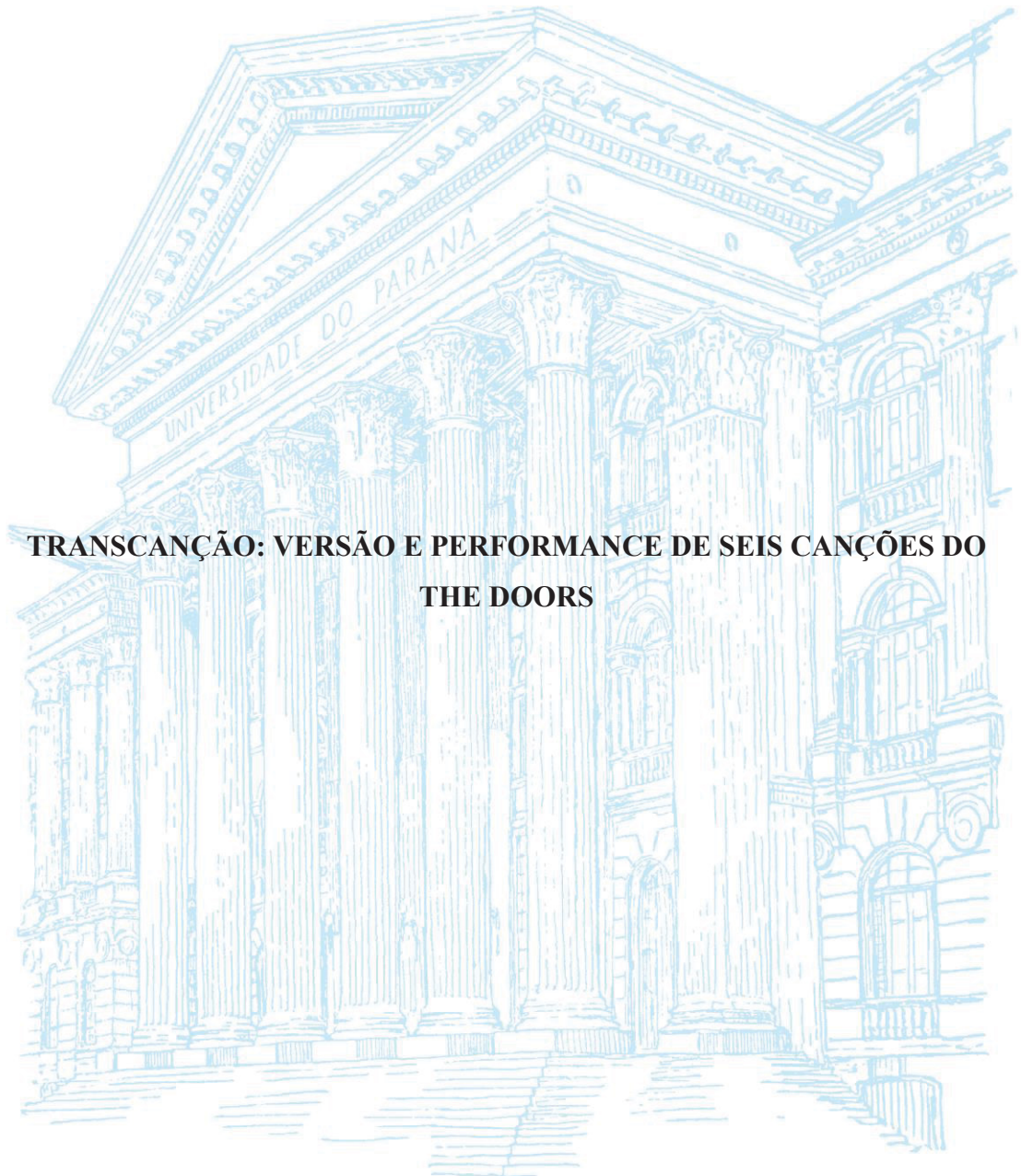


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

FERNANDO VILLATORE



**TRANSCANÇÃO: VERSÃO E PERFORMANCE DE SEIS CANÇÕES DO
THE DOORS**

CURITIBA

2018

FERNANDO VILLATORE

**TRANSCANÇÃO: VERSÃO E PERFORMANCE DE SEIS CANÇÕES DO
THE DOORS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração de Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários com ênfase em Estudos da Tradução.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Gontijo Flores

CURITIBA

2018

Catálogo na publicação
Biblioteca de Ciências Humanas - UFPR
Sirlei do Rocio Gdulla – CRB 9ª/985

Villatore, Fernando

Transcanção: versão e performance de seis canções do The Doors
[recurso eletrônico] / Fernando Villatore. – Curitiba, 2018.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor
de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2018.
Orientador: Prof. Dr. Guilherme Gontijo Flores

1. Música e literatura. 2. Música - Análise, apreciação - Poética.
3. The Doors. I. Título.

CDD 780.08



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **FERNANDO VILLATORE** intitulada: **TRANSCANÇÃO: VERSÃO E PERFORMANCE DE SEIS CANÇÕES DO THE DOORS**, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação no rito de defesa. A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 28 de Setembro de 2018.

RODRIGO TADEU GONÇALVES

Presidente da Banca Examinadora (UFPR)

CARLOS LEONARDO BONTURIM ANTUNES

Avaliador Externo (UFRGS)

BERNARDO GUADALUPE DOS SANTOS LINS BRANDÃO

Avaliador Interno (UFPR)

Banca examinadora:

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Gontijo Flores. Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Polonês, Alemão e Letras Clássicas (DEPAC).

Presidente: Prof. Dr. Rodrigo Tadeu Gonçalves. Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Polonês, Alemão e Letras Clássicas (DEPAC).

Prof. Dr. Bernardo Guadalupe Lins Brandão. Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Polonês, Alemão e Letras Clássicas (DEPAC).

Prof. Dr. Carlos Leonardo Bonturim Antunes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS

ATA Nº881

**ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE MESTRADO PARA A OBTENÇÃO DO
GRAU DE MESTRE EM LETRAS**

No dia vinte e oito de setembro de dois mil e dezoito às 14:00 horas, na sala Lab02, Rua General Carneiro, nº460 - Ed. D. Pedro I, foram instalados os trabalhos de arguição do mestrando **FERNANDO VILLATORE** para a Defesa Pública de sua Dissertação intitulada **TRANSCANÇÃO: VERSÃO E PERFORMANCE DE SEIS CANÇÕES DO THE DOORS**. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: **RODRIGO TADEU GONÇALVES (UFPR)**, **CARLOS LEONARDO BONTURIM ANTUNES (UFRGS)**, **BERNARDO GUADALUPE DOS SANTOS LINS BRANDAO (UFPR)**. Dando início à sessão, a presidência passou a palavra ao discente, para que o mesmo expusesse seu trabalho aos presentes. Em seguida, a presidência passou a palavra a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições. O aluno respondeu a cada um dos arguidores. A presidência retomou a palavra para suas considerações finais. A Banca Examinadora, então, reuniu-se e, após a discussão de suas avaliações, decidiu-se pela aprovação do aluno. O mestrando foi convidado a ingressar novamente na sala, bem como os demais assistentes, após o que a presidência fez a leitura do Parecer da Banca Examinadora. A aprovação no rito de defesa deverá ser homologada pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais do programa. A outorga do título de mestre está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, **RODRIGO TADEU GONÇALVES**, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.

Curitiba, 28 de Setembro de 2018.

RODRIGO TADEU GONÇALVES

Presidente da Banca Examinadora (UFPR)

CARLOS LEONARDO BONTURIM ANTUNES

Avaliador Externo (UFRGS)

BERNARDO GUADALUPE DOS SANTOS LINS BRANDAO

Avaliador Interno (UFPR)

*Para Renata e Guido,
meu maior voo.*

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo fomento necessário ao desenvolvimento das pesquisas no Brasil.

Ao grupo de estudos de primeira das segundas.

A Bernardo Brandão, Leonardo Antunes, Luci Collin, Marcelo Sandmann e Rodrigo Tadeu Gonçalves, pela presteza, correções, dicas e ensinamentos.

A Vilma Ribeiro, pelo talento, profissionalismo e parceria.

A Guilherme Gontijo Flores, pela bússola, sempre aguda e serena.

A Maria José Foltran, Gilmar Foltran, Fernanda Foltran e toda a família, pelo carinho e acolhimento.

A Dolores Jahn Villatore, minha mãe, por tudo, sempre.

A Guido Foltran Villatore, pela realidade, força que se constrói juntos.

A Renata Dalcuche Foltran, meu sentido, pela caminhada.

*Repetir repetir – até ficar diferente.
Repetir é um dom do estilo.*
(Manoel de Barros)

*As soon as
I speak, I
speaks. It
wants to
be free but
impassive lies
in the direction
of its
words.*
(Robert Creeley)

*O sentido rola de abismo a abismo,
ameaçando-se perder-se nas profundidades
insondáveis da língua.*
(Haroldo de Campos)

*In sounding language, we sound the
width and breadth and depth of human
consciousness – we find our bottom and our
top, we find the scope of our ken. In sounding
language we ground ourselves as sentient,
material beings, obtruding into the world with
the same obdurate thingness as rocks or soil
or flesh.*
(Charles Bernstein)

*Real poetry doesn't say anything; it
just ticks off the possibilities. Open all doors.
You can walk through any one that suits you.*
(Jim Morrison)

RESUMO

O presente trabalho, com foco no trato de uma forma híbrida que é a canção popular, local de concorrência de discursos, busca analisar criticamente quais relações música e literatura podem guardar entre si e com a tradução poética. Para tanto, propomos a recriação de seis canções da banda estadunidense The Doors para a língua e a cultura brasileiras, traduzindo-as tanto em seus aspectos linguísticos como em seus aspectos musicais. O objetivo é apresentar, como produto final da pesquisa, paralelamente a anotações críticas sobre os métodos tradutórios utilizados (teóricos e práticos), a versão das canções em português, rearranjadas, reperformadas e registradas em áudio digital, buscando discutir, ainda, o papel que o novo corpo da performance em seu novo espaço-tempo (consubstanciado em última instância pelo elemento catalisador/agregador que é a voz) desempenha na escrita poética, na tradução poética e em seus desdobramentos, como nesse caso específico da versão de canção popular.

Palavras-chave: Música e literatura. Tradução poética. Versão de canções. The Doors.

ABSTRACT

This work, focusing on the manipulation of a hybrid form, as are the popular songs – place of concurrency of discourses –, aims at critically analyzing the relations that music and literature might have between themselves and with poetic translation. For this purpose, we propound recreating six songs of the North American group The Doors into Brazilian language and culture, translating them both in their linguistic and musical aspects. Our goal is presenting, as the final product of this research – concomitantly with an evaluation of the translation methods that were used (theoretical e practical) –, the versions of the songs in Portuguese, rearranged, re-performed, and recorded in digital audio. Finally, we intend yet to discuss the role that the new body of the performance plays (inside its new spatial-temporal framework and substantiated ultimately through the catalyzing/aggregating element that is the human voice) in the poetic writing, in the poetic translation and in their ramifications, such as in this specific case of popular songs versions.

Keywords: Music and literature. Poetic translation. Songs versions. The Doors.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS E PROJETO TRADUTÓRIO	27
2.1 LITERATURA, MÚSICA E CANÇÃO	27
2.2 POESIA ESCRITA, POESIA ORAL E PERFORMANCE	41
2.2.1 Poema e letra de música	43
2.2.2 Performance: sentidos sentidos.	46
<i>Corpo e voz</i>	48
<i>Intérprete, tradutor de sentidos</i>	51
<i>Antologizar e/é performar</i>	53
2.3 TEORIA DA TRADUÇÃO, PROCESSO TRADUTÓRIO E LIMITES ENTRE TEORIA E PRÁTICA.....	56
2.4 A QUESTÃO DA AUTORIA	70
3 THE DOORS E JIM MORRISON	74
3.1 THE DOORS	74
3.2 JAMES DOUGLAS MORRISON	78
4 CANÇÕES TRADUZIDAS E COMENTADAS	86
4.1 ALABAMA SONG (WHISKEY BAR)	87
4.2 HORSE LATITUDES	96
4.3 MY WILD LOVE: O CANTO DE TRABALHO DO THE DOORS	103
4.3.1 Cantos de trabalho e as <i>chain gangs</i>	104
4.3.2 As gravações dos cantos de trabalho nos presídios norte-americanos	106
4.3.3 My wild love: tradução e crítica.....	108
4.3.4 Passado presente, presente passad(iç)o	122
4.4 SHAMAN'S BLUES	124
4.5 INDIAN SUMMER.....	130
4.6 BEEN DOWN SO LONG	135
5. CONCLUSÃO.....	146
REFERÊNCIAS.....	150

1 INTRODUÇÃO

Uma abordagem analítica da canção deve, a nosso ver, contemplar sobretudo a sua natureza híbrida, isto é, a sua fusão de discursos, linguístico e musical, principalmente, que além disso serão dinamizados pelo corpo que performa/interpreta, tudo isso sintetizado em primeiro plano pela emissão vocal. O discurso resultante, nesse caso, corresponde apenas parcialmente à mera soma das partes [onde teríamos: (texto no papel + oralização) + (melodia + arranjo) + (voz + corpo) \cong canção] e sua eficiência resulta mais, em tese, da maneira como esses componentes agem entre si e se relacionam com o todo, a despeito do grau de funcionalidade isolado de cada um dos elementos. A canção enquadra-se nos

chamados sistemas *sincréticos*, aqueles que apresentam um conteúdo coeso tratado por mais de um plano da expressão. Compreendemos a mensagem global de um filme, por exemplo, através da operação simultânea de imagens em movimento, trilha sonora, discurso verbal e ainda subsistemas como vestuário, gestualidade, sonoplastia, etc. [...] A canção, mesmo despida dos acontecimentos do espetáculo ou até da riqueza produzida pela instrumentação, prevê, no mínimo, a atuação simultânea de um componente linguístico e um componente melódico. (TATIT, Luiz, 2014, p. 43, grifo do autor).

A canção é, para usar as palavras de Augusto de Campos, “outra coisa”. Mas de que forma isso se relaciona com os Estudos Literários (e da Tradução)? Não temos uma única e simples resposta. O próprio Tatit (2014, p. 133) declara que “não estava nos planos da universidade brasileira analisar canção de consumo. Isso exigiu do estudantes e dos novos professores um equacionamento especial da matéria para justificar sua introdução, pelo menos, nas áreas de pós-graduação dessas escolas”. Buscaremos formular associações dialéticas possíveis no decorrer desta pesquisa.

Considerando-se os significantes trabalhos já realizados sobre as relações entre música e literatura, sobre a canção popular e sobre a tradução/versão de canções, propomos aqui dar nossa colaboração através da realização de versões de seis canções da banda norte-americana The Doors, que serão traduzidas, rearranjadas e gravadas em software de áudio digital, além de acompanhadas de breve revisão bibliográfica sobre teoria da tradução, teoria da canção popular e análise crítica do processo tradutório. Buscaremos verificar de que forma canções, que possuem tanto um componente musical (podendo estar presentes elementos melódicos, harmônicos e rítmicos, com maior ou menor ênfase em cada um, dependendo da

natureza da canção) quanto um componente linguístico (as letras vocalizadas), apenas para citar o básico, comportam-se no momento em que são vertidas de uma língua e cultura estrangeiras para um idioma e cultura vernáculos. Nosso objetivo é observar, assim, as novas implicações que possam eventualmente surgir entre letra e música à medida que a tradução do texto se concretize e passe, em princípio, a suscitar (ou não) também uma “tradução musical”, quer dizer, uma reformulação ou recriação do arranjo de forma a adaptar-se a “nova letra” à necessidade de expressão artística individual ou à cultura musical vernácula para a qual se traduz, o mesmo valendo também para o caso de um novo arranjo desencadear a necessidade de se repensar a tradução do texto escrito.

Sob uma perspectiva diversa, vamos considerar que a música consegue cruzar fronteiras sem precisar de “tradução”, mas a letra não, ou melhor, não necessariamente. Embora o componente verbal, no que se refere à “decodificação” das palavras nas línguas, à sua relação com os referentes, implique já o cerne da tradução, o discurso linguístico em uma língua estrangeira comporta também uma compreensão sob outro ângulo, o que chamaremos de “tom”, “espírito”, “clima”, etc. Conceito sujeito a imprecisão, notadamente por sua carga de significação subjetiva, ele admite, no entanto, ser relacionado ao sentido (tanto o semântico quanto o que deriva do que as sensações possam nos apresentar sobre o objeto) expresso pela sonoridade das palavras e por suas combinações no discurso. O tom (espírito, clima), assumido aqui como uma forma adjacente de referencialidade, pode ser percebido na fala como uma associação de ritmo, entonação, altura, intensidade, pausas, etc., e será discutido em maiores detalhes no capítulo seguinte.

Objeto deste trabalho, é ao discurso cancional que nos reportamos, assumindo-o como passível das mesmas implicações expostas acima, mas de forma ainda mais abrangente. Além do aspecto verbal mencionado (letra e canto, canto como extensão da fala) na delimitação do espírito (tom, clima) da canção, estão os elementos musicais (arranjo rítmico e harmônico), que podem e devem funcionar integradamente como agentes modificadores do canto, ao mesmo tempo em que são por ele modificados. Já que nossa intenção é “traduzir” também a parte musical, ou seja, rearranjar as canções (re-harmonizando e re-ritmando-as) através de uma (re)leitura crítica que as reviva e as recoloca no novo corpo do intérprete em seu novo espaço-tempo da performance, reposicionando-as artística e politicamente, cabe aqui fazer uma aproximação com trabalhos recentes que tomam a performance como elemento constitutivo do trabalho tradutório. A “tradução em performance”¹ difere-se do método aqui

¹ Para conhecer mais a respeito, ver, por exemplo, o trabalho de “tradução e(m) performance” do grupo Pecora Loca, da Universidade Federal do Paraná, que traduz, musicaliza e performa poesia antiga grega e latina (cf.

utilizado por tratar da tradução de textos, *a priori*, não musicados, isto é, sem melodia vocal e arranjo musical constituídos previamente. Nesse caso, a musicalização, feita na língua de chegada, ou concomitantemente na língua de partida e de chegada, serve como ponto de ancoragem para a tradução do texto, o que “de-subordinaria” a tradução a uma melodia previamente estabelecida (como no caso da tradução de canções que aqui propomos). De qualquer forma, como dito anteriormente, levando em consideração que nosso propósito é recriar as canções em todos os seus aspectos (mesmo que a melodias, em suas variáveis inflexibilidades, devam ser minimamente mantidas na maioria de nossas perspectivas de “recriação”), cremos que seja possível dialogarmos com os argumentos teóricos e práticos dessa nova proposta da “tradução em performance”, o que buscaremos fazer no percurso deste projeto.

Isso posto, é importante notar que as versões que aqui apresentamos não seguem nenhum modelo prévio de tradução/versão de canções. Entretanto, certamente não poderemos nos esquivar de um método (não aplicável uniformemente, mas *in casu*) e do diálogo com os inúmeros esforços já realizados nesse campo em nosso país, a exemplo dos interessantes trabalhos do compositor e jornalista paulista Carlos Rennó traduzindo canções da era clássica da música norte-americana², do músico e compositor catarinense Carlos Careqa traduzindo Tom Waits³ e da cantora e atriz Cida Moreyra interpretando versões de Bertolt Brecht⁴, apenas para citar alguns nomes. No caso específico da banda The Doors, não temos conhecimento sobre projetos dedicados exclusivamente à análise e versão de canções do grupo. Em relação à tradução dos textos das composições, citamos o livro *Uma oração americana e outros escritos*, da coleção Rei Lagarto, que contém a tradução portuguesa das letras de todos os discos de estúdio do grupo feitas por Manuel João Gomes. O livro, lançado em formato

FLORES & GONÇALVES, 2017, p. 333-35; ou muito mais disponível na *web*); ou as traduções/musicalizações feitas de poemas de Langston Hughes por Pedro Tomé de Castro Oliveira em sua tese de doutorado (cf. OLIVEIRA, 2017).

² Referimo-nos a: 1) *Cole Porter: canções, versões*, livro lançado em 1991 com as letras originais, traduções e partituras de canções de Cole Porter, além de comentários sobre as versões e a participação de Caetano Veloso e Augusto de Campos; 2) *Cole Porter, George Gershwin: canções, versões*, CD lançado em 2000, com quatorze versões de canções dos anos 20 a 40 do século XX, de autoria dos dois grandes compositores norte-americanos (sete de cada) e interpretadas por grandes nomes da MPB – vale ressaltar que os descendentes de George e seu irmão Ira Gershwin (que fazia as letras das canções) não vinham permitindo até o momento que se fizessem versões de suas canções em outro idiomas, autorização concedida especialmente neste caso após o respaldo obtido com o livro de versões publicado anteriormente; 3) *Nego*, CD lançado em 2009 também com versões de clássicos da música norte americana do passado na interpretação de artistas consagrados da música brasileira.

³ Referimo-nos aos álbuns *À espera de Tom*, de 2008, que traz quatorze versões em português de canções do artista californiano, e *Por um pouco de veneno: um tributo a Tom Waits*, de 2015, com mais doze novas versões.

⁴ Referimo-nos ao LP *Cida Moreyra interpreta Brecht*, de 1988, com canções de Brecht em parceria com Kurt Weill e Kurt Schwaen e ainda versões em português feitas por Cacá Rosset, Duda Neves, Sílvia Vergueiro, entre outros.

bilíngue, é composto basicamente por traduções semânticas – aquilo que Peter Low chama de traduções para serem lidas ou para acompanhar a performance dos originais (2017, cap. 3, par. 1)⁵ –, sem atentar para a métrica dos textos nem para a prosódia musical, *i.e.*, não se destinam a serem cantadas, mas apenas a transmitir o conteúdo mais superficial do material-fonte. A elas voltaremos no capítulo IV desta pesquisa.⁶

Acrescenta-se, dado o fato de que a canção em seu componente linguístico guarda correspondências com a poesia escrita ou oral (no segundo caso, mais do que correspondência guarda identidade), que, mesmo correndo o risco da aporia em relação à necessidade de se presumir a canção como um todo não desmembrável, conforme declarado anteriormente, julgamos ser possível utilizar como base e/ou contraponto críticos aspectos de estudos importantes já realizados no campo da tradução poética.

Tomando-se, portanto, a letra da canção como uma modalidade de poesia oral, buscamos estabelecer de antemão um diálogo com a teoria (e crítica) de tradução poética desenvolvida nas últimas décadas, a exemplo da já arquetípica “transcrição” de Haroldo de Campos⁷. O título “Transcanção”, sugerido por Guilherme Gontijo Flores durante a

⁵ Por se tratar de livro digital (formato e-book Kobo), sem paginação ou referência de localização fixa, utilizaremos, juntamente aos detalhes da edição utilizada, a menção à seção (introdução, capítulo, subcapítulo, etc.), seu nome e o número do parágrafo onde se encontra o trecho citado.

⁶ Neste momento, julgamos ser conveniente delimitar o uso que se faz no transcorrer do texto dos termos “tradução” e “versão”, assumindo, na visão deste trabalho, que não seja possível traçar limites precisos para o que se considere ou não como *tradução*. Ressalta-se que os conceitos citados acima poderão aparecer, por um lado, de forma intercambiável, ou, por outro, fazendo referência a algo que penda conceitualmente a uma visão mais abrangente, no caso do primeiro, e a uma visão mais particular, no caso do segundo, de acordo com a especificidade do referente que se estará nomeando em cada situação e dos contextos em que aparecerem. Em outras palavras, “versão” e “tradução” poderão ser usados como *sinônimos* em certas passagens – Derrida, por exemplo, o faz em *Torres de Babel*, sua famosa análise do clássico de Benjamin (cf. DERRIDA, 2006, p. 34, 35, 58; e DERRIDA, 1998, p. 215, 228). Por outro lado, em alguns momentos “tradução” poderá ser usado para todos os casos em que se fizer referência ao trabalho tradutório em geral, podendo ser o objeto de natureza textual, musical, performática ou ainda a conjugação de qualquer uma das características (esse é, portanto, um trabalho de *tradução*, com a especificidade de tratar da tradução de canções que se destinam a serem cantadas na língua de destino), ao passo que “versão” deverá ser utilizado mais, provavelmente, no que diz respeito à especificidade citada (que não deixa de ser vista também, frisa-se, como uma modalidade *tradutória*). O que é oportuno dizer é que, pelo que temos observado no Brasil, a tradução de canções para serem vocalizadas (“versão”) permite (e em alguns casos chega a, digamos, pedir por isso) uma maior flexibilidade tradutória, detalhe que se justificaria pela inextricabilidade, enquanto fator complexificador, dos planos de expressão que caracterizam o objeto “canção”. Lembramos que tal metodologia faz jus ao subtítulo da dissertação, que não por acaso nomeia o resultado tradutório deste trabalho como “versão” de canções, não sem concebê-lo, entretanto, sob uma perspectiva de/como *tradução* que se tencione/tensione aberta e amplamente.

⁷ Reforçamos, porém, que não temos a intenção de nos atermos a nenhuma teoria ou prática específica de tradução, sendo que a “transcrição” de Haroldo de Campos nos servirá, para utilizar as próprias palavras do autor, como uma das “balizas demarcatórias” durante o processo tradutório, quer dizer, não nos impomos o compromisso de aplicar os princípios de sua teoria obrigatoriamente a todas as canções como fator determinante para o seu desenvolvimento. Ao contrário, objetivamos desenvolver uma teoria com características próprias, composta pela soma das discussões teóricas que serão expostas e dada principalmente pela prática, desenvolvida caso a caso. Como disse H. Meschonnic, “a teoria é apenas o acompanhamento reflexivo [...]. A experiência vem primeiro” (2010, p. XVII).

sistematização desta pesquisa, apresenta-se como jogo de palavras a partir do termo “transcrição”, neologismo criado por Haroldo de Campos pela soma do prefixo “trans” (que significa além de, para além de) ao substantivo “criação”, ou seja, “criar para além de”, ou “recriar”, ou “ressignificar”. Nas palavras de Campos (2013, p. 78, grifo do autor),

o próprio conceito de tradução poética foi sendo submetido a uma progressiva reelaboração neológica. Desde a ideia inicial de *recriação*, até a cunhagem de termos como *transcrição*, *reimaginação* (caso da poesia chinesa), *transtextualização* ou – já com timbre metaforicamente provocativo – *transparadisação* (*transluminação*) e *transluciferação*, para dar conta, respectivamente, das operações praticadas com *Seis Cantos do Paraíso de Dante* [...] e com as duas cenas finais do “Segundo Fausto” (*Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* [...]). Essa cadeia de neologismos exprimia, desde logo, uma insatisfação com a ideia “naturalizada” de tradução, ligada aos pressupostos ideológicos de restituição da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência da tradução a um presumido “significado transcendental” do original).

Para o poeta e crítico paulistano, a tradução de textos poéticos – ou de prosa, quando à poesia equivalham em “problematicidade”⁸ – implica um “*modus operandi*, não como mera tradução do significado superficial, mas como uma prática ‘paramórfica’ voltada para o redesenho da ‘função poética’”⁹ (CAMPOS, 2013, p. 104), de modo a adaptar estética, histórica e culturalmente o material proposto. Contudo, como anunciado acima, sua teoria é desenvolvida toda sobre textos com produções linguísticas que apresentam como característica alto grau de elaboração formal bem como de abertura para análise interpretativa, isto é, que ocupam ou devem, depreende-se, ocupar um lugar modelar dentro da teoria e história literárias. Segundo Campos (2013, p. 5), quanto mais resistente for um texto à sua interpretação, mais receptivo será, opostamente, às possibilidades de reelaboração.

⁸ Ou seja, textos “onde a configuração formal é altamente semantizada, onde as componentes formais (no plano da expressão ou no do conteúdo) são, por si mesmas, independentemente do significado denotativo, ‘formas significantes’ (como diria Merleau Ponty)” (CAMPOS, 2013, p. 14 e 92).

⁹ A “função poética” de Roman Jakobson opera sobre a “materialidade” dos signos linguísticos, sobre “formas significantes” (fono-prosódicas e gramaticais), e não primacialmente sobre o “conteúdo comunicacional”, a “mensagem referencial” (CAMPOS, *ibid.*, p. 168; cf. também “Linguística e poética”, in: JAKOBSON, 2005, p. 122-32). Apenas para ilustrar (e correndo desde já o risco de simplificar demais o assunto), a “função poética” equivaleria ao “modo de designar” (ou de querer dizer, ou de significar, ou de intencionar, ou de formar, ou de representar, ou de encenar) de Walter Benjamin (cf. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*, p. 37-38; 61; 77; 93-94); e “Para além do princípio da saudade: teoria benjaminiana da tradução”, in: CAMPOS, *op. cit.*, p. 47-59). O conceito foi trabalhado e retrabalhado em várias teorias da tradução posteriores, incluindo Campos e Meschonnic. A “transcrição” de H. de Campos corresponderia, com as devidas ressalvas, à “transposição criativa” (*creative transposition*) de Jakobson e à “tradução-texto” de Henry Meschonnic (cf. “Aspectos linguísticos da tradução”, in: JAKOBSON, *op. cit.*, p. 72; “Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora”, in: CAMPOS, *op. cit.*, p. 90-95; e “Ritmo e tradução”, in: MESCHONNIC, 2010, p. 41-43); à “transpoetização” (*Umdichtung*) de Benjamin (CAMPOS, *op. cit.*, p. 104), traduzida também como “recriação” e “transcrição” (BENJAMIN, *op. cit.*, p. 63, 79, 96); e ao “make it new” de Ezra Pound (CAMPOS, *op. cit.*, p. 115).

Estendendo esse raciocínio, se considerarmos que a letra da canção popular, vista aparte de seus componentes musical, vocal, corporal (performático), etc., não ocuparia, em geral, o lugar de “problematicidade, de “complexidade poética” preterido por Campos – ainda que, segundo Carlos Rennó (2014, p. 54), as letras de artistas como Caetano Veloso ou Cole Porter ostentem em sua arquitetura tal “engenho e arte” que a sua condição de letra de canção seja elevada ao “status de poema” escrito¹⁰ –, teríamos aqui um desvio de funcionalidade na aplicação da “transcrição” às letras escolhidas do The Doors para esta pesquisa, já que estas são aparentemente triviais sob o ângulo do tratamento formal. De qualquer forma, cabe a ressalva, como nos interessa o desvio como potencial fator dialógico nos limites deste projeto, e julgando a partir disso que a canção em sua integridade (com todos os componentes agindo entre si e pelo todo) é “algo mais”, é “outra coisa” (aqui retomamos a formulação de Augusto de Campos), sendo passível, através desse “ser outro”, desse “ir além”, de adquirir maior ou menor grau de complexidade estética, propomos o seguinte: a canção popular, apesar da aparente simplicidade de uma ou algumas de suas partes quando analisadas isoladamente, pode sim ser vista como representativa da elaboração estética apregoada por Haroldo de Campos (paralelamente ao que se verifica na tradução de textos “transcriáveis”). Tal sugestão se dá quando, pelo seu caráter sincrético, todos os componentes da canção estão presentes e agindo entre si: letra, melodia, arranjo, intérprete e performance. É isso o que resume Augusto de Campos, no ensaio “Beba Cole” (in: RENNÓ, 1991, p. 31):

Esses cruzamentos da linguagem popular e impopular, que rompem fronteiras estilísticas, sinalizam o que se poderia denominar de poetização da canção – o momento em que a letra de música, por vezes banal ou vulgar, sem qualquer valor intrínseco, mas eficaz porque perfeitamente aderente à melodia, ou valorizada pela interpretação, se sobreleva e atinge o plano da letra-arte: poesia.

Sob essa perspectiva, julgamos serem as faixas do The Doors selecionadas para este trabalho representativas e frutíferas quanto às possibilidades de análise crítica e recriação propostas. Se, no pensamento de Haroldo de Campos (2013, p.110), “o tradutor constrói paralelamente (paramorficamente) ao original o texto [...] depois de “desconstruir” esse original num primeiro momento metalinguístico”, pensamos, assim, como corolário, ser possível efetuar também a “desconstrução” da canção para produção de (meta)diálogo crítico

¹⁰ Esse tipo de artista Rennó chamou de “compositor-poeta” (RENNÓ, 1991, p. 16) e Augusto de Campos de “poeta-letrista” (apud RENNÓ, *ibid.*, p. 34). Para Campos, os “poetas-letristas” teriam como característica serem “inventivos criadores de formas”, com uso de “sofisticada linguagem coloquial” e “virtuosidade formal” (apud RENNÓ, *ibid.*, p. 31 e 34).

e teórico sob as variadas perspectivas de seus discursos separadamente, conquanto preconizemos que – depois de juntar todas as peças “como se fossem cacos de um vaso”, fazendo uso da metáfora de Benjamin (2008, p. 38), para que componentes do original e da tradução “sejam reconhecidos como fragmentos de uma linguagem maior” –, a integral fruição da peça musical seja tributária da maneira como seus elementos discursivos se ajustam e se relacionam entre si dentro da totalidade. O momento em que isso se substancia é, em nosso raciocínio, o momento da performance – que coincide com a recepção –, sendo ela gravada ou ao vivo, e abarca (ou pode abarcar, dependendo do caso) diferentes discursos: textual, oral (vocal), musical, corporal, coreográfico, relativo à *persona*, etc.

Continuando a pensar a teoria da tradução, propomos alguns pontos de encontro entre a “poética do traduzir”, do poeta, crítico e tradutor parisiense Henri Meschonnic e a “transcrição” de Haroldo de Campos. Para Meschonnic (2010, p. LXIV, grifo do autor), é preciso “apreender” o “sentido literário das obras de *literatura*” (assim como se almeja “recriar a função poética” em Campos), mas “não basta apreendê-lo”, continua, “é preciso ainda recriá-lo”. Sob outro ângulo, o protagonismo do tradutor preconizado pelo primeiro guarda similaridades com a necessidade de apagamento e recriação do texto original idealizada pelo segundo. De acordo com Jerusa Pires Ferreira (in: MESCHONNIC: 2010, p. XIII), Meschonnic posiciona-se, analogamente, “contra a modéstia e o apagamento [do tradutor nesse caso], a favor da audácia, da ousadia. Um convite ao tradutor, o de inscrever-se no texto traduzido”. De outra forma, o que está proeminentemente em jogo em seu projeto tradutório é o discurso como fundador do sujeito e do sentido. Se “a unidade da linguagem não é a palavra”, declara, “não pode, pois, ser o sentido [do texto], seu sentido; [...] a unidade é o discurso” (MESCHONNIC, 2010, p. XXXI). Dentro dessa unidade está o “modo de significar”, materialidade do discurso em seus possíveis desdobramentos formais, forma plena que desemboca em ritmo pela oralidade e através da qual o discurso se personaliza e se impõem, de modo análogo à ênfase dada por H. de Campos à reelaboração sígnica para uma tradução que se pretenda inventiva. Em Campos, a forma é vista como ponto de partida e elemento vital na construção do significado, amparado na própria materialidade do signo e a despeito da referencialidade palavra a palavra. Por outra visada, Meschonnic (2013, p. XX) se posiciona de forma similarmente abrangente: “Não se pode mais continuar a pensar [os valores da língua] nos termos costumeiros do signo. Não se traduz mais a língua. Ou, então, desconhece-se o discurso e a escritura. É o discurso, e a escritura, que é preciso traduzir. A banalidade mesmo”. E para ambos a centralidade está na obra, e não na língua. É o contrário, pois, do conceito de tradução como passagem de uma língua a outra, mas sim como tensão

entre enunciados, passado e presente, como agregação de valores não só linguísticos, mas conjuntamente sociais e políticos, todos eminentemente críticos. “Traduzir”, diz Meschonnic (2013, p. XXII), “não se limita a ser o instrumento de comunicação e de informação de uma língua a outra, de uma cultura a outra”, mas uma forma de individuação do sujeito no discurso. E por que isso nos importa?

Na canção, há uma voz que fala através do canto, e que extrapola, por sua intersecção de discursos, a voz que fala na poesia, que por sua vez extrapola a “voz” do signo linguístico. Assim com destaca Henri Meschonnic (2010, p. 60), “o paradoxo do signo é que ele constitui um modelo da linguagem do qual a linguagem empírica não pára de escapar, o qual o sujeito linguístico não pára de ultrapassar. Pelo corpo, pela voz”. Nas versões aqui propostas, presume-se a marca de um sujeito histórico atual, encarnado por um discurso que aponta sua voz para o passado não como forma de transportá-lo ao presente, mas como forma de construção e instauração do próprio presente pelo tensionamento do discurso nas possibilidades de continuidade/descontinuidade de vozes em sua trajetória. Traduzir, nesse caso, não é somente buscar entender o original em sua fundação pela reconstrução do momento histórico e cultural em que a obra se insere (embora isso seja, obviamente, um pressuposto para a interação/alteridade do sujeito em relação ao objeto), mas debruçar-se sobre suas questões estendendo-as, enquanto elementos agregadores/irradiadores de valores, para a fundação do próprio presente. Ou seja, é preciso relançar, reavivar o discurso (ou elementos dele) no agora, o que implica também um certo grau de ativismo cultural. “Interpretação”, declara o professor e crítico britânico Charles Martindale (1993, p. 7), “envolve também uma constante ‘fusão de horizontes’ – sempre em movimento – entre passado e presente, texto e intérprete”¹¹. Pela “fusão de horizontes”, cria-se uma leitura da obra no presente onde não se deve prescindir daquilo que o crítico alemão Hans Robert Jauss (apud JOUVE, 2002, p. 27)¹² chamou de “horizonte de expectativa de seu primeiro público”, ou seja, nas palavras de Jouve (2002, p. 27), a “leitura dominante na época em que o texto foi escrito [...], [seu] quadro geral de compreensão que condiciona a leitura [...] [e que] deve, de fato, ser reconstruído, se se quer julgar a novidade, a importância e o impacto de uma obra no momento de sua publicação”. A relação do leitor/ouvinte com a obra deve ser, portanto, de alteridade, existindo sempre em mão dupla (não em duplicidade) e em constante diálogo. Se

¹¹ [Todas as traduções de citações em inglês que aparecem no corpo do texto, com seus respectivos originais transcritos em nota, foram feitas pelo autor desta pesquisa, exceto quando assinalado]. *Interpretation also involves a constantly moving ‘fusion of horizons’ between past and present, text and interpreter.*

¹² A respeito do conceito de “horizonte de expectativa”, cf. JAUSS, *A história da literatura como provocação à teoria literária*, 2002. O original, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, é de 1967.

toda tradução (reforçamos mais uma vez a presunção de que isso se aplique também à versão de canções) implica um ato criativo de posicionamento crítico e político por um sujeito que aponta para o passado como forma de iluminar o presente, como vimos tentando evidenciar, isso deixa claro que o resultado tradutório não deve estar restrito, segundo afirma Flores (2014, p. 146),

a uma mediação com o texto original, sob a pretensa categoria de imparcialidade, nem pode subsistir na figura do tradutor invisível, que entrega uma tradução transparente ao seu leitor. [...] Cada indivíduo-tradutor, sujeito que é, num dado momento histórico, opera sua leitura, que então se torna nova escritura, um novo texto que por sua vez busca um novo leitor, em outro contexto, para que o interprete.

