



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS

“1992(¿QUINIENTOS AÑOS DE QUÉ?) ” E “COMO NOSSOS PAIS”:
UMA ANÁLISE DO PERCURSO AUTOTRADUTÓRIO DE BELCHIOR

Elisângela Félix Macêdo Gonçalves

Brasília, DF
Julho de 2023



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS

**“1992 (¿QUINIENTOS AÑOS DE QUÉ?)” E “COMO NOSSOS PAIS”:
UMA ANÁLISE DO PERCURSO AUTOTRADUTÓRIO DE BELCHIOR**

Projeto Final de Curso apresentado ao Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial de finalização de curso para o alcance de Título de Bacharel em Letras-Tradução Espanhol.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a. Sandra María Pérez López.

Brasília-DF
Julho de 2023

FOLHA DE APROVAÇÃO

ELISÂNGELA FÉLIX MACÊDO GONÇALVES

**“1992 (¿QUINIENTOS AÑOS DE QUÉ?)” E “COMO NOSSOS PAIS”:
UMA ANÁLISE DO PERCURSO AUTOTRADUTÓRIO DE BELCHIOR**

Projeto Final de Curso apresentado ao Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial de finalização de curso para o alcance de Título de Bacharel em Letras-Tradução Espanhol.

Data de aprovação: ___ / ___ / _____

Prof.^a Dr.^a Lucie Josephe de Lannoy

Prof. Dr. Júlio César Neves Monteiro

Prof.^a Dr.^a Sandra María Pérez López (orientadora)

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, a Deus, que iluminou meu caminho durante esta caminhada.

Aos meus filhos, que de forma especial e carinhosa deram-me força e coragem, apoiando-me nos momentos de dificuldade, principalmente a minha filha mais velha, Giovanna.

Aos meus professores, que durante toda a jornada acadêmica auxiliaram-me com muita empatia e carinho.

À Professora Sandra María, minha orientadora, pelo carinho e paciência comigo durante todo o desenrolar do trabalho, sempre ostentando um sorriso no rosto e demonstrando muita sabedoria – o que me deixou mais tranquila para a realização desta tarefa.

Ao meu paizinho, que me doou o seu computador antigo e nele consegui desenvolver toda a pesquisa.

Aos entrevistados que gentilmente contribuíram com a pesquisa, Diego Figueiredo, Tota, Jorge Mello, Sérgio Zurawski e Mario Carrero.

E por último, e não menos importante, à minha irmã, que muitas vezes me auxiliou cuidando do meu filho para que eu conseguisse estudar.

Ploft

O nordeste, sentado na esquina do mapa,
Olvidado de los Reyes del mundo en un siglo de luces,
Se mira no Atlântico: Américas, Áfricas,
Índios, pobres e jovens, tudo um negro blues.

A dor do Nordeste, a cor do Nordeste,
Deste e daquele outro que o homem não vê,
Las venas abiertas de Latinoamérica:
Mil poetas, primatas que abraçam o E.T.

BELCHIOR E JORGE MELLO

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo discutir a obra do compositor, autotradutor e cantautor brasileiro Belchior, com foco no processo tradutório das canções *1992 (¿Quinientos años de qué?)* e *Como nossos pais*. Esta última é analisada do ponto de vista do Pentatlo, de Peter Low, e a primeira, em diálogo com autores como Chersterman e Haroldo de Campos, com relação à recriação como um processo de tradução. A autotradução de obras literárias – aqui, letras de músicas – é um tema ainda pouco abordado nos Estudos da Tradução e, também, do ponto de vista dos Estudos do Tradutor. Nesse sentido, este trabalho observa como é construída a cantabilidade das traduções em questão e levanta dados sobre a atividade autotradutória de Belchior através de contribuições obtidas em entrevistas a músicos que fizeram parte da carreira do sobralense.

PALAVRAS-CHAVE: autotradução, Belchior, processo tradutório, cantabilidade.

RESUMEN

Esta investigación tiene como objetivo discutir la obra del autor, autortraductor y cantautor brasileño Belchior, centrándose en el proceso de traducción de las canciones *1992 (¿Quinientos años de qué?)* y *Como Nossos Pais*. Esta última se analiza desde el punto de vista del *Pentatlon* de Peter Low, y la primera, en diálogo con autores como Chersterman y Haroldo de Campos, quien aborda la recreación como proceso de traducción. La autortraducción de obras literarias –aquí, letras de canciones– es un tema aún poco abordado en los Estudios de la Traducción y, también, desde el punto de vista de los Estudios del Traductor. En ese sentido, este trabajo observa cómo se construye la cantabilidad de las traducciones en cuestión y recopila datos sobre la actividad autortraductora de Belchior a través de aportes obtenidos en entrevistas con músicos que formaron parte de la carrera del artista de Sobral.

PALABRAS CLAVE: autortraducción, Belchior, proceso de traducción, cantabilidad.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
1. ABORGADENS E AGENTES DA TRADUÇÃO MUSICAL.....	12
1.1. CONCEITUAÇÃO DA MUSICALIDADE SEGUNDO PETER LOW E PAULO HENRIQUES BRITTO: UMA DISCUSSÃO	12
1.2. CANTAUTORES E AUTOTRADUTORES: O CASO DE BELCHIOR	14
2. BELCHIOR ENTRE O BRASIL E O URUGUAI: UM RETRATO DE SEU PERCURSO (AUTO) TRADUTÓRIO	18
3. UM RECORTE DA OBRA DO SOBRALENSE DO PONTO DE VISTA TRADUTÓRIO.....	26
3.1. <i>1992 (¿QUINIENTOS AÑOS DE QUÉ?) E QUINHENTOS ANOS DE QUÊ?.....</i>	<i>26</i>
3.2. <i>COMO NOSSOS PAIS E COMO NUESTROS PADRES.....</i>	<i>31</i>
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	38
REFERÊNCIAS.....	40
APÊNDICES.....	43

INTRODUÇÃO

Quando alguém lê um livro ou mesmo um texto em outra língua, geralmente não se preocupa com a tradução, ou seja, entre outros fatores, com quem o traduziu, seu agente mais direto. É importante frisar que o tradutor escolhe minuciosamente as palavras e locuções para lançá-las em suas traduções, estuda também a língua de partida, costumes, leis, variações linguísticas e variantes com que pode trabalhar em sua proposta tradutória.

Nesse sentido, o tradutor lança o texto na sua forma traduzida que chega ao leitor final, o qual fica assim, habitualmente, sem acesso ao que se costuma conhecer como original. É por motivos como esses que o processo tradutório, estabelecido pelo tradutor, de extrema importância, como também seu agente, o próprio tradutor. Ele pode agir em diversos âmbitos profissionais, uma vez que é requisitado para distintos tipos de trabalhos, sejam traduções ou versões, escritas ou expressas oralmente, por exemplo. E, ainda, todas podem ser realizadas sob juramento, o que torna o labor muito mais sério e, às vezes, dependendo do contexto, perigoso, no sentido dos riscos envolvidos em se traduzir o que deseja um representante de um país para outro.

Quando se tenciona começar uma análise tradutória, como qualquer outra discussão sob uma área do conhecimento, é necessário o levantamento de estudos teóricos relevantes no campo que se pretende discutir. Como aponta Bassnett (2003), a disciplina Estudos da Tradução deixou de ser uma área de pesquisa secundária no final dos anos 1970 e início dos anos 1980. Nos anos 1990 consolidou-se internacionalmente com o auxílio dos meios eletrônicos. Ainda no final dos anos 1970, a disciplina foi objeto de investigação no tocante à história da tradução, porque os Estudos da Tradução ajudaram a moldar o conhecimento do mundo no passado, e ajudam também a moldar o presente. A tradução contribuiu para melhorar a compreensão de um mundo cada vez mais fragmentado, já desde o passado, em que tendia a ser vista, quando considerada, como uma subdivisão da Linguística. Hoje ela é tida como uma área de investigação interdisciplinar, com intenso olhar voltado para o elo indissolúvel entre a língua e a cultura.

De fato, ao falar em processo tradutório é necessário se pensar sobre língua e linguagem. A linguagem é a forma como cada falante se expressa por meio das línguas. É uma arte construída no meio social, isto é, na comunidade em que se vive, sendo determinada pelo ambiente e pelos processos culturais de cada sociedade. É, porém, um fator determinante da

forma de interação entre os sujeitos de construção da realidade, em cada cultura. De acordo com Jakobson (1967) esse processo de comunicação se dá, em concreto, por meio da língua. E, quando mais de um sistema linguístico está envolvido, é a tradução que viabiliza a comunicação.

Dentro desse contexto geral, este trabalho tem por **objetivo geral** analisar o projeto tradutório de duas composições do cantor brasileiro Belchior. De acordo com Cordeiro (2004, *apud* Robinson 2002, p. 137), o processo tradutório tem a seguinte forma: antes de tudo, por meio de sua intuição, o tradutor tenta compreender o funcionamento da estrutura sintática e o significado de uma palavra ou frase da língua com que vai trabalhar, para, a seguir, reexpressá-los. Esse processo será aqui observado com relação a duas das obras de Antônio Carlos Gomes Belchior (26 de outubro de 1946 – 30 de abril de 2017), um poeta cantante e compositor brasileiro, nascido em Sobral (Ceará), mais conhecido como Belchior.

A fortuna artística do sobralense se firmou com a composição de diversas canções, entre as quais *Como os nossos pais*, que ficou conhecida na voz da Elis Regina. No entanto, seu envolvimento profissional com esse campo se assentou antes, quando ganhou um festival universitário com a música *Na hora do almoço*, após o qual deixou o curso de Medicina para dedicar-se à música, sua grande paixão.

Outra de suas composições é *Quinhentos anos de quê?* Lançada no álbum *Baihuno* de 1993 pela MoviePlay, tradução de um original em espanhol, composto em parceria com os músicos uruguayos Larbanóis & Carrero em 1992, e lançada no álbum *Eldorado* no mesmo ano. A palavra “baihuno” é a junção de baiano com huno, termo que caracteriza os asiáticos que rumaram para a Europa na Idade Média, segundo o jornalista Mauro Ferreira, que escreve sobre músicas desde 1987 e é colunista de O Globo.

A obra tem a letra original em espanhol e conta com sua versão para o português pelo próprio Belchior e o duo já mencionado. De fato, o compositor passou um tempo no Uruguai e traduziu algumas de suas músicas, pois era fluente na língua espanhola.

Com uma vasta lista de canções que retratam a política, nelas Belchior fala também de amor e da admiração pelo próprio país. O poeta cantante foi um poliglota, era conhecedor de mais de sete línguas e, por esse motivo, gostava de brincar com as palavras e misturar alguns idiomas em suas canções. Também foi seminarista, razão pela qual compunha e versava também para o latim. Um exemplo de canção é a versão do trecho do Salmo 50, musicado.

Assim, pelo viés da autotradução, esta pesquisa observará o processo tradutório de 1992 (*¿Quinientos años de qué?*) para o português e de *Como nossos pais* para o espanhol. Analisar o processo tradutório de canções envolve, aqui, realizar uma reflexão do ponto de vista do Pentatlo, de Peter Low, que inclui, ainda, observar as estratégias de tradução utilizadas e uma problematização sobre autotradução. Dessa forma, os **objetivos específicos** que almeja atingir esta pesquisa são os seguintes:

- a) Apresentar Belchior como autotradutor.
- b) Analisar estratégias de tradução adotadas na tradução para o português de *Quinhentos anos de quê?*
- c) Colocar o Pentatlo em relação à autotradução para o espanhol da canção *Como nossos pais*.

Para fundamentar esse estudo, buscou-se um referencial teórico ratificado em textos de autores e pesquisas que tratam do tema. Diante do exposto, o trabalho se organiza em três capítulos. Neles procuram-se tratar, logo no capítulo I, as abordagens e agentes da tradução musical, o conceito de musicalidade por Peter Low juntamente sob a perspectiva de Henriques Britto. Apresentam-se, além disso, os conceitos de cantautor e autor-tradutor, e sua relação com Belchior. Logo no capítulo II, busca-se enfatizar o percurso (auto)tradutório de Belchior. Em seguida, o capítulo III visa a compreender a obra do sobralense do ponto de vista tradutório, com relação a um recorte de sua obra.

Para alcançar esses objetivos, foi adotada uma metodologia de cunho bibliográfico, que de acordo com Vergara (1998 p. 15) é realizada por meio do recurso a material já publicado em livros, revistas e redes eletrônicas, isto é, material acessível ao público. A pesquisa bibliográfica procura explicar seu objeto a partir de referências teóricas publicadas em documento.

Além dessa metodologia, que incluiu um mapeamento das obras traduzidas pelo cantautor Belchior, para esta pesquisa foram realizadas entrevistas com alguns dos músicos e produtores musicais que acompanharam Belchior durante a sua trajetória, cujas transcrições se juntam nos apêndices. Para a execução das entrevistas, foi feito um levantamento inicial das personagens que poderiam ter acompanhado mais de perto o cantautor. A seguir, foram enviadas mensagens de texto por celular, conseguido por meio de um grupo em comum, para três dos primeiros entrevistados que aparecem listados no apêndice, os quais responderam

prontamente aceitando participar da entrevista. Algumas mensagens foram de texto, e outras por áudio e transcritas aqui. A quarta entrevista foi efetuada após exaustiva procura, por e-mail, e logo depois por WhatsApp. O texto é reproduzido aqui, como também o áudio, que foi transcrito. A última entrevista foi produto de uma longa procura, até o recebimento de resposta positiva por e-mail após, o que formalizou sua realização. As entrevistas duraram alguns dias até a sua conclusão. As duas primeiras foram feitas concomitantemente e as demais, uma após a outra.

Assim, após o levantamento do arcabouço teórico e dos insumos necessários ao trabalho, seguido por sua análise inicial, foi realizada a elaboração do texto final da presente pesquisa. Sua relevância deriva das lacunas que os Estudos da Tradução ainda têm em relação às investigações publicadas no campo da tradução musical e da autotradução, em que há, relativamente, pouca pesquisa. Nesse sentido, estudos como este podem ser de grande interesse dentro do campo da tradução e literatura, mas, também, da cultural. Conforme Costa e Silva-Reis (2017), a música é um objeto sonoro que, quando traduzido, ingressa no acervo de elementos de tradução cultural de um povo. Nesse enfoque, as canções se fazem presentes em vários momentos do cotidiano das pessoas e permeiam suas vidas por vários veículos, como a própria rádio, televisão, em séries, filmes, publicidades, jingles políticos, no ensino de línguas, entre outros. Tudo isso ocorre através de um conjunto de sujeitos envolvidos na produção da canção, da sua composição inicial, passando pela sua tradução – quando esse processo ocorre – e chegando até sua interpretação para o público.

Diante do exposto, a seguir se iniciará o primeiro capítulo desta pesquisa, em que se discorrerá, especificamente, acerca do conceito de musicalidade, com foco no Pentatlo de Peter Low e considerações sobre essa abordagem de Paulo Henriques Britto, e acerca dos agentes da autotradução, no caso da tradução musical.

