

## LENNON & VELOSO: PARCEIROS DE COMPOSIÇÃO?

Lauro Meller

UFSC

*Meu trabalho é te traduzir.*  
(Caetano Veloso, *Trilhos Urbanos*)

CAETANO VELOSO TEM SEMPRE estado atento ao universo artístico no qual se insere. Em 1968, a revista *Veja* encomendou-lhe a tradução de seis canções recém-lançadas pelos Beatles (e inclusas no álbum duplo *The Beatles*, vindo a público naquele ano), àquela altura já semi-deuses da música pop internacional, *status* definitivamente conquistado a partir do lançamento de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, em 1967, o elepê que legitimou a música pop nos círculos da crítica de arte.

O então estreante Caetano Veloso, já detentor de uma aguçada sensibilidade, acertou em cheio: suas traduções — ou, como o querem os poetas concretos, “transcrições” — conseguiram reproduzir, em “português caetanês”<sup>1</sup>, a poesia dos Beatles.

Seu esforço, no entanto, constitui apenas o esboço de um trabalho mais amplo ainda por ser realizado: uma tradução criteriosa das canções dos Beatles, material ainda não disponível para o leitor de língua portuguesa.<sup>2</sup> É certo que, no meio jornalístico, há várias publicações que se ocupam da tradução de letras de canções, como, por exemplo, a *Bizz — Letras Traduzidas*, mas esses periódicos, apesar de trazerem, aqui e acolá, bons resultados, não preenchem a lacuna à qual nos referimos — nem eles se propõem a isso.

O leitor de língua portuguesa que desconheça o idioma de Shakespeare pode ser influenciado por traduções de baixa qualidade e levado a formar um conceito depreciativo sobre o processo do fazer

poético realizado por Lennon, McCartney, Harrison e Starr.

Compensando parcialmente tais deficiências, aparecem as traduções de Caetano Veloso para os *Fab Four*, que servem como um impulso inicial a esse projeto de resgate da obra dos Beatles em vernáculo.

Atentamos, todavia, para a necessidade de se estudar letra de música como tal, e não como poema. É certo que ambos têm métrica, rima e musicalidade, mas de modos distintos. Em artigo sobre Chico Buarque, intitulado “A Poesia da Canção”, vários estudiosos expõem diversos pontos de vista acerca dessa problemática, mas são quase unânimes em afirmar que poema e letra de música são categorias distintas, visto que esta última é feita para ser cantada. De fato, a letra de música, conforme o professor de Teoria Literária da Faculdade de Letras da UFRJ, Fred Goes, *é uma forma poética específica*.<sup>3</sup> O jornalista Sérgio Cabral ilustra a assertiva de Goes referindo-se à canção *Só danço samba, só danço samba, vai, vai, vai, vai, vai [...]*, de Vinicius de Moraes: *Esta letra sem a música vira uma bobagem*.<sup>4</sup>

Com efeito, se procedermos a um *scanning* da MPB e, por extensão, da música popular de outros países, constataremos que há bastantes exemplos de letras que, sem a melodia, não se sustentam. Contudo, há letras que se impõem enquanto texto literário, tal o caso de *Construção*, de Chico Buarque de Hollanda, e de numerosos poemas(-canções) do Poetinha.

O certo é que as diversas modalidades artísticas — literatura ou música — se complementam na construção de uma *tradição cultural*. Veja-se, à guisa de ilustração, o papel da MPB como mecanismo de denúncia nos anos 60/70, e o alto padrão estético que, paralelamente, alcançou. Evocando novamente Chico Buarque, lembremo-nos de que ele assumiu uma postura engajada sem esquecer o lado estético, ao contrário de Geraldo Vandré, que considerava que, numa canção de cunho político, toda ênfase deveria ser dada à letra, e que a melodia deveria ser relegada a segundo plano, a fim de que a atenção do ouvinte fosse canalizada para a mensagem textual da canção.

De todo modo, ainda que haja a interação de várias modalidades na construção de uma identidade artístico-cultural, é imprescindível que se delimitem as fronteiras entre uma e outra modalidade, a fim de que possam ser interpretadas de acordo com sua natureza. Não respeitando esses limites, correríamos o risco de sermos injustos em

nossas apreciações, ao exigirmos, por exemplo, que um poema detivesse elementos de musicalidade que não estavam na ordem de prioridades de quem o criou.

Quanto à tradução de canções, a questão é ainda mais delicada. Sim, porque não foi ao acaso que uma letra foi amoldada a uma melodia (ou vice-versa)<sup>5</sup>. Letra e música estão quase sempre em comunhão inextricável. Como, então, modificar apenas uma delas (a letra), e conseguir manter a consonância dessa nova letra com a melodia antiga? Iríamos além (ou melhor, aquém): a tradução da letra de música presta-se a quê? Meramente a fornecer ao ouvinte uma idéia daquilo que o intérprete está falando? Ou ela deve, além disso, ser cantada na língua de destino?

Se privilegiarmos a primeira postura, estaremos concordando que uma mera tradução literal — onde se dê a transmissão do sentido, do significado — seja o bastante. Entretanto, sabemos que, em tradução literária, a noção saussuriana de significante conta muito. Se nos definirmos pela segunda postura — a de que a letra traduzida deve se amoldar à melodia original — constataremos uma escassez de material para trabalharmos, uma vez que nem sempre — ou melhor, quase nunca — a tradução de uma canção atinge esse grau de adequação. Seja porque a estrutura de uma língua para outra é por demais distinta, seja porque determinadas palavras que são “cantáveis” (ou que carregam uma carga poética) em uma certa língua, não o são em outra.

Estejamos atentos, porém, às versões. Estas, que fogem ao escopo de nossas reflexões, mantêm a melodia original, mas suas letras se distanciam tanto das originais, em significante e significado, que chegam a constituir não uma nova canção (porque a melodia é mantida), mas uma nova letra. Foi este o mecanismo (quase que paródístico) utilizado por Renato e seus Blue Caps ao regravar os Beatles nos anos 60 — em detrimento dos Fab Four, já que o apuro no manuseio da palavra, pela referida banda tupiniquim, era — digamos assim — sofrível.