Nesse contexto, a tradução insere-se em uma condição, sob certos aspectos, aporética, na qual não sendo somente um mediatório é também uma “nova obra”, inovação essa que, por outro lado, não pode vir à vida sem a progenitura de um original que lhe dê a alma de que necessita para existir, ao mesmo tempo em que deve, ainda, transcendê-la.

No campo da “teoria de tradução de canções”, a oferta de estudos significantes ainda é relativamente pequena se comparada à quantidade de material disponível no campo dos “Estudos da Tradução”, o que é de certo modo compreensível, já que a história da canção popular, ao menos nos moldes de como a conhecemos hoje popularmente, é relativamente recente. Um desses estudos, *Translating Song: Lyrics And Texts*, de Peter Low, apesar de distanciar-se, de uma forma geral, da perspectiva tradutória aqui traçada, por seu tom didático e por vezes demasiadamente pragmático, possui ainda assim pontos interessantes a se observar, além de servir como contraponto a determinados elementos de teoria da tradução poética aos quais nos reportaremos no decurso do trabalho. A visada de Low, sob nossa ótica, é mais nos termos do que poderia se descrever como um “manual de tradução de canções”, o que vai de encontro à nossa abordagem na medida em que, aqui, prioriza-se a elaboração de uma teoria que caminhe paralelamente à prática, caso a caso, caminho que nos parece apresentar-se como mais produtivo – “texto a texto” e fazendo “da teoria a prática, da prática a teoria”, como enuncia Meschonnic (2010, p. XXIV e XXVIII). De qualquer maneira, a Peter Low nos reportaremos em vários casos, principalmente no que diz respeito a sua formulação do *pentathlon approach*, definido como um sistema de cinco itens a serem analisados e resolvidos na tradução de qualquer canção, a saber: cantabilidade, sentido, naturalidade, ritmo

e rima (LOW, 2017, cap. 5). A isso nos referiremos com mais detalhes nos capítulos subsequentes.

No Brasil, quando o assunto é versão de canções, o nome de Carlos Rennó é praticamente incontornável. Além de estudioso da canção e o do que ela representa no vínculo firmado entre música e literatura, o paulista de São José do Campos é também letrista em parcerias já consagradas em território nacional. Como versionista, seus trabalhos de maior fôlego são, como já dissemos, versões de clássicos da canção norte-americana do início do século passado cantadas por renomados intérpretes da MPB. Na visão de Rennó (2014, p. 56) sobre a natureza e a operação da canção, que obviamente está embutida em seu método de tradução de canções,

Existe uma coisa fundamental para a comunicação da beleza numa letra de música: a sonoridade das palavras. Além do sentido, é o som delas, cantadas, que faz uma canção nos arrebatam com um poder de sedução tal, que às vezes nem temos consciência do que fez com que nos encantássemos e nos persuadíssemos.

A esse “poder encantatório”, o letrista e crítico paulista associa o conceito poundiano de melopeia¹³, “modalidade poética na qual”, segundo ele, “as palavras [e aqui infere-se que o intuito da afirmação seja não só sobre as palavras isoladamente mas também sobre a ação relacional do conjunto das palavras no discurso] estão impregnadas de propriedade musical [...] imbuídas, infiltradas, embebidas em uma propriedade musical inerente, a orientar o seu sentido” (RENNÓ, 2014, p. 58, 75). Vamos pensar, por exemplo, em “Odara”, composição de Caetano Veloso que abre o disco *Bicho*, de 1977, e que julgamos ser ilustrativa do elaborado jogo sonoro que caracterizaria a melopeia.

Deixa eu dançar
Pro meu corpo ficar odara
Minha cara
Minha cuca ficar odara
Deixe eu cantar
Que é pro mundo ficar odara
Pra ficar tudo jóia rara
Qualquer coisa que
se sonhara
Canto e danço que dará

¹³ O conceito de melopeia, no mundo grego arcaico, designaria, grosso modo, os princípios característicos da produção de melodias. Em Pound, é parte da tríade “fanopeia / melopeia / logopeia”, trabalhada em seu *ABC da Literatura* (2006), e refere-se à “saturação” das palavras pelo som (p. 41), este a orientar, via sensacionismo, o sentido daquelas. Segundo Pound, “há três espécies de melopeia, a saber, poesia feita para ser cantada; para ser salmodiada ou entoada; para ser falada. Quanto mais velho a gente fica, mais a gente acredita na primeira” (p. 61). O original, *ABC of reading*, é de 1934.

Em breve análise, a profusão de repetições, aliteraões, assonâncias, reiteraões, paronímias, etc. contidos na canção – aquilo que H. De Campos chamou de “a paronomásia generalizada da poética jakobsoniana” (1995)¹⁴ ou de “jogo das figuras fonossemânticas de similaridade” (CAMPOS apud Santaella, 2005, p. 300) – é representativa da “propriedade musical” que impregna o discurso e seduz, “orientando o seu sentido”. “Odara”, “ilustração clássica da função poética da linguagem”, como diria Campos, citando J. P. Fokkelman (CAMPOS, 1995), nos convida a apreciá-la e a entender o seu sentido não necessariamente pelo viés do que as palavras referenciam, mas pelo viés do que elas potencialmente significam enquanto som. Não raro, podemos nos pegar reproduzindo a letra sem pensar em a que as palavras e versos aludem para a formação do significado (conforme a semântica tradicional), mas sem que isso nos bloqueie a fruição e o “entendimento” da canção, já que é justamente ao nível extrassemântico que ela age primacialmente. Aliás, Caetano é mestre na arte da “paronomásia generalizada”; vide, em mais um exemplo, o refrão de “Zera a Reza” (e por que não dizer a canção por completo, que não vamos aqui transcrever para não nos estendermos mais), todo construído sobre duplas de palavras-espelho, anagramáticas: “Vela leva a seta tesa / Rema na maré / Rima mira a terça certa / E zera a reza” (VELOSO, 2000).

Na continuação do pensamento sobre uma teoria da canção no Brasil, remete-se também, muito naturalmente, a Luiz Tatit. Tatit é responsável pela criação de uma tese, com base na semiótica, que analisa a canção sob o ponto de vista da entoação, a qual, segundo ele, foi e é determinante na criação da história da Música Popular Brasileira de mais ou menos cem anos para cá. Em “O Século da Canção”, Tatit (2008, p. 73) afirma que

Antes de tudo, o que assegura a adequação entre melodias e letras e eficácia de suas inflexões é a base entoativa. De maneira geral, as melodias de canção mimetizam as entoaões da fala justamente para manter o efeito de que cantar é também dizer algo, só que de um modo especial.

Vale ressaltar, entretanto, que a esta pesquisa interessam sobretudo as contribuições de Tatit no plano geral da canção (naquilo que ela tem de “algo mais”), despidas, até onde seja possível, das complexidades semióticas em sua análise das peças musicais.

Além de Rennó e Tatit, José Miguel Wisnik fará parte também, naquilo que ele nos

¹⁴ Cf. ainda: “Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora”, in: CAMPOS, 2013, p. 89; e “Aspectos linguísticos da tradução”, “À procura da essência da linguagem” e “Linguística e poética”, in: JAKOBSON, 2005, p. 72, 112, 128, 152.

propõe sobre a relação de “som e sentido”, da breve análise/revisão bibliográfica da canção aqui pretendida, e a eles nos reportaremos em trechos subsequentes.

O interesse na banda The Doors como objeto de pesquisa nasce, em primeiro lugar, da sua capacidade de reinvenção artística através dos anos, antes e depois de seu fim. Mesmo quase cinquenta anos após a morte de Jim Morrison, a música do grupo californiano continua a ser ouvida, comentada, regravada, comercializada, exposta em documentários, como trilha de filmes, etc., sempre suscitando os mais variados sentimentos, seja de identificação ou de estranhamento, isto é, segue um caminho que a leva no sentido percorrido por muitas das obras que costumamos chamar de “clássicos”. Na opinião de Martindale (1993, p. 28), um clássico torna-se uma obra

Cuja literariedade é uma função de sua capacidade, a qual inclui a autoridade adquirida em sua recepção, em contínuas reapropriações [...]. Como resultado dessas apropriações, as obras tornam-se mais ricas à medida em que se projetam na história, porque mais ‘vozes’ passaram a se fazer ouvidas dentro delas. Nesse sentido, a teoria da recepção pode reconciliar tradição e culturalismo com progresso em uma síntese empoderadora.¹⁵

Em segundo lugar, e principalmente, a nossa escolha do grupo de Los Angeles como objeto de pesquisa no campo dos estudos literários (e da tradução) foi motivada pela ligação que Jim Morrison, o principal compositor e letrista da banda, teve com a literatura durante os anos de atividade artística. Além de três livros autorais de poesia publicados em vida e mais dois livros póstumos com as sobras de seus escritos, Jim Morrison deixou como marca dessa relação com a literatura inúmeras referências dentro das letras de suas canções. Como exemplo, citamos¹⁶: 1) do álbum *The Doors* (1967): a releitura do “Complexo de Édipo” em “The End”; a referência à mitologia céltica em “The Crystal Ship”; e a inspiração para o título e o conceito de “End Of The Night”, retirada do livro *Voyage Au Bout De La Nuit*, do autor francês Louis Ferdinand Celine; 2) do álbum *Waiting For The Sun* (1968): as duas primeiras frases de “Not To Touch The Earth”, retiradas do livro *The Golden Bough: A Study In Magic*

¹⁵ [...] whose ‘literability’ is a function of its capacity, which includes the authority vested in its reception, for continuous re-appropriations [...]. As a result of these appropriations the works so appropriated become richer as they are projected through history, because more ‘voices’ have made themselves heard within them. In this way reception theory can reconcile tradition and culturalism with progress in an empowering synthesis.

¹⁶ Cf. *The Doors: the stories behind the songs* (1995), de Chuck Crisafulli.

And Religion (1890), do antropólogo escocês James George Frazer; 3) do álbum *Soft Parade* (1969): a homenagem ao poeta francês Arthur Rimbaud em “Wild Child”; 4) do álbum *Morrison Hotel* (1970): o verso principal de “The Spy”, “I’m a spy in the house of love”, emprestado do romance *Une espionne dans la maison de l’amour* (1954), da escritora francesa Anaïs Nin; 5) do álbum *L.A. Woman* (1970): o título de “Been Down So Long”, inspirado no clássico da contracultura *Been Down So Long It Looks Like Up To Me* (1966), do escritor nova-iorquino Richard Fariña; a alusão ao mito grego de Apolo e Jacinto, em “Hyacinth House”; o termo-chave de “L.A. Woman”, “City of the night”, tirado do romance homônimo (1963) do escritor e crítico literário norte-americano John Rechy; e o título de “Riders On The Storm”, adaptado de um verso do longo poema “The Bridge” (1930), do poeta modernista norte-americano Hart Crane¹⁷. Vale lembrar que o próprio nome da banda foi inspirado pelo título do livro *The Doors of The Perception* (1954), do escritor inglês Aldous Huxley. O quarteto também declarou em mais de uma ocasião que suas performances ao vivo possuíam muito dos conceitos anárquicos promovidos em *Le Théâtre et son double* (1938), do escritor, ator e diretor de teatro francês Antonin Artaud. Ressalta-se, ademais, que o professor americano de literatura Wallace Fowley (um dos grandes estudiosos e primeiro tradutor de Rimbaud nos Estados Unidos) publicou o estudo *Rimbaud and Jim Morrison: The Rebel As A Poet* (1994), no qual traça um paralelo entre a carreira e a vida dos dois artistas e descreve a influência que Rimbaud teve na obra de Jim Morrison. Curiosamente, Morrison (apud CRISAFULLI, 1995, p. 85) chegou a escrever a Fowley em 1968, dizendo: “Caro Wallace Fowley, eu apenas gostaria de agradecê-lo por ter feito a tradução de Rimbaud. Eu precisava dela porque não leio em francês facilmente... Sou um cantor de rock e seu livro viaja sempre comigo. PS: aquele desenho de Rimbaud feito por Picasso que está na capa do livro é demais”¹⁸. É pertinente citar ainda que as ideias de Nietzsche tiveram também sua quota de influência sobre a música e a performance do grupo, como descrito por Chuck Crisafulli (1995, p. 50): “na época do lançamento de *Strange days*, Morrison citava Nietzsche com frequência em entrevistas, discutindo a oposição apolíneo vs. dionísio na música dos Doors”. Por fim, destaca-se a reverência do vocalista em relação ao trovadorismo (caro aos estudos literários de nossa época), conforme declarado em entrevista concedida a Jerry

¹⁷ “His thoughts, delivered to me^[SEP] From the white coverlet and pillow, / I see now, were inheritances – / Delicate riders of the storm” (CRANE, 1946, p. 68).

¹⁸ Dear Wallace Fowley, just wanted to say thanks for doing the Rimbaud translation. I needed it because I don’t read French that easily... I am a rock singer and your book travels around with me. PS: That Picasso drawing of Rimbaud on the cover is great. Morrison referia-se ao livro *Rimbaud: Complete Works, Selected Letters*, de 1966, que continha, na capa, um desenho de Picasso a lápis do poeta.

Hopkins, da *Rolling Stone*, em 1969. O fecundo desenvolvimento do blues e do rock nos Estados Unidos nas décadas de 50 e 60, dizia Morrison, será algo, do ponto de vista histórico, provavelmente comparável ao florescer do período dos trovadores na Idade Média (citado por Fricke, in: DOORS, 2006, encarte de *Morrison Hotel*, p. 11).¹⁹

As seis canções (seguindo a cronologia dos álbuns) a serem apresentadas na defesa da dissertação, acompanhadas, além da tradução, de contextualização histórica, sociocultural e política, bem como de análise crítica, são as seguintes:

1. Alabama Song (*The Doors*, 1967)
2. Horse latitudes (*Strange days*, 1967)
3. My Wild Love (*Waiting for the sun*, 1968)
4. Shaman's blues (*Soft parade*, 1969)
5. Indian summer (*Morrison hotel*, 1970)
6. Been Down So Long (*L. A. woman*, 1971)

A seleção das peças deu-se (fora obviamente contar com certo influxo de predileção pessoal) com consideração a alguns poucos e simples aspectos. Em primeiro lugar, em se tratando de um grupo musical de fama internacional e que possui várias canções que foram e ainda são sucesso de público e crítica, executadas e regravadas até hoje em vários países, julgamos mais produtivo e potencialmente mais enriquecedor trabalhar com faixas que não fizessem parte deste filão de repertório mais consagrado. No jargão, optamos pelas chamadas canções que tendessem caracteristicamente para o “lado B”²⁰, embora sem prescindir da elaboração formal e temática como ingredientes necessários para a seleção, seja no componente poético das letras, seja no componente musical das melodias, arranjos e produção musical. Julgamos que não trabalhar com os “clássicos” nos traria mais possibilidades criativas e maleabilidade no trato de material ainda não tão cristalizado em certos aspectos formais, conceituais e históricos pela recepção ampla e execução exaustiva nos meios de comunicação. Isso nos fará lograr, acreditamos, a potencial experiência estética de espectadores que estarão ouvindo a versão de uma canção que se conheça pouco ou mesmo não se conheça, fato que, em nosso entendimento, pode propiciar alargamento ou redimensionamento das possibilidades de diálogo entre as duas formatações. Em outras

¹⁹ By the time *Strange Days* was out, Jim was regularly quoting Nietzsche in interviews and discussing the Apollonian-Dionysian Split in the Doors' music.

²⁰ A título de curiosidade, das seis faixas “lado B” escolhidas, só duas pertencem literalmente ao lado B dos seus respectivos LPs.

palavras, pensamos que trafegar por meios pouco explorados musicalmente tende a nos proporcionar maior liberdade de experimentar percepções menos ou não contaminadas pela estabilidade atingida no caso das canções que já passaram mais agudamente pelo crivo de crítica e público. Outro critério que pautou a inclusão de certas canções na lista em detrimento de outras foi a potencialidade de se estabelecer um diálogo para além do âmbito da canção em si, como no caso de “My Wild Love”, a qual chamamos de o “canto de trabalho” do The Doors, aos moldes das folclóricas *work songs* das *chain gangs* norte-americanas da primeira metade do século passado; ou de “Alabama Song (Whiskey Bar)”, canção com letra de Bertolt Brecht e música de Kurt Weill composta para a peça de teatro operística *Rise And Fall Of The City Of Mahagonny*, de Brecht, lançada em 1930. Apesar de não ser uma composição dos Doors, decidimos manter “Alabama Song (Whiskey Bar)” integrando nossa lista em razão da identidade temática que possui com as canções da banda e da dimensão que ela alcançou ao ser regravada pelo grupo californiano, com boa recepção crítica e comercial. A faixa, que integra o disco inaugural do quarteto, considerado um excelente álbum de estreia e de grande importância na história do rock’n’roll, se encaixa formal e tematicamente à unidade estética proposta no disco, a ponto de ser confundida por muitos como sendo uma canção de autoria do próprio grupo. A “tradução” que o The Doors fez do arranjo de “Alabama Song”, adaptando-a ao seu repertório, fornece-nos material de análise para a versão aqui efetuada e para a discussão sobre autoria a ser abordada na seção “Processo tradutório e limites entre teoria e prática”. Além disso, a faixa estabelece identidade direta entre a música e a “teatralidade” almejada pela banda (como declarado pelos integrantes em várias ocasiões e visível em suas apresentações ao vivo), característica que desemboca em um dos focos dessa pesquisa: a canção através de seu percurso (e discurso) performático (e performativo), conforme anunciado no subtítulo do trabalho e sobre o que se falará em maiores detalhes nas seções seguintes. Cabe ainda acrescentar que o número de seis canções não possui nenhuma pretensão, digamos, cabalística e representa pura e simplesmente a média do que consideramos ser um bom número de canções para se compor um EP (*Extended play*) na era do (pós) CD, associado à intenção de se referir uniformemente ao percurso discográfico cronológico de toda a obra de estúdio do The Doors, de onde retiramos uma canção de cada um dos seis álbuns do grupo.

Conjuntamente, a versão final do projeto compreende o registro das versões das canções rearranjadas, executadas, gravadas e mixadas em *home studio* pelo autor desta pesquisa, utilizando-se de tecnologia digital de produção e gravação de áudio para formatação do referido álbum, em formato digital, disponível para audição e download em página criada

especificamente para esta pesquisa. Por fim, as gravações contam com a especial participação da cantora curitibana Vilma Ribeiro²¹, que colocou a voz em todas as versões. Finalmente, nos valeremos, durante defesa da dissertação, de apresentação acústica ao vivo de algumas das “recriações” propostas, de modo a, além de ilustrar a argumentação e mediar o trabalho executado, buscar aprofundar a questão da performance e suas problematizações durante todo o processo tradutório.

²¹ Para mais informações sobre o trabalho de Vilma Ribeiro, visitar: <http://vilmaribeirooficial.blogspot.com>.

2 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS E PROJETO TRADUTÓRIO

2.1 LITERATURA, MÚSICA E CANÇÃO²²

*É o som que, em geral,
produz o sentido e não o contrário.*
(Luiz Tatit)

*Entre a reposição da divisão que as
afasta, e a superação desta, a música e a
literatura se concebem como partes
complementares ou cindidas de uma
linguagem una, perseguida ou evocada pela
poesia, pela prosa poética, pela ópera, pela
canção.*
(José Miguel Wisnick)

Dissemos que a canção é um sistema sincrético, que atua pela conjunção de dois ou mais planos de expressão, *i.e.*, que opera com dois ou mais sistemas de significação simultaneamente, sendo um literário e um musical, no mínimo. Antes de prosseguir, façamos algumas considerações iniciais sobre o vínculo existente entre literatura e música.

Enquanto tendemos a perceber a literatura como uma arte de apelo visual e a música como uma arte de apelo auditivo, Calvin S. Brown (2013, cap. II, loc. 136)²³, em seu estudo *Music and literature: a comparison of the arts*, enuncia que

literatura é projetada para ser ouvida. Já que a grande maioria de nossas leituras é feita sem a produção de qualquer som físico, muitas pessoas tendem a pensar, de antemão, que literatura é algo feito para os olhos. Um momento de reflexão irá dissipar essa ideia. Ninguém considera as notas musicais, impressas em uma partitura, como música propriamente dita: elas são simplesmente símbolos que indicam ao músico quais sons ele deve produzir, e os sons em si é que fazem a música. Precisamente a mesma coisa aplica-se à literatura, e nenhuma pessoa iletrada estaria sujeita a fazer essa confusão.²⁴

²² Este subcapítulo reformula e amplia a discussão iniciada em VILLATORE, 2015, *Poesia fora-da-Lei: confrontando a poesia de Jim Morrison e as letras das canções do The Doors*. Monografia. UFPR, p. 9-15.

²³ Por se tratar de livro digital (formato e-book Kindle), sem paginação ou referência de localização fixa, utilizaremos, juntamente aos detalhes da edição utilizada, a referência de localização dada por “*location*” (loc.), conforme fornecido pela edição eletrônica.

²⁴ [...] *literature is intended to be heard. Since the great majority of our reading is done without the production of any physical sound, many persons are inclined to think offhand of literature as something presented to the eye. A moment's reflection will dispel this idea. No one mistakes the printed notes on a sheet of music for music: they are simply symbols which tell a performer what sounds he is to produce, and the sounds themselves are the music. Precisely the same thing holds true for literature and no illiterate would ever be guilty of this confusion.*

Apesar disso, há uma diferença sensível a ser notada entre as duas modalidades. Enquanto sons em música não suscitam, em princípio, “associações externas” na construção de sua significação, os sons em literatura (ao menos ao nível da palavra) remeteriam geralmente a um referente na formação do significado. Ainda segundo Brown (2013, cap. II, loc. 250, 263),

linguagem consiste de sons dotados de associações e significados, e mesmo quando intencionalmente se busca o *nonsense*, é impossível fugir de associações externas, que estão sempre presentes nos sons da fala. [...] As palavras são escolhidas individualmente, em parte, por causa de sua beleza sonora, mas também em razão de sua riqueza em associações poéticas, que podem nesse caso ser exploradas sem ser controladas. De fato, é quase impossível separar o som de uma palavra, enquanto som, das associações que ela evoca.²⁵

Isso quer dizer que a palavra (e seu som) referencia, por convenção, algo externo a ela, real ou abstrato, enquanto os sons em música significam algo, talvez, não mais do que virtualmente. Segundo Bernstein (1998, p. 30), “a música – a ‘arte do tom’ – fala por meio de meras sensações sem conceito e, ao contrário da poesia, não deixa nenhum conteúdo para reflexão”²⁶. Em algumas situações, é verdade, eles podem denotar algo concretamente, como é o caso, por exemplo, do famoso assobio “fiu-fiu”. O som, que teria se originado como um “galanteio” entre soldados norte-americanos e se popularizado ao redor do mundo através dos desenhos animados no final da primeira metade do século XX, é hoje considerado uma manifestação ofensiva, tendo se tornado sinônimo de assédio sexual.²⁷ Mas, via de regra, os

²⁵ [...] *language consists of sounds endowed with associations and meanings, and even in deliberate nonsense it is impossible to escape the external associations which are always present in the sounds of speech. [...] The single words are chosen partly because they are beautiful in sound, but also because they are rich in poetic associations which can here be exploited without being controlled. In fact, it is nearly impossible to distinguish the sound of a word, as sound, from the associations which it evokes.*

²⁶ [...] *music, ‘the art of tone’, speaks by means of mere sensations without concepts, and so does not, like poetry, leave behind it any food, for reflection.*

²⁷ A título de curiosidade, o *wolf-whistle*, nome pelo qual o assobio é conhecido nos Estados Unidos, foi usado durante séculos por pastores em regiões montanhosas do sul da Europa para avisar aos seus pares e aos cães da presença de lobos na região. Na década de 1930, o gesto passaria a ser usado por militares americanos em regiões rurais da Inglaterra durante a Segunda Guerra Mundial, que o usavam para “chamar a atenção” das mulheres na entrada dos bailes realizados nas igrejas locais. Não se sabe ao certo a origem do uso pelos soldados, mas provavelmente relaciona-se aos desenhos animados a partir da segunda metade da década de 30, especialmente os cômicos de autoria do cartunista Tex Avery, criador de personagens como Pernalonga e Patolino. Logo o uso se espalharia também entre os garotos americanos e se popularizaria mundialmente nas décadas seguintes. A primeira menção ao “wolf-whistle” em dicionários é feita no *Oxford* em 1944, mesmo ano em que Humphrey Bogart utiliza o assobio na famosa cena do beijo com a personagem de Lauren Bacall em *Uma Aventura na Martinica* (eles viriam a se casar na vida real após a estreia do filme). Na década de 50, o som desencadearia uma cena de violência extrema contra um afro-americano de 14 anos no Mississippi e se tornaria símbolo da luta pelos direitos civis nos Estados Unidos, perdendo finalmente sua aparente “inocência” com os movimentos feministas da década de 70. Nos dias atuais, o “fiu-fiu” é considerado ofensivo, sendo interpretado como assédio sexual e suscitando reações negativas por toda parte, como na França, onde se planeja criar uma lei

sons em música não fazem mais do que evocar, sugerir um sentido. É o que pensa a musicista e escritora nova-iorquina Susane Langer (apud OLIVEIRA, 2002, p. 19): “a música [...] constitui um sistema de signos *sui generis*, integrado por ‘símbolos não consumados’, já que lhes falta o elemento referencial, de alguma forma presente na linguagem verbal”. Na mesma linha de raciocínio, a professora e crítica literária Solange Ribeiro de Oliveira (in: OLIVEIRA et al., 2003, p. 25), ao comentar Manuel Bandeira e sua relação com a música, afirma que “as afinidades entre literatura e música” convivem, paradoxalmente, com “um fosso intransponível”, já que a “acústica específica [da música] não pode ser reproduzida pela linguagem verbal”. É pertinente notar ainda, no processo de significação, que os símbolos em literatura (as letras ou seus sons) formam primeiro as palavras antes de chegarem ao nível da frase, ao passo que em música passa-se direto dos símbolos (ou notas) para o nível da frase.

Se assumirmos, por outro lado, que ambos os planos de significação – letra/poesia e melodia/música – são capazes de apresentar as referidas “significações externas”, tenderemos provavelmente a considerá-las mais concretas no caso do primeiro e mais abstratas no caso do segundo. Isso significa que as coisas para as quais a música aponta não são “palpáveis”, apresentam resistência a serem verificadas empiricamente, limitando-se a suscitar ou sugerir um “clima”, uma (ou um conjunto de) sensação(ões). José Miguel Wisnick (1999, p. 28) define bem essa propriedade:

[...] a música não refere nem nomeia coisas visíveis, como a linguagem verbal faz, mas aponta com uma força toda sua para o não verbalizável; atravessa certas redes defensivas que a consciência e a linguagem cristalizada opõem à sua ação e toca em pontos de ligação efetivos do mental e do corporal, do intelectual e do afetivo. Por isso mesmo é capaz de provocar as mais apaixonadas adesões e as mais violentas recusas. [...]

A música, sendo uma ordem que se constrói de sons [...], escapa à esfera tangível e se presta a identificação com uma outra ordem do real: isso faz com que se tenha atribuído a ela, nas mais diferentes culturas, as próprias propriedades do espírito. O som tem um poder mediador, hermético: é o elo comunicante do mundo material com o mundo espiritual e invisível. [...]

O som é um objeto subjetivo [...], não pode ser tocado diretamente, mas nos toca com uma enorme precisão. As suas propriedades ditas dinamogênicas tornam-se, assim, demoníacas (o seu poder, invasivo e às vezes incontrolável, é envolvente, apaixonante e aterrorizante).

É possível admitir, assim, que mesmo quando não entendemos a língua em que uma canção está escrita, ainda assim somos capazes de compreendê-la e apreciá-la. O mesmo não aconteceria com um filme em uma língua estrangeira desconhecida; sem legendas, ele

que multará em 90 euros quem for flagrado fazendo uso do “artifício” em público. (Cf. MARSHALL, Alex. “The surprising history of the wolf-whistle”. *BBC Culture*, 2018).

deixaria de “fazer sentido”, e dificilmente o assistiríamos até o fim. No entanto – é possível especular – tendemos provavelmente a sermos mais envolvidos por canções em línguas que, mesmo estranhas, eventualmente, à nossa cognição linguística, não soam tão estranhas aos nossos ouvidos, a saber, certas línguas neolatinas (*e.g.* espanhol, francês, italiano), ou o inglês (língua franca, presente de alguma forma em nossas vidas desde a infância, além de possuir uma base grande de palavras com raiz latina), em oposição a línguas mais distantes gramaticalmente e fonologicamente, como o chinês, ou o árabe, por exemplo. É certo que somos motivados, inicialmente, pelo parentesco linguístico, que nos proporciona uma cognição mínima, mesmo que somente através do pinçamento de palavras isoladas. Mas nos parece claro também, mesmo não havendo a intenção de aprofundar o assunto, que observa-se nesse caso uma questão de percepção musical muito nítida, de como nos identificamos ou não culturalmente com uma melodia ou harmonia. Isso tem a ver (WISNICK, 1999) com o treinamento de nosso ouvido à música tonal ocidental, com seus temas melódicos baseados na escala diatônica com acompanhamento de acordes e cadência tensão/repouso, que contrastam muito com o sistema modal de escalas assimétricas e suas nuances minimais de altura, como na música indiana, ou árabe, por exemplo (p. 89). Por não estarmos acostumados às sutilezas intervalares das escalas da música modal oriental, que trabalham com subdivisões de tons e semitons, nos inclinamos a estranhá-la (é como se nosso ouvido não assimilasse essas divisões), concebendo ali “um verdadeiro ‘vespeiro’ de microtons” (WISNICK, 1999, p. 89). Por outro lado, sugerimos que, mesmo se colocássemos, hipoteticamente, uma letra de uma língua distante ou estranha à nossa em uma música ocidental, nossos ouvidos tenderiam a estranhá-la. A questão aqui relaciona-se à “auralidade” (ouvir vs. escutar), que nos faria reconhecer algo como linguagem e não como mero som ou ruído, e passa pelo “modo poético de percepção da fala” (cf. p. 67, *infra*). Ainda a título de suposição, seria algo como, guardadas as devidas proporções, ouvir a versão em alemão de “I wanna hold your hand”, feita pelos próprios Beatles. O escracho da paródia²⁸ de Rita Lee, “O Bode e a Cabra”, em que

²⁸ A paródia, nesse caso, é um tipo de “replacement text”. Segundo Peter Low, os “textos substitutivos” acontecem em casos onde “a melodia de uma canção cruzou uma fronteira linguística e adquiriu um novo conjunto de palavras sem nenhuma conexão com as palavras originais e seus significados. Apesar de se encaixar perfeitamente à melodia conhecida, a nova letra não pode ser considerada nem uma tradução nem uma adaptação. O ritmo é o mesmo, obviamente, e o texto está apto responder aos propósitos de quem o fez ou interpreta, mas não ele não é definitivamente um texto derivado do original. Foi inventado com base somente nos padrões de prosódia melódica do material-fonte (Cf. Low, 2016, Introduction, “What kinds of song?”, par. 7; e cap. 7. “Translations or adaptations?”, par. 23).

[...] a song-tune has crossed a language-border and acquired a new set of words having no connection with the original words and meanings. [...] Although it fits perfectly the well-known music, it is neither a translation nor an adaptation. The rhythm is the same, obviously, and the text can fit the likely purpose of group singing. But it is not a derivative text at all. It was invented – not derived – by the music-first pattern).

a letra do original é substituída por outra sem correspondência semântica (*contrafactum*) e o arranjo transforma-se num rock “aforrozado”, parece, incrivelmente, soar mais “natural” ao ouvido ocidental, mesmo que a canção tenha seu “sentido” descaracterizado quanto ao original. Mais um comentário de Wisnick (1991, p. 30) ilustra e amplia o assunto precisamente:

Quando a criança ainda não aprendeu a falar, mas já aprendeu que a linguagem significa, a voz da mãe, com suas melodias e seus toques, é pura música, ou é aquilo que depois continuaremos para sempre a ouvir na música: uma linguagem em que se percebe o horizonte de um sentido que no entanto não se discrimina em signos isolados, mas que só se intui como uma globalidade em perpétuo recuo, não verbal, intraduzível, mas, à sua maneira, transparente.

Partindo da premissa de que as palavras e seus sons nomeiam e apontam coisas no mundo, à medida que os sons em música apenas indicam um sentido, e da afirmação de Brown de que “é quase impossível separar o som de uma palavra das associações que ela evoca”, poderíamos nos perguntar: e como funcionariam essas associações nas canções?

Primeiramente, é necessário lembrar que as palavras, afora designarem coisas, também “significam” em sua materialidade, ou seja, além de apontarem a um referente, apontam ainda para si mesmas enquanto figura e sonoridade. É a isso que se refere Wilhelm von Humboldt (apud Flores & Gonçalves, 2017, p. 199) quando manifesta que “assim como uma palavra representa um objeto, ela também evoca, apesar de imperceptivelmente, um sentimento ao mesmo tempo correspondente à sua natureza e à do objeto”. Se, além disso, assumirmos que a música (harmonia e ritmo) atua como mais uma camada a agir sobre a teia de significados em formação, que por sua vez tem na voz e no corpo do intérprete novo redimensionamento, teremos como resultante uma intrincada mecânica de formação de sentido. E mais, continuando o pensamento de Humboldt (p. 199), “a série ininterrupta de ideias no ser humano é acompanhada por uma sucessão também ininterrupta de sentimentos”, ou seja, a associação que fazemos do significante ao referente é passível de variar consideravelmente de indivíduo a indivíduo, fazendo com que uma mesma palavra possa ter significados diversos, em diferentes graus, de pessoa para pessoa. Se dizemos uma palavra como “cavalo”, observam Flores & Gonçalves (2017, p. 196), ela pode significar “aquele cavalo, todo cavalo, um cavalo, cavalo em geral, cavalo como conceito, o cavalo que eu montava quando caí e tive que amputar a perna, o cavalo que comi pensando que era boi, o cavalo que voa (com ou sem chifre) que só vejo nos meus sonhos”, e assim por diante, como que infinitamente. A maneira pela qual cada indivíduo se relaciona com a língua, portanto,

termina por determinar, no papel de última camada, o sentido de todo e qualquer discurso, que conta ainda com suas variações à medida que se alteram os contextos. “Cada vez que usamos palavras”, declara Charles Martindale em *Redeeming the Text* (1993, p. 89),

nós afirmamos, ou contestamos, ou (re)negociamos seu significado no novo contexto. Essa mobilidade dos signos linguísticos, a presença dentro deles de mais sentido do que possa ser apreendido por qualquer usuário e as variadas estratégias de acomodação, de apropriação, que resultam disso, significam que a linguagem é e não é traduzível, sempre e nunca, ao mesmo tempo.²⁹

Para além da complexidade em que (e através da qual) os diversos planos discursivos “significam” isoladamente, o que pretendemos abordar ao fim é a significação que a canção adquire pela união inerente de seus elementos expressivos. A letra (poesia oral), a música (arranjo musical) e a performance (voz e corpo) passam a agir entre si, modificando-se. Em um processo de ressignificação mútuo, observa-se que a melodia, a harmonia e o ritmo de uma canção podem (e devem) ser influenciados/alterados pela temática, conteúdo imagético e aspectos formais de sua letra, bem como esta, de certo modo, é passível de ser explicada, corroborada ou transformada pela música. Devemos notar que essas relações não serão necessariamente caracterizadas por aspectos de continuidade ou encadeamento, ocorrendo, potencialmente, de diversas formas. Em alguns casos, verifica-se também uma relação de descontinuidade, onde a letra “caminha” em sentido oposto à música, originando tensão ou contraste. É algo que parece se dar paralelamente ao que acontece, ou como uma projeção do que acontece, em um primeiro nível, no poema em relação à musicalidade das palavras. Bernstein (2008, p. 34) ressalta que, nesse “estágio” inicial, a “complexidade da relação entre lirismo e musicalidade é que a tensão dinâmica entre som e semântica pode simultaneamente alargar e restringir o significado”³⁰. Voltando à canção, um acorde perfeito maior, por exemplo, tradicionalmente reconhecido pelo ouvido ocidental como um acorde “alegre” (brilhante), pode vir associado a versos de conteúdo que estimulem melancolia ou tristeza; versos simples não raro ocorrem acompanhados de progressões harmônicas complexas; e assim por diante. Como arquétipo dessa relação de (des)encadeamento entre música e letra,

²⁹ *Each time we use words, we affirm, or contest, or (re)negotiate, their meaning, in the new context. This mobility of linguistic signs, the presence within them of more meaning that can ever be grasped by any particular user, and the various strategies of accommodation, of appropriation, which result from this, mean that language is and is not translatable, always and never.*

³⁰ *[...] complexity of the relation between lyric [and musicality] is that the dynamic tension between sound and semantic can at once both extend and diminish meaning.*

citamos: 1) as tradicionais cantigas de roda, a exemplo de “O Cravo e a Rosa”, onde versos de conteúdo lúgubre (“O Cravo ficou doente / A Rosa foi visitar / O Cravo teve um desmaio / A Rosa pôs-se a chorar”) contrastam com a ludicidade da progressão harmônica; e 2) as canções de ninar, tais como “Boi da Cara Preta” (“pega essa criança que tem medo de careta”) ou “Nana Neném” (“que a cuca vem pegar”), onde melodias “doces” ou “leves” contrastam com letras sombrias. Segundo Ana Lúcia Cavani Jorge, no livro *O acalanto e o horror*, de 1988, esse paradoxo entre o “caráter de ternura da melodia [...] e o caráter terrorífico [sic] implícito ou explícito dos textos das cantigas de ninar” (p. 23) propiciam a “elaboração de algo que pela melodia (canção e canto) se exorciza” (p. 16). Dentro dessa “contradição horror-ternura” do acalanto, prossegue a autora, “o texto [...] reflete a necessidade de elaborar, antes do sono-separação-morte, aqueles temas que são essenciais à sobrevivência do humano em nós: a solidão, o perigo indeterminado, a morte”, que são suavizados e parcialmente compensados “numa melodia doce, num embalo suave, num ritmo simples e lento” (p. 14, 16).