CAPÍTULO 1

Abordagens e agentes da tradução musical

Neste ponto, tem seu início o primeiro capítulo deste trabalho, que dirige sua atenção para um aspecto que tem sido ainda pouco explorado pelas publicações em Estudos da Tradução, ligados, principalmente, à prática e aos responsáveis pela tradução de canções.

Sobre eles, nota-se a dificuldade em relação às pesquisas e investigação em uma modalidade tradutória que envolve a tradução literária, a qual apresenta complexidades diversas. De fato, quando se fala em tradução musical, o apanhado de reflexões que se encontra sobre essa produção é construído, geralmente, em torno da literatura e da poesia. Como se verá a seguir, será Peter Low, um estudioso da tradução e poesia, um dos que, ao analisar traduções de músicas, apontará a dificuldade de produzir traduções cantáveis, não meras traduções de poemas. Para tanto, formulará critérios, que aqui serão analisados, com base em sua própria experiência como pianista, tradutor e professor, que o levarão a desenvolver o princípio do Pentatlo.

1.1. Conceituação da musicalidade segundo Peter Low e Paulo Henriques Britto: uma discussão

Segundo Peter Low (2020, p. 315), historicamente há uma diversidade de traduções relacionadas com o campo musical, como as que ilustram as diferenças entre as que denomina de traduções-recitais e as traduções cantáveis. As primeiras são versões não cantáveis, como no caso de poemas que expressam as letras de canções noutra língua, de forma a o público de um concerto conseguir acompanhar o sentido enquanto são cantadas na língua original. Em contrapartida, há as traduções cantáveis, que constituem um gênero distinto, as quais são destinadas à performance na língua-alvo.

Nesta última categoria estão as músicas de Belchior que serão objeto de análise do presente trabalho, pois suas traduções são tratadas como cantáveis, com o qual necessitam se adequar à performance da língua-alvo, preservando, no possível, a forma e o (con)texto.

Nesse sentido, existem canções em que a cultura do texto-fonte aparece muito enraizada e, nesse caso, se a cultura da língua-alvo não tiver referências semelhantes, o melhor seria

somente ter a melodia completa na língua-fonte na tradução, ou acompanhá-la com algum instrumento musical para apreciar a melodia, mesmo que de forma simplificada.

Por serem poesias cantadas, as músicas de Belchior passam de um gênero para o outro, ou seja, de poema para música, e, nesse sentido, para sua tradução há que se fazer mudanças na tradução conforme o ritmo, a métrica, se for o caso, a rima e o próprio contexto, o qual precisa se encaixar na cultura de chegada. Como observa Low (2020), a diferença entre tradução literária e traduções de canções consiste basicamente em que, para a literária, são traduzidos poemas para a folha impressa ou para serem recitados, em alguns casos, mas a tradução de letras de canções possui um *skopos* diferente, o qual vai ser reestruturado de acordo com as necessidades da cantabilidade.

Low (2020) define cinco critérios para uma boa tradução de músicas, que ele chama de Princípio do Pentatlo: cantabilidade, sentido, naturalidade, ritmo e rima. O tradutor musical deve, obrigatoriamente, levar em consideração esses critérios para que a tradução tenha sucesso, estabelecendo um balanceamento entre eles, conforme seus objetivos tradutórios e própria natureza do texto. Deles, necessariamente a cantabilidade é o primeiro e mais proeminente princípio, porque, para Low, se a canção for pobre nesse quesito, será um fracasso e não deverá ser cantada, a menos que a tradução seja revisada para conseguir ser vocalizada. Assim, para verificar esse princípio, podem ser chamados professores de canto, regentes de coral ou cantores. O segundo princípio é o sentido. O sentido e sua manutenção é o que a tradução precisa observar para não se configurar como uma adaptação, conforme ele menciona. O terceiro princípio, a naturalidade, destaca a atenção para a fluência e idiomaticidade, enquanto cuidados que não impeçam, quando não respeitados, a recepção do sentido pelos ouvintes. E, já sobre os dois últimos, a importância da rima tem a ver com seu valor estrutural, pois pode indicar onde fica o final de cada verso dentro de uma canção, e, acerca do ritmo, o mais importante não é o número de sílabas idêntico ao original, mas a disposição dos acentos com relação à estrutura rítmica da canção. Por isso, na tradução de cada verso, o tradutor pode omitir sílabas, se soarem desagradáveis ao ouvido, ou acrescentá-las, se forem recomendáveis, mas sempre em lugares aceitáveis, para preservar os acentos no verso, e tendo cuidado com a preservação do sentido.

Mesmo sendo cinco os princípios do Pentatlo que propõe Low (2020), eles podem ser resumidos em quatro, conforme observa Paulo Henrique Britto (2019a). Para ele, cantabilidade e ritmo coincidem essencialmente, pelo qual prefere juntá-los. Para Britto, a atribuição de dois princípios diferentes a esses aspectos não procede em línguas como o

português (nem tampouco no espanhol), porque, para diferenciá-los, Low recorre a elementos que se dão no inglês, mas não naquelas línguas. Trata-se de questões como a recomendação de se evitar que sílabas tônicas coincidam com vogais breves, no lugar de longas, diferença essa que, pelo menos no nível fonológico, não existe em espanhol nem em português. A longitude das vogais é, portanto, um aspecto que não interfere na recriação do significado da letra original, como ocorre na tradução literária, de acordo com Britto (2019b) e Campos (2006), nem na definição da forma da canção em espanhol nem em português. Não impede, então, que a tradução consiga ser uma letra de música com todas as características do gênero, que possa ser cantada na melodia original, ou afastando-se dela apenas num grau que não seja impedimento para deixar que a melodia permaneça a mesma. Por isso, a distinção de cantabilidade e ritmo é, aqui, desnecessária.

De fato, a princípio, a tradução de canções é uma releitura poética que pode servir como melodia ou como poesia. Ambas, tradução musical e literária, caminham juntas. No entanto, na tradução de canções para a cantabilidade, tanto é necessário conferir a métrica, o qual costuma se ver em poemas – sem fugir à regra da música –, quanto, até mais importante do que a métrica, analisar as sílabas átonas e as tônicas, em que as batidas da canção precisam coincidir com os acentos. E, para que ocorra esse complexo processo, a presença de seu agente, o tradutor – não raro, o próprio autor da música – é essencial.

1.2. Cantautores e autotradutores: o caso de Belchior

Como é sabido, Belchior interpretava suas composições. Era, então, um cantautor. Conforme Vaquerizo (2015), em termos gerais, o termo cantautor faz referência àqueles músicos que compõem a letra e a sua própria música, e ainda há alguns que musicalizam textos literários ou que compõem para outros intérpretes.

Sua origem remete para um termo anglo-saxão, “*singer-songwriter*”, que corresponde, literalmente, a compositor cantor. Tradicionalmente, as composições de cantautores tratam da temática social, política e filosófica. O acompanhamento das músicas tende a ser simples, pois costuma ser proveniente de tradições populares do país de origem, que deixam o protagonismo para as letras das canções. Em consonância com Vaquerizo (2015), os cantautores recebem o legado clássico e o instrumentalizam, deixando de lado o mito para conseguir atingir a contemporaneidade.

De fato, é o que realmente acontecem com as letras de Belchior, permeadas pela política, ditadura, ufanismo, o amor romântico, a rebeldia, a utopia em viver em grandes metrópoles e, até mesmo, a censura política. Em função desta, Belchior precisou fazer determinadas opções para conseguir protagonizar as letras das músicas. A canção *Como nossos pais*, por exemplo, é um reflexo do contexto histórico da época em que foi lançada, 1976. Os versos em que diz “eles venceram e o sinal está fechado para nós, que somos jovens” são um retrato da ditadura, pela menção aos adversários que venceram e que, agora, são seus algozes. Em “cabelo ao vento, gente jovem reunida”, aparece claramente uma alusão ao movimento hippie surgido nos Estados Unidos na década de 1960, o qual pregava o amor e paz, o respeito à natureza e não ao consumismo, e que, diante de toda a repressão, viu esse conjunto harmônico se desfazer. Perante a censura, o cantautor Belchior precisou fazer intertextualidades e referências indiretas a movimentos, para que a censura não barrasse suas composições, que ele próprio interpretava, mas que se tornaram clássicos da música brasileira também na voz de outros cantores e que, ainda, foram por ele vertidas em outras línguas como o espanhol. Além de cantautor, Belchior era, então, um autotradutor.

Como deixa transparecer o próprio termo, uma autotradução ocorre, no campo musical, quando um cantor faz suas próprias canções e as traduz para outro idioma. Segundo Hernández (2010, p. 114), no caso de os tradutores serem responsáveis pela tradução de composições de si mesmos, a manipulação do texto geralmente é mais livre. Nesse sentido, há mais liberdade para fazer uma autotradução que uma tradução.

O primeiro registro que se tem sobre autotradução é do século I, como menciona Antunes (2019, p. 11), com o historiador Judeu Flavius Josephus (37 d.C – 100d.C), que traduziu do aramaico para o grego o seu primeiro trabalho. É, portanto, uma prática antiga, todavia não reconhecida como prática de trabalho com suas especificidades perante a tradução de obras de outrem. Nesse sentido, em termos gerais, a autotradução, como o próprio nome diz, é um processo no qual um autor/tradutor passa seu texto para outro idioma, ou seja, se autotraduz.

Os estudos sobre a autotradução vêm se desenvolvendo, especialmente, desde começo do século XXI, com trabalhos como o de Tanqueiro (2002). Contudo, aqui, vai ser destacada a contribuição de Simona Anselmi (apud VIANNA, 2022), e, ainda, as reflexões de Britto (2013) sobre suas próprias autotraduções.

Simona Anselmi é professora de Língua Inglesa e Tradução da Universidade Católica do Sagrado Coração, em Milão. Em seu trabalho intitulado *On self-translation. An exploration in self-translation teloi and strategies*, mostra que a atividade de tradução é heterogênea e vai depender do que o autor-tradutor deseja com os seus objetivos, como pontua Antunes (2022).

Para Anselmi, quatro podem ser, essencialmente, as motivações autotradutórias, as quais auxiliam na finalidade e no objetivo por trás dessa atividade. Quando o autor-tradutor realiza uma autotradução, é fixado o objetivo a atingir e esse objetivo seria a intenção por trás do propósito que seu texto autotraduzido teria.

A primeira motivação é aquela em que autores se autotraduzem para fins editoriais. Anselmi enfatiza que, neste caso, o tradutor não deseja que sua obra seja alterada e, por esse motivo, opta por se autotraduzir. A segunda categoria corresponde a autores que se autotraduzem para fins poéticos. Esses tradutores preferem recriar em segunda língua o seu poema a serem traduzidos, geralmente a fim de garantir que não seja levada a cultura de partida para a de chegada. A terceira motivação tem como cerne os autores que se autotraduzem por algum motivo referente à ideologia e, já, a quarta e última, mas não menos importante, é a dos autores se autotraduzem por motivos econômicos e comerciais.

Observada a obra de Belchior e seus depoimentos sobre ela, em que pese a existência de autotraduções, pouco se encontra sobre suas posições acerca dessa prática e, menos ainda, acerca de quais teriam sido suas motivações na hora de levá-la avante. No entanto, podem se tomar como ponto de partida para reconstruir sua perspectiva sobre ela comentários seus sobre sua relação com suas composições em geral. Assim, em uma entrevista concedida ao *Caminhos da Cultura*, Belchior relata como era essa relação e menciona o seu objetivo como artista, que seria tocar o público ouvinte.

Me interessa mais o que a música pode dizer de si mesmo (...). É o que diz o poeta: eu, quando sinto, minto. Eu só posso sentir quando não estou sentindo. O que me interessa na música não é catarse (...) mas a capacidade de exprimir e dizer uma coisa, de mostrar a arte como forma de conhecimento do real, como forma de ataque ao real (CAMINHOS DA CULTURA, 1982).

Nesse sentido, talvez possa se inferir das palavras anteriores como seriam suas autotraduções. Belchior queria transmitir, além de sentimentos, a realidade do que acontecia de um determinado momento da história. Para isso, ele precisaria estar despido de emoções, que conseguiria sentir somente quando conseguisse reproduzir seu efeito por meio da canção propriamente dita. Então, o poeta sobralense queria que o público ouvinte conseguisse sentir,

mas também refletir sobre o que havia escutado. E, é claro, nessa reflexão a tradução – e a autotradução – podem exercer um papel fundamental.

Segundo Britto (2013), na autotradução literária, que inclui o gênero letra de música, pode haver um problema fundamental: a tentação de o autor-tradutor não resistir à tentação de revisar, adaptar, corrigir ao passar para outro idioma o próprio texto. De acordo com Britto, o autor que se autotraduz parece sentir-se autorizado para intervir de modo mais drástico no texto original do que o tradutor que trabalhou com um texto de autoria alheia. Nesse sentido, Britto (2013) menciona Beckett ao falar sobre autotradução e revisão. Para Britto, Beckett escrevia seus textos em inglês, sua língua materna, e os traduzia para o francês. Porém, ao fazer a tradução, revisava o texto traduzido, que terminava sendo menos elaborado que o original.

Sobre esses deslocamentos na autotradução, Britto aponta a presença da domesticação de marcas culturais para o leitor estrangeiro, a fim de não causar estranheza e, assim, afastar o leitor. Esse fenômeno parece especialmente relevante em textos como as canções, em que o receptor precisa construir uma interpretação do sentido do texto ao mesmo tempo em que elas são interpretadas pelo cantor. Como existe pouco tempo para que o público medite sobre o que ouviu simultaneamente à interpretação da canção, a tendência a trabalhar o texto de forma a ser facilmente acessível a quem o ouve é esperável.

Levando, agora, as considerações anteriores para Belchior e as canções analisadas neste trabalho, pode-se apreciar como, em *1992 (¿Quinientos años de qué?)*, o cantautor-poeta parece fazer uma certa revisão na sua autotradução, como pode ser visto mais adiante. Ela ocorre em relação à troca de substantivos e ao tratamento da ordem indireta, muito intimista. Belchior, nessa autotradução, também modifica alguns sentidos para que caibam na cultura de chegada, para facilitar a recepção e, ainda, para facilitar a permanência da rima. Já na canção *Como os nossos pais*, há uma maior sutileza na revisão, que é mais enxuta do que na canção anterior. A canção fala sobre a juventude se identificar como os próprios pais, um fenômeno de identificação que pode ser apreendido em todo o mundo, pois, no geral, os pais já foram filhos em algum momento e agiram como a juventude. Nessa perspectiva, Belchior precisou realizar intervenções menores para sua autotradução, pelo menos no tocante ao sentido.

Assim, na tentativa de descrever o contexto em que ambas as canções citadas e suas autotraduções foram geradas, como também de levantar informações sobre elas, será apresentado o seguinte capítulo deste trabalho, que começa logo a seguir.

CAPÍTULO 2

Belchior entre o Brasil e o Uruguai: um retrato de seu percurso (auto)tradutório

Retomando e dialogando com considerações realizadas sobre a tradução musical no capítulo anterior, esta seção do presente trabalho pretende se debruçar sobre os agentes responsáveis por sua existência no caso que aqui nos ocupa: o que se consegue saber acerca das traduções para o espanhol de músicas de Belchior, a partir de depoimentos do artista e, ainda, de pessoas de seu círculo profissional e de suas amizades? Qual o contexto social em que as obras analisadas nesta pesquisa foram geradas e em que esses sujeitos, como o próprio Belchior, estavam inseridos?

