

GILBERTO GIL E HAROLDO DE CAMPOS: IN(CON)FLUÊNCIAS, TRANSCRIÇÃO DA CANÇÃO

Heloísa Pezza CINTRÃO¹

- **RESUMO:** Entre 1967 e 1968, Gilberto Gil e Caetano Veloso encabeçam a Tropicália, movimento de vanguarda na MPB. Na fase tropicalista de suas participações em festivais, Gil e Caetano haviam tido contato com os poetas concretos. A letra da canção “Batmakumba” de 1968, composta em parceria pelos dois líderes do Tropicalismo num apartamento de São Paulo, é um poema concreto. Os concretistas também contribuíram para entusiasmar os baianos com Oswald e sua Antropofagia. Já mostrava vocação antropofágica o Gil que em 1967 havia sonhado combinar as eletrificadas inovações musicais estrangeiras com o que havia de mais autóctone; o *Sargent Pepper’s* dos Beatles com a Banda de Pífanos de Caruaru. Antropofagia, Transcrição e Tropicália convergem na incorporação do estrangeiro como alimento revitalizador para a arte nacional. Abordaremos esse ponto de contato da perspectiva de certas ressonâncias no trabalho posterior de Gil, como tradutor de canções. Há importantes semelhanças entre a tradução poética e a tradução da canção, e algumas versões de Gil evocam idéias dos irmãos Campos em dois aspectos: nos procedimentos utilizados ao traduzir e na própria escolha das canções a serem traduzidas, que parecem

¹ USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras Modernas – Área de Espanhol. helocint@usp.br

selecionadas tendo em vista certas contribuições para o sistema semiótico de chegada.

- **PALAVRAS-CHAVE:** Gilberto Gil, Tradução de canção. Haroldo de Campos. Transcrição. Tropicália. Antropofagia.

Tradução subordinada, tradução de poesia, tradução da canção

Na Tradutologia há uma proposta de categorização que usa como critério o meio para classificar algumas modalidades de tradução (HURTADO, 2001). A distinção entre meio oral e meio escrito permite fazer uma separação inicial entre tradução escrita de textos escritos e tradução oral de textos orais. Essas seriam as modalidades simples, que abrangem as traduções escritas de qualquer gênero textual escrito, por um lado, e que, no caso do meio oral, incluem a interpretação simultânea, por exemplo. O meio escrito e o oral ainda podem se combinar numa tarefa de tradução, caracterizando as modalidades complexas, como no caso em que um tradutor tem um texto escrito nas mãos e vai fazendo dele uma tradução oral.

Mas, num texto a ser traduzido, a linguagem verbal pode estar estreitamente vinculada a elementos não-verbais, visuais e/ou sonoros, como as imagens de um filme ou de um cartaz publicitário, ou a melodia de uma canção. Quando a presença de um componente não-verbal impõe limitações à tradução do código verbal, como no caso das restrições de espaço a que tem que se adequar um legendador, essa modalidade de tradução é chamada por alguns autores de "tradução subordinada". O termo *traducción subordinada*, usado por Hurtado (2001), corresponde ao inglês *constrained translation*, termo que teria sido introduzido por Titford (1982), num texto que tratava

das restrições típicas da legendação. Depois, Mayoral, Kelly e Gallardo (1988) publicam, na revista canadense *Meta*, uma conceituação e categorização mais elaborada da *constrained translation*, preocupados, muito especialmente, com a tradução envolvida nas artes dramáticas, como a legendação e a dublagem de filmes.

A tradução literária é um subtipo da tradução escrita, uma modalidade simples quanto ao meio. No entanto, pode ser abordada do ponto de vista da tradução subordinada, no caso de textos literários ou fragmentos de textos literários marcados pela função poética da linguagem, o que acontece acentuadamente no caso da tradução de poesia. A tradução de um poema, sempre que se queira que o texto-meta mantenha as características estruturais desse gênero literário, pode ser profundamente influenciada por elementos icônicos, como a espacialização típica dos poemas concretos, ou, mais comumente, por elementos sonoros trabalhados na própria materialidade da linguagem verbal, como rimas, aliterações, métrica... Se a própria definição de função poética implica uma exploração da materialidade sonora ou gráfica da língua (JAKOBSON, 2001), deveríamos considerar a tradução de função poética como tradução subordinada (CINTRÃO 2006a , 2006b).

Em comparação com outros tipos de tradução subordinada, letras de canção são pouco traduzidas, e a tradução da canção é uma das que menos têm sido estudadas. A tradução de canção tem afinidades com a tradução de poesia em dois aspectos. Por um lado, a letra de canções é quase sempre construída com recursos típicos dos poemas, como rimas, aliterações, paralelismos, além do fato de que a melodia da canção costuma se estruturar com apoio em reiterações de frases melódicas, e tem, nesse sentido, um funcionamento semelhante ao da métrica, com limitações de sílabas e cadências acentuais.