Mas estes não são os únicos entraves que um tradutor encontra em seu caminho. Ele pode se deparar com a simples e implacável intradutibilidade. Trata-se de um problema válido tanto nas traduções de textos literários como nas de canções. Podemos ilustrar a intradutibilidade com excertos de duas canções, não por acaso uma de

John Lennon, e outra de Caetano Veloso:

Fingerlickin' chickinpickin' Meat City shook down USA [...]  
Chickinsuckin' mothertruckin' Meat City shookdown USA [...]

Ouraxé palávoras driz okê cris expacial  
Projeitinho imanso ciuortevida vidadid  
Lambentelho frúture orgasmaravalha-me Logun  
Homenina nel paraís de felicidadania:  
Outras palavras.

Em ambos os casos, a aglutinação de palavras torna o processo tradutório de complicadíssima realização, notadamente na canção de Caetano Veloso, onde há, inclusive, uma insinuação metalingüística, levando-se em conta que o título da canção é “Outras Palavras”.

Mas, afinal, como se saiu Caetano ao traduzir os Beatles? Certamente não se contentou em fazer uma simples tradução literal — senão a *Veja* não o teria recrutado para tal empreitada. Sendo artista — e poeta — Caetano deixou que seu espírito criador fluísse, mantendo, é certo, fidelidade temática às letras originais, mas impregnando a poesia dos Beatles de uma indelével marca “caetânica”, via antropofagismo oswaldiano.

Das seis canções que Caetano traduziu — nenhuma delas familiar ao grande público, só conhecidas nos meios beatlemaníacos — tentaremos analisar, no espaço deste estudo, duas delas. A escolha não foi aleatória: “Dear Prudence” e “Sexy Sadie” têm qualidades lítero-musicais em grau talvez mais elevado que as outras quatro canções — ao menos é esse o juízo que fazemos a seu respeito. Ambas foram escritas por John Lennon e, sendo ele melhor letrista que Paul McCartney, consideramos que seria um desafio maior para um tradutor lidar com uma letra composta por Lennon que com uma de autoria de McCartney. Sendo assim, excluiremos de nossas considerações as faixas “Everybody’s got something to hide except for me and my monkey”, de Lennon, duas de autoria de Paul McCartney, “Blackbird” e “Why don’t we do it in the road?”, e uma de George Harrison, que comparece com sua jocosa “Piggies”. Além do critério de seleção exposto acima, julgamos que Caetano não foi tão feliz ao traduzir essas quatro canções — pelo menos em relação às duas faixas

que privilegiamos.

A fim de melhor avaliarmos o processo tradutório empregado por Caetano Veloso, voltemo-nos agora a algumas questões de cunho teórico a respeito da tradução, começando pela originalidade.

Afinal, o que é original, o que é tradução e quais as marcas que terão de ser respeitadas (ou transgredidas) nesse processo? Em se tratando de literatura e de tradução literária, a questão é como traduzir. Deve-se manter a tradução presa ao texto tido como original ou deve-se alçar vôo, e, eventualmente, superar o original?

As opiniões são bastante controversas. Matthew Arnold, por exemplo, afirma que

[...] the translation ought to be such that the reader should, if possible, forget that it is a translation at all, and be lulled into the illusion that he is reading an original work.

Logicamente, se se considerar a questão sob esta ótica, estaremos outorgando ao tradutor o direito de se afastar do texto original o quanto considere necessário, a fim de obter um melhor efeito, ou “naturalidade” (fluência) na língua de destino, postura adotada, por exemplo, por Haroldo de Campos, que se preocupa menos em manter uma fidelidade lexical que em reproduzir a “atmosfera” do texto original.

Ainda sobre a questão da originalidade, que constitui, no nosso entender, um dos pontos fulcrais da discussão sobre tradução, pronuncia-se Octavio Paz: “Toda tradução é, até certo ponto, uma invenção, e como tal, constitui um texto”. Logicamente, a questão que salta do texto e que vem nos incomodar é: “Até que ponto?”. Na verdade Paz se contradiz, já que, por um lado, refuta a noção de originalidade, calcado no princípio de que a língua é, per se, a tradução de outros sistemas sígnicos (i.e., não há um original; tudo é reprodução); por outro lado, afirma que todos os textos são originais, uma vez que cada tradução é única, singular.

Temos a impressão de que as fronteiras da autoria (aqui sinônimo de originalidade) não estão delineadas com a devida nitidez. Neste sentido, consideramos que certos pontos-de-vista se desviam de uma conduta lúcida e esbarram num liberalismo (lato sensu) que, apesar de ser — reconhecê-mo-lo — bastante tentador, é assaz questionável. Afinal de contas, se tormarmos toda tradução como obra autônoma,

estaremos negando a autoria da obra que motivou a tradução e, por conseguinte, aceitando que qualquer obra será um original.

Não nos esqueçamos que, por melhor que tenha resultado uma tradução, ela partiu de um texto original. Muitas das soluções encontradas por Caetano Veloso ao reler John Lennon vieram à tona justamente porque o cantor baiano não partiu da estaca zero, mas de uma base — de bastante solidez, diga-se de passagem. Além disso, criação e tradução são categorias distintas, que demandam habilidades diversas. Um excelente tradutor pode ser um ficcionista medíocre, e vice-versa. No caso de Caetano Veloso, porém, parece-nos que os dois *métiers* — o de criador e o de tradutor — convergiram numa só pessoa.

Em se tratando de autoria e originalidade, uma voz se sobressai pela lucidez de seus argumentos. Trata-se de G. N. Devy, que nos lembra que a tradução literária age em dois sentidos: como trabalho literário, para aqueles que não conhecem a obra original (a tradução ganha força de original); e como exercício de tradução, para aqueles que têm acesso ao idioma no qual a obra foi concebida, sendo que esse exercício será cotejado com o original, acarretando um inevitável juízo de valor (a tradução supera o original ou deixa a desejar?). De todo modo, é inútil querer abstrair noções absolutas a partir de um terreno minado pelas relativizações.

