uma razão           | 22. Conosco un buon motivo        | 22. Tenho/conheço um bom motivo  |
| 23. Pra você não chorar              | 23. Perché non pianga più         | 23. Para que não chores mais     |
| 24. Amiga me perdoa                  | 24. Amica mia perdona             | 24. Amiga minha perdoa           |
| 25. Se eu insisto à toa              | 25. Se insisto ancora             | 25. Se ainda insisto             |
| 26. Mas a vida é boa                 | 26. Ma la vita è bella            | 26. Mas a vida é bela            |
| 27. Para quem cantar                 | 27. Per chi sa cantare            | 27. Para quem sabe cantar        |
| 28. Meu pinho, toca forte            | 28. Chitarra suona forte stanotte | 28. Violão toca alto esta noite  |
| 29. Que é pra todo mundo acordar     | 29. Il mondo si sveglierà         | 29. O mundo acordará             |
| 30. Não fale da vida                 | 30. Non devi parlare              | 30. Não debes falar              |
| 31. Nem fale da morte                | 31. Di vita e di morte            | 31. De vida e de morte           |
| 32. Tem dó da menina                 | 32. Se no la bambina              | 32. Se não a menina              |
| 33. Não deixa chorar                 | 33. Con te piangerà               | 33. Contigo chorará              |
| 34. Olê, olê, olê, olá               | 34. Olê olê olê olá               | 34. Olê olê olê olá              |
| 35. Tem samba de sobra               | 35. C'è samba per tutti           | 35. Tem samba para todos         |
| 36. Quem sabe sambar                 | 36. Chi vuole potrà               | 36. Quem quiser poderá           |
| 37. Que entre na roda                | 37. Entrare nel ballo             | 37. Entrar no baile/na dança     |
| 38. Que mostre o gingado             | 38. A far ciò che vuole           | 38. Fazer tudo o que quiser      |
| 39. Mas muito cuidado                | 39. C'è un obbligo solo           | 39. Há apenas uma obrigação      |
| 40. Não vale chorar                  | 40. Non piangere mai              | 40. Nunca chorar                 |
| 41. Não chore ainda não              | 41. Non piangere bambina          | 41. Não chora menina             |
| 42. Que eu tenho a impressão         | 42. Ormai ho l'impressione        | 42. Já tenho a impressão         |
| 43. Que o samba vem aí               | 43. Che il samba sia tra noi      | 43. Que o samba esteja entre nós |
| 44. É um samba tão imenso            | 44. È un samba tanto immenso      | 44. É um samba tão imenso        |
| 45. Que eu às vezes penso            | 45. Che il tempo stesso           | 45. Que o próprio tempo          |
| 46. Que o próprio tempo              | 46. Si vorrà fermare              | 46. Vai querer parar             |
| 47. Vai parar pra ouvir              | 47. Ad ascoltare un pò            | 47. Para escutar um pouco        |
| 48. Luar, espere um pouco            | 48. Ti prego luna aspetta         | 48. Te imploro lua espera        |
| 49. Que é pro meu samba poder chegar | 49. Fin quando il mio samba verrà | 49. Até que o meu samba chegue   |
| 50. Eu sei que o violão              | 50. Io so che il mio canto        | 50. Eu sei que o meu canto       |
| 51. Está fraco, está rouco           | 51. È debole e roco               | 51. É fraco e rouco              |
| 52. Mas a minha voz                  | 52. Ma io non mi stanco           | 52. Mas eu não me canso          |
|                                      | 53. Da tanto chiamare             | 53. De tanto chamar              |
|                                      | 54. Olê olê olê olá               | 54. Olê olê olê olá              |

53. Não cansou de chamar	55. C'è samba per tutti	55. Tem samba para todos
54. Olê, olê, olê, olá	56. Nessuno lo balla	56. Ninguém o dança
55. Tem samba de sobra	57. Nessuno lo canta	57. Ninguém o canta
56. Ninguém quer sambar	58. E posto non ha	58. E lugar não há
57. Não há mais quem cante	59. Il sole si alza	59. O sol nasce
58. Nem há mais lugar	60. Il samba non c'è	60. O samba não há
59. O sol chegou antes	61. Nessuno ci bada	61. Ninguém se importa
60. Do samba chegar	62. E va a lavorare	62. E vai trabalhar
61. Quem passa nem liga	63. E tu amica mia	63. E tu amiga minha
62. Já vai trabalhar	64. Puoi piangere ormai	64. Já podes chorar
63. E você, minha amiga		
64. Já pode chorar		

**Categorias utilizadas nesta análise: 1. Referências culturais (Música; Festividades), 5. Uso de artifícios linguísticos (Hiperônimos, Explicitações e simplificações) e 6. Aspectos formais da canção (Rima).**

Para explorarmos a tradução de *Olê, olá*, à princípio selecionamos os seguintes vocábulos nos textos de partida: “violão” (2, 50); “cantar” e suas flexões (3, 27 e 57); “samba”<sup>135</sup> como substantivo (6, 11, 15, 35, 43, 44, 49, 55 e 60); “sambar” e suas flexões verbais (16, 36 e 56); “pinho” (28); “roda” (17 e 37); “gingado” (18 e 38) e “olê, olá” (14, 34, 54). Assim, ao observarmos os aspectos poéticos desses elementos com base em Adélia Meneses, compreendemos que eles são apresentados em *Olê, olá* como metamorfoses da música, entendida como elemento místico. Consequentemente, cada um desses elementos seria invocado na poética da canção pelo poder de “atrair e seduzir a felicidade” (MENESES, 1982, p. 57), a fim de evitar a tristeza e o choro. À vista disso, analisemos suas traduções.

Partindo do título, observamos uma onomatopeia de música que se repete posteriormente ao longo da canção: “olê, olá”. Tanto no título quanto na letra, o tradutor aplica interpretantes formais que mantêm a exata sequência de fonemas da onomatopeia de partida. Apesar de não dispormos de pesquisas que quantifiquem as ocorrências de “olê, olá” em seus contextos de uso, consideraremos três contextos brasileiros nos quais essa onomatopeia é utilizada: em cantos de ordem — como em protestos e manifestações —; em gritos de torcidas organizadas de futebol e em marchinhas de carnaval — como na famosa *Marcha do Remador* (1963). Já no contexto italiano, obtivemos acesso a dados que demonstram o uso de “olê, olá” em ocorrências posteriores ao período da tradução, em gritos de torcida organizada, como no canto de torcedores do time de Brescia.<sup>136</sup> Desse modo, devido à escassez de estudos

<sup>135</sup> O samba, como substantivo, pode ser interpretado como dança, como gênero musical ou como festa popular.

<sup>136</sup> Um exemplo é o canto de 2003, no jogo Brescia vc. Inter, gravado pelo pesquisador Davide Tidoni: “*Forza Brescia dai noi non ti lasceremo mai... forza Brescia dai lotta e vinci insieme a noi... olé olé olé olé olé olá*”. Disponível em: <http://www.davidetidoni.name/wp-content/uploads/2019/01/TSON-pages.pdf> Acesso em: 10 fev. 2022.

disponíveis e as diferenças diacrônicas de uso, podemos apenas concluir que, independentemente da frequência de uso de “olê, olá”, é fato que o tradutor interpretou como válida a repetição da forma onomatopeica e inscreveu na canção traduzida, por meio de interpretantes formais com base na aproximação estritamente sonora, aspectos oriundos do contexto cultural de partida.

Ainda no que se refere a casos em que interpretantes formais parecem ter sido inscritos na tradução, vejamos as três ocorrências do vocábulo “cantar” e suas flexões. Nos três versos em que ocorrem — “vamos cantar” (3), “quem cantar” (27) e “Não há mais quem cante” (57) —, o tradutor aplica interpretantes formais com estrita aproximação semântica, variando apenas as flexões verbais em “*canteremo un pò*” (3); “*chi sa cantare*” (27) e “*Nessuno lo canta*” (57). Já em relação ao restante do verso em que esses vocábulos estão inseridos, apesar de não haver aproximações de cada palavra na tradução — considerando que essas escolhas também estão submetidas a fatores estruturais da melodia da canção —, ainda podemos observar a aplicação de interpretantes formais que, por meio do uso de vocábulos semelhantes, buscam aproximações semânticas — como em “não há mais quem cante” (57) para “*Nessuno lo canta*” (57).

De maneira semelhante à “cantar”, as ocorrências de “samba” como substantivo no texto de partida — versos 6, 11, 15, 35, 43, 44, 49, 55 e 60 — também são traduzidas por meio da aplicação de interpretantes formais, com o claro intuito de aproximações semânticas ao texto original, que poderiam ser baseadas em definições dicionarizadas.<sup>137</sup> Entretanto, de maneira oposta, no caso de ocorrências do vocábulo “sambar” como verbo flexionado, observamos a aplicação de interpretantes que não partem de aproximações dicionarizadas. Assim, tendo em vista que em nenhuma das ocorrências de “samba” como substantivo foram aplicados interpretantes dominantes que poderiam domesticar a referência cultural, poderíamos supor que a escolha de traduzir a forma verbal — “sambar” — sem buscar uma aproximação semântica pode não ter sido motivada pelo intuito de domesticar o vocábulo.

Portanto, nesses casos, há a possibilidade de que as escolhas do tradutor podem não ter sido tomadas a partir da interpretação formal de que, por “sambar” ser um verbo que não há, na língua italiana, o uso e a definição dicionarizada no sentido de “movimentar-se ao som do samba” (HOUAISS, 2009), não poderia ser traduzido “literalmente” e, portanto, poderia ser

---

<sup>137</sup> Apesar de “samba” ser um estrangeirismo, atualmente ele já pode ser encontrado como vocábulo dicionarizado na língua italiana, como é o caso da definição encontrada no dicionário digital Olivetti: “Dança sincopada de origem brasileira” (Tradução minha). Disponível em: <https://www.dizionario-italiano.it/dizionario-italiano.php?parola=samba>. Acesso em: 02 mar. 2022.

considerado um caso de vocábulo “intraduzível” a partir de uma visão instrumentalista acerca da tradução — com a qual não compactuamos. Dessa forma, a aplicação de interpretantes formais poderia explicar a tentativa de aproximação ao vocábulo do texto de partida por meio da utilização de um vocábulo na língua de chegada que fosse referente ao mesmo campo associativo de “sambar”, mas com sentido mais amplo e canônico, como é o caso do hiperônimo “*ballare*” no verso 56.

Contudo, ressaltamos que, independentemente da intenção do tradutor, é fato que o interpretante aplicado na tradução tem um efeito dominante no público; visto que essa escolha, quando lida e interpretada por um público italiano, é inevitavelmente dominante, já que o leitor tem acesso apenas a “*ballare*”; isto é, um vocábulo homogeneizado que extingue qualquer traço da cultura brasileira historicamente embutida no uso do vocábulo “sambar”.

Por fim, vejamos a tradução dos outros quatro vocábulos relativos ao campo associativo da canção — “violão” (2, 50); “pinho” (verso 28); “roda” (versos 17 e 37); “gingado” (versos 18 e 38). No caso de “violão”, instrumento de corda amplamente conhecido e utilizado em ambos os países, o tradutor aplica um interpretante formal com aproximação estritamente semântica apenas no verso 2 — “Que eu tenho um violão” para “*Ho qui la mia chitarra*” — e, no segundo caso, aplica um interpretante formal que, apesar de não buscar uma aproximação estritamente semântica, utiliza um vocábulo no mesmo campo associativo da canção, o “*canto*”, no verso 50: “Eu sei que o violão” para “*Io so che il mio canto*”. Como o tradutor utiliza o termo “*chitarra*” em um dos casos, essa diferença entre escolhas foi possivelmente motivada por um aspecto formal da canção, visto que “*canto*” (50) rima com “*stanco*” no verso 52 — ou seja, a escolha não adentra o plano ideológico, como ocorreria caso fosse aplicado algum interpretante temático.

Já no caso de “pinho” — cuja definição, para além do sentido botânico como sinônimo de pinheiro, é apresentada pelo dicionário Houaiss como “Derivação: por metonímia. Rubrica: música. Viola brasileira ou violão” —, percebemos a ocorrência de um caso de metonímia qualitativa em que, no lugar de “violão”, utiliza-se a referência a seu material: a madeira de pinho. Já o uso de “pinho” como metonímia, na enciclopédia digital *Treccani* é registrado como: “Na linguagem poética, com metonímia já presente na poesia latina, aquilo que é obtido a partir da madeira de pinho”.<sup>138</sup> Porém, não há registro nessa enciclopédia da derivação de “pinho” como “violão”, apenas nos sentidos de “tocha”, “navio” ou “árvore de navio”. Desse modo, consideraremos apenas que há indícios de que “pinho” poderia ser compreendido, na cultura

---

<sup>138</sup> Disponível em: <https://www.treccani.it/vocabolario/pino/>. Acesso em: 12 fev. 2022. Disponibilizada pelo Instituto da Enciclopédia Italiana fundada por Giovanni Treccani.

italiana, em seu uso metonímico como objeto “obtido a partir da madeira de pinho”. Entretanto, como esse tipo de extensão de sentido derivado de uma figura de linguagem poderia ser menos óbvio e, conseqüentemente, demandaria do ouvinte um processamento mais complexo, essa poderia ser uma das motivações pelas quais o tradutor escolhe um sinônimo mais óbvio, simples e menos culturalmente marcado para “pinho”, demonstrando a aplicação de um tipo de interpretante dominante, a “*chitarra*”, cujo uso simplifica a canção e a torna mais canônica, mais compreensível ao público da cultura de chegada.

Semelhante ao caso de “pinho”, pode-se entender que a ocorrência de “roda” nos versos 17 e 37 refere-se a uma manifestação cultural muito específica ao contexto do samba: a roda de samba, relacionada ao campo associativo de festividades. De acordo com Nei Lopes e Luiz Antonio Simas, no *Dicionário da História Social do Samba* (2015), a roda de samba é uma

espécie de reunião em que se canta e toca samba. [...] De início, ocorria informalmente, em determinados locais, inclusive em quintais de residências, como a da legendária Tia Ciata [...]. Com o tempo, as reuniões foram tomando o caráter de rituais periódicos, “obedecendo a uma estrutura padrão, com regras e modelos sempre muito claros para seus participantes” (cf. Moura, 2004: 23), tanto músicos e cantores como espectadores eventuais. Entretanto, apesar das regras, a roda de samba é, antes de tudo, lugar e oportunidade de diversão e entretenimento “onde o sambista se sente realmente em casa” (ibid.)

Já na tradução, Bardotti opta por aplicar um interpretante dominante que utiliza uma forma mais canônica, ainda inserido no campo associativo de festividades: o “*ballo*”<sup>139</sup> (versos 17 e 37). Assim, é fato que o uso dessa forma demonstra a aplicação de um interpretante dominante que acultura e domestica traços da cultura brasileira ao ambientar o texto em um cenário que esvazia os sentidos historicamente atribuídos à roda de samba, sendo esta um elemento que, para além de meio social para encontros socioculturais, também foi utilizada como símbolo de resistência em períodos nos quais o próprio samba era proibido — a exemplo daqueles que seguiam a se reunir, a fazer suas rodas de samba em uma época em que a “lei da vadiagem” os impedia.

Por fim, em relação ao “gingado”, a escolha tradutória parece ser semelhante ao caso de “roda” e de “pinho”: diante de um vocábulo culturalmente marcado, definido pelo dicionário Houaiss como “Regionalismo: Brasil. 3 meneio de corpo; ginga”, o tradutor aplica interpretantes dominantes que aculturam a referência ao que, supostamente, causaria menos estranhamento ao público de chegada. Entretanto, diferente das escolhas por vocábulos

---

<sup>139</sup> De acordo com a definição do dicionário bilingue (italiano-português) *Martins Fontes*, “*ballo*” pode ser entendido tanto como “baile” quanto como “dança” (p. 101).

pertencentes ao mesmo campo associativo — como o uso de “*ballo*”, “*canto*” e “*chitarra*” nos exemplos anteriores —, no caso de “gingado” o tradutor aplica interpretantes que demonstram sua própria leitura e interpretação de maneira mais explícita, pois a busca pela aproximação semântica ao verso de partida parece ser quase nula em “Que mostre o gingado” (38) para “*A far ciò che vuole*” (38).