Ademais, oposições de diversas naturezas são intencionalmente admitidas (e aqui seria possível enquadrar muitas das canções do The Doors) para construir, mesmo que através de desvio ou desconstrução, outros tipos de relações de influência, explicação, corroboração, fortalecimento, etc. Em “Peace Frog”, faixa de número quatro de *Morrison Hotel*, quinto álbum dos Doors, versos taciturnos (“Blood in the streets, It’s up to my ankles / Blood in the streets, It’s up to my knee”³¹) são amparados por tom maior e base rítmica dançante. Além disso, “Peace Frog” é seguida por “Blue Sunday”, uma canção de amor romântico feita para a namorada Pamela Courson, com versos brandos, arranjo simples e direto, o que acentua ainda mais o contraste. Mais do que isso, a primeira acaba no exato momento em que começa a segunda (estão emendadas), o que fez (e faz) com que estações de rádio costumassem (costumem) tocá-las em sequência. O mesmo tipo de contraste acontece no segundo disco do grupo. “Horse Latitudes”, um poema de imagens terríveis sobre cavalos abandonados em alto-mar a sua própria sorte, declamado sobre base instrumental ao melhor estilo filme de terror, é seguida por “Moonlight drive”, canção de amor romântico, de instrumental leve e brilhante, e que sugere um apaixonado pacto de suicídio no mar. A “Horse Latitudes” nos referiremos em maiores detalhes no capítulo 4.

³¹ In: SUGERMAN, 2006, p. 134. “Sangue pelas ruas, até o meu tornozelo / Sangue pelas ruas, até o meu joelho”). Ironicamente, a canção chama-se “Rã/Sapo da paz”.

Quando se fala da canção, há ainda uma relativa discordância entre autores sobre à poesia exercer ou não um papel subalterno ou secundário nas composições, sobre a música absorver ou não a poesia, ou vice-versa. De acordo com Solange de Oliveira (2002, p. 31), muitos autores consideram que “a principal característica de uma canção encontra-se na fusão de letra e melodia, nenhuma das duas exercendo função subalterna”. Por outro lado, alguns críticos, como por exemplo Susanne Langer (1972, apud OLIVEIRA, 2002, p. 31), consideram que “a música absorve a poesia, cuja importância torna-se secundária numa canção. Por isso, a (possível) mediocridade da letra não prejudica a beleza da canção”. Para Carlos Rennó (2014, p. 192), em *O Voo das Palavras Cantadas*,

Na fixação de uma canção no inconsciente popular é difícil dizer o que pesa mais, se a melodia ou a poesia. Como imaginar ‘Carinhoso’ com outra letra, sem aquele obsessivo ‘vem, vem, vem, vem’ sobre a frase melódica ascendente? O excepcional saxofonista Lester Young não participava de gravações de uma canção, mesmo que numa versão instrumental, se não soubesse do que ela falava.

Contrariamente, do lado dos que tendem a advogar que a música é provavelmente mais importante do que a letra, Peter Low (2017, Introduction, “But the music is more important than the words, isn’t it?”, par. 1) declara: “Podemos sentir prazer ao ouvir, digamos, uma canção em húngaro cujas palavras não entendemos, ao passo que dificilmente assistiríamos a um filme húngaro sem legendas que traduzissem sua dimensão verbal. Nas canções, a música é mais interessante, em média”³². De qualquer maneira, ele admite que existem canções onde as palavras estariam em primeiro plano (*logocentric*) e outras onde a música se sobressairia (*musico-centric*), e reconhece que o apelo das mais comoventes (penetrantes) canções se deve ao “misterioso casamento da frase verbal com a frase musical”³³. Observa ainda que canções do tipo *musico-centric* (e.g. música sacra, música dançante, tangos, árias, etc.) teriam mais facilidade para “cruzar fronteiras linguísticas”, já que as do tipo *logocentric* (e.g. música satírica, música de protesto ou política, música *folk*, canções de musicais ou filmes, música de raiz, bossa nova, etc.) seriam muito dependentes de suas palavras para que pudessem ser “apreciadas como melodia pura” (cf. LOW, 2017, Introduction, “But the music is more important than the words, isn’t it?”, par. 2;

³² *I might get some pleasure from (say) a Hungarian song whose words I don’t understand, whereas I wouldn’t watch a Hungarian movie unless there are subtitles to convey the verbal dimension. In songs the music is more interesting, on average.*

³³ *mysterious marriage of a verbal phrase and a musical one.*

“Logocentric”, par. 4, 17, 21).

Em alguns casos, o que pode ser privilegiado, para além do caráter referencial (comunicativo) da oralização (enunciação) e todas as relações poéticas a partir daí estabelecidas, é o caráter fônico da emissão, ou seja, passam a importar mais na formação do sentido as características sonoras das palavras utilizadas e o jogo sonoro que resulta de sua disposição dentro do discurso (repetições, rimas, etc.) do que o significado semântico das palavras e frases no discurso contidas. Nesse caso, a nosso ver, podemos igualmente prezar a importância da letra dentro do contexto comunicativo, mas por razões diversas. É o que o compositor e linguista paulistano Luiz Tatit (2014, p. 175-76) define como “privilegiar a estabilidade e regularidade musical em detrimento da gramática e da mensagem direta da letra”. Para ele, um ótimo exemplo desta modalidade é “Águas de Março”, de Tom Jobim (aqui incluiríamos “Cobra Criada”, de João Bosco e Paulo Emílio, e “Querelas do Brasil”, de Maurício Tapajós e Aldir Blanc, entre outras). O efeito resultante deste modo de compor, prossegue Tatit, é “quase sempre a instauração de uma outra gramática, parecida com a poética, em que a recorrência fônica passa a ser um dos critérios mais importantes de escolha das palavras que integrarão a letra”.

De acordo com Luiz Tatit, o que está em jogo no engenho da canção transcende a mera classificação baseada na dualidade entre letra e música. Para ele, as melodias das canções devem estar (para sua máxima eficiência) naturalmente atreladas ao caráter entoativo da fala, a um “modo de dizer”. Em suas palavras (TATIT, 2014, p. 141), tendemos a achar “que estamos desenvolvendo uma atividade ‘musical’ e ‘literária’, quando na verdade o que há de música e literatura na canção é mais um acabamento do que o essencial. O essencial é buscar a entoação que confere originalidade àquela obra particular e que se compatibiliza com a letra”. E prossegue (TATIT, 2014, p. 33, grifo do autor):

As melodias das canções não [tem] origem propriamente musical mas sim entoativa. Mesmo que depois [ganhem] tratamento musical do compositor ou do arranjador, tais melodias [são] originalmente sugeridas pelas inflexões espontâneas das entoações da fala, cujo único compromisso é com as palavras simultaneamente pronunciadas. Ora, isso justifica a fecundidade de compositores totalmente despreparados do ponto de vista musical e literário.

A esse respeito, a cantora e compositora Adriana Calcanhoto relata que a melodia do

poema “A Fábrica do Poema”, de Waly Salomão, musicado por ela, foi criada justamente a partir de uma leitura sobre o texto feita por Salomão pelo telefone. “Quando ele acabou de ler, eu já sabia [que a música seria] a música da leitura dele, na verdade”. “A música é uma questão de acento [das frases faladas], [...] é mais isso do que um rebuscamento da melodia”, conclui (CALCANHOTO apud TOMÉ, 2017, p. 134).

Tatit declara, na autobiografia que abre o livro *Todos Entoam* (cf. 2014, p. 24-47), que, no início da década de 70, quando ingressou no recém criado curso de Música da USP, nada que estivesse além dos limites da música erudita era sequer considerado música e o tão popular violão não chegava “a ser considerado um verdadeiro instrumento musical”, sendo as canções relegadas a “simples arremedos de formas folclóricas adaptadas ao mercado de consumo”. O músico menciona ainda, espirituosamente, que seu filho Jonas, nascido em 1981, já pôde cursar “Música Popular” na Unicamp (curso focado principalmente nas técnicas do Jazz), e sua esperança é que seu neto possa finalmente ingressar direto em um “Departamento de Canção”. Assim, nos interessa pensar a canção sob um enfoque particular, assumindo que, como pontua Augusto de Campos, “a palavra-canto é outra coisa”. Segundo Luiz Tatit, melodia e letra, embora pertencentes a planos de significação distintos, são inerentemente interligadas, seguindo procedimentos de construção de significados derivados de padrões de progressão comuns entre elas. Em outras palavras, conquanto a canção possua tanto um componente musical quanto um componente linguístico, ela não pode ser considerada simplesmente a união arbitrária de música e literatura, apresentando características peculiares que vão além disso e a tipificam e a definem. Nessa linha de raciocínio, poesia escrita (de livro) e cantada (letra de canção), estariam, em princípio, em “compartimentos” de caráter diverso, em diferentes categorias, não obstante se enquadrem mutuamente no gênero poesia e contenham pontos de tangenciamento. Ainda segundo Tatit (2003, p. 9), em seu artigo “Elementos para análise da canção popular”,

tudo fica mais claro e mais completo ao se verificar a interdependência entre a melodia e a letra da canção. Se a reiteração e as tensões de altura servem para estruturar a progressão melódica, esses mesmos recursos podem ser transferidos ao conteúdo, de modo a construir uma significação compatível.

Em outro texto, o compositor e crítico paulistano afirma, citando Paul Valéry, que a base constitutiva de sua teoria é o fato de que melodia e letra “se comportam à imagem e semelhança de nossa linguagem cotidiana” (TATIT, 2008, p. 35). Mas, dada a instabilidade da fala, na qual “o som daquilo que se diz desaparece tão logo a mensagem tenha sido

transmitida”, o que permanece é tão “somente a ideia abstrata que foi objeto da comunicação” (p. 35). Assim, para que a oralidade se transforme em canção, é necessário que as entoações se estabilizem em “‘formas musicais’, na medida em que se instituem células rítmicas, curvas melódicas recorrentes, acentos regulares e toda sorte de recursos que asseguram a definição sonora da obra” (p. 42). De forma similar pensa Charles Bernstein (2008, p. 37), quando enuncia (na introdução a *Close listening: poetry and the performed word*, volume de ensaios sobre performance poética escritos especialmente para a publicação, organizada por ele) que

As trajetórias da fala e da canção são duplamente opostas e complementares. Os sons da fala avançam ritmicamente no tempo de acordo com convenções de articulação e de intervalos. Os sons da canção são organizados ao mesmo tempo melodicamente e harmonicamente, isto é, tanto de maneira linear quanto de maneira recorrente, e usam padrões fixos e repetidos de acentuação, altura e duração. A fala desaparece depois de cumprida sua função em dado contexto, podendo somente ser replicada na forma de um texto ou reportada de forma aproximada. A canção, em razão de sua métrica – rítmica e melódica –, é passível de ser fixada e repetida, embora esteja, assim como todas as enunciações, sujeita a transformações. É a tensão entre o desdobramento da pressão semântica da fala e a vibração asemântica da métrica musical que define as possibilidades da arte poética.³⁴

Assumindo, pois, que “canção é outra coisa”, podemos analisar o que foi chamado anteriormente de (possível) “subalternidade” ou “mediocridade” da letra sob esse viés: seu “lirismo” é de outra natureza; a letra é configurada para funcionar primariamente como um dos elementos de significação do todo, menos do que como “subalterna”, agindo como modificadora do componente musical ao mesmo tempo em que é por ele modificada, mesmo que algumas letras extrapolem essa característica ao ser analisadas aparte de sua melodia ou arranjo, como no caso das canções de artistas como Chico Buarque ou Caetano Veloso, ou no caso, por exemplo, de poemas “de livro” que foram musicados. Assim, mesmo em situações de “possível mediocridade da letra no papel”, devemos sempre lembrar que seu caráter poético efetivo só se realiza plenamente dentro do “projeto completo”, para o qual foi feita e com o qual dialoga segundo parâmetros próprios, o que significa também prever que uma boa letra de canção nem sempre pode funcionar como um bom poema no papel, ou que um bom poema nem sempre resultará em uma boa letra de canção. Por isso é compreensível, seguindo

³⁴ [...] *the trajectories of speech and song are both opposed and complementary in such forms. The sounds of speech rhythmically proceed forward in time according to conventions of articulation and interval. The sounds of song are organized both melodically and harmonically, that is in both linear and recursive fashion, and use fixed repetitive patterns of stress, tone, and duration. Speech disappears into the function of its situation; it can be repeated as fixed text or reported in an approximation. Song, by virtue of its measure, is fixed and repeatable, although it is, like all utterances, subject to transformation. It is the tension between the unfolding semantic pressure of speech and the asemantic pulse of measure that defines the possibilities of lyric art.*

o comentário de Tatit (2014, p. 64), que os profissionais do curso de música da USP na década de 70 considerassem a melodia das canções totalmente frágil do ponto de vista da música erudita, assim como poetas tendem às vezes a considerar o mesmo a respeito da letra da canção do ponto de vista literário, quer dizer, a questão está no enfoque realizado. Sob esse aspecto, letra de canção é poesia (oral) e letrista é, portanto, similarmente poeta. Por isso (acrescentando aqui um juízo de valor) dizemos que Cartola e Cazusa são *grandes* poetas da nossa língua. Por isso, da mesma forma, o Prêmio Nobel de Literatura de 2017 foi entregue a Bob Dylan, um cancionista. E parece-nos evidente que esses não são precedentes únicos. Por esse motivo, ademais, é que, ao traduzirmos as letras das canções do The Doors selecionadas, estaremos sempre com um olho no texto e outro na música, um olho na prosódia linguística e outro na prosódia melódica, um olho no discurso linguístico e outro no discurso (arranjo) musical. A respeito do quarteto estadunidense, Fowlie (1995, p. 107) declara que as letras

eram compostas com a estrutura musical em mente, com grandes públicos em mente, um mundo que aceitaria a casualidade, a familiaridade da linguagem, e que responderia à forte batida das músicas. Letra e música eram frequentemente compostas ao mesmo tempo. Nos ensaios é que se empenharia, então, em formular os efeitos que causariam impacto nos ouvintes, os quais poderiam ser facilmente encorajados a participar da performance. [...] As letras do The Doors não podem ser separadas das músicas feitas para elas e projetadas para serem performadas em frente a plateias durante um tempo relativamente curto de tempo.³⁵

Não podemos deixar, a título de ilustração, de mencionar formulações importantes relacionadas ao que se discutiu acima, citadas por Tatit, como a de José Miguel Wisnik (apud TATIT, 2014, p. 64, grifo do autor), que expressa que “a música não é algo que simplesmente ilustra a letra, mas opera com ela uma sequência de aproximações ao núcleo em que *significação* e *corpo* se tocam” (e a partir desse enfoque é possível começarmos a pensar desde já a respeito da questão da performance na tarefa do tradutor e também do versionista, mote para uma das próximas seções deste trabalho); ou de José Lino Grunewald (apud TATIT: 2014, p. 63), quando formula que “[...] versos, que lidos ou declamados são simplórios,

³⁵ [The lyrics of the Doors] were composed with the musical setting in mind, with the large audience in mind, a world that will accept the casualness, the familiarity of the language, and that will respond to the strong rock beat of the music. Words and music were often composed at the same time. The rehearsals then would strive to reach the effects that would instill great excitement in the listeners, who could easily be led to participate in the performance. [...] The lyrics of The Doors cannot be separated from the music written for them and performed for audiences during a relative short period of time.

ganham novos efeitos de acordo com a faixa musical e o modo de cantá-los”. Em declaração recente dada no programa de televisão Pop Estrada (2016), Nando Reis, cancionista reconhecido no cenário da música pop-rock nacional desde os Titãs, expõe algo que exemplifica de forma simples e objetiva o assunto que estamos abordando:

[Durante uma entrevista, certo interlocutor perguntou] Como o sujeito que escreve [uma canção] como “Relicário” pode ter um refrão tão medíocre como “O amor é o calor que aquece a alma / O amor tem sabor pra quem bebe a sua água”? Eu falei, medíocre é a sua interpretação. Letra de música depende de uma junção, ela está em sincronia com a melodia, ou seja, [a canção] tem mais elementos de informação que não [só] a letra no papel. Então, essa é uma forma errada, a meu entender, de ler, de pensar sobre uma música.

Esse é justamente, sob outro enfoque, o pensamento de José Miguel Wisnick (1999, p. 214). Segundo o compositor e crítico literário paulista,

a competência do cancionista é uma competência irreduzível à do compositor de música instrumental. Ela consiste em descobrir e jogar com os pontos de fase e defasagem entre a onda musical e a onda verbal (com suas inflexões rítmicas, timbrísticas e entoativas). Não se pode querer aplicar diretamente a ela os critérios “progressivos” da música instrumental e deduzir daí a sua suposta “banalidade”. Banal é a crítica que só enxerga letras melodificadas e “boleros” redundantes nas mais primorosas canções.

Destacamos um último ponto de análise já publicado sobre o tema que nos interessa particularmente. Segundo Celso Favaretto (apud TATIT, 2014, p. 64), “no canto brilham significações que provêm da fricção da língua com a voz, numa atividade em que a melodia trabalha a língua, ocupando suas diferenças, dizendo o que ela não diz”. O “não dito” – aquilo que Albrecht Fabri (apud CAMPOS, 2013, p. 84) chamou de “resíduo não linguístico do processo de significações” –, que, no caso da canção, é também revelado através do contato de seus planos expressivos (letra, melodia, arranjo, voz, interpretação, gestual, dança, etc.), será um dos aspectos importantes a ser levado em consideração em nossas escolhas e processo tradutórios, como se discutirá mais adiante. A melodia, o aparato musical, a voz que diz, a maneira e em que circunstâncias ela diz, os gestos, o corpo que fala, tudo está apto a contribuir decisivamente para preencher espaços deixados pela linguagem, “ocupar suas diferenças” e criar novas e profundas significações que não poderiam ser previstas ou reveladas pelo texto escrito ou mesmo oralizado. No *dito*, explica Zumthor (cf. 2010, p. 200, 220),

a presença física do locutor se atenua mais ou menos, tendendo a se diluir nas

circunstâncias. No canto, ela se afirma, reivindicando a totalidade de seu espaço. Por isso, a maior parte das performances poéticas, em todas as civilizações, sempre foram cantadas; e, por isso, no mundo de hoje, a canção, apesar de sua banalização pelo comércio, constitui a única verdadeira poesia de massa. [...] o gesto completa a palavra; precisando-a, dissipa nela uma ambiguidade: enfim, substituindo-a, ele fornece ao espectador uma informação, denunciando o não dito.

Neste ponto, convém remeter novamente ao axioma de Augusto de Campos (in: NETO, 1973, p. 6), “a palavra-canto é outra coisa”, parte do poema “Como é, Torquato”, do qual transcrevemos um trecho:

estou pensando
 no mistério das letras de música
 tão frágeis quando escritas
 tão fortes quando cantadas
 por exemplo “nenhuma dor” (é preciso reouvir)
 parece banal escrita
 mas é visceral cantada
 a palavra cantada
 não é a palavra falada
 nem a palavra escrita
 a altura a intensidade a duração a posição
 da palavra no espaço musical
 a voz e o mood mudam tudo
 a palavra-canto
 é outra coisa. [...]

Em síntese, cabe ao receptor julgar a qualidade de uma canção não pela simples análise de qualquer dos seus planos de expressão isoladamente, embora em muitos casos, como já foi dito, letras de canção revelem-se grandes “poemas escritos”, assim como poemas projetados inicialmente para serem lidos (e não cantados) possam aderir com efetividade à uma boa melodia. E não custa reforçar, uma vez mais, o óbvio: mesmo a letra que se revela um “grande poema escrito”, ou a boa melodia que se associa a um “poema de livro”, só vão adquirir seu máximo (talvez seja melhor dizer verdadeiro) poder de concentração de sentido quando dentro da canção, onde todos os planos de expressão estão aptos a funcionar globalmente. Dizendo de outra forma, mesmo que a desconstrução da canção seja possível, e até necessária, no caso das versões em seu processo tradutório, não se pode perder de vista o seu caráter sincrético. Aqui podemos encaixar provavelmente as canções dos Doors (ou algumas delas) que selecionamos para este projeto. Como referido na introdução do trabalho, apesar de sua aparente simplicidade, é necessário analisá-las, ao fim e ao cabo, sob a perspectiva do que elas representam enquanto projeto de canção: a integração efetiva de todas as linguagens que a envolvem na produção da significação: a letra (poesia oral), a música

(melodia, ritmo e arranjo) e a interpretação (voz e corpo). O mesmo observa Tatit (2014, p. 91), quando declara que

as qualidades sintéticas, de conjugação dos elementos musicais e verbais no interior das composições, são as maiores responsáveis pela eficácia estética e cultural desses “clássicos” do repertório nacional. E, lembremos, não são poucas as criações seminais e decisivas na formação do nosso acervo que, não obstante, apresentam baixa produtividade descritiva. [...] O rendimento analítico, por si só, não define o mérito de uma canção.

Se “cantar é outro modo de falar”, como disse T. S. Eliot (1991, p. 43), a questão aqui está em se conceber uma visão panorâmica do conjunto, formado pela incorporação do que é dito, da maneira como é dito e de por quem é dito.

2.2 POESIA ESCRITA, POESIA ORAL E PERFORMANCE

A convergência das palavras e da música na canção cria o lugar onde se embala um ego difuso, irradiado por todos os pontos e intensidades da voz, como de um alguém que não está em nenhum lugar, ou num lugar ‘onde não há pecado nem perdão’. Dali é que as canções absorvem frações do momento histórico, os gestos e o imaginário, as pulsões latentes e as contradições, das quais ficam impregnadas, e que poderão ser moduladas em novos momentos, por novas interpretações.
(José Miguel Wisnick)

Seguindo o pensamento da antropóloga e crítica literária irlandesa Ruth Finnegan (1992, p. 2), em seu livro *Oral Poetry: Its nature, significance and social context*, assinala-se que literatura oral e escrita figuram e interagem dentro de universos afins, mesmo que de forma muito ampla. Nas palavras da escritora, “não existe distinção precisa entre literatura oral e literatura escrita e, quando se tenta diferenciá-las – como frequentemente tem ocorrido –, evidenciam-se constantes sobreposições”.³⁶ Para Finnegan, o termo poesia oral, ou literatura oral, cobre um sem número de possibilidades, desde Homero a Beatles e Bob Dylan, sendo que a performance é vista como fator definidor e simultaneamente modificador do efeito produzido pela obra no campo da literatura oral. Para atingir sua completude, a poesia

³⁶ [...] there is no clear-cut line between ‘oral’ and ‘written’ literature, and when one tries to differentiate between them – as has often been attempted – it becomes clear that there are constant overlaps.

oral (poemas épicos antigos, trovadorismo, cantos de trabalho, *spoken poetry*, recitativos, canções, etc.) deve, portanto, mesmo que apresente um texto escrito, ser performada. Na opinião da irlandesa (FINNEGAN, 1992, p. 28),

A poesia oral possui, assim como a literatura escrita, um texto verbal. Mas ela é diferente sob um aspecto: uma peça de literatura oral só se realiza por completo através de sua performance. O texto sozinho não constitui o poema oral. [...] Devemos considerar também as circunstâncias de performance de uma peça – que não são uma questão secundária ou periférica, mas essenciais para a identidade do poema no momento de sua realização. Diferentes performances, ou executadas em momentos diferentes, ou para diferentes públicos, ou vocalizadas de forma diferente, resultam em um poema diferente.³⁷

Porém, ao contrário do que possa parecer, o que define a literatura oral não é a oralidade, já que é correto afirmar que o texto escrito também possui sua oralidade, que é passível de ser percebida também a cada leitura de um poema, mesmo que silenciosa. O oral, segundo Meschonnic (2013, p. 62), pode ser entendido como “um primado do ritmo e da prosódia na enunciação”, à disposição do discurso, sendo portanto “uma propriedade possível tanto do escrito como do falado”. O que Finnegan defende (cf. 1992, p. 16-24) é que existem três maneiras, que não necessariamente coincidem, de se definir o que é e o que não é literatura oral (nesse caso, oral como correspondente à “palavra falada”), a saber, em resumo: 1) se foi composta e é transmitida oralmente, quer dizer, sem texto escrito, mesmo que posteriormente possam ser transcritos e circular em papel, *e.g.*: repentes, cantigas folclóricas/populares, cantos de trabalho, os épicos de Homero, *Beowulf*, etc.; 2) se a sua transmissão ou fruição é feita por meio oral (que não raro coincide com a performance), mas nesse caso ou criado como ou a partir de um texto escrito, *e.g.*: alguns dos anteriores, como as cantigas ou os clássicos de Homero, recitativos, declamação/recitação, hinos, trovadorismo, menestréis, canção popular, geralmente, entre outros; e 3), por fim, se possui, como critério central, performance(s) que a identifique(m) perante um público espectador – e aqui, para simplificar, consideraremos a interação performance/espectador como característica necessária deste terceiro caso, divergindo sutilmente da possibilidade, aventada por Finnegan, de ausência dessa interação em certos casos “periféricos” –, com ou sem texto escrito, gravada(s) ou não, *e.g.*: qualquer um dos anteriores, incluindo-se adaptações ou improvisos de

³⁷ *Oral poetry does indeed, like written literature, possess a verbal text. But in one respect it is different: a piece of oral literature, to reach its full actualization, must be performed. The text alone cannot constitute the oral poem. [...] One also needs to remember the circumstances of the performance of a piece – this is not a secondary or peripheral matter, but integral to the identity of the poem as actually realized. Differently performed, or performed at a different time or to a different audience or by a different singer, it is a different poem.*

qualquer natureza desde que inerentes ao ato interativo. De uma forma geral – já que a tendência é que cada caso, bem como o tema como um todo, não seja evidente e resista a uma delimitação de fronteiras mais objetiva –, um poema oral pode possuir somente uma das características, ou conjugar duas delas, ou mesmo as três, ocorrendo frequentes sobreposições/interações entre si ou mesmo com as formas “exclusivamente” escritas. A própria autora não se esquivava da ambiguidade e da relativização inerentes ao tema – que, segundo ela, são agravados pela natureza multimídia da comunicação contemporânea (rádio, televisão, redes sociais, facilidade de impressão/digitalização, etc.), ao misturar-se frequentemente meios orais e escritos na produção e transmissão de literatura em geral –, admitindo não ser capaz de “produzir uma clara e precisa definição de literatura oral”, termo inevitavelmente “relativo e complexo mais do que uma absoluta e transparentemente demarcada categoria” (FINNEGAN, 1992, p. 22). Sob outra perspectiva, se considerarmos, estendendo o raciocínio, que toda literatura possui oralidade, como defende Meschonnic – diferenciando-se da vocalização, como um tipo de prática –, seria possível supor que toda literatura é, portanto, oral (sobrepunhando-se a dicotomia oral x escrito), mas a canção, que pode se encaixar em qualquer uma das possibilidades de produção oral citadas acima, é especificamente vocal.

2.2.1 Poema e letra de música

*O som vocal divaga... a menos que,
falsa oralidade, apenas verbalize uma escrita.*
(Paul Zumthor)

Uma ideia muito difundida é a de que alguns cancionistas (e só alguns) adquirem o direito, pela característica de (e)laboração de suas letras, de serem promovidos a poetas. Por definição, canção é uma modalidade oral cujo texto verbal se enquadra nas características da literatura oral: pode ser criado oralmente, sem texto escrito e, mesmo se originado ou “atualizado” (materializado) – para usar uma palavra de Zumthor – a partir de texto escrito, será transmitido por via oral e será passível, ainda, de novas “atualizações” através de (re)interpretações/(re)performances. Se letra de canção é poesia oral, letrista é, portanto, poeta, em qualquer caso, embora em alguns casos seria certamente preferível que não fosse. O que acontece, via de regra, é que o que o senso comum define como “ser poeta” ou “não ser poeta” tem muito mais a ver com juízo de valor do que propriamente com a natureza do

objeto. Deve-se atentar, portanto, para que aquilo que Augusto de Campos chamou de “poetização da canção”, conforme citado anteriormente (cf. p. 16, supra), não seja visto como parte de uma dicotomia na qual “poesia” é tido como termo valorativo quando se trata de canção e como constativo quando se trata de texto escrito. Ao classificar todas as letras de canção como poesia, no entanto, teremos que admitir, como declara Peter Low (2017, cap. 2. “Upstream issues”, par. 4), que não muitas poderão ser consideradas excelentes poemas. É claro que a canção e a própria figura do cancionista extrapolam a figura do poema e do poeta como tendemos a visualizá-lo, mas é justamente por isso que não se pode simplesmente aplicar critérios de análise de poesia escrita à análise de (letras de) canções esperando vislumbrar nisso uma metodologia produtora, e mesmo, diríamos, critérios isolados para análise de poesia oral sem levar em conta a natureza sincrética da canção. Porque as palavras e acentos do texto têm que caber não na métrica convencional do poema, mas no som, na divisão musical, e no que diz o arranjo, e no que representa o intérprete. “Quando o letrista é excessivamente poeta”, salienta Tatit (2014, p. 124), “luta para preservar detalhes que, no canto, às vezes perdem toda a razão de ser”. E acrescenta, respondendo a entrevista organizada por Arthur Nestrovski:

Não me apego muito às letras, posso modificá-las quantas vezes precisar até virar algo satisfatório. Aliás, acho que isso também diferencia letra de poesia. A letra é mais mundana, mais funcional e, muitas vezes, mais volúvel e até sem-vergonha. Ela já é, por natureza, uma “adaptação” (à melodia). Portanto, deve estar sempre preparada para se transformar em outra coisa. A poesia se apresenta muitas vezes como obra imaculada, com acabamento definitivo. Os letristas que se acham poetas não gostam que mexam em seus versos nem que deem palpites. Essas atitudes quebram a dinâmica cancional que, como disse o Paulo [Paulo Tatit, seu irmão, companheiro de banda no Grupo Rumo e um dos fundadores da dupla de música infantil Palavra Cantada], sempre esteve voltada para o mercado. Parceria é concessão desenfreada (TATIT, 2014, p. 166).

Como já foi dito, bons poemas escritos não necessariamente renderão uma boa canção, assim como letras, por trás às vezes de sua aparente “esterilidade”, revelam-se bons poemas orais porque “perfeitamente aderentes à melodia”, como assinala Tatit, ou seja, por derivarem sua “fertilidade” também (e necessariamente) de fatores extratexto/extralinguísticos que tipificam a canção. Dessa maneira – poderíamos supor a título de especulação –, letras como “O Mundo é um Moinho”, de Cartola, “Construção”, de Chico Buarque, ou “O Quereres”, de Caetano Veloso, ou ainda “Todas Elas Juntas Num Só Ser”, de Lenine e Carlos Rennó, vistas como exemplos paradigmáticos do bom uso da língua tanto em meios de grande circulação como em meios acadêmicos, talvez não tivessem alcançado

reconhecimento se não fizessem parte do projeto de canção que representam. É por esse motivo que “ser um bom músico ou um bom poeta”, prossegue Tatit (2014, p. 330), “não é requisito para ser um bom cancionista. Há um “artesanato” específico pra se criar boas relações entre melodia e letra”. Pelo mesmo motivo entende-se que Alan Jay Lerner (apud LOW, cap. 2. “Upstream issues”, par. 4), renomado letrista, mesmo dada a jocosa radicalidade da afirmação, tenha dito que “uma letra sem a sua roupagem musical é uma criatura esquelética e deveria ser proibida de desfilar nua sobre uma página escrita”³⁸. Mesmo a recitação (ou leitura poética) de poesia escrita, de livro, embora guarde certamente afinidades com o texto cantado, dela se distancia na mesma proporção. O poeta e crítico literário Charles Bernstein (1998, p. 19, grifo nosso) refere-se a isso quando menciona que

A leitura poética ocupa um espaço formal afim com a canção, mas é um espaço em que a musicalidade – ou a base sonora – da linguagem é produzida estritamente dentro de uma faixa de percepção de um modo da fala. É *a transformação da linguagem em som*, em vez da *organização da linguagem pelo som*, que distingue a canção do recitativo.³⁹

Por ser talvez uma forma de expressão que presentifique e atualize de forma direta e democrática anseios e percepções na relação com o mundo, a canção é a “nossa grande experiência estética, sentida em todas as classes sociais, níveis de escolaridade e faixas etárias”, ao menos desde os anos 60, “quando o canto passou a ser o grande veículo de expressão dos jovens e nunca mais os abandonou até a velhice”. (TATIT, 2014, p. 99, 110). As letras podem até não ser aprovadas por certos gostos musicais e literários, manifesta Finnegan (1992, p. 14), “mas que elas são todas um tipo de poesia e ao menos concebivelmente ‘orais’ é inegável. Sua notável variedade e seus diferentes apelos para diferentes públicos desvela a enorme faixa de estilo e de conteúdo bem como de tempo e de espaço presentes nessa curta e oral forma poética”⁴⁰. A canção, como já se deu a entender, não existe em sua virtualidade. Ela não pode existir apenas no papel, em sua notação musical; ela não existe sem um corpo. Sua partitura, sua letra, seu conjunto de acordes são apenas, como expressam Flores & Gonçalves (2017, p. 74, grifo do autor), “um rascunho do possível”. “Toda canção, como arte

³⁸ [...] *a lyric without its musical clothes is a scrawny creature and should not be allowed to parade naked across a printed page.*

³⁹ [...] *the poetry reading occupies a formal space akin to song, but one in which the musicality, or sound-grounding, of the language is produced strictly within the range of speech-mode perception. It is the transformation of language to sound, rather than the setting of language in sound, that distinguishes song from recitation.*

⁴⁰ [...] *but that they are all lyrics of a kind and at least arguably ‘oral’ is undeniable. Their very variety and their different appeal to different types of audiences bring home the huge range in style and content as well as in time and space of the short lyric form of oral verse.*

oral”, prosseguem,

só pode se dar durante a performance, mesmo que gravada. [...] A canção é a abertura por onde o corpo e a voz se fazem sentido, é o espaço em que a forma se completa sempre a caminho – como na etimologia de *performance* –; uma canção só é canção quando está num corpo. Daí que seja sempre necessário recusar de novo e de novo os discursos que cobram da poética da canção regras da poética escrita. Daí que seja necessário recusar a linha abstrata que considera todo escritor de poemas escritos como poeta, enquanto restringe o termo poeta apenas a alguns cancionistas, segundo regras de valoração extremamente vagas que tornam a palavra “poeta” – essa palavra de “fazedor”, que temos sempre e sempre de desmistificar – em título honorífico da metafísica da linguagem.

2.2.2 Performance: sentidos sentidos.

The reader's response is not to the meaning; it is the meaning.

(Charles Martindale)

[...] o corpo não é uma máquina técnica rumo a um resultado, mas o ponto nevrálgico (em todos os sentidos) em que traduzir e pensar a linguagem se fundem no efável da estese.

(Flores & Gonçalves)

Se as letras no papel não são propriamente o texto, e se, no momento da recepção de um texto, o contexto da leitura, o meio material da leitura, o “humor do leitor”, sua “bagagem”, a maneira como se lê (se em silêncio, em voz alta, em que posição, etc.), o lugar, as circunstâncias, enfim, tudo contribui para a interpretação da escritura, modificando-a a cada novo acontecimento, então é possível considerar que a leitura de poesia, mesmo que em silêncio, é também uma performance. O mesmo cabe para os símbolos das notas musicais na partitura. É o que aponta Martindale (1993, p. 17):

Uma obra musical só pode ser vista como tal quando é realizada em uma performance (seja em uma performance pública ou em uma leitura solitária e silenciosa de uma partitura). Cada performance é diferente das outras. Nenhuma performance musical, mesmo aquelas conduzidas ou respaldadas pelo compositor, pode ser definitiva. De fato, compositores performam seus próprios trabalhos diferentemente em variadas ocasiões.⁴¹

⁴¹ *A musical work only becomes such when it is realized in a performance (whether this is a public performance, or a private reading of the score 'in the mind's ear'). Every performance is different from every other performance. [...] No musical performance, even one directed or sanctioned by the composer, could be definitive*

Pensando especificamente sobre a questão da recepção que atua em conjunto com a performance da obra original, redefinindo o que pudesse vir a ser o “sentido” da obra ou a “intenção” do autor, sugerimos um exemplo que talvez nos ajude a entender de uma forma um pouco mais concreta o problema. Vamos selecionar uma das músicas mais (re)performadas (interpretadas/gravadas) da história, “Garota de Ipanema”, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, gravada pela primeira vez em 1962, por Pery Ribeiro, e sua correspondente em língua inglesa “The Girl from Ipanema”, traduzida por Norman Gimbel e gravada pela primeira vez em inglês por Astrud Gilberto no álbum Getz/Gilberto (1964), de Stan Getz e João Gilberto. O que para nós é uma das maiores canções já feitas em língua portuguesa, um divisor de águas em nosso cancionário, para os falantes de língua inglesa (para alguns, ou para uma parte deles, não vamos generalizar) é tão somente a “versão” em português da famosa canção “inglesa” “The Girl from Ipanema”, quer dizer, é tão somente a forma como ela “começou sua vida” antes de se tornar o que é hoje para esses falantes de língua inglesa. Ou seja, a recepção de suas inúmeras performances em inglês promoveu, em alguns casos, um apagamento, uma rasura (para usar uma palavra de Haroldo de Campos, embora não no sentido preciso que ele a usa) do original. Mas se prosseguirmos nessa linha de raciocínio, talvez tenhamos aqui, parafraseando Campos, o que ele chamou de “transformar o original na tradução de sua tradução, mesmo que por um instante”. É o que se pode especular a partir do comentário de Peter Low (2017, Introduction, “The vast field of song-translating”, par. 7, grifo nosso): “o público frequentemente não se dá conta de que está ouvindo uma tradução ou uma adaptação. [...] ‘The Girl from Ipanema’ *começou sua vida* em português brasileiro, como uma canção de Vinicius de Moraes e Tom Jobim”⁴².