Um outro ponto teórico sobre o qual gostaríamos de tecer algumas considerações é o das diferentes modalidades de tradução. Dryden estabeleceu três categorias, “Metaphrase, Paraphrase, Imitation”, renomeadas por Barnstone como “Literalism, Middle Ground, License”. A questão é complementar àquela da originalidade, e consiste, basicamente, em se tomar uma atitude passiva diante do texto a ser traduzido, sem interferir no mesmo, tal qual um *New Critic*, ou adotar uma tradução livre, que interfira no texto tal qual, na tradição gnóstica, Eva soprou *pneuma* (alma) sobre Adão, elevando-o do barro a uma nova condição.

A primeira categoria, “Literalism” (Literalismo), mantém-se presa ao texto-fonte, conforme o nome o indica. E tem defensores de peso, como Walter Benjamin, que diz que “[...] a tradução literal é transparente, não oculta o original; não rouba sua luz”. Ou ainda Vladimir Nabokov: “A pior tradução literal é ainda mil vezes mais útil que a melhor paráfrase”. Nabokov, mesmo sabendo das limitações de uma tradução literal, não cede o seu posicionamento e chega ao radicalismo

literalista, afirmando que quer “traduções com notas copiosas, rodapés roçando o firmamento como arranhas-céus”.

O ensaísta e escritor russo não tinha em vista a óbvia perda de envolvimento de um leitor que tivesse de, a todo instante, recorrer a notas de pé de página a fim de esclarecer dúvidas oriundas de entraves lingüísticos, culturais ou de qualquer outra ordem.

O Literalismo, portanto, trabalharia “a serviço do autor”, ou seja, a voz do tradutor seria sempre velada, submetendo-se à do autor. Mas indagamo-nos: será que uma tradução “a serviço do autor” que não se consiga manter, tendo o leitor de recorrer a notas explanatórias o tempo todo, e apresentando truncamentos por toda parte (em função de características inerentes a cada língua e que não podem ser transferidas a uma outra *ipsis litteris*) — será que essa tradução estaria, de fato, trabalhando “a serviço do autor” ou — o que é mais provável — denegrindo sua reputação? O que é estar “a serviço do autor”?<sup>6</sup>

Ignorando o princípio da imparcialidade, Barnstone endereça ataques ao Literalismo:

Literalism cannot decide what it wants to be literal. Is it the sign it wants duplicated, or is it the meaning of the sign? Does it seek sound-for-sound, form-for-form, syntax-for-syntax correspondence? It feeds on illusion based on impossibility.<sup>7</sup>

Borges, que, como veremos logo mais, é defensor da corrente diametralmente oposta, “License”, rechaça o Literalismo, ao considerar que “[...] a tradução literal sacrifica o literário”.

De fato, as barreiras enfrentadas por um tradutor que se preste a adotar o literalismo como procedimento de trabalho são de difícil transposição, para não dizer intransponíveis. O Literalismo, quando muito, pode ser aplicado a textos não literários — ainda assim, tendo-se de fazer concessões aqui e acolá. No caso de traduções literárias, em que a transmissão de informações se dá não só a nível de significado, mas também, e sobretudo, a nível de significante, o Literalismo é, a meu ver, inviável.

No sentido contrário caminha a “License” (Licença) ou “Imitation” (Imitação). A Licença considera que não há equivalentes perfeitos de um idioma para outro e, portanto, surge a necessidade de se operarem transformações sintático-estilísticas no exercício da tradução.

Citando Borges: “O dicionário baseia-se na hipótese — obviamente infundada — de que as línguas são constituídas de sinônimos equivalentes”. Borges se vale deste exemplo para ignorar o Literalismo e abraçar a Licença. Esta modalidade, poder-se-ia dizer, é bastante maleável em comparação ao Literalismo.

Caetano Veloso parece compactuar com as opiniões de Borges no seu exercício de tradução. Considerando que “Dear Prudence” e “Sexy

DEAR PRUDENCE

John Lennon

- 1 Dear Prudence, won't you come out to play.  
 Dear Prudence, greet the brand new day.  
 The sun is up, the sky is blue.  
 It's beautiful and so are you.
- 5 Dear Prudence won't you come out to play?

Dear Prudence, open up your eyes.  
 Dear Prudence, see the sunny skies.  
 The wind is low the birds will sing  
 That you are part of everything.

- 10 Dear Prudence, won't you open up your eyes?

Look around round  
 Look around round round  
 Look around.

- Dear Prudence, let me see you smile.
- 15 Dear Prudence, like a little child.  
 The clouds will be a daisy chain.  
 So let me see you smile again.  
 Dear Prudence won't you let me see you smile?



Sadie” não são das canções mais populares dos Beatles, e que podem ser desconhecidas para alguns leitores, transcrevemo-las a seguir, acompanhadas das traduções que lhes dedicou Caetano, a fim de que o leitor possa concordar ou discordar de nossas observações, e a fim de que possa ele mesmo fazer sua avaliação sobre a qualidade poética das canções ora analisadas e sobre a habilidade de Caetano Veloso como tradutor.

CARA PRUDÊNCIA

(trad.: Caetano Veloso)

- 1 Cara Prudência, vais ficar em casa  
Não vens saudar o novo dia em brasa  
O sol no alto, o céu azul  
Tudo isso é belo e bela és tu
- 5 Cara Prudência, vais ficar em casa?

- Cara Prudência, abre os olhos teus  
Abre-os e vê ensolarados céus  
Os passarinhos cantando, o vento mudo  
Dizem que tu és parte de tudo
- 10 Cara Prudência, abre os olhos teus

E olha em torno tudo  
Tudo em torno  
Tudo

- Cara Prudência, quero ver-te rindo
- 15 O teu sorriso de criança, lindo.  
Nuvens de margaridas surgirão  
Por que não me sorris de novo, então?  
Cara Prudência, quero ver-te rindo.