Mesmo que sob uma perspectiva instrumentalista essa escolha aparente ser uma “traição ao sentido original”, por meio de uma análise hermenêutica mais detalhada, considerando que toda tradução é interpretação, podemos perceber que o verso traduzido parte de um silogismo<sup>140</sup> que poderia ser deduzido a partir do contexto descrito pelo trecho de partida. Vejamos: mostrar o gingado, ou seja, permitir-se mostrar em público o meneio de seu próprio corpo após entrar na roda de samba, a depender do contexto e da interpretação do leitor, pode parecer um ato de libertação e, conseqüentemente, um momento em que a liberdade é tanta a ponto de sentir que seria possível “*far ciò che vuole*”.

Contudo, essa escolha também passa a acrescentar uma possibilidade que permite o público italiano interpretar o cenário da canção como um espaço de exceção e liberdade, onde qualquer vontade poderia ser saciada desde que uma única regra fosse respeitada: “*non piangere mai*”. Logo, essa ideia de liberdade inscrita pelo tradutor acaba por contrariar as próprias lógicas de formação desse espaço social, visto que o cenário brasileiro em que o samba historicamente ocorre, a roda de samba, obedece “a uma estrutura padrão, com regras e modelos sempre muito claros para seus participantes” (MOURA, 2004, p. 23 *apud* LOPES; SIMAS, 2015). Nesse sentido, ainda que esta seja uma interpretação inscrita pelo tradutor, observamos mais um caso em que Bardotti parece distorcer um específico contexto sociocultural brasileiro.

Por fim, destacamos que, embora ocorra a inscrição de um elemento residual, o “samba” — a partir do qual a cultura brasileira emerge em *Olê, olá* —, todos os traços e símbolos socioculturais a ele relacionados são domesticados, tanto de maneira explícita por meio de apagamentos culturais, no caso de “sambar” e “roda”, quanto por meio da inscrição de formas mais canônicas, no caso de “pinho”, ou da explicitação de sentidos em “gingado” — explicitado de maneira semelhante à explicitação do vocábulo “batucar” em *Juca*. Essas escolhas de Bardotti parecem apontar para uma tendência de apenas inscrever a brasilidade nas traduções por meio de estereótipos e clichês geralmente atribuídos ao Brasil, enquanto apaga e acultura as especificidades, a historicidade e os valores constitutivos desses símbolos culturais estereotipados.

---

<sup>140</sup> Vide Eco (1976a, p. 70) — citação apresentada no tópico 3.1.2, p. 64.

#### 4. A Rita

<i>A Rita</i>	<i>Rita</i>	Rita (IT>PT)
1. A Rita levou meu sorriso	1. La Rita è scappata di casa	1. A Rita fugiu de casa
2. No sorriso dela	2. Ha portato via	2. Levou embora
3. Meu assunto	3. il mio mondo	3. o meu mundo
4. Levou junto com ela	4. Ha portato con sé	4. Levou consigo
5. E o que me é de direito	5. Ciò ch'è mio di diritto	5. O que é meu por direito
6. Arrancou-me do peito	6. E che avevo nel cuore	6. E o que eu tinha no coração
7. E tem mais	7. Per lei	7. Por ela
8. Levou seu retrato, seu trapo, seu prato	8. S'è presa i vestiti, il servizio di piatti	8. Pegou as roupas, o aparelho de jantar
9. Que papel!	9. Ma che abuso!	9. Mas que abuso
10. Uma imagem de São Francisco	10. Il quadretto di San Francesco	10. O quadrinho de São Francisco
11. E um bom disco de Noel	11. E un bel disco di Caruso	11. E um belo disco de Caruso
12. A Rita matou nosso amor	12. La Rita voleva finirla	12. A Rita queria acabar com tudo
13. De vingança	13. Voleva	13. Queria
14. Nem herança deixou	14. Vendicarsi di me	14. Vingando-se de mim
15. Não levou um tostão	15. Non ha preso una lira	15. Não pegou uma lira/tostão
16. Porque não tinha não	16. Perché non ce l'ho	16. Porque não tenho
17. Mas causou perdas e danos	17. Ma ha provocato dei danni	17. Mas causou danos
18. Levou os meus planos	18. Ha preso i miei piani	18. Pegou os meus planos/sonhos
19. Meus pobres enganos	19. I miei poveri inganni	19. Os meus pobres enganos
20. Os meus vinte anos	20. E coi miei vent'anni	20. E com os meus vinte anos
21. O meu coração	21. L'amore che fu	21. O amor que foi/morreu
22. E além de tudo	22. E mi ha lasciato	22. E me deixou
23. Me deixou mudo	23. Una chitarra	23. Um violão
24. Um violão	24. Che non canta più	24. Que não canta mais

**Categorias utilizadas nesta análise: 1. Referências culturais (Música; Religião); 4. Poética das canções (Construção de imagens, personagens e metáforas); 5. Uso de artifícios linguísticos (Explicitações e Simplificações) e 7. Aspectos formais da canção (Rima)**

No que se refere às ao *campo associativo* da música, destacamos o “disco de Noel” (11) traduzido como “*disco di Caruso*” (11). Nesse caso, embora o tradutor aplique um interpretante formal com estrita aproximação semântica ao utilizar o vocábulo cognato “disco”, destacamos a referência ao compositor Noel Rosa, precursor do samba de rádio/asfalto nos anos 1930, cujo estilo influenciou grande parte das produções iniciais de Chico que, nos anos 1960, “retomava elementos do ‘samba de asfalto’: ritmo acentuado, melodias expressivas, poesias coloquiais e temas cotidianos, lírico-sociais” (NAPOLITANO, 1998, p. 99). Assim, a decisão em traduzir “Noel” por “Caruso” faz referência a Enrico Caruso, tenor italiano de carreira internacional que, de acordo com a enciclopédia digital *Treccani*, “iniciou no Teatro Novo de Nápoles em 1894 e passou a cantar nos principais teatros do mundo, principalmente nos EUA, onde foi o ídolo da Ópera Metropolitana de Nova York (MET) por dezessete anos”.<sup>141</sup>

<sup>141</sup> Disponível em: Acesso em: 15 fev. 2022. Disponibilizada pelo Instituto da Enciclopédia Italiana fundada por Giovanni Treccani.

À vista disso, é notável que, embora a escolha de traduzir um compositor brasileiro por um intérprete italiano pareça, a princípio, uma tentativa de aproximação de sentido, ela demonstra um claro exemplo de aplicação de interpretante temático. Esse tipo de escolha não busca aproximar a tradução a questões formalmente linguísticas e semânticas, mas é tomada a partir de valores afiliados à cultura italiana; visto que as maneiras pelas quais a música é formada e apreciada pelo público brasileiro são diversas do público italiano, a depender dos valores simbólicos culturalmente atribuídos a cada estilo. Portanto, no caso da tradução, Caruso representa uma tradição de canção erudita e, embora tenha adquirido uma expressiva popularidade, inclusive internacional, não deixa de representar uma tradição cujo capital cultural é de suma importância para a sociedade italiana.

Diante disso, vejamos: enquanto Caruso se apresentou nos mais prestigiados teatros de ópera do mundo, como o Teatro Scala de Milão, Noel Rosa abandonou a faculdade de medicina, ofício de significativo valor social, para se entregar a atividades socialmente reprovadas: o samba e a boemia. Somado a isso, também está a figura de São Francisco, o “santo dos pobres”, cuja trajetória em muito se assemelha à de Noel, visto que ambos abandonaram ambientes elitistas para viver em meio às classes de menor prestígio — em oposição a Caruso, que utilizou a valorização de seu ofício, da tradição do *bel canto*, para ascender socialmente e participar dos mais renomados círculos socioculturais. Então, ainda que ambos representem expressões musicais típicas de seus países, Noel e Caruso ocupam diferentes posições hierárquicas no imaginário social e, conseqüentemente, atribuem sentidos diversos à letra da canção. Junto a isso, Noel também ocorre em *A Rita* como assinatura do próprio Chico, sendo este seu sucessor imediato, responsável por recuperar o estilo de canção leve e popular.

Assim, mesmo que tenha ocorrido uma tentativa de aproximação de sentido por parte do tradutor ao aplicar um interpretante dominante que familiarizasse a referência cultural ao contexto de chegada, trata-se de um interpretante afiliado a valores dominantes na cultura doméstica. Logo, a escolha em não utilizar um representante afiliado a uma tradição italiana menos erudita e mais próxima das camadas populares acaba por inserir o casal apresentado na estória em um contexto social muito diverso: deixam de ser lidos como um arquétipo de público popular, ouvinte de samba e devoto do “santo dos pobres”, e passam a ser entendidos como apreciadores do canto lírico, associados a uma tradição erudita.

Já no que se refere ao uso de artifícios linguísticos, destacamos um exemplo de explicitação realizada pelo tradutor — como explicitação, entendemos ocorrências em que sentidos implícitos são interpretados e explicitados pelo tradutor. Vejamos os versos “A Rita

levou meu sorriso/No sorriso dela”, traduzidos por “*La Rita è scappata di casa/Ha portato via*”. Nesse trecho, o uso de “levar o sorriso” pode ser entendido como uma metáfora complexa que, em apenas dois versos, não apenas expressa o sofrimento causado pela personagem, mas também retrata a imagem do desdobramento da felicidade, o sorriso do eu-lírico que por sua amada foi roubado, a alegria que dele foi tomada e com ela permanece. Esse trecho também pode ser entendido como um dos casos que Tatit (1996) identifica como desdobramentos ocasionados pela causa e consequência paixão; já que, em apenas uma metáfora, identifica-se tanto a felicidade como sintoma da paixão por Rita quando os resultados do fim dessa paixão, ou seja, a tristeza causada pela partida da amada.

Diante dessa trama imagética por Chico elaborada, cujos sentidos agregados a uma única metáfora se desdobram em uma imagem tridimensional, plena de significação, o tradutor aplica um interpretante formal que, apesar de não apresentar relações a nível lexical com o verso de partida, tenta se aproximar a apenas um dos sentidos decorrentes da interpretação da metáfora por meio da explicitação. Com isso, o tradutor revela, logo no primeiro verso, sua própria interpretação acerca do tema da estória narrada; já que, ao longo da narrativa, descobre-se que a personagem, de fato, “*è scappata di casa*”. Em razão disso, na canção original, seria possível compreender que a personagem foge de casa apenas a partir do verso 7, onde se entende que ela não apenas lhe entristeceu, como também lhe abandonou e consigo levou os bens materiais da casa. Em contrapartida, na tradução, o primeiro verso é revelado ao ouvinte quase como um mote da narrativa, antecipando o tema abordado.

Ao analisarmos a motivação dessa escolha tradutória, Bardotti não parece ter se guiado apenas por aspectos formais da composição musical — ainda que o trecho de fato seja cantável —, visto que, por exemplo, não há uso de rimas; e tampouco utiliza o efeito sonoro suscitado pela repetição de “sorriso”. Assim, considerando que os tensionamentos poéticos contidos na metaforização dos sentidos apresentados pelos dois primeiros versos se desfazem na tradução, é perceptível que, ao revelar o mote da letra, o tradutor evita que seu público precise interpretar as nuances da metáfora, pois as camadas de sentido embutidas já chegam simplificadas e explicitadas. Por esse motivo — e levando em conta a ambição relatada por Bardotti (*apud LA VIA*, 2014, p. 506) em “tornar um produto não tanto comercial no mais comercializável possível” —, essa decisão tradutória parece ter sido motivada por questões extratextuais, com a finalidade, ou o descuido, de reduzir certas sutilezas implícitas no repertório poético elaborado por Chico e, conseqüentemente, simplificar a leitura do público, tornando sua compreensão mais superficial e demandando menor esforço de processamento da estória retratada.

Por fim, destacamos o quarto aspecto do “Princípio do Pentatlo” de Peter Low: a rima. Como Low enfatiza, esse não é um aspecto que deva ser priorizado em detrimento de outros e afirma que, caso o tradutor não utilize a mesma quantidade de rimas da canção original, seu *skopos* principal, a cantabilidade, não será afetado. Vejamos em *Rita* como o tradutor lidou com o uso expressivo de rimas no texto de partida nos versos 13 a 24.

Nesses versos específicos, há a ocorrência de rimas perfeitas encadeadas — herança/vingança — que não foram formalmente privilegiadas na tradução. Já nos versos 15 e 16, os vocábulos “tostão” e “não” formam rimas externas paralelas, que também não foram utilizadas na versão italiana. Apenas na sequência de rimas externas e paralelas, dos versos 17 a 20 — **danos/planos/enganos/anos** —, o tradutor utiliza a mesma sequência formal de rimas com *danni/piani/enganni/anni*, nos quais não apenas se mantém a sequência de rimas, como também são aplicados interpretantes formais com aproximação estritamente semântica. Por fim, nos versos 21 a 24, cujas rimas são externas e intercaladas — **coração/tudo/mudo/violão** —, apenas as rimas A do esquema ABBA foram privilegiadas no italiano, como rimas imperfeitas assonantes — *fu/lasciato/chitarra/più*. Dessa forma, podemos compreender de maneira prática como o esquema de rimas, na tradução de canção, não precisa ser um aspecto necessariamente seguido com rigor — como afirma Peter Low —, pois, embora o tradutor não tenha mantido a mesma quantidade de rimas do original, a tradução de *Rita* foi musicada e performada sem qualquer empecilho à sua vocalização.

### 5. *Madalena foi pro mar*

<i>Madalena foi pro mar</i>	<i>Maddalena è andata via</i>	Madalena foi embora (IT>PT)
1. Madalena foi pro mar	1. Maddalena è andata via	1. Maddalena foi embora
2. E eu fiquei a ver navios	2. E sto con le mani in mano <sup>142</sup>	2. E estou de braços cruzados
3. Quem com ela se encontrar	3. Chi di voi l'incontrerà	3. Quem de vocês a encontrar
4. Diga lá no alto mar	4. Le ricordi che ha	4. Lembre-a que tem que
5. Que é preciso voltar já	5. Da tornare presto qua	5. Voltar aqui logo
6. Pra cuidar dos nossos filhos	6. A curare i nostri figli	6. Para cuidar dos nossos filhos
7. Pra zombar dos olhos meus	7. Deridendo gli occhi miei	7. Zombando dos olhos meus
8. No alto mar a vela acena	8. Ogni rondine stasera	8. Cada andorinha esta noite
9. Tanto jeito tem de adeus	9. Sembra quasi dire addio	9. Parece quase dizer adeus
10. Tanto adeus de Madalena	10. All'addio di Maddalena	10. Ao adeus de Maddalena
11. É preciso não chorar	11. Io non devo pianger più	11. Eu não devo chorar mais
12. Maldizer, não vale a pena	12. Maledir non val la pena	12. Maldizer não vale a pena
13. Jesus manda perdoar	13. Gesù stesso perdonò	13. Até mesmo Jesus perdoou
14. A mulher que é Madalena	14. Perdonò la Maddalena	14. Perdoou a Maddalena

<sup>142</sup> “*Stare con le mani in mano*” é uma expressão que, traduzida literalmente, seria “estar com as mãos na mão”. Entretanto, de acordo com o *Dicionário italiano-português Martins Fontes*, essa expressão tem o sentido de “estar de braços cruzados, ocioso, desocupado” (p. 572).

15. Madalena foi pro mar  
16. E eu fiquei a ver navios

15. Maddalena è andata via  
16. E sto con le mani in mano

15. Maddalena foi embora  
16. E estou de braços cruzados

**Categorias utilizadas nesta análise: 1. Referências culturais (Religião), 3. Geografia das canções (Ambientação); 4. Poética das canções (Construção de imagens, personagens e metáforas) e 5. Uso de artifícios linguísticos (Explicitações e simplificações)**

Em relação à poética da canção, para além das questões discutidas por Meneses sobre aspectos do lirismo nostálgico, vejamos a construção da personagem sobre a qual o eu-lírico desenvolve sua narrativa: Madalena. A imagem dessa personagem é descrita na canção como uma ruptura no protótipo de mulher tradicional, historicamente estruturado pelas lógicas patriarcais ocidentais. Nesse protótipo, a principal função social incumbida à mulher — geralmente branca e ocidental — poderia ser resumida ao cuidado dos afazeres domésticos, do marido e dos filhos — ou seja, a manutenção da instituição familiar.