A letra de canção envolve também as restrições ditadas pelo código musical, especialmente aquelas impostas pelo vínculo entre sílabas do texto verbal e as notas da melodia. Assim, a tradução de letra de canção compartilha as dificuldades próprias da tradução poética e as restrições próprias de tradução subordinada.

As principais dificuldades de tradução nessa modalidade são assim explicadas por Hurtado (2001, p.92)

[...] conjugam-se o código lingüístico e o musical, e com isso o tradutor precisa subordinar a tradução desse código lingüístico aos compassos musicais e aos grupos tonais, e efetuar uma sincronia entre o texto e a música.

Como tradução que tem afinidades com a tradução poética, é possível recorrer à avaliação que Jakobson (2001) faz sobre as dificuldades da tradução de poesia. Na função poética, a linguagem se volta sobre sua própria forma e busca nessa forma novos sentidos, neutralizando o princípio de arbitrariedade do significante, diz Jakobson (2001, p.72), e por isso, “[...] a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa [...]”.

Outro conceito útil ao examinar uma tradução de canção é o de “norma”. É Toury (2000) quem introduz essa discussão na Tradutologia, explicando que, *grosso modo*, dizer que a tradução é regida por normas assinala que aquilo que uma comunidade e uma época aceitam como correto e bom em tradução não tem a ver unicamente com características objetivas e intrínsecas do ato tradutório. De fato, na França dos séculos XVII e XVIII, e das *belles infidèles*, valorizou-se fazer profundas adaptações ao traduzir um texto literário, para moldá-lo ao gosto francês da época e ambientá-lo na sociedade francesa, aclimatando a obra (VEGA,

1994), ao passo que na Alemanha, na virada do século XVIII para o XIX, valorizava-se a tradução literal (MILTON, 1998), e, mais tarde Benjamin, retomando idéias de Humboldt, chegaria a defender que a tradução literária se inspirasse na tradução interlinear, deixando transparecer, na língua-meta, a sintaxe da língua-fonte (VEGA, 1994).

Pois bem, se observada do ponto de vista das normas, a tradução de canção no Brasil hoje, assim como a tradução de canção popular em vários outros lugares do mundo, parece admitir uma ampla margem de manipulação dos sentidos do texto verbal, tão ampla a ponto de que, em certas versões de canção, aparentemente aproveitam-se apenas a melodia e certos elementos temáticos gerais (como por exemplo um tema romântico), e se elabora uma letra que dificilmente identificamos como tradução, e às vezes nem mesmo como uma adaptação.

Nosso interesse neste artigo é examinar algumas características de Gilberto Gil como tradutor de canções, tendo em vista os parâmetros anteriores e focalizando o tipo de relação que certas práticas tradutórias desse artista mostram com suas posições como agente de vanguarda do Tropicalismo, em seus diálogos e confluências com duas vanguardas literárias – a dos poetas concretos e transcriadores de São Paulo e a da antropofagia oswaldiana. Sustentaremos, por fim, que idéias de Haroldo de Campos com relação à tradução ecoam nos procedimentos de Gil como tradutor de canções.

Gil como agente de vanguarda: “exercício da liberdade” na arte

Entre 1967 e 1968, Gilberto Gil e Caetano Veloso encabeçaram um importante movimento de vanguarda na canção brasileira, a Tropicália ou Tropicalismo.

Nessa fase inicial de sua trajetória artística, em diversos momentos, Caetano e Gil expressaram sua preocupação artística em termos de uma “retomada da linha evolutiva” da MPB. Em entrevista a Augusto de Campos, em abril de 1968, Gil² dizia que isso se relacionava com a consciência de que a música popular brasileira havia tido uma formação complexa, envolvendo não apenas elementos surgidos na própria cultura brasileira, mas também oriundos da cultura de vários outros povos. Caetano e Gil viam essa consciência como diretora do trabalho de João Gilberto, que, a partir dela, havia aberto portas para a música nacional, favorecendo que a MPB chegasse a atingir níveis de qualidade artística que lhe valeram reconhecimento internacional. No momento da Tropicália, no entanto, Gil e Caetano tinham a preocupação de que essa linha evolutiva estivesse sendo interrompida, entre outros fatores, pela determinação de setores intelectuais em repelir e combater aquilo que não parecesse ser estr(e)itamente nacional, posição assumida inclusive por alguns dos mais influentes e talentosos artistas da MPB da época. Em fins dos anos 60, com Elis Regina e Geraldo Vandré à cabeça, chegou a acontecer um ato público em defesa da música brasileira, uma passeata contra a “invasão” da música estrangeira no país, que ficou conhecida como “a passeata contra as guitarras”. Gil participou meio constrangido (diz-se que, principalmente, para não contrariar Elis). Caetano e Nara Leão recusaram-se. Calado (1997, p. 109) narra que, da janela do hotel em que se hospedavam em São Paulo, assistiram juntos a manifestação passando. Caetano teria dito: “Nara, eu acho isso muito esquisito...”. E Nara: “Esquisito, Caetano? Isso aí é um horror! Parece manifestação do Partido Integralista. É facismo mesmo!”.