## SEXY SADIE

John Lennon

- 1 Sexy Sadie, what have you done?  
You made a fool of everyone.  
You made a fool of everyone.  
Sexy Sadie ooh what have you done?
- 5 Sexy Sadie, you broke the rules.  
You layed it down for all to see.  
You layed it down for all to see.  
Sexy Sadie oooh you broke the rules.
- One sunny day the world was waiting for a lover.
- 10 She came along to turn on everyone.  
Sexy Sadie, the greatest of them all.
- Sexy Sadie, how did you know?  
The world was waiting just for you.  
The world was waiting just for you.
- 15 Sexy Sadie oooh how did you know?
- Sexy Sadie you'll get yours yet.  
However big you think you are.  
However big you think you are.  
Sexy Sadie oooh you'll get yours yet.
- 20 We gave her everything we owned just to sit at her table  
Just a smile would lighten everything  
Sexy Sadie, she's the latest and the greatest of them all.
- She made a fool of everyone  
Sexy Sadie.
- 25 However big you think you are  
Sexy Sadie.

SEXY SADIE

(trad.: Caetano Veloso)

1 Sexy Sadie, o que foi que você fez?  
Você fez todo mundo enlouquecer  
Você fez todo mundo enlouquecer  
Sexy Sadie, o que foi que você fez?

5 Sexy Sadie, você quebrou as regras  
Abriu o jogo pra todo mundo ver  
Abriu o jogo pra todo mundo ver  
Sexy Sadie, você quebrou as regras.

Num dia de sol, o mundo à espera de uma amante  
10 Ela veio para deixar todo mundo ligado  
Sexy Sadie, a maior de todas elas.

Sexy Sadie, como você soube?  
O mundo só esperava por você  
O mundo só esperava por você  
15 Sexy Sadie, como você soube?

Sexy Sadie, você vai entrar na sua  
Você é mais bacana do que pensa  
Você é mais bacana do que pensa  
Sexy Sadie, oooh você ainda vai entrar na sua.

20 Nós lhe demos tudo o que tínhamos só para sentar à sua mesa.  
Um sorriso bastaria para iluminar a terra inteira.  
Sexy Sadie, ela é a última e maior de todas elas.

Ela fez todo mundo enlouquecer  
Sexy Sadie.

25 Você é mais bacana do que pensa  
Sexy Sadie.

## 1. *Dear Prudence*

A letra de “Dear Prudence” é marcada por um tom convidativo.<sup>8</sup> Luiz Tatit chamaria de “sobremodalização” o fenômeno que ocorre entre o destinador-locutor (i.e., o intérprete) e o destinatário-ouvinte, quando aquele consegue persuadir este. Os níveis de persuasão se dão em diferentes graus: querer fazer, dever fazer, saber fazer e poder fazer. Na emissão / recepção de uma canção, o emissor “sabe fazer” (cantar), enquanto o receptor “quer fazer” (ouvir).

Levando-se esta situação ao extremo, o emissor passa a “poder fazer”, enquanto o destinatário (receptor) passa a acreditar que “deve fazer” (ouvir), tomado por um estado de epifania. Citando Luiz Tatit:

Nesta sobremodalização, o ouvinte não apenas gosta da canção, como se sente tomado por ela física e/ou psiquicamente, de maneira tão intensa, que não pode deixar de ouvi-la.

Para que esse processo aconteça, funciona como elemento persuasivo não só a letra, mas também a melodia. Eis um ponto fundamental de diferenciação entre letra de música e poema: na obra puramente literária, há somente o apelo da palavra, mas não o da melodia.

O narrador de “Dear Prudence” exalta a beleza do narratário, utilizando-se de símiles, funcionando esses galanteios como elementos persuasivos da canção. A melodia é delicada, dedilhada ao violão *folk*: a base em ré maior é mantida e só os baixos variam, em escala decrescente, de ré para dó, de dó para si, de si para si bemol e de volta a ré, fechando-se, assim, um ciclo.

Interessante notar, também, que funciona como elemento persuasivo o ré supergrave ao violão, obtido a partir da sexta corda daquele instrumento (mi), que é afinada mais grave que de costume. O resultado disso é que a sonoridade se torna mais envolvente, mais profunda e, aliada a uma letra que não só se dirige a uma segunda pessoa (o ouvinte se coloca no lugar do narratário), mas também o *exalta*, garante a eficácia da canção.

Em sua tradução, Caetano soube manter o mesmo tom convidativo / galanteador presente no texto original. A propósito dos símiles, lembramos que eles facilitam, em certa medida, o trabalho do tradutor, já que podem, com relativa facilidade, encontrar equivalentes em

outra língua (ao contrário dos trocadilhos).

Segundo Auden, há “uma diferença entre elementos traduzíveis e elementos intraduzíveis em poesia”. No rol dos primeiros, estariam os símiles e as metáforas, porque derivam

[...] não de hábitos verbais locais, mas de experiências sensoriais comuns a todos os homens. Intraduzíveis seriam, por inseparáveis de sua expressão verbal, as associações de idéias que se estabelecem entre palavras de som semelhante mas significado diverso (homófonos) e, no caso dos poemas líricos, seu mesmo sentido quando indissolúvelmente ligado aos sons e valores rítmicos das palavras escolhidas pelo poeta.<sup>9</sup>

A estrutura organizacional de “Dear Prudence” é a seguinte: temos três estrofes e um refrão, sendo que cada estrofe tem cinco versos (rimas AABBA / CCDDC / EEFFE), e o quinto verso de cada estrofe é a repetição do primeiro, à guisa de mote. O refrão foge a essa estrutura, inclusive quanto ao número de sílabas poéticas, que é bastante irregular, ao passo que nas três estrofes oscila entre oito e dez sílabas.