O que a Teoria da Recepção mostrou é o óbvio: não existe significado fixo, pronto em um livro, ou em uma partitura (e portanto o que se convencionou como a intenção do autor é uma metafísica do sentido), mas sim a construção dialógica/dialética constante de “significados” que juntos têm condições de dar uma ideia mais ampla do que possa vir a ser o projeto de escrita, a intenção do autor ou o sentido de um texto. É claro, no entanto, que a interpretação não é livre, não deve ser vista como um “tudo-pode”. Além da materialidade do texto, base de qualquer intervenção crítica sobre a escritura, a interpretação pode (e deve) vir balizada pelo contexto histórico, pela história da literatura, pela teoria e crítica literárias (ou

for all time; indeed composers perform their own works differently on different occasions.

⁴² *Audiences are often not told that they are hearing a translation or adaptation. [...] ‘The Girl from Ipanema’ began life in Brazilian Portuguese, as a song by Vinicius de Moraes and Tom Jobim.*

qualquer uma de suas “performances” possíveis) e até mesmo pela biografia, quando possível, do autor. Zumthor (2007, p. 18, grifo do autor) ressalta que “a ideia de performance deveria englobar o conjunto de fatos que compreende, hoje em dia, a palavra *recepção*”, sendo assim entendida como “o momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial – um engajamento do corpo”; o corpo do receptor, ele próprio, como parte da performance. É também o que dizem Flores & Gonçalves (2017, p. 309): “mesmo que mínima, toda leitura implica o corpo, implica um grau de oralidade que nos revela que não há dicotomia entre letramento e oralidades. Ou pelo menos não uma fronteira clara. Ao lermos em silêncio, o corpo reage”. Para fazer sentido, o sentido deve também *se fazer sentido*.

Corpo e voz

*O desejo da voz viva habita toda
poesia, exilada na escrita.*
(Paul Zumthor)

*A voz é a extensão metonímica do
corpo do intérprete [...].*
(Luiz Tatit)

Antes de prosseguir, é preciso fazer algumas breves considerações sobre o conceito de performance e performativo. A performance, da forma como a entendemos, pode ser vista basicamente de quatro maneiras: primeiro, como linguagem artística, geralmente tendo o corpo como *medium* de uma “manifestação radical” em que há “deslocamento da obra para o momento da criação” (COHEN, 2002, p. 14-15); em segundo lugar, como a execução de uma obra – de literatura oral, ou de textos grafados, como no caso de canções ou de partituras musicais; depois, como a recepção da obra – que também implica uma “operação”, silenciosa, nesse caso, na “decodificação de um grafismo” que tem em vista tanto “a coleta de uma informação” quanto agir sobre um discurso de modo a torná-lo “realidade poética”, como assinala Zumthor (2007, p. 27); e, por fim, em relação à linguagem que performa uma mudança, que faz algo no mundo – nesse caso, dizemos que tal ou qual enunciação é performativa, em lugar do adjetivo performático que se liga às três primeiras opções, não obstante as primeiras possam abarcar as duas possibilidades. Em inglês, o termo *performative* é ambíguo ao ser usado, pelo que constatamos até o momento, indiferenciadamente nos dois contextos. Em nosso caso, nos interessa particularmente a performance sob as perspectivas da

execução e da recepção, que são, de fato, complementares.

Se mesmo em uma leitura silenciosa de um poema podemos entender que há ali o germe da performance, que altera toda uma cadeia de significações e redimensiona o texto, já que “o corpo reage”, e já que essa mesma leitura é passível de ser feita de diversas maneiras, em diferentes lugares e circunstâncias, o que dizer então das recitações (*spoken poetry*), ou das canções, onde, além do performer (escritor, compositor, intérprete), temos o receptor em sua performance interna, como “performer passivo”? O resultado, pode-se afirmar, é uma rede quase infinita de (re)significações que convergem ou divergem em tempo real na formação de sentido(s). Para que tudo não fique confuso demais, pelas ilimitadas possibilidades de abertura do conceito de performance enquanto recepção – ou, para usar as palavras de Zumthor, pela “pluralidade imprevisível e virtualmente infinita de leitores” (2007, p. 21) –, vamos nos ater, por ora, à questão da performance como enunciação.

A palavra poética, a voz, a melodia, o texto, a energia, a forma sonora, todos os elementos “ativamente unidos em performance” (ZUMTHOR, 2010, p. 207), “concorrem para a unicidade de um sentido”. Na oralização, seja na declamação de um poema escrito, seja em um canto de trabalho ou em uma canção, o que a performance faz é atualizar, de forma direta e instantânea, a presença de um “eu” na enunciação. Tudo o que era ausência no texto, ou toda a sua subjetividade inerente à natureza da interpretação, caminha agora muito mais no sentido de objetivar-se, de consubstanciar-se, de personificar-se na figura de um sujeito que indica outros caminhos possíveis (e potencialmente diversos) ao receptor. Em textos orais, ou cancionais, observa Tatit (2014, p. 312), a presença do ‘eu’ “torna-se física, se não pela participação do corpo do enunciador (como num show), no mínimo pela atuação da voz (como num disco)”. Em outras palavras, a performance conjuga elementos os quais, através da materialidade do corpo, presentificam a série de relações poéticas latentes no objeto que é a obra de arte (poema, canção). A voz, espécie de “objetiva do ser”, por sua colocação (entoação, impostação, pausas, etc.) e por suas qualidades materiais (timbre, tom, altura, alcance, registro) – cada uma delas ligada, pelo costume, a um valor simbólico, como aponta Zumthor (2010, p. 9) –, encarna um poder que, unido à palavra, à prosódia (ou melodia), ao ritmo, ao fundo musical, ao gestual, à dança, incorrem em sentido(s) que se pretende(m) íntegro(s). Pela voz apreende-se a alma, o espírito do sujeito – “a voz, personalizada, ressacraliza o itinerário profano da existência”, formula Zumthor (2010, p. 232) – e também o “tom”, o “clima” da mensagem que se quer comunicar na enunciação. A voz dá o tom. O corpo abarca a voz, é o *medium* que a sustenta, que a encarna, e diz com a voz o que ela quer dizer. O corpo e a voz se interpõem e dialogam com a parte fugidia da mensagem, aclarando-

a, acentuando-a, negando-a. O corpo, representante máximo das sensações como revelação de sentido(s), se apega ao conteúdo da mensagem que tende a escorregar; dá a ela forma, tornando-a menos elusiva. A performance põe à prova a metafísica do sujeito e, pelas derivações poéticas, instaura o ser e com ele um sentido possível. A performance assume-se como detentora da identidade poética, mesmo que o “eu” da enunciação insista em não se dar a ver integralmente. Toda performance acrescenta uma nova camada de sentido; a performance significa, e significa de forma única. “Performar uma canção é recompô-la, mudá-la, movê-la”, diz Gregory Nagy (apud BERNSTEIN, 1998, p. 9)⁴³. O que resta é a experiência, são as sensações, que nunca mais poderão ser refeitas ou experimentadas da mesma forma, a não ser por nova performance, que já será outra, mesmo que seja a (re)audição de um registro gravado, e por isso terá necessariamente novo sentido, necessariamente outro. Toda performance é única e, por mais que se intencione, jamais estará apta a ser reproduzida da mesma forma, pois ela corresponde ao “momento presente da comunicação”, vide Tatit (2014, p. 199), que jamais poderá ser reconstituído integralmente. Pelos mesmos motivos, toda performance é também crítica; e desse seu caráter de posicionar-se enquanto sujeito, marcando sua historicidade, não pode prescindir, pelo risco de perder sua força (sua relevância) comunicativa. Parafraseando Bernstein (1998, p. 7), a performance é tanto uma causa estética quanto política.

No caso específico das canções, a voz é a responsável pela articulação da letra, que é dita de uma maneira específica. A melodia, como salienta Tatit (2014, p. 177), é o “modo de dizer” a letra. Em sua opinião, a maneira como a voz é entoada conjuga a letra (e isso vale também para a recitação) ao próprio corpo físico do intérprete. A entoação “acusa a presença de um ‘eu’ pleno (sensível e cognitivo)”, que por sua vez transcende o eu lírico do texto poético, “conduzindo o conteúdo do versos e infletindo seus sentimentos como se pudesse traduzi-los em matéria sonora” (TATIT, 2014, 76). É do intérprete, pois, a responsabilidade de comunicar a matéria poética, sendo ele próprio parte dessa matéria. É dele a portentosa tarefa, agindo como um ilusionista, de (re)dizer o indizível, como que tradutor fosse de uma linguagem estrangeira. Por fim, o intérprete encarna, ainda nas palavras de Tatit (2014, p. 202),

a própria compatibilidade entre os elementos da canção, tornando-se parte integrante da criação. Não é à toa que Herbert Viana faz um sucesso estrondoso quando ostenta

⁴³ Gregory Nagy é professor de Estudos Clássicos da Universidade de Harvard, e o livro de sua autoria citado por Bernstein é *Poetry as Performance: Homer and Beyond*, de 1996.

na face os óculos tematizados em sua letra [...] Enfim, uma das tendências que mais se destacam na atual música de consumo é a de compatibilidade cada vez maior entre intérprete (e sua situação de comunicação), temas linguísticos e temas melódico da canção. Uma avaliação que tente remover este intérprete de suas considerações pode, assim como uma fita adesiva que forçamos descolar do papel, inutilizar o produto.

Intérprete, tradutor de sentidos

*Translation, like interpretation,
becomes rather a saying in other words, a
constant renegotiation of sameness-within-
difference and difference-within-sameness.*
(Charles Martindale)

Quando pensamos, pois, na figura do intérprete em música, vislumbramos um sujeito histórico que se lança a dizer de novo em “outras palavras” um acontecimento poético/musical anterior – mesmo que se trate da primeira “versão” a vir a público, já que isso implicaria, inevitavelmente, performances anteriores (ensaios, takes de gravação, ou ainda o próprio momento da composição). Agente central da manifestação cultural, o intérprete ressignifica a mensagem do original, dando novo sentido crítico à obra musical. Em seu ato comunicativo, ele age à semelhança do tradutor, inserindo-se no presente ao mesmo tempo em que aponta e modifica a leitura da obra passada. Insere uma nova historicidade, na medida em que se dirige dialogicamente ao passado, convergindo ou divergindo, para re-historicizá-lo. Escreve o presente e reescreve o passado, em uma relação de alteridade. De acordo com Martindale (1993, p, 9),

Toda performance é uma tradução. Uma reconstrução do som do original é a tradução mais enganosa, porque ela quer se passar pelo original, quando a significação dos sons originários, irrevogavelmente, já se modificou. A analogia com a música pode auxiliar na desconstrução de alguns conceitos materializados sobre o texto literário. Nós podemos prontamente reconhecer que uma performance musical [...] pode ser uma realização totalmente satisfatória de uma partitura em dada ocasião, sem que se torne, no entanto, de forma alguma definitiva.⁴⁴

Pela sua capacidade de replicar e multiplicar obras e sentidos, instaurando uma nova

⁴⁴ *Every performance today is a translation; a reconstruction of the original sound is the most misleading translation because it pretends to be the original, while the significance of the old sounds have irrevocably changed. The musical analogy can also assist in destabilizing reified conceptions of the literary text. We can readily concede that a musical performance [...] can be a wholly satisfactory realization of a score on a particular occasion, without thereby becoming in any sense definitive.*

materialidade posta através de posicionamento crítico, que por sua vez gerará sentidos diversos em cada nova percepção, o intérprete, assim como o tradutor, apresenta “uma nova versão idealmente plena”, nas palavras de Stroparo & Galindo (in: FLORES & GONÇALVES, 2017, quarta capa), que ocupa um lugar ao mesmo tempo “original e derivado”. Da forma como vemos, o que Flores & Gonçalves produzem ao discutir tradução atrelada à performance, orientada para a performance e também nela apoiada, é um pensamento sobre tradução como ato performático mas também performativo, que faz algo no mundo, dá a ele forma, tendo a pretensão de no tempo e no espaço instaurar e instaura-se ao mesmo tempo em que gera prazer, divertimento. O discurso traduzido, que não é a visão simplista do transporte do original de uma língua a outra, é esse acontecimento, performativo e performático, encarnado na figura do tradutor. O mesmo aplica-se à obra musical, personalizada pelo intérprete. Nas palavras de Flores & Gonçalves (2017, p. 162-63),

Há quem veja na interpretação musical uma mera atualização da música, ou seja, um processo de todo diverso do que acontece na tradução literária. No entanto, a música acontece e se preserva em suportes diferentes: para um intérprete fazer a canção, ele comumente recorre ao escrito (seja uma pauta, seja uma série de cifras acompanhadas da letra), e deve, se quiser fazer música, dar novo sentido àquilo que, somente escrito, ainda não é propriamente música. Em termos mais grandiosos: uma sinfonia de Beethoven não é a gravação dirigida por Karajan, nem o texto impresso com a partitura, mas cada acontecimento específico dessa música, tal como o texto de um autor não é um arquitexto puro, mas um acontecimento, seja na língua que for. Para que esse acontecimento aconteça, faz-se necessário o intérprete/tradutor, e ele, quando opera uma leitura significativa da obra, acaba por gerar um processo crítico que ressignifica essa mesma obra para seus novos receptores: a leitura crítica altera também o passado da obra. Assim, o processo interpretativo é como uma tradução, existe quando apaga, ou finge apagar o original, para instaurar no seu lugar uma nova obra, que é, por sua vez, uma leitura crítica do original.

Em outros termos, performar é dar nova significação crítica e estética à obra, (re)tomá-la a partir de um novo ponto de vista, e, nesse sentido, é análoga ao ato tradutório. Reaviva-se e ressignifica-se o “horizonte de expectativa” da obra de arte através de nova inserção histórica, e, ao fundirem-se seus horizontes de leitura, tem-se, se não uma nova obra no sentido literal da palavra, ao menos um novo ato de criação, já que resultante de escolhas feitas pelo tradutor: uma renovação – ou (trans)mutação, como diria Benjamin (2008, p. 87), em que o original também se modifica – que lhe confere o status de novidade pelo frescor crítico e estético que a ela se acrescenta.

*Antologizar e/é performar*⁴⁵

Happiness is a warm gun.
(Lennon / McCartney)

Dissemos, nas seções anteriores, que a completude de qualquer obra de literatura oral, com ou sem texto escrito, só se dará a ver através da performance. Vejamos o que expressa Finnegan (1992, p. 28):

Um poema oral é, em essência, uma obra de arte efêmera e não tem continuidade ou existência apartado de sua performance. O know-how e a personalidade do performer, a natureza e a reação do público, o contexto, a finalidade são todos aspectos essenciais do artesanato e do significado de um poema oral. Mesmo quando há pouca ou nenhuma mudança das palavras entre as performance de um dado poema, ainda assim o contexto adiciona força e sentido à elocução, de modo que o acontecimento como um todo é único.⁴⁶

No caso das canções, assumimos que a letra só atingirá sua integralidade ao conectar-se à melodia e ao arranjo musical, numa influência recíproca. A canção, portanto, só se realizará plenamente através de sua performance – sua execução, registro gravado ou apresentação perante um público. Por outro lado, o registro de uma canção não faz dessa performance (a música gravada) uma coisa estanque, já que, como refere Martindale (1993, p. 18), “mesmo uma gravação não pode conter o fluxo, pois o efeito de ouvir uma performance hoje é diferente do efeito de ouvi-la em qualquer momento anterior e, na verdade, não é o mesmo ‘eu’ quem ouve”⁴⁷. Se a performance, etimologicamente, remete à “forma final” que se objetiva a cada caso, essa forma só durará enquanto dure o movimento. A performance, portanto, só existiria no movimento. Ela seria, parodiando a famosa canção, uma *warm gun*. Sartre já falava sobre isso no final da década de 40, no clássico *Que é a literatura* (2004, p. 35)⁴⁸: “o objeto literário é um estranho pião, que só existe em movimento. Para fazê-lo surgir é necessário um ato concreto que se chama leitura, e ele só dura enquanto essa leitura durar”.

⁴⁵ Esta seção reformula e amplia a discussão iniciada em VILLATORE, 2017, *The Doors: antologizar e/é performar*. Mesa redonda: Traduzir os cantos, a performance vocal. Curitiba, UFPR.

⁴⁶ [...] *an oral poem is an essentially ephemeral work of art, and has no existence or continuity apart from its performance. The skill and personality of the performer, the nature and reaction of the audience, the context, the purpose – these are essential aspects of the artistry and meaning of an oral poem. Even when there is little or no change of actual wording in a given poem between performances, the context still adds its own weight and meaning to the delivery, so that the whole occasion is unique.*

⁴⁷ *Even a recording cannot stay the flux, for the effect of listening to a performance [today] is different from the effect of listening to it at some earlier time, and indeed is not the same ‘I’ who listens.*

⁴⁸ O original, *Qu’est-ce que la littérature?*, foi publicado originariamente em 1947 na revista *Les temps modernes*, tendo ganhado sua primeira edição em livro no ano seguinte, pela Gallimard de Paris.

A performance não é, pois, um ato objetivo, não existe enquanto forma fixa, fechada, acabada, mas se dará a cada vista, a cada leitura, a cada audição, caminhando, necessariamente, em direção à dissipação a cada fluxo. Nesse sentido, a (in)traduzibilidade de qualquer material estaria ligada inerentemente ao que Jacques Derrida (2006, p. 30) denomina “único acontecimento de uma força performativa”. A performance do registro de uma canção não é, segundo uma visão derridiana, igual a si mesma. “Na origem”, enuncia Derrida (2006, p, 47), [o objeto artístico] não estava lá sem falta, pleno, completo, total, idêntico a si”. O original não é “um objeto dado, ele vive e sobrevive em mutação”, prossegue o linguista, parafraseando W. Benjamin (DERRIDA, 2006, p. 38). Assim, se a gravação de uma canção é o registro de uma de suas performances possíveis, ela admitirá tantas mais quantas forem as suas audições, com receptores, estados de espírito e condições histórico-sociais variadas. Do mesmo modo, sempre que uma canção é registrada, ela carrega já o peso criativo e constitutivo de todas as suas performances (ou sua carência de), o que a dimensiona e redimensiona em constantes movimentos de construção, agregação e desconstrução. Parafraseando Charles Bernstein (1998, p. 9), ela não pode ser reduzida à sua inserção num songbook nem a nenhuma de suas gravações ou apresentações ao vivo, nem é passível de ser equacionada como o conjunto de todas as suas versões ou interpretações; do ponto de vista da performance, a obra tem uma existência irrevogavelmente plural. No caso da banda californiana The Doors, o caráter performático de suas composições e gravações sempre foi definidor e redefinidor da personalidade artística da banda, não só por suas apresentações inusitadas e polêmicas, como pelo efeito que a busca por performar sempre perto dos limites da improvisação e oralidade acabou tendo no registro em estúdio da música do grupo. A canção “The End” é um ótimo exemplo disso, tendo tomado novas proporções a partir de cada nova apresentação até seu registro em mais de dez minutos de uma performance de gravação que, se remete inevitavelmente ao propósito inicial de uma canção de amor quebrado, distancia-se disso na mesma medida em que abre inúmeras possibilidades dialógicas e polifonia em sua interpretação. Importante lembrar o papel que sua utilização no clássico cinematográfico *Apocalypse Now*, de Francis Ford Copolla, teve na recepção de suas performances posteriores, desconstruindo-a e redimensionando-a a partir de nova abordagem. A performance pode assim se dar, apontam Flores & Gonçalves (2017, p. 323), “na leitura [de um livro] ou na audição de uma gravação”, ou ainda numa relação multimídia, acrescentamos, “e permanecerá inevitavelmente divergente de si mesma, porque o que conforma a performance, o que lhe dá movimento, é o cruzamento da figura do sujeito ‘ativo’ e do ouvinte/leitor/espectador ‘passivo’”. Para aqueles que viram o filme de Copolla, impossível

não ouvir “The End” com novos ouvidos filtrados necessariamente por essa experiência. Ressalta-se, além disso, o papel que a oralidade representa no trabalho dos Doors, tendo seus laços reforçados pela intrínseca relação que se estabelece entre oralidade, contrária à simples verbalização da escrita, e performance.

Dito isso, e encarando-se a tradução também como um ato performático (e performativo) capaz de agir no centro da cultura e nas diferentes visões que se tem dela, enfatiza-se um dos fundamentos deste trabalho: traduzir e (re)performar canções do The Doors, com um olho no que elas podem significar e acrescentar ao presente histórico do tradutor e performer e outro em sua relação de alteridade com o passado e sua recepção ao longo dos anos até hoje. Ao se traduzir canções, logo se delineia um primeiro desafio: além de todas as questões de ritmo⁴⁹, métrica e semântica envolvidos na tradução do texto, atributos que na letra de uma canção a fazem apenas na aparência ser equivalente a um poema, temos ainda, conforme já discutido nas primeiras seções deste trabalho, a significação ou ressignificação que esta toma em conjunção com a música, o que torna letra e música interdependentes na produção de sentido. O “modo de significar” – expressão cunhada por Walter Benjamin (“modo de querer dizer”) e replicada por críticos como Henri Meschonnic e Haroldo de Campos para referir-se à materialidade do texto – é, estendendo-se esse pensamento à canção, ressignificado pela integração de letra e música inerente à natureza da canção; o movimento, da letra em relação à maneira como a música se apresenta, e vice-versa, se dá sempre através de influxos complementares. No caso da canção, portanto, sem perder de vista possíveis sentidos a se buscar no discurso do original, tem-se a prerrogativa de fazer o texto moldar-se não à métrica no papel, mas ao som, principalmente, adaptando-se a letra à prosódia melódica, ao estilo e ao ritmo⁵⁰ da música para que possa ser vocalizada, fazendo-a consonar com o “espírito” da releitura musical efetuada. Em contrapartida, seguindo Haroldo de Campos – que nesse caso corrobora a versão derridiana de que o texto não apresenta sentido finalizado, isto é, só se dá plenamente em sua interpretação crítica, só “sobrevive em mutação”, de sorte que não existiria texto original assim como o concebemos –, segundo o qual a tradução pode e deve operar uma “rasura da origem, a obliteração do original” (CAMPOS, 2008, p. 209), recriando-o, “transcribando-o”, de modo a “fazer [dele], ainda que por um átimo, a tradução de sua tradução” (CAMPOS, 2013, p. 135), o único compromisso

⁴⁹ Ritmo aqui entendido não como repetição, mas como fluxo, como fundamento que organiza o sentido no discurso, presente no registro de linguagem, na escolha vocabular, nas contrações, nas oralizações, na sintaxe, na prosódia, na estrutura sintática, na duração e pausas da oração, etc., assim como definido por Henri Meschonnic (cf. 2010, p. 43; 2011, p. 172).

⁵⁰ Aqui sim entendido como repetição, ordenação, concatenação.

que se assume aqui com o material-fonte é de alteridade, de diálogo, de fidelidade somente à sua condição de acontecimento histórico com o qual se quer dialogar para fazer uma crítica ao presente, de operar, como expressa Jauss (apud CAMPOS, 2013, p. 83) “sobre o passado a partir de uma ótica do presente”, de instaurar um ato performativo pela nova performance, de redizer o (elementos do) original, ressignificá-lo, relançá-lo, como atualidade, de acordo com as necessidades impostas não só pelo presente do tradutor mas pelas próprias exigências que a obra artística estabelece ao ser reconstruída. Se o original não é igual a si mesmo, a tradução não pode ser, pois “nem uma imagem nem uma cópia” (DERRIDA, 2006, p. 35), já que não existiria um único “modelo” inequívoco e transparente a ser reproduzido. Dessa maneira, a *nova obra* que surge – voltando ao ponto de vista de Campos –, não admitindo “decodificação” enquanto “informação estética única” (BENSE, apud CAMPOS, 2013, p. 3), deve transcender a semântica, como que pedindo “uma outra informação estética, autônoma” (p. 4), que a redefina em uma “relação de isomorfia” (p. 4) com o original. Posto esse vínculo como um de nossos enfoques teóricos, e assumindo-se a performance como parte fundamental no processo, nos conectamos à próxima seção da pesquisa, onde serão discutidos alguns pontos que consideramos importantes na atividade tradutória.

2.3 TEORIA DA TRADUÇÃO, PROCESSO TRADUTÓRIO E LIMITES ENTRE TEORIA E PRÁTICA

For the poststructuralists, the signifier becomes a negative: meaning lies precisely where intentionality fails. The signifier opens onto a yawning chasm of never-ending possible readings.
(Ron Silliman)

Iconicity recognizes the ability of language to present its meaning rather than to represent or designate it. The meaning is not something that accompanies the words but is performed by them. Performance has the potential to foreground the inexorable and “counterlogical” verbalness of poetry – “thickening the medium” by increasing “the disparity between itself and its referents”. When sound ceases to follow sense, when, that is, it makes sense of sound, then we touch on the matter of language. This is the burden of poetry; this is why poetry matters.
(Charles Bernstein)

A primeira coisa a ser observada na tradução de canções é, como vimos afirmando, o seu caráter misto pela conjugação de planos de expressão distintos, não havendo hierarquia de importância entre eles, principalmente entre letra e música, o que levará a alguns condicionamentos no momento em que se traduz. Letras de canções “não são textos autônomos, mas sim adjuntos”, diz Peter Low (2017, cap. 3. “Bergamasques?”, par. 9). “O que será ouvido é o poema transmutado em canção e, assim, os músicos (compositor, cantor, equipe) irão dividir com o tradutor a tarefa de comunicar a riqueza e as sutilezas do poema”⁵¹. Dessa maneira, prossegue Low (2017, “Upstream issues”, par. 7),

a avaliação do que o texto-fonte transmite ou tenta transmitir deve ser baseada na música tanto quanto nas palavras. Considerando o que a música pode nos dizer sobre o ‘clima’ das palavras, podemos traduzi-las de maneira diversa se a música for rápida, por exemplo, em vez de lenta, ou se ela soar frívola em vez de solene.⁵²

De qualquer forma, não vemos motivo para renunciar a temas usuais da tradução poética tradicional, mas sim para usá-los como ancoragem, como baliza, servindo-nos deles sob um ângulo diverso. O mais importante aqui será entender e reconhecer quais pontos da teoria e crítica da tradução poderão contribuir de modo produtivo à discussão, caso a caso, das nossas escolhas tradutórias.

Um dos aspectos importantes a se levar em consideração na tradução de canções é que o texto de destino não deve se acomodar na métrica do texto da canção original, mas sim nas suas características fônicas, *i.e.*, deve conformar-se principalmente a aspectos como melodia, acentos e andamento musicais em vez de métrica e rimário, por exemplo, pontos importantes da tradução de poesia. É o que dizem Flores & Gonçalves (2017, p. 157):

O ponto, na tradução de poesia musicada, é que ela precisa caber não no metro, mas no som – e o metro textual é apenas uma medida possível para o som, ele nunca resume as possibilidades harmônicas, como qualquer um que já parou para estudar o verso livre deve saber. Em outras palavras, a canção é uma forma de poesia oral, que deve ser experimentada e avaliada como tal, porque ela se dá aos ouvidos, não aos olhos.

⁵¹ *[Letras de canções] are not stand-alone but adjunct texts [...]. What will be heard is the poem as transmuted into song, and so the musicians (composer, singer, accompanist) will share with the translator the task of communicating the poem’s richness and subtlety.*

⁵² *[...] your assessment of what the ST is doing or trying to do needs to be based on the music as well as the words. Consider what the music can tell you about the tone of the words – you might translate them differently if the music is fast rather than slow, if it makes them sound frivolous rather than solemn.*

Essa acomodação das palavras no som musical é determinante na definição de algumas questões importantes da tradução de canções, quais sejam cantabilidade e naturalidade. A cantabilidade refere-se à facilidade de vocalização, para usar as palavras de Peter Low, e compreende elementos como articulação, respiração, dinâmica e ressonância na materialidade da voz e do corpo (cf. 2017, cap. 5, “Singability”, par. 1). Entendemos que a cantabilidade diz respeito à conexão que se deve estabelecer entre prosódia linguística e prosódia musical (melodia). Garantir o mesmo número de sílabas em um verso não garante que ele se encaixe à melodia na tradução. “As acentuações musicais são mais importantes do que a contagem silábica”, pontua Low (2017, cap. 6. “Downbeats matter more”, par. 6), e acrescenta: “não se pode ignorar os acentos, as variações de duração das notas ou os padrões silábicos da música original” (cap. 5. “Multiple constraints”, par. 2)⁵³. Dessa forma, ignorar as acentuações musicais e os tempos fortes e fracos de cada compasso pode levar a efeitos realmente indesejáveis. Alterar a prosódia musical em um ou outro ponto, se essa for a única saída, pode ser aceitável (e, em alguns casos, digamos que até desejável para se produzir tal ou qual efeito), mas é um artifício que deve ser usado com moderação, pensando-se caso a caso em relação à natureza das palavras escolhidas (número de sílabas e posição das tônicas). A cantabilidade, manifesta Tomé (2017, p. 149), é “uma espécie de supracritério, que paira sobre os demais como algo que é aferido no momento mais incipiente, espontâneo, da composição” (em nosso caso, vale assinalar, a cantabilidade já vem condicionada a uma melodia dada e, nesse sentido, resulta em uma margem pequena para ajustes espontâneos ou criativos).

A próxima questão a ser examinada é a naturalidade, característica com forte carga subjetiva, mas que é passível de ser resolvida de forma relativamente objetiva se atentarmos para alguns detalhes.

Primeiramente, a naturalidade pode ser vista como uma percepção empírica do que “soa bem” ou não. Infelizmente, definir uma regra nessa questão, ainda mais em se tratando de oralidade, pode não ser uma tarefa fácil. O que soa bem para alguns pode não soar bem para outros, fato que certamente se aplica ao caso das diferentes variedades de uma língua. Nessa lógica, Schwartz & Galindo (in: REED, 2010, p. 23-24) assinalam que “nas discussões sobre normas linguísticas vivas num país do tamanho do Brasil [...], a impossibilidade de estabelecer um padrão de oralidade que valha para o país todo fará transparecer aos olhos/ouvidos dos leitores” as diferenças no padrão utilizado na tradução. Ademais, é

⁵³ *Downbeats matter more than syllable-count [...]. You cannot ignore the stresses, the varying note-lengths or the syllabic patterns of the pre-existing music.*

conveniente notar que o conteúdo cultural ou histórico do original pode não “fazer sentido” ou não ter relevância na língua de destino, como por exemplo no caso do topônimo “Alabama”, em “Alabama song”, que foi substituído em nossa versão por outro mais identificado com o sujeito da canção, buscando aproximar o ouvinte, como será explicado mais adiante. Nesse caso, trocar um termo atrelado a uma cultura ou a uma região por outro, como “Alabama” por “Copacabana”, ou “Brooklyn Flea” por “Ferinha do Largo”, ou mesmo por palavras do mesmo campo semântico, como “maçã” por “pera”, ou por “fruta” simplesmente (aquilo que Low chama de “domesticação”), pode conferir mais naturalidade à peça musical. Esse é um artifício muito comum na versão de canções, muito utilizado, diga-se de passagem, por Carlos Rennó e Augusto de Campos em suas versões de Cole Porter, como por exemplo ao substituir-se “Garbo’s salary” por “cachê da Xuxa” e “eyes” por “nariz” (CAMPOS, “You’re the top”, in: RENNÓ, 1991, p. 53), ou “turtle soup” por “prato de sashimi”, “song” por “som”, “used Chevrolet” por “velho Chevette” (RENNÓ, “Enfim o amor”, in: RENNÓ, 1991, p. 60-61), “lark” por “sabiás” (RENNÓ, “Toda vez que eu digo adeus”, in: RENNÓ, 1991, p. 68), “birds” por “beija-flor” (RENNÓ, “Fora daqui”, in: RENNÓ, 1991, p. 70), entre outros. O tipo de trabalho efetuado pelos dois versionistas nesses contextos especificamente (que Campos chamou de “exercícios-homenagens”, no seu caso) prioriza, voltando-se para a cantabilidade, o artesanato formal dos textos de Porter (aliterações, rimas, rimas internas, paronímias, jogos de palavras, trocadilhos, etc.), mesmo que para isso optem por “recriar” ideias e imagens do material-fonte. Nas palavras de Augusto de Campos (“Beba Cole”, in: RENNÓ, 1991, p. 35, grifo do autor):

[...] sempre me pareceu impossível reproduzir as [...] as múltiplas diferenças [de Cole Porter], algumas particulares e datadas (quase *private jokes*), sem mencionar o impasse do esquema antitético *bottom/top*. ‘Fel/mel’ ou ‘mal/mel’ me pareceram, finalmente, dar conta do recado. Quanto às referências, me senti mais à vontade a partir do instante em que admiti atualizá-las, colocando-as no contexto do ‘momento vivo’ e do meu próprio. É talvez um leitura pessoal, quase uma paráfrase, ou uma letra ‘à maneira de’, mais do que uma versão. [...] Reproduzo, dentro do ritmo certo, cantável, as rimas ricas, nas mesmas posições, e as rimas internas das linhas intermediárias (como ‘É o som do trompete e a voz do Chet no ar’, ou ‘É o balé do pé do astral do Fred Astaire’ [estas são duas soluções tradutórias que Campos apresenta para o mesmo verso, ‘You’re the nimble tread of the feet of Fred Astaire’], em que as rimas internas são ainda reduplicadas e o verso ganha uma paronomásia, ‘astral’, ‘Astaire’). O mesmo critério de atualização me socorreu na versão de ‘At long last love’ [...], com direito a Pagu e viadutos [‘angu de Pagu’ no lugar de ‘Porterhouse’; e ‘canal de Veneza’ e ‘viaduto’ no lugar de ‘Lido’ e ‘Asbury Park’, acrescentamos de nossa parte]. Carlos Rennó, exímio versionista, adota critérios semelhantes nas suas excelentes transposições de outras peças do gênero.

Em nosso trabalho, buscou-se privilegiar ambos os aspectos (forma e conteúdo)

conjuntamente, tendendo ora à forma, ora ao conteúdo, em um caminho intermediário de rigor e liberdade, isto é, uma certa abertura de criação, dependendo do caso, mas, no que se refere a um dos papéis do tradutor – para lembrar Benjamin, parafraseado por Derrida (2006, p. 61) –, sempre com a obrigação de respeitar a obra original.

Em segundo lugar, decidir quando uma palavra soa bem ou não quando é cantada, quando soa natural ou não, significa escolher as palavras e suas associações com atenção aos seus acentos (oxítonas, paroxítonas, proparoxítonas, monossílabos tônicos e átonos), de modo a evitar ambiguidades ou dissonâncias, quer dizer, homofonias ou sonoridades desagradáveis/antinaturais em palavras ou associações de palavras. É oportuno ouvir o que Tatit (2014) formula a esse respeito:

As terminações das frases, conhecidas como ‘tonemas’, são especialmente sugestivas para o trabalho do letrista. As afirmações, as dúvidas, as indagações, as hesitações, enfim, as intenções dos versos se configuram nesses tonemas. Por isso precisam ser nítidos e motivados. Um salto intervalar nessa terminação praticamente inviabiliza criação de um verso que possa ser emitido com naturalidade. Também não é muito fácil trabalhar com sucessivos acentos, na última sílaba do verso, pois exigem monossílabos ou palavras oxítonas e o português não é pródigo em unidades desse tipo. Notas isoladas por pausas longas também são difíceis de letrar, quase que só admitem interjeições.

Por outro lado, podemos entender a naturalidade de outra forma, sob a perspectiva da tradução de poesia. Nessa modalidade, desejar que a tradução soe como se tivesse sido escrita “como um original em sua língua”, dizia Benjamin (2008, p. 77), não é o “maior elogio” que se possa fazer a ela, “sobretudo na época de seu aparecimento”. Inicialmente, porque será difícil definir o que é esse “ser como um original na própria língua”. Depois, porque, em uma boa tradução, embora a qualidade de sustentar-se “por si só” seja um predicado desejável, é necessário não ignorar a sua condição de produto derivado; inversamente, essa condição pode e deve ser explorada ao máximo na teia complexa de formação de sentidos que conecta (e/ou opõe) passado e presente, original e tradução, autor e tradutor. A relevância da tradução, portanto, não está em sua condição de “naturalidade” na relação com o presente, mas sim em como ela o modifica (e modifica a si mesma) ao apontar para passado. Se estendermos o caso para as canções e seus arranjos, pensando em músicas que devam “soar como se fossem genuínas músicas brasileiras”, chegaremos a um problema similar. De fato, buscar uma autêntica sonoridade “à la brasileira” é um território um pouco complexo de ser delimitado, já que um dos elementos que caracterizam nossa música é justamente o fato de estar inserida em um movimentado caldeirão cultural. Como bem observou Tatit (cf. 2014, p. 60, 103),

somente o tropicalismo conseguiu de fato explicar o óbvio: a música estrangeira, em graus diversos, é parte integrante da música brasileira, [...] [que é] formada por todas as dicções – nacionais ou estrangeiras, vulgares ou elitizadas, do passado ou do momento – e não suportaria qualquer gesto de exclusão.