A “retomada da linha evolutiva”, a que várias vezes se referiu Caetano antes e durante a Tropicália,

² Cf. CAMPOS, 1993.

foi explicada por Gil (CAMPOS, 1993, p.190) no sentido de uma...

[...] tentativa de incorporar tudo o que fosse surgindo como informação nova dentro da música popular brasileira, sem essa preocupação, do estrangeiro, do alienígena. Quanto à idéia de uma música moderna popular brasileira, ela tem mais ou menos o mesmo sentido. É a idéia da participação fecunda da cultura musical internacional na música popular brasileira. De se colocar a MPB numa proposta de discussão ao nível de música, e não ao nível de uma coisa brasileira com aquela característica de ingenuidade nazista, de querer aquela coisa pura, brasileira num sentido mais folclórico, fechado, uma coisa que só existisse para a sensibilidade brasileira.

Nesse momento, os Beatles e a música *pop* internacional eram vistos por Gil como tendo proposto à música popular do mundo inteiro um “exercício de liberdade”, ao acabar com outra compartimentalização, que era aquela estabelecida entre música erudita e música popular, ou entre música séria e música de mercado.

Os Beatles quase que puseram em liquidação todos os valores sedimentados da cultura musical internacional anterior. Eles procuraram colocar tudo no mesmo nível – o primitivismo dos ritmos latino-americanos ou africanos em relação ao grande desenvolvimento musical de um Beethoven, por exemplo. O valor reconhecidamente desenvolvido da Música Renacentista, em relação, por exemplo, ao folclore escocês. Eles pegaram essas coisas todas e colocaram numa bandeja só,

num único plano de discussão. (GIL apud CAMPOS, 1993, p. 193).

Essas idéias eram comuns a Gil e Caetano. Sabe-se que Gil, depois de uma viagem à Caruaru em 1967, havia exposto a Caetano sua vontade de juntar a Banda de Pifanos de Caruaru com os Beatles, *Sargent Pepper's* com "Pipoca Moderna" (SORROCE, 2003; MORAES NETO, 2004).

Voltei de Pernambuco para o Rio de Janeiro disposto a mudar tudo na minha música – e na minha relação com a música. Essa disposição veio a se tornar, em seguida, um dos elementos fundadores do tropicalismo. (GIL, 2003).

Esse sentimento compartilhado cristalizou-se numa canção de cada um deles no mesmo momento, meio por sincronicidade. No mesmo festival da TV Record de 1967, Gil apresentava "Domingo no parque" com as guitarras dos Mutantes, e Caetano concorria com "Alegria, alegria", com participação dos roqueiros argentinos *Beat Boys*. A platéia se dividia entre vaias e aplausos às ousadas misturas dos baianos. No fim venceu o aplauso para "Domingo no Parque", que ficou com o segundo lugar. Uma recepção eufórica, o quarto lugar e um grande sucesso de mercado coroaram "Alegria, alegria", que transformou Caetano num *popstar* do momento. A Tropicália gera-se como reivindicação radical da liberdade para a criação artística, acima de qualquer compartimentalização da arte e da cultura. Gil e Caetano até hoje se orgulham de dizer que têm tido coragem para "entrar em todas as estruturas e sair de todas elas", num "descompromisso total com os estilos, com os modismos, com as coisas descobertas e exauridas" (GIL apud CAMPOS, 1993, p.195).

Essa idéia aproximou Gil e Caetano de músicos eruditos de vanguarda de São Paulo (especialmente Rogério Duprat, arranjador no Tropicalismo), e também dos jovens roqueiros dos Mutantes, que participaram e colaboraram em vários momentos da Tropicália. Gil (apud CAMPOS, 1993, p.195) comenta:

Rogério tem, em relação à música erudita, uma posição muito semelhante à que nós temos em relação à música popular. Essa posição de insatisfação ante os valores já impostos. Ele quer desenvolver a música erudita, ele não quer sujeitá-la a um sentido acadêmico.

E sobre o guitarrista dos Mutantes, Gil (apud CAMPOS, 1993, 197) diz: “Serginho tocava indiferentemente Bach, Beethoven, iê-iês e *rocks* de Elvis Presley, para ele era a mesma coisa.”

As idéias germinais da Tropicália são anteriores ao contato de Gil e Caetano com as propostas irreverentes do antropofagismo de Oswald de Andrade, mas, quando esse contato se produziu, gerou nos baianos um sentimento de profunda identificação. Em entrevista de abril de 1968, Caetano diz ter composto a canção-manifesto do Tropicalismo, “Tropicália”, uma semana antes de ver a montagem de o *Rei da Vela*, a primeira obra de Oswald que conheceu (CAMPOS, 1993). Depois, Augusto de Campos presenteou Caetano com o livro *Oswald de Andrade, textos escolhidos e comentados por Haroldo de Campos*. Em 1968, Caetano (apud CAMPOS, 1993, p.204-205) se dizia muito impressionado com Oswald, por sua violência contra a estagnação e a seriedade.