Na tradução, Caetano, de modo geral, conseguiu manter um número semelhante de sílabas poéticas, e a mesma estrutura rímica (i.e. AABBA, etc.), embora as terminações dos versos, em português, tenham rimas distintas das do original em inglês (ou seja, no primeiro verso do original temos *play*, que não rima com *casa*, da tradução).

Logo no primeiro verso da tradução, percebemos um maior enclausuramento do narratário em relação àquele do original: *Vais ficar em casa* nos sugere passividade, em contraposição à idéia expansiva de *Won't you come out to play*.<sup>10</sup>

No segundo verso (e percebemos este procedimento nos segundos versos de cada uma das três estrofes), o tradutor optou por não reiterar o vocativo *Dear Prudence / Cara Prudência*, para que ganhasse mais pés poéticos. Assim, sobram-lhe mais sílabas, em vernáculo, para que possa exprimir idéias que, em inglês, de modo geral, podem ser expressas com maior economia, dada a concisão daquele idioma.

Para *Greet the brand new day*, Caetano encontrou uma solução que, além de manter a mesma métrica e mesma rima do primeiro verso em português, consegue retratar o *dia que surge* com mais vigor que no próprio original, pela presença da locução adjetiva *em brasa*.

No terceiro verso, o jogo de elipses utilizado valorizou o teor poético da canção: em vez de *O sol está no alto, o céu está* [ou: *é azul*], o compositor baiano preferiu economizar nos termos e, ao mesmo tempo, escapar de uma armadilha, já que, no inglês, não há marca diferencial entre *ser / estar* (ambos são indicados pelo verbo *to be*).

A introdução, no quarto verso, do resumitivo *tudo* (que, apesar de ausente na versão em inglês, aparecerá mais adiante na tradução) confere força à letra por sua sonoridade (há duas oclusivas), além de servir como uma espécie de mote da letra traduzida, dada a sua repetição ao longo da mesma.

Naquele mesmo quarto verso, temos uma exaltação do narratário, a “Cara Prudência”, que é comparada ao novo dia que surge. A inversão sintática *bela és tu* (ao invés de *tu és bela*), além de garantir a rima no final do verso (*azul / tu*), confere poeticidade ao texto. A respeito dessas inversões, lembramos que José Paulo Paes, ao diferenciar a poesia da prosa, retoma Jean Cohen, afirmando, sobre a poesia, que seu

[...] caráter ‘antitético’ lhe é conferido pela presença, nesta, do que ele [Cohen] chama de ‘operadores poéticos’, e entre os quais arrola o metro, a rima, o epíteto anormal, o determinativo determinante, a elipse, a inversão, a metáfora, etc.<sup>11</sup>

Vimos, com efeito, que Caetano Veloso não desprezou esses “operadores poéticos” no seu exercício de tradução. A inversão, aliás, aparecerá, ainda, no primeiro verso da segunda estrofe (“[...] *abre os olhos teus*”, bem como no verso seguinte ([...] *ensolarados céus*), embora não tenha obtido êxito na rima, uma vez que *teus* e *céus* apresentam prosódias distintas. A inversão aparece, ainda, no terceiro verso da última estrofe (*Nuvens de margaridas surgirão*).

O último verso da primeira estrofe da tradução obedece ao esquema do original, i.e., é uma repetição do primeiro verso, observando-se inclusive a pontuação (há o ponto de interrogação no quinto verso).

Na segunda estrofe, conforme comentado, houve a inversão *olhos teus*, conferindo carga poética à tradução. Este verso falha, porém, no seu intento de rimar com o segundo e manter as rimas em pares consecutivos (AABBA / CCDDC / EEFFE), já que *teus* e *céus* não

fazem rima perfeita, por apresentarem prosódias distintas.

No segundo verso, assim como naquele da primeira estrofe, houve a supressão do vocativo, para que se ganhasse mais pés.

O terceiro verso traz duas ocorrências curiosas: o diminutivo atribuído a *birds* / *passarinhos* contribui para a delicadeza da imagem proposta; e a boa solução encontrada para *The wind is low*, *O vento mudo*, havendo aí a elipse e a sugestão de rima com *tudo*, que aparece no verso seguinte. Neste verso, Caetano não apenas inverteu a ordem das duas orações, em prol da rima final, como se distanciou da forma contida no original. O *enjambement* presente nos versos 8-9 do original é mantido na tradução, com a diferença que, no original, o verbo está no *Simple Future* (*Will sing*), enquanto na tradução a ação é presentificada, através do gerúndio.

Observe-se, ainda, a inclusão de um verbo, na tradução. Enquanto no original *That you are part of everything* era objeto direto de *Sing*, na versão em português o verbo *cantar* faz parte da paisagem *Os passarinhos cantando*, e a ação principal é expressada com o verbo *dizer*, utilizado, aqui, em sentido figurado, já que os passarinhos expressam, com seu cantar, que a “Cara Prudência” é parte de “tudo” (*everything*).

Como de praxe, a estrofe se encerra com a repetição do primeiro verso (6). Notamos, entretanto, que, na tradução, o vocativo é seguido por uma frase imperativa afirmativa (*Cara Prudência, abre os olhos teus*), ao passo que, no original, há uma imperativa negativa (*Dear Prudence, won't you open up your eyes?*).

A solução proposta por Caetano para o refrão é notável. Aqui, ele se distanciou do original e deu vazão à sua sensibilidade poética, através do deslocamento da topicalização, de *around* / *round* para *tudo*. Embora esses termos sejam utilizados de modo quase sinônimo, o original privilegia a dinâmica da ação de olhar (olhar em torno, e em torno), enquanto na tradução o *objeto* dessa ação é que é privilegiado. Levando-se em conta que a palavra *tudo* tem um forte apelo fonostilístico, e que ela esteve presente em outras partes do texto traduzido, consideramos que Caetano foi feliz ao proceder a esse deslocamento.