Nesse sentido, mesmo que a personagem seja descrita por meio do ponto de vista masculino do eu-lírico, Madalena é representada por Chico como transgressora dessa lógica tradicional, pois, ao longo da canção, é exposto o sofrimento de um homem pela mulher que lhe abandona com os filhos. Assim, *Madalena foi pro mar* é construída a partir da inversão de papéis de uma situação prototípica, na qual a mulher rompe com a principal função que lhe fora historicamente atribuída: a de fazer-se presente para servir e cuidar de sua família.

A partir dessa temática principal, Chico ambienta a narrativa em um contexto muito específico — o marítimo — por meio do uso de vocábulos diretamente relacionados ao mesmo *campo* associativo: “mar”; “ver navios”; “alto mar” e “vela”. Essa específica ambientação, para além de causar uma noção de distanciamento ainda maior que nos casos anteriormente analisados e que, por ser além-mar, indica uma fuga rumo a, supostamente, qualquer lugar do mundo, também insere uma certa leveza em contraste ao pesado tema do abandono parental e marital. Portanto, ao analisarmos a tradução, é possível notar que a trama imagética de um personagem solitário que, à beira-mar, observa o vazio do horizonte tomado pela angústia e expectativa de sua amada avistar, não ocorre de maneira semelhante. Essa divergência se dá pelo fato de que os vocábulos relacionados ao *campo associativo* de um contexto marítimo não são traduzidos por meio de metáforas ou de jogos de imagem que pudessem elaborar esse cenário — tampouco algum outro cenário específico.

Assim, ao retratar uma personagem que também rompe com os valores do protótipo de mulher tradicional ao “ir embora” e deixar os filhos aos cuidados do pai, mas sem dizer ao certo a dimensão dessa partida, para quão longe foi, ou nem sequer elaborar um cenário ou

ambientação característica, as escolhas do tradutor parecem simplificar o repertório poético da canção e, conseqüentemente, suscitar outras formas de se compreender o novo contexto da narrativa — no qual o impacto gerado pelas imagens marítimas dá lugar a um cenário esvaziado e simplificado. Sendo assim, as possibilidades interpretativas que poderiam ser originadas a partir de vocábulos que situam a estória em um determinado ambiente são diversas daquelas originadas a partir das escolhas lexicais inscritas pelo tradutor no texto de chegada — o que, de acordo com nossa orientação hermenêutica, não significa uma traição por parte do tradutor, mas uma interpretação que produz novas formas de se compreender o texto traduzido.

Um outro elemento a ser destacado, que se relaciona à poética da canção, é o uso da referência bíblica à figura de Jesus e de Maria Madalena, nos versos 13 e 14. Há numerosas divergências a respeito das histórias e mitos a respeito de Maria Madalena — tampouco sabe-se se ela, de fato, existiu. Entretanto, consideraremos aqui o discurso comumente reproduzido pela igreja católica que, devido ao seu forte poder institucional, é responsável pela produção de grande parte das práticas discursivas ocidentais; especialmente no que se refere à compreensão de figuras bíblicas.

Em suma, a igreja católica entende Maria Madalena como uma pecadora, de quem Jesus teria exorcizado sete demônios e que, posteriormente, passou a ser vista como “uma pecadora convertida que segue Jesus até a casa de Simão [...], lhe unge os pés e os limpa com seus belos e longos cabelos. Torna-se também a primeira testemunha da Ressurreição” (BARBAS, 2008, p. 12). Assim, Helena Barbas ressalta que, nas tradições bíblicas, no imaginário historicamente construído sobre a personagem, ela geralmente é caracterizada como rebelde, como aquela que herdou as “características de todas as grandes pecadoras, com Eva à cabeça do rol” (BARBAS, 2008, p. 61). Logo, não estamos apenas lidando com uma personagem mítica, mas com a síntese do protótipo de mulher pecadora que, inclusive, poderia ser aplicado a qualquer outra mulher que desafiasse as tradições.

Portanto, nos versos 13 e 14 — “Jesus manda perdoar/A mulher que é Madalena” —, o vocábulo “madalena” deixa de ser utilizado como nome — tanto como substantivo quanto como nome de registro — e passa a ser utilizado como adjetivo, mobilizando o discurso bíblico para definir o que significa uma mulher ser, ou não ser, “madalena”. Já na tradução, mesmo que as escolhas pareçam semanticamente próximas, os versos “*Gesù stesso perdonò/Perdonò la Maddalena*” (13 e 14) não parecem ser relativos à ideia de “madalena” como um adjetivo que sintetizaria as “características de todas as grandes pecadoras” (BARBAS, 2008, p. 61). Assim, a escolha em determinar o nome com o uso de um artigo definido — “*la Maddalena*” — parece, à primeira vista, ser apenas uma referência bíblica à personagem específica de Madalena, que

foi perdoada por Jesus; ou ainda, poderia ser entendido como uma ambiguidade: Jesus perdoou “a Madalena” bíblica ou “a Madalena” da canção?

Enfim, por meio desse exemplo analítico sujeito à nossa própria interpretação como pesquisadores, podemos concluir que mesmo traduções aparentemente semelhantes ao texto de partida desencadeiam processos semióticos diversos. Também podemos inferir que se trata de mais um caso de simplificação da poética de Chico, novamente relevando um projeto tradutório que visa a popularização por meio de artifícios que reduzam os tensionamentos e desdobramentos imagéticos da poética.

## 6. A televisão

<i>A televisão</i>	<i>La tv</i>	A tv (IT>PT)
1. O homem da rua	1. Nove di sera	1. Nove da noite
2. Fica só por teimosia	2. Solo un uomo è per la via	2. Somente um homem está na rua
3. Não encontra companhia	3. Non incontra compagnia	3. Não encontra companhia
4. Mas pra casa não vai não	4. Però a casa non ci va	4. Mas à casa não vai
5. Em casa a roda	5. La gente a casa	5. As pessoas em casa
6. Já mudou, que a moda muda	6. Non è più come una volta	6. Não são mais como antes
7. A roda é triste, a roda é muda	7. Ora sono tristi e muti	7. Hoje são tristes e mudas
8. Em volta lá da televisão	8. Tutti intorno alla TV	8. Todas em volta da TV
9. No céu a lua	9. La luna in cielo	9. A lua no céu
10. Surge grande e muito prosa	10. Sorge grande e prosperosa	10. Surge grande e exuberante
11. Dá uma volta graciosa	11. Fa una mossa maliziosa	11. Faz um movimento malicioso
12. Pra chamar as atenções	12. E si rivolge proprio a lui	12. E se volta justamente a ele
13. O homem da rua	13. L'uomo distratto	13. O homem distraído
14. Que da lua está distante	14. Non le fa molta attenzione	14. Não lhe dá muita atenção
15. Por ser nego bem falante	15. Ed essendo un chiacchierone	15. E sendo um tagarela
16. Fala só com seus botões	16. Sta parlando tra di sé	16. Está falando consigo mesmo
17. O homem da rua	17. L'uomo da solo	17. O homem sozinho
18. Com seu tamborim calado	18. Coi suoi soliti argomenti	18. Com seus assuntos de sempre
19. Já pode esperar sentado	19. Può aspettar tranquillamente	19. Pode esperar tranquilamente
20. Sua escola não vem não	20. Avversari non ne avrà	20. Adversários não terá
21. A sua gente	21. I suoi amici	21. Os seus amigos
22. Está aprendendo humildemente	22. Impareranno questa sera	22. Aprenderão esta noite
23. Um batuque diferente	23. Una nuova tiritera	23. Uma nova ladainha
24. Que vem lá da televisão	24. Presentata dalla TV	24. Apresentada pela TV
25. No céu a lua	25. La luna in cielo	25. A lua no céu
26. Que não estava no programa	26. Non prevista nel programma	26. Não prevista no programa
27. Cheia e nua, chega e chama	27. Voluttuosa, color fiamma	27. Voluptuosa, cor de fogo
28. Pra mostrar evoluções	28. Sta chiamando proprio lui	28. Está chamando justamente ele
29. O homem da rua	29. L'uomo distratto <sup>143</sup>	29. O homem distraído/destacado
30. Não percebe o seu chamego	30. Non capisce questo invito	30. Não entende este convite
31. E por falta doutro nego	31. E in mancanza di un nemico	31. E na falta de um inimigo
32. Samba só com seus botões	32. Si bisticcia tra di sé	32. Bate-boca consigo mesmo
	33. Gli innamorati	33. Os apaixonados

<sup>143</sup> O vocábulo *distratto*, de acordo com as definições apresentadas pelo dicionário italiano-português *Martins Fontes*, pode ser lido tanto como adjetivo, com os sentidos de “distraído, desatento”, quanto como participio passado do verbo *distrarre*, com os sentidos de “1. distrair, desviar 2. retirar, tirar, subtrair 3. estirar 4. puxar, deslocar”.

33. Os namorados	34. Non inventano più niente	34. Não inventam mais nada
34. Já dispensam seu namoro	35. Tanto il riso come il pianto	35. Tanto o riso como o choro
35. Quem quer riso, quem quer choro	36. Gliel'insegna la TV	36. Ensina a eles a TV
36. Não faz mais esforço não	37. La vita stessa	37. A própria vida
37. E a própria vida	38. Resterà a guardare muta	38. Ficarà a olhar muda
38. Ainda vai sentar sentida	39. Quella vita più vissuta	39. Aquela vida mais vivida
39. Vendo a vida mais vivida	40. Che si vede alla TV	40. Que se vê na TV
40. Que vem lá da televisão	41. È mezzanotte	41. É meia-noite
41. O homem da rua	42. L'uomo con filosofia	42. O homem com filosofia
42. Por ser nego conformado	43. Fa la pace con sé stesso	43. Faz as pazes consigo mesmo
43. Deixa a lua ali de lado	44. Ed in silenzio se ne va	44. E em silêncio vai embora
44. E vai ligar os seus botões	45. La luna in cielo	45. A lua no céu
45. No céu a lua	46. Vergognosa e assai delusa	46. Envergonhada e muito decepcionada
46. Encabulada e já minguando	47. Si nasconde in una nube	47. Esconde-se em uma nuvem
47. Numa nuvem se ocultando	48. E lascia al buio la città	48. E deixa a cidade na escuridão
48. Vai de volta pros sertões		

**Categorias utilizadas nesta análise: 1. Referências culturais (Música; Festividades); 2. Referências sociais (População/tradição afro-brasileira; Crítica social) 3. Geografia das canções (Ambientação) e 4. Poética das canções (Construção de imagens, personagens e metáforas; Elaboração da temática).**

Nesta análise, o foco inicial se concentrará na elaboração de dois personagens principais para o desenvolvimento da narrativa na canção de partida: o “homem da rua” e “a lua”. As ações dessas duas personagens são descritas de maneira intercalada ao longo da canção: enquanto a lua — elemento representante da natureza — parece tentar seduzir e chamar a atenção do homem solitário, ele a ignora e progressivamente se entristece até, finalmente, entregar-se aos encantos da televisão.

Em contrapartida, no texto de Bardotti, embora a “lua” seja traduzida com estrita aproximação semântica em todas as ocorrências como “*La luna*”, o “homem da rua” é caracterizado, ao longo da canção, de maneiras diversas a “da rua”; como “*L'uomo distratto*” (13 e 29) ou “*L'uomo con filosofia*” (42). Essas adjetivações parecem ter sido escolhidas pelo tradutor de acordo com as ações do personagem — a exemplo dos versos 29 e 30, nos quais ele é caracterizado como “*distratto*”, que poderia tanto ser entendido no sentido de “distráido”, por não entender o convite da lua que lhe chamava nos versos anteriores, quanto no sentido de “destacado” ou “separado”, ressaltando seu distanciamento do restante da comunidade. Com base nisso, fica ainda mais evidente o fato de que essas possibilidades de leitura são derivadas da leitura do próprio tradutor, que não aplica interpretantes estritamente formais, mas varia a caracterização do personagem de acordo com sua própria interpretação e, conseqüentemente, abre o texto traduzido a novas maneira de interpretá-lo.

No que se refere também à ambientação da canção, a narrativa se estrutura a partir do que parece ser uma dicotomia entre “natureza *versus* tecnologia”, representada pela “lua *versus*

televisão”, ou entre “zona rural *versus* zona urbana”, representada pela “cidade *versus* sertões” — visto que a lua, ao perceber que o homem da rua se rende à tecnologia, “vai de volta pros sertões” no desfecho da estória. Assim, destacamos a referência aos “sertões” que, no português do Brasil, pode ser lida com base em diversos âmbitos, desde a geografia física até a social e cultural. À vista disso, a temática dos sertões, com destaque à figura do sertanejo interiorano, recorrente na literatura regionalista brasileira, assume sentidos diversos e complexos que variam a depender do ponto de vista pelo qual é compreendida. Nesse sentido, Albertina Vicentini (2008, p. 189) discorre sobre algumas dessas perspectivas possíveis, como a *espacial*, que compreende o sertão como interior ermo e despovoado; a *econômica*, de acordo com a qual o sertão mantém uma economia agrária e subdesenvolvida em oposição à economia industrial das metrópoles; a *social*, que identifica costumes e hábitos específicos, especialmente uma associação mais comunitária entre seus membros; ou ainda a *histórica*, que entende o sertão como o cerne genuíno de nossa origem histórica. Enfim, são diversas as possibilidades de compreensão e seus contextos de uso, variando de visões românticas, a realistas, conservadoras, deterministas, etc.

Para além disso, Vicentini (2008, p. 189) também relata que a temática sertaneja tem sido historicamente apresentada por meio da dicotomia campo *versus* cidade, como apresentada por Chico em *A televisão* e por célebres autores como José de Alencar e Guimarães Rosa,<sup>144</sup> sendo essa relação “imperiosa até hoje na música ou na literatura” (VICENTINI, 2008, p. 189). Fica, então, evidente que tratamos de um único vocábulo cujos usos na língua brasileira são heterogêneos, carregados de uma expressiva atuação cultural e demarcados por tensões sociais.

Sendo assim, embora o tradutor aplique um interpretante temático que realiza a mudança semântica de “sertões” para “*città*” a partir de todo o silogismo<sup>145</sup> deduzido pela premissa de que, se a lua vai embora, conseqüentemente, deixa a cidade no escuro, sua escolha é também dominante na medida em que inscreve uma interpretação mais canônica, apagando todos as referências à tradição sertaneja que poderiam ser suscitadas a partir da compreensão de “sertões”. Naturalmente, poderíamos justificar a escolha ao afirmar que o vocábulo seria um regionalismo dificilmente reconhecido pelo público italiano; porém, a escolha de Bardotti em traduzi-lo especificamente por “cidade”, um termo de significação convencional, demonstra

<sup>144</sup> Sobre Guimarães Rosa, Chico declara no DVD *Uma Palavra*: “Teve uma época que só lia Guimarães Rosa. Eu queria ser Guimarães Rosa [...] Quando gravei minha primeira música — hoje me envergonho um pouco disso, porque é difícil você querer ser Guimarães Rosa —, inventei esse ‘pensiero’ [...] mas é aquela coisa de achar que parecia Guimarães Rosa. Parece nada” (*apud* HOMEM, 2009, p. 25).

<sup>145</sup> Vide Eco (1976a, p. 70) — citação apresentada no tópico 3.1.2, p. 64.

mais um exemplo de sua preferência por usos mais estandardizados — e até simplórios, do ponto de vista da recriação referencial, cultural e imagética do texto traduzido.

Outro aspecto relevante na canção é a ocorrência de vocábulos relacionados ao campo associativo da música. Como já discutido no tópico 4.3.1, esses vocábulos estão diretamente associados à tristeza do “homem da rua”, uma vez que a ausência deles em sua vida representa a inexistência do poder místico da música — descrita como aquela que traz felicidade nas narrativas do lirismo nostálgico. Contudo, o motivo dessa ausência tem uma origem muito específica: o distanciamento entre a comunidade, que não se encontra mais nas ruas e fica apenas isolada em casa, em frente à televisão. Essa tristeza diante da situação de isolamento social é característica das canções de Chico, as quais “colocam a fraternidade como o mais alto valor humano e como a única via para a felicidade” (GALVÃO, 1976, p. 118-119).