Uma outra importância muito grande de Oswald para mim é a de esclarecer certas coisas, de me dar argumentos novos para discutir e para continuar criando, para

conhecer melhor a minha própria posição. Todas aquelas idéias dele sobre poesia pau-brasil, antropofagismo, realmente oferecem argumentos atualíssimos que são novos mesmo diante daquilo que se estabeleceu como novo.

A idéia de que o Brasil tem início no encontro de Cabral com o índio, do estrangeiro com o nativo, a proposta de deglutição do estrangeiro, de amalgamar o elemento autóctone com o elemento forâneo num processo criativo, e não numa mera imitação da cultura das metrópoles econômicas e culturais, era afim com a visão de Gil e Caetano sobre a formação complexa da MPB e de sua vocação de evoluir em interação com a música internacional, com a diversidade de manifestações artístico-culturais. Quando, em 1968, Augusto de Campos (1993, p.207) pergunta o que é o Tropicalismo, a entrevista a Caetano se encerra com a seguinte resposta: “o Tropicalismo é um neo-Antropofagismo”.

Quanto à confluência com as idéias dos concretistas, ela se dá, em parte, numa afinidade de ambos os movimentos com idéias de Oswald. Mas os baianos também beberam diretamente do trabalho dos poetas concretos, o que mais tarde se evidenciaria em textos musicados por Caetano (o “Circuladô de fulô” das poesias das *Galáxias* de Haroldo de Campos; o “Pulsar” de Augusto de Campos), e no fascínio de Gil pelas “palavras-valise” (manifesto em “Parabolicamará”). Já na época da Tropicália, Gil e Caetano haviam incorporado diretamente a experimentação espacial dos concretistas na letra de “Batmakumba” (Anexo A). O comentário de Gil a Rennó (2003, p.107) sobre a gênese dessa canção evidencia a confluência que houve entre Tropicália, Antropofagia e Concretismo, e por isso vai reproduzido extensamente:

O Caetano e eu sentados no chão do apartamento dele, na avenida São Luis, centro de São Paulo, compondo a música: o que a gente queria, hoje me parece, era fazer uma canção com um dístico que fosse despida de ornamentos e possível de ser cantada por um bando não musical, algo tribal, e que, por isso mesmo, estivesse ligada a um signo da nossa cultura popular como a macumba, essa palavra nacional para significar todas as religiões africanas, não cristãs, e que é um termo que o Oswald de Andrade usou.

O Oswald estava muito presente na época; nós estávamos descobrindo a sua obra e nos encantando com o poder de premonição que ela tem. A idéia de reunir o antigo e o moderno, o primitivo e o tecnológico, era preconizada em sua filosofia; “Batmakumba” é de inspiração oswaldiana. E concretista – na ligação das palavras e na construção visual do K como uma marca; no sentido impressivo, não só expressivo, da criação. Não é só uma canção, é uma música multimídia, poema gráfico, feita também para ser vista.

Naquele momento, nós vivíamos cercados de elementos de interesses múltiplos, ligados nas novidades sonoras e literárias trazidas pelos poetas concretos e pelos músicos de vanguarda de São Paulo.

[...] Eu tenho a impressão de que chegamos a grafar a palavra com *k* porque vimos que o poema formava um *k*. O *k* passava a idéia de consumo, de coisa moderna, internacional, *pop*. E também de um corpo estranho; não sendo uma letra do alfabeto português-brasileiro, causava uma estranheza que era também a estranheza do Batman.

Sobre “bá”, “obá”, “baobá” como alguns dos sentidos sintetizados nas duas grandes

palavras-valises da canção – Pode ser que para o Caetano essas palavras tenham sido percebidas ou colocadas conscientemente ali, mas eu não descobri a presença delas na época, pelo menos; são extrações posteriores. Para mim não havia, por exemplo, o “obá” entidade, só o “oba” saudação, interjeição. A palavra *bat*, morcego, sim.

[...] a coisa foi feita mesmo a quatro mãos, quatro olhos, quatro ouvidos, música e palavras ao mesmo tempo, seguindo o procedimento de ir cortando as sílabas e depois as reconstruindo, uma a uma, até formar as duas asas.