Boas traduções, concordam alguns importantes estudiosos do assunto, devem, ainda, ter o poder de expandir os limites da língua para a qual se traduz, “ampliá-la, fecundá-la, transformá-la” (BERMAN, 2002, p. 270), ao invés de conformá-la à língua-fonte – “estrangeirizar o nacional” em vez de “nacionalizar o estrangeiro” (cf. R. Pannwitz, apud BENJAMIN, 2008, p. 80) –, isto é, levar o leitor ao texto original (relativismo) mais do que trazer o original ao leitor (etnocentrismo) (cf. Schleiermacher, apud BERMAN, 2002, p. 263-70). A má tradução, disse Berman (2002, p. 18), opera, “geralmente sob pretexto de transmissibilidade, uma negação sistemática da estranheza da obra estrangeira”. Com efeito, se considerarmos que cada obra, em termos de discurso, tem exigências específicas, como vimos buscando enfatizar, e que as escolhas envolvem também certo grau de ativismo político, no sentido amplo da palavra, essa questão precisaria ser relativizada no que se refere às possibilidades tradutórias *in casu* (em especial no caso das canções) – variáveis de discurso a discurso, de língua à língua –, o que, não por acaso, acaba por tornar-se um verdadeiro “cabo de guerra” dentro da teoria da tradução e sua prática. De acordo com Derrida (2006, p. 44, grifo do autor), a tradução buscaria “*remarcar* a afinidade entre as línguas, [...] exibir sua própria possibilidade”. Queremos dizer com isso que, no caso da tradução de canções, contanto que atenda ao critério da cantabilidade associada à clareza fônica, um certo estranhamento linguístico pode até ser desejável, desde que faça parte de um projeto tradutório que se pretenda inventivo. Um bom exemplo disso seria a versão que Caetano Veloso e Péricles Cavalcanti fizeram de “Baby Blue”, de Bob Dylan. Ao traduzir “Baby Blue” por “Negro Amor”, eles promovem, através do uso de palavras do mesmo campo semântico (domestica-se para aprofundar a cadeia de sentidos) e do hipérbato (“amor negro” não é o mesmo que “negro amor”), certo estranhamento linguístico/semântico, suscitando interesse no ouvinte, que se deslocará cognitivamente na direção da canção. A eficácia e o poder de sedução da versão são devidos à rerealização praticada no texto. Versionistas reconhecidos, como Carlos Rennó, certamente sabem identificar e colocar isso em prática. Em suas versões de Cole Porter, Rennó (1991, p. 45) declara que o objetivo foi “obter, em português brasileiro, letras de música brasileiras. Não sem procurar, contudo, ‘inglezar’ estética e estruturalmente as versões em um ou outro ponto, sempre que possível”. Um exemplo é a canção “It’s De-

lovely”, onde as palavras “delírio” e “delíquio” tem sua prosódia alterada, sendo cantadas como proparoxítonas (“de-lí-ri-o”; “de-lí-qui-o”) para reverberar o original (“*de-lir-i-ous*”; “*de-lec-ta-ble*”), além de o neologismo “*de-lovely*” ser substituído por outro neologismo, “de-lindo”). (RENNÓ, 1991, p. 45).

Em síntese, nossa intenção é que as versões aqui efetuadas demonstrem “naturalidade” à medida que, além de se apresentar como uma variedade linguística (no caso a de alguém que nasceu e foi criado no sul do Brasil), soem ao mesmo tempo idiossincráticas e reverberantes do original. Devem possuir, pois, um certo caráter “estranhante” (não naturalizante), desde que possam promover estesia no receptor em prol de um alargamento da obra. Por ser um produto autossuficiente apenas na proporção em que é também relação – e não transporte, como prega o descentramento de Meschonnic (2010, p. 232), quer dizer, na proporção em que deixe “transparecer [...] seu próprio estatuto de tradução e de texto”, promovendo um “apagamento da ilusão de naturalidade na tradução” (FLORES, 2014, p. 147) – é que optamos por uma apresentação deste trabalho em formato bilíngue. Isso nos remete a outra questão importante, a da autoria. No entanto, antes de prosseguir nessa direção, gostaríamos de fazer mais algumas observações a respeito de alguns pontos que nos interessam ainda sobre a crítica de tradução de poesia em geral e que possam, de alguma forma, ter relação com o que se entende por autoria no caso dos originais e das traduções.

Segundo Haroldo de Campos (2013, p. 2-3), “enquanto a informação [...] semântica [admite] diversas codificações, pode ser transmitida de diversas maneiras [...], a informação estética não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista”. Dito de outra maneira, quando a informação é estética e é impraticável separar-se significante e significado, em vez de se traduzir palavra por palavra, (ou sentido por sentido, ou métrica por métrica), seria mais eficiente traduzir-se a estética por nova estética (paralela), captando-se o “tom” presente no material-fonte e transpondo-o relativamente e criativamente ao material-alvo. Palavra derivada do latim *tonus* (“tensão”), o tom (que não deve ser confundido com tonalidade, altura, na acepção musical) pode ser entendido neste contexto como sinônimo de “espírito”, “clima”, “caráter”, “feição”, “sonoridade”, (ou ainda) “o não dito”. Neste ponto, dada a subjetividade da definição de “tom”, vale a pena fazer uma pausa para refletir sobre o conceito. Vejamos o que diz Flores (2014, p. 138):

Para Haroldo de Campos, no lugar da tradicional fidelidade semântica, melhor seria erigir uma fidelidade ao ‘espírito’ ou ao ‘clima’ do texto original, sobretudo se embasado naquilo que ele chama ‘linha de invenção’, que permite alterações e inserções na tradução, desde que condizentes com o modo de escrita do autor traduzido. A meu ver, o principal problema argumentativo desse artigo está no fato de que Campos acaba trocando uma visão tradicionalista do texto original (a semântica, por um lado, ou a intraduzibilidade da cadeia fônica, por outro) por outra imagem do texto original que, de certo modo, é ainda mais vaga (poderíamos dizer, derivada da tradição romântica): o “espírito” ou o “clima”. Nesse ponto do seu pensamento, Haroldo praticamente se restringe a trocar a ênfase do significado para o estético; o que é um passo importante, mas ainda incipiente. Porém, quando passa à análise das traduções de Odorico Mendes, Haroldo parece demonstrar melhor uma noção de projeto tradutório.

O que está em discussão aqui é a vagueza da noção de “tom”, isto é, a dificuldade que pode haver para se captar, de forma mais concreta, essa informação no texto original. De acordo com Berman (2002, p. 76), parafraseando Herder, “o tradutor [...] deve captar a unicidade do original, ela própria definida como sua ‘expressão’, seu ‘tom’, sua ‘particularidade’, seu ‘gênio’ e sua ‘natureza’”. Em verdade, muitas das tentativas de se definir o que possa vir a ser o “tom”, o “espírito”, “o gênio” de um texto acabam esbarrando sempre em algum grau de subjetivação. De qualquer maneira, insistimos em uma busca por delinear, ainda que minimamente, o conceito em discussão, já que, mesmo que nos defrontemos com questões epistemológicas insolúveis em maior ou menor grau por sua natureza volátil, consideramos o problema como elemento fundamental para se entender a questão da tradução. Buscando afastar-se do plano das sensações ao falar do processo tradutório, Martindale (cf. 1993, p. 82, 93) faz a seguinte abordagem:

Traduções determinam aquilo que é tido como ‘estando lá’ em um primeiro momento e, nesse sentido, boas traduções desvelam (re)leituras convincentes às quais nós não poderíamos chegar de outra maneira. “Tom”, por exemplo, não é algo que parte do texto, mas que é fabricado; na verdade, no discurso, a diferença entre ler a partir do texto ou para fora dele é dissolvida. O “tom” é construído a partir de um vasto número de pequenos detalhes e, ao se trocar qualquer destes detalhes, necessariamente altera-se o “tom”. Palavras (particularmente na poesia) não são uma mera indumentária que veste o significado, elas são o significado: ao se mudar as palavras, muda-se o sentido (‘letra’ e ‘espírito’ são, sob essa perspectiva, inseparáveis). A melhor tradução é, portanto, aquela que menos modificações opera.⁵⁴

⁵⁴ [...] translations determine what is counted as being ‘there’ in the first place, and good translations thus unlock for us compelling (re)readings which we could not get in any other way. ‘Tone’, for example, becomes [...] not something read off but something constructed; indeed, within this discourse, the difference between ‘reading off’ and ‘reading in’ is dissolved. [...] Tone [...] is built up from a vast number of tiny details and, by changing many of these details, [one] necessarily changes the tone. Words, that is, (particularly in poetry) are not just a dress to clothe the meaning, they are the meaning: change the words and you change the sense (‘letter’ and ‘spirit’ are in that sense inseparable) – the best translation is therefore the one which changes least.

De acordo com Martindale, o “tom” não é algo que lemos a partir das palavras, pelos referentes e associações poéticas possíveis, mas sim algo que se lê na palavra, em sua própria materialidade, que nela estaria enraizado. A aura metafísica que paira sobre aquilo que chamamos de clima, de espírito, de tom de um texto pode ser melhor apreendida, segundo ele, se for dada atenção ao aspecto material do texto, à sua cadeia fônica e rítmico-prosódica – aquilo que Hjelmslev (apud CAMPOS, 2013, p. 99) chamou de “forma da expressão” –, que responderia pelo modo de se dizer o conteúdo e seria pleno de sentido.

Para Haroldo de Campos (2013, p. 7), ao se referir às traduções chinesas de Ezra Pound – no famoso artigo “Da tradução como criação e como crítica”, apresentado originariamente em 1962 –, há nesse conceito (de tom) uma certa afinidade com o que entendemos por dicção poética de um autor ou obra, relacionando-a ainda ao que ele chama de “linha de invenção”. Tal proposição se apresenta, sem dúvida, mais transparente e objetiva, já que o que entendemos por dicção, a saber uma singularidade na estruturação linguística ou semiótica em criações artísticas, se apresenta como alternativa muito mais palpável e descritível à primeira vista. Mais adiante, Campos transcreve as palavras de Hugh Kenner sobre Pound, que manifesta que “Se é certo que não traduz as palavras, permanece como tradutor fiel à sequência poética de imagens do original [...] e a o seu tom”, mas que acaba por sugerir uma “penetração intensa na mente do autor” e a “projeção exata do conteúdo psíquico de alguém” (KENNER, apud CAMPOS, p. 7-8) como ferramentas possíveis para se apreender o “espírito” ou “clima” de uma obra. Utilizando-se das expressões de H. G. Porteus, “clarividência latente” e “visão supranormal”, e formulando ele mesmo a ideia de “uma espécie de milagrosa intuição” (p. 7), Haroldo de Campos parece corroborar, incrivelmente, essa visão a respeito do “tom/clima/espírito” do material de estudo. Ele, que por um lado é crítico de Benjamin ao falar de sua “língua pura”, acaba por esbarrar, digamos, em uma metafísica da tradução ao fundamentar partes de sua teoria em um conceito que seria apreensível principalmente pelo sensacionismo, em estímulos sensoriais ou mesmo extrassensoriais. Mesmo assim – e sob certos aspectos validando o que se acabou de sugerir –, acreditamos que as mais variadas fontes de conhecimento são potencialmente válidas na formação de uma epistemologia que leve à decifração do discurso de uma obra, ainda mais se lembrarmos que somos todos capazes de entender o conceito em si (o de “tom”), por mais fugidio que seja.

Voltando ao ponto de vista da dicção poética, talvez seja possível entender o tom como uma outra forma de se referir à organização, à integração e ao efeito das palavras e

frases no discurso, que têm por sua vez relação com o que Campos chamou de materialidade do texto poético. É possível, ainda, prever algo de “tensão”, conforme a acepção latina, entre o significado mais concreto (semântico, referencial) do objeto e aquele que tende mais ao abstrato (o espírito, a sonoridade) na formação de um sentido abrangente no que é comunicado pela obra de arte. Talvez seja o que Benjamin (2008, p. 77) chamou de “tonalidade afetiva”, inerente a toda palavra. Segundo Campos (2013, p. 67, grifo do autor), “é a um ‘tônus emocional’ que a ‘significação poética’ da palavra no original responde, para além da mera reprodução do sentido; não visa ao significado enquanto tal, mas à vinculação deste com o ‘modo de significar’, com uma *forma significante*, portanto”.

Estendendo o conceito para a literatura oral, e para a canção, a cadeia de interpretações se ramifica. É possível pensar também o som como identificado àquilo que se entende por clima, espírito, tom, etc. Nas palavras de Bernstein (2008, p. 16-17), “a relação entre som e significado é algo como a relação da alma (ou da mente) com o corpo”⁵⁵. No caso da performance de textos escritos (ou da literatura oral em geral), as possibilidades se ampliam. Ainda segundo Bernstein (2008, p. 5),

elementos como a aparência visual do texto ou o seu som quando performado podem ser extralexicaes mas não são extrassemânticos. Quando elementos textuais convencionalmente enquadrados como não semânticos são reconhecidos como significantes, o resultado é uma proliferação de possíveis cenários de interpretação.⁵⁶

No caso específico das canções, a rede de significações se dilata, e a questão do “clima”, da “alma” da peça musical, pode, nesse sentido ser explorada na tradução, já que costumamos atrelar a parte musical, como disse Wisnick (cf. p. 29, supra), às propriedades do “espírito”. É por isso que, em rituais, a música é vista como uma forma de estabelecer uma conexão com um sentido maior e uno. Da mesma forma, o uso de substâncias psicoativas é entendido por muitos como uma maneira de se alcançar o conhecimento pela expansão da mente. É o caso de Aldous Huxley, em sua experiência com mescalina relatada em *The Doors of Perception*, como descrito por Santos (2013, p. 133-34):

Pela primeira vez, Huxley foi capaz de relacionar o mundo e seus objetos sem a ‘pressão dos significados com que estavam carregados’. E mesmo as palavras que vieram à sua mente enquanto ele olhava deslumbrado aquelas flores, como ‘graça’ e

⁵⁵ *The relation of sound to meaning is something like the relation of the soul (or mind) to the body.*

⁵⁶ *[...] elements as the visual appearance of the text or the sound of the work in performance may be extralexical but they are not extrasemantic. When textual elements that are conventionally framed out as nonsemantic are acknowledged as significant, the result is a proliferation of possible frames of interpretation.*

‘transfiguração’, foram entendidas, ‘não em nível verbal, não por insinuações rudimentares ou distantes, mas de forma precisa e completa’.

Em síntese, o famigerado “sentido” de qualquer obra é fugidivo, definitivamente não palpável, esbarrando sempre em graus variados de polifonia nas linguagens de um modo geral e sendo afetado, inclusive, pela metafísica do sentido e pelas percepções enquanto instrumento de cognição.

Assumindo que o que acabamos de discutir sobre o caráter expressivo de uma obra se conecta à noção de “função poética da linguagem”, de Jakobson, segundo a qual o texto poético é para o tradutor não somente uma relação básica entre significante e significado, dizendo de forma simplificada, mas uma ordenação de componentes onde o todo – que envolve a materialidade da palavra, a estrutura geral, as relações históricas ou culturais presentes nos signos linguísticos, suas associações poéticas, etc., isto é, tudo aquilo que faz parte do que é *dito* e também do que é *não dito* – deve necessariamente ser levado em consideração no produto final. Para Tatit (2014, p. 366), essa dimensão “sublógica da linguagem [...] é o que fazemos o tempo todo nas poesias [...]; uma coisa quer dizer aquilo e o seu contrário ao mesmo tempo. Quase todos os termos podem vir a ser complexos, dependendo do contexto no qual são inseridos”. Traduzir também o “não dito” é, pois, tarefa do tradutor engajado no objeto de trabalho.

Nessa linha de raciocínio, Haroldo de Campos fala em uma relação paramórfica entre original e tradução. No conceito de “paralelismo”, o que estaria em jogo no processo tradutório não seria a tradução focada em revelar o conteúdo, o aspecto comunicativo do texto, em levar ao conhecimento do público a mensagem ou sentido(s) do material original, – dado o seu caráter não trivial, no caso da linguagem literária (ou artística, se pensarmos em termos mais amplos) –, mas a possibilidade de recriação, não perfeitamente equivalente mas relativamente correspondente ao material que lhe deu proveniência. De acordo com Campos (2013, p. 5, grifo do autor),

[...] tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual [...]). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a

baliza demarcatória do lugar da empresa criadora. Está-se, pois, no avesso da chamada tradução literal.

Nesse caso, o resultado obtido será “equivalente” ao original somente se levadas em consideração a soberania da linguagem literária enquanto instrumento, a inseparabilidade de palavra e sentido (para além de questões, em casos de sentenças “não prosaicas” (criativas), semânticas ou métricas) e problemas de correspondência rítmica e prosódica, bem como da historicidade da obra de arte (para usar um termo de Meschonnic).

Se tanto o *dito* (forma da expressão), em um texto, quanto o *não dito* (ambiguidades, ironia, pano de fundo histórico, etc.) estão carregados de sentido, é relevante buscar entender como se comportam essas características em canções, com adição de mais planos de significação, a saber a parte musical e a performance, que, em princípio, são da ordem do *não dito*. O sentido, como o entendemos aqui, não pode ser descolado da capacidade que a linguagem tem de se referir a si mesma ao mesmo tempo em que se refere ao mundo externo. Segundo Felman (2002, p. 52, grifo nosso), “a linguagem faz ela mesma parte daquilo a que ela se refere (sem, no entanto, *ser* tudo aquilo a que ela se refere)”⁵⁷. Da mesma forma, a maneira como a linguagem comunica algo conta muito na formação do sentido do discurso. Nas palavras de Bernstein (2008, p. 18, grifo do autor),

De acordo com Tsur, e seguindo Jakobson, a ‘função poética’ da linguagem é um terceiro tipo: ela envolve a percepção *aural* do que está sendo *escutado*. Ou seja, a poesia cria algo da ordem das condições de se ‘ouvir’ (não somente ‘escutar’) uma língua estrangeira – nós a ‘ouvimos’ como linguagem, não como música ou como ruído, ainda que não possamos processar seu significado imediatamente. Outra maneira de enunciar isso é pensar que a função poética – aquilo que Tsur chama de ‘modo poético de percepção da fala’ – rematerializa a linguagem, a traz de volta da ‘elocução’ ao ‘som’; ou melhor, o modo poético sintetiza o modo elocutório e não elocutório da percepção.⁵⁸

Em um texto poético, a alma da “maneira de dizer” é o ritmo, assim como entendido por Meschonnic (2010, p. 43), “como a organização e a própria operação do sentido no discurso”. Segundo Pound, citado por Marjorie Perloff (apud BERNSTEIN, 2008, p. 86), perceber o ritmo seria correspondente a “compor na sequência da frase musical, não na

⁵⁷ [...] language makes itself part of what it refers to (without, however, being all that it refers to.

⁵⁸ According to Tsur, and following Jakobson, the “poetic function” of language is a third type: it involves hearing what we are listening to. That is, poetry creates something of the conditions of hearing (not just listening to) a foreign language – we hear it as language, not music or noise; yet we cannot immediately process its meaning. Another way of saying this is that the poetic function – what Tsur calls “the poetic mode of speech perception” – rematerializes language, returns it from “speech” back to “sound”; or rather, the poetic mode synthesizes the speech mode of perception and the nonspeech mode of perception.

sequência do metrônomo”⁵⁹. O ritmo aqui não deve ser entendido como idêntico ao ritmo no sentido musical, como alternância de fraco e forte e repetição do idêntico, assim como no metro poético, mas sim como “retorno do similar”, como afirma Victor Zuckerkandl (apud BERNSTEIN, 2008, p. 34). Buscar o sentido de um texto no momento da tradução abrange, portanto, um universo que vai muito além do mundo da referencialidade. De acordo com Dennis Tedlock, (apud BERNSTEIN, 2008, p. 178-79),

Se a poesia pertence supostamente ao interior da linguagem, em oposição ao domínio exterior da referencialidade, então há múltiplos mundos nos quais ser um artista verbal significa seguir uma carreira dupla na poética e na semântica. Isso não significa acentuar o alinhamento entre palavras e seus objetos, mas antes jogar com as diferenças. [...] Para outros poetas em outros mundos, paráfrase nunca foi uma heresia e tradução nunca foi traição.⁶⁰

Desse ponto de vista, aquilo que existe de “traição” no ato da tradução é muito mais uma maneira de entender e de se relacionar com as diferenças na formação do sentido do que propriamente um juízo de valor. No final das contas, “trair” é uma constatação retórica bem como uma ferramenta de reconstrução do discurso. Como no famoso adágio *traduttore traditore*, trair é uma necessidade poética. Sobre isso, Carlos Careqa comenta, jocosamente, na introdução do encarte do disco de versões de Tom Waits (2008):

Querido Tom Waits,
Espero que você esteja bem! Eu sei que você nunca ouviu falar de mim. Não tem problema; por incrível que pareça, tem muita gente aqui no Brasil que também não te conhece. Um ou outro diz que já viu você num filme, ou lembra de sua voz rouca, suas bebedeiras, enfim, só sabem mesmo dos arquétipos que você representa... Eu no meu caso ‘estudo’ seu trabalho desde 1985! Sou um fã mesmo. Admiro a estética que você trouxe para a música americana moderna. Mas infelizmente temos que matar nossos ídolos. E vou fazer isso de uma maneira cruel! Vou te trair Tom. Vou te trair com outra. Outra língua!

A partir disso, o conhecido adágio, aparte seu poder de síntese poética e metalinguística, pode ser entendido sob outra perspectiva. “A *tradição* é reproposta e reformulada via *tradução*”, expressa Haroldo de Campos (2013, p. 135, grifo do autor). Uma tradução criativa em português para *traduttore traditore*, como sugerido pelo próprio escritor,

⁵⁹ [...] *to compose in the sequence of the musical phrase, not in sequence of a metronome*. A citação pode ser também conferida em “A retrospect”, in: POUND, 1968, p. 3.

⁶⁰ *If poetics is supposed to belong to the interior of language, as opposed to the exterior realm of referentiality, then there are multiple worlds in which being a verbal artist means pursuing a dual career in poetics and semantics. This does not mean bringing words and their objects into ever closer alignment, but rather playing on the differences. [...] For other poets in other worlds, paraphrase has never been a heresy and translation has never been treasonous.*

seria *tradutor traditor*, isto é, aquele que “tradiz”. A tradução é vista, dessa forma, como uma forma de se pensar a tradição e redizê-la. Nas palavras de Campos (2013, p. 83, grifo do autor),

A constituição da tradição é vista por Jauss, correlatamente, como um processo de *tradução*, operando sobre o passado a partir de uma óptica do presente. [Segundo Jauss] ‘Se se deve entender por *tradição* o processo histórico da práxis artística, então cabe compreendê-la como movimento do pensar que se constitui na consciência receptora, apropria-se do passado, o traz até ela e ilumina o que ela assim traduziu ou *tra-ditou* em presente, à nova luz de um significado atual’.

O que há de traição na tradução passa a ser então visto como um “dizer através”, ou como um “dizer a través”, e é justamente por essa obliquidade, por esse dizer “enviesado” que a tradução pode demonstrar uma função (e performar algo) que é jogar com as diferenças e tensões entre passado e presente na direção da formação de sentido(s). Em nosso caso, uma tradução que transcenda o seu estado de texto derivado, que se libere de funcionar como apenas uma “filial” do original, deve fazê-lo, como já dissemos, apenas à medida que for capaz de ao mesmo tempo reverberar o objeto que lhe deu gênese. Em outras palavras, a tarefa emancipatória do texto traduzido corresponde a uma historicidade, mas não o exime do diálogo que deve estabelecer com o material-fonte.

No caso das canções, traduzir é justamente selecionar o que deverá ser mantido, modificado ou excluído. Se o significado não é fixo, assinala Martindale (1993, p. 86), mas constantemente reconstruído, contextualmente e discursivamente, então toda e qualquer tradução é também um ato de interpretação do qual deriva a inteligibilidade de uma obra na linguagem de destino, o que pode envolver sublinhar alguns elementos e apagar outros. É sobre isso que fala a teoria do *pentathlon* de Peter Low: escolher, de acordo com a necessidade de cada canção, quais são as prioridades entre seus elementos principais, quais sejam cantabilidade, naturalidade, sentido, ritmo e rima. “O ritmo é mais importante do que a rima”, observa Low (2017, cap. 6. “Tweaking the melody”, par. 3), “porque a rima às vezes pode ser omitida, ao passo que todas as canções possuem ritmo – de fato, todas as linguagens o possuem”. No que se refere ao sentido, prossegue, “fidelidade lexical é frequentemente indesejável e talvez, como Burton Rafael aponta, é não somente indesejável (e impossível de ser alcançada), mas, de fato, improdutiva”⁶¹. O mesmo pensamento expressa Rennó (1992, p. 42):

⁶¹ *Rhythm matters more than rhyme, because rhyme can sometimes be omitted, whereas all songs always have rhythm – indeed all language does. [...] lexical fidelity is often undesirable, and perhaps even, as Burton Raffel puts it, is ‘not only not expected, not only impossible of attainment, but in fact counterproductive’*

Recorri então a formas de compensação, traindo um verso para não trair uma estrofe, traindo uma estrofe para trair o poema. Assim, traindo sempre, não traindo nunca, conciliei dois desejos cuja realização era fundamental na concepção e realização do trabalho: o de rigor e o de liberdade. [...]

Uma versão que priorizasse os aspectos fonéticos se faria, obrigatoriamente, em detrimento dos semânticos (ou, no mínimo, de um deslocamento do sentido, que não precisaria se tornar completamente outro). [...]

Quanto à cantabilidade, pretendi fazer com que as palavras, vertidas, soassem naturais ao serem cantadas, justapondo-se de tal modo às melodias que não lhes afetassem o caráter.

Para nós, isso vai ao encontro de um projeto de tradução de canções que se pretenda inventivo, mas que não deixe de se apoiar fortemente, em maior ou menor medida, no original. A transposição criativa deve buscar dosar, para usar as palavras de Rennó, “rigor e liberdade” em uma análise caso a caso. Ao relançar o (elementos do) original no presente, iluminando-o(s) ou desfocando-o(s), o tradutor encontra-se na situação em que “dizer de novo a mesma coisa”, apontam Flores & Gonçalves (2017, p. 196), “é, necessariamente, dizer outra coisa. E a mesma”, já que “não há perfeita reiterabilidade”. Como exaltou o poeta, na epígrafe que abre este trabalho: “Repetir repetir – até ficar diferente. Repetir é um dom do estilo”. Isso nos leva ao próximo tópico, a autoria.

2.4 A QUESTÃO DA AUTORIA

*A verdadeira tradução é transparente.
ela não oculta o original, nem lhe rouba luz.
(Walter Benjamin)*

Toda a discussão sobre a identidade de papéis atribuídos a autor e tradutor, compositor e versionista, texto original e tradução, canção original e versão está longe de ser pacífica. Isso, no entanto, não é um problema; pelo contrário, nesse impasse fortalece-se, inerentemente, toda uma cadeia de relações e sentidos que são vitais para a literatura. Ademais, por que não pensar também que todo e qualquer texto carrega já em si uma condição de reescritura. “Não existe a primeira nem a última palavra”, enuncia Bakhtin (2003, p. 410, grifo do autor),

e não há limites para o contexto dialógico (este se estende ao passado sem limites e ao futuro sem limites). Nem os sentidos *do passado*, isto é, nascidos no diálogo dos séculos passados, podem jamais ser estáveis (concluídos, acabados de uma vez por todas): eles sempre irão mudar (renovando-se) no processo de desenvolvimento

subsequente, futuro do diálogo. Em qualquer momento do desenvolvimento do diálogo existem massas imensas e ilimitadas de sentidos esquecidos, mas em determinados momentos do sucessivo desenvolvimento do diálogo, em seu curso, tais sentidos serão lembrados e reviverão em forma renovada (em novo contexto). Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação.

Para Holquist, pioneiro estudioso de Bakhtin, “Uma enunciação nunca é originária *em si mesma* (apud MARTINDALE, 1993, p. 30, grifo do autor), “e da mesma forma ela nunca será final ou definitiva” (BRUNS, apud MARTINDALE, 1993, p. 30)⁶². O próprio Haroldo de Campos já sugeria que a literatura é esse “movimento ‘plagiotrópico’ de derivação não linear, [...] oblíqua e muitas vezes eversiva” (2013, p. 135). Sob outro ângulo, algo similar se aplica ao caso da literatura oral, já que “uma vez conhecidos os pressupostos de uma composição oral, nós devemos parar de procurar um *original* em canções tradicionais. Do ponto de vista da oralidade, toda performance é original”, diz Albert B. Lord (citado por Nagy, apud BERNSTEIN, 1998, p. 10, grifo do autor)⁶³. Seguindo com o raciocínio, os discutidos elementos predicados por Haroldo de Campos em suas constantes (re)formulações prático-teóricas sobre a tradução, quais sejam “obliteração”, “rasura” (“transluciferação”; 2008, p. 209), “apropriação ou usurpação do texto-fonte regidas pelas necessidades do presente de criação” (“transcrição”; 2013, p. 39), ou ainda o intento de transformar o material-fonte, “mesmo que por um átimo, na tradução de sua tradução” (“tradução criativa”; 2013, p. 135), são válidos na mesma proporção em que retóricos. Inserem-se, metacriticamente, no campo relacional dos enunciados que afirmam que a natureza da tradução é a mesma da de textos criativos. É o que sugere Octavio Paz, quando formula que “tradução e criação são óperas gêmeas”, havendo “um incessante refluxo entre as duas, uma contínua e mútua fecundação” (apud PAES, José Paulo, 2008, p. 181). “Há uma relação muito forte e escondida entre escrever e traduzir”, diz Meschonnic (2010, p. 270). A tradução não deve, prossegue ele, ser considerada “como inferior à criação original em literatura” (2010, p. XXII), já que ela “produz novas regras, próprias a cada discurso, como toda obra o produz” (2010, p. 232). Para o poeta e tradutor francês, o que a tradução deve deixar transparecer é o

⁶² “An utterance is never in itself originary”; “[...] and likewise no utterance will ever be final”. Os trabalhos dos professores estadunidenses Michael Holquist e Gerald L. Bruns citados por Martindale são, respectivamente, o livro *Dialogism: Bakhtin and his world* (1990, p. 60) e o artigo “What is tradition” (1991, p. 10-12).

⁶³ “[...] once we know the facts of oral composition we must cease to find an original of any traditional song. From an oral point of view each performance is original. O livro do professor norte-americano Albert B. Lord (morto em 1991) referido por Gregory Nagy é *The Singer of tales*, lançado em 1960. O livro de Nagy assinalado por Bernstein é *Poetry as performance: Homer and beyond*, de 1996 (cf. nota 43, p. 50, supra). Posteriormente, no livro de 2004, *Homer’s text and language*, também de sua autoria, Nagy corrige sua citação de Lord, no trecho: “from an oral point of view” [“do ponto de vista da oralidade], para “from one point of view” [“de um determinado ponto de vista”]. Há também um erro na citação de Bernstein, que se refere a Albert B. Lord como “Alfred Lord”.

seu status de obra derivada, para justamente, pelo apagamento da ilusão de naturalidade, fazer sobressair a figura do tradutor como coprotagonista em um projeto de autoria (e não apagá-lo). Na síntese de Meschonnic (2010, p. XXXIV), “o apagamento do tradutor só tem uma visada: dar a impressão de que a tradução não é uma tradução, oferecer a ilusão do natural”. É claro que o processo da escrita criativa e o da tradução não são, objetivamente, a mesma coisa, mas possuem certamente muitas afinidades. Ambos exigem do escritor o domínio da arte da escrita literária em sua relação com a história e com o próprio tempo do sujeito. É o que indica Flores (2014, p. 141, grifo do autor), quando declara que “o ato de traduzir *não é idêntico* ao de compor uma nova obra, mas procede, se considerarmos que se trata da natureza do artífice, do artesanato linguístico que dá forma à poesia”.

A partir disso, vejamos o que enunciam Flores & Gonçalves (2017, p. 127):

A ideia básica da tradução como escrita segunda que deriva ao mesmo tempo em que rasura o original, ou seja, que se estabelece como um texto que apaga o original para poder existir, permanece sendo muito interessante. Porém, [...] é calcada nos modelos da mídia escrita [...]. A tradução performática (em performance e performativo) poderia nos oferecer outra imagem pelas mídias musicais.

Buscando, sob um ponto de vista mais pragmático, fazer uma relação com o trecho acima, vamos a mais uma citação. No site da ABRAMUS (Associação Brasileira de Música e Artes), lê-se (grifo nosso):

A legislação considera como *autor* os autores e compositores que podem autorizar que seja feita uma versão de *sua obra*, nascendo o que chamamos de *autor versionista*. Esse profissional geralmente faz a *versão da música* para um idioma diferente do original. Apesar de a versão caracterizar-se como uma *nova obra*, o *autor original* também recebe um percentual com a distribuição, já que a *autoria é sua*.

No Brasil, portanto, sob a perspectiva legal dos direitos autorais, o versionista está apto a receber os direitos sobre a autoria da obra, desde que a versão tenha sido previamente autorizada pelo autor do original. É interessante notar, porém, que, a partir do momento em que o autor autoriza a versão de sua obra, o ponto de vista sobre quem é o autor passa, de acordo com o que escreve a associação de gestão de direitos autorais brasileira, a ser ambíguo. Primeiramente, desloca-se o protagonismo no momento em que se afirma que a versão é uma nova obra (“Apesar de a versão caracterizar-se como uma nova obra”), colocando-se o autor do original em segundo plano, como um sujeito secundário que “também tem direito” (“o autor original também recebe um percentual com a distribuição”); mas, depois, volta-se a

colocá-lo em primeiro plano, ressaltando-se seu protagonismo como autor (“já que a autoria é sua”). Quer dizer, isso só vem a confirmar toda a dialética que, com razão, paira sobre a relação autoral que existe tanto entre autor e tradutor quanto sobre aquela que existe entre compositor e versionista. Flores & Gonçalves (2017, p. 121), ao comentar a gravação que Johnny Cash fez de “Hurt”, de autoria de Trent Reznor (Nine Inch Nails), corroboram o que acabamos de assinalar:

O que acontece é que a canção se transforma pela mudança de corpos, pelas idades e histórias dos corpos; ao cantar, o cantor pode muito bem tornar-se a figura do autor [...], mas pode ele próprio ao cantar tornar-se o novo autor [obliterá-lo], como no dilema da tradução que é e não é o original. As duas coisas acontecem ao mesmo tempo.

Para finalizar, citamos mais um rápido exemplo: a gravação que o The Doors fez de “Alabama Song”, de Bertolt Brecht e Kurt Weill. Usando a mesma linha argumentativa acima, pode-se dizer que Doors encarnam, por identificação (empatia), a figura dos autores alemães, ao mesmo tempo em que os obliteram (apropriando-se criticamente da canção), *i.e.*, assumem também um papel da ordem da autoria ao modificar o sentido da canção no momento em que, como sujeitos, se fundem a ela pela ação de seus corpos em performance, atribuindo-lhe, para usar uma palavra cara a Meschonnic, nova “historicidade”.

Isso posto, passamos a uma breve biografia do The Doors e de Jim Morrison, de modo a estabelecer a delimitação de um cenário histórico e cultural básico sobre o qual possamos nos apoiar na contextualização deste trabalho; uma espécie de, nas palavras de Flores (2014, p. 12), metatexto que indique possíveis caminhos mais convincentes de leitura. Como observa R. Rochlitz (apud CAMPOS, 2013, p. 49), “as formas de arte não são pura e simplesmente invenções ou criações; antes, elas nascem de uma receptividade com respeito ao sentido histórico e ao seu substrato material”.

3 THE DOORS E JIM MORRISON⁶⁴

3.1 THE DOORS

Serve-nos como ponto de partida em nossa proposta de tradução/versão de canções a ligação que o The Doors estabeleceu com a literatura durante os anos de atividade profissional⁶⁵, associada ao impacto cultural estabelecido pelas letras, pela música e pelas performances da banda no final dos anos sessenta e início dos setenta, bem como à importância artística que o grupo tem na história da música contemporânea até os dias de hoje⁶⁶. O próprio nome da banda, segundo declaração dos integrantes, foi suscitado pelo famoso livro do autor inglês Aldous Huxley, *The Doors of Perception*, que por sua vez tem o seu título retirado dos versos *The Marriage of Heaven and Hell*, de William Blake.

Conhecida por sua sonoridade singular e performances inusitadas, a banda norte-americana The Doors surgiu na cidade de Los Angeles, Califórnia, em meio à explosão hippie da década de sessenta. O vocalista Jim Morrison e o tecladista Ray Manzarek eram estudantes

⁶⁴ Este capítulo reformula e amplia a discussão iniciada em VILLATORE, 2015, *Poesia fora-da-Lei: confrontando a poesia de Jim Morrison e as letras das canções do The Doors*. Monografia. UFPR, p. 16-28.

⁶⁵ Cf. p. 22-24, supra.