Assim, vale iniciar a discussão mencionando apenas a datação e situação social das duas canções originais que compõem o corpus deste estudo, como também as relativas à aparição das interpretações de suas respectivas traduções.

Em primeiro lugar, o álbum *Bahiuno* – que traz a canção aqui analisada *1992 (¿Quinientos años de qué?)* – foi lançado em 1992, ano em que o Brasil vivia uma fase de intensa tensão política com o movimento Caras Pintadas, surgido como resposta ao esquema de corrupção que envolvia o ex-presidente da República Collor de Melo. O objetivo imediato do movimento era o impeachment do presidente. Em concreto, a música *1992 (¿Quinientos años de qué?)* traz uma reflexão acerca de todo o desastre que ocorreu com a chegada dos portugueses ao Brasil, com a população indígenas quase dizimada e escravizada. A obra faz um diálogo intertextual com a música de Caetano Veloso *Las tres carabelas*.

Já no álbum *Alucinação*, da gravadora PolyGram pelo selo Philips, lançado em 1976 – isto é, 16 anos antes de *Bahiuno* –, consta a canção *Como os nossos pais*, que também é aqui analisada. Inicialmente lançada em língua portuguesa, a canção fez sucesso na voz de Elis Regina. O Brasil estava no auge da Ditadura Militar. Considerada um dos maiores clássicos da música brasileira, retrata a desilusão de uma juventude reprimida. Porém, fala sobre a esperança, mudança e conflito de gerações. Belchior, certa feita, ponderou que essa música é uma crítica à inércia da juventude, que teria se acomodado quando não devia e parado de questionar.

A distância temporal entre *1992(¿Quinhentos anos de quê?)* e de *Como nossos pais* é salva não apenas pela sua valia poética, que faz delas obras imortais, mas pelo encontro de ambas no álbum *Eldorado*, gravado por Belchior em 1992, em parceria com os músicos

uruguayos Eduardo Larbanois, Mário Carrero e Laura Canoura, esta em uma única música. Este álbum contém composições de Belchior aclamadas pela mídia, além de uma obra de Raul Seixas e outras duas de Belchior em coautoria com José Luís Pena e Jorge Mello com *Ploft*, este último, o qual concedeu entrevista a esta pesquisa. Metade das músicas apresentadas foi gravada em suas versões para o espanhol e a quase totalidade das quais foi interpretada por Larbanois & Carrero, com uma exceção – *Como nuestros padres* –, que foi apresentada na voz de Laura Canoura. Conforme entrevista a Mario Carrero feita para esta pesquisa, uma das músicas que serão analisadas aqui, *1992 (¿Quinientos años de qué?)*, foi criada para compor esse álbum. Em suas próprias palavras:

Solo una canción fue compuesta especialmente para este trabajo. 1992 fue una canción nacida a partir de la ‘controversia’ originada con los 500 años de la llegada de Cristóbal Colón hasta estas tierras, y el despropósito de llamar ‘descubrimiento’ a una operación de ‘conquista colonial’... resultaba y resulta, a todas luces, muy discutible ‘descubrir’ un continente que estaba repleto de gente. Con Belchior, habíamos visto un mural pintado en una calle montevideana en el que se podía leer “500 AÑOS, DE QUÉ?” y ese fue el disparador para ponernos a trabajar, ya de partida en español, en ese tema...

As faixas de *Eldorado*, seguidas entre parêntese pelos nomes dos autores e, a seguir, pelos intérpretes, são estas:

1. *La vida es sueño* (Belchior/Larbanois) – Larbanois & Carrero
2. *1992 (¿Quinientos años de qué?)* (Belchior/Larbanois/Carrero) – Larbanois & Carrero
3. *No lleve flores* (Belchior) – Larbanois & Carrero
4. *Dónde está mi corazón* (Belchior) – Larbanois & Carrero
5. *Gallos, noches y quintales* (Belchior) – Larbanois & Carrero
6. *A la hora del almuerzo* (Belchior) – Larbanois & Carrero
7. *Como nuestros padres* (Belchior) – Laura Canoura
8. *Ouro de tolo* (Raul Seixas) – Belchior
9. *Ploft* (Belchior/Jorge Mello) – Belchior
10. *Beijo molhado* (Belchior) – Belchior
11. *Tudo outra vez* (Belchior) – Belchior
12. *Comentários a respeito do John* (Belchior/José Luís Pena) – Belchior
13. *A palo seco* (Belchior) – Belchior
14. *Apenas um rapaz latino-americano* (Belchior) – Belchior

Conforme entrevista feita com o produtor cultural, artista e amigo de Belchior, Tota, constante no apêndice I deste trabalho, além de compor em língua portuguesa, Belchior foi o autor das versões para a língua espanhola. Corroborando com a colaboração desse amigo do

cantor e as de outros artistas que foram reunidas aqui, o próprio poeta Belchior, em uma entrevista à Rede Globo em 08/2009, falou sobre suas composições e traduções como segue: “Eu estou fazendo um trabalho de tradução da minha música para o espanhol, vou lançar um cancionero nas duas línguas, meu cancionero inteiro, e já fiz aqui um trabalho de tradução da minha música. Quero fazer para o próximo ano um trabalho com canções inéditas”.

O destaque que Belchior concedia à tradução de suas obras é confirmado pela atenção com que decidia seus intérpretes, que, segundo Tota, fazia questão de escolher a dedo. Um exemplo são as canções do *Eldorado*. Nesse álbum, apenas duas canções foram compostas para ele, *La vida es sueño* e *1992 (¿Quinientos años de qué?)*, ambas criadas pelo duo e por Belchior em espanhol, fato confirmado pelo próprio músico do duo Mario Carrero para esta pesquisa. Belchior optou por interpretar somente suas canções em língua materna; as demais composições dos três, Belchior deixou para o duo Larbanois & Carrero e Laura Canoura, cantora que gravou *Como nuestros padres*. Os intérpretes foram convidados a gravar as canções no estúdio *La Batuta*, em Montevideo, como narra Carrero no apêndice V, e posteriormente Belchior fez as edições e a pós-produção na gravadora MoviePlay em São Paulo. De fato, a relação de Belchior com o país fronteiriço, Uruguai, é de muito antes de 1993, quando *Eldorado* foi lançado.

Segundo Carrero, em entrevista, o álbum *Eldorado* nasceu do convite que Belchior fez ao duo uruguaio. Todos conheciam as obras de cada um, como Carrero explica ao descrever em detalhe o porquê e a motivação de gravar esse álbum:

El Dorado nace de una invitación que nos realizara Belchior... Tanto él como nosotros teníamos conocimiento de la obra de cada uno, pero no habíamos coincidido –hasta el momento– en ninguna actividad...

Nosotros formábamos parte del denominado Movimiento de Canto Popular Uruguayo, surgido en el Uruguay durante los años de la dictadura cívico-militar, que tuvo una fuerte incidencia en todo el proceso de recuperación democrática (la dictadura se extendió desde 1973 hasta 1984)...

La dictadura había obligado al exilio a toda la generación anterior, a todos nuestros referentes (por ejemplo, Eduardo Galeano, Mario Benedetti en las letras... Institución Teatral El Galpón en lo actoral o artistas como Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa, Los Olimareños o El Sabalero en la canción)... estaban prohibidos e ilegalizados todos los partidos políticos y los sindicatos y gremios estudiantiles u obreros, y pese a una férrea censura previa, la canción había adquirido un rol fundamental al transformarse –por “decisión” popular– en una única pero importante vía de expresión y resistencia...

En ese marco un grupo de artistas emergentes más jóvenes o menos reconocidos hasta el momento, asumen la tarea de ser la voz de los sin voz...

Pese a todas las dificultades, manteníamos contacto permanente con artistas y referentes culturales de todo el continente y, lógicamente, con nuestros compatriotas en el exilio... de ahí que el contacto con Belchior se dio en primera instancia, a la distancia, pero de un modo natural... intercambiamos discos, noticias, quehaceres de

cada uno y esto decanto, naturalmente, en un primer encuentro, que se dio en Montevideo... después de algunas visitas preliminares, Belchior llegó para alojarse en nuestra capital y abocarnos a lo que había sido su propuesta... la Grabación de un Disco, con canciones suyas, traducidas al español... el Disco sería presentado después en recitales en Brasil...

De fato, Belchior tinha uma especial afeição pelos países de língua espanhola, e mais por um deles em particular: Uruguai. Em entrevista feita para esta pesquisa e que consta no apêndice IV, o amigo de início de carreira, produtor musical, compositor, cantor e arranjador Jorge Mello – do qual Belchior permaneceu sócio por várias décadas e com que produziu de 29 canções –, narra em detalhes a passagem do cantautor pelo Uruguai. De acordo com Mello, Belchior, lá na década de 1980 o sobralense já percorria com frequência esse caminho entre o Brasil e o Uruguai. Nessa mesma época, Belchior fazia shows no Chile e no Uruguai, e teria conhecido os músicos que seriam os intérpretes de suas músicas para o espanhol, aos quais teria convidado, numa conversa informal, para irem a São Paulo gravar suas canções, como confirmamos em entrevista.

Nesse sentido, Belchior sempre estava circulando entre o Brasil e o Uruguai. Uma prova contundente de que isso realmente acontecia pode ser encontrada em uma entrevista que deu, em 2009, para a Rede Globo, que o entrevistou lá em Colônia do Sacramento, uma pequena cidadezinha a uns 30 minutos de distância, de navio, da Argentina. Ele dizia que sempre estava fazendo esse caminho.

Os intérpretes de *Eldorado* já eram muito conhecidos no Uruguai. Eles são para o país vizinho, como a Elis Regina é para o Brasil; ou seja, muito afamados.

Eduardo Larbanois fazia parte do duo *Los Eduardos*, que gravara três discos. Com eles, a dupla ficaria conhecida até na Argentina em 1977, de acordo com a biografia feita por eles e disponível no próprio website¹. Eduardo nasceu em Tacuarembó em 1953 e Mario Carrero, na Flórida em 1952. Porém, este se radicou em Montevideo, onde era solista e ganhou o prêmio de melhor voz, em 1973, por essa capital no Festival Nacional de Folklore em Paysandú.

Depois do festival em questão, veio a parceria com o cantor Larbanois, formando assim o duo Larbanois & Carrero. Fizeram tanto sucesso que ganharam diversos prêmios e se apresentaram em vários países, inclusive no Brasil, tanto para o Fantástico, quanto diversas vezes no Rio Grande do Sul, onde Belchior se encontrava até o seu falecimento, em 2017.

¹ Disponível em: <https://www.larbanois-carrero.com.uy/>. Acesso em: 06/05/2023.

Certa feita, o duo se apresentou com Chico Buarque na cidade de Pelotas, em 1986, e, depois, a convite do próprio Belchior, participaram, em 1991, no Festival Memorial da América Latina. A dupla segue na ativa, fazendo suas apresentações até os dias atuais.

Já a intérprete de *Como nuestros padres*, Laura Canoura, é uma das mais influentes solistas femininas do Uruguai e tem mais de 30 anos de carreira. Nasceu em 1957. Começou sua trajetória como artista ainda na década de 1970 com uma banda chamada Rumbo que, posteriormente, se desfez. Então, Canoura seguiu sua carreira solo.

Em março de 1993, Canoura se apresentou no Festival de Cine de la ciudad de Montevideo com o videoclipe: *Todo lo que quiero*, com o qual ganhou um prêmio. Outro videoclipe da cantora premiado foi: *Nada vale más*, do álbum *Las cosas que aprendí en los discos*. Assim como Larbanis & Carrero, Laura Canoura foi convidada a participar do Festival Memorial da América Latina em 1991, e, neste mesmo ano, ganhou o prêmio Fabini como melhor cantora popular. A uruguaia, como mencionou Jorge Mello na entrevista concedida para essa pesquisa, também continua hoje sua carreira, como fazem outros cantores de prestígio, que apresentam seus shows, obviamente, onde os querem.

Os vínculos de Belchior com a língua espanhola não se restringem a seus contatos com o Uruguai. O sobralense era um erudito. Amava a literatura em geral, mas menciona diversas vezes autores espanhóis conhecidos internacionalmente, como Federico García Lorca. No trecho da canção *Conheço o meu lugar*, do álbum *Era uma vez o homem e seu tempo*, de 1979, o cantautor faz uma referência ao poeta Lorca, que foi executado por tropas franquistas durante a Guerra Civil espanhola. Em um trocadilho com *Bodas de sangre*, o título da conhecida peça de Lorca, o trecho diz: “Botas de sangue nas roupas de Lorca / olho de frente a cara do presente e sei que vou ouvir a mesma história porca / não há motivos para festa / ora esta / eu não sei rir à toa... / Eu sou pessoa / a palavra pessoa hoje não soa bem. ” Ou seja, cantautores, como já mencionado aqui, compõem músicas de protesto e fazem crítica social, como se pode perceber em mais uma canção e para corroborar, Mario Carrero em entrevista, concedida à pesquisa, no apêndice V, discorre acerca dessa temática que permeia as canções do álbum em estudo.

O âmbito (enquanto texto e agentes) aqui observado mantém relação, portanto, com determinados elementos dos Estudos da Tradução cuja falta enfatiza Chersterman (2015, p. 37), como, por exemplo, pesquisas acerca das atitudes dos tradutores em relação ao seu trabalho, segundo revelado em ensaios, entrevistas, prefácios e notas de tradutores, incluída a

definição do amplo campo de ideologias dos tradutores e da ética da tradução; e ademais, o estudo de voluntariado e de tradutores ativistas.

De fato, há que se considerar, na esfera da tradução, a ideologia que permeia o tradutor. Belchior era um crítico ferrenho, principalmente, da época da ditadura e da movimentação das grandes metrópoles em marginalizar a região Nordeste. Segundo Chersterman (2015, p. 38), o trabalho sociológico sobre a *teloi* dos tradutores, isto é, sua motivação pessoal, e, claro, dos intérpretes – no caso de textos musicais –, pode trazer contribuições valiosas para uma melhor compreensão de suas atitudes, objetivos pessoais e perspectiva ética, e como isso influencia o modo como traduzem.

Ainda seguindo as pegadas acerca de como podem ter surgido as traduções aqui apresentadas, foram levantadas algumas considerações a partir das palavras dos entrevistados nesta pesquisa, que estiveram com Belchior durante sua jornada artística. Jorge Mello, músico e parceiro em composições do cantautor, descreve a forma como deve ocorrer uma tradução musical, dissertando, em especial, sobre a música *Num país feliz* composta por Belchior e ele. Essa canção fala sobre o país dos índios, antes da colonização, e, neste sentido, teria sido nela utilizadas certas particularidades das línguas de algumas tribos indígenas, como os Bororos, os Botocudos, os Itaquiataras, os Cariris e os Potiguaras. Por exemplo, com relação a esses três últimos, num trecho da canção não há uma só palavra com a letra O: “E nu cauim ninguém sentia a essência do caju”. Jorge Mello ressalta que, para fazer a tradução para a outra língua, essa marca das línguas indígenas teria que permanecer muito presente na canção. Mello pontua, também, a importância de preservar a marcação das sílabas tônicas originais na tradução, o que corrobora com um dos cinco critérios do Pentatlo de Low.