Gil como tradutor-transcriador da canção

Gilberto Gil (GG doravante) começa a traduzir canções estrangeiras para o português depois de voltar de seu auto-exílio em Londres, que aconteceu entre 1970 e 71, e foi impulsionado pela prisão (entre final de 68 e início de 69), e pela posterior vigilância opressiva que a ditadura militar lhe impôs. Essas traduções estão abaixo em ordem cronológica:

1) “De leve” 1977

(“Get Back” – Lennon & McCartney – gravação Beatles 1969)

2) “Não chore mais” 1977

(“No woman, no cry” 1974 – Vincent Ford – gravação Bob Marley 1974 e 1975)

3) “Sargento Pimenta e a Solidão” 1981

(“Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band” – Lennon & McCartney – grav. Beatles 1967)

- 4) "Só chamei porque te amo" 1985
(“I just called to say I love you” 1984 – Stevie Wonder)
- 5) "Mande-me algo" 1997
(“Send me some lovin'” – L. Price & J. Marascalco – gravação Little Richard 1957; Stevie Wonder 1967; parcialmente grav. John Lennon 1975)
- 6) "Eleve-se alto ao céu" 2001
(“Lively up yourself” 1974 – Bob Marley)
- 7) "Kaya n'gan daya" 2001
(“Kaya” 1978 – Bob Marley)
- 8) "Tempo só" 2001
(“Time will tell” 1978 – Bob Marley)

Além da evidente preferência por Beatles e Bob Marley, parece haver dois critérios norteando a escolha das canções acima por GG. Em primeiro lugar, a seleção reflete um interesse por ritmos estrangeiros contemporâneos: *rock*, *funk*, *pop*, *reggae*. Isso tem relação com características notáveis no cancionário de GG: sua versatilidade para compor nos mais variados estilos e ritmos musicais e sua preocupação com reunir tanto peças e elementos representativos da música tipicamente brasileira quanto peças que incorporam ritmos internacionais modernos, especialmente aqueles marcados pela herança rítmica africana (caso dos estilos musicais mencionados). Em segundo lugar, a quase totalidade das escolhas tem relação com a obra de artistas negros. Aqui também se vêem pontos de contato com características de suas composições: a questão da negritude e da herança cultural africana é evidente tema e motor de numerosas canções compostas pelo próprio GG, como se evidencia examinando suas letras compiladas por Rennó (2003).

Um exame mais detido de uma das traduções mencionadas acima revela mais características importantes de GG como tradutor. Trata-se da versão feita para "*I just called to say I love you*" de Stevie Wonder (SW em diante). O Quadro 1 mostra um alinhamento de duas diferentes traduções da letra de SW, a versão de GG e a tradução apresentada na página web da Nativa FM Rio, do tipo que algumas emissoras costumam fazer para serem enunciadas por um locutor, a modo de tradução simultânea. Mesmo uma rápida olhadela comparativa a essas duas diferentes traduções da letra mostra que há grandes diferenças entre elas, atribuíveis a suas funções bastante distintas: informar sobre os significados de palavras e versos da letra-fonte, no caso da tradução da Nativa FM, e, no caso da versão de GG, permitir que a canção possa ser cantada em português, e assim ser entendida e acompanhada pelo público brasileiro sem intermediação, propiciando prazer estético.

O refrão de GG traduz muito de perto o da letra de SW, com algumas manipulações de sentido atribuíveis a limites formais impostos pela rima e pelo número de notas da melodia. É no título e no refrão, traduzidos bastante literalmente, que se concentra a cena central e a idéia tema por trás da estrutura de imagens poéticas na letra de SW: um "eu" faz uma ligação telefônica a um par romântico apenas para dizer que o/a ama, sem que isso possa ser justificado por nenhuma data especial ou acontecimento excepcional.

| | |
|--|------------------------------------|
| <i>I just called to say I love you</i> | Só chamei porque te amo |
| <i>I just called to say how much I care</i> | Só chamei porque é grande a paixão |
| <i>I just called to say I love you</i> | Só chamei porque te amo |
| <i>And I mean it from the bottom of my heart</i> | Lá bem fundo fundo do meu coração |

As modificações semânticas e sintáticas na versão do primeiro verso do refrão são pequenas. "*I just called to say I love you*" aparece traduzido como "só chamei porque te amo". Há exclusão do verbo "dizer" ("*to say*"), que, no entanto, permanece implícito na situação dialógica instaurada por "*you*" → "você", no refrão. A conjunção causal "porque" corresponde bem à relação de finalidade introduzida por "*to*" em "*to say*", já que causa e finalidade são relações semânticas muito próximas. Além disso, "porque" recupera perfeitamente as sonoridades vocálicas de "*to say*". O paralelismo do início dos três primeiros versos é mantido ("*I just called to say...*" 3X → "Só chamei porque..." 3X). No último verso, "coração" é a tradução literal de "*heart*", palavra com sentido importante dentro do tema romântico da canção, e que faz uma rima parcial com "*care*". Essa rima se recupera com a palavra "paixão", no segundo verso, que, talvez em razão dessa rima, é o verso que mostra maior manipulação dos sentidos na tradução. No entanto, mesmo na correspondência menos literal que se estabelece entre "*how much I care*" e "é grande a paixão", há vínculos semânticos próximos dados pela expressão de um afeto ("*I care*" → "a paixão"), em ambos os casos intensificados pelas palavras precedentes ("*how much*" → "é grande"), e em rima com o verso final.