⁶⁶ Vale aqui dizer que a banda figura em listas de revistas especializadas que elencam conceituados artistas, discos e canções da música mundial, a exemplo de uma seleção dos cem maiores artistas de todos os tempos feita pela revista americana Rolling Stone e lançada em 2004, onde o The Doors figura na 41ª posição. A lista possui nomes como Michael Jackson (35ª), Bob Marley (11ª), Elvis Presley (3ª) e The Beatles (1ª). Para a seleção da referida lista foi composto um júri com cinquenta e cinco profissionais renomados mundialmente (músicos, escritores e executivos da indústria da música) que deveriam eleger os artistas mais influentes da era do rock. Além disso, todos os seis álbuns de estúdio lançados pela banda entre 1967 e 1971, ano da morte de Jim Morrison, estiveram entre as dez primeiras posições no ranking da revista americana Billboard, que há décadas lista os maiores nomes das paradas musicais baseada no número de vendas e execuções em rádio (ou internet) de cada artista. De acordo com a Associação Americana das Indústrias de Gravação, RIAA (Recording Industry Association of America), o The Doors é uma das bandas que mais venderam discos em todos os tempos, tendo alcançado a marca de trinta e três milhões de cópias certificadas nos Estados Unidos e mais de cem milhões ao redor do mundo. Segundo estimativa de 18 de março de 1991 (ou seja, 2 décadas após a morte de Jim Morrison), publicada no volume 35, Nº 10, da revista americana People, os discos do grupo continuavam vendendo, na época, mais de 2 milhões de cópias por ano somente nos EUA (Fontes: rollingstone.com; billboard.com; riaa.com; people.com. Acesso em 31 de janeiro de 2018). Segundo o jornalista Jerry Hopkins, “de acordo com a ‘Recording Industry Association of America’, de setembro de 1967 a julho de 1971 – período em que Jim Morrison integrava a banda –, os Doors receberam sete ‘Discos de Ouro’, o maior número registrado na época. E, desde a data da morte de Morrison até janeiro de 2011, a banda acumulou mais trinta e oito certificações da RIAA, distribuídas entre “Disco de Ouro” (que corresponde a 500.000 cópias vendidas), “Disco de Platina (um milhão de cópias) e disco “Multiplatina” (dois milhões ou mais). Além disso, as canções do grupo foram usadas tantas vezes em filmes durante os anos que se passaram que até os fãs mais fiéis da banda perderam a conta.” [“According to the Recording Industry Association of America, from September 1967 to July 1971 – Jim’s lifetime with the band – The Doors were awarded seven Golden albums, the highest number at the time. But from the date of Jim’s death to January 2011, the band accrued thirty-eight RIAA certifications of Gold (recognizing 500,000 sales), of Platinum (one million), and Multi-Platinum (two million plus). And [...] many Doors songs have been used in feature films, even the most ardent fans have lost count” (HOPKINS, in: MORRISON. *The lords. The new creatures: his original published poetry*, 2011, p. 17).

do curso de cinema na Universidade da Califórnia (UCLA). Manzarek possuía formação de piano clássico e Morrison, sem formação musical formal, era amante do blues, do jazz e da literatura, colecionando melodias e poemas que criava e registrava em um caderno de anotações. O grupo surgiria de um encontro por acaso entre os dois em julho de 1965 em Venice Beach, quando, após declarar que estava trabalhando em algumas canções e cantar uma delas (“Moonlight Drive”, que viria a fazer parte do segundo disco dos Doors, *Strange Days*) a Manzarek, Jim Morrison impressionou o tecladista que, de imediato, sugeriu que formassem uma banda de rock. De suas práticas de yôga, Manzarek trouxe dois conhecidos para se juntar a eles; primeiramente, o baterista John Densmore, amante do jazz, e algum tempo depois, o guitarrista Robby Krieger, que possuía estudo de violão flamenco e pouca experiência com guitarras. O nome do grupo, como dissemos, foi inspirado por um poema de William Blake, segundo relata o escritor e empresário dos Doors, Danny Sugerman (2006, p. 10), em *The Doors: the complete illustrated lyrics*⁶⁷:

A banda pegou o nome do poeta/visionário/artista William Blake. Blake havia escrito: ‘Quando as portas da percepção forem limpas, as coisas vão aparecer como elas realmente são, infinitas’. O autor inglês Aldous Huxley inspirou-se suficientemente pelo verso de Blake para intitular seu livro sobre suas experiências com mesalina, *The Doors of Perception* [As Portas da Percepção]. Morrison foi influenciado o bastante pelas duas fontes para sugerir o título a seus companheiros de banda. Todos concordaram que o nome, tanto quanto as fontes das quais se originou, eram perfeitas para transmitir e representar quem eles eram e o que buscavam.⁶⁸

Após vários ensaios e tentativas de se estabelecer como contratada de casas noturnas – Morrison era muito tímido no início e tinha dificuldade para soltar a voz e encarar a plateia –, a banda foi aos poucos conquistando espaço e se afinando musicalmente. À medida que as apresentações foram adquirindo regularidade, os Doors passaram a chamar a atenção do público, crítica e empresários no cenário musical de Los Angeles durante o ano de 1966. Na biografia de Jim Morrison, *No One Here Gets Out Alive*, Hopkins & Sugerman (1997, p. 82.) revelam que, nessa época,

⁶⁷ A primeira edição de *The Doors: the complete illustrated lyrics* é de 1991.

⁶⁸ *The band took the name from the poet/visionary/artist William Blake. Blake had written, ‘When the doors of perception are cleansed, things will appear as they truly are, infinite’. English author Aldous Huxley was sufficiently inspired by Blake’s quote to title his book on his mescaline experiences The Doors of Perception. Morrison was impressed enough with both sources to propose the monicker to his bandmates. Everyone agreed that the name, as well as the sources from which it sprang, were perfect to convey and represent who they were and what they stood for.*

o mais importante para o The Doors era seu crescente senso de ‘unidade’. Depois de ensaiar diariamente, e agora tocando juntos em público, os três músicos e o vocalista conheciam-se musicalmente com intimidade, e estavam realmente ficando muito bons no que faziam.⁶⁹

A fusão obtida pelo grupo resultava em uma sonoridade muito particular, que causava estranheza e fascínio no público, sendo facilmente reconhecida em meio a outras bandas da época. O escritor e crítico Harvey Perr (in: SUGERMAN, 2006, p. 107) nos fala sobre isso em um artigo publicado no jornal independente L.A. Free Press, em 1969 (o artigo foi escrito por ocasião do lançamento do quarto disco da banda, *Soft Parade*, em um período em que os Doors estavam recebendo muitas críticas negativas por conta das polêmicas em que haviam se envolvido e pela pressão do “próximo disco” exercida por fãs e críticos):

Gostando ou não, você sempre sabe que é o The Doors quando ouve [...]. Eu não estou totalmente certo se minha admiração pelo grupo tem realmente a ver com sua música. Ao contrário, os Doors me dão a impressão que é por causa de algo que eles estão tentando se envolver e nos envolver também, um mundo que transcende os limites do que é o rock e se estende para áreas como cinema, teatro e revolução.⁷⁰

Em uma primeira análise, a combinação das características musicais individuais de cada membro do The Doors levaria a um resultado que, digamos, improvavelmente poderia dar certo como deu. John Densmore era um baterista com influências do jazz e pontuava suas levadas com *riffs* extravagantes, prolixidade rítmica e improvisação, contrapondo-se ao *rock steady* firme e constante que era característica de muitas bandas de rock da época. Ray Manzarek era um tecladista com formação clássica que, além de preencher o som do grupo com suas “camas”, *grooves*, *riffs* e sonoridades hipnóticas, era também responsável pelo som de baixo nas canções (feito em um *Fender Rhodes Bass Keyboard*, uma variação do famoso piano *Fender Rhodes*, que reproduzia os sons mais graves do contrabaixo), já que os Doors não possuíam um baixista – característica por si só reveladora da singularidade sonora do quarteto⁷¹. Robby Krieger tinha influências do flamenco e, além de ser também compositor, responsável por várias canções dos Doors (algumas se tornariam grandes hits, como “Light

⁶⁹ *Most important to the Doors was their growing sense of ‘oneness’. After rehearsing every day, and now playing together publicly, the three musicians and singer knew one another’s music intimately and they were getting very good.* (A primeira edição de *No One Here Gets Out Alive* é de 1980.)

⁷⁰ [...] *whether you think it’s bad or good, you always know it’s The Doors [...] I’m not altogether sure that my own admiration of the Doors has anything to do with their music. Instead it’s the impression I get from them because of the thing I feel they’re trying to get into and get us into, a world that transcends the limited one of rock, and moves into areas of film and theater and revolution.*

⁷¹ Ao vivo, o The Doors geralmente se apresentava sem contrabaixo, principalmente no início da carreira. Para algumas gravações, o grupo contratava baixistas.

my Fire” e “Touch Me”) impulsionava o grupo com guitarras que “costuravam” as canções com *grooves* e timbres psicodélicos e *riffs* simples e marcantes. Por fim, acrescenta-se a essa junção a forte voz barítono de Jim Morrison, um amante de blues e de literatura que amava utilizar seu vigor e extensão vocais para trafegar entre oitavas, capaz de ir dos graves aos agudos, da voz suave e sussurrada à gritada e agressiva, do grave impostado à explosão vocal nos tons mais altos. Finalmente, ressalta-se que o grupo possuía uma capacidade muito particular de improvisação. Jim Morrison frequentemente desviava-se das letras das canções para entoar trechos de seus poemas ou para instigar a plateia com seu comportamento xamânico. O entrosamento entre os membros do grupo levava-os a lidar naturalmente com essas “mudanças repentinas de script”, resultando em uma química artística visível em suas performances. Danny Sugerman (2006, p. 4) resume a fusão entre os integrantes da banda da seguinte maneira:

O objetivo não declarado da banda era verdadeiramente atingir uma alquimia musical – eles buscavam unir rock’n’roll e poesia a um misto de teatro e drama como nunca visto antes. Queriam unificar performance e público, conectando-se diretamente a um tipo de estado mental universal. E não se contentariam com menos. Para eles, isso significava nada de truques, nada “na manga”, nada de produção de palco ou efeitos especiais – somente a realidade, nua e crua, “rasgando o véu de Maya”⁷² com a habilidade que a música tem para despertar os adormecidos eternos poderes do ser humano.⁷³

A capacidade de improvisação do grupo era derivada, em grande parte, do comportamento xamânico do cantor. Isso significa dizer que a poesia, o canto, a música, a dança no palco (que poderiam vir associados à ingestão de substâncias psicotrópicas, à semelhança dos enteógenos usados em ritos de iniciação) eram vistos como um processo de cura, remetendo aos ancestrais rituais dos xamãs. Segundo Santos (2013, p. 21), o xamã profere palavras que “não têm valor pelo seu sentido apenas, mas também através do ritmo e da cadência. Assim, ele transmite sua sabedoria por meio da música”. Nesse sentido, prossegue Santos (cf. p. 14 e 156),

a criação poética [de Morrison] pode ser vista sob a perspectiva do êxtase xamânico, isto é, [sob a perspectiva] da poesia visionária ou do *furor poeticus* de Platão, [que] é

⁷² Interpretamos esse trecho (“rasgar o véu de Maia”) como a necessidade de se abster da ilusão e transpor as aparências, em uma busca por transparência, por revelação.

⁷³ *The band’s unexpressed goal was nothing short of musical alchemy – they intended to unite rock music unlike any ever heard before with poetry and that hybrid with theater and drama. They aimed to unite performer and audience by plugging directly into the Universal Mind. They would settle for nothing less. For them that meant no gimmicks, nothing up their sleeves, no elaborate staging or special effects – only naked, dangerous reality, piercing the veil of Maya with the music’s ability to awaken man’s own dormant eternal powers.*

a expressão da manifestação de forças sobrenaturais aparentemente ocultas sob a consciência reduzida da realidade cotidiana. [...] [Morrison age, portanto, como] o bardo visionário [...], visto como mensageiro do pensamento mítico dionisíaco, que aparece não como oposição ao entendimento racional, mas como um sistema independente que tem, ao contrário da perspectiva filosófico-científica, sua própria ordem.

Se por um lado a interação do grupo somada à consciência individual de que cada um representava um papel de igual importância dentro do grupo⁷⁴ eram fundamentais na confecção da singularidade sonora e unidade artística resultantes (facilmente reconhecidas como “The Doors”), por outro lado a personalidade instável e explosiva do cantor viria a ser causa de muitos problemas para a banda, incluindo o cancelamento de shows e processos na justiça. Se no palco o carisma e o caráter impetuoso de Morrison associados ao efeito gerado pelas drogas fazia das apresentações do quarteto californiano um evento sempre surpreendente, fora dele sua impulsividade e ausência de limites viriam somente a aumentar o desgaste entre os integrantes, e entre eles, o público e a crítica. A dificuldade que os outros membros da banda tiveram ao lidar com a imprevisibilidade e impetuosidade do vocalista refletia-se em altos e baixos durante as gravações dos álbuns e as turnês da banda.

3.2 JAMES DOUGLAS MORRISON

*If my poetry aims to achieve anything,
it's to deliver people from the limited ways in
which they see and feel.
(Jim Morrison)*

Jim Morrison nasceu em 8 de dezembro de 1943, na cidade de Melbourne, na Flórida. Registrado como James Douglas Morrison, era filho do almirante americano George Stephen Morrison e da dona de casa Clara Clark Morrison. De personalidade controversa e visionária, associada a uma educação conservadora e à ausência paterna em função da exigência de frequentes viagens profissionais, teve sua vida pautada pela rebeldia e pela necessidade de extrapolar limites. Contrariando as expectativas do pai, que via no filho a continuação de sua carreira, Jim Morrison buscou nas artes e nas drogas respostas para todas as inquietações, levando ao extremo o exercício de sua expressão artística por vezes pontuada por excessos

⁷⁴ Jerry Hopkins conta que “houve inclusive uma ocasião em que um mestre de cerimônias apresentou o grupo como ‘Jim Morrison and The Doors’ e Morrison se recusou a tocar até que o apresentador os anunciasse novamente como somente ‘The Doors’”. [There was also the time when the promoter introduced the band as ‘Jim Morrison an The Doors’ and Jim refused to perform until the promoter re-introduced them as ‘The Doors’] (HOPKINS, in: MORRISON, 2011, *The lords. The new creatures: his original published poetry*, p. 13).

com álcool e alucinógenos. Após o sucesso, relata Hopkins (in: MORRISON, 2011, p. 13), o vocalista chegou ao extremo de alegar, na biografia oficial da banda, que seus pais estavam mortos, e quando sua mãe compareceu ao show da banda em Washington, ele se negou a vê-la, além de incluir “The end” na lista de músicas da apresentação. Talvez tenha sido essa a estranha forma que Morrison encontrou de lidar com a ausência, com a falta de identificação e afinidade que tinha com os laços paternos e a maneira como havia sido educado, tendo declarado, inclusive, que pais bem intencionados podem inconscientemente nos forçar a destruir a pessoa que nós realmente somos⁷⁵. No final de *The End*, canção que fecha o disco de estreia dos Doors, um Morrison arrebatado entoou: “Father? / Yes, son? / I want to kill you / Mother, I want to...”⁷⁶. Além de ser expressamente, em nossa visão, parte de encenação do “Complexo de Édipo” da psicanálise, matar o pai significa, segundo Paul Rothchild (in SUGERMAN, 2006, p. 44), produtor dos cinco primeiros álbuns da banda, “matar todas aquelas coisas dentro de você que estão incutidas mas não o representam”.⁷⁷

Jim Morrison era um apaixonado pela vida, e foi isso que ironicamente o matou. Como todo *outsider* que se preze, era tomado pela impulso de transgredir, de ver e de sentir na pele todos os tipos de experiência que o pudessem levar a diferentes e mais profundos estados de consciência. Tal sugestão vai ao encontro do célebre verso do poeta francês Rimbaud, que diz que o poeta faz de si mesmo um visionário através de “un long dérèglement de tous le sens” (apud FOWLIE, 1995, p. 4). Citando Rimbaud, Morrison havia enunciado: “Eu acredito em um longo, prolongado ‘desregramento’ de todos os sentidos para obter o desconhecido”.⁷⁸ Sugerman (2006, p. 14) comenta o assunto:

Eu não acredito que o objetivo de Jim Morrison, sua ambição, seu destino final fosse esse lugar negro. Eu acho que ele queria iluminação. Mas Morrison sabia que a estrada do excesso como meio para se chegar à sabedoria é carregada de desespero e desastre na mesma medida que êxtase e felicidade, e que o desespero não deve ser suprimido, mas experimentado, para somente então poder ser descartado.⁷⁹

⁷⁵ Cf.: *The most loving parents and relatives commit murder with smiles on their faces. They force us to destroy the person we really are: a subtle kind of murder* [“Os pais e parentes mais afetuosos cometem assassinato com sorrisos em seus rostos. Eles nos forçam a destruir a pessoa que nós realmente somos: um tipo sutil de assassinato”] (cf. <http://www.goodreads.com/author/quotes/7855.Jim_Morrison>. Acesso em 31 de janeiro de 2018).

⁷⁶ “Pai? / Sim, filho? / Eu quero matar você / Mãe, eu quero...”

⁷⁷ *Kill the father means kill all of those things within yourself that are instilled in you and are not of yourself.*

⁷⁸ *I believe in a long, prolonged, derangement of the senses in order to obtain the unknown.*

⁷⁹ *I don't believe Jim's goal, his ambition, his ultimate destination was this dark place. I think Jim wanted enlightenment. But Jim knew that the road of excess leading to the place of wisdom is fraught with despair and disaster as much as with ecstasy and great joy. And that despair must not be suppressed but experienced, and only then may it be discarded.*

No palco, Jim Morrison possuía um caráter carismático e paradoxalmente agressivo. A linguagem utilizada pelo artista para dirigir-se ao público era por vezes provocativa ou afrontosa, de forma a testar a audiência. Além de ser a voz do The Doors e responsável pela maioria das letras do banda, era também conhecido por seu comportamento xamânico e transgressivo, tendo liderado o grupo em apresentações impactantes, consideradas até hoje como exemplos de pioneirismo no setor. Segundo Fowlie (1995, p. 97), “cantar era para Morrison a criação de poesia, música e personagens no palco”.⁸⁰ O músico havia expressado em entrevista que, no início da banda, ele era menos teatral, mas, à medida que o público crescia, foi necessário projetar mais, exagerar, quase ao ponto do grotesco (cf. FONG-TORRES, 2011). Em outra ocasião, no material publicitário que acompanhava uma das gravações do grupo, Jim Morrison escreveu (in: HOPKINS & SUGERMAN, 1997, p. 107): “Eu gosto de ideias sobre livrar-se da ordem estabelecida ou destitui-la. Estou interessado em qualquer coisa relacionada a revolta, desordem, caos, especialmente as atividades que parecem não ter nenhum sentido algum”.⁸¹ Muito da conduta do vocalista corroborava, de certa forma, a ideologia da contracultura em sua maneira de rejeitar os ideais de vida da classe média americana, saudando o hedonismo que era associado à cultura do “sexo, drogas e rock’n’roll” e indo além, em um comportamento público que remetia a celebrações dionisíacas. Nas palavras de Manuel da Costa Pinto, em seu artigo *O Apocalipse Segundo Jim Morrison* (2001, p. 16), o vocalista

foi a personagem arquetípica de uma geração que reagiu violentamente ao clima asfíxiante da sociedade norte-americana do auge da Guerra fria e que buscou na literatura, no cinema, na música e nas drogas uma experiência de ultrapassamento, de rejeição do senso comum da classe média.

Parte expressiva da atuação de Morrison em público era também baseada no conceito *artaudiano* da performance como evento intrinsecamente purificador, carregado de interatividade e livre de limites. De acordo com Danny Sugerman (2006, p. 6),

As teorias do artista surrealista francês Antonin Artaud sobre confrontação, expostas na sua tese *O Teatro e Seu Duplo*, tiveram uma influência significativa no grupo. Em um dos ensaios mais incríveis do livro, Artaud traça um paralelo entre a peste e a ação teatral, sustentando que a atividade dramática deve ser capaz de produzir um efeito de catarse no espectador da mesma maneira que a peste purificou a humanidade. O objetivo? ‘Que eles estejam aterrorizados e despertos. Eu quero

⁸⁰ *Singing for Jim was the creation of poetry and music and the creation of characters in the stage.*

⁸¹ *I like ideas about the breaking away or overthrowing of established order. I am interested in anything about revolt, disorder, chaos, especially activity that seems to have no meaning.*

despertá-los. Eles não se dão conta de que já estão mortos'.⁸²

Ou de acordo com David Fowlie (cf. 1995, p. 86, 87, 124):

Nos melhores momentos de suas performances, Jim Morrison não era meramente um símbolo de sexo, drogas e excentricidade. Ele estava tentando combater a complacência do público, apontar os perigos dela através de seu canto e suas letras. Algumas dessas letras são ainda hoje misteriosas e perturbadoras. [...] No livro *O Teatro e Seu Duplo*, de Antonin Artaud, Morrison havia lido que cada performance deveria ser um risco. O público deveria ser sacudido, retirado de sua complacência, [...] [removido] de seu estado usual de semiletargia. [...] Graças ao *Living Theater* e seu estudo por Antonin Artaud, as performances de Jim Morrison tornaram-se um rito dionisíaco moderno.⁸³

Jim Morrison levava suas experimentações ao extremo e quando estava em cena com o The Doors seu comprometimento era total. Sugerman (2006, p. 6) formula que o maior vício do músico, mais do que qualquer droga, era “ir ao limite das coisas, principalmente nos pontos altos das apresentações quando a banda chegava ao auge de seus esforços coletivos, aqueles momentos em que músico e musa tornam-se uma coisa só e o público torna-se virtualmente parte da banda”.⁸⁴ Porém, tendo diversas vezes extrapolado os limites de sua entrega enquanto *band leader e performer*, quase sempre regada a álcool ou alucinógenos, Jim Morrison foi protagonista de diversas e tumultuadas experiências pessoais e profissionais. Seus problemas com alcoolismo renderam muitos incômodos ao grupo, como no caso sucedido em 1967 em um show na Universidade de Michigan e relatado por David Fowlie (1995, p. 85):

Lá, Morrison havia bebido. Na noite da apresentação ele esqueceu trechos das canções e praguejou contra os estudantes. O baterista John Densmore ficou tão indignado que abandonou o palco no meio de uma música e foi seguido pelo guitarrista Robby Krieger. Morrison então começou a cantar uma de suas letras, ‘Maggie M’Gill, she lived on a hill’, um blues, e o tecladista Ray Manzarek o

⁸² *The French Surrealist Antonin Artaud's theories regarding confrontation, as expounded in his thesis The Theatre and Its Double, were a significant influence on the group. In one of the book's most powerful essays, Artaud draws a parallel between the plague and theatrical action, maintaining that dramatic activity must be able to effect a catharsis in the spectator in the same way that the plague purified mankind. The goal? 'So they will be terrified and awaken. I want to awaken them. They do not realize they are already dead'.*

⁸³ *At the best moments in his performances, Jim was not merely the symbol of sex, drugs, and eccentricity. He was trying to combat complacency in his audience, to point out its dangers by his singing and his lyrics. Some of those lyrics are still today mysterious and disturbing. [...] In Antonin Artaud's book The Theater and its Double, Jim had read that each performance should be a risk. The audience should be shaken out of its complacency, [...] [moved out] of their usual half-lethargic state. [...] Thanks to The Living Theater and his study of Antonin Artaud, Jim's concerts became a modern Dionysian rite.*

⁸⁴ *Jim Morrison was not hooked on any drug so much as he was addicted to peak experiences, specifically the high of the Doors' functioning at the pinnacle of their collective strengths, those times when muse and musician become one and the audience virtually became a part of the band.*

acompanhou com a guitarra de Krieger. As vaias do público foram tão grandes que Manzarek e Morrison tiveram que se retirar também.⁸⁵

Morrison foi também alvo de processos legais por desrespeito às leis norte-americanas, como no famoso show em Miami, em março de 1969, quando foi preso em meio a uma arena de shows completamente lotada após, embriagado, provocar e insultar a plateia e os policiais presentes com palavras ofensivas e de baixo calão, bem como supostamente ter exposto o seu órgão sexual em atitudes que simulavam sexo. Fowlie (1995, p. 87) mais uma vez descreve o acontecido:

Há vários relatos do incidente e concorda-se que o que ocorreu naquela noite em Miami interrompeu seriamente a carreira do grupo. Morrison incitou os fãs a subir no palco. Um policial e o músico trocaram seus chapéus. Morrison foi jogado na plateia, onde ele “dançou imitando uma cobra”. Uma boa parte do público o seguiu. De volta ao palco, Jim Morrison tirou a camisa e a jogou para a plateia. Ele começou então a abrir a calça e, posteriormente, declarou que achava que tinha se exposto.⁸⁶

Um fora-da-lei na vida e na arte, Jim Morrison não poupou esforços em “sacudir” estruturas sociais e artísticas através de sua índole contestadora e transgressora. “Como é ser o Jesse James⁸⁷ do rock?”, Richard Goldstein perguntou a Morrison na entrevista ao programa Critique⁸⁸, relata FRICKLE (in: DOORS, 2006, encarte de *Soft parade*, p. 11). “William Bonney⁸⁹ seria mais apropriado”, ele respondeu tranquilamente. “Jesse James era motivado por cobiça, enquanto Billy the Kid só queria se divertir”⁹⁰. De acordo com Sugerma (2006, p. 7), Morrison havia declarado no início da carreira: “O show do The Doors é uma reunião pública que nós organizamos para uma discussão dramática especial. Quando nós nos apresentamos, nós estamos participando na criação de um mundo e celebrando isso com a

⁸⁵ *There, Jim had been drunk. The night of the performance he missed cues and cursed out the students. John was so incensed that he left in the middle of a song. He was followed by Robby. Jim then began to sing one of his lyrics, 'Maggie M'Gill, She Lived on a Hill', a blues song. Ray accompanied him on Robby's guitar. The boos from the audience became so strong that Ray and Jim too left.*

⁸⁶ *There are several accounts of the event, and they agree that what transpired that evening in Miami seriously interrupted the career of the group. Jim urged the fans to come onto the stage. A policeman and Jim exchanged hats. Jim was thrown into the audience, where he formed a snake dance. A large crowd followed him. Back on the stage, Jim pulled his shirt off and threw it to the audience. He began to open his pants, and later said he thought he had exposed himself.*

⁸⁷ Jesse Woodson James, criminoso do velho oeste americano, famoso por seus roubos a trens e bancos e por seus assassinatos.

⁸⁸ Critique Television Series, PBS Studios, WNDT- Channel 13, NY, June 25, 1969 (cf. <www.youtube.com/watch?v=Gtz795e3_Uw>. Acesso em 26 de agosto de 2015).

⁸⁹ William “Billy The Kid” Henry Bonney, pistoleiro do velho oeste americano, ladrão de gado e cavalos.

⁹⁰ *'How does it feel to be the Jesse James of rock?'*, Morrison was asked [by Richard Goldstein] in the Critique interview. *'William Bonney would be more accurate', he replied coolly. 'Jesse James was motivated by greed, while Billy The Kid did it for the fun of it.'*

multidão”.⁹¹ Durante o julgamento do caso de Miami, ele afirmou que estava simplesmente no “exercício de sua liberdade de expressão artística”.

Mas o resultado do episódio em Miami terminaria por cobrar um alto preço. Todos os shows agendados para o restante da turnê daquele ano foram cancelados pelos contratantes e, após aproximadamente um ano e meio, em setembro de 1970, Jim Morrison foi condenado pela justiça a quatro meses de trabalhos forçados por “uso de linguagem obscena” e “ato obsceno ou libidinoso”. O músico, que recorreu da sentença, aguardava o resultado da apelação quando, no final daquele ano, entrou em estúdio para começar a gravar o último disco da banda e subiu no palco com os Doors pela última vez. O último show do grupo, em 12 de dezembro de 1970, em New Orleans, revelou um Jim Morrison com sérios problemas de alcoolismo, alterado fisicamente pela excesso de bebida, cambaleante no palco, esquecendo letras e abandonando o show antes do programado. Depois de mais esse inconveniente, o quarteto decidiu retirar-se de cena e suspender os shows temporariamente, enquanto o disco *L.A. Woman* era produzido e Morrison continuava a esperar o desfecho de seu julgamento.

Foi durante esse hiato do grupo que, em 03 de julho de 1971, Jim Morrison foi encontrado morto em Paris. Antes de viajar para a capital francesa, ele deu sua última entrevista, onde manifestava: “Para mim, aquilo que chamavam de performance, não era nunca um número artístico realmente. Era uma questão de vida ou morte, uma tentativa de comunicar, de envolver muitas pessoas em um mundo privado de pensamento” (MORRISON apud SUGERMAN, 2006, p. 7).⁹² O vocalista havia se mudado para a França com sua namorada Pamela Courson, em março de 1971, com o intuito de afastar-se dos fãs e da fama e de buscar um lugar onde pudesse encontrar paz e inspiração para dar seguimento à sua carreira de poeta, que ele afirmava ser seu objetivo principal. Fowlie (1995, p. 20) escreve que “várias vezes durante os seus dois últimos anos de vida Jim Morrison disse para amigos próximos que ele esperava ser lembrado mais como poeta do que como cantor de rock”.⁹³

Naquele terceiro dia do mês de julho de 71, após supostamente ter voltado tarde da noite de uma boate com a namorada, Jim Morrison teria dito que iria tomar um banho enquanto ela teria ido para a cama. De manhã, ao acordar, Pamela encontraria o namorado

⁹¹ *A Doors concert is a public meeting called by us for a special dramatic discussion. When we perform, we're participating in the creation of a world and we celebrate that with the crowd.*

⁹² *For me, it was never really an act, those so-called performances. It was a life-and-death thing; an attempt to communicate, to involve many people in a private world of thought.*

⁹³ *Several times during the last two years of his life, Jim Morrison said to close friends he hoped to be remembered as a poet rather than as a rock singer.*

desacordado na banheira. O serviço de socorro foi chamado, mas já era tarde demais: a causa da morte declarada pelo médico legista foi parada cardíaca. Há uma enorme controvérsia sobre o que realmente teria acontecido naquela noite. Conhecidos de Morrison em Paris asseveram que, além de o músico ter bebido o dia todo, ele e Pamela haviam ingerido heroína na boate, o que poderia ter se estendido para o apartamento, havendo sido overdose de heroína a causa da morte do cantor.⁹⁴ A verdadeira causa do óbito e o que aconteceu naquela noite no apartamento do casal permanecem um mistério, já que não foi feita autópsia no corpo e a única versão que se tem é a de Pamela Courson, que, também tragicamente, viria a falecer por overdose de heroína três anos depois, em 25 de abril de 1974, em Los Angeles. Levando em consideração a morte prematura e em circunstâncias trágicas de Jim Morrison, é interessante citar aqui, segundo Ben Fong-Torres (2011), que,

Apesar de todo o fatalismo contido em sua obra, Morrison dizia aos amigos que esperava viver até os 120 anos, para morrer, se possível, em paz, na cama ou, o melhor de tudo, nunca morrer. Queria esperar até que a ciência e a medicina modernas conseguissem fazer com que morrer fosse desnecessário.

Jim Morrison foi enterrado no cemitério Père Lachaise (onde estão artistas célebres como Honoré de Balzac, Oscar Wilde, Chopin e Edith Piaf), em Paris, na presença de apenas cinco pessoas próximas: Pamela, o empresário dos Doors, Bill Siddons, e três amigos. Após a morte de Morrison, Pamela herdou toda a sua fortuna, seus escritos não publicados e os direitos sobre sua obra. Por meio de um testamento feito em 1969, o cantor transferia todos os seus bens à namorada – ela teve que esperar dois anos para que a justiça liberasse a herança. Danny Sugerman, que havia trabalhado com o The Doors e afirma ter mantido contato com Pamela Courson após a morte de Jim Morrison, comenta em sua biografia que, durante esse período, ela teria se prostituído para manter o alto padrão de vida que tinha ao lado do namorado e manter seu vício em heroína. Após sua morte, os pais de Pamela, Columbus e Pearl Marie Courson, viriam a herdar toda a fortuna e escritos do cantor, bem como os direitos

⁹⁴ A morte de Jim Morrison é polêmica e existe mais de uma versão sobre o que haveria acontecido naquele fatídico 03 de julho de 1971. Um de seus biógrafos, Jerry Hopkins, escreveu: “Pamela disse que Morrison tinha dado a volta por cima nos últimos meses: estava sóbrio, mais magro e havia aumentado seu poder criativo. Ela também disse tê-lo encontrado morto na banheira do apartamento e não corrigiu as autoridades quando eles disseram que a causa da morte foi um ataque cardíaco [...]. Na verdade, Morrison teve uma overdose de heroína e álcool no banheiro de uma casa noturna chamada Rock n Roll Circus e foi carregado de volta ao apartamento por amigos.” [*Pamela said Jim had turned himself around in the final months, sobering up and losing weight, while increasing his creative output. She also said she found himself dead in their apartment bathtub and did not correct authorities when they said a heart attack caused his death on July 3, 1971. In fact, Jim overdosed on heroin and alcohol in the toilet of a nightclub called the Rock n Roll Circus and was carried back to the flat by friends.*] (HOPKINS, in: MORRISON, 2011, p. 16).

sobre sua obra, que, depois de um longo processo judicial, seriam mais tarde divididos com os pais de Morrison. Columbus e Pearl Marie Courson foram os responsáveis por organizar, juntamente com um casal de amigos do artista, Frank e Katherine Lisciandro⁹⁵, uma compilação em dois volumes dos escritos deixados pelo vocalista. Nos dois livros póstumos estão os trabalhos feitos durante o “exílio” em Paris. Alguns dos poemas do artista foram também declamados por ele e gravados em áudio, dando origem posteriormente a *The American Prayer*, disco lançado postumamente em 1978 pelos integrantes remanescentes do The Doors, que musicaram a voz do cantor.

Além dessas iniciativas, muito tem sido feito no sentido de se manter viva a memória de Jim Morrison e do The Doors. De acordo com Hopkins (in: MORRISON, 2011, p. 17),

em 2010, para agradar a mídia, principalmente, e graças a uma longa campanha conduzida por fãs do The Doors, o então governador da Flórida perdoou Morrison da condenação de Miami; além disso, em 2011, um novo documentário sobre o grupo, *When you're strange*, narrado por Johnny Depp e lançado mundialmente, ganhou o Grammy de Melhor Documentário Musical Longa-metragem.⁹⁶

Aqueles que presenciaram as apresentações dos Doors na época, a exemplo do que disseram alguns dos autores citados até o momento, dão a entender que cada show da banda era um momento único e que nada pode assemelhar-se àquelas experiências. Aqui, nos conectamos novamente à essência da performance, cara aos nossos estudos, como vimos discutindo nos capítulos anteriores. Quando dizemos popularmente, em relação à uma experiência catártica vivenciada, que “só estando lá para saber”, remetemos de alguma maneira à “forma ‘pura’ da obra poética oral”, segundo propõe Zumthor (2010, p. 232), que é “o que, da dimensão dada a seu espaço pelo gesto, subsiste em memória, depois que as palavras foram suprimidas. Tal é a experiência estética que constitui a performance”. Isso posto, passamos ao próximo capítulo de nossa pesquisa, onde apresentaremos, empiricamente, o resultado de nossas discussões por meio das letras traduzidas e comentadas e das versões das canções.

⁹⁵ Frank Lisciandro é um fotógrafo, cineasta e escritor estadunidense, amigo de Jim Morrison e Ray Manzarek dos tempos do curso de cinema na Universidade da Califórnia em Los Angeles (UCLA).

⁹⁶ [...] in 2010, much to the media's delight and thanks to a long campaign conducted by Doors fans, the outgoing governor of Florida pardoned Jim of the Miami conviction, and in 2011, a new Doors documentary, *When You're Strange*, narrated by Johnny Depp and given a worldwide theatrical release, was awarded a Grammy for Best Long Form Music Video.

4 CANÇÕES TRADUZIDAS E COMENTADAS

O trabalho que se pretende levar a cabo neste capítulo é, primeiramente, o da tradução das letras das canções selecionadas do The Doors, feitas para serem cantadas, que serão apresentadas em ordem cronológica, em formato bilíngue e com comentários sobre o processo tradutório e breve análise canção a canção, como relatado anteriormente. É importante observar que o método de análise das canções e do processo de tradução por nós utilizado nesta etapa do projeto é, na verdade, um “não método”, estando ligado, antes, às características e necessidades de cada canção, analisadas caso a caso. Isso significa dizer que cada peça musical terá uma abordagem diversa, de acordo com o que julgarmos mais produtivo para cada situação, o que implica, entretanto, que, mesmo não havendo um padrão de análise que possa ser estendido a todas as canções uniformemente, trabalharemos sempre com algum tipo de sistematização em cada peça separadamente. Como resultado, uma canção pode ser analisada com ênfase em aspectos morfossintáticos da letra, por exemplo, enquanto outra será vista sob uma perspectiva de seu conteúdo, ou de sua perspectiva histórica; da mesma forma, uma avaliação pode pautar-se por uma descrição (sem seguir, necessariamente, nenhum modelo prévio) de sua métrica, ao passo que uma segunda, sem possuir a métrica como característica de destaque, estará apta a ser abordada preferencialmente segundo preceitos de sua musicalidade; por fim, isso implicará também análises mais prolixas ou extensas em contraposição a outras mais sintéticas ou curtas. Ressaltamos que essa última característica não é uma exclusividade nossa, já que Carlos Rennó – apenas para citar um nome –, no livro sobre Cole Porter (*Canções, versões*), compactua da mesma irregularidade na formatação dos textos ao efetuar comentários sobre suas traduções no capítulo “Notas sobre as versões” (1991, p. 73-77), sendo isso uma decorrência, muito provavelmente, como em nosso caso, da exigência idiossincrática de cada peça musical.

A singularidade de cada canção, que levou a padrões de análise diversos, está certamente associada às escolhas tradutórias. Em alguns momentos fomos mais rígidos com a métrica, em outras com a sonoridade; em alguns, nos apegamos ao sentido semântico das palavras ou frases, em outros, ao seu ritmo; e assim por diante, sempre buscando estabelecer um discurso paralelo ao original, mas que pudesse variar livremente em relação às necessidades impostas por cada canção e ao efeito pretendido. Nesse ponto nos aproximamos novamente do proposto por Peter Low no seu *pentathlon approach*, ou seja, a estratégia usada para a tradução sendo feita com base em cinco itens principais – quais sejam cantabilidade, sentido, naturalidade, ritmo e rima –, variando-se a ênfase dada em cada item de acordo com o

peso que representem na formação de um sentido, acrescentamos, que permeie o discurso como um todo.

A partir de agora, apresentaremos também as traduções conjugadamente a suas versões, como prometido no título do trabalho. As letras em português foram interpretadas por Vilma Ribeiro⁹⁷, sobre novos arranjos performados e gravados em estúdio separadamente. As gravações e suas fichas técnicas poderão ser conferidas no site:

<<https://transcancao.wixsite.com/thedoors>>.