Outra contribuição que esta pesquisa recebeu, diretamente, foi do próprio cocriador de uma das músicas analisadas, Mario Carrero, que discorreu em entrevista sobre o processo tradutório do duo e de Belchior para *1992 (¿Quinientos años de qué?)*. Conforme Carrero relata, trabalharam alguns dias exaustivamente na etapa de tradução, em que começavam com uma solução literal, para enveredar, a seguir, por uma exaustiva tarefa de recriação literária ou poética, com vistas a evitar a perda da lírica original. A perspectiva de Carrero corrobora, então, com as colocações de Haroldo de Campos, já mencionadas aqui, quando apresenta a tradução musical ou literária como uma recriação. Nesse processo tradutório do álbum *Eldorado*, Carrero descreve como observaram as soluções possíveis, frente a cada canção, letra por letra e palavra por palavra, até chegar a um consenso poético que permitisse as canções de serem

cantadas em qualquer um dos dois idiomas, português e espanhol, sem se perceber nenhum tipo de dificuldade. Em sua avaliação, as traduções realizadas foram muito criativas e tão efetivas em termos musicais – ou seja, com tamanha cantabilidade – que são capazes de fazer duvidar até de qual tenha sido a letra, ou a língua original.

As entrevistas realizadas para esta investigação trouxeram contribuições acerca das traduções feitas por Belchior. Há, no entanto, algumas ponderações a serem feitas. Na primeira entrevista, desenvolvida com o amigo e produtor cultural de Belchior, Tota², este afirma categoricamente que Belchior teria traduzido o álbum *Eldorado*. O próprio Belchior, em algumas entrevistas, uma delas citada anteriormente nesta pesquisa, ao discorrer sobre suas traduções, aponta que ele próprio faria a tradução de suas músicas para o espanhol, com relação ao qual se pode inferir que tenha se referido às canções de *Eldorado*. Já Sérgio Zurawski³, músico que acompanhou Belchior por mais de uma década, embora coincida com Tota, é menos taxativo na sua posição, pelo fato de não ter acompanhado o processo de fato. Em aparente contraposição, o também músico e primeiro a estar em parceria com o sobralense, o piripiriense Jorge Mello⁴, menciona os músicos uruguaios como tradutores de obras dele e do Belchior.

Esta relativa discordância se resolve graças à contribuição de Mario Carrero⁵, um dos membros do duo uruaio, compositores juntamente com Belchior, que assegura que as músicas foram traduzidas pelo duo e pelo próprio cantautor. De fato, a tradução parece ter ocorrido em cooperação, em razão de os uruguaios dominarem o par linguístico e terem como língua materna o espanhol. Sendo assim, reafirma-se a posição de autor-tradutor para o cantautor e personagem desta investigação, em um processo coletivo que reconhece implicitamente, ainda, a relevância da posição dos intérpretes enquanto essenciais à existência das canções como produto final. A questão que se levanta, contudo, é se a motivação da

²Apêndice a este trabalho com entrevista a Tota, na página 43: “Você fala daqueles uruguaios? Porque a ‘lombra dele’, a ‘noia dele’ era traduzir as músicas e colocar para que eles cantassem, e os cantores foram escolhidos a dedo”.

³Apêndice a este trabalho com entrevista a Sérgio Zurawski, na página 45, em resposta a quem teria feito as traduções de *Eldorado*: “Não tenho certeza se ele próprio fazia. Eu acredito que sim, pois ele era poliglota”.

⁴Apêndice a este trabalho com entrevista a Jorge Mello, na página 49: “Larbanois & Carrero traduziu uma música minha muito bonita que está em um outro projeto. Essa música chama-se *Lozanía*, que quer dizer louça, delicado, limpo, que é uma música minha e de Belchior, numa tradução de Larbanois & Carrero. Nesse mesmo disco, Larbanois & Carrero traduziu o seguinte do Bel. Esse outro chama-se *Cancioneiro Geral* e tem 11 ou 12 músicas minhas, porque ele fez três fitas numa caixa, como se fossem para presentes.”. E: “na música *Um país feliz*, que virou tradução em espanhol pelos meninos Larbanois & Carrero no Uruguai”.

⁵ Apêndice a este trabalho com entrevista a Mario Carrero, na página 55: “Trabajamos algunos días fuertemente en lo que fue la etapa de traducción, etapa en la que desarrollamos una más que interesante mecánica de traducción literal en principio, y una exhaustiva tarea de “recreación” literaria o poética después, para no perder la lírica original”.

autotradução teria sido, predominantemente, a presente em autores se autotraduzem para fins editoriais, para preservarem suas obras, ou se seria a autotradução característica de autores que se autotraduzem para fins poéticos.

Assim, para observar com certo detalhe como esse processo tradutório culminou com duas das obras que compõem o álbum *Eldorado*, e, implicitamente, a posição de Belchior com relação à autotradução, dá-se início a seguir ao último capítulo deste trabalho.

CAPÍTULO 3

Um recorte da obra do sobralense do ponto de vista tradutório

Na seção que se inicia neste ponto, serão analisadas as duas canções que compõem o corpus selecionado para esta pesquisa. Para tanto, o ponto de vista adotado será o funcionalista, que é centrado na função do texto. Nesse sentido, serão apresentadas estratégias de tradução de Chesterman e algumas contribuições de teóricos que refletem a criatividade do tradutor para textos de cunho literário, o qual inclui o gênero letras de canções. Também serão colocados em diálogo com os textos em questão as considerações de Antoine Berman e o Pentlton de Peter Low, segundo a perspectiva de Paulo Henriques Britto.

A primeira canção que será abordada aqui é *1992 (¿Quinientos años de qué?)* pelos desafios que traz quanto à autotradução por se tratar de uma letra intensamente ancorada na cultura de partida. Já a segunda análise a ser realizada trata da canção *Como os nossos pais*, uma música atemporal e que faz sucesso ainda nos dias de hoje, mesmo falando sobre a juventude a partir de um olhar temporalmente localizado: a repressão dos jovens durante a Ditadura Militar.

3.1. *1992 (¿Quinientos años de qué?) e Quinhentos anos de quê?*

De acordo com Schleiermacher (2001), cada pessoa é dominada pela língua que fala, pois, os seres humanos e todo seu pensamento são um produto dela. Uma pessoa não poderia pensar com total clareza nada que estivesse fora dos limites da língua. A configuração de seus conceitos, a forma e os limites do que consegue expressar lhe são apresentados através da língua na qual nasceu e em que a pessoa foi educada. Inteligência e fantasia são delimitadas através dela. Nesse sentido, o processo tradutório se torna um trabalho árduo, pois o falante da língua de partida necessita aprender e apreender a língua de chegada de forma a conseguir êxito em suas traduções.

Determinados elementos ilustram de forma especialmente nítida as dificuldades envolvidas nele, como ocorre com os culturemas, que, segundo Nadal (2009), são noções culturais específicas de um país ou âmbito cultural determinado. Refletem as relações entre cultura e linguagem e se concretizam de formas diversas, como determinados provérbios, fragmentos de canções e textos repetidos como clichês, slogans, etc. Pela sua especificidade,

são elementos para os quais o tradutor precisa se atentar, pois refletem a diversidade existente entre os costumes e tradições das línguas e culturas de partida e de chegada. E esse será precisamente um dos focos do presente trabalho, que gira em torno da investigação do processo tradutório de canções centrada em aspectos culturais e de cantabilidade.

O poema, musicado, em questão nesta seção traz a reflexão sobre a colonização do Brasil, ou sua “descoberta”, em 1492. A composição foi criada um ano após essa tal “descoberta” ter completado 500 anos. Em termos gerais, *1992 (¿Quinientos años de qué?)* faz uma crítica em relação à colonização, a dominação das mentes e dos corpos. Em um trecho da música, é possível ver claramente essa crítica: “Deploro essa herança na língua que fizeram eles, afinal”. O segmento anterior deixa explícito o inconformismo, manifestando essa aflição, sofrimento e angústia, e lastimando o que houve. Como foi apontado, no capítulo anterior, por um dos próprios compositores, Mario Carrero, em entrevista feita para esta pesquisa, a denúncia do processo e das marcas da colonização estava especialmente viva e pulsante quando da composição dessa canção, que inclui essa alusão explícita da complexidade do fato de provir dela aquilo que faz a humanidade e suas diversas culturas, as línguas humanas, forma de comunicação do colonizado que, provindo da metrópole, precisa convertê-la em ferramenta para sua libertação.

Com vistas a facilitar o acompanhamento da discussão posterior, são reproduzidas, a seguir, as letras em português e espanhol da obra agora em foco:

<p><i>1992 (¿Quinientos años de qué?)</i> Eran tres las carabelas que llegaron por la mar. La tierra, nombrada América, casi, casi por azar.</p> <p>No sabía lo que hacía, no, don Cristóbal Colón. Carabelas, hombres, armas en el nombre del Señor.</p> <p>En el nombre del buen Dios, de España y de la corona, Carabelas, hombres, armas, por cierto, no eran palomas.</p> <p>Eran tres las carabelas de don Cristóbal Colón, y los indios que mataron, treinta veces un millón.</p>	<p><i>Quinhentos anos de quê?</i> Eram três as caravelas Que chegaram d'além mar E a terra chamou-se América. Por ventura? Por azar?</p> <p>Não sabia o que fazia, não, D. Cristóvão, capitão Trazia, em vão, Cristo no nome E, em nome dele, o canhão.</p> <p>Pois vindo a mando do senhor E d'outros reis que, juntos, reinam mais, Bombas, velas não são asas Branças da pomba da paz.</p> <p>Eram só três caravelas E valeram mais que um mar. Quanto aos índios que mataram, ah!, ninguém pôde contar.</p>
--	---

<p>A esos señores que hicieron, quizás, un mundo más grande, ningún Dios se les opuso ni el cóndor sobre los Andes.</p>	<p>Quando esses homens fizeram O mundo novo e bem maior, Por onde andavam nossos deuses Com seus Andes, seu condor?</p>
<p>Mala civilización, occidental y cristiana, canto mi duelo en tu herencia, esta lengua castellana.</p>	<p>Que tal a civilização Cristã e ocidental, Deploro esta herança na língua Que me deram eles, afinal.</p>
<p>En la América, la nuestra, de azúcar cobre y café, no hay motivo para fiestas. ¿Quinientos años de qué?</p>	<p>Diz América que é nossa Só porque hoje assim se crê. Há motivos para festa? Quinhentos anos de que?</p>

O processo tradutório que gerou *Quinhentos anos de quê?* começa com o compositor fazendo uma tradução, segundo Jakobson, interlingual (de uma língua para outra), tida como a tradução propriamente dita e, neste caso, do espanhol para o português. No caso da tradução em questão, ela é uma composição do próprio Belchior em conjunto com o duo uruguaio. Como ele mesmo traz o texto para a língua de chegada, ou seja, a língua portuguesa, seria uma autotradução. A parceria na composição do original será desconsiderada, aqui, em termos de discussão, não por ela ser irrelevante, em absoluto, mas por não possuímos dados suficientes que viabilizem uma análise com foco nas contribuições respectivas dos seus autores.

Conforme se discutirá mais adiante, na tradução Belchior preservou características formais do original, como as rimas. Porém, houve alterações em relação ao léxico e à intencionalidade do texto. No trecho em que diz “*Mala civilización, / occidental y cristiana*”, tem-se “Que tal a civilização / Cristã e ocidental” na tradução. Nota-se o destaque da ironia que o cantor sobralense imprimiu, enquanto o original deixa mais clara e direta a crítica, quando coloca o que, em português, seria, literalmente, “*Má civilização / Cristã e ocidental*”. E continua com: “Deploro essa herança na língua/ Que me deram eles, afinal”. Aqui na tradução ele diz lastimar essa herança na língua (portuguesa, que deixa implícito), enquanto no original afirma: “*Canto mi duelo en tu herencia / esta lengua castellana*”. Neste caso, enfatiza que canta essa herança na língua espanhola e que é a ela que remete como legado questionável.

Há, portanto, deslocamentos diversos de sentido, apenas nesse segmento da música. De fato, tanto a autotradução quanto a tradução, segundo Lucena (2020), são reescrituras que operam sobre um texto para que venha a funcionar dentro de uma sociedade determinada.

Nesta autotradução em concreto, o poeta quis fazer com que houvesse uma reflexão tanto na língua de partida quanto na de chegada, com as alterações, e inovações, que para tanto se fizeram precisas.

De acordo com Basnett (2003), o tradutor é um artista criativo que garante a sobrevivência da escrita no tempo e no espaço, um mediador intercultural e um intérprete que difunde a cultura. A outra face contrastante da tradução atribui a essa atividade uma natureza altamente suspeita, em que a desigualdade nas relações de poder se reflete na mecânica da produção de texto. Nesse sentido, na composição de *Quinhentos anos de quê?* quando diz “Não sabia o que fazia, não / D. Cristóvão, capitão / Trazia, em vão, Cristo no nome / E, em nome dele, o canhão”, há um fator cultural que recebe um tratamento interessante. Ao afirmar que “Trazia Cristo no nome”, mas que seria em vão, Belchior tece uma crítica sutil, na tradução, que, no texto original, o autor-tradutor suprime. Parece utilizar, então, a estratégia de tradução a que Andrew Chesterman (1997) remete ao falar sobre Semântica – Mudança de ênfase, por alterar o foco semântico. No caso, coloca-se “em vão” enquanto, em espanhol, aparece mais sutileza na ironia, que é deixada implícita pela inexistência de um possível “*en vano*”.

Os dois segmentos anteriores mostram que não parece haver, no processo tradutório de 1992 (*¿Quinientos años de qué?*), uma decisão única e fechada a priori sobre as estratégias tradutórias a adotar, podendo o autor oscilar em função da sua intuição artística ou de suas referências culturais, que o levaram, por exemplo, a sentir a necessidade de explicitar o nome da língua em espanhol, mas não em português.

Em *A tradução e a letra*, Berman (1985) aponta que a tradutologia é a reflexão da tradução sobre ela mesma a partir de sua natureza de experiência. O tradutor experiencia a diferença e o parentesco das línguas, e esse parentesco e essa diferença manifestam-se no próprio ato de traduzir. A tradução interlingual que se está comentando neste texto evidencia o que Berman diz sobre a diferença e o parentesco, pois as duas línguas envolvidas, o português e o espanhol, têm intensas semelhanças semânticas e sintáticas. Em concreto, isso desponta no fragmento “Por ventura? Por azar? ”, em: “Eram três as caravelas / Que chegaram d'além mar / E a terra chamou-se América / Por ventura? Por azar? ” No texto de partida em espanhol, o tradutor experiencia essa semelhança e resolve a estrofe em questão desta forma: “*Eran tres las carabelas / que llegaron por la mar. / La tierra, nombrada América /casi, casi por azar.* ” O segmento “Por ventura”, uma locução utilizada para indicar uma situação favorável, é sinônimo de “por sorte” e, assim foi traduzida a sentença. Em espanhol, no texto

original, a sentença é “*casi, casi por azar*”, “por acaso” em português. “*Casi*” é um advérbio que em espanhol quer dizer “quase”. Deu-se, portanto, uma mudança na estrutura da frase, sintático-gramatical, mas foi mantido o esquema sonoro do original. Como se pode perceber, o poeta cantante Belchior não segue uma cartilha para traduzir, pois, conforme o que Borges (1996) indica sobre o caráter criticável da literalidade da tradução, certa fugida do literal foi precisamente o que o compositor fez ao longo da canção.