Na terceira e última estrofe de “Dear Prudence”, Caetano continua a se utilizar de certo distanciamento na tradução. Primeiramente, coloca o verbo *let* (deixar) como *querer*; a seguir, traduz *smile* (sor-

rir) como *rir*. Em ambos os casos, opta por termos de maior impacto, já que desloca a classificação do actante<sup>12</sup>, de segundo actante (passivo), no original, para um primeiro actante, ativo, na tradução, que “quer” ver o narratário rindo (e não sorrindo).

No segundo verso, Caetano explicita aquilo que John Lennon havia apenas insinuado: que um sorriso de criança é lindo. Sabendo-se que, em poesia, a insinuação é procedimento mais recomendável que a explicitação, consideramos que houve perda de expressão poética na tradução deste verso.

No terceiro, Caetano expôs a imagem das nuvens de margaridas de maneira mais coesa que no original, ao suprimir o termo *chain / corrente*; e, no quarto verso, optou por reforçar o tom convidativo, introduzindo uma pergunta, seguida da preposição *então*. É interessante a presença desse elemento, que faz rima com *surgirão*, do verso anterior, uma vez que o tradutor poderia ter recorrido ao método mais fácil da rima pela desinência verbal, se acrescesse, ao final do quarto verso, um verbo com terminação em “-ão”.

## 2. *Sexy Sadie*

Em “Dear Prudence”, o narratário é exaltado pelo narrador através de símiles de cunho romanesco. Essas imagens, que aparecem em versos como *O sol no alto, o céu azul / Tudo isso é belo e bela és tu, Os passarinhos cantando, o vento mudo / Dizem que tu és parte de tudo*, ou, ainda, *Nuvens de margaridas surgirão* conferem à letra uma atmosfera delicada, própria do Romantismo. Seu tradutor manteve esse registro lingüístico não por acaso, chegando, inclusive, a declarar: “*Dear Prudence*” foi propositadamente adaptada para uma linguagem *gagá* brasileira porque eu acho que fica engraçado. Assinado: Caetano Veloso.<sup>13</sup> Portanto, em “Dear Prudence”, a relação entre narrador e narratário se dá através do galanteio, do elogio, da exaltação.

O narrador de “Sexy Sadie”, em contrapartida, agride o narratário, numa atitude ressentida. A base melódica da canção corrobora essa aspereza da letra, uma vez que o piano, que abre a canção com suaves acordes, é logo ofuscado pelo som seco da bateria. Aliás, o timbre da caixa (peça da bateria que marca o ritmo) parece ter sido especialmente equalizado, uma vez que sua pancada é notavelmente seca,



não restando nenhum eco após o contato da baqueta com a pele (assim como em "I'm So Tired", do mesmo álbum, e também no refrão de "Come Together", faixa que abre o LP *Abbey Road*).

A letra de "Sexy Sadie" é organizada em quatro estrofes de quatro versos cada, intercaladas, a cada duas estrofes, por um refrão (sendo que há dois refrões). As estrofes têm uma estrutura peculiar, uma vez que os primeiros e quartos versos são iguais, bem como os segundos e terceiros. Poder-se-ia pensar que, sendo assim, logicamente as rimas seriam do tipo ABBA, mas observamos uma curiosa coincidência nas rimas dos quatro versos da primeira estrofe, o que acarretou a rima AAAA (*done/everyone*).

Essa primeira estrofe é aberta em tom de censura, com o verso *Sexy Sadie what have you done*, e já indicando, ao leitor/ouvinte, a atmosfera adversa que o eu lírico cria. Na versão original, os versos oscilam entre sete e dez sílabas poéticas (o primeiro verso, por exemplo, apresenta sete). Na tradução, a variação se dá entre nove e treze sílabas poéticas.

Em virtude dessa maior extensão dos versos na versão em língua portuguesa, ela não seria *cantável*, não satisfazendo as exigências rítmicas do estrato melódico. Curiosamente, a tradução de "Dear Prudence" consegue manter, em certa medida, um padrão rítmico que permite que ela seja cantada em português, exceto, talvez, pela presença do vocativo-título "Cara Prudência", de muito pouca musicalidade.

Mas, em "Sexy Sadie", a tradução, de maneira geral, não se adapta à melodia da canção original. Isso é detectado logo no primeiro verso, que traz, no inglês, sete sílabas poéticas, e que apresenta, no português, dez. Esse alongamento se deu pela inserção da expressão "o que foi", que poderia ter sido suprimida da oração, a fim de se preservar a métrica. Como o tradutor optou por não retirar a referida expressão, ainda que tal fosse plenamente viável, deduzimos que sua intenção não foi a de produzir uma tradução que fosse adaptável à melodia original, mas a de privilegiar a naturalidade do texto. No referido verso, a escolha de *O que foi que você fez* em vez de *Que você fez* nos sugere que o tradutor preferiu aproximar sua linguagem do falar coloquial brasileiro, o que conferiu ao texto em português um tom de espontaneidade.

A tradução do segundo verso também aponta para um procedi-

mento imitativo, uma vez que *You made a fool of everyone*, literalmente, *Você fez todo mundo de tolo*, foi traduzida como *Você fez todo mundo enlouquecer*. Esta solução, apesar de não manter a rima AAAA da primeira estrofe do original, ao menos foi feliz em manter as dez sílabas poéticas do primeiro verso da tradução. No cômputo geral, todavia, talvez não tenha sido muito vantajoso fixar-se nessas (e insistir na manutenção dessas) dez sílabas, pois a adequação da letra à melodia ficou irremediavelmente perdida.

O terceiro verso foi traduzido tal qual no original, isto é, uma repetição do segundo. O quarto verso traz um detalhe interessante: a introdução, no original, da interjeição *ooh*, que não foi mantida na tradução. Essa interjeição, que no inglês é cantarolada (da mesma maneira que temos, na canção popular brasileira, os *laiá-laiás*) indica que se trata de uma letra de música, e não de um poema, pois dificilmente essa interjeição encontraria espaço no corpo de um texto estritamente literário. Em poesia (escrita, bem entendido), seriam mais típicas interjeições do tipo *Ah, Oh, Ó*, etc.