4.1 ALABAMA SONG (WHISKEY BAR)

Composta por Bertolt Brecht e Kurt Weill como parte da peça *Rise and fall of the city of Mahagonny*, de autoria de Brecht e lançada em 1930, “Alabama song”, também conhecida como “Moon of Alabama”, “Moon over Alabama” e “Alabama song (whiskey bar)” (o último nome é o da versão do The Doors), foi já regravação por vários artistas, sendo a gravação do grupo de Los Angeles talvez a mais famosa. A canção, que foi escolhida por Jac Holzman, presidente e fundador da Elektra Records, como sua favorita nos shows do grupo antes de assinarem com a gravadora (CRISAFULLI, 1995, p. 25), seria lançada como a quinta faixa do lado A do primeiro álbum da banda, em janeiro de 1967, que continha ainda a música mais famosa dos Doors até hoje, “Light my fire”, e que os levaria ao lugar mais alto das paradas musicais em julho daquele ano. Mesmo não sendo uma composição do quarteto californiano, “Alabama song” se encaixa temática e formalmente à unidade estética proposta no disco, o que a fez, muitas vezes, ser confundida como uma canção de autoria do próprio The Doors. Em entrevista à revista *Crawdaddy*⁹⁸, Paul Rothchild (in: SUGERMANN, 2006, p. 65), produtor dos cinco primeiros discos da banda, declara [sobre essa identidade que a canção de Brecht possuía com as canções do The Doors]:

Ray Manzarek e Jim Morrison eram ambos admiradores de Kurt Weill e Bertolt Brecht, por razões óbvias. Acredito que Brecht dizia nos anos trinta o que Morrison estava tentando dizer nos anos sessenta. São mensagens completamente diferentes, mas ambos estavam tentando expor uma realidade para suas gerações. É uma espécie de tributo do The Doors a uma outra época, uma outra grande época com grandes homens. E a letra de ‘Alabama Song’ é estranhamente atual.⁹⁹

⁹⁷ Ver nota 21, p. 26, supra.

⁹⁸ The night on fire: Rothchild speaks. Entrevista concedida a Paul Williams, editor da revista *Crawdaddy*, em março de 1967, ali publicada por ocasião do lançamento do álbum de estreia do The Doors.

⁹⁹ Both Ray and Jim are admirers of Kurt Weill and Bertolt Brecht. For obvious reasons. I guess Brecht was saying in the thirties what Morrison is trying to say in the sixties. They’re completely different messages, but

Uma obra precursora a tratar das traduções de Brecht no Brasil é o álbum *Cida Moreyra interpreta Brecht*, de 1988. Nele, Moreyra canta nove versões em português de canções de Brecht (em parceria com Kurt Weill e Kurt Schwaen) feitas por Cacá Rosset, Duda Neves, Silvia Vergueiro, entre outros, além de mais oito faixas não traduzidas. É uma pena que “Alabama song” esteja entre aquelas que não foram traduzidas. De qualquer forma, o disco não deixa de servir como inspiração para o nosso trabalho.

Na sequência, faremos então breves considerações a respeito de algumas das escolhas e expedientes musicais e linguísticos usados no processo de tradução de “Alabama Song” que, em nossa versão, é ressignificada através de recontextualização geográfica e sociocultural e reformulação do arranjo musical, passando a se chamar “Lua de Pindorama (canção do bar)”. Vamos ao texto.

Alabama song (whisky bar)¹⁰⁰

Well, show me the way
 To the next whiskey bar
 Oh, don't ask why
 Oh, don't ask why

Show me the way
 To the next whiskey bar
 Oh, don't ask why
 Oh, don't ask why

For if we don't find
 The next whiskey bar
 I tell you we must die
 I tell you we must die
 I tell you, I tell you I tell you we must die

Oh, moon of Alabama
 We now must say goodbye
 We've lost our good old mama
 And must have whiskey, oh, you know why

Well, show me the way
 To the next little girl
 Oh, don't ask why
 Oh, don't ask why

Show me the way
 To the next little girl
 Oh, don't ask why
 Oh, don't ask why

For if we don't find
 The next little girl
 I tell you we must die
 I tell you we must die
 I tell you, I tell you I tell you we must die

Lua de Pindorama (canção do Bar)

Me diga, alguém,
 onde é que tem um bar
 Não pergunte quem vai
 Não pergunte quem vai

Me diga, alguém, 5
 onde é que tem um bar
 Não pergunte quem vai
 Não pergunte quem vai

Se eu não descobrir
 Onde é que fica o bar 10
 Eu posso até pirar
 Eu posso até pirar
 Eu posso, eu posso, eu posso até pirar

Ó Lua de Pindorama
 É hora de dar adeus 15
 Pois nós, sem mãe e sem grana
 Bebemos até cair, graças a deus!

Me diga, alguém,
 onde é que encontro um par
 Não pergunte o que há 20
 Não pergunte o que há

Me diga, alguém,
 onde é que encontro um par
 Não pergunte o que há
 Não pergunte o que há 25

Se eu não encontrar
 Alguém pra ser meu par
 Eu posso até pirar
 Eu posso até pirar
 Eu posso, eu posso, eu posso até pirar 30

¹⁰⁰ Letra: Bertolt Brecht. Música: Kurt Weill. (In: DOORS, 2006. *Perception*: 40th-anniversary edition 12-disc box set).

Verificou-se logo de início, durante o processo de tradução, a conveniência de se substituir a marcação regional, geográfica, representada principalmente pelo topônimo “Alabama”, por outro termo que, captando o espírito do original, adquirisse um sentido correlato e mais abrangente. Uma solução possível envolve a substituição de termos específicos por termos genéricos (substituir “Alabama” por “cidade”, por exemplo), ou vice-versa. Outra possibilidade é utilizar palavras do mesmo campo semântico (“estrela” no lugar de Lua, digamos). O uso desse tipo de artifício, conhecido como “domesticação”, pode ainda incluir a “aclimatação” do conteúdo do original à realidade empírica do tradutor – visto por Pound (apud RENNÓ, 2014, p. 181) como “um caso de transposição cultural para uma ambiência local” – e é perfeitamente justificável em traduções feitas para serem cantadas, declara Peter Low (2017, cap. 4. “To domesticate or not?”, par. 10). “Mesmo quando se mostra impossível preservar elementos culturais do material-fonte”, prossegue o escritor, “o uso de elementos da cultura de destino não é a única alternativa: detalhes específicos de uma cultura podem ser frequentemente substituídos por elementos neutros ou universais”.¹⁰¹

Na peça de Brecht, a música é cantada por um grupo de prostitutas que partem do Alabama em busca de “bebida, dinheiro e sexo”. Em um primeiro momento, optou-se por retirar a marcação geográfica e tratar a canção sob uma perspectiva mais global, pela qual o tom boêmio, em certo aspecto hedonista da composição, é colocado, em uma das possibilidades de interpretação, em primeiro plano. A ideia presente no original, de um eu-lírico que da Lua se despede para “embarcar” em uma jornada “etélica” e aventureira seria portanto preservada, mas substituída por nova intervenção estética, onde tais características seriam enquadradas de forma mais universalizante. Nessa linha de raciocínio, chegamos à primeira versão da canção, onde a “lua do Alabama” transformava-se em um “não lugar”, abrindo-se mão do sentido específico para se preservar a rima. Assumimos o novo título, “Ó, Lua, ó grande dama”, que se repetia no refrão, como um expediente possível, fazendo parte, inclusive, do projeto que deu origem a esse trabalho. De qualquer forma, embora já houvésemos registrado o áudio “demo” dessa primeira versão, e a tradução do trecho resolvesse de forma razoavelmente satisfatória, na falta de outra, uma das necessidades primeiras na versão da faixa (que era justamente globalizar a marcação geográfica ou adaptá-la regional e culturalmente ao espaço de destino da tradução), a solução ainda não convencia segundo os critérios de tradução e versão de canções estabelecidos inicialmente por nós em busca do resultado pretendido para esta pesquisa. Por outro lado, cantar à “lua do Alabama”,

¹⁰¹ *Even [...] when it proves impossible to retain source-culture elements, the use of target-culture elements is not the only alternative: culture-specific details can often be replaced by universal or neutral ones*

no século XXI, no sul do Brasil, como parte de um projeto vernáculo – que busca o conhecimento e a afirmação do “eu”, com movimento direcionado à confecção de uma “forma própria” enquanto proposta identitária de formação cultural de uma nação através de experimentação crítica da alteridade, através do reflexo no outro, do conhecimento do outro, do estrangeiro, para então fazer a volta ao ponto de partida, a si mesmo (*bildung*)¹⁰² –, nos parecia demasiadamente artificial. Sugestões, é claro, eram mais do que bem vindas naquele momento. Em um grupo de estudo organizado pelo orientador desta pesquisa e seus orientandos (o “grupo das segundas”), não tardaram a surgir ideias. “Alabama” poderia transmutar-se em “Copacabana”, ou em “Ipanema”, ou mesmo em “Diamantina”, todos topônimos brasileiros famosos, que mantinham a sonoridade do original. Uma outra sugestão tentava resolver o problema sob outro prisma, musicalmente: manter a proposta inicial (“Ó Lua, ó grande dama”) e acrescentar “Alabama” como resposta ao verso principal, em segunda voz, em uma espécie de antipalimpsesto – mais ou menos aos moldes do que Gilberto Gil faz em sua versão de “Woman no cry”, ao alternar a letra original com a tradução no refrão, utilizando-se da sobreposição como que a frisar a sua condição de produto derivado, assim como observado por Flores & Gonçalves (2017, p. 127). Não obstante todas as propostas nos parecessem factíveis e legítimas do ponto de vista da rima e da cantabilidade, “Copacabana, “Ipanema” e “Diamantina” não possuíam nenhuma identificação ou laços com a autoria deste trabalho, pecando em questões como ritmo, sentido e principalmente naturalidade, além de, principalmente nos dois primeiros casos, já terem se tornado quase um lugar-comum por sua celebração constante (e sólida, vale dizer) na música e artes em geral. A quarta ideia nos parecia razoável e aguardava, como uma possibilidade, a finalização do arranjo musical. A resposta que buscávamos surgiria por acaso, quando não mais pensávamos a respeito do assunto, deixando que a versão evoluísse por si após um período de maturação. Assistindo, com meu filho de um ano de idade na época, aos vídeos musicais do Palavra Cantada, grupo de música infantil (do qual somos admiradores) formado por Paulo Tatit, ex-integrante do grupo “Rumo”, e Sandra Peres, deparei-me com os versos “Pindorama, Pindorama, é o Brasil antes de Cabral / Pindorama, Pindorama, é tão longe de Portugal”, da canção “Pindorama” (2000), de autoria da dupla. Chegava-se, naquele momento, ao arremate buscado e a versão estava, ao menos nesse aspecto, resolvida: “Moon of Alabama” → “Lua de Pindorama”. Tinha-se finalmente a referência à “lua do Brasil”, com força poética, não trivial, e de quebra com uma rima perfeita em relação ao original.

¹⁰² Cf. BERMAN. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*, 2002, p. 80-84.

Pelos mesmos motivos, substituímos “whiskey bar” por “bar” e “whiskey” por (qualquer) “bebida” (alcoólica) [“must have whiskey” → “bebemos até cair”], simplesmente. “Whiskey bar”, cujo correspondente em língua portuguesa poderia ser “whiskeria”, não nos parece muito natural ou comum em nosso país, aproximando-se mais, talvez, do significado de “bordel”. Acreditamos que a ambiguidade, em que o significante pode indicar tanto “um bar onde é possível beber whiskey” quanto “um bordel” (já que a peça trata, como referido, de prostitutas em sua jornada pessoal), possa estar presente no original, mas, como dissemos, considerando que a utilização da palavra “whiskeria” poderia soar pouco natural em nossa língua/cultura semântica e sonoramente, e considerando que optamos inicialmente pela substituição da delimitação geográfica, decidimos manter somente “bar” (um bar qualquer) em nossa versão, de modo a tornar mais abrangente a relação entre significante e significado, neste caso específico.

Na sequência, optou-se por traduzir, em alguns momentos, não os termos ou sentenças, mas a estética ou o ritmo do material-fonte, como nos casos em que se substituiu “show me the way / to the next” e “I tell you we must die” por “Me diga, alguém / onde é que tem” e “Eu posso até pirar”, respectivamente, mantendo-se o “clima” do original. Em outros momentos, optamos pela manutenção do esquema sonoro, como nos casos em que se transmutou “way” por “alguém” ou “why” por “vai”, traduzindo-se a sonoridade ou a rima, sem deixar de estabelecer, ressalta-se, algum tipo de correspondência, mesmo que indireta, ao significado ou “tom” do original. Outro expediente utilizado foi a substituição de “little girl” por “par”, onde, além de ganhar-se em sonoridade através da rima com o verso anterior (“encontrar”) ou com a palavra “bar”, muito assinalada sonora e semanticamente na letra, permutou-se a questão de marcação de gênero contida no original por sua ausência no material de destino.

No refrão, optou-se (além da substituição de “Alabama”, conforme salientado acima) pela reformulação do sentido e adição de nova informação ao trocar-se “We’ve lost our good old mama” por “E nós, sem mãe e sem grana”, preservando-se a rima. O novo dado, “sem grana”, faz referência à letra de 1930, onde em um dos versos, subtraído na versão do The Doors, enuncia-se: “Show me the way / To the next little dollar”. O que estamos fazendo aqui é então uma espécie de retradução da “tradução” dos Doors (contrariamente, portanto, ao pressuposto de que a tradução da tradução deve ser evitada), mas sem deixar de dialogar com o original de Brecht. De acordo com Paul Rothchild (apud SUGERMANN, 2006, p. 65), o referido verso foi retirado pela banda porque “está fora do contexto do The Doors por não ser

exatamente algo com o que eles se preocupassem”¹⁰³. Em nossa versão, preservou-se, portanto, esse ponto de vista, mas incluindo uma terceira possibilidade, que corresponde à nossa visão, a partir do contraponto das duas anteriores. O eu-lírico não só não está em busca de dinheiro como parece não se importar por estar “sem grana” (sua busca é por diversão). Como dissemos, na peça de Brecht a música é cantada por um grupo de prostitutas que partem de sua cidade em busca de bebida, rapazes e pagamento por seu trabalho (“whiskey bar”; “little boy” [alterado para “little girl” na versão do The Doors]; “little dólar”). Nesse caso, ter perdido a mãe (“good old mama”) pode significar duplamente ter perdido a mãe biológica (ou o contato com, ou não poder contar com, em função da profissão marginal que ostentam as personagens) ou ter perdido sua “cafetina”, que lhes dava proteção (amparo, segurança) e estabilidade. Na presente versão, estar “sem mãe e sem grana” é também estar desprotegido e sem perspectivas, quer dizer, não ter nada a perder, mas, nesse caso, sem fazer disso um problema. Pelo contrário: a única coisa que se tem a perder, nesse caso, é a possibilidade de diversão com bebidas e pares amorosos, ao que o eu-lírico parece entregar-se avidamente e sem arrependimentos, em uma vida boêmia e hedonista: “Bebemos até cair, graças a deus!”. Assim, tendo-se optado pela transposição da rima em “goodbye” e “why” para “adeus” e “deus”, respectivamente, inserimos no último verso formulação estética que ressignifica o sentido contido no verso original, sem deixar de a ele fazer relação, mesmo que indireta: “And must have whiskey, oh, you know why” → “Bebemos até cair, graças a deus!”. Quando fizemos essa escolha tradutória, além de acenarmos ao uso determinado do álcool como espécie de vislumbre do popular “afogar as mágoas”, por parte do sujeito poético, tínhamos em mente o famoso samba de Elizeth Cardoso e João do Violão, de 1973, cujos versos enunciam: “Eu bebo sim / Estou vivendo / Tem gente que não bebe / E está morrendo”.

Como dissemos, “Alabama song” foi regravada por diversos artistas, nas mais variadas formas. Entre as versões dignas de nota, além da gravação do The Doors, estão a de David Bowie, de 1980, a de David Johansen, de 1994, e a de Nina Simone, de 1984, entre outras. Uma curiosidade sobre a versão feita pelo The Doors, responsável pelo sonoridade singular da canção, é revelada por Rothchild (apud SUGERMANN, 2006, p. 65-66)¹⁰⁴:

¹⁰³ *And that is out of context for The Doors, that's not quite what they had in mind...*

¹⁰⁴ *[...] there is a strange instrument on that tune. It comes from about the nineteen-twenties; it's a variant of the auto-harp. Instead of being strummed or plucked it's struck. The instrument is called a Marxaphone, it was patented under that name. It's a series of steel springs that are located at an angle above the strings; you push down on the steel springs and a little metal hammer at the end goes buoong [...] Ray played it on an overdub...*

Há um instrumento estranho na gravação. Foi criado por volta dos anos vinte e é uma variação do auto-harp. Em vez de ser dedilhado ou tocado com palheta, ele é “golpeado”. Chama-se Marxaphone, foi patenteado com esse nome. Consiste em uma série de pequenas hastes de metal localizadas inclinadamente sobre as cordas. Quando as hastes são pressionadas para baixo, um pequeno martelo de metal localizado na ponta das hastes atinge as cordas, fazendo-as vibrar. Ray Manzarek gravou esse instrumento em *overdub* [por cima do que já havia sido gravado].

Em nossas soluções tradutórias de letra e, sobretudo, de harmonia e arranjo, tivemos, em diálogo com o original de Brecht e com a versão do The Doors, vale frisar, as três versões citadas funcionando polifonicamente como base para nossa criação. A versão de David Bowie, chamada “Alabama song”, gravada em 1978 e lançada como lado A de um compacto em 1980, é preenchida por dissonâncias e irregularidades rítmicas, conferindo-lhe um tom sombrio e sarcástico, o que a faz destacar-se, em termos de arranjo, da canção original, mas aproximar-se conceitualmente do “Teatro Épico de Brecht”, representado pela quebra de linearidade e uniformidade do discurso artístico e pela agitação crítica que se objetivava promover no espectador, mais do que mero entretenimento. O músico inglês declarou em 2002¹⁰⁵, antes de executar a canção em um show: “Quando eu estava vivendo em meu apartamento em Berlin, eu costumava cantar essa todos os dias no café da manhã.”¹⁰⁶ A declaração é irônica e revela um pouco do espírito marginal, subterrâneo de que fala a canção, e que tangencia de alguma forma as discussões em torno da sanidade mental. A versão de Bowie contém a parte da letra que fala de dinheiro (“Show me the way to the next little dollar”) e coincide com um Bowie quebrado financeiramente pelo vício no final da década de 70. De certa forma, o espírito hedonista, ao mesmo tempo que, antagonicamente, autorreflexivo da versão de Bowie, faz parte do “tom” despretensioso, embora metadramático e arrebatado, pretendido em nossa versão. As dissonâncias harmônicas e descontinuidades rítmicas produzidas pelo artista britânico, por se revelarem artisticamente singulares, quer dizer, por fazerem parte de uma expressão artística idiossincrática e pessoal, que muito o caracterizam, nos serviram como contraponto no sentido de optarmos por um caminho inverso. Em nosso caso, buscamos resolver a questão de uma forma menos abrupta e sem ênfase em (não obstante isso não implique ausência de) desvios sonoros como definidores de uma estética, embora tenhamos re-harmonizado a canção por inteiro e a ressignificado

¹⁰⁵ David Bowie Live: Max-Schmeling-Halle Berlin. Direção: Paul Hauptmann. Berlin, Art TV Film: 22 de Setembro de 2002. Transmitido por SAT 1, Alemanha, 09 de fevereiro de 2003. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Rp3IQK3x7fQ>>. Acesso em 08 de fevereiro de 2018.

¹⁰⁶ *When I was living in my apartment in Berlin I would sing this at breakfast every morning*. A afirmação faz referência a época em que Bowie passou por um período de reclusão em Berlin, morando em um apartamento com o amigo Iggy Pop, de 1976 a 1978, buscando reabilitar-se de seu vício em cocaína na época.

ritmicamente em muitos aspectos, tornando-a, digamos, mais afeita à dança. “A música apodrece quando se *afasta muito* da dança”, assim como “a poesia se atrofia quando se afasta muito da música”, sustentava Pound (2006, p. 61, grifo do autor). De qualquer maneira, isso não deixa de implicar busca por originalidade e por elaboração técnica, temática ou estilística. Ressalta-se, pois, a importância de se pensar a tradução em termos de oposição tanto à noção de decalque quanto à noção de atualização dos conteúdos e da forma do original, isto é, a importância de se evitar a sua mera incorporação em estéticas ou atos comunicativos atuais, para não correr o risco de transformá-la, digamos, em uma *belle infidèle* francesa. Para citar, *en passant*, alguns dos elementos do trabalho realizado, destacamos a colocação, em primeiro plano, de violão (em função paralela a que desempenha a guitarra presente nas versões do The Doors e de David Bowie) com afinação da sexta corda um tom abaixo (no jargão, com o “bordão em ré”), que atua harmonicamente e percussivamente sobre toda a sequência inicial e estende-se ao refrão, influenciando suas resoluções harmônicas. Indo adiante, na segunda versão mencionada, em um arranjo muito particular de “Alabama song” (chamada de “Moon Over Alabama”¹⁰⁷), gravada ao vivo, Nina Simone expõe uma visão particular sobre a canção, desconstruindo-a harmonicamente, ritmicamente e melodicamente, para ressignificá-la, como que tomando-a para si, a ponto de deixá-la quase irreconhecível em relação ao original de Brecht. A cantora e compositora, mestre neste tipo de procedimento, age como se cada canção de outros autores que ela interpreta tivesse sido escrita por ela mesma. A versão de Nina Simone, assim como a de Bowie, ilustra a necessidade de re(e)laboração artística a cada leitura, ao mesmo tempo em que traz ao primeiro plano a discussão sobre autoria. Em suas versões, buscamos inspiração e respaldo para almejarmos novos pontos de vista em nossa criação a partir do original, o que talvez tenha resultado, aqui, em um impulso de “modernização” da canção como um todo – sem interromper, convém repetir, o diálogo com o material que lhe deu origem. Por fim, temos a versão de David Johansen (com Ellen Shipley, Ralph Schuckett e Bob Dorough), vocalista da banda nova-iorquina New York Dolls, que trabalha com ênfase no contraste (já existente na composição original) entre as estrofes principais e o refrão, levando ao máximo a tensão no arranjo, através de notada marcação nos tempos fortes e uso de ruídos mecânicos que formam uma espécie de “maquinaria” rítmica e harmônica nas estrofes, até o afrouxamento total na suavização melódica, harmônica e rítmica

¹⁰⁷ De Nina Simone destacamos duas versões da canção, ambas gravadas ao vivo. A primeira, sobre a qual não encontramos maiores informações, possui arranjo de piano, guitarra e voz (disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=JWRB14SNEcQ> > [S.l.: s.d.]. Acesso em 08 de fevereiro de 2018). A segunda, um medley com “Mississippi Goddam”, em arranjo de piano, bateria e voz, gravada ao vivo em Londres em 1984 e lançada originalmente em 1987 [In: Live at Ronnie Scott’s (DVD), 2003].

do refrão. A faixa faz parte de um CD com canções de Kurt Weill na voz de vários artistas, lançado em 1997¹⁰⁸. O CD corresponde ao áudio de documentário lançado em 1994¹⁰⁹, que inclui um vídeo de “Alabama song” inspirado pelo teatro de Brecht e estrelado por David Johansen¹¹⁰. O binômio tensão vs. suavização da versão de Johansen é mantido, em outra proporção, em nossa visão sobre a faixa. Para isso, nos utilizamos de alteração do encadeamento rítmico na transição entre partes de estrofe e refrão, bem como de interpolação de acordes tradicionais maiores ou menores com acordes que resultam em sonoridade incomum (com maior ou menor grau de dissonância) em função da repetição da nota mais alta (aguda) em vários estágios da sequência harmônica durante o estribilho. Além disso, vale salientar, não obstante nosso foco não estivesse em reproduzir as características conceituais do “Teatro Épico” de Brecht, nos esforçamos por suscitar “estranhamento” que de alguma forma a ele remeta pela quebra da regularidade do discurso da canção, através, principalmente, da utilização de intervalos melódico/harmônicos não previsíveis ou não facilmente apreensíveis em um primeiro contato.

4.2 HORSE LATITUDES

“Horse Latitudes” faz parte do segundo disco do The Doors, *Strange Days*, lançado em outubro de 1967. Quinta faixa do lado A, a canção é, na verdade, a declamação de um poema sobre fundo musical minimalista. O álbum foi gravado em aproximadamente dois meses, utilizando-se a última palavra em tecnologia de registro de discos na época: um sistema de oito pistas de gravação recém adquirido pela gravadora Elektra. Para se ter uma ideia, informa Chuck Crisafulli (1995, p. 42), *Sgt. Pepper’s lonely hearts club band* (lançado cinco meses antes) – o álbum divisor de águas dos Beatles, inclusive no que se refere às técnicas de gravação – foi gravado em equipamento de quatro pistas. Ainda na perspectiva de Chuck Crisafulli (1995, p. 41),

Strange days apresentava um olhar surpreendente dentro do estranho universo do The Doors. O disco era um lugar arrepiante, desconcertante e assustador para se estar, pleno de “ugly faces”, “tiny monsters”, “lost little girls” e “moonlight drives that ended at the bottom of the ocean”: um lugar de “trevas”, numa época em que o

¹⁰⁸ *September songs: the music of Kurt Weill*. [S. l.]: Sony, 1997.

¹⁰⁹ *September songs: the music of Kurt Weill*. Direção: Larry Weinstein. [S. l.: s.n.], 1994. Documentário. Color. First broadcast in Germany on December 7, 1994; first broadcast in the U.S. January 24, 1995. (Cf. <<http://www.worldcat.org/title/september-songs-the-music-of-kurt-weill/>>).

¹¹⁰ Vídeo de “Alabama song” disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=NLMP50iK0G0>>. Acesso em 15 maio. 2018.

“Verão do amor” era ainda uma fresca lembrança e os Beatles proclamavam “All you need is love!”¹¹¹

“Horse Latitudes”, que Danny Sugerman (2006, p. 8) chamou de “tormento dissonante”¹¹², é um poema de imagens densas sobre cavalos que morriam afogados ao serem arremessados ao mar para aliviar o peso de navios encalhados (“Awkward instant / And the first animal is jettisoned / Legs furiously pumping” [“Incômodo instante / E o primeiro animal é atirado / patas pulsam em fúria”]), e se opõe, ao mesmo tempo em que anuncia e sublinha, a faixa seguinte, “Moonlight Drive”, canção de amor com versos apaixonados e linhas finais que sugerem um (metafórico) “pacto de suicídio passional”, um “afogar-se (de) por amor” (“Goin’ down by the ocean side [...] / Baby gonna drown tonight” [“Descendo pela beira-mar / Noite adentro vamos nos afogar”]). A primeira é resolvida musicalmente com a declamação da letra sobre fundo musical minimalista e ruidoso, a sublinhar o sentimento de agonia expresso no poema. A segunda é recoberta por melodia e harmonia ao estilo *mainstream*, enfatizando a ludicidade da letra e preparando para o momento em que a dinâmica da voz e do arranjo se elevam, de modo a conduzir ao clímax discursivo nos versos finais. Para o fundo musical de “Horse Latitudes” foram criados efeitos em estúdio que misturavam “ruído branco” criado pela rotação manual de fitas de gravação em várias velocidades, garrafas sendo atiradas em uma lata de lixo e um piano sendo tocado não pelas teclas, mas por dentro, diretamente nas cordas através da abertura da tampa. Ray Manzarek (apud CRISAFULLI, 1995, p. 51) declarou em entrevista que “eles estavam raspando e puxando as cordas e batendo nelas com baquetas de bateria; depois, foi colocado um *delay* na gravação. Provavelmente todo mundo colocou as mãos no piano pelo menos uma ou duas vezes. Foi um momento de muita diversão”¹¹³. A última frase demonstra mais um contraste: a diversão no momento da gravação diverge do espírito bizarro do poema. Ao vivo, a banda chegou a incluir a parte vocal de “Horse Latitudes” durante os versos finais de “Moonlight Drive”, misturando as duas canções. Morrison fala sobre a inspiração e o clima sombrio da primeira (apud CRISAFULLI, 1995, p. 51):

¹¹¹ *Strange Days offered a startling glimpse into The Doors’ eerie cosmos. This was an exhilarating, disconcerting and fearsome place to be, full of ugly faces, tiny monsters, lost little girls and moonlight drives that ended at the bottom of the ocean: all this darkness at a time when the Summer of Love was still a warm memory and The Beatles were insisting ‘All you need is love!’*

¹¹² “Cacophonous torment”.

¹¹³ [...] *were scraping on them, plucking them, hitting them with drumsticks, and putting a delay on it. [Probably] everyone got their fingers in for a couple of picks. It was to much fun.*

É sobre os *doldrums*, onde os navios à vela espanhóis ficavam presos. Para diminuir o peso das embarcações, eles tinham que atirar coisas ao mar. A maior ‘carga’ eram cavalos para o trabalho no Novo Mundo. E essa canção fala do momento em que o cavalo está no ar. Imagino como devia ser difícil levar os cavalos para o lado do convés. Quando se aproximavam da borda, eles provavelmente começavam a se debater e a coicear. E deve ter sido também um inferno para os homens assistir a essa cena. Porque cavalos conseguem nadar por um tempo, mas então eles perdem sua força e simplesmente começam a descer, afundando lentamente.¹¹⁴

Os *doldrums* a que Morrison se refere (literalmente “depressão”, “desânimo”, “marasmo”, “estagnação”, “inatividade”) são regiões de calmarias nos oceanos Pacífico e Atlântico, nas proximidades do Equador, onde as embarcações costumavam ficar encalhadas em função da ausência de ventos – que poderiam desaparecer completamente por dias ou semanas. Cobrindo uma zona que fica aproximadamente entre 0° e 30° de latitude, ao norte e ao sul, as calmarias equatoriais são causadas pela baixa pressão atmosférica. Ficar preso por tempo prolongado na região, também chamada de Zona de Convergência Intertropical, com clima abafado e calor intenso, poderia levar a tripulação à morte. Daí a justificativa para a atitude extrema, possivelmente a fim tanto de diminuir o peso como de economizar água potável. O ponto que fica próximo às extremidades da área das calmarias, nas latitudes 30°N e 30°S, na faixa subtropical, é conhecido como Horse Latitudes, e deve seu nome muito provavelmente à atitude dos marinheiros ao livrarem-se usualmente dos cavalos, vistos na época como simples itens de carga. Samuel Taylor Coleridge (1995, p. 44) faz menção, em “A balada do velho marinheiro”, ao que deve ser, presumivelmente, a região dos *doldrums*, nos versos:

Dia após dia, o barco ali, dia após dia,
Sem sopro, ali, cravado;
Ocioso qual uma pintada embarcação
Num oceano pintado

Água, água, quanta água em toda parte,
E a madeira a encolher;
Água, água, quanta água em toda parte,
Sem gota que beber.¹¹⁵

¹¹⁴ *It's about the doldrums, where sailing ships from Spain would get stuck. In order to lighten the vessels, they had to throw things overboard. Their major cargo was working horses for the New World. And this song is about the moment when the horse is in the air. I imagine it must have been hard to get them over the side. When they got to the edge, they probably start chucking and kicking. And it must have been hell for the men to watch, too. Because horses can swim for a little while, but then they lose their strength and just go down... slowly sink away.*

¹¹⁵ *Day after day, day after day, / We stuck, nor breath nor motion; / As idle as a painted ship / Upon a painted ocean. / Water, water, every where, / And all the boards did shrink; / Water, water, every where, / Nor any drop to drink.* (Trad. Paulo Vizioli). Título original: *The rime of the ancient mariner*. A primeira publicação é de 1798.

“Horse latitudes” era um dos poemas mais antigos de Morrison, desde quando ele passou a manter um caderno com seus escritos e anotações na época da *high school*. A inspiração para o texto veio de uma ilustração vista em um livro qualquer que mostrava cavalos sendo arremessados de uma embarcação à vela espanhola da época das grandes navegações. A canção, que causava grande frenesi nas apresentações do grupo, foi a responsável por aproximar e selar a relação dos Doors com o futuro empresário da banda, Bill Siddons. O empresário (apud CRISAFULLI, 1995, p. 51) relata que não foi a música do The Doors que o conquistou, mas sim os versos de Jim Morrison. Ao ouvir “Horse Latitudes” em uma das primeiras apresentações do grupo em São Francisco, o agenciador declara que ficou estupefato ao reconhecer algo que não tinha nada a ver com a música como ele conhecia. “A razão pela qual essa canção ainda é capaz, mesmo tantos anos depois, de dar calafrios”, aponta Siddons (p. 51), “é que Jim Morrison acreditava em cada palavra que ele estava dizendo”¹¹⁶.

Em nossa tradução, demos menos atenção, pela primeira vez, à parte musical se comparado às demais canções que integram o projeto. Nossa trabalho foi mais livre nesse caso, abordando-se a tradução muitas vezes também sob a perspectiva da leitura no papel, o que não significa dizer que muitas das decisões não tenham sido tomadas com base na vocalização e com o arranjo musical em mente. Vamos a ela.

¹¹⁶ *The reason that song can still give you chills all these years later is that Jim believed every word he was saying.*

Horse latitudes¹¹⁷

When the still sea conspires an armor
 And her sullen and aborted
 Currents breed tiny monsters
 True sailing is dead

Awkward instant
 And the first animal is jettisoned
 Legs furiously pumping
 Their stiff green gallop
 And heads bob up
 Poise
 Delicate
 Pause
 Consent
 In mute nostril agony
 Carefully refined
 And sealed over

Latitudes de cavalos

Quando o mar manso maquina uma couraça
 E suas sombrias e abortadas
 Correntes produzem reles monstros
 O vero navegar já era

Incômodo instante 5
 E o primeiro animal é atirado
 Patas pulsam em fúria
 Um aflito e inútil galope
 Pescoços se alongam
 Esguios 10
 Discretos
 Hiato
 Exaustão
 Ventas em muda agonia
 Caprichosamente gráceis 15
 E seladas por fim

¹¹⁷ Música: The Doors; Letra: Jim Morrison. (In SUGERMAN, 2006. *The Doors: the complete illustrated lyrics*, p. 75).

Embora Jim Morrison tenha declarado, conforme vimos na citação acima, que o poema se refere ao momento em que o cavalo está no ar, temos razões para crer que apenas a primeira parte define esse momento; a segunda parte, em nossa opinião, pode referir-se tanto ao momento do “voo” do cavalo como dos momentos seguintes em que ele luta pela vida ao tentar nadar nas águas do oceano. O nosso argumento é que a palavra “consent” (que traduzimos como “exaustão”; l. 13) indicaria o momento em que o animal “se entrega”, “abandona suas forças”, e não seria consistente que esse momento acontecesse no ar. Analogamente, o trecho “In mute nostril agony / Carefully refined / And sealed over” (que traduzimos como “Ventas em muda agonia / Caprichosamente gráceis / E seladas por fim”), nas linhas 14 a 16, também não faria muito sentido fora da água: as “ventas” só serão efetivamente seladas, entendemos, no exato momento em que o cavalo afundar, sendo que a última parte a afundar devem ser as narinas (a imagem aqui é a do pescoço esticado com a ponta da cabeça voltada para a superfície). Falaremos sobre isso na sequência.

No título, optamos por manter a tradução literal, já que a expressão se refere a uma localização geográfica específica e desconhecemos outro equivalente em português que seja de uso corrente. “Latitude” significa, além disso, “liberdade”, em sentido figurado, e manter o termo mantém também, portanto, a possível alusão poética a, justamente, a irônica ausência de liberdade e opção que tinham os cavalos naquela situação. No texto, primeiramente, decidimos pela preservação do esquema aliterativo/assonântico sempre que possível, *e.g.*: “still sea” → “mar manso”; “legs furiously pumping” → “patas pulsam em fúria”; “awkward instant” → “incômodo instante”. Em um ou outro ponto, introduzimos um estilo mais coloquial, como ao substituir “is dead” por “já era”. Nesse ponto, ademais, ganha-se com o esquema paronomástico (quase anagramático) que o termo “já era” estabelece com “vero” e com “navegar” (“O vero navegar já era”). No mais, buscamos manter o sentido mais plausível, a nosso ver, de cada verso na construção de uma narrativa linguística que subjaz ao impacto sonoro da canção, já que a mensagem transmitida é, em alguns pontos, hermética. Em nossa interpretação, o trecho “the still sea conspires an armor”, na linha 1 (e que traduzimos como “o mar manso maquina uma couraça”) refere-se à armadilha em os navegantes eram pegos em uma região do oceano que “maquinava uma couraça” intransponível pelos navios. Isso pode ser corroborado pelo excerto “aborted currents” (“abortadas correntes”) dos dois versos seguintes, que reafirmam a impossibilidade de navegação, até que ela cesse por completo no último verso da primeira parte (“true sailing is dead” [“o vero navegar já era”]). “Tiny monsters”, na linha 3, pode fazer alusão à condição tétrica, com risco de morte iminente, em que passam a se encontrar os marinheiros, o que

virtualmente criaria “monstros” capazes de se livrar friamente dos animais como se fossem nada além de carga. Na tradução portuguesa, Manuel João Gomes (1988, p. 31) substituiu o trecho “aborted currents breed tiny monsters” por “abortadas correntes engendram monstrozinhos”. A opção por “monstrozinhos”, embora traduza com relativo acerto a semântica de “tiny monsters”, pertence a um campo estilístico e sonoro que, a nossa ver, não entra em sintonia com o clima sombrio do poema original. Uma opção seria traduzir o excerto por “minúsculos monstros”, tradução literal e, além disso, com aliterações interessantes. No nosso caso, decidimos utilizar “reles monstros”, que além de manter a ideia de “pequeno”, acrescenta a adjetivação “desprezível/sórdido” ao substantivo “monstros”, conceito que, cremos, está sutilmente presente na primeira parte do poema. Mais à frente, a passagem “Legs furiously pumping / Their stiff green gallop” é traduzida, por Gomes, como “Patas com toda fúria devorando / O próprio galope obstinado e verde”. A solução é relativamente exitosa, mas peca, em nosso entendimento, ao substituir “green” por “verde”, o que confere ao verso um certo tom canhestro. “Green”, que no original é provavelmente usado com o sentido de “imaturo”, “ingênuo”, “sem experiência” – o que corresponde de certa forma à condição miserável daqueles animais ao serem descartados no mar –, foi traduzido em nossa versão como “inútil”, fazendo, também, um jogo sonoro de aliterações, assonâncias e paronímias (tendendo à “paronomásia generalizada”) com “patas” e com “aflito” (“*Patas pulsam em fúria / Um aflito e inútil galope*”). Onde, na tradução portuguesa, lê-se “E erguem-se as cabeças”, preferimos “Pescoços se alongam”, o que mantém com mais vivacidade a imagem dos pescoços esguios dos cavalos esticando-se ao buscar manter a cabeça fora da água. Por fim, no antepenúltimo verso – um dos versos-chave do poema –, traduzimos “In mute nostril agony” por “Ventas em muda agonia” (“Na ânsia das ventas mudas”, na tradução portuguesa). Esse é o momento imediatamente anterior ao desaparecimento do cavalo, em que ele, restando apenas a parte da extensão da cabeça que termina no focinho para fora da água, se entrega em exaustão e afunda lentamente em agonia silenciosa. A imagem é angustiante. Vejamos as últimas quatro linhas, no original: “Consent / In mute nostril agony / Carefully refined / And sealed over”; na tradução de João Manuel Gomes: “Aceitação / Na ânsia das ventas mudas / Depuradas com cuidado / E seladas”; em nossa versão: “Exaustão / Ventas em muda agonia / Caprichosamente gráceis / E seladas por fim”. A incisiva frase “mute nostril agony” era, assim como relatado por Crisafulli (1995, p. 51), a escolha do baterista John Densmore para o título do documentário que acompanhava a turnê do The Doors durante o ano de 1968. Entretanto, o filme acabou por ser lançado com o título *Feast of friends*, como sugerido pelo tecladista Ray Manzarek a partir de um dos trechos de “When the music is

over”, canção do segundo álbum do grupo.