Vejamos, então, os vocábulos referentes ao campo associativo da música nos seguintes trechos: “Em casa a **roda**” (5); “A **roda** é triste, a **roda** é muda” (7); “Com seu **tamborim** calado” (18); “Sua **escola** não vem não” (20); “Um **batuque** diferente” (23) e “**Samba** só com seus botões” (32).

No caso da “roda”, poderíamos entendê-la tanto como “roda de samba” quanto como “roda de conversa”. Independentemente de qual definição se utilize, o fato é que esse elemento personificado mudou: agora a roda é triste e muda, em volta da televisão. Assim, o silêncio, o fim do diálogo ou da música são encarados como sinônimos da tristeza. Já na tradução, a figura personificada da roda passa a ser representada por um elemento humano no verso 5: “*La gente a casa/Non è più come una volta/Ora sono tristi e muti/Tutti intorno alla TV*”. À primeira vista, os sentidos entre o texto de partida e o texto de chegada parecem ser muito semelhantes; no entanto, demonstram uma clara interpretação do tradutor e, mesmo que a inscrição dessa interpretação traga compreensões semelhantes ao de “pessoas reunidas”, ela é dominante no sentido em que, ao utilizar a forma genérica e canônica de “gente”, domestica o texto e elimina a possibilidade de se identificar um elemento brasileiro que insere a trama num contexto culturalmente marcado: a “roda de samba”.

Já em relação a “tamborim”,<sup>146</sup> “escola [de samba]”<sup>147</sup> e “batuque”,<sup>148</sup> os três vocábulos fazem referência direta a elementos do campo associativo do samba. Logo, o uso desses três termos auxilia na construção de um universo relacionado à música e, mais especificamente, ao convívio social suscitado pelo samba; ao passo que, na tradução, a aplicação de interpretantes se refere a outro campo associativo, fazendo com que a narrativa do texto de chegada seja inserida em um contexto cultural totalmente diverso. Vejamos: na tradução, o personagem não está desolado pelo silêncio da solidão ou pela ausência do elemento música; na verdade, seu incômodo parece advir da busca por um interlocutor com quem possa ter uma discussão argumentativa, debater. Assim, a crítica à televisão parece tomar um rumo menos associado ao fim da fraternidade e mais direcionado ao suposto fim de um movimento dialético, pois não se debate mais, não se produz conhecimento por meio do diálogo, apenas se consome “*tiritera*” (23) apresentada pela televisão, sem questioná-la.

Os vocábulos que poderiam ser associados a esse mesmo campo associativo referente à dialética<sup>149</sup> são: “*argomenti*” (18); “*avversari*” (20); “*nemico*” (31); “*Si bisticcia*” (32); “*filosofia*” (42). Vejamos nos excertos selecionados a seguir como esses vocábulos são inseridos na canção por meio da interpretação do próprio tradutor:

17. O homem <b>da rua</b>	17. L'uomo <b>da solo</b>
18. Com seu <b>tamborim</b> calado	18. Coi suoi soliti <b>argomenti</b>
19. Já pode esperar sentado	19. Può aspettar tranquillamente
20. Sua <b>escola</b> não vem não	20. <b>Avversari</b> non ne avrà
31. E por falta doutro <b>nego</b>	31. E in mancanza di un <b>nemico</b>
32. <b>Samba</b> só com seus botões	32. <b>Si bisticcia</b> tra di sé
41. O homem <b>da rua</b>	41. È mezzanotte
42. Por ser <b>nego conformado</b>	

<sup>146</sup> O tamborim é um “instrumento típico do samba carioca. [...] É percutido com uma baqueta fina ou um feixe delas. Antigamente de timbre médio, hoje tem som agudo e seco. Nas modernas escolas de samba, os tamborinistas formam alas responsáveis por desenhos e floreios rítmicos, às vezes utilizando convenções de execução bastante complexa” (LOPES; SIMAS, 2021, p. 281).

<sup>147</sup> As escolas de samba são uma “espécie de sociedade musical e recreativa que participa dos desfiles de carnaval, cantando e dançando a modalidade de samba tipificada como samba de enredo, apoiada por cenografia. [...] Criadas e desenvolvidas a partir do Rio de Janeiro entre as décadas de 1920 e 1930, ainda dentro de um propósito de recreação e sociabilidade, as escolas de samba logo foram incentivadas a competir entre si.” (LOPES; SIMAS, 2021, p. 116).

<sup>148</sup> O batuque é um “termo aplicado tanto à percussão executada por tocadores de tambores quanto, genericamente, a qualquer dança praticada ao som dessa percussão” (LOPES; SIMAS, 2021, p. 40).

<sup>149</sup> Aqui, entendemos dialética de maneira superficialmente resumida por Nicola Abbagnano, em seu *Dicionário de Filosofia*, o qual afirma que, “Com base na documentação histórica correspondente, é possível chegar a uma caracterização bastante genérica da D.[dialética], que de algum modo resume todas as outras. Pode-se dizer, p. ex., que a D.[dialética] é o processo em que há um adversário a ser combatido ou uma tese a ser refutada, e que supõe, portanto, dois protagonistas ou duas teses em conflito; ou então que é um processo resultante do conflito ou da oposição entre dois princípios, dois momentos ou duas atividades quaisquer” (p. 270).

43. Deixa a lua ali de lado  
44. E vai ligar os seus botões

42. **L'uomo con filosofia**  
43. Fa la pace con sé stesso  
44. Ed in silenzio se ne va

Ao examinarmos os vocábulos desse campo associativo, podemos inferir com maior clareza a interpretação inscrita pelo tradutor, cuja motivação parece ter sido derivada da seguinte lógica: tratando-se de uma canção crítica à mídia, a representação de um personagem solitário e “*con filosofia*”, insatisfeito com a massificação do pensamento e com o fim dos diálogos, seria, conseqüentemente, plausível à temática da canção. Portanto, esse conjunto de interpretantes não são apenas vocábulos interpretados, mas derivam de um discurso complexo (ECO, 1976a, p. 70) que acultura os elementos relativos ao campo associativo da música e desloca a temática abordada a uma outra dimensão, apagando o tensionamento “cultura popular *versus* cultura de massa” e inserindo o antigo conflito entre “cultura de elite *versus* cultura de massa”. Sendo assim, a crítica buarqueana ao fim do convívio popular e da expressão cultural comunitária suscitada pelas rodas de samba, ambos coibidos pelos produtos enlatados da televisão, passa a ser apresentada como julgamento ao fim do pensamento erudito, como um discurso defensor do saber promovido apenas pelo debate lógico de um grupo de homens “*con filosofia*”. A partir dessa escolha, Chico não mais emerge como adepto do convívio de uma juventude popular, dos encontros boêmios, mas como apoiador da erudição do pensamento. Como resultado, o modo pelo qual sua proposta foi recebida pelo público de chegada, especialmente pela juventude italiana, naturalmente diverge da discussão promovida na canção de partida.

Para além desse deslocamento temático, Bardotti não apenas domestica o texto ao excluir o samba — gênero musical de heranças africanas — e os elementos a ele associados, como também embranquece as referências à população afro-brasileira em “E por falta doutro **nego**” (31) e “Por ser **nego conformado**”(42), traduzidos por “*E in mancanza di un nemico*”(31) e “*L'uomo con filosofia*”(42). A partir desse ponto, levantamos uma discussão que cabe não somente ao caso destacado, mas a todas as ocorrências de embranquecimento das canções devido a apagamentos de referências explícitas à população afro-brasileira e suas tradições — como já identificado em *Juca*, na ocorrência do vocábulo “batuque”.

A princípio, é preciso reforçar o fato de que lidamos com uma tradição cultural de matriz africana — ainda que outras tradições musicais também tenham influenciado seus desdobramentos —, especialmente no que diz respeito ao ritmo do samba e seus instrumentos que, juntos à letra, constituem a canção. Diante disso, é fato que o tradutor não reescreveu as letras de um produto destituído de sentidos, tampouco desprovido de historicidade. Como

afirma Tatit sobre a dicção do cancionista (1996, p. 21), “por trás da voz que canta há uma voz que fala”, e esse corpo, cuja voz se apresenta na letra da canção, também fala a partir de uma situação enunciativa específica, carregada de sentidos específicos ao seu contexto sociocultural. Nesse ponto, Djamila Ribeiro (2019, p.72), ao discutir sobre apropriação cultural, alerta que é necessário compreendermos “em que medida um elemento cultural foi esvaziado de sentido”.

Sendo assim, no caso do *corpus* analisado, o foco da crítica não está no fato de um tradutor branco europeu ter atuado na exportação e apropriação de um produto brasileiro de ancestralidade africana, mas na compreensão de como esse tradutor agiu no texto e simbolicamente reordenou, esvaziou e/ou embranqueceu os elementos culturais e os valores embutidos nas letras das canções. Nesse sentido, Venuti (2019b, p. 140) também nos alerta para o poder da tradução na sociedade, que pode tanto criar possibilidades para a resistência cultural e a inovação quanto reprimir a inserção da heterogeneidade na cultura doméstica.

É, portanto, fundamental reconhecermos a maneira pela qual essas identidades se constituem nas traduções, especialmente em casos nos quais Bardotti deliberadamente apaga símbolos da cultura brasileira e, mais especificamente, referências à população afro-brasileira. Assim, no caso aqui analisado, deparamo-nos com a inscrição de escolhas interpretativas diretamente filiadas a um discurso ideológico de viés racista, que escolhe esvaziar os sentidos, reprimir o diferente, apagar a cor das canções; isto é, embranquecer esses corpos brasileiros em virtude das expectativas mercadológicas e dos valores dominantes dentro da hierarquia de prestígio<sup>150</sup> da sociedade italiana. Dessa forma, fica evidente como a exportação de um produto cultural mediado e modificado pela visão estrangeira — no caso, o samba como ritmo modificado pelos apagamentos culturais a nível linguístico — em muito se assemelha à lógica de expropriação e apropriação de materiais culturais nos processos de colonização, em que “a visão de cultura do colonizador foi imposta, enquanto bens culturais eram saqueados” (RIBEIRO, 2019, p. 70). Assim, a visão de Bardotti é imposta na letra e embranquece o texto enquanto o samba e seus ritmos são importados para o contexto italiano, destituídos de seus sentidos e valores no texto traduzido.

## 7. Roda-viva

*Roda-viva*

*Rotativa*

(Prensa) Rotativa (IT>PT)

1. Tem dias que a gente se sente

1. A volte un ragazzo si sente

1. Às vezes um menino se sente

<sup>150</sup> Para Venuti (2019c, p. 14), “as hierarquias de prestígio definem a conjuntura em vigor do contexto de chegada enquanto as instituições regulam como e até que ponto elas podem mudar. Hierarquias de modelos e de práticas variam não apenas entre os períodos históricos, mas também em um mesmo período, entre e dentro de diferentes grupos”.

- |                                     |  |                                       |
|-------------------------------------|--|---------------------------------------|
| 2. Como quem partiu ou morreu       | 2. Come uno che parte o che muore        | 2. Como um que parte ou que morre     |
| 3. A gente estancou de repente      | 3. E scopre che non conta niente         | 3. E descobre que não vale nada       |
| 4. Ou foi o mundo então que cresceu | 4. Che il mondo è più grande di un cuore | 4. Que o mundo é maior que um coração |
| 5. A gente quer ter voz ativa       | 5. Nel cuore il ragazzo coltiva          | 5. No coração o menino cultiva        |
| 6. No nosso destino mandar          | 6. La rosa più bella che c'è             | 6. A rosa mais linda que há           |
| 7. Mas eis que chega a roda-viva    | 7. Ma attento che la rotativa            | 7. Mas atento que a rotativa          |
| 8. E carrega o destino pra lá       | 8. Si porta la rosa con sé               | 8. Carrega a rosa consigo             |
| 9. Roda mundo, roda-gigante         | 9. Rotativa ruota gigante                | 9. Rotativa roda gigante              |
| 10. Rodamoinho, roda pião           | 10. Ruota motore ruota che va            | 10. Roda motor roda que vai           |
| 11. O tempo rodou num instante      | 11. Un'ora un minuto un istante          | 11. Uma hora um minuto um instante    |
| 12. Nas voltas do meu coração       | 12. Ti butta di qua poi di là            | 12. Joga você para lá e para cá       |
| 13. A gente vai contra a corrente   | 13. Un uomo va controcorrente            | 13. Um homem vai contra a corrente    |
| 14. Até não poder resistir          | 14. Con tutto il coraggio che può        | 14. Com toda a coragem que pode       |
| 15. Na volta do barco é que sente   | 15. Ma un giorno si stanca e comprende   | 15. Mas um dia para e compreende      |
| 16. O quanto deixou de cumprir      | 16. Che il fiume è più forte, però       | 16. Que o rio é mais forte, mas       |
| 17. Faz tempo que a gente cultiva   | 17. Vorrebbe trovare la riva             | 17. Gostaria de encontrar a margem    |
| 18. A mais linda roseira que há     | 18. E farsi lasciare dov'è               | 18. E largar-se ali                   |
| 19. Mas eis que chega a roda-viva   | 19. Ma attento che la rotativa           | 19. Mas atento que a rotativa         |
| 20. E carrega a roseira pra lá      | 20. Si porta la riva con sé              | 20. Carrega a margem consigo          |
| 21. Roda mundo (etc.)               | 21. Rotativa (etc.)                      | 21. Rotativa (etc.)                   |
| 22. A roda da saia, a mulata        | 22. A volte la gente protesta            | 22. Às vezes as pessoas protestam     |
| 23. Não quer mais rodar, não senhor | 23. E scende per strada a cantar         | 23. E saem na rua para cantar         |
| 24. Não posso fazer serenata        | 24. È come vedere una festa              | 24. É como ver uma festa              |
| 25. A roda de samba acabou          | 25. Il popolo intero che va              | 25. O povo inteiro que vai            |
| 26. A gente toma a iniciativa       | 26. La rabbia non ha alternativa         | 26. A raiva não tem alternativa       |
| 27. Viola na rua, a cantar          | 27. Là dove l'amore non c'è              | 27. Lá onde o amor não existe         |
| 28. Mas eis que chega a roda-viva   | 28. Ma attenti che la rotativa           | 28. Mas preste atenção que a rotativa |
| 29. E carrega a viola pra lá        | 29. Si porta la rabbia con sé            | 29. Carrega a raiva consigo           |
| 30. Roda mundo (etc.)               | 30. Rotativa (etc.)                      | 30. Rotativa (etc.)                   |
| 31. O samba, a viola, a roseira     | 31. La rosa, la riva, la rabbia          | 31. A rosa, a margem, a raiva         |
| 32. Um dia a fogueira queimou       | 32. Volarono al vento così               | 32. Voaram ao vento assim             |
| 33. Foi tudo ilusão passageira      | 33. Son come castelli di sabbia          | 33. São como castelos de areia        |
| 34. Que a brisa primeira levou      | 34. Che ognuno di noi costruì            | 34. Que cada um de nós construiu      |
| 35. No peito a saudade cativa       | 35. E mentre si va alla deriva           | 35. E enquanto se vai à deriva        |
| 36. Faz força pro tempo parar       | 36. Ci resta un ricordo, finché          | 36. Resta-nos uma lembrança, até que  |
| 37. Mas eis que chega a roda-viva   | 37. Non cade nella rotativa              | 37. Não cai na rotativa               |
| 38. E carrega a saudade pra lá      | 38. Che porta il ricordo con sé          | 38. Que carrega a lembrança consigo   |
| 39. Roda mundo (etc.)               | 39. Rotativa (etc.)                      | 39. Rotativa (etc.)                   |

**Categorias utilizadas nesta análise: 1. Referências culturais (Música e Festividades), 2. Referências sociais (População/tradição afro-brasileira; Crítica social) e 4. Poética das canções (Construção de imagens, personagens e metáforas; Elaboração da temática)**

Sobre a tradução de *Roda-viva*, Sergio Bardotti comenta em entrevista:

[...] uma das canções em que mais me saí bem foi *Roda-viva* [1968], que transformei em *Rotativa* [1970]. Também neste caso, no original, a forma é inseparável do conteúdo, e é impossível preservar o mesmo equilíbrio, a mesma correspondência, o mesmo círculo mágico na tradução. A palavra *Rotativa* não traduz exatamente a *Roda-viva* no português, entretanto, possui um som quase idêntico; e foi daí que parti. Na verdade, a palavra do título — e do refrão — é a única infidelidade, porque todo o resto da minha versão é muito fiel ao original. Em *Roda-viva* há a ideia de um destino individual que gradualmente arrasta todos... e, no fim, são todos vencidos por ele. Entretanto, a palavra que escolhi, *Rotativa*, conduz ao sentido de reprodução em série, de duplicação, daquela avalanche dos jornais inúteis que são continuamente produzidos e comercializados; eu pensava, acima de tudo, em um certo tipo de jornalismo, que fuja incessantemente nos destinos privados, muitas vezes a ponto de conseguir alterar seu curso. (BARDOTTI, 2014 *apud* LA VIA, 2014, p. 513).<sup>151</sup>

A partir desse excerto — o qual não apenas demonstra a maneira pela qual o tradutor interpretou os sentidos inscritos em seu texto, mas também seu ponto de vista diante da noção de fidelidade e do ato tradutório —, destacaremos alguns comentários a partir dos quais desenvolveremos a análise.