Belchior, assim como discorre Carbonell (1996), ilustrou com sua prática como o modelo de equivalência perde força enquanto ideal de tradução e abre espaço gradualmente para modelos que levam mais em consideração o aspecto comunicativo da tradução e na cultura de destino, tornando o ato de traduzir menos centrado na cultura de partida. A visão da tradução como parte integrante da cultura de chegada é um avanço nos Estudos de Tradução. Com seu fazer tradutório, Belchior indica implicitamente que considera a comunicação ampla mais importante do que a mera tradução de palavra por palavra ou algo semelhante, sentença por sentença. Contudo, preza por traduzir o sentido completo do que está realmente querendo que o leitor entenda. Dessa forma chega-se ao funcionalismo, que, de acordo com Nord (1997), focaliza nas funções dos textos e das traduções. Belchior centrava suas canções na função do texto, qual mensagem ele queria passar para o leitor/ouvinte, qual era a intenção. Uma vez que ele começou a compor no período da ditadura, algumas de suas canções foram barradas por censores daquela época, pois falavam sobre o que acontecia, principalmente dos amigos que foram exilados.

Assim, Belchior não só priorizava a função do texto, mas também levava em consideração o sentido. No fragmento do texto de chegada em que diz “Não sabia o que fazia, não / D. Cristóvão, capitão. / Trazia, em vão, Cristo no nome / E, em nome dele, o canhão”, o compositor claramente faz uma crítica direta à colonização, que deixaria indígenas mortos e escravizados. O trecho de partida, em espanhol, diz: “*No sabía lo que hacía, no, / don Cristóbal Colón. / Carabelas, hombres, armas / en el nombre del Señor.*” Para o texto de chegada, ele prioriza o sentido do texto, mencionando barcos, homens e armas no geral, com maior especificação. De acordo com Rosemary Arrojo (2011),

Se pensarmos no processo de tradução como transporte de significados entre a língua A e língua B, acreditamos o texto original ser um objeto estável, de contornos absolutamente claros.

O processo tradutório não pode ser visto ou realizado transportando os significados de uma língua para outra, principalmente quando há de ser uma escrita criativa, como no caso de

músicas e poemas. Arrojo tece críticas quanto a esse método ser eficaz, ainda, porque o texto original não é absolutamente estável.

Nesse sentido, para o fragmento da tradução onde consta “Diz, América que es nossa/ Só porque hoje assim se crê”, no texto de partida diz: “*En la América, la nuestra, / de azúcar, cobre y café*”. Aqui, tanto o tradutor traz à tona a riqueza da América, quanto explicita elementos alvo da exploração colonial, enquanto, na tradução, o foco é nas mentalidades e nos construtos nacionais.

Decerto que as composições e as traduções de Belchior são textos criativos, como menciona Haroldo de Campos (2006) quando disserta sobre a tradução literária, pois não se pode separar sentido e palavra, mesmo que a tradução seria menos perfeita e menos absoluta que a criação literária. Segundo Campos, o fascínio da obra de arte reside na fragilidade, porque se tem a informação estética na obra literária, como menciona em um exemplo de Cabral de Melo Neto sobre a aranha que tece sua teia e pode ser codificada de diversas formas.

Nesse sentido, as composições, que são textos criativos, podem ser associadas com diversas acepções quando traduzidas. No mesmo momento em que ele fala sobre a impossibilidade de tradução, é trazida a possibilidade de recriação do texto. Afinal, a tradução literária é arte. De fato, a literatura é uma arte e nesse sentido pode ser recriada, porém sem modificar o sentido. No que se refere à tradução de textos criativos, como pontua Campos, esse labor e seu produto vai ser sempre uma criação paralela e autônoma.

A tradução literária, de fato, não vai traduzir apenas o sentido, mas o signo como um todo, as imagens, sons, métricas, rimas. Dessa forma tem-se o tradutor-recriador, que é exatamente aquilo que o poeta cantante Belchior fez em sua composição, ser um (auto)tradutor-recriador, em prol da arte.

3.2. Como nossos pais

Nesta seção será analisada, do ponto de vista do Pentatlo de Low, com ênfase na cantabilidade da música, a tradução para o espanhol da canção *Como nosso pais*. Abaixo, segue a letra da tradução desta canção realizada por Belchior e interpretada na voz de Laura Canoura.

Não quero lhe falar, meu grande amor, Das coisas que aprendi nos discos. Quero lhe contar como eu vivi É tudo o que aconteceu comigo.	No quiero hablarte hoy, mi gran amor, de las cosas que aprendí en los discos. Te quiero contar como viví y todo lo que pasó conmigo.
--	---

Viver é melhor que sonhar,
Eu sei que o amor é uma coisa boa,
Mas também sei que qualquer canto
É melhor do que a vida de qualquer pessoa.

Por isso, cuidado, meu bem,
Há perigo na esquina.
Eles venceram e o sinal está fechado pra
nós,
Que somos jovens.

Para abraçar meu irmão e
E beijar minha menina na rua,
É que se fez o seu braço
E o seu lábio e a sua voz.

Você me pergunta pela minha paixão.
Digo que estou encantado com uma nova
invenção,
Vou ficar nesta cidade, não vou voltar pro
sertão,
pois vejo vir vindo no vento o cheiro da
nova estação.
Eu sei de tudo na ferida viva no meu
coração.

Já faz tempo eu vi você na rua,
Cabelo ao vento,
Gente jovem reunida
Na parede da memória
Esta lembrança é o quadro que dói mais.

Minha dor é perceber
Que, a pesar de termos feito tudo que
fizemos,
Nós somos os mesmos e vivemos
Como os nossos pais.

Nossos ídolos são os mesmos
E as aparências não enganam não.
Você diz que depois deles
Não apareceu mais ninguém.

Você pode até dizer que eu estou por fora ou
que estou inventando.
Mas é você que ama o passado
E que não vê
Que o novo sempre vem.

Vivir es mejor que soñar,
yo sé que el amor es una cosa hermosa,
y sé también que cualquier canto
es menor que la vida de cualquier persona.

Por eso, cuidado, mi amor,
hay peligro en la esquina.
Ellos ganaron y hay luz roja para nosotros
que somos jóvenes.

Para abrazar a tu hermano
y besar una muchacha en la calle,
para eso se hicieron tu brazo,
tu labio y tu voz.

Si me preguntás qué pasa con mi pasión,
te digo que estoy encantada con una nueva
invención.
Me quedo acá en esta ciudad en donde está
mi ilusión,
pues veo venir en el viento el olor de la
nueva estación.
Yo sé de todo en la herida viva de mi
corazón.

Hace tiempo que te vi en la calle,
cabello al viento,
gente joven reunida.
Dibujado en la memoria,
ese recuerdo es el que duele más.

Mi dolor es descubrir
que a pesar de ya haber hecho todo lo que
hicimos,
seguimos siendo los mismos y vivimos
como nuestros padres.

Nuestros ídolos siguen siendo los mismos,
las apariencias ya no engañan más.
Vos decís que después de ellos
no apareció ninguno más.

Vos podrás decir hasta que estoy por fuera
o que estoy inventando.
Pero sos vos con tu nostalgia que no ve,
pero sos vos con tu nostalgia que no ve que
lo nuevo igual vendrá.

<p>Hoje eu sei que quem me deu a ideia de uma nova consciência e juventude Está em casa guardado por Deus, Contando vil metal.</p> <p>Minha dor é perceber Que, apesar de termos feito tudo que fizemos, Ainda somos os mesmos e vivemos Como os nossos pais.</p>	<p>Hoy yo sé que quien me dio la idea de una nueva consciencia y juventud está en casa guardado por Dios, contando el vil metal.</p> <p>Mi dolor es descubrir Que, a pesar de ya haber hecho todo lo que hicimos, seguimos siendo los mismos y vivimos como nuestros padres.</p>
---	--

O músico formado e produtor musical que acompanhou Belchior há mais de duas décadas e que colabora com esta pesquisa, Jorge Mello, destacou que as letras de canções traduzidas precisam estar em consonância com a prosódia, no sentido da entonação, da sílaba tônica da canção original. Abrindo o foco, como Meinberg (2013) discorre, uma tradução musical só atingiria seu objetivo plenamente se todas as sílabas no original estiverem na versão, se a prosódia estiver correta, e se a localização das rimas for a mesma do original. Ora bem, em termos gerais, o carro chefe da tradução de canções será a cantabilidade, isto é, a forma como o texto-fonte será mantido para que o público compreenda o texto musicado, mas enquanto canção. Como se viu, Britto (2019, p.85-108) é incisivo em relação à cantabilidade e enfatiza que sua relevância, nesta modalidade tradutória, pode ser destacada como “uma regra básica para a letra de música: os tempos fortes da canção devem incidir sobre sílabas acentuadas da letra. Outra maneira de dizer a mesma coisa é esta: nenhum tempo forte da canção deve incidir sobre uma sílaba átona da letra”.

Assim, como forma de ilustrar em detalhe e comparativamente a maneira como a cantabilidade do texto fonte e do texto de chegada é construída, é analisada a seguir a primeira estrofe da canção, a fim de observar a proximidade ou não da sua cantabilidade com a do original. Para tanto, ambos os textos são apresentados na tabela que aparece à continuação, em que aparecem, em primeiro lugar, os versos, negritados; depois, a acentuação de cada verso em ambas as línguas, com as sílabas tônicas, representadas por /, e as átonas, representadas por _; e, finalmente, a separação silábica concreta de cada verso, com acentos ortográficos para representar todas as sílabas interpretadas como tônicas na canção original e na traduzida, independentemente da ortografia padrão de ambas as línguas.

Atendendo a essa estrutura, a primeira estrofe fica como segue:

Não quero lhe falar, meu grande amor, _ / _ _ _ / _ _ _ / (10) nã-o-qué-ro-lhe-fa-lár-meu-grán-dea-mór	No quiero hablarte hoy, mi gran amor, _ / _ _ _ / _ _ _ / (10) no-quié-roha-blar-te-hóy-mi-gra-na-mór
Das coisas que aprendi nos discos. _ / _ _ _ / _ / _ (9) das-cói-sas-quea-pren-dí-nos-dís-cos	de las cosas que aprendí en los discos. _ _ / _ _ _ / _ / _ (10) de-las-có-sas-quea-pren-díen-los-dís-cos
Quero lhe contar como eu vivi / _ _ _ / _ _ _ / (9) qué-ro-lhe-com-tár-co-moeu-vi-ví	Te quiero contar como viví _ / _ _ / _ _ _ / (9) te-quié-ro-con-tár-co-mo-vi-ví
E tudo o que aconteceu comigo. _ / _ _ _ _ / _ / _ (10) e-tú-doo-quea-com-te-céu-co-mí-go	y todo lo que pasó conmigo. _ / _ _ _ _ / _ / _ (10) y-tó-do-lo-que-pa-só-con-mí-go

Observando a tabela anterior, a proximidade rítmica entre as duas versões da canção é evidente. Quando se analisa o metro – ou seja, a quantidade de sílabas – a coincidência é especialmente nítida, apenas com uma ressalva: a diferença existente entre as sílabas que apresenta o segundo verso, da estrofe, correspondente a “das coisas que aprendi nos discos” em português, e a “*de las cosas que aprendí en los discos*” em espanhol. Deixando de lado a contagem de sílabas⁶ de poemas adotada tradicionalmente nos estudos literários e focando apenas na materialidade silábica, o verso é interpretado com nove sílabas em português, mas com dez em espanhol. Para este verso ficar com nove sílabas, igual que o original em português, uma solução evidente teria sido a eliminação do primeiro artigo definido, de forma que o verso em espanhol ficasse como segue: “*de cosas que aprendí en los discos*”. Essa operação talvez não tenha ocorrido, além de pela pressão do original e da diferença de sentidos que carrega o artigo, pelo fato de o verso seguinte da tradução, diferentemente do original, também se iniciar com uma sílaba átona. Dessa forma, a manutenção do artigo no segundo verso adia a entrada da primeira tônica do verso na tradução, com relação ao original, igual que acontece no terceiro verso, cuja primeira tônica também entra uma sílaba depois em espanhol, comparado ao

⁶ Tradicionalmente, em português a contagem de sílabas em poesia é realizada até a última sílaba tônica de cada verso. Diferentemente, em espanhol todas as sílabas dos versos são computadas, para, depois, ser somada mais uma sílaba no caso de versos que terminam com um vocábulo oxítono, ou subtraída uma sílaba do total inicial, no caso de versos cuja última palavra seja proparoxítona.

português. Isso pode ser melhor apreciado observando os sombreamentos no seguinte recorte da tabela:

<p>Das coisas que aprendi nos discos.</p> <p>■ / _ _ _ / _ / _ (9)</p>	<p>de las cosas que aprendí en los discos.</p> <p>■ ■ / _ _ _ / _ / _ (10)</p>
<p>Quero lhe contar como eu vivi</p> <p>■ / _ _ _ / _ _ _ / (9)</p>	<p>Te quiero contar como viví</p> <p>■ / _ _ / _ _ _ / (9)</p>

Assim, o fenômeno que ocorre no segundo verso da estrofe parece ser a única divergência essencial entre as duas versões, no tocante à quantidade total de sílabas interpretadas em espanhol e em português. E essa distinção pode estar ligada a um elemento ainda mais sensível para a cantabilidade: a distribuição de tônicas e átonas ao longo do verso.

Na tradução de *Como nossos pais*, desde a primeira estrofe tem-se a acentuação, na interpretação da canção, justamente na sílaba tônica. Poucas vezes tem-se em uma sílaba átona, assim como na música original em português.

Um exemplo aparece no primeiro verso da primeira estrofe: “Não quero lhe falar meu grande amor”. Neste verso, as sílabas tônicas recaem, sucessivamente, em: /ke/, /lar/, /gran/ e /mor/. Já na interpretação⁷, as sílabas tônicas estão apenas em: /ke /, /lar / e /mor/.

Na tradução, tem-se: “*no quiero hablarte hoy, mi gran amor*”. Neste caso, a princípio, as tônicas seriam: /kie/, /blar/, /hoy/, /gran/ e /mor/. Na tradução, no entanto, além de a sílaba /gran/ não ser interpretada como tônica, como no original, “*hablarte*” também é cantado como átono, sendo a tônica deslocada para “*hoy*”, de forma que os acentos encaixem na canção original e seja viabilizada a cantabilidade da tradução. Então, na interpretação deste verso em espanhol, as tônicas existentes são: /kie/, /hoy/ e /mor/. Dessa forma se consegue que as tônicas de original e tradução coincidam com as batidas do compasso. Por isso, ainda, na tradução a segunda vogal A de “*hablarte*”, tônica, não é alongada na interpretação, em contraponto à segunda vogal A de “*falar*” da música original, que o é.