Tomando por base as restrições que vimos como previsíveis para a tradução de canção (como tipo de tradução subordinada e de tradução poética), era possível esperar que as letras de GG e SW não fossem exatamente coincidentes palavra a palavra, no que se refere a seus significados superficiais, considerando os versos correspondentes no alinhamento. Contudo, excluído o refrão, as diferenças entre os versos parecem maiores do que seria possível justificar apenas pelas especificidades formais desse tipo de tradução, ou seja, pela necessidade de adaptação da letra à melodia,

às rimas etc. No entanto, é possível notar estreitas coincidências entre as duas letras, usando parâmetros de observação que não as seqüências lineares dos sentidos, principalmente campos semânticos e padrões de estruturação geral da letra.

A letra de SW se constrói como justaposição paralelística de frases negativas iniciadas por "no", que negam que a data seja especial ou que algo excepcional tenha acontecido no mundo exterior. O conteúdo dessas negações é uma variação sobre a idéia do refrão, e se constrói a partir de dois campos semânticos: datas especiais/festivas e meses/estações do ano, com seus fenômenos naturais correlatos nos climas temperados do hemisfério norte, que tem as estações bem marcadas e invertidas com relação ao hemisfério sul. Esses dois campos se articulam numa unidade ao serem apresentados numa seqüência cronológica que se inicia no dia de Ano Novo e percorre exatamente o período de um ano, passando por cada um dos meses.

| | | |
|--|---|---|
| I just called to say I love you Stevie Wonder ³ | Só liguei pra dizer que eu amo você Internet ⁴ | Só chamei porque te amo Gilberto Gil ⁵ |
|--|---|---|

| | | |
|---|--|---|
| No New Year's day to celebrate | Não é dia de Ano Novo para celebrar | Não é Natal nem Ano Bom |
| No chocolate covered candy hearts to give away | Nem coraçõezinhos cobertos de chocolate para te dar | Nenhum sinal no céu nenhum Armagedom |

³ Cf. WONDER, 1984

⁴ Cf. NATIVA..., 2007

⁵ Cf. GIL, 1987.

| | | |
|--|--|--|
| No first of Spring no song to sing | Não é o primeiro dia de primavera e nenhuma canção para ser cantada | Nenhuma data especial |
| In fact it 's just another ordinary day | De fato hoje é apenas mais um dia comum | Nenhum ET brincando aqui no meu quintal |
| No April rain no flowers' bloom | Não há chuva de abril nem o vicejar das flores | Nada de mais nada de mau |
| No wedding Saturday within the month of June | Não há sábado de casamento durante o mês de junho | Ninguém comigo além da solidão |
| But what it is is something true | Mas o que existe é uma coisa verdadeira | Nem mesmo um verso original |
| Made up of these three words that I must say to you | Feita destas três palavras que eu preciso dizer pra você | Pra te dizer e começar uma canção |
| <i>I just called to say I love you</i> | Eu só liguei pra dizer que amo você | Só chamei porque te amo |
| I just called to say how much I care | Eu só liguei para dizer o quanto me importo | Só chamei porque é grande a paixão |
| I just called to say I love you | Eu só liguei pra dizer que eu amo você | Só chamei porque te amo |
| And I mean it from the bottom of my heart | E eu falo isso do fundo do meu coração | Lá bem fundo, <i>fundo do meu coração</i> |
| No Summer's high no warm July | Não é alto verão nem o calor de Julho | Nem Carnaval nem São João |

| | | |
|---|---|---|
| No harvest moon to light one tender August night | Não há lua cheia para iluminar uma meiga noite de agosto | Nenhum balão no céu nem luar do sertão |
| No Autumn breeze no falling leaves | Não há brisa de outono nem folhas caindo | Nenhuma foto no jornal |
| Not even time for birds to fly to southern skies | Não é nem mesmo o tempo dos pássaros voarem para os céus do sul | Nenhuma nota na coluna social |
| No Libra sun no Halloween | Não há o sol de Libra nem a festa do Dia das Bruxas | Nenhuma múmia se mexeu |
| No giving thanks for all the Christmas joy you bring | Nem graças por toda a alegria de Natal que você traz | Nenhum milagre da ciência aconteceu |
| But what it is is though old so new | Mas existe uma coisa que apesar de velha é tão nova | Nenhum motivo nem razão |
| To fill your heart like no three words could ever do | Para encher o seu coração como outras três palavras jamais serviriam | Quando a saudade vem Não tem explicação |