Inicialmente, a escolha da palavra “*rotativa*” — cujo cognato “rotativa” em português é definido pelo dicionário digital Houaiss como redução de “prensa rotativa”<sup>152</sup> —, justificada por Bardotti pelo “som quase idêntico” a “roda-viva”, demonstra a aplicação de um interpretante formal com base na aproximação fônica. No entanto, essa escolha, além de partir de um intuito formal, também sintetiza a interpretação do tradutor inscrita na tradução. Vejamos: Bardotti afirma que sua única infidelidade foi a utilização do vocábulo “*rotativa*”, que, de acordo com ele, “conduz ao sentido de reprodução em série”. Entretanto, o tradutor também explica sua compreensão acerca de toda a narrativa do texto com base nessa única escolha, ao afirmar que “pensava, acima de tudo, em um certo tipo de jornalismo, que fuja incessantemente nos destinos privados, muitas vezes a ponto de conseguir alterar seu curso”. Logo, sua decisão não parece ter sido motivada apenas pela mera proximidade fônica entre “*rotativa*” e “roda-viva”, mas também pela sua própria interpretação da canção de Chico. Desse modo, Bardotti inscreve na tradução uma escolha que também derivada da sua visão de mundo, revelando um discurso específico ao qual seu processo semiótico estava submetido quando

<sup>151</sup> No original: “[...] una delle canzoni che mi sono venute meglio è *Roda-viva* [1968], che ho trasformato in *Rotativa* [1970]. Anche in questo caso, nell’originale, la forma è inscindibile dal contenuto, ed è impossibile preservare lo stesso equilibrio, la stessa corrispondenza, lo stesso cerchio magico anche nella traduzione. La parola *Rotativa* non traduce affatto il portoghese *Roda-viva*-, ma intanto ha un suono pressoché idêntico; ed è da lì, allora, che ho deciso di partire. In realtà la parola del titolo — e del ritornello — è l’única infedeltà, perché tutto il resto della mia versione è molto fedele all’originale. In *Roda-viva* c’è l’idea di un destino individuale che gradualmente coinvolge tutti... e tutti alla fine ne vengono travolti. La parola che ho scelto io, *Rotativa*, rende invece quel senso di riproduzione a catena, di duplicazione, di quella valanga di giornali inutili che vengono continuamente prodotti e messi in commercio; pensavo soprattutto a un certo tipo di giornalismo, che fruga continuamente nei destini privati, arrivando spesso al punto di cambiarne il corso.

<sup>152</sup> A definição de prensa rotativa pelo *Dicionário Digital Houaiss* é: “máquina impressora de pressão feita entre dois cilindros: um que conduz os elementos a serem impressos (chapa, fôrma), e outro que conduz o papel que se desenrola da bobina alimentadora; máquina rotativa”.

tomou como base seu próprio posicionamento diante da imprensa como instituição social — mesmo que, de maneira consciente, acreditasse que sua “interferência” no texto traduzido tenha sido causada apenas por uma escolha formal, pelo privilégio da sonoridade do vocábulo “*rotativa*”.

Assim, a partir dessa análise sobre o posicionamento do tradutor, não pretendemos declarar que sua interpretação inscrita na tradução foi “infiel” à letra de *Roda-Viva*; pelo contrário, nossa intenção é a de demonstrar que, embora acreditasse ter sido o mais fiel possível em toda a letra, a tradução não estava isenta da inscrição de sua própria interpretação, revelada por meio da escolha de um único vocábulo — repetido diversas vezes ao longo da canção — que, conseqüentemente, permite outras formas de se interpretar o texto traduzido. Como afirma Venuti em seu modelo hermenêutico, até as tentativas mais rigorosas de fidelidade ao texto de partida são atos interpretativos (VENUTI, 2019a, p. 39).

Para além desse acréscimo de sentidos produzido pela escolha do título, Bardotti também parece acrescentar outras camadas de sentidos, ainda mais complexas, em sua tradução de *Roda-viva* — contrariando sua tendência de simplificar e explicitar os sentidos, como observamos nas traduções anteriores. Dessa forma, suas escolhas interpretativas em *Rotativa* são mais ousadas do ponto de vista poético, pois toma uma espécie de liberdade tradutória que não reduz as construções metafóricas — a exemplo do que ocorre em *Maddalena è andata via* e em *Rita* —, mas que recria a trama imagética por meio da incorporação de novas camadas de sentido.

Essa assimilação de novos sentidos encontra-se na elaboração de uma relação dicotômica entre “indivíduo *versus* coletivo”, inexistente no original de Chico. Vejamos: no texto de partida, a construção da poética se dá com base na união popular, simbolizada pelas diversas ocorrências de “a gente” (1, 3, 5, 13, 17, 26), pela referência a um futuro coletivo em “nosso destino” (6); além da representação de espaços coletivos por meio das imagens do barco (15) e da roseira (18) — sendo o barco um símbolo de transporte comunitário, de avanço coletivo, enquanto a roseira poderia ser lida como metáfora para o crescimento compartilhado, como possibilidade de florescimento em conjunto. Em contrapartida, na tradução, as duas primeiras estrofes são destinadas ao sofrimento e ao esforço pessoal, deslocando a representação de um corpo social para um corpo individualizado nos trechos “*un ragazzo*” (1); “*un cuore*” (4); “*il ragazzo*”(5); “*un uomo*”; além das metáforas da roseira e do barco que, no texto traduzido, são singularizadas pela imagem da “*rosa più bela che c'è*” (6) e do homem que “*va controcorrente con tutto il coraggio che può*”(13, 14) — sendo esta, de maneira diversa à

imagem explícita do barco no texto original, uma forma implícita de suscitar a figura de um personagem que nada contra a correnteza e desiste ao concluir que “*il fiume è più forte*” (16).

Assim, na tradução, cria-se um conflito individualizado que somente encontra alento na coletividade apresentada a partir da segunda metade da canção. Essa coletividade, entretanto, aparece logo no único momento em que Chico individualiza a letra original por meio da figura da mulata, cuja feminilidade e negritude são apagadas e generalizadas — escolhas que discutiremos mais à frente — pela imagem de “*la gente*” (22) que protesta como em uma festa. Bardotti, portanto, complexifica a trama da canção por meio de novas possibilidades de sentido, novos tensionamentos imagéticos que, por fim, são resolvidos por meio da fusão entre o individual (*ognuno*) e o coletivo (*noi*), apresentando a ideia de uma construção coletiva em: “*castelli di sabbia che ognuno di noi costruì*” (33, 34).

Esse tipo de posicionamento tradutório, inventivo do ponto de vista poético, produtor de novas camadas de sentidos, também pode ser observado na própria realização tradutória de Chico Buarque, em sua versão de *4/marzo/1943 (Gesù bambino)* (1971), de Lucio Dalla e Paola Pallotino, intitulada *Minha história* (1971). Como exemplo, apresentamos a seguir os seis últimos versos das canções:

*4/marzo/1943 (Gesù bambino)*

*Minha história (1971)*

E ancora adesso che gioco a carte e bevo vino,  
Per la gente del porto mi chiamo Gesù Bambino

Minha história é esse nome que ainda hoje carrego comigo  
Quando vou bar em bar, viro a mesa, berro, bebo e brigo

E ancora adesso che gioco a carte e bevo vino,  
Per la gente del porto mi chiamo Gesù Bambino

Os ladrões e as amantes, meus colegas de copo e de cruz  
Me conhecem só pelo meu nome de Menino Jesus

E ancora adesso che gioco a carte e bevo vino,  
Per la gente del porto mi chiamo Gesù Bambino

Os ladrões e as amantes, meus colegas de copo e de cruz  
Me conhecem só pelo meu nome de Menino Jesus

De modo geral, a estória da canção relata o crescimento do eu-lírico, cujo pai, soldado estrangeiro, morreu antes mesmo de seu nascimento e a mãe, jovem solteira, entregou-se à prostituição como forma de sobrevivência. Na composição, para além do nome do personagem, *Gesù*, há diversos símbolos que remetem à temática cristã, seja por semelhança ou por contraste. Enfim, pertinente à nossa análise é a maneira pela qual Chico, agora na posição de tradutor, conduz a trama poética de modo a acrescentar novas imagens à composição — similar ao feito de Bardotti em *Rotativa*. A princípio, destacamos que os três últimos pares de versos da canção original se repetem até o desfecho; enquanto Chico opta por utilizar a repetição apenas uma vez e desdobrar os sentidos de duas simples imagens da letra original.

A primeira, “*gioco a carte e bevo vino*”, é aprimorada nos versos “Quando vou bar em bar, viro a mesa, berro, bebo e brigo”, tanto pela inserção de um efeito sonoro, suscitado pela

aliteração em “bar/bar/berro/bebo/brigo”, quanto pela intensificação da perversidade boêmia do personagem, visto que Chico não apenas insere Jesus em um contexto de lazer, mas elabora a complexa figura de um homem que vagueia embriagado pelos bares noturno, incitando conflitos por onde passa.

Já na segunda ocorrência, destacamos o desdobramento da “*la gente del porto*”. Nesse caso, Chico não somente apresenta quem é essa gente, mas retoma a referência bíblica aos pecadores que com Jesus conviviam — a exemplo de Maria Madalena, prostitua pecadora que tornou-se sua amiga e fiel seguidora — e com os quais compartilhou o copo e a cruz. O copo, que pode ser entendido como símbolo do vinho compartilhado por Jesus em sua última ceia, momento de celebração com os amigos/discípulos antes de sua morte, e a cruz, símbolo da morte de Jesus e de dois ladrões que, junto a ele, foram crucificados. Assim, a partir dessa breve demonstração, reconhecemos uma amostra de como a liberdade tradutória pode ser criativa, não reducionista e produtora de novas possibilidades de sentido.

De volta à *Rotativa*, analisemos de que modo o tradutor lidou com as referências culturais presentes nos vocábulos do campo associativo da música: “roda de samba” (25) e “viola” (27 e 31).

Ainda que, em relação à poética de *Rotativa*, Bardotti tenha demonstrado um posicionamento tradutório mais criativo, sua tendência em aplicar interpretantes dominantes que dissolvem e embranquecem referências culturais a elementos brasileiros é também sustentada nesta canção. Ao traduzir os versos 22 a 27 por “*A volte la gente protesta/E scende per strada a cantar/È come vedere una festa/Il popolo intero che va/La rabbia non ha alternativa/ Là dove l'amore non c'è*”, embora utilize vocábulos que remetam à contravenção social, temática frequente em canções buarqueanas, como a imagem do povo que se encontra na rua a protestar — ou também o homem que “*va controcorrente*” (13) —, pode-se identificar apenas a presença de referências à música e festividades nos vocábulos “cantar” e “festa” que, mais uma vez, são elementos canônicos que apagam a brasilidade inscrita no texto de partida.

Em relação aos versos “A roda da saia, a mulata/Não quer mais rodar, não senhor” (22, 23), podemos conceber duas referências diretas à população afro-brasileira; sendo a primeira implícita na personificação da saia rodada que roda — ou rodava. Essa referência pode ser entendida como símbolo específico da prestigiada ala carnavalesca das baianas, que se apresentam com típicas saias armadas e que, a partir de 1933, passaram a ser elemento obrigatório nos desfiles de carnaval como homenagem às velhas “tias” baianas<sup>153</sup> (NETO, 2017, p. 219). Contudo, essa

---

<sup>153</sup> Vide p. 26.

imagem também poderia ser lida como elemento característico da indumentária tradicional africana, ainda mantida por mulheres brasileiras em rituais de religiões de matriz africana, a exemplo das giras de umbanda, nas quais movimentam suas saias ao som do batuque e da entoação dos pontos.

Já na segunda imagem, apresenta-se a figura da mulata. Embora o uso do termo “mulato” na língua portuguesa se refira à população negra de pele clara, os estudos sobre sua origem levantam questões bastante controversas. Há autores que defendem que a lexia tenha derivado de uma analogia ao animal resultante do cruzamento entre duas espécies distintas, a “mula”; isto é, “aquilo que é híbrido, originário do cruzamento de espécies. [...] Sendo assim, trata-se de uma palavra pejorativa para indicar mestiçagem, impureza” (RIBEIRO, 2018 apud GOMES, 2022, p. 62). Semelhante ideia também tem sido apresentada por dicionários da língua portuguesa, a exemplo do *Houaiss*: “esp. *mulato* ‘macho jovem’, por comparação da geração híbrida do mulato com a do mulo, de *mulo* ‘macho’”. Todavia, na contramão dessa tese, há pesquisas que sugerem uma origem diversa, como os estudos da historiadora brasileira Lita Chastan (1974)<sup>154</sup> e do pesquisador estadunidense Jack Forbes (1993). Em seu trabalho, Forbes sugere que a etimologia de “mulato”, na verdade, derivaria da lexia árabe “muwallad”, cujo significado seria: “nascido, concebido [...] e criado entre árabes (mas não possui sangue puramente árabe) [...]; mestiço” (MORISON, 1993 apud FORBES, 1993, p. 145).<sup>155</sup> Assim, tendo “muwallad” sido romanizada como “mualad”, originou-se o termo “muladí” no espanhol e, posteriormente, mulado no português para, enfim, chegar ao “mulato” nos dois idiomas (FORBES, 1993, p. 147).

No entanto, independentemente de sua etimologia, estudos atuais denunciam as implicações e conotações racistas que os usos de “mulata” carregam; especialmente quando associada à feminilidade. Como relata Milla Gomes (2022), no período colonial, ao contrário da mulher negra de pele retinta — vista “como a ‘mãe preta’ serviçal, forte e sempre ao dispor para todo tipo de trabalho, onde perdia sua condição de mulher e era vista como indivíduo assexuado” (GOMES, 2022, p. 62) —, a mulher negra de pele clara, a “mulata”, era “retratada como dotada de sensualidade, ocupando o lugar de violência sexual e prazer masculino, vista como um corpo que estava posto como objeto de prazer do outro” (GOMES, 2022, p. 62). Dessa forma, embora a utilização desse termo venha sendo questionada na medida em que “retoma memórias de um passado traumático de inúmeras violências marcadas pelo racismo” (GOMES, 2022, p. 62), há de se ressaltar que discussões e pesquisas afrocentradas ainda não fervilhavam

<sup>154</sup> CHASTAN, Lita. **Por que América?** São Paulo: Editora do Escritor, 1974.

<sup>155</sup> No original: “born, begotten [...], and raised among Arabs (but not of pure Arab blood) [...] half-breed”

no período de composição da canção e, provavelmente, eram desconhecidas por Chico Buarque — o que, evidentemente, não anula o fato de que a linguagem está circunscrita em um processo de citações que, inevitavelmente, perpetua termos utilizados em contextos racistas (SILVA, 2000, p. 95).

Assim, para além de ser caracterizada por um adjetivo cujos usos no português brasileiro foram atravessados por ideologias racistas, a mulher negra de pele clara apresentada por Chico também sofre uma agressão simbólica ao ter seu corpo apagado na tradução, generalizado pela imagem impessoal de “*la gente*” — que, embora não tenha cor explícita, foi lida por um público europeu majoritariamente branco e submetida ao arquétipo italiano de quem seria “*la gente*”.