Ao retirar essa interjeição, na tradução, estaria Caetano querendo revestir a letra dessa canção de uma roupagem mais textual que musical? Confirmando essa suspeita, observamos que ele não se preocupou em manter a consonância entre letra e melodia, na tradução. Por outro lado, toda essa especulação vem abaixo no verso 19, onde Caetano introduz a tal interjeição.

O primeiro verso da segunda estrofe é traduzido literalmente, mantendo o mesmo nível coloquial presente no original, já que *Break the rules* e Quebrar as regras são expressões idiomáticas — inteligíveis, desta forma, em ambos os idiomas.

Já não é o caso de *Lay it down*, que, traduzida literalmente, não faria muito sentido em vernáculo. Caetano saiu-se com um registro também coloquial, mas de modo que trouxesse aos leitores de língua portuguesa uma noção mais clara da frase: *Abriu o jogo*. Os versos 3 e 4 daquela estrofe, como de costume, são repetições dos dois primeiros.

O primeiro refrão, introduzido logo após a segunda estrofe, é cantado rapidamente, quase que à maneira do falar. Luiz Tatit classifica esse tipo de canto como **figurativização**, ou seja, o destinatário-ouvinte é persuadido pela canção através da maneira natural com que o intérprete se exprime, quase que falando. Na canção popular

brasileira encontramos exemplos bastante ilustrativos da figurativização como a canção “Amigo é pra essas coisas”, de Chico Buarque, interpretada pelo MPB-4. Na música norte-americana, a figurativização encontra sua expressão máxima no *rap* (estilo, aliás, já importado pelo Brasil). Frisamos que essa modalidade de persuasão se distingue da *tematização*. Nesta, o intérprete repete uma mesma estrutura melódica, até que ela seja assimilada pela mente do ouvinte, que não se contém e passa a cantá-la (é o caso de “Dear Prudence”, por exemplo, no trecho *The sun is up / the sky is blue / it's beautiful / and so are you*, em que há uma repetição melódica).

Voltando ao primeiro *chorus* de “Sexy Sadie”, lembramos que, sendo uma figurativização, as frases são longas, e não há uma grande preocupação com a métrica, já que o verso se torna mais solto, à maneira do falar natural. Na letra original, o verso 9 tem 12 sílabas poéticas; na tradução, 13 sílabas. O número de sílabas na tradução ainda seria maior, caso Caetano não tivesse lançado mão de uma elipse: *Num dia de sol, o mundo [estava] à espera de uma amante*.

O verso 10, que traz 10 sílabas no original, foi traduzido quase que literalmente e, apesar disso, estendeu-se para 14 sílabas. Esta ocorrência confirma o caráter sintético da língua inglesa, que, *em geral*, pode expressar idéias com maior economia de elementos que o português.

Finalmente, o verso 11, que traz o pronome oblíquo *them*, de gênero indefinido (pode-se amoldar ora a um, ora a outro), inclina-se, na tradução, para o gênero feminino: *Sexy Sadie, a maior de todas elas*.

A estrofe seguinte é traduzida sem muitos requintes, quase que num viés literalista. A única modificação relevante que poderíamos apontar foi a troca do tempo verbal do original, que estava no *past continuous* (*was waiting*) e passou, no português, para o pretérito imperfeito do indicativo (*esperava*). A intenção do tradutor ao proceder assim é clara: *estava esperando*, tendo mais sílabas poéticas que *was waiting* acarretaria um alongamento indesejado do verso.

Ainda um comentário acerca dessa estrofe é a ausência, no quarto verso, da interjeição *oooh*, presente no original. De todo modo, a respeito da manutenção ou supressão dessa interjeição, já tecemos algumas considerações alguns parágrafos acima.

A quarta estrofe nos desperta mais o interesse que a terceira,

enquanto exercício de tradução. Aqui, a gíria “*You’ll get yours yet* é traduzida como *Você vai entrar na sua*, e, apesar de se ter sacrificado a preposição *yet* (ainda), o registro coloquial foi mantido, bem como a inteligibilidade da frase.

No segundo verso, num lampejo de antropofagismo oswaldiano, Caetano “devora” o original e o devolve com um tempero deliciosamente brasileiro e, sobretudo, baiano: *However big you think you are / Você é mais bacana do que pensa*. A via para a tradução deste verso foi, claramente, a Licença, e o Literalismo foi desprezado *in totum*. Nem poderia ser diferente, aliás. Em inglês, pode-se formar uma pergunta a partir da *question-word How*, toda vez que se justaponha, àquela, um adjetivo. Uma solução muito utilizada, nem sempre satisfatória, é *quão*. Tentar manter o Literalismo num caso como esses seria pouco aconselhável.

Ao optar por uma tradução livre, nesse trecho, o tradutor conseguiu não só escapar de uma armadilha que o verso se lhe impôs (*How* + adjetivo), como inserir, no seu texto, uma indelével marca de sua brasilidade — mantendo, ainda assim, o nível coloquial do registro lingüístico.

O segundo refrão traz, também, um número elevado de sílabas, à guisa de um procedimento figurativista — tal qual no primeiro refrão. A tradução do primeiro verso foi praticamente literal. No segundo verso, houve a troca de *everything (tudo)* por *a terra inteira*, mas não vislumbramos contribuição maior do tradutor nesse intercâmbio. A tradução do terceiro verso não foi muito feliz, por não ter conseguido preservar a rima interna *greatest / latest*. Mazelas da tradução literal...

Finalmente, as linhas 23-26, que constituem mais um apêndice que propriamente parte do corpo da letra, são repetições dos versos 2 e 17 e do título da canção, não trazendo novidades em termos de tradução.

O título foi mantido no original pois *Sadie* é nome próprio e *Sexy* (sensual) já foi incorporado no vocabulário de língua portuguesa. Sendo assim, trocar *Sexy Sadie* por *Sensual Sadie*, ou ainda proceder a uma inversão sintática do tipo *Sadie Sexy* ou *Sadie Sensual* não teria muita relevância.