A letra de GG também se estrutura como justaposição de frases paralelísticas negativas, mas as partículas negativas introdutórias reúnem diversas possibilidades do repertório da língua portuguesa: “não”, “nenhum”, “nem”, “nenhuma”, “ninguém”, “nada”. A letra de GG mantém o campo semântico das festas, adaptando-o à realidade cultural brasileira, e usando, em vez de *Halloween* ou referências ao *Valentine's Day*, o Carnaval e referências às festas juninas. Não aparece o campo das estações do ano e

de seus fenômenos correlatos nos climas temperados do hemisfério norte. Seguindo o princípio de adaptação à realidade brasileira (que opera na tradução do campo das festas), tal exclusão é coerente, já que os fenômenos naturais das estações não acontecem no Brasil como aparecem na letra de SW. Em seu lugar, GG introduz um campo não presente na letra-fonte, mas fácil de derivar criativamente do verso "*in fact it 's just another ordinary day*", um campo que reúne vários tipos de acontecimentos excepcionais ("nenhum ET brincando aqui no meu quintal"; "nada de mais, nada de mau"; "nenhuma foto no jornal / nenhuma nota na coluna social"; "nenhuma múmia se mexeu / nenhum milagre da ciência aconteceu").

A tradução de GG se mostra como uma tradução criativa, gerada com base na estrutura formal, nos sentidos e imagens da letra-fonte, mas que adapta as imagens aos costumes e à geografia da cultura de chegada e prioriza a necessidade de recriação poética e de ajuste à melodia da canção.

Haroldo de Campos e Gilberto Gil: in(con)fluências

Aqui vale retomar os vínculos dos tropicalistas com os irmãos Campos, focalizando a importância que a tradução tem para o trabalho literário destes poetas, e a teorização particular que Haroldo de Campos faz sobre o traduzir.

A partir de Jakobson, Haroldo de Campos (1969b, p.111) enunciava que "[...] é da essência mesma da tradução de poesia o estatuto de impossibilidade", e que no caso da poesia só é possível "[...] traduzir sob o signo da invenção". Na tradução de poesia, diz ele, "[...] como que se desmonta e remonta a máquina da criação" (CAMPOS, 1992, p.43). Esses são princípios essenciais que norteiam sua proposta de transcrição,

segundo a qual, na tradução de uma estrutura textual artística, o texto-fonte precisa ser reconfigurado criativamente...

Num produto que só deixe de ser fiel ao significado textual para ser inventivo, e que seja inventivo na medida mesma que transcenda, deliberadamente, a fidelidade ao significado para conquistar uma lealdade maior ao espírito do original trasladado, ao próprio signo estético visto como entidade total, indivisa, na sua realidade material (no seu suporte físico, que muitas vezes deve tomar a dianteira nas preocupações do tradutor) e na sua carga conceitual. (CAMPOS, 1992 , p.47).

Para Haroldo de Campos (1969a, p.100):

Numa tradução de um poema o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada essa mensagem, da informação estética, não da informação meramente semântica. Por isso sustenta Walter Benjamin que a má tradução (de uma obra de arte verbal, entenda-se) caracteriza-se por ser a simples transmissão da mensagem do original, ou seja, "a transmissão inexata de um conteúdo inessencial".

Na teoria-programática de Haroldo de Campos (1992, p.39), tradução é crítica, é uma das formas mais sofisticadas de leitura, e é, por fim, "nutrimento do impulso criador" Com relação à idéia de que, no ato da tradução, o alheio, o estrangeiro nutre o impulso criador e ajuda a re-inventar a identidade, saltam aos olhos as confluências entre o "canibalismo" da antropofagia oswaldiana, a transcrição bíblica e provençal, entre outras, dos irmãos Campos, as

propostas de transcrição de Haroldo de Campos, e a prática da tradução musical por esse poeta da canção brasileira, Gilberto Gil.

As características apontadas até aqui para GG como tradutor da canção têm estreita semelhança com os princípios segundo os quais os irmãos Campos lidam com a tradução, tanto no aspecto micro de seus procedimentos tradutórios transcriadores, quanto no aspecto macro, sistêmico, de sua seleção meio programática das canções a serem traduzidas, que parece guiada pela valorização do recurso à tradução – e à incorporação do estrangeiro – como estratégia de criação, de renovação, como elemento capaz de contribuir para a evolução do sistema artístico-cultural receptor. As confluências apontadas entre tropicalistas e concretistas nos autorizam a supor, com razoável grau de segurança, que tais semelhanças não sejam mera coincidência, mas que GG trabalhe tendo em mente as propostas de Haroldo de Campos, em suas traduções de canções.

CINTRÃO, Heloísa Pezza. Gilberto Gil and Haroldo de Campos: in(con)fluencies, transcreation of the song. **Revista de Letras**, São Paulo, v.47, n.1, p. 129–154, jan./jun. 2007.