⁷ Desconsidera-se aqui a tonicidade de palavras isoladas, focando apenas na acentuação que ocorre, de fato, na interpretação. Por exemplo, “*não*” ou “*grande*” são vocábulos tônicos em português, não átonos. Porém, na interpretação desta canção, não recai neles força articulatória, motivo pelo qual serão aqui tratados como átonos.

Fenômenos como esses atendem a questões de cantabilidade formal. Contudo, conforme Britto (2019, p.3) concebe a cantabilidade, para que uma canção B seja uma tradução de uma canção A em sentido estrito, é preciso que haja pontos de contato suficientes entre as duas letras em todos os planos, respeitando também o sentido, para que elas possam ser consideradas versões da mesma canção, só que em idiomas diferentes. A canção em análise, além de ter proximidade no campo semântico, é cantável na tradução para o espanhol, mas é claro que, para essa dupla ação ocorrer, determinados deslocamentos são necessários.

Nesse sentido, observe-se, a seguir, o que acontece no sexto verso da canção⁸, traduzida, para viabilizar sua cantabilidade:

eu sei que o amor é uma coisa boa.	<i>yo sé que el amor es una cosa hermosa.</i>
------------------------------------	---

No verso acima, há uma troca de sentido no final da sentença, aparentemente com vistas a recriar a rima interna da maioria das vogais do segmento “coisa boa”, traduzido como “cosa hermosa”.

O sentido, claro, não existe alienado da forma que lhe dá suporte. Sua relação, em termos poéticos, pode ser observada de forma incisiva neste outro trecho, que segue respectivamente em português e espanhol, no qual se percebe o uso de aliteração, uma característica de que o tradutor se preocupou com a cantabilidade. Neste caso, no original, a redundância do fonema /v/ do português sugere a presença do vento mencionado na letra da canção. Essa aliteração é recriada na tradução pela reiteração do fonema /b/ do espanhol, que, embora não se pronuncie de forma idêntica ao /v/, é um fonema bilabial que é articulado de forma fricativa quando aparece entre vogais, mais próxima, portanto, do /v/ do português. O fragmento em que se dá a aliteração é este:

pois <u>v</u> ejo <u>v</u> ir <u>v</u> indo no <u>v</u> ento o cheiro da no <u>v</u> a estação	pues <u>b</u> eo <u>b</u> enir en el <u>b</u> iento el olor de la nuev <u>a</u> estación
---	---

⁸ Desconsidera-se na interpretação desta canção, não recai neles força articulatória, motivo pelo qual serão aqui tratados como átonos.

Finalmente, não há como relevar um exemplo que ilustra um desses desafios tradutórios clássicos entre o espanhol e o português, a palavra *sertão*, até pelo fato de remeter para o título de um romance representativo do cânone literário brasileiro e rico em neologismos: *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Curiosamente, embora as duas traduções desse romance existentes em espanhol tenham recorrido a um neologismo para resolver o título – ao traduzirem “sertão” como “*sertón*” –, a solução adotada por Belchior não o fez, como se pode apreciar a seguir:

Vou ficar nesta cidade, não vou voltar pro <i>sertão</i> ,	<i>me quedo acá en esta ciudad en donde está mi ilusión,</i>
---	--

Possivelmente essa decisão tenha a ver com o processo de apropriação da letra pela intérprete da tradução, Laura Canoura, que também canta no feminino o verso seguinte, trazendo para si e para seu contexto cultural, por meio da tradução, uma obra que muito diz sobre a biografia do próprio Belchior. É isso que acontece em:

Digo que estou <i>encantado</i> com uma nova invenção,	<i>te digo que estoy encantada con una nueva invención.</i>
---	---

Dessa forma, como se pode observar, forma e conteúdo, autor-tradutor e intérprete se (con)fundem, fazendo de suas vozes um contínuo de modulações destinadas a viabilizar a arte, literária e musical, de uma canção representativa de visões de mundo de sujeitos, tempos e locais concretos, mas também atemporal pela sua força de remeter para os dilemas humanos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto e das questões apresentadas, levando em consideração os teóricos citados, observa-se que o processo tradutório é um percurso extenso e com o envolvimento de aspectos variados no tocante à sua observação. Estudá-lo pode despertar o pesquisador para sua complexidade, seja ou não uma autotradução, como é nos casos aqui observados.

Nas obras analisadas, há um processo de tradução colaborativa entre Belchior e o duo uruguaio Larbanais & Carrero. A tradução colaborativa deve ter sido realizada em prol da arte e motivada, ainda, pelo contexto social em que estavam todos inseridos naquele momento. Carrero enfatiza que Belchior os convida para a parceria nas traduções e interpretação das canções, o que talvez tenha ocorrido igualmente com a musicista Laura Canoura com relação à tradução da música que interpreta, *Como nuestros padres*. Assim, embora Belchior possa ter se autotraduzido para fins editoriais, como pontua Anselmi, por não desejar que sua obra seja alterada sem seu comando, o cantautor aceita deslocamentos tradutórios que levam, por exemplo, a que a musicista Laura Canoura, ao interpretar *Como nossos pais* em espanhol, ao invés de deixar o particípio no masculino em “Digo que estou encantado como uma nova invenção”, o interprete no feminino na tradução para o espanhol. Com movimentos como esses, o poeta, tradutor e compositor Belchior busca deixar efetivas e acessíveis para a compreensão as traduções das suas canções para o espanhol, sem perder a musicalidade e a leveza que suas músicas têm. Como conhece a língua alvo e tem bastantes conhecimentos também da língua de partida, a brincadeira com as palavras e o jogo de rimas que utiliza torna a produção mais atraente e significativa, sem deixar de lado a língua de chegada, valorizando-a e utilizando-se de recursos tradutórios necessários para que, na tradução, não se tenha perdas essenciais nem de significado, nem de sentido.

De fato, como mencionado durante toda a pesquisa, apesar de haver critérios para uma tradução de letra de música ser viável, não de ser considerados os elementos que o próprio tradutor buscou para tornar a tradução possível, no caso, uma autotradução que ainda traz os efeitos culturais diversos quando as canções são passadas de uma língua para outra.

Na prática, a atenção aos critérios do Pentatlo, de Low, e de Chersterman é nítida e explícita nas autotraduções aqui analisadas. Mesmo que não conheçam a formulação desses procedimentos por aqueles pesquisadores, a análise das traduções aqui observadas e os

depoimentos colhidos para este trabalho corroboram com essas perspectivas no ato autotradutório, chancelando toda a temática do estudo.

De fato, a literatura é uma arte e nesse sentido pode ser recriada. No que se refere à tradução de textos criativos, como pontua Campos, esse labor e seu produto vai ser sempre uma criação paralela e autônoma. Contudo, a tradução literária não vai traduzir apenas o sentido, mas o signo como um todo, as imagens, sons, métricas, rimas. Dessa forma tem-se o tradutor-recriador, que é exatamente aquilo que o poeta cantante Belchior fez com suas composições: ser um (auto)tradutor-recriador, em prol da arte.

Para terminar, ressalve-se que esta pesquisa não tem o desejo de exaurir o tema, cujo estudo poderá ter possíveis desdobramentos futuros, com a possibilidade de se aprofundar nas entrevistas realizadas, ou de se tentar fazer novas entrevistas, como com a musicista Laura Canoura, com vistas a se aprofundar na sua participação tradutória e a descrever o processo de tradução colaborativa que teria levado à existência de obras de Belchior como as aqui estudadas.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Maria Alice G. **Autotradução: Breve Histórico, Razões, Consequências, Práticas**. NED-New edition, SciELO – EDUERJ, 2019, p. 11–26. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/10.7476/9786588808061.4>. Acesso em 24/05/2023.

ANTUNES, Maria Alice G. O respeito pelo original: João Ubaldo Ribeiro e sua visão sobre a (auto)tradução em entrevista por *e-mail*. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. 24 (47) Set./dez. de 2022. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rblc/a/zvrV7thQG9zZ6sP6s9CCRKw/?lang=pt>. Acesso em 24/05/2023

ARROJO, Rosemary. **Oficina de tradução**. Série Princípios. São Paulo: Ática, 2005.

BELCHIOR, Antonio C. **Alucinação**. Rio de Janeiro: PollyGran/ Philips, 1976. LP produzido por Mazola. Lançado em CD em 1980 pela PolyGram/ Philips.

BELCHIOR, Antonio C. **Eldorado**. São Paulo: MoviePlay, 1992.

BELCHIOR, Antonio C. **Baihuno**. Rio de Janeiro: MoviePlay, 1993.

BELCHIOR, Antonio C. **Era uma vez um homem e seu tempo**. Gravadora WEA. 1979.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a Letra ou o albergue do longínquo**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007 (1985).

Biografia de Larbanois & Carrero. Disponível em: <https://www.larbanois-carrero.com.uy/bio.html>. Acesso em 05/06/2023.

BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas**. V. I, II e III. Barcelona: Emecé, 1996.

BRITTO, Paulo Henriques. Uma Experiência de Autotradução. **Philia&Filia**. Porto Alegre, vol. 02, nº 1, jan./jul. 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/Philiaefilia/article/view/51170/32738>. Acesso em 05/06/2023.

BRITTO, Paulo Henriques. **O conceito de cantabilidade na tradução da letra de canção**. (2019a). Disponível em: http://www.lettras.puc-rio.br/media/filemanager/professores/paulo_britto/Cantabilidade%20em%20letra.pdf. Acesso em 05/06/2023.

BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução da letra de canção**. (2019b). Disponível em [http://www.lettras.puc-](http://www.lettras.puc-rio.br/media/filemanager/professores/paulo_britto/A%20traducao%20da%20letra%20de%20cancao.pdf)

rio.br/media/filemanager/professores/paulo_britto/A%20traducao%20da%20letra%20de%20cancao.pdf. Acesso em 05/05/2023.

CAMINHOS DA CULTURA. **Entrevista com Belchior, apresentada por Ricardo Guilherme**. São Paulo: TV USP, 13/05/1982.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CARBONELL, Ovidio. Lingüística, traducción y cultura. **Debates**, n. 1, 143-150. Salamanca: Universidade de Salamanca, 1996. Disponível em <https://revistas.uma.es/index.php/trans/article/view/2285/2113>. Acesso em 05/05/2023.

CORDEIRO, Mara. **Estratégias para o processo tradutório**. Cascavel: Unioeste, 2004.

COSTA, Daniel; REIS, Dennys. Tradução & Música no Brasil: contrapontos. **Tradução em Revista**, 27, 2. 2019. Disponível em <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/45908/45908.PDF>. Acesso em 05/05/2023.

COSTA, Patrícia Rodrigues; CHESTERMAN, Andrew; SILVA, Rodrigo D'Avila. O nome e a natureza dos Estudos do Tradutor. **Belas Infiéis**, Brasília, Brasil, v. 3, n. 2, p. 33-42, 2015. Disponível em <https://periodicos.unb.br/index.php/belasinfiéis/article/view/11280>. Acesso em 05/05/2023.

MELLER Lauro; COSTA, Daniel Padilha Pacheco da. Entrevista com Peter Low. **Tradução em Revista**. 05/10/2020. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/50549/50549.PDF>. Acesso em: 20 de maio de 2023.

CHESTERMAN, Andrew. **Estratégias: O que fazemos quando traduzimos?** São Paulo. 1997.

FERREIRA, MAURO. **Discos para descobrir em casa**. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2020/05/03/discos-para-descobrir-em-casa-baihuno-belchior-1993.ghtml>. Acesso em 20/01/2023.

HERNÁNDEZ, B. El fenómeno cotidiano de la «auto-traducción» en Italia y España. **Estudios Románicos**, p. 13-126. 2010. Disponível em: <https://revistas.um.es/estudiosromanicos/article/view/116551>. Acesso em 20/01/2023.

LUCENA, Sarah. Nós e os outros: autonomia e recepção na autotradução de João Ubaldo Ribeiro. **Gláuks: Revista de Letras e Artes**, v. 20, n. 2, jul/dez 2020. Disponível em: <https://www.revistaglauks.ufv.br/Glauks/article/view/178>. Acesso em 20/01/2023.

MEINBERG, Adriana Fiuza. Entrevista com Cláudio Botelho. **Tradução & Comunicação**, São Paulo, n. 26, p. 143-148, 2013.

NADAL, Lucía, Los culturemas: ¿unidades lingüísticas, ideológicas o culturales? **Language Design: Journal of Theoretical and Experimental Linguistics**, n. 11, 2009, 93-120. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3229381>. Acesso em 20/01/2023.

NORD, Christiane. **Tradução como uma atividade proposital, abordagens funcionalistas explicadas**. Manchester: St. Jerome Publishing, 1997.

REDE GLOBO, **Entrevista com Belchior**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QdqIngMqwqk>. Acesso em 01/11/2022.

ROBINSON, Douglas. **Construindo o Tradutor** (Trad. Jussara Simões). Bauru, SP: EDUSC, 2002.

SCHLEIERMACHER, F. Sobre os diferentes métodos de tradução. **Clássicos da teoria da tradução**, v.1, p.27-87. (Tradução Margarete Von). Florianópolis: UFSC. Núcleo de Tradução, 2001.

VAQUERIZO, Helena. La tradición clásica en los cantautores españoles y brasileños: denuncia y crítica social. **Minerva: Revista de Filología Clásica**, n. 28, Universidad Autónoma de Madrid, 2015. Disponível em: <https://revistas.uva.es/index.php/minerva/article/view/535>. Acesso em 01/11/2022.

VERGARA, Sylvia Constant. **Projetos e relatórios de pesquisa em administração**. São Paulo: Atlas, 1998.

VIANNA, Thais Abreu. **Autotradução no Brasil: o caso da poesia bilíngue de Paulo Henriques Britto**. 2022. 83 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: <https://www.bdt.d.uerj.br:8443/handle/1/18582>. Acesso em 01/05/2023.

APÊNDICE I

Entrevista com Tota

Produtor cultural e amigo pessoal de Belchior.

Elis: – Boa tarde, meu nome é Elisângela e estou fazendo uma pesquisa para a minha monografia. Sou estudante de Tradução na UnB, você poderia me ajudar? Você autoriza que eu coloque as suas histórias com Belchior, aqui relatadas, em minha monografia?

Tota: – Claro, amiga, só me informar.

Elis: – Você acompanhou o Belchior quando ele gravou o álbum *Eldorado*? Você sabe como foi esse processo de escolha dos cantores? Porque ele não cantou, mas deixou que os uruguaiois cantassem as canções em espanhol.

Tota: – Você fala daqueles uruguaiois? Porque a “lombra dele”, a “noia dele” era traduzir as músicas e colocar para que eles cantassem, e os cantores foram escolhidos a dedo. E quem produziu foi ele junto com o finado Hélio e Ednardo Nunes, que ainda está vivo.