Dizia Goethe que o grande impasse de quem traduz é constatar

que a tradução é *impossível*, todavia *necessária*. Para um tradutor com verve poética, como Caetano Veloso, esse entrave se torna claro, pois ele está ciente da dificuldade de se efetuar a transposição de signos de um idioma para outro mantendo, nesse processo, as correlações entre significante e significado — que são a base e a essência da poesia.

Direta ou indiretamente ciente das questões teóricas aqui abordadas, Caetano conseguiu superar, em muitos momentos, a aparente impossibilidade tradutória. Apesar de não ter sido feliz em algumas passagens, de maneira geral o autor de “Alegria, alegria” obteve êxito em fornecer, ao leitor de língua portuguesa, a poesia dos Beatles recamada de sensibilidade e, oswaldianamente, de brasilidade. A alusão a Oswald de Andrade não é gratuita, uma vez que Caetano optou, conforme observamos através da análise de “Dear Prudence” e “Sexy Sadie”, por uma orientação imitativa, de transformação do *corpus* original, notadamente no refrão da primeira canção. Segundo alguns teóricos, tal interferência do tradutor seria tão marcada que chegaria a constituir uma nova obra, num processo de co-autoria.<sup>14</sup> Seria esse, então, o primeiro registro de que se tem notícia de uma parceria Lennon / Veloso?



#### NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

BARNSTONE, Willis. *The poetics of translation: history, theory, practice*. New Haven/London: Yale University Press, 1993.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994. (Cadernos do Mestrado).

BORGES, Jorge Luis. “Kafka e seus precursores” in *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

COULTHARD, Malcolm, CALDAS-COULTHARD, Carmen Rosa (org.). *Tradução: teoria e prática*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1991.

FONSECA, Heber. *Caetano: esse cara*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

JAKOBSON, Roman. "Aspectos lingüísticos da tradução", in *Lingüística e Comunicação*, trad. de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, 1977.

LEFEVERE, André. *Translating poetry: seven strategies and a blueprint*. Assen /Amsterdam: Van Gorcum, 1975.

LENNON, John et al. *The complete Beatles lyrics*. London: Omnibus Press, 1982.

LUNA, J. Marcelo F. de. "A step on the ground of lyrics translation", *Fragmentos*. vol. 4, n° 2, 1995. Florianópolis: Editora da UFSC.

PAES, José Paulo. *Tradução: a ponte necessária*. São Paulo: Ática / Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1990. (Temas, 22).

PAZ, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusguets, 1971.

REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

SAVILE, Jimmy (org.). *The Beatles lyrics*. London: Futura, 1991.

TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986.

VÁRIOS. Poesia da canção. In Revista *Diálogo médico*. [s.n.t.].

#### NOTAS FONOGRAFICAS

CAETANO VELOSO. *Outras palavras*. Philips 838.465-2, 1981.

JOHN LENNON. *Mind games*. Apple Records/ Capitol CDP 7 46769-2, 1973.

THE BEATLES. *The Beatles*. Apple Records / Capitol CDP 7 46443-2, 1968.

#### NOTAS

1. Termo cunhado por Heber Fonseca (v. notas bibliográficas).

2. Ressalva: em Portugal foi lançado, recentemente, um volume contendo as traduções de canções dos Beatles da fase de *Sgt. Pepper's*. Todavia, o livro trazia, como subtítulo, "Poemas dos Beatles", classificação da qual discordamos. Poema e letra de música não são a mesma coisa, conforme demonstraremos a seguir. Lamentavelmente, não dispomos dos dados bibliográficos da referida obra.

3. É pertinente mencionarmos uma exceção à regra, tal seja o caso das cantigas provençais. Embora tivessem um acompanhamento musical, são estudadas hoje em dia, nos cursos de Letras, sob um viés estritamente literário.

4. Outro exemplo de como letra e melodia estão entrelaçados na canção é o samba “Nega do Cabelo Duro”, em que o efeito sonoro é explorado ao limite: “Qual é o pente que te penteia [...]”.

5. Em relação ao processo de composição na música popular, conferir entrevista que Chico Buarque concedeu ao PASQUIM (publicada no volume *O som do pasquim*), em que aborda questões como a ordem em que os elementos da canção afloram no momento da criação (o que vem primeiro? Letra ou música?), e o modo como eles se amoldam.

6. Um exemplo lapidar de como o Literalismo pode levar o tradutor a equívocos é a história de Áquila, um tradutor judeu de Pontos, que dedicou a vida inteira à retradução do “Greek Septuagint”, a partir do hebraico. Áquila procurou reproduzir literalmente cada palavra e expressão idiomática do texto original, seguindo até a sintaxe do original em hebraico, quando possível. O resultado da empreitada, investimento de uma vida inteira, é que sua versão foi considerada definitiva, inquestionável, sagrada ... e ininteligível.

7. BARNSTONE (Cf. Notas Bibliográficas).

8. Há numerosos exemplos, na música popular, de canções que se valem deste tom de convite como elemento de persuasão, a fim de garantir a eficácia da canção. No caso específico dos Beatles, poderíamos citar a antológica “Strawberry Fields Forever”: *Let me take you down 'cause I'm going to / Strawberry Fields / Nothing is real / And nothing to get hungabout / Strawberry Fields Forever.*

9. AUDEN *apud* PAES, p. 35 (Cf. Notas Bibliográficas).

10. Grifos nossos, a fim de explicitar, respectivamente, as marcas de enclausuramento e expansividade presentes nos fragmentos.

11. Cf. PAES, *op. cit.* Grifo nosso.

12. Noções de “Actante” definidas por Greimas. Cf. REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. (v. Notas Bibliográficas).

13. Cf. FONSECA, Heber (v. Notas Bibliográficas).

14. Ou mesmo de autoria, se levada esta noção ao limite.