### 8. *Sonho de um carnaval*

<i>Sonho de um carnaval</i>	<i>Sogno di un carnevale</i>	Sonho de um carnaval (IT>PT)
1. Carnaval, desengano	1. Carnevale, disinganno	1. Carnaval, desengano
2. Deixei a dor em casa me esperando	2. Lasciai a casa per un giorno i guai	2. Deixei os problemas em casa por um dia
3. E brinquei e gritei e fui vestido de rei	3. E ballai e gridai, amai vestito da re	3. E dancei e gritei, amei vestido de rei
4. Quarta-feira sempre desce o pano	4. Ma è finita anche per quest'anno	4. Mas acabou também para este ano
5. Carnaval, desengano	5. Carnevale, disinganno	5. Carnaval, desengano
6. Essa morena me deixou sonhando	6. Quella ragazza mi lasciò sperare	6. Aquela menina me deixou esperar
7. Mão na mão, pé no chão	7. Mano in mano con me	7. Mano in mano <sup>156</sup> comigo
8. E hoje nem lembra não	8. E ora non so più dov'è	8. E agora não sei mais onde está
9. Quarta-feira sempre desce o pano	9. È finita anche per quest'anno	9. Acabou também para este ano
10. Era uma canção	10. Era un canto solo	10. Era um canto só
11. um só cordão	11. Un cuore solo	11. Um coração só
12. E uma vontade	12. Un desiderio	12. Um desejo
13. De tomar a mão	13. Stringere la mano	13. Apertar a mão
14. De cada irmão pela cidade	14. Di un amico, di un fratello	14. De um amigo, de um irmão
15. No carnaval, esperança	15. Il carnevale è speranza	15. O carnaval é esperança
16. Que gente longe viva na lembrança	16. La gente torna dalla lontananza	16. As pessoas voltam de longe
17. Que gente triste possa entrar na dança	17. La gente triste ride nella danza	17. As pessoas tristes sorriem na dança
18. Que gente grande saiba ser criança	18. La gente grande vive un'altra infanzia	18. As pessoas adultas vivem uma outra infância

**Categorias utilizadas nesta análise: 1. Referências culturais (Festividades); 2. Referências sociais (População/tradição afro-brasileira), 4. Poética das canções (Elaboração da temática) e 5. Uso de artifícios linguísticos (Hiperônimos; Explicitações e simplificações)**

<sup>156</sup> A expressão “*mano in mano*” que, traduzida literalmente, seria algo próximo a “mão em mão”, não ocorre na língua italiana. O uso mais comum seria “*mano nella mano*” para se referir a “de mãos dadas”. Portanto, chegamos à conclusão de que essa escolha foi possivelmente tomada pelo tradutor como liberdade-poética, talvez para que se encaixasse na métrica da música.

Como visto no tópico 4.3.1, os sentidos atribuídos ao carnaval em canções do lirismo nostálgico extrapolam a noção de festividade tradicional, pois criam na poética da canção a ideia de um espaço-outro mítico, contrário à dor ou sofrimento — como um sonho onde a felicidade se realiza. Contudo, especificamente em *Sonho de um carnaval*, o carnaval é retratado em dois tempos: o tempo do carnaval passado que já se encerrou — apresentado nas estrofes iniciadas por “carnaval, desengano” — e o tempo do carnaval presente, retratando o que ocorre quando se está inserido nesse espaço-outro — apresentado apenas na última estrofe, iniciada por “no carnaval, esperança”.

Sobre esse tempo passado — que é desengano nostálgico e efêmero, pois já acabou na Quarta-Feira de Cinzas —, o eu-lírico narra, nas três primeiras estrofes, o período em que deixou a dor em casa e partiu em busca da felicidade e da fraternidade da avenida, onde “brincou, gritou e foi vestido de rei”. Em seguida, na última estrofe, o acréscimo da contração “no”, em “no carnaval, esperança”, passa a atribuir um valor de adjunto adverbial de lugar ao nome “carnaval”, situando a narrativa nesse espaço-mítico onde há esperança — a qual motiva a expectativa por desejos futuros, apresentados nos versos seguintes e expressos por meio do uso de verbos no presente do subjuntivo: “Que gente longe **viva** na lembrança/Que gente triste **possa** entrar na dança/Que gente grande **saiba** ser criança”.

Já na tradução, Bardotti não desenvolve a representação desses dois tempos, visto que, ao traduzir a conjugação dos verbos no presente do subjuntivo — responsável pela noção de desejo futuro — como presente do indicativo, deixa de exprimir a ideia de esperança por meio da expectativa de realização de um desejo. Dessa forma, a elaboração dos sentidos na última estrofe passa a ser construída da seguinte maneira: a partir da determinação de um fato, “*Il carnevale è speranza*”, os três últimos versos do texto, conjugados no modo indicativo, passam a declarar hábitos que certamente ocorrem nesse tempo mítico: “*La gente torna dalla lontananza/La gente ride nella danza/La gente grande vive un'altra infanzia*”. Na tradução, portanto, o uso do modo indicativo deixa de provocar a noção de desejo futuro suscitada pelo modo subjuntivo e passa a declarar uma certeza habitual e atemporal. Com isso, mesmo que as escolhas lexicais desses versos possam parecer relativamente “fiéis” ao texto original, é perceptível como escolhas interpretativas do tradutor em relação à conjugação verbal podem atribuir novos sentidos ao texto e, conseqüentemente, possibilitar outras maneiras de se interpretar a poética da canção traduzida.

No que tange o uso de artifícios linguísticos, selecionamos o verso “Quarta-feira sempre desce o pano” (4), traduzido por “*Ma è finita anche per quest'anno*” (4). Nesse caso, é possível observar como o interpretante formal aplicado pelo tradutor explicita um sentido

implícito no texto de partida por meio de duas referências: a Quarta-Feira de Cinzas — data do calendário cristão que marca o encerramento do carnaval — e a referência teatral a “pano” — termo técnico utilizado para se referir à cortina do teatro, que desce quando se encera um espetáculo, ou também à “expressão impressa ao término de cada ato para indicar seu final” (HOUAISS, 2009). Com isso, a partir dessas referências utilizadas por Chico, poder-se-ia concluir que, na Quarta-Feira de Cinzas, as cortinas do espetáculo carnavalesco se fecham. À vista disso, deparamo-nos com mais um caso que confirma a tendência de Bardotti em simplificar imagens complexas, trazendo para a superfície do texto os sentidos emanados pelas refinadas metáforas buarqueanas.

Por fim, destacamos a ocorrência de referências culturais e sociais inscritas nos vocábulos: “carnaval”; “morena” e “cordão”.

Sobre o carnaval, Bardotti (2014 *apud* LA VIA, 2014, p. 513) sugere que a definição “[d]o carnaval brasileiro [...] é intraduzível no italiano”.<sup>157</sup> À vista disso, podemos supor que o argumento de Bardotti possivelmente deriva da convicção de que o público italiano não conseguiria absorver todas as nuances de sentidos que um público brasileiro compreenderia. Entretanto, esse tipo de posicionamento acerca da existência de vocábulos intraduzíveis deriva de uma visão instrumentalista, já que o modelo hermenêutico nos mostra que “se todo texto pode ser interpretado, todo texto pode ser traduzido” (2019c, p. 9).<sup>158</sup> Portanto, a partir desse posicionamento sobre a “intraduzibilidade” do carnaval brasileiro, lançamos os seguintes questionamentos: todo o público brasileiro compreende o “carnaval” de maneira idêntica? Seria possível um nortista brasileiro interpretar o signo “carnaval” da mesma forma que um sulista? Ou ainda, um católico brasileiro interpretaria o signo “carnaval” da mesma maneira que um ateu? Enfim, brasileiros inseridos em uma infinidade de grupos sociais poderiam ser comparados, mas, na maioria dos casos, a resposta possivelmente seria a mesma: não. Mesmo que haja um protótipo específico compartilhado entre todos — com base, por exemplo, na definição de dicionários<sup>159</sup> —, cada indivíduo está inserido em um determinado contexto,

<sup>157</sup> No original: “Il carnevale brasiliano [...] è intraducibile in italiano”.

<sup>158</sup> No original: “If any text can be interpreted, however, then any text can be translated.”

<sup>159</sup> Vejamos duas definições prototípicas. A primeira, do *carnevale* italiano apresentada pela enciclopédia digital *Treccani*: “Período do ano que antecede a quaresma [...]. Frequentemente, limita-se a [...] três dias. [...] O carnaval é normalmente festejado com danças e bailes de máscara. De modo geral, suas tradições são remanescentes de antigos rituais (talvez continuções das saturnálias romanas) [...]. O carnaval é aqui visto como o ano velho que morre e leva consigo a tristeza e os males do passado. [...] Na Itália, havia luxuosas tradições carnavalescas em Veneza, Florença e Roma, que continuam até hoje, principalmente em Veneza e outros centros turísticos, como Viareggio. No exterior, especialmente famoso é o carnaval do Rio de Janeiro”. Em comparação, vejamos a definição prototípica trazida pelo *Dicionário da História Social do Samba* (2021, p. 54): “Período de festivais ou festas profanas de origem religiosa, registrado em diversas culturas arcaicas, inclusive africanas. No Brasil,

sujeito à influência de formações discursivas diversas que, conseqüentemente, influenciam processos semióticos diversos.

Logo, se entre falantes de uma mesma língua, pertencentes a um mesmo país, os sentidos produzidos a partir da interpretação de “carnaval” não seriam os mesmos; como isso poderia ocorrer entre o público italiano e o brasileiro? Naturalmente, os sentidos produzidos a partir da interpretação de “carnaval” por um italiano de fato seriam diversos daqueles de um brasileiro; entretanto, isso não parece ser suficiente para concluir que “o carnaval brasileiro [...] é intraduzível no italiano” (BARDOTTI, 2014 *apud* LA VIA, 2014, p. 513).<sup>160</sup> Nosso posicionamento diante dessa questão segue a seguinte lógica venutiana: partindo do pressuposto de que seria impossível controlar todos os sentidos produzidos a partir da leitura de “carnaval” pelo um público italiano, apenas o fato de “carnaval” poder ser interpretado pelo tradutor já bastaria para concluir que, conseqüentemente, ele pode ser inscrito em um outro texto, ou seja, traduzido — independentemente da maneira pela qual será interpretado pelo público-alvo.

Contudo, mesmo que Bardotti (*apud* LA VIA, 2014, p. 513) tenha defendido a “intraduzibilidade” do carnaval brasileiro, acaba por inscrever no texto um interpretante formal semanticamente próximo ao português: “*carnevale*”. Dessa forma, ainda que o público italiano também possua a festividade carnavalesca como parte importante de sua cultura, sua interpretação será diversa daquela festividade brasileira — o que não significa que o termo seja intraduzível, apenas que os sentidos produzidos a partir do texto serão recontextualizados.

Já no caso de “morena”, ainda que o dicionário Houaiss (2009) apresente usos com sentidos variados, como “mulher cujo tom da pele está entre o branco e o pardo, por determinante genética ou por efeito de bronzeamentos” ou “mulher cujos cabelos apresentam tonalidade do castanho-escuro ao preto”, focamos aqui em uma possibilidade de uso bastante problemática: a ocorrência de “morena” como uma espécie de adjetivo atenuante que faz com que “a materialidade negra que constitui essas mulheres [seja] apagada ou embranquecida para que elas sejam aceitas” (LOPES; MELO, 2015, p. 74). Isto é, “segundo Munanga (2004), no Brasil, quando se está diante de negras/os, observa-se uma dificuldade em assim denominá-los/as. Desse modo, opta-se por chamar esse sujeito social de moreno/a, como uma tentativa de embranquecê-lo e/ ou de não ofendê-lo” (LOPES; MELO, 2015, p. 74).

---

originário do calendário católico, manifesta-se em duplo aspecto: dionisíaco (folia) e apolíneo (espetáculo). Externando essa duplicidade, o samba está presente no carnaval carioca desde antes da criação da primeira escola de samba, instituição que, nascida dos segmentos mais desfavorecidos, acabou por tornar-se, no contexto sócio-histórico da sociedade de consumo, o ponto mais artístico e espetacular da festa carnavalesca no Rio de Janeiro.”

<sup>160</sup> No original: “Il carnevale brasiliano [...] è intraducibile in italiano”.

Portanto, de maneira semelhante ao embranquecimento ocorrido na tradução do termo “mulata” em *Rotativa*, com “morena” observa-se uma dupla violência simbólica, que já se inicia nos usos racistas do termo no contexto de partida. Assim, o segundo embranquecimento da mulher negra implicada no termo “morena” ocorre na escolha do hiperônimo “*ragazza*” que, embora possa ser entendido como um interpretante formal que busca aproximação a nível semântico, é dominante ao extinguir a negritude em detrimento de lógicas ideológicas dominantes. Com isso, Bardotti deixa a cargo do público italiano, majoritariamente branco, a compreensão de quem seria a “*ragazza*” no carnaval — podendo tanto ser entendida como uma italiana branca que desfruta do *carnevale* veneziano quanto, para um ouvinte consciente da origem brasileira da canção, como o estereótipo de mulher brasileira negra que desfruta de um carnaval brasileiro exotizado. Enfim, independentemente das possíveis interpretações do público, é fato que o tradutor embranquece o termo e, como no caso dos elogios que utilizam “morena” como adjetivo embranquecedor, encoberta “um racismo e/ou as identificam [as mulheres negras] a valores que as tornam aceitáveis para uma parte da sociedade” (LOPES; MELO, 2015, p. 74).

Por fim, no caso de “cordão” — que pode ser relacionado ao campo associativo de festividades —, temos a ocorrência de um termo específico ao carnaval, cuja definição, de acordo com o *Dicionário da História Social do Samba*, é:

Folguedo em forma processional do antigo carnaval carioca, surgido por volta de 1885. Ao lado do rancho carnavalesco,<sup>161</sup> o cordão é uma das manifestações antecessoras das escolas de samba, as quais, até pelo menos a década de 1950, conservaram alguns de seus elementos, como os grupos de “índios” – com arcos, flechas e carregando animais empalhados –, desfilando em algumas agremiações, independentemente do enredo apresentado. (LOPES; SIMAS, 2021, p. 78).

Assim, diante de um termo cuja referência histórica remete ao surgimento do carnaval, o tradutor utiliza um interpretante dominante que se distancia do campo semântico de “cordão” — “*cuore*” —, mas que, foneticamente, poderíamos assumir que compartilha algumas semelhanças sonoras. Entretanto, independentemente de sua motivação, é fato que, em relação à referência cultural, o tradutor domestica o vocábulo ao utilizar um termo canônico, mais

<sup>161</sup> O rancho carnavalesco é uma “espécie de sociedade carnavalesca carioca antecessora da escola de samba, e na qual esta foi buscar alguns de seus principais elementos constitutivos. [...] Entre seus fundadores e impulsionadores contavam-se muitos homens e mulheres ligados à comunidade baiana no Rio de Janeiro. O termo ‘rancho’ tem, no caso, o significado de ‘grupo de pessoas reunidas para determinado fim, especialmente em marcha ou jornada’ (cf. Houaiss e Villar, 2001); e os ranchos do carnaval carioca representavam associações tipificadas como ‘pequenas’ em contraponto às grandes sociedades” (LOPES; SIMAS, 2021, p. 236).

padrão na cultura italiana, que não compartilha qualquer tipo de relação semântica com o vocábulo de partida.