Tota: – Eu acompanhei até certo ponto, porque era muita coisa juntos, tínhamos uma galeria de arte e uma produtora. Nós éramos sócios da Camerati, eu era motorista dele (porque ele teve um acidente de carro e a única pessoa que ele confiava era em mim). E eu ainda tinha que ir dirigindo com ele quando era um show mais perto. Essa parte aí, quem ficou foi o Hélio Rodrigues e o Ednardo Nunes. Eu conheci esses caras, Belchior os trouxe para o Brasil.

Elis: – Imagino que você deve ter visto muitas músicas escritas à mão por ele.

Tota: – Muitas, amiga!

Elis: – Eu imagino sim. Você tem algumas dessas músicas para mostrar?

Tota: – Ter coisa, eu tenho sim, mas quem está à frente é minha filha (...), que é afilhada dele, e ela é jornalista e fará uma mostra dessas coisas. Muitas coisas guardadas há 30 anos conservando.

Tota: – Inclusive você falando daqueles artistas, foi o Belchior quem produziu. Foi produzido em São Paulo, entendeu? Ele trouxe os caras para gravar, eu lembro, depois foi para lá para gravar. O Belchior adorava esse tipo de coisa... o Belchior gostava muito dessas coisas, ele

mesmo dizia que era um rapaz latino-americano, ele gostava dessas fronteiras, estava sempre nessas regiões, Paraguai, Uruguai, Argentina... entendeu?

Tota: – Com Belchior foram 18 anos juntos, de parceria diretamente, quase um casamento civil.

APÊNDICE II

Entrevista com Sérgio Zurawski

Instrumentista (guitarrista e tecladista). Compositor. Arranjador. Orquestrador. Produtor musical. Professor. Leciona na Escola Técnica de Imagem e Comunicação (ETIC) e cursa mestrado em Etnomusicologia na Universidade Nova de Lisboa (UNL).

Elis: – Bom dia, Sérgio. Tudo bem? Meu nome é Elisângela, já conversamos no insta, mas saí do insta porque preciso terminar meu TCC, e por isso vim falar contigo. Você pode me ajudar na minha monografia? É sobre a tradução que Belchior fazia de suas músicas. Ele fez as do *Eldorado*?

Sérgio Zurawski: – Boa tarde, Elis, tudo bem? Claro, no que estiver ao meu alcance ajudo, sim! No caso desse álbum, foi meio que um projeto paralelo do Bel com os dois uruguaios. Infelizmente não tive participação direta no processo. Não sei se, nesse caso, posso te ajudar muito, mas conte comigo de toda forma.

Elis: – Obrigada, Sérgio! Você sabe se ele fazia as traduções das suas próprias músicas? Ele viajou muito ao Uruguai?

Sérgio Zurawski: – Não tenho certeza se ele próprio fazia. Eu acredito que sim, pois ele era poliglota.

Sérgio Zurawski: – Vira e mexe ele ia pro Uruguai, inclusive na primeira fase do "sumiço" dele, a Globo encontrou ele lá.

Elis: – Ah, sim. Verdade! Eu lembro dessa entrevista.

Elis: – Sérgio, sobre a música *Quinhentos anos de quê?*, ela foi lançada em 1992, certo? E foi bem no auge dos Caras Pintadas. Tem alguma referência ou não tem nada a ver com aquele contexto social, ou só mesmo com a própria interpretação da canção, que fala sobre a colonização e que, diante da morte de tantos indígenas e até mesmo de eles serem escravizados, o Brasil não deveria ter comemoração como diz?

Sérgio Zurawski: – Em 1992 estávamos em pleno exercício do primeiro presidente eleito por voto direto desde 1960 (...) Com relação à letra de *Quinhentos anos de quê?*, sim, é uma forte crítica ao genocídio perpetrado pelos conquistadores ao chegarem na América. A ideia da letra

é que, diante do ocorrido, não havia o menor motivo para comemorar o descobrimento da América.

Elis: – Posso te citar na minha monografia? Te mando aqui quando ficar pronta.

Sérgio Zurawski: – Claro, pode sim.

Elis: – Nessa época, o Bel fazia muitos shows? Era mais no Brasil ou fazia muitos fora também?

Elis: – A música *Como os nossos pais*, outro sucesso que se perpetua no tempo, não dá para negar, teve algum contexto no ano em que ele compôs, além da própria interpretação?

Sérgio Zurawski: – Sim, o Bel fazia muitos shows, principalmente até a década dos 1990, quando chegamos a fazer 32 shows em 30 dias.

Sérgio Zurawski: – De segunda a sexta no projeto; seis e meia, no teatro João Caetano; de quinta a sábado, numa casa noturna; e sábado (mais cedo) e domingo, em cidades próximas, como Niterói.

Sérgio Zurawski: – Acho que dá até mais de 32, nem refiz as contas, rsrs.

Sérgio Zurawski: – Os detalhes da criação de *Como Nossos Pais* eu não acompanhei, ele criou antes de eu entrar na banda. Mas trata-se de uma reflexão pessoal dele próprio e da natureza humana.

Sérgio Zurawski: – Trabalhamos juntos um bom tempo, de 1986 até 2000, quando fui morar em Portugal. Lá toquei com muita gente, mas destaco esse meu projeto Zurawski Ensemble, o grupo Couple Coffee e o grupo Madredeus.

Sérgio Zurawski – Continuação da entrevista

Elis: – Oi Sérgio. Então, em 92, 93, o que Belchior, além de fazer os shows, o que ele estava fazendo?

Sérgio: – A gente estava, como sempre, fazendo muitos shows com a Banda Radar e, em 93, foi gravado o disco *Baihuno* e foi justamente esse marco que houve de a Banda Radar não tocar mais com ele neste ano.

Quando voltei, segui tocando com ele e seguimos em dupla até o ano 2000.

Fora isso, nesse período ele já estava fazendo um trabalho que ele se dedicava bastante, que era a tradução da *Divina Comédia* de Dante Alighieri do italiano para o português com ilustrações. Esse era um trabalho que ele fazia paralelamente com os shows; durante as viagens ele estava fazendo.

APÊNDICE III

Entrevista com Diego Figueiredo

Músico, guitarrista, compositor, arranjador e produtor.

Elis: – Bom dia, Diego! Tudo bem? Meu nome é Elisângela. Já conversamos no insta, mas saí do insta porque preciso terminar meu TCC, e por isso vim falar contigo. Você pode me ajudar na minha monografia? É sobre a tradução que Belchior fazia de suas músicas, na verdade as versões para o espanhol. Ele fez as do *Eldorado*?

Diego: – Olá bom dia! Pode sim. Estou em gravação até amanhã! Se puder me ligar na segunda feira...

Elis: – Obrigada, vai ajudar muito! Sobre o disco *Eldorado*, gravado em espanhol por Belchior e os uruguaios Carrero e Larbanois, você participou da gravação? Belchior quem fez as traduções para o espanhol?

Diego: – Foi um momento muito marcante e importante na minha carreira. Essas versões que ele fez em espanhol, eu não estava à par, acho que isso foi antes de eu estar com ele. Não me lembro que ano foram esses lançamentos, eu não sei detalhes, mas posso ver com relação a essas obras em espanhol. O que eu fiz com ele durante sete anos foram outras obras como, ah, ele musicou os poemas de Carlos Drummond de Andrade e eu fiz toda a produção e gravações, tem algumas inéditas que compusemos, mas está em português.

Elis: – Quais foram os anos em que vocês estiveram juntos em shows e produções? O lançamento do álbum *Eldorado* foi em 1992.

Diego: – Estive com ele de 2001 a 2007.

APÊNDICE IV

Entrevista com Jorge Mello

Músico, compositor, arranjador, produtor musical.

Elis: – Boa tarde, Jorge Mello! Tudo bem? Como escrevi no e-mail, meu nome é Elisângela e sou estudante de Tradução na Universidade de Brasília. Você poderia me ajudar? Eu gostaria de saber se você fez a produção do Álbum *Eldorado*. Você o produziu? E obrigada por responder ao meu e-mail.

Jorge Mello: – Bom dia! Tudo bem, Elisângela? Aqui é o Jorge Mello. Amiga, eu fiz a produção de vários discos do Belchior e de várias outras pessoas. São mais de 200 discos que eu produzi. O Belchior, não sei se interessa ao seu trabalho, é o maior intérprete da minha obra. Nós fizemos em parceria 29 canções e umas 20 foram aproveitadas e gravadas por ele, por mim, por outros artistas. O que quer dizer que ele passou a ser o maior parceiro da minha vida e eu o maior parceiro da vida dele, porque nós tivemos duas empresas por muitos e muitos anos e, além disso, eu o trouxe de Fortaleza para morar comigo no Rio de Janeiro, comigo e com a minha mulher Têca, assim como veio morar em nosso apartamento em Copacabana, também, o Fagner e o Celino. Então, ficou Jorge Mello, Têca Mello, Belchior, Fagner e o Celino ali no Rio de Janeiro, em Copacabana, na esquina com Santa Clara e avenida... Bem, não vou me lembrar o nome, isso em 1971, todos nós bem garotos, eu e a Têca tínhamos 20 anos, Belchior um pouquinho mais, 22 para 23, Fagner tinha menos que eu, 19 anos. E assim começou como todo o mundo conhece como *O pessoal do Ceará*. Só em 73, porque lá no Rio eu era diretor da TV Tupi, da parte musical, a Tupi se acabou, faliu! Eu vim para São Paulo e comecei a fazer a minha carreira e entre as minhas atividades, além de compor e trabalhar no palco, eu abri uma produtora, ainda na década de 70, em 1976 abri uma produtora de discos, de jingles para comerciais, publicidade. Mas o Belchior estourou em sucesso e um dia ele perguntou a mim se eu saberia “fazer” uma empresa para ele: “Jorge, mas, cara, tu abriu uma empresa”. Ele falava comigo assim, todo curioso, no máximo do sucesso, estourado.

E a gente se via nos fins de semana, se via nas folgas dele. Ele vinha aqui para minha casa, aqui em São Paulo, ou eu ia pra casa dele, ele já com os filhos, eu também com os filhos, a amizade era a mesma e quando ele disse: “Rapaz, tu monta uma empresa para mim?”. Eu disse:

“Claro!”. Tirei xerox – aquele tempo não tinha digitalização–, tirei xerox dos documentos dele e entrei na Junta Comercial.

Em 1981 para 82, por fim saiu o CNPJ da empresa dele, chamada Paraíso Discos. Aí marcamos um encontro aqui em casa, como sempre, para assistir filmes, Chaplin, tal... Nas madrugadas, vídeos, a gente morria de rir, brincávamos muito.

Veio ele, os filhos, a mulher, e, quando eu mostrei os documentos, “Está aqui, Bel, tua empresa já existe, Paraíso Discos”, ele pegou aquele papel e falou: “Jorjão, tem uma coisa errada aqui”. E eu digo: “O quê?”. “Não tem teu nome!”. E eu digo: “Ué, eu tenho a minha empresa, bicho!”. A JMT produções, que é Jorge Mello e Têca. “Você pediu uma para você”, e ele disse: “Não, cara, o que é isso? Eu quero uma para você cuidar, mas que seja em sociedade comigo”. Eu disse: “Ah, está certo!”.

Fiz um adendo, Junta Comercial de novo e a Junta Comercial, por fim, nos deu, em 1982, a Paraíso Discos pronta, com 50% do Jorge Mello, 50% de Belchior.

Começamos a produzir, produzimos o disco dele, *Cenas do próximo capítulo*, produzimos o disco dele *10 anos de sucesso, o show*, produzimos o disco dele *Trilhas sonoras*. Esses são produção total minha.

Você faz a pergunta sobre o *Eldorado*, “Jorge, esse é produção sua?”. Não! Produzi mais de 200 discos, mas esse é de um amigo meu, ainda hoje meu grande amigo. Produção dele na *MoviePlay*, que era outra empresa de amigo, claro, Vladimir D’Ângelo. O Vladimir fez esse disco com o Belchior, como fez outro com o Belchior lá na empresa dele, na produtora dele *MoviePlay*. O outro, você conhece também, é o *Divina Comédia Humana*, tem um desenho, uma arte, uma pintura dele na capa.

Mas eu acompanhei esse disco. Vladimir, muito meu amigo, Belchior, também muito meu amigo, disco feito em 99 esse aqui, deixa eu ver aqui, foi em 92. Eu saí da Paraíso discos, para cuidar tão somente da JMT produções e os Selos que ela tinha em 1997. Por quê? Ora, se você vai ser uma tradutora, vai precisar desse dado também: não foi briga com Belchior, não foi nada. É porque um dia eu cheguei – eu viajava muito com os meus shows, e ele com os shows dele – e um dia eu cheguei na empresa e o Belchior estava com uma determinada pessoa e me apresentou a tal pessoa como um administrador e advogado de um determinado político. E Belchior disse: “Jorge, o cara tem uma proposta para nós, ele quer injetar um dinheiro na nossa empresa”. Eu disse: “Dinheiro na nossa empresa? Na Paraíso?” E ele disse: “É! Ele administra um negócio de fulano”. Era um político, e eu não gosto de política e nem dos políticos, e digo:

“Bel, você vai querer botar um político para administrador aqui para dentro da nossa empresa?”
“Sim, Jorge, mas ele vai trazer umas granas e tal”. E digo: “Não, não, Bel, eu pulo fora. A empresa está no auge, está muito bem, nós não precisamos”. “Jorge, eu já me comprometi com o cara”.

Rapaz, eu simplesmente fui na prateleira, peguei meu primeiro disco, botei no chão e disse: “Bel, escolha o seu e eu vou escolher o meu”. Tudo, foto da matriz, fotolitos, tudo, botei no chão a fita máster. “Bel, esses eu vou levar. Eu quero dividir agora o nosso patrimônio desses 200 discos que a gente produziu. Vou levar a metade e você fica com a metade. Eu saio da empresa e o rapaz, querendo, ele entra, bicho! Mas entra contigo, comigo não! Eu não vou querer ter um sócio político coligado à política”. “Ah, puxa, Jorjão! Você é muito radical, cara!”.

E assim, amigavelmente, botei o livro caixa ali em cima e o próprio cara escreveu com a letra dele: “Nesse ato, Jorge Mello retira 50% do que foi produzido...”.