- **ABSTRACT:** *Between 1967 and 1968, Gilberto Gil and Caetano Veloso headed Tropicália, an avant-garde movement in Brazilian Popular Music. In the tropicalist phase of their appearances in Festivals, Gil and Caetano had contact with the Brazilian concrete poets. The lyrics of “Batmakumba”, 1968, written in partnership between Gil and Caetano, are a concrete poem. The concretists also contributed to the enthusiasm of the baianos towards*

Oswald de Andrade's Anthropophagy. Gil had already revealed an 'anthropophagic' vocation in 1967, when he dreamed about mixing electrified musical innovations from abroad with autochthonous artistic manifestations; the Beatles with the Banda de Pifanos from Caruaru. Anthropophagy, Transcreation and Tropicália coincide in their incorporation of foreign elements as a revitalizing food for national art. We are to discuss this convergence from the perspective of its resonances in the work of Gil as a song translator. There are similarities between poetry translation and song translation, and some song translations by Gil are consistent with brothers Campos' ideas in two aspects: in the procedures used to translate, and in the very selection of the songs to be translated, which seem chosen bearing in mind certain contributions to the semiotic target system.

- **KEYWORDS:** *Gilberto Gil, song translation. Haroldo de Campos. Transcreation. Tropicália. Anthropophagy*

Referências:

CALADO, C. **Tropicália**. São Paulo: Ed. 34, 1977.

CAMPOS, A. de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como Criação e como crítica. In: _____. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992. p.31-48.

_____. A palavra vermelha de Hölderlin. In: _____. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1969a. p.93-107.

_____. Píndaro hoje. In: _____. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1969b. p.109-119.

CINTRÃO, H. P. **Colocar lupas, transcriar mapas**: iniciando o desenvolvimento da competência tradutória em níveis iniciais de espanhol como língua estrangeira. 2006. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006a.

_____. Fidelidad y finalidad en traducción subordinada. In: BRAVO UTRERA, Sonia; GARCÍA LÓPEZ, Rosario (Ed.). **Estudios de traducción**: problemas y perspectivas. Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2006b. p. 593-606. 01 CD-ROM.

GIL, G. **Discurso do ministro da Cultura, Gilberto Gil, na Terceira Bienal de Cultura da União Nacional dos Estudantes**. 2003. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/noticias/discursos/index.php?p=689&more=1&c=1&pb=1>>. Acesso em: 14 ago. 2007. Não paginado.

_____. Só chamei porque te amo. In: _____. **Gilberto Gil em concerto**. [S.l.]: Warner, 1987. 1 LP. Faixa 7. Versão de 1985 para WONDER, Stevie. I just called to say I love you, 1984.

HURTADO ALBIR, A. **Traducción y traductología**: introducción a la traductología. Madrid: Cátedra, 2001.

JAKOBSON, R. Aspectos lingüísticos da tradução. In: _____. **Lingüística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2001. p. 63-72.

_____. Lingüística e poética. In: _____. **Lingüística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2001. p.118-162.

MAYORAL, R; KELLY, D; GALLARDO, N. Concept of constrained translation: non-linguistic perspectives of translation. **Meta**, Montreal, v.33, n.3, p.356-367, 1988.

MILTON, J. **Tradução**: teoria e prática. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MORAES NETO, G. **Entrevista a Gilberto Gil**: a hora de fazer um balanço das utopias irrealizadas. abril 2004. Disponível em: <<http://www.geneton.com.br/archives/000059.html>> Acesso em: 14 ago. 2007.

NATIVA FM RIO. **I just called to say I love you [Só liguei prá dizer que eu amo você]**: traduções. Disponível em: <http://www.nativafmrio.com.br/traducoes_ver.aspx?idTraducao=134> Acesso em: 17 jun. 2007.

RENNÓ, C (Ed.). **Gilberto Gil**: todas as letras. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SORROCE, D. S. **Gilberto Gil**: canção e poética na Tropicália. 2003. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Letras) – Universidade Prebiteriana Mackenzie, São Paulo, 2003.

TITFORD, C. Sub-titling – constrained translation. **Lebende Sprachen**, Berlin, v. 27, n.3, p.113-116, 1982.

TOURY, G. The nature and role of norms in translation. In: VENUTI, L. (Ed.). **The translation studies reader**. Londres: Routledge, 2000. p.199-210.

VEGA, M.I Á. (Ed.). **Textos clásicos de teoría de la traducción**. Madri: Cátedra, 1994.

WONDER, S. I just called to say I love you. In: _____. **The woman in red**: soundtrack. [S.I.]: Motown, 1984. 1CD. Faixa 4.

Anexo A

BATMAKUMBA

Gilberto Gil e Caetano Veloso

1968

Batmakumbayêyê batmakumbaoba

Batmakumbayêyê batmakumbao

Batmakumbayêyê batmakumba

Batmakumbayêyê batmakum

Batmakumbayêyê batman

Batmakumbayêyê bat

Batmakumbayêyê ba

Batmakumbayêyê

Batmakumbayê

Batmakumba

Batmakum

Batman

Bat

Ba

Bat

Batman

Batmakum

Batmakumba

Batmakumbayê

Batmakumbayêyê

Batmakumbayêyê ba

Batmakumbayêyê bat

Batmakumbayêyê batman

Batmakumbayêyê batmakum

Batmakumbayêyê batmakumba

Batmakumbayêyê batmakumbao

Batmakumbayêyê batmakumbaoba