### 9. *Ela desatinou*

<i>Ela Desatinou</i>	<i>Lei no, Lei sta Ballando</i>	Ela não, ela está dançando (IT>PT)
1. Ela desatinou	1. Oggi, mercoledì	1. Hoje, quarta-feira
2. Viu chegar quarta-feira	2. Non è più carnevale	2. Não é mais carnaval
3. Acabar brincadeira	3. Ciascuno alla vita normale	3. Cada um à vida normal
4. Bandeiras se desmanchando	4. Sta ritornando	4. Está retornando
5. E ela inda está sambando	5. Lei no, lei sta ballando	5. Ela não, ela está dançando
6. Ela desatinou	6. Oggi, mercoledì	6. Hoje, quarta-feira
7. Viu morrer alegrias	7. Nelle strade del centro	7. Nas ruas do centro
8. Rasgar fantasias	8. Ciascuno col proprio tormento	8. Cada um com o próprio tormento
9. Os dias sem sol raiando	9. Sta camminando	9. Está caminhando
10. E ela inda está sambando	10. Lei no, lei sta ballando	10. Ela não, ela está dançando
11. Ela não vê que toda gente	11. Lei non si accorge che la gente	11. Ela não se dá conta que as
12. Já está sofrendo normalmente	12. Già sta soffrendo normalmente	pessoas
13. Toda a cidade anda esquecida	13. Dicono tutti che è impazzita	12. Já estão sofrendo normalmente
14. Da falsa vida da avenida onde	14. Ma in lei la festa non è mai finita	13. Todos dizem que ficou louca
15. Ela desatinou	15. Oggi, mercoledì	14. Mas dentro dela a festa nunca
16. Viu chegar quarta-feira	16. Non è più carnevale	acabou
17. Acabar brincadeira	17. Ciascuno alla vita normale	15. Hoje, quarta-feira
18. Bandeiras se desmanchando	18. Sta ritornando	16. Não é mais carnaval
19. E ela inda está sambando	19. Lei no, lei sta ballando	17. Cada um à vida normal
20. Quem não inveja a infeliz	20. Chi non invidia l'infelice	18. Está retornando
21. Feliz no seu mundo de cetim	21. Felice nel suo mondo di pazzia	19. Ela não, ela está dançando
22. Assim debochando da dor	22. Che lascia alle spalle	20. Quem não inveja a infeliz
23. Do pecado	23. Il male, il peccato	21. Feliz no seu mundo de loucura
24. Do tempo perdido	24. Il tempo perduto	22. Que deixa para trás
25. Do jogo acabado	25. L'amore spreco	23. O mal, o pecado
		24. O tempo perdido
		25. O amor desperdiçado

**Categorias utilizadas nesta análise: 1. Referências culturais (Festividades); 4. Poética das canções (Construção de imagens, personagens e metáforas) e 5. Uso de artifícios linguísticos (Hiperônimos, Explicitações e simplificações).**

Sobre a figura feminina apresentada pelo eu-lírico na narrativa, Adélia Meneses afirma que Chico cria na canção uma

mulher que desafia o princípio da realidade, e continua sambando, num Carnaval continuado [...]. É a mulher que, raça de Dionísio [deus grego do vinho e das festas], opõe-se a prometeu, deus da civilização, do trabalho, da cultura... e da repressão [...]. É a mulher que representa o princípio do prazer, em oposição ao princípio do desempenho, e já inaugurou (em termos individuais) a *ordem da festa* que é a ordem da transgressão do regulamento [...]. (MENESES, 2000, p. 42-43).

Assim, partindo das considerações de Meneses acerca da personagem, podemos observar na letra da canção que as justificativas para se concluir que “ela desatinou” derivam

de atitudes descritas nas quatro estrofes iniciais. Nelas, a indignação do eu-lírico parece resultar do fato de a personagem continuar sambando diante de duas situações: a primeira delas é o fim do carnaval — representado pelo término de elementos carnavalescos —, o qual a mulher vê e testemunha; enquanto a segunda, a qual a personagem sequer observa ou nota, é o sofrimento daqueles que, como consequência da primeira situação, sofrem após o período de exceção carnavalesca e retornam à vida normal. Por fim, como resposta às atitudes da personagem, todos invejam sua loucura e coragem em desafiar “o princípio da realidade” (MENESES, 2000, p. 42).

Já na tradução de Bardotti, a afirmação repetida no início das quatro primeiras estrofes — “Ela desatinou” — e justificada nos versos posteriores não é traduzida com base em interpretantes formais que busquem aproximação semântica, visto que a oração repetida no início das estrofes na tradução é “*Oggi, mercoledì*”. Assim, essa escolha parece repetidamente enfatizar o fato de ser Quarta-Feira de Cinzas e o carnaval ter acabado — e não o desatino da personagem por estar “*ballando*” após esse término. A insanidade parece ser menos frisada na tradução, na qual se faz menção à loucura apenas nos versos “*Dicono tutti che è impazzita*” (13) e “*Felice nel suo mondo di pazzia*” (21). Desse modo, percebe-se a inscrição da interpretação do próprio tradutor na letra da canção e, mesmo que não saibamos ao certo os motivos de suas escolhas — que podem ter sido formais com o intuito de privilegiar aspectos formais da canção, ou ainda, por sua própria compreensão da letra —, ao menos sabemos que essas decisões retiram o foco da loucura e o deslocam para o fim do carnaval; isto é, a discussão central proposta por Chico, de um prazer solitário que, se destacado do tempo de exceção das festividades, é considerado loucura, passa a ocupar uma posição marginal na poética da tradução.

Já em relação ao carnaval em si — cuja visão de Bardotti acerca de sua traduzibilidade foi previamente discutida na análise de *Sonho de um carnaval* —, no texto de partida não há qualquer referência direta a essa festividade; apenas a elementos referentes a seu campo associativo, os quais Meneses (1982, p. 53) denomina “metamorfozes do carnaval”. São eles: “quarta-feira”; “brincadeira”; “bandeiras”; “alegrias”; “fantasias”; “sambando” e “avenida”. Esses vocábulos não apenas constroem, ao longo da narrativa, a imagem implícita de um cenário carnavalesco, mas também demandam que o próprio público realize o esforço de interpretar as metáforas para que se conclua que, de fato, trata-se de referências ao carnaval.

Portanto, em relação à construção implícita desse cenário carnavalesco, Bardotti utiliza a explicitação como artifício linguístico para “resolver” as referências ao carnaval; pois, logo no primeiro e segundo verso da canção, revela o tempo e o contexto em que a narrativa se situa

por meio da inscrição de sua própria interpretação: “*Oggi, mercoledì/Non è più carnevale*”. Desse modo, todas os vocábulos que remetem à primeira situação causadora de indignação no eu-lírico, o fim do carnaval, são resumidas no segundo verso da tradução — “*Non è più carnevale*” — e, conseqüentemente, as referências culturais ao carnaval brasileiro são domesticadas, como é o caso de “bandeiras se desmanchando” (4), cuja referência a “bandeira”, além de ser

símbolo universal de nações, estados, instituições, agremiações etc., nas escolas de samba [...] é também um distintivo importante. No ambiente do samba carioca, renovadas a cada ano, as primeiras, até talvez a década de 1950, continham informações sobre o enredo que apresentavam. (LOPES; SIMAS, 2021, p. 31).

Bem como, no caso de “avenida” que, embora possua uma acepção convencional de via urbana mais larga que a rua (LOPES; SIMAS, 2021),

no Rio de Janeiro, a partir de 1905, o termo foi popularmente usado para designar a avenida Central, atual avenida Rio Branco, aberta no âmbito das grandes reformas urbanas ocorridas na antiga capital federal no início do século XX. Como a ampla artéria era o palco principal do carnaval, o substantivo passou, então, a ser usado, no jargão carnavalesco, com o sentido de local de desfile. (LOPES; SIMAS, 2021, p. 25).

De maneira semelhante, nas ocorrências de “sambando”, o tradutor também aplica interpretantes dominantes que aculturam o termo e inscrevem uma aproximação semântica canônica ao utilizar o hiperônimo “dançando”. Assim, na ocorrência desses vocábulos que remetem ao fim do carnaval na primeira e na segunda estrofe do texto de partida, o tradutor opta por inscrever em seu texto uma interpretação que se distancia de qualquer menção ao carnaval brasileiro e enfatiza o segundo motivo de indignação do eu-lírico: o sofrimento causado pela volta à rotina pós-carnaval. Logo, nos versos “*Nelle strade del centro/Ciascuno col proprio tormento/ Sta camminando*” (7, 8, 9), a ênfase não está mais nos elementos carnavalescos que se desmancham anunciando seu fim, mas na discrepância entre aqueles que retornam à vida normal, caminham no centro com seus próprios tormentos, e a mulher que ainda está “*ballando*”.

Para além da simplificação do carnaval suscitada pelo apagamento de seus componentes, mais um exemplo da tendência de domesticação e aculturação apresentada por Bardotti, destacamos também a singularidade da elaboração poética nas duas primeiras estrofes. Vejamos: em apenas um só respiro, texto e melodia se completam e Chico insere três imagens diferentes para anunciar o fim do carnaval: “*Viu chegar quarta-feira/Acabar brincadeira/Bandeiras se desmanchando*” (2, 3, 4). Esse é um exemplo que ilustra a afirmação de Tatit, quando este diz que Chico concentra-se “no exercício de extrair das insinuações melódicas o máximo rendimento verbal” (TATIT, 1996, p. 234).

Em contrapartida, embora a tradução do trecho seja cantável e bem resolvida do ponto de vista cancional, apenas uma imagem e uma explicitação são apresentadas em “*Non è più carnevale/Ciascuno alla vita normale/Sta ritornando*” (2, 3, 4) — e redução semelhante ocorre na segunda estrofe. Essa simplificação imagética, recorrente nas traduções analisadas, segue um projeto tradutório exatamente oposto ao posicionamento criativo identificado na tradução de Chico de *4/marzo/1943 (Gesù bambino)* (1971),<sup>162</sup> na qual Chico, ao desdobrar as imagens originais, adiciona novas e mais complexas camadas de sentido ao texto.

A partir deste ponto, encerramos a análise do *corpus* da pesquisa e, guiados pelas discussões desenvolvidas ao longo do processo analítico, seguimos para as considerações finais, onde aprofundaremos certas questões levantadas e forneceremos um panorama geral de conclusões que podem ser tomadas com base nos resultados obtidos pela investigação.

---

<sup>162</sup> Vide p. 131.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dos resultados das análises, propomos aqui uma discussão que parte das noções de identidade e diferença a fim de compreender a maneira pela qual traços da identidade brasileira foram abordados por Sergio Bardotti em suas traduções. Para tanto, é preciso salientar de antemão que as identidades são historicamente e socialmente construídas; logo, não há qualquer fator natural que determine os motivos pelos quais nos identificamos como brasileiros. Nesse sentido, compreendemos a formação das identidades culturais a partir da mesma lógica atuante no jogo da *différance* derridiana, onde nenhum elemento está presente em si, mas se constitui sendo aquilo que os rastros de outros elementos não são. Portanto, assim como ocorre na linguagem, a construção de qualquer identidade carrega sempre consigo o traço da diferença; isto é, a declaração identitária “sou brasileiro” contém em si mesma a negação do outro, o fato de que “‘não sou argentino’, ‘não sou chinês’, ‘não sou japonês’ e assim por diante, numa cadeia, neste caso, quase interminável (SILVA, 2000, p. 75).

À vista disso, o fato de que a identidade de um povo só adquire sentido por meio de uma relação social de diferença com outros povos faz com que a definição das identidades culturais esteja sempre “sujeita a vetores de força, a relações de poder” que não convivem em harmonia simétrica, mas em um campo de disputas, de hierarquias impostas e de dominações (SILVA, 2000, p. 81). Sendo assim, diante dessa lógica de disputas identitárias revelada pelos estudos pós-modernos, veremos a seguir como os resultados de nossa investigação apontam para uma ação tradutória que, inserida nesse jogo de poder, privilegia as forças dominantes provenientes de instituições mercadológicas e opta por uma abordagem popular que exclui a diferença e reprime a identidade cultural brasileira em busca de um sucesso de vendas no cenário italiano.

Como visto no tópico 3.1.1, dentre os diferentes mecanismos de dominação identificados pela crítica pós-moderna nessa arena de disputas ideológicas, destaca-se o uso de dicotomias e oposições binárias que impõem um modelo como o padrão ideal em oposição à diferença; assim, por meio da distinção dicotômica entre “nós” e “eles”, as identidades culturais se estabelecem e passam a reconhecer apenas aquilo que pertence a “nós”, por meio de “um dos processos mais sutis pelos quais o poder se manifesta no campo da identidade e da diferença” (SILVA, 2000, p. 83): a normalização arbitrária. Esse ato de normalizar uma identidade faz com que ela seja vista como tão positiva e ideal a ponto de não mais ser entendida como uma forma identitária, mas como o único padrão natural — a exemplo de sociedades em que a supremacia branca impera a ponto de que “ser branco” não é visto como identidade racial, mas

como a norma padrão; ou ainda, na lógica imperialista estadunidense, onde “étnica” é apenas a música ou as tradições dos outros países (SILVA, 2000, p. 83).

Nesse sentido, identificamos em nossas análises que as escolhas de Bardotti de fato agem sob a aparência de uma suposta homogeneização em prol da “naturalidade”, da facilitação através da inscrição de interpretantes dominantes que normalizam os textos de modo a afirmar e perpetuar a identidade cultural italiana como aquilo “que é considerado aceitável, desejável, natural” — enquanto apaga aquilo “que é considerado abjeto, rejeitável, antinatural” (SILVA, 2000, p. 84). Trata-se, pois, de um mecanismo de poder que atua de maneira quase imperceptível, velado por escolhas que o mascaram sob o pretexto de uma tradução “homogeneizadora”, “popular” ou “mais natural”.

Sobre esse tipo de estratégia normalizadora, Venuti (2019b, p. 29) também afirma que a busca pela estética popular cria um “efeito ilusório de transparência [...] ao evitar qualquer dialeto, registro, ou estilo que chame a atenção de palavras como palavras e, portanto, que frustrate a identificação do leitor”. Assim, no caso de Bardotti, a normalização derivada da abordagem popular não passaria despercebida apenas pela leitura do público-alvo, pois possivelmente burlaria uma análise superficial e distanciada dos estudos pós-modernos — isso porque suas escolhas não são explicitamente dominantes. Na verdade, o mecanismo em jogo é bastante discreto, já que não embranquece a “morena” ao deliberadamente traduzi-la como “branca”, tampouco transfigura o “samba” a ponto de traduzi-lo como “valsa”; mas utiliza artifícios linguísticos que sutilmente fazem com que, por exemplo, a “morena” seja vista como apenas mais uma “*ragazza*” e a “roda de samba” como um “*ballo*” qualquer.

Dessa forma, vemos como a imposição do poder age exatamente naquilo que, a princípio, aparenta ser somente uma “suavização” de traços brasileiros; mas que, por meio da inscrição de palavras mais generalizadas, esvazia valores socioculturais brasileiros enquanto reafirma valores dominantes, visto que o público italiano interpreta essas escolhas a partir de sua própria noção de identidade — sendo esta também atravessada por forças ideológicas dominantes. Assim, sem o acesso a traços que marquem a diferença e despertem outras possibilidades identitárias para além do que é reconhecido como o “padrão”, a tradução de Bardotti faz com que o público siga impossibilitado de se deparar com a heterogeneidade sociocultural a nível linguístico — e, pelo que podemos empiricamente notar por meio da escuta das canções, também a nível instrumental, pois os arranjos das canções originais são bastante diversos das versões italianas, nas quais a própria estrutura rítmica do samba parece ter sido enfraquecida.

Ainda no que se refere a esse mecanismo de normalização, reiteramos nossa crítica a Peter Low que, em seu “Princípio do Pentatlo”, aconselha o tradutor de canções a utilizar artifícios linguísticos em busca da “naturalidade”, entendendo que a compreensão e a aceitação das canções pelo público dependem da extinção da diferença, da supressão do “estranhamento”. Com base em Venuti, consideramos eticamente imprudente qualquer perpetuação do *status quo* desprovida de senso crítico, destituída de discussões que questionem os malefícios da perpetuação de padrões domésticos que acabam por excluir a diferença e apagar traços culturais caros à determinada sociedade. Aliás, para além das questões éticas, o fracasso de público das traduções de Bardotti também revela como a inscrição da “naturalidade” tampouco garante que o público de fato irá apreciar e consumir determinada tradução — assim como contradiz a tendência de que a aplicação de interpretantes dominantes seria um fator determinante para maior circulação da tradução, como afirma Venuti (2019c, p. 15).