E eu disse: “Estou entregando as cotas para você, Bel, você faz o que você quiser lá na Junta comercial, pode botar o nome de quem você quiser”. E ele botou como sócio o nome daquela pessoa e eu fui cuidar só da JMT. E nós sempre muito amigos, ele ia nos shows meus e eu nos deles, tudo normal, apenas não éramos mais sócios na gravadora Paraíso Discos. Então esse, eu acompanhei porque via quando a *MoviePlay* (...) Larbanois & Carrero traduziu uma música minha muito bonita que está em um outro projeto. Essa música chama-se *Lozanía*, que quer dizer louça, delicado, limpo, que é uma música minha e de Belchior, numa tradução de Larbanois & Carrero. Nesse mesmo disco, Larbanois & Carrero traduziu o seguinte do Bel. Esse outro chama-se *Cancioneiro Geral* e tem 11 ou 12 músicas minhas, porque ele fez três fitas numa caixa, como se fossem para presentes. A primeira é *Cenas do próximo capítulo*, e a outra é *La vida es sueño* do espanhol, inclusive a minha, *Lozanía*. E na sequência tem o último, que ele chama *Ilustres Desconhecidos*, e nessa última fita eu tenho 8 canções minhas em parceria com o Bel. Então, era uma amizade que permaneceu sempre, um carinho que permaneceu sempre. Mas esse do *Eldorado* foi uma parceria com o Vladimir na *MoviePlay*, mas eu acompanhei, vi essas gravações, estive durante essas gravações e claro, tem canções minhas como o *Ploft* e o resto são os sucessos de Belchior. Espero ter esclarecido e ajudado. Se você quiser qualquer coisa a respeito, pode me pedir. Por que eu falo isso? Porque eu tenho um acervo com 80 mil documentos sobre o que se conhece como música pessoal do Ceará. Tenho aproximadamente 5 mil fotos do Belchior e do Fagner também, do Fausto Nilo, Ednardo, Amelinha, Tete, Celino, Brandão, Augusto Pontes e do Petrucio Maia e minhas, eu

guardei tudo! E daqui do meu acervo já saíram e foram publicados 63 livros, incluindo a biografia do Fagner, a biografia do Belchior escrita por JB Medeiros, que é do jornal *O Estado de São Paulo*. Esses caras todos vieram escrever esses livros aqui dentro do meu acervo, porque aqui eu tenho todo esse material e eu forneço a quem precisar, porque eu entendo que pertence à cultura brasileira e eu sou o guardião. E conte comigo no que precisar sobre os discos do Bel, quanto custou, onde foi, tudo!

Elis: – Bom dia, Jorge Mello! Muito obrigada, e fiquei muito feliz em ter a sua resposta. Então, me diz uma coisa, você esteve com ele na gravação da música *Como os nossos pais* em 1976?

Bom, você não produziu, mas estava com ele, então sabe tudo sobre o *Eldorado*. A Laura Canoura também estava nessa gravação, porque ela canta a versão em espanhol, não é isso?

Jorge Mello: – Vou respondendo uma por uma. A *Lozanía* que eu disse, que quer dizer louça, limpeza, clareza, é a tradução de. Num *país feliz*, vamos falar dela em português. A letra tenta falar sobre o país dos índios, por isso que eu sempre digo. O índio que o português encontrou na nossa praia, eles utilizavam, da Bahia para cima, as letras A, I e U. Que índios são esses? Os Itaquatiaras, os Cariris, os Potiguaras, e lá de cima, no Piauí, os Cariris, eles não usavam a letra O. Por isso, a música tem uma dicção desse povo lá de cima. Mas da Bahia para baixo, duas tribos tinham uma letra O, os Bororós. Olha o nome, cheio de Os. Inclusive eram canibais e comeram o Padre Sardinha, na Bahia. E também os Botocudos, esses também tinham a letra O, mas aqueles lá de cima, não. Aí, minha música com Belchior, olha a letra: “Ainda não se ouvia o Ai do sabiá / e nem já se sabia se assobiava lá / O índio ia indo, inocente e nu / E nu cauí ninguém sentia a essência do caju”. Esse “já se” é Jaci, do romance *Jaci Peri*, do autor cearense. Ora, essas frases não têm a letra O. E assim segue a música sem a letra O, até que, no último verso, quando eu mostro a desgraça das pessoas que vieram de fora, então coloco alguns Os aqui e ali, como os Bororós, que “ainda não se ouvia o dó das juritis”, mas esse dó é a dor, mas eu já sentia a dor de um país feliz. É uma criação incrível essa obra, é como se eu tivesse dizendo: “Fale aí, índios!”, porque, inclusive, antes deles não existia dor no Brasil. Essa virou a *Lozanía*, a delicadeza da fala, de um povo. É isso!

Respondendo a sua outra pergunta: não! Eu não estive quando Belchior foi contratado pela Poligram com a produção do Mazolla no disco *Alucinações*, no Rio. Naqueles mesmos dias, eu estava em São Paulo gravando o meu disco.

Respondendo a outra indagação: sim, a Laura Canoura estava e gravou *Como os nossos pais*, por escolha dela. Foi uma escolha muito boa. Mesmo tendo a Elis Regina como intérprete,

ainda não tinha uma gravação em outra língua e uma gravação fora do país, e ela, a Laura, foi a responsável por isso.

Elis: – Você sabe dizer quanto tempo ele esteve no Uruguai? E esses cantores, Larbanois & Carrero, juntamente com a Laura Canoura, Belchior foi atrás desses cantores para fazer a interpretação das músicas? O Belchior os levou para São Paulo para a gravação?

E sobre os uruguaios, eles ainda estão vivos? Estão juntos cantando? Me fala um pouco mais sobre eles.

Jorge Mello: – Bem, o Bel conheceu essa rapaziada lá durante o sucesso, os shows fora do país, Chile, Uruguai... Ele conhecia essa rapaziada e Bel, fazendo parte dessa amizade, os convidou: “Bora, para São Paulo, se vocês quiserem gravar canção minha”. Essa conversa surge naturalmente, como acontece comigo nos shows. É um amadurecimento natural.

A Laura e os uruguaios continuam suas vidas, normal! Continuam com as suas carreiras, fazendo a vida, como está fazendo o Fagner, o Gilberto Gil, ou qualquer outro artista. Eu, rodando atrás da bolsinha, quer dizer, correndo atrás de onde te querem. Laura, Carrero e Larbanois estão vivos!

O Belchior, ao ver as fitas, claro que dava pitaco, não nas gravações. Durante a criação sim, eles mandavam, escreviam, mandavam fita. Eu mesmo dou pitaco. Por exemplo, se alguém respira na hora errada, eu digo que respirou na hora errada, exemplo: saudadiiii, não! É saudáaade que tenho! A tônica muda. Eu falo para refazer porque a dicção comeu a sonoridade. É puramente normal essa troca.

Sobre as letras de músicas, ainda não saiu o inventário, então não posso divulgar, que são manuscritos, fotos, letras inéditas. Ainda tenho 8 músicas inéditas com Belchior, mas não posso divulgar até que o juiz autorize. Tenho mais de 25 letras inéditas de Belchior. Aí você fala: “Mas Fagner gravou uma música inédita de Belchior”. Mas estava lá no departamento público da Polícia Federal quando Belchior, lá na década de 70, pediu para a polícia liberar. Naquela época só podíamos gravar se tivesse um carimbo liberado para a gravação. Mas saiu no jornal que foi descoberto. Ora, se está público não foi descoberto, foi pesquisado.

Eu tenho, pelo menos, umas 40 letras do Belchior dizendo assim “Jorjão, datilografa aí, dá uma olhada aí e depois a gente conversa”. E eu datilografava numa maquininha Olivetti, no escritório. Naquela época não tinha computador. O JB Medeiros veio e me pediu, mas eu não dei, só depois do inventário pode.

Eu tenho todos os 63 livros sobre nós, tenho também todas as fitas, todos os discos, todos os jornais e revistas sobre Belchior, e tenho também o diário, que fala exatamente o dia em que Elis Regina nos procurou, sentou no chão curtindo a gente, ela sentada no chão, porque eu só tinha colchões no chão, porque, ao invés de ela sentar na ponta de um colchão, ela sentou no próprio chão. Tenho tudo! Quando digo que tenho tudo, tenho fotografias no meu acervo. Moro num sítio, é muita coisa.

Elis: – Jorge Mello, em suas composições juntamente com Belchior, vocês compõem pontuando o ritmo, a prosódia. Mas, quando muda para outra língua, permanece pontuando esses itens? O que vocês, cantores, arranjadores e compositores, prezam na música e na tradução de suas canções, a cantabilidade, a rima?

Jorge Mello: – Para se traduzir para outra língua uma música, você tem que observar simplesmente a melodia. A nova letra tem que se casar com a sonoridade da melodia. Então, nunca poderia em outra língua, por exemplo, se a melodia diz: “A saudaade vem”, ter uma palavra no qual a sílaba forte fosse no Vem e não no Dá. Nunca pode ter uma tradução que ela tivesse assim: “Constanciaaalll”, não! É “constaanncce”. Se a gente for colocar uma palavra de fora, é do jeito da sonoridade da língua original, tem que se achar palavras que digam, por exemplo, na música *Num país feliz*, que virou tradução em espanhol pelos meninos Larbanóis & Carrero no Uruguai, não pode haver, apesar de ele chamar de *Lozanía*, que é delicadeza, delicado, bonito, limpo, leve, não pode ter uma coisa que eu diga “aindaa”, é o i, não pode ter nenhuma palavra em espanhol que fizesse três sílabas, ai, é na segunda sílaba, nenhuma palavra que dissesse assim “Soléniii” para dizer “soléniiiimente”, nenhuma que dissesse assim “A saudadiiii”, não! É na segunda sílaba, tem que ser no Da. Outro exemplo é: “Aqui na rodoviária”. Não pode ficar “aquinaaaa-rodoviária”. A letra tem que ser do jeito que se pronuncia, do jeito que é a prosódia. Tem que ter a pulsação sonora do falar. A tradução tem que respeitar a criação original.

APÉNDICE V

Entrevista com Mario Carrero

Cantor, compositor, arreglador, productor musical, Dúo com Larbanois & Carrero

Elis: –Hola, ¿cómo estás? Soy Elisângela y hablo desde Brasil. Soy estudiante de Traducción en la Universidad de Brasilia y me gustaría saber cómo fue la grabación de 1992 (*¿Quinientos años de qué?*), de Belchior. Es para mi Trabajo de Conclusión de Curso. ¿Puede ayudarme? ¡Gracias!

Carrero: – ¡Hola, Elisângela! Soy Mario Carrero, integrante del dúo Larbanois & Carrero. Te cuento que –básicamente– *El Dorado* nace de una invitación que nos realizara Belchior... tanto él como nosotros teníamos conocimiento de la obra de cada uno, pero no habíamos coincidido –hasta el momento– en ninguna actividad...

Nosotros formábamos parte del denominado Movimiento de Canto Popular Uruguayo, surgido en el Uruguay durante los años de la dictadura cívico-militar, que tuvo una fuerte incidencia en todo el proceso de recuperación democrática (la dictadura se extendió desde 1973 hasta 1984)...

La dictadura había obligado al exilio a toda la generación anterior, a todos nuestros referentes (por ejemplo, Eduardo Galeano, Mario Benedetti en las letras... Institución Teatral El Galpón en lo actoral o artistas como Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa, Los Olimareños o El Sabalero en la canción)... estaban prohibidos e ilegalizados todos los partidos políticos y los sindicatos y gremios estudiantiles u obreros, y pese a una férrea censura previa, la canción había adquirido un rol fundamental al transformarse –por “decisión” popular– en una única pero importante vía de expresión y resistencia...

En ese marco un grupo de artistas emergentes más jóvenes o menos reconocidos hasta el momento, asumen la tarea de ser la voz de los sin voz...

Pese a todas las dificultades, manteníamos contacto permanente con artistas y referentes culturales de todo el continente y, lógicamente, con nuestros compatriotas en el exilio... de ahí que el contacto con Belchior se dio en primera instancia, a la distancia, pero de un modo natural... intercambiamos discos, noticias, quehaceres de cada uno y esto decantó, naturalmente, en un primer encuentro, que se dio en Montevideo... después de algunas visitas

preliminares, Belchior llegó para alojarse en nuestra capital y abocarnos a lo que había sido su propuesta... la Grabación de un Disco, con canciones suyas, traducidas al español... el Disco sería presentado después en recitales en Brasil...

Trabajamos algunos días fuertemente en lo que fue la etapa de traducción, etapa en la que desarrollamos una más que interesante mecánica de traducción literal en principio, y una exhaustiva tarea de “recreación” literaria o poética después, para no perder la lírica original... Belchior y yo intercambiábamos, frente a cada canción y letra por letra, palabra por palabra, hasta llegar a un “consenso poético” que nos permitiera sentir que en el pasaje del portugués al español la canción no perdía nada de su magia original... que podía ser cantada en cualquiera de los dos idiomas sin ningún tipo de dificultad... traducciones que hicieran dudar hasta de cuál había sido la lengua original... fue un trabajo muy creativo y movilizador... fue algo así como que yo le preguntaba “¿qué quisiste decir aquí?” y entonces yo, después, trataba de traducir la “intención poética” más que la “traducción literal”, lo que era –de algún modo– como estar “componiendo de nuevo” cada canción...

Solo una canción fue compuesta especialmente para este trabajo. “1992” fue una canción nacida a partir de la “controversia” originada con los 500 años de la llegada de Cristóbal Colón hasta estas tierras, y el despropósito de llamar “descubrimiento” a una operación de “conquista colonial”... resultaba y resulta a todas luces muy discutible “descubrir” un continente que estaba repleto de gente. Con Belchior habíamos visto un mural pintado en una calle montevideana en el que se podía leer “500 AÑOS, DE QUÉ?” y ese fue el disparador para ponernos a trabajar, ya de partida en español, en ese tema...

Detalles de las canciones se pueden encontrar en Internet, pero te cuento que, una vez finalizado el trabajo de grabación y mezcla en Montevideo y la edición final en Brasil, el trabajo fue presentado y lanzado en un par de recitales en el Memorial de América Latina, en San Pablo...

Espero que esta resumida historia sea de ayuda para tu trabajo y quedo a las órdenes para lo que pudieras necesitar aclarar.

Un gran abrazo para ti de Mario Carrero.

Elis: – ¡Hola Mario! Estoy muy grata y feliz por ayudarme con mi trabajo. Cuando esté finalizado, se lo envío. Aprovechando, ¿puedo añadir su contribución a mi trabajo? Entonces, ¿la canción 1992 tiene la original en español y, después, Belchior hizo la traducción al portugués? ¡Muchísimas gracias!

Carrero: –¡Hola, Elisângela!!! ¡Me alegra mucho compartir contigo! Sí... podés utilizar esta contribución en tu trabajo... 1992 nace en español... el desencadenante fue ese mural, esa “pintada” en una pared con esa pregunta que muchos nos hacíamos en 1992, a 500 años del ¿descubrimiento?... 500 años... ¿de qué?

Yo iba hacia el estudio de grabación cuando la vi... me pareció una síntesis maravillosa... al llegar lo comenté e inmediatamente empezamos a tirar palabras y acordes... y ahí quedó la canción... directamente en español...

Apretado abrazo para ti.

Elis: –Hola Mario. ¡Gracias por regalarnos esas maravillas!

Yo quería saber también si Laura Canoura formó parte de la grabación de *El Dorado* y si todas las canciones fueron grabadas en el estudio MoviePlay de San Pablo.

Carrero: –¡Hola, Elis!!!

Para mí también es un placer hablar contigo... Te cuento que Laura Canoura participó también en *El Dorado* con la canción *Como nuestros padres*.

Todo el trabajo de grabación y tomas de sonido se realizó en el estudio *La Batuta*, en Montevideo, y la edición y trabajo posterior fue realizado por Belchior ya en Brasil.

Seguimos en contacto para lo que necesites.

Te mando un gran abrazo.