Em adição aos casos de privilégio da normalização, também identificamos outro mecanismo frequentemente utilizado por Bardotti: a simplificação das “diversas camadas de sentido que dão profundidade tridimensional à linha melódica” (TATIT, 1996, p. 236). Neste ponto, referimo-nos a uma das características essenciais e mais prestigiadas da dicção buarqueana; isto é, sua capacidade de embutir múltiplos sentidos em uma única metáfora ou em um só verso — como observado em *A Rita*, quando se fala que a personagem “levou meu sorriso no sorriso dela”. Assim, nas traduções, Bardotti apresenta a forte tendência de explicitar sentidos implícitos em complexas construções metafóricas, geralmente reduzindo variadas possibilidades interpretativas a apenas um ou dois sentidos — a exemplo da explicitação identificada na análise dos versos “*Oggi, mercoledì/Non è più carnevale*” de *Lei no, lei sta ballando*.

Nesses casos, entendemos que a intensa ocorrência de simplificações e explicitações sugere mais um tipo de artifício tradutório aplicado em busca da popularização das traduções, a fim de “tornar um produto não tanto comercial no mais comercializável possível” (BARDOTTI, 2014, *apud* LA VIA, 2014, p. 506). Portanto, visto que as expectativas do tradutor foram frustradas e seu empenho resultou em um fracasso de público, sugerimos como hipótese a possibilidade de que, caso Bardotti tivesse se posicionado na contramão da simplificação, apresentando ao público italiano uma tradução não-reducionista, produtora de variadas possibilidades de sentido e criativa do ponto de vista poético — como a tradução de Chico da canção *4/marzo/1943 (Gesù bambino)* —, talvez o fracasso de público pudesse ter sido minimizado. Isto é, trata-se de apenas uma suposição, pois não temos qualquer garantia de como a tradução poderia ter agido de modo a alcançar um sucesso de público no contexto

italiano, visto que seu caráter “escandaloso” faz com que suas consequências ou os usos que serão feitos dela não obedeçam às vontades de seus produtores (VENUTI, 2019b, p.14).

Por fim, no que de fato se refere aos vocábulos das canções de partida que podem ser considerados referências culturais e sociais brasileiras, coletamos as ocorrências de: “sambar”, “batucar”, “bamba”, “fazer samba”, “pinho”, “roda [de samba]”, “gingado”, “Noel Rosa”, “tamborim”, “bataque” e “viola” — relativos ao campo associativo da música —; “sertões” — relativo à ambientação da canção —; “nego”, “mulata” e “morena” — relacionados à população afro-brasileira — e, por fim, “carnaval”, “cordão”, “brincadeira”, “bandeira”, “fantasia”, “avenida” — referentes ao campo associativo de festividades, especialmente o carnaval. Em todos esses casos, observamos a aplicação de interpretantes dominantes que aculturam as referências à tradição musical brasileira, embranquecem a negritude dos personagens apresentados e apaga os símbolos associados à tradição carnavalesca. As únicas marcas de heterogeneidade que se apresentam são os poucos usos específicos das lexias “samba”, como substantivo, e “carnaval” — exatamente dois dos grandes clichês frequentemente associados à cultura brasileira.

Portanto, podemos concluir que Sergio Bardotti, com a cumplicidade e autorização do próprio compositor das canções — visto que Chico Buarque não apenas aceitou gravar suas traduções, como também participou diretamente do processo tradutório —, realiza escolhas que, ao apagar traços da diferença advindos de valores socioculturais brasileiros, mistificam e normalizam as traduções a ponto de que pareçam textos possivelmente produzidos na própria língua italiana; bem como, nos poucos momentos em que demarca aspectos socioculturais brasileiros, opta por vocábulos clichês que somente perpetuam estereótipos relacionados à cultura brasileira, a exemplo dos usos de “*samba*” e “*carnevale*” no italiano. Diante disso, ressaltamos que nossa análise crítica não visa julgar as decisões tradutórias como infidelidades, tampouco como erros de tradução, mas pretende-se evidenciar os jogos de poder que se impõem sobre o fazer tradutório. Com isso, trazemos luz ao poder social que os tradutores têm em mãos; visto que, ao atuarem de maneira dominante e extinguirem marcas da diferença, podem contribuir com uma lógica colonizadora que acaba por marginalizar culturas e apagar valores historicamente dominados e simbolicamente agredidos.

Já como encaminhamentos para pesquisas futuras, sugerimos: o estudo da compreensão do fracasso de vendas das traduções à luz de estudos baseados na Sociologia do Gosto; a análise da maneira pela qual o tradutor lidou com fatores rítmicos das canções; o estudo dos arranjos de Ennio Morriconi na produção de *Per un pugno di samba* (1979), buscando compreender como foram realizados à luz da tentativa de atingir um maior sucesso de vendas

desse segundo disco italiano; a análise comparativa entre o fracasso de público de Bardotti no italiano e o sucesso de público das traduções de Bia Krieger no francês; bem como a comparação entre o fracasso de público de Bardotti traduzindo Chico e o sucesso de público de Chico traduzindo Bardotti, no caso de *Os Saltimbancos*.

## REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- AUGUSTO, Erika Soares; FREIRE, Vanda Lima. Sobre flores e canhões: canções de protesto em festivais de música popular. **Per musi**, n. 29, 2014, p. 220-230.
- ALBIN, Ricardo Cravo. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2022. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/> Acesso em: 05 mar. 2022.
- ARROJO, Rosemary. Os Estudos da Tradução na Pós-Modernidade, o Reconhecimento da Diferença e a Perda da Inocência. **Cadernos de Tradução**, v.1, n.1, p. 53-69, 1996.
- BARBAS, Helena. As mulheres da Bíblia. *In*: BARBAS, H. **Madalena – História e Mito**. Lisboa: Ésquilo, 2008. p. 61-64.
- BENEDETTI, Ivone (coord.) **Dicionário Martins Fontes italiano-português**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CARNEVALE. *In*: ENCICLOPEDIA Treccani. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2022. Disponível em: <https://www.treccani.it/enciclopedia/carnevale/>. Acesso em: 15 fev. 2022.
- CASSIANO, Raissa Conde. **Bia Krieger versionista**: Três canções de Chico Buarque em francês. Orientador: Álvaro Silveira Faleiros. 2020. Dissertação. (Mestrado em Letras Estrangeiras e Tradução) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.
- CASTRO, Ruy. Ponte aérea. *In*: CASTRO, Ruy. **Chega de saudade**: a história e as histórias da Bosa Nova. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 355-378.
- CHICO: a série. Direção: Roberto de Oliveira. Rio de Janeiro: RWR Comunicações, 2006. 13 DVDs.
- CHICO Buarque de Hollanda na Itália. [Compositor e intérprete]: Chico Buarque de Hollanda. São Paulo: RGE discos; RCA Eletrônica Brasileira, 1969. 1 disco vinil (29 min).
- CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). **Revista brasileira de história**. v. 18, n. 1, p. 13-52, 1998.
- CONVERSAZIONI con Chico Buarque. Entrevistado: Chico Buarque. *In*: LA VIA, Stefano. **Chico Buarque: canzoni**. Pavia: Pavia University Press, 2014. p. 461-501.
- CYMROT, Danilo. **A criminalização do funk sob a perspectiva da teoria crítica**. Orientador: Sérgio Salomão Shecaira. 2011. Dissertação (Mestrado em Direito Penal, Medicina Forense e Criminologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- ECO, Umberto. Peirce's Notion of Interpretant. **MLN**. v. 77, n. 1, p. 1457-1472, 1976b.
- ECO, Umberto. Theory of Codes – The interpretant. *In*: ECO, U. **A Theory of Semiotics**. Bloomington; London: Indiana University Press, 1976a. p. 68-72.

ENCICLOPEDIA Treccani. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2022. Disponível em: <https://www.treccani.it/enciclopedia/>. Acesso em: 08 fev. 2022.

FESTIVAL de MPB TV Record 1966 A Banda – Chico e Nara Leão ao vivo [S. l.: s. n.], 2011. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Evio Schulz. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P6QTQOVnYDM>. Acesso em: 12 ago. 2021.

FLORES, Guilherme Gontijo; GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. **Algo infiel: corpo performance tradução**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.

FORBES, Jack. The *Mulato* Concept: Origin and Initial Use. In: FORBES, Jack. **Africans and Native Americans: the language of race and the evolution of Red-Black peoples**. 2. ed. Champaign: University of Illinois Press, 1993. p. 131-150.

FORGACS, David; GUNDLE, Stephen. **Mass Culture and Italian Society from Facism to the Cold War**. Bloomington: Indiana University Press, 2007.

FOUCAULT, M. **A Arqueologia do Saber**. 7. ed. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Saco de Gatos: ensaios críticos**. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

GOMES, Milla Martins. A mulata que chegou: mulheres negras e o estereótipo de mulata. **África e Africanidades**, São Paulo, v. 4, p 61-69, fev. 2022.

GUNDLE, Stephen. The San Remo Festival of Italian popular song. In: Patrick McCarthy (ed.) **The Short Oxford History of Italy: Italy since 1945**. New York: Oxford University Press, 2000. p. 186-189.

GUNDLE, Stephen. Visions of Prosperity: Consumerism and Popular Culture in Italy from the 1920s to the 1950s. In: LEVY, Carl; ROSEMAN, Mark (ed.) **Three Postwar Eras in Comparison: Western Europe (1918-1945-198)**. New York: Palgrave, 2002. p. 151-172.

HISTÓRIA DO jongo e a Serrinha. **Jongo da Serrinha**, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <http://jongodaserrinha.org/historia-do-jongo/>. Acesso em: 23 ago. 2021.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HOMEM, Wagner. **Histórias de canções: Chico Buarque**. São Paulo: Leya, 2009.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. CD-ROM.

KIYOMURA, Leila. Ex-orientanda de Antonio Candido mostra os caminhos do humanista. **Jornal da USP**, São Paulo, 23 jul. 2018. Cultura. Disponível em: <https://jornal.usp.br/?p=181031>. Acesso em: 06 abr. 2022.

LARA, Luis Fernando. El estudio cualitativo del significado léxico. *In*: LARA, L. F. **Curso de Lexicología**. Cidade do México: El Colegio de Mexico, 2006. p. 181-211.

LOPES, Luiz Paulo; MELO, Glenda de. “Você é uma morena muito bonita”: a trajetória textual de um elogio que fere. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, v. 54, n. 1, p. 54-78, 2015.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Dicionário da História Social do Samba**. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

LOW, Peter. Singable translation of songs. **Perspectives: Studies in Translatology**, v. 11, n. 2, p. 87-103, 2003.

LOW, Peter. The pentathlon approach to translating songs. *In*: GORLEÉ, Dinda. (ed.) **Song and significance: virtues and vices of vocal translation**. Amsterdam, New York: Rodopi, 2005. p. 185-212.

LOW, Peter. **Translating song: lyrics and texts**. Abingdon: Routledge, 2017.

LUCY, Niall. **A Derrida Dictionary**. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

MENESES, Adélia Bezerra de. **Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque**. São Paulo: Editora Hucitec, 1982.

MENESES, Adélia Bezerra de. **Figuras do feminino na canção de Chico Buarque**. Cotia: Ateliê Editorial; São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

MIDDLETON, Richard. Charting the popular: Towards a historical framework 1. *In*: MIDDLETON, Richard. **Studying popular music**. Philadelphia: Open University Press, 1990. p. 1-33.

NAPOLITANO, Marcos. A invenção da Música Popular Brasileira: Um Campo de Reflexão para a História Social. **Revista de Música Latinoamericana**. v. 19, n. 1, p. 92-105, 1998.

NAPOLITANO, Marcos. “É só isso o meu baião...”: inovação musical no Brasil (1959-1963). *In*: NAPOLITANO, M. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Annablume, 2010. p. 11-38.

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

NAPOLITANO, Marcos. “Hoje preciso refletir um pouco”: ser social e tempo histórico na obra de Chico Buarque de Hollanda - 1971/1978. **História (São Paulo)**. v. 22, n. 1, p. 115-133, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014.

NETO, Lira. **Uma história do samba: as origens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

OLIVEIRA, Pedro Tomé de Castro. **Os Blues Poems de Langston Hughes**: por uma tradução musicada. 2017. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017

OLIVETTI, Enrico. **Dizionario italiano**. Candaba: Olivetti Media Communication, 2022. Disponível em: <https://www.dizionario-italiano.it/>. Acesso em: 05 mar. 2022.

PER UN PUGNO di samba. [Compositor e intérprete]: Chico Buarque de Hollanda. Arranjos: Ennio Morricone. Roma: RCA Italiana, 1970. 1 disco vinil (40 min).

PYM, Anthony. Propósitos. *In*: PYM, A. **Explorando as teorias da tradução**. Tradução: Cláudia Faveri *et al.* São Paulo: Perspectiva, 2017. p. 95-129

RIBEIRO, Djamila. **Pequeno manual antirracista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. **Tradução e diferença**. São Paulo: Unesp, 2000.

SANTAELLA, Maria Lúcia. Bases teóricas para a aplicação. *In*: SANTAELLA, Maria Lúcia. **Semiótica Aplicada**. 2. ed. São Paulo: Cengage Learning, 2018. p. 1-28.

SARMENTO, Thais Marçal. **Essa canção não é mais que mais uma tradução? Análise de versões de canções da Nova Trova Cubana por Chico Buarque**. Orientadora: Heloísa Pezza Cintrão. Dissertação. (Mestrado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

SERENATA. *In*: DICIONÁRIO Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2021. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/serenata>. Acesso em: 08 fev. 2022.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.), Stuart Hall, Kathryn Woodward. **Identidade e diferença**: A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

SOBRE nascimento da filha Silvia. Entrevistado: Chico Buarque de Hollanda. **Fatos&Fotos**, Rio de Janeiro, abr/1969. Disponível em: [http://www.Chicobuarque.com.br/texto/artigos/artigo\\_nascimento.htm](http://www.Chicobuarque.com.br/texto/artigos/artigo_nascimento.htm). Acesso em: 08 set. 2021.

SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. No ritmo brasileiro. *In*: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2001. p. 43-65.

TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

TIDONI, Davide. **The sound of normalisation**. Foligno: Saru; Viaindustriae Publishing, 2018. Disponível em: <http://www.davidetidoni.name/wp-content/uploads/2018/06/TSON.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2022.

TURNER, Bryan S. (ed.) **The Cambridge Dictionary of Sociology**. New York: Cambridge University Press, 2006. p. 459-460.

UNA LEZIONE con Sergio Bardotti. Entrevistado: Sergio Bardotti. *In: LA VIA*, Stefano. **Chico Buarque: canzoní**. Pavia: Pavia University Press, 2014. p. 503-522.

VENUTI, Lawrence. **Contra instrumentalism**: a translation polemic. Lincoln: University of Nebraska Press, 2019a.

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da Tradução**: por uma ética da diferença. Tradução: Laureano Pelegrin, Lucinéa Marcelino Villela, Matilde Dias Esqueda, Valéria Biondo. São Paulo: Editora Unesp, 2019b.

VENUTI, Lawrence. Genealogies of translation theory: Jerome. **Boundary 2**, v.37, n.3, p. 5-28, 2010.

VENUTI, Lawrence. Theses on translation: an organon for the current moment. **Flugschriften**, v. 5, p. 4-26, 2019c.

VENUTI, Lawrence. **Translation changes everything**: theory and practice. Abingdon: Routledge, 2013.

VICENTINI, Albertina. Regionalismo literário e sentidos do sertão. **Sociedade e Cultura**, Goiânia, v. 10, n. 2, p. 187-196, 2008.

VILLATORE, Fernando. **Transcanção**: versão e performance de seis canções do The Doors. Orientador: Guilherme Gontijo Flores. 2018. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

WERNECK, Humberto. **Notas sobre Olê, olá**. Disponível em: [http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=notas/n\\_oleola.htm](http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=notas/n_oleola.htm). Acesso em: 15 fev. 2022.

WERNECK, Humberto. **Tantas Palavras** – Chico Buarque. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

WISNIK, José Miguel. Rótulo não serve para classificação musical. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 8 jan. 1996. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/1/08/ilustrada/2.html>. Acesso em: 16 jul. 2022.

ZAPPA, Regina. **Chico Buarque para todos**. Rio de Janeiro: Ímã editorial, 2016.

ZUMTHOR, Paul. Perspectivas. *In: ZUMTHOR, Paul. A letra e a voz*: a “literatura” medieval. Tradução: Amálio Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 15-35.