4.3 MY WILD LOVE: O CANTO DE TRABALHO DO THE DOORS¹¹⁸

*Deixe-me ir, preciso andar
Vou por aí a procurar
Rir pra não chorar.*

Quando os Doors registraram “My wild love” no TTG Studios, em Los Angeles, para o terceiro álbum do grupo, *Waiting for the sun*, John Avery Lomax e Alan Lomax eram já conhecidos por seu trabalho de pesquisa e gravação *in loco* de cantos de trabalho para o Arquivo de Cultura Folclórica, da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos, entre os quais os notáveis cantos das *chain gangs* dos presídios do sul do país. O ano era 1968. As *chain gangs* haviam sido legalmente abolidas há mais de uma década, os movimentos pelos direitos civis se alastravam pelo mundo, a luta contra a segregação racial no sul dos Estados Unidos havia se intensificado desde o aparecimento dos *Freedom Riders* em 1961, a Parchman Farm (nome pelo qual era conhecida a famigerada Penitenciária Estadual do Mississippi, onde os Lomax, pai e filho, haviam registrado boa parte de seu trabalho mais famoso) havia sido reformulada para se tornar uma prisão convencional de segurança máxima e os cantos de trabalho prisioneiro estavam gradualmente desaparecendo, resistindo somente em pontos isolados do sistema penitenciário norte-americano. As últimas gravações feitas por Alan Lomax, depois da morte do pai, datam do final da década de 50, tendo-se notícia ainda de significantes registros feitos pelo pesquisador Bruce Jackson em uma última incursão por penitenciárias do Texas nos anos sessenta (GIOIA, 2006, cap. 11, par. 55-56). Àquela altura, tendo o esforço dos Lomax e de seus sucessores em contribuir com a documentação das raízes de parte significativa da música popular americana se tornado reconhecido no país, é de se supor que os integrantes do The Doors e sua equipe tivessem, de alguma forma, entrado em contato com o que já havia sido publicado como resultado dessa pesquisa bem como com o que os cantos de trabalho prisioneiro representavam para a formação do blues e da música folk norte-americana. Em um primeiro momento, basta uma rápida audição de “My wild love”, em seu arranjo praticamente à capela, acompanhado unicamente de palmas e pés que batem o chão nos tempos fortes, para verificarmos o que aqui se propõe: a canção dos Doors é

¹¹⁸ Este subcapítulo reformula e amplia a discussão iniciada em VILLATORE, Fernando. My wild love: traduzindo a canção de trabalho do The Doors. In: *Revista Translatio*, nº 14, 2017. p. 142-65.

uma (re)leitura crítica, uma transparente referência aos cantos de trabalho forçado das *chain gangs* do sul dos Estados Unidos. De acordo com Jerry Hopkins e Daniel Sugerman, em *No one here gets out alive* (1997, p. 179), a mais famosa biografia da banda, os arranjos de *Waiting for the sun* foram praticamente todos criados em estúdio. Em “My wild love”, declara-se, “os Doors desistiram do arranjo e a transformaram em um canto de trabalho, chamando todos que estavam presentes no estúdio [...] para bater palmas, bater os pés no chão e cantar em uníssono”¹¹⁹. Em um segundo momento, podem ser identificadas em “My wild love” outras características que fazem parte do universo dos cantos de trabalho: inicialmente, na letra, tais como a repetição de palavras no início dos versos, o uso de “bordões”, a presença de identidade sociocultural e temática marginais, a representação de um inconsciente coletivo e/ou lugar comum, etc.; e, depois, na música, tais como uma melodia simples (com pequenas e sistemáticas alterações da prosódia musical) e circular, de caráter mântico, um ritmo bem marcado (sem alterações e com ênfase no primeiro tempo forte de cada compasso), o uso de “bordões melódicos” e, por fim, uma estrutura de pergunta/resposta ou ascendente/descendente. O nosso trabalho aqui será buscar interpretar criticamente os elementos citados e reproduzi-los na tradução (o que será feito detalhadamente na seção 4.2.3) com o intuito de criar uma estrutura musical e poética paralela.

4.3.1 Cantos de trabalho e as *chain gangs*

Os cantos de trabalho estendem-se por uma ampla gama de possibilidades de categorização, desde cantos de trabalho forçado, como os de trabalho escravo ou prisioneiro, até cantos de trabalho eletivo, como os cantos de marinheiro, de lavradores ou de peões de boiadeiro, embora a fronteira entre trabalho eletivo ou forçado seja, em alguns casos, muito tênue. A nós interessam, para efeito desta pesquisa, os cantos de trabalho prisioneiro, particularmente os das *chain gangs*, pelo fato de serem os que mais se aproximam, em seus aspectos formais, de “My wild love” – o aparentemente anacrônico canto de trabalho do The Doors. Esse tipo de canção, designado para acompanhar o trabalho forçado de detentos, possui, em geral, estruturas métricas, melódicas e rítmicas elementares, de modo a estabelecer uma cadência para o labor que sirva ao mesmo tempo como incentivo e como fator unificador do ritmo e do andamento da labuta, proporcionando, paralelamente, a possibilidade de improvisação, de comunicação entre os envolvidos na execução das tarefas e, ainda, evitando

¹¹⁹ [...] the Doors gave up on the music and turned it into work song by getting everyone present [...] to clap their hands, stamp their feet, and chant in unison.

acidentes nos casos em que movimentos aleatórios possam eventualmente comprometer a segurança do trabalho em serviços que utilizem ferramentas pesadas ou cortantes.

Conforme formulado pelo pianista e crítico musical Ted Gioia (2006, Introduction, par. 13), em seu livro *Work songs*, a música, “quando admitida no sentido de servir às necessidades das pessoas, verdadeiramente amplia o seu alcance e torna-se mais do que isoladamente uma ocupação de músicos no palco ou no estúdio de gravação, entrando em conjunção, nas mais infinitas maneiras, com os indivíduos em si e com o mundo ao seu redor”.¹²⁰ O filósofo britânico J. L. Austin, no livro *How to do things with words*, de 1962, prossegue Gioia (2006, Introduction, par. 15),

[...] descreveu uma classe de atos da fala que ele chamou de ‘performativos’ por sua propriedade de realizar tarefas, de ‘fazer’ coisas, literalmente. [...] Quando alguém diz ‘Eu prometo te pagar os dez reais amanhã’, ou ‘Eu te aceito Susana como minha esposa’ [...], essas pessoas não estão somente descrevendo o mundo, mas verdadeiramente transformando-o em alguma medida, alterando-o através de suas palavras. A música também pode fazer o mesmo, embora nós frequentemente não nos demos conta disso. [...] Eu tenho percebido, desde muitos anos [...], que nesses ‘performativos’ da música [...] pode estar contido seu poder de mudar nossas vidas ao invés de somente funcionar como uma amena trilha sonora.¹²¹

Os cantos de trabalho prisioneiro serviam, nesse sentido, a diversos propósitos. O principal, como mencionado anteriormente, era provavelmente manter o ritmo e a motivação para o labor. Estamos aqui falando, no caso específico das *chain gangs*, de jornadas que começavam às quatro da manhã e estendiam-se até o anoitecer, dez horas por dia, seis dias por semana, o que claramente levava os trabalhadores à exaustão (GIOIA, 2006, cap. 11, par. 25). Criar um andamento que fosse o mesmo para todos, além de palavras e melodias que pudessem funcionar como alívio, amparo ou descontração, atenuaria, alegadamente, o peso e a quantidade de labuta impostos aos condenados. Além disso, os cantos poderiam operar também como uma forma de comunicação entre os detentos. Ainda segundo Ted Gioia (2006, cap. 11, par. 22-23),

Assim como qualquer trabalhador, os condenados contavam com a música para

¹²⁰ [...] when allowed to serve the needs of people, [...] [music] actually broadens its scope. It becomes more than just the isolated pursuit of performers on a stage or in a recording studio, and enters into a myriad of intimate relationships with individuals and the surrounding world.

¹²¹ [...] described a class of speech acts that he called ‘performatives’ because they could actually perform tasks, could literally ‘do’ things. [...] When someone says ‘I promise to pay you ten dollars tomorrow,’ or ‘I take thee Susan to be my wife’ [...], they are not just describing the world but are actually changing it in some small measure, altering it through the words they are speaking. Music can do this too, although we are often oblivious to the fact. [...] For many years now, [...] I have felt [...] that [in the musical performatives] [...] may reside the power that music still has to change our lives and not just provide an unobtrusive background soundtrack.

aliviar o peso do trabalho e coordenar o esforço individual com o esforço do grupo. As letras dos cantos desempenhavam, sem dúvida, um papel simbólico, e serviam muito frequentemente como uma espécie de código dentro do círculo de participantes. [...] As canções também ajudavam, provavelmente, a proteger os indivíduos que as cantavam. Como explicou Bruce Jackson¹²², ‘elas evitavam que um homem fosse individualmente punido com o chicote por trabalhar muito devagar. Os cantos mantinham todos no mesmo ritmo para que ninguém pudesse ser surrado até a morte por mera fraqueza’. Esse tipo de violência era um risco real nas prisões do sul, onde a ameaça do açoite estava sempre presente [...]. Os prisioneiros também se tornavam mais positivos [...]. Como uma rara oportunidade de expressão individual – ou de grupo – em meio ao sofrimento, o cantar funcionava, segundo menciona Jackson, ‘como um cano de escape para as tensões, frustrações e ódios dos detentos’.¹²³

4.3.2 As gravações dos cantos de trabalho nos presídios norte-americanos

Embora não tenham sido os pioneiros no trabalho de gravação de cantos de trabalho, dentro e fora das prisões estadunidenses, John Avery Lomax e seu filho Alan Lomax são sem dúvida os mais conhecidos, sendo deles o maior acervo de gravações desse tipo reunido na Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos. Seu livro *American ballads and folk songs*, de 1934, é uma das maiores compilações de cantos de trabalho existentes com o intuito de preservar a cultura musical com mínima influência externa (GIOIA, 2006, cap. 11, par. 13-17). A respeito de sua incursão nas penitenciárias do sul do país para colher material para o livro, os Lomax (LOMAX, J.; LOMAX, A., 1994, p. xxxiii) declararam que

Foi uma experiência inesquecível. Rostos negros, ávidos, vibrantes, corpos a se agitar, o tinido do metal marcando a batida da canção, melodias tais que só podiam vir de vozes sem treino – livres, indomadas, ressonantes – unidas para cantar uma espécie de melodia semibárbara com letras ásperas e cruas, às vezes diretas e contundentes, resultando em um efeito tocantemente belo e emocionante; enquanto por todos os lados estavam outros homens, atentos e vigilantes, com armas nas mãos! Sim, concordamos que muito da música folclórica nasce do sofrimento [...]. Essa nota de tristeza pronuncia o intenso e constante anseio dos condenados negros por liberdade, pela volta ao lar e por ‘Rosie’.^{124, 125}

¹²² Bruce Jackson (Nova Iorque, 1936) é pesquisador e professor de cultura folclórica americana na Universidade de Buffalo, no estado de Nova Iorque.

¹²³ *As with workers on the outside, convicts relied on the music to alleviate the drudgery of their labor and coordinate the effort of the individual with the rest of the group. The words of the songs also no doubt played a symbolic role, and must often have served as a type of code language within the inner circle of participants. [...] These songs must also have helped to protect the individuals who sang them. As Bruce Jackson has explained: ‘They kept a man from being singled out for whipping because he worked too slowly. The songs kept all together, so no one could be beaten to death for mere weakness.’ Violence of this sort was a real risk in southern prisons, where the threat of the leather strap was ever present. [...] Yet prisoners also derived more positive [...]. By offering a rare opportunity for self-expression – or rather group expression – in the midst of suffering, the songs provided, as Jackson points out, an ‘outlet for the inmates’ tensions and frustrations and angers’.*

¹²⁴ “Rosie” é uma canção de prisioneiros negros, possivelmente com raízes em cantos de escravos, em cuja letra um homem pede incisivamente a uma mulher, “Rosie”, a qual estaria do lado de fora da prisão, que ela seja sua e que cumpra a promessa de não se casar enquanto ele não for solto. O “anseio por ‘Rosie’” citado pelos Lomax

O trabalho feito por Alan Lomax, após a morte do pai, na instituição penal Parchman Farm (nome pelo qual era conhecida a Penitenciária Estadual do Mississippi, conforme citado anteriormente)¹²⁶, deu origem a vários e preciosos registros de canções de presidiários, entre eles o disco *Prison songs: historical recordings from Parchman Farm, 1947-48, vol. 1: murderous home*, de 2009. De acordo com Ted Gioia (2006, Recommended Listening), “essas históricas gravações figuram entre os mais importantes documentos de cantos de trabalho prisioneiro nos Estados Unidos”.¹²⁷

As pesquisas dos Lomax e seus contemporâneos sobre os cantos nos presídios do sul do país durante a primeira metade do século XX impulsionaram também outras realizações sobre o assunto no campo das artes. *E aí meu irmão, cadê você?*¹²⁸, longa-metragem dos irmãos Cohen lançado em 2000, retrata, de forma bem humorada, um pouco da história da Parchman Farm e das *chain gangs*. O filme, que possui nos créditos iniciais a curiosa indicação de ter sido baseado na *Odisseia*, de Homero, conta a história de três fugitivos de uma *chain gang* que estão em busca de um tesouro escondido, durante a “Crise de 29”, no Mississippi. O líder do grupo, ao voltar para casa, encontrará sua esposa prestes a se casar com um pretendente, não sem antes enfrentar, junto a seus dois companheiros de prisão, vários obstáculos no caminho de volta, incluindo a sedução de três, digamos, “sereias modernas”. O destaque do longa fica para a trilha sonora, que conta, como se pode prever, com canções que têm suas raízes no período histórico citado, sendo que a canção de abertura corresponde ao original de “Po’ Lazarus”, gravada por Alan Lomax em 1959 na Parchman Farm e interpretada pelo detento James Carter, no grupo então denominado James Carter and The Prisoners. A canção foi lançada por Lomax como a faixa de número dois do álbum intitulado *Southern Journey, Vol. 5: Bad Man Ballads – Songs Of Outlaws And Desperadoes*, de 1997. Surpreendentemente, a trilha sonora de *E aí meu irmão, cadê você?* (O BROTHER, where art

funciona metonimicamente como o anseio que cada preso tinha em poder reencontrar e viver com suas namoradas ou esposas, ou, no caso dos solteiros ou descompromissados, o anseio por encontrar um par amoroso. Na canção, gravada por Alan Lomax e lançada no álbum *Prison songs: historical recordings from Parchman Farm, 1947-48, vol. 1: murderous home*, os detentos cortam lenha enquanto cantam. A influência da canção na formação do blues americano é visível.

¹²⁵ *The experience was unforgettable. Eager, black, excited faces, swaying bodies, the ring of metal to mark the beat of the song, tones such as can come only from untrained voices – free, wild, resonant – joined in singing some semibarbaric tune in words rough and crude, sometimes direct and forceful, the total effect often thrillingly beautiful. While all around sat other men, alert and watchful, with guns in their hands! Yes, we agree that much of the folk music grows out of suffering [...]. This note of sadness voices the Negro convict’s intense and constant longing for freedom, home, and ‘Rosie’.*

¹²⁶ A Parchman Farm assemelhava-se, mais do que a uma prisão, a uma *plantation* à moda antiga da era pré-abolição no sul dos Estados Unidos, onde a maioria dos detentos era de negros, vigiados por uma quase totalidade de brancos. (GIOIA, 2006, cap. 11, par. 7).

¹²⁷ *These landmark recordings rank among the most important documents of prison work songs in America.*

¹²⁸ Título original: *O brother, where art thou?*

thou? [Soundtrack], 2000) foi um grande sucesso de vendas, com aproximadamente oito milhões de cópias vendidas até o ano 2015, além de ter recebido o Grammy de “Álbum do Ano” em 2002. Pode-se considerar que o imprevisível sucesso obtido pelo disco, em primeiro lugar, é uma indicação do fascínio que a complexidade artística, por trás da aparente simplicidade estética do álbum, causa nas pessoas enquanto instrumento de denúncia e de celebração simultaneamente, e depois, que demonstra o interesse e a identificação da sociedade americana com a formação de seu patrimônio musical em dois de seus estilos mais representativos, o folk e o blues, ambos devedores de créditos ao que os cantos de trabalho representam dentro do espectro cultural dos Estados Unidos. James Carter viveu o suficiente para ver, com surpresa, o tardio sucesso de sua interpretação de “Po’ Lazarus”. Sobre isso, comenta Ted Gioia (2006, cap. 11, par. 59):

Talvez essa complexidade dos cantos de trabalho nos ajude a entender de que maneira uma performance como a de ‘Po’ Lazarus’, gravada na Penitenciária Estadual do Mississippi, em 1959, pode se tornar a principal faixa de um álbum vencedor do Grammy em 2002, batendo Michael Jackson [...]. A extraordinária recepção popular da trilha sonora [...] deve ter se tornado um fenômeno intrigante para os executivos da indústria do entretenimento que participam das cerimônias do Grammy. De fato, muito da música ali contida dificilmente poderia ser descrita como ‘comercial’ [...]. O canto de trabalho estava tão integrado à vida cotidiana dos presos que James Carter, o intérprete principal, sequer se lembrava de ter participado da gravação. Sua surpresa beirava a perplexidade quando, quase quarenta e dois anos depois de ter sido gravado por Alan Lomax, lhe foram entregues um disco de platina e um cheque no valor de vinte mil dólares pelos direitos autorais de sua interpretação no registro da canção. Entrevistado pelo New York Times, Carter admitiu não ter a mínima memória da visita de Lomax. Mas quando lhe disseram que sua gravação estava ultrapassando Michael Jackson na vendagem, o cantor deu uma tragada em seu cigarro, matutou por um momento e então respondeu: ‘Diga a Michael que eu vou diminuir a marcha para que ele possa me alcançar’.¹²⁹

4.3.3 My wild love: tradução e crítica

O escritor e crítico musical Paul Williams declara, no encarte de *Perception* (in:

¹²⁹ *Perhaps this complexity in the work song helps us understand how a performance such as ‘Po Lazarus’, recorded at the Mississippi State Penitentiary in 1959, could become the lead track on a Grammy-winning recording in the year 2002 – beating out Michael Jackson [...]. The tremendous popular response to the soundtrack [...] must have seemed a puzzling phenomenon to entertainment industry executives gathered at the Grammy ceremonies. Indeed, much of the music could hardly be described as ‘commercial’ [...]. This prison work song was so integrated into its day-to-day setting that James Carter, who was the lead performer, even forgot his role in making the recording. His surprise bordered on stupefaction when he was presented with a platinum record and a royalty check for \$20,000 almost forty-two years after his performance for the visiting Alan Lomax. Interviewed by the New York Times, Carter admitted that he had no memory whatsoever of Lomax’s visit. But when told that his recording was outselling Michael Jackson, Carter took a puff on his cigarette, mused for a moment, then replied: ‘You tell Michael that I’ll slow down so that he can catch up with me’.*

DOORS, 2006, encarte de *Waiting for the sun*, p. 3)¹³⁰, que *Waiting for the sun* é um disco “muito consistente em relação à tradição do rock, ao contrário de ser algo descartável ou ‘água com açúcar’. ‘My wild love’ é uma espécie de canto das *chain gangs* feito à capela, muito distante do que possa ser considerado trivial esteticamente”¹³¹. Paradoxalmente, quando o grupo, segundo o guitarrista Robby Krieger, teve de entrar em estúdio após o sucesso dos dois primeiros álbuns para cumprir o contrato com a gravadora, o The Doors estava passando pela “síndrome do terceiro disco”, o que significaria que as bandas geralmente teriam músicas suficientes para gravar somente um ou dois álbuns antes de sair em turnê para promover o trabalho e ficarem sem tempo suficiente para compor novas canções (apud WILLIAMS, in: DOORS, 2006, *Waiting for the sun*, p. 3). Como resultado, boa parte das letras e praticamente todas as músicas e arranjos tiveram de ser feitos antes ou durante as sessões de gravação do LP. “My wild love”, que foi lançada como segunda faixa do lado B de *Waiting for the sun*, parece não ter sido uma exceção. O engenheiro de áudio Bruce Botnick¹³² (in: DOORS, 2006, p. 1, grifo nosso) revela que, àquela altura, no início de 1968,

o The Doors tinha se tornado um fenômeno de audiência. Todo mundo queria estar ao redor da banda. As ‘marias-chuteiras da música’, que mais tarde viriam a ser conhecidas como *groupies*, estavam por toda parte, e havia fartura de bebida e *cannabis*. Algumas dessas pessoas viriam a fazer parte do coro de *backing vocals* ‘murmurados’ ao fundo de ‘My wild love’.¹³³

A temática do pacto feito com o diabo em troca de talento ou sucesso não é novidade nos campos musical e literário. Na música, é famoso o mito de que Robert Johnson teria vendido sua alma em uma encruzilhada de Clarksdale, no Mississippi, em troca de habilidade com o instrumento¹³⁴, dívida que teria sido cobrada pelo tihoso e resultado na morte inesperada e pouco clara de Johnson aos 27 anos de idade. É interessante a esse respeito a citação dos Lomax, em uma das epígrafes de *American Ballads and folk songs*, da frase do teólogo britânico do sec. XVIII, John Wesley, onde se lê: “It’s a pity that Satan should have all the best tunes” (apud LOMAX, J.; LOMAX, A., 1994, p. 7). Nessa atmosfera mítica, o

¹³⁰ Edição comemorativa do 40º aniversário do The Doors contendo versões remasterizadas dos seis álbuns de estúdio da banda, além de vários extras.

¹³¹ [...] *very consistent with the rock tradition rather than a ‘bubblegum’*. ‘My wild love’ is an a *cappella chain-gang sort of chant, again very far from anything aesthetically ordinary*.

¹³² Bruce Botnick foi o engenheiro de áudio em todos os seis discos de estúdio da banda, além de ter sido também o coprodutor (juntamente aos integrantes do grupo) do último, *L.A. Woman*.

¹³³ *The Doors had become a household phenomenon. Everybody wanted to be around the band. Hangers-on, later to be known as groupies, where everywhere, and drink and cannabis were in abundance. Some of these folks became background hummers on ‘My wild love’*.

¹³⁴ Mito a que também se faz alusão no filme dos irmãos Cohen, *E aí, meu irmão, cadê você?*

capeta passa a funcionar duplamente como avalizador e musa de um universo musical nascido em um ambiente sócio-político, diríamos, “infernai”, de segregação racial e pouco afeito aos direitos civis. Tornam-se assim simbólicas canções sobre o assunto, desde o fortalecimento do mito de Robert Johnson, em “Me and the devil blues”, passando pelo Lúcifer quase familiar dos Stones, em “Sympathy for the devil”, até o demônio encarnado nos integrantes da Ku Klux Klan, em “Talkin’ devil”, de Bob Dylan. Os cantos de trabalho prisioneiro, entretanto, não costumavam, via de regra, trafegar por essa temática. Pelo contrário, buscavam na religião e na fé em um Deus supremo conforto para suas vidas desregradas e/ou esfaceladas. De qualquer forma, a aura que remete à figura do demônio estava sempre presente, embora não manifesta, seja na maneira como descreviam seus ambientes de vida e trabalho, seja pela existência de um inconsciente coletivo que associasse o alcance de grandes feitos à presença do diabo. De acordo com o folclorista Bruce Jackson (apud GIOIA, 2006, cap. 11, par. 55) – um dos últimos a registrar *in loco* os cantos de prisioneiros no Texas na metade da década de sessenta¹³⁵ –, embora os cantos fossem vocalizados sempre à luz do dia, seus temas frequentemente abordavam as trevas, a escuridão. Em suas palavras,

As canções, às vezes, são irresistivelmente belas [...]. O tema está sempre ligado ao inferno que representa estar ali [...], e cantos são sempre entoados em ambientes externos, somente à luz do dia. Eles não existem no escuro. Mas é de escuridão, de ausência, de perda, de vazio ou privação que eles tratam. E essas não são coisas fáceis [...] de se cantar. Mas também não são coisas fáceis de serem vividas ou compreendidas, e o canto as faz de alguma forma um pouco mais suportáveis.¹³⁶

Além das letras, as melodias também eram inevitavelmente repletas de melancolia. As melhores canções costumavam ser produzidas pelo sofrimento, resultando, em geral, em peças dolorosas e tristes. Como bem observaram John e Alan Lomax (1994, p. xxxii-xxviii), os condenados estavam interessados em uma arte da qual

[...] eles pudessem tirar proveito imediato, e portanto uma arte que refletisse e fizesse os seus costumes, dramas e sonhos interessantes. [...]
Mesmo os pulsantes cantos de trabalho, entoados com energia e um ritmo poderoso, são matizados com *pathos*. [...]

¹³⁵ O resultado dessa pesquisa pode ser ouvido no álbum *Wake Up Dead Man: Black Convict Worksongs from Texas Prisons*, de 1990. Conforme Ted Gioia, essas gravações documentam os dias finais dos cantos de trabalho prisioneiro em algumas prisões do estado nos anos sessenta (GIOIA, 2006, Recommended Listening).

¹³⁶ *The songs, sometimes, are compellingly beautiful [...]; the subject, always, has to do with making it in Hell. [...] The songs are sung outdoors. They are sung in daylight only. They do not exist in the dark. But it is darkness or absence or loss or vacancy or deprivation that they are about. This is not an easy thing [...] to sing about. But neither is it an easy thing to experience and perceive, and the singing somehow makes it a little more bearable.*

A melancolia das canções das prisões vem sem dúvida do desejo dos negros, como dito por alguém, 'de "cair fora" daquele lugar'.¹³⁷

Na canção dos Doors, o enquadramento dentro dessa atmosfera é feito sem que a ela seja dado o protagonismo, onde a tradição passaria então a funcionar como respaldo, amparo e musa simultaneamente. De fato, o encontro com o capeta é apenas uma das paradas desse amor, a quem se faz referência como sendo do sexo feminino, "ela", em sua rodada quase aleatória, incansável e infinda estrada afora. Vamos à letra da canção original e sua tradução, que passa a se chamar "Meu amor indomável" em nossa versão. A letra original é de Jim Morrison e a música é creditada a todos os componentes da banda (como de costume em todos os álbuns), que faziam os arranjos juntos, embora se saiba que o autor da letra, fosse Morrison ou Krieger, comporia também parte significativa ou a totalidade da melodia.

¹³⁷ [...] they could immediately enjoy, and thus an art that reflected and made interesting their own customs, dramas, and dreams [...].

Even the throbbing chants of labor, swaying with energy and rhythmic power, are colored with pathos [...]. The melancholy in the prison songs comes doubtless from the Negro's desire, as one said, 'to git away f'om here'

My wild love¹³⁸

My wild love went riding
She rode all the day
She rode to the devil
 And asked him to pay

The devil was wiser *
It's time to repent
He asked her to give back
 The money she spent

My wild love went riding
She rode to the sea
She gathered together
 Some shells for her hair

She rode and she rode on
She rode for a while
Then stopped for an evening
 And laid her head down

She rode on to Christmas
She rode to the farm
She rode to Japan
 And re-entered a town

By this time the weather
 Had changed one degree *
She asked for the people
 To let her go free

My wild love is crazy
She screams like a bird *
She moans like a cat
 When she wants to be heard **

My wild love went riding
She rode for an hour
She rode and she rested
 And then she rode on

Meu amor indomável

Meu amor foi por aí
E rodou o dia inteiro
Foi na casa do capeta
E cobrou o seu dinheiro

O diabo, mais esperto 5
Voltando atrás um passo
Lhe pediu que devolvesse
O que já havia gasto

Meu amor foi por aí
E rodou até o mar 10
Várias conchas coletou
Pra enfeitar o seu cabelo

Rodou e seguiu adiante
Continuou por certo tempo
Ao parar já era noite 15
Descansou sua cabeça

Prosseguiu até o sagrado
Se embrenhou por campo adentro
Foi até o Oriente
Retornou para a cidade 20

Neste ponto então o tempo
Em um grau tinha mudado
Implorou a todo o povo
Pra partir sem ser barrado

Meu amor é indomável 25
Como uma ave grita
Tal qual uma gata geme
Quando quer ser escutado

Meu amor foi por aí
E rodou por uma hora 30
Rodou mais e deu um tempo
Continuou e o diabo a quatro

¹³⁸ Música: The Doors; Letra: Jim Morrison. (In: SUGERMAN, 2006, *The Doors: the complete illustrated lyrics*, p. 92).

Na versão portuguesa de João Manuel Gomes (in: MORRISON, 1988, p. 45), a primeira estrofe é traduzida como “Galopou o dia todo o meu amor selvagem / Encontrou o diabo, / obrigou-o a pagar”. As traduções do livro são feitas nitidamente, como dissemos, sem atenção à prosódia musical, quer dizer, foram feitas para serem lidas, e não cantadas. Parece-nos, ainda, que a opção pelo hipérbato no primeiro verso, a ausência da rima, e a substituição de “asked him” por “obrigou-o” prejudicam consideravelmente a oralidade do poema. De qualquer forma, a visão desse “amor” que sai a galope, em uma jornada indefinida, parece ser a compreensão predominante segundo o que temos observado. É também o que pensa Crisafulli (1995, p. 71), ao chamar a canção de um “fantasmagórico e ambíguo conto a respeito de uma amante que, a cavalo, encontra o demônio”. Em nosso caso, preferimos fazer diferente, dando ênfase justamente ao que há de ambíguo nos versos de Morrison. Na perspectiva do presente trabalho, o “my wild love” de que fala a canção dos Doors, personificado na figura do sexo feminino, “she”, é passível de ser lido de três maneiras distintas. Primeiramente, na leitura aparentemente mais direta, o termo “ela” pode ser visto como a representação de um dos dois agentes de um par amoroso-sexual, alguém a quem se ama, com correspondência ou não. Na segunda possibilidade, é possível interpretá-lo como uma metáfora para a busca de um par amoroso-sexual, de alguém que sequer se conhece ainda, a representação do amor possível, que se espera ou se procura, tal como quando perguntamos a alguém sobre seu(sua) namorado(a) e o(a) interlocutor(a) responde-nos, espiritualmente, que ele(a) está em algum lugar, só não se sabe onde, porque ainda não se descobriu quem é ele(a). Na terceira e última possibilidade, teríamos “my wild love” como representação do amor interno, o sentimento “amor”, dirigido a alguém especificamente ou de natureza altruísta, e que vai ao encontro de diversas e distintas experiências para fortalecer-se em sua essência, ou seja, o amor como exercício, em busca de liberdade, sem a qual ele não tem condições de existir. A nós interessam, em nossa proposta de tradução, as três possibilidades como sendo contrapontisticamente passíveis de serem verdadeiras. Por isso, optou-se por retirar a marcação de gênero do sujeito por trás de “my wild love”, para que dessa forma se pudesse obter mais visivelmente o efeito da ambiguidade, isto é, para dar ênfase à possibilidade compósita de se interpretar esse “amor” tanto como o sentimento que se nutre por outrem, em sentido amplo, quanto como o par amoroso de qualquer gênero, consubstanciado ou não.

A conexão da letra com a realidade dos signatários dos cantos de trabalho é visível se pensarmos os condenados como seres humanos retirados dos convívios em sociedade, afastados do contato com suas famílias e cônjuges, privados de seus “amores”, que, do ponto

de vista dos detentos, poderiam estar “a rodar por aí”, em algum lugar e a praticar ações sobre as quais o preso não tinha mais conhecimento ou acesso. Ou, estendendo o raciocínio do parágrafo anterior, se os visualizarmos como privados da possibilidade de ir em busca desse amor, desse par amoroso-sexual que ainda não se conhece e que a maioria das pessoas almeja. Sobre o grito por liberdade estampado nos cantos de trabalho, sobre o amor que está fora da prisão e ao qual não se tem acesso, sobre o amor cativo dentro do peito dos prisioneiros que quer romper as barreiras da prisão e “sair por aí”, nos fala Gioia (2006, cap. 11, par. 56-57):

A alma dos detentos era verdadeiramente mantida aprisionada, como testemunhado pela espontaneidade das canções com as quais os prisioneiros levavam a cabo suas penas de trabalho forçado. Ou será que estamos avaliando incorretamente a situação? Seria o canto de trabalho um esforço subversivo do condenado no sentido de agarrar-se a sua individualidade e conservar sua mente frente a sua degradante condição? Ambas as interpretações são verdadeiras. E essa dualidade da canção de trabalho é uma de suas mais misteriosas e fascinantes características. Ela pode denunciar o trabalho ou celebrá-lo, ou, o mais extraordinário nisso tudo, fazer as duas coisas ao mesmo tempo.¹³⁹

O eu-lírico da canção dos Doors sente-se também, de alguma forma, aprisionado e está em busca de liberdade. A necessidade de libertação de um sentimento de solidão ou de opressão em relação ao meio que nos cerca era recorrente nas letras de Morrison, a exemplo de “Been down so long” ou “Strange days”, e ia ao encontro da contestação promovida pelos movimentos contra a segregação e em prol dos direitos civis, bem como da contestação dos valores conservadores da sociedade norte-americana durante o período da contracultura na década de sessenta. A música, portanto, particularmente nesta canção ao estilo de cantos de trabalho do passado, funcionava também como uma importante ferramenta de denúncia e celebração, simultaneamente.

A métrica utilizada em “My wild love” consiste basicamente em versos de três pés com estrutura trocaica, isto é, cada pé contendo sílaba forte ou longa seguida de sílaba fraca ou curta (ex.: My wild / love went / riding → ⁻ / ⁻ / ⁻) [as sílabas sublinhadas no texto correspondem à marcação das sílabas fortes]. São oito estrofes de quatro versos e o quarto verso de cada estrofe é alterado sistematicamente para dois pés, um trocaico (sílabas fortes

¹³⁹ *Truly the inmate's very soul was held captive, as witnessed by these heartfelt songs through which the prisoner embraced his laborious punishment. Or are we perhaps misreading the situation? Was the work song a subversive attempt by the convict to hold onto his individuality and maintain his spirit in the face of his degraded state? Both interpretations are true. And this duality of the work song is one of its most mysterious and alluring features. It can denounce work or celebrate it, or – most extraordinary of all – do both at the same time.*

seguida de sílaba fraca), seguido de um iâmbico (sílaba fraca seguida de sílaba forte), antecidos por uma sílaba fraca que corresponde a uma nota em anacruse (“And”, no caso do exemplo) na prosódia musical (e.g., l. 4: [And] / asked him / to pa...ay → [˘] / - ˘ / ˘ -)¹⁴⁰. As linhas marcadas com asteriscos no texto indicam os versos que fogem ao padrão, sendo que as com *um* asterisco deixam de seguir a estrutura trocaica de três pés comum aos três primeiros versos de cada estrofe para seguir o padrão de dois pés do quarto verso descrito acima (e.g., l. 5: [The] devil / was wiser → [˘] / - ˘ / ˘ -), e aquela marcada com *dois* asteriscos segue o padrão trocaico dos demais versos, com o acréscimo de uma anacruse (e.g., l. 28: [When] she wants / to be / heard → [˘] / - ˘ / - ˘ / - ˘). Em alguns casos, a última sílaba/nota é alongada para dar o efeito de uma estrutura trocaica de três pés finalizada por sílaba fraca (e.g., l. 2: She rode / all the / da...ay → - ˘ / - ˘ / - ˘). É essencial ressaltar aqui que tal leitura da letra deve, em se tratando de um trabalho de versão de canções, ser feita necessariamente em conjunção com a música, ou seja, estamos aqui analisando a resultante dos versos juntamente com a prosódia musical estabelecida na canção (e não somente a letra no papel), que altera o acento tônico de algumas palavras para encaixá-la na melodia da música, artifício de comum utilização no campo musical.

A estrutura trocaica de três pés de “My wild love”, correspondente à redondilha menor da língua portuguesa, é amplamente utilizada em canções infantis e populares de língua inglesa. Um fato importante a ser notado aqui é o poder de síntese do inglês. De acordo com Peter Low (cap. 2. “The specifics of the source language”, par. 4),

Outra questão é a relativa concisão da língua inglesa, notavelmente seus curtos e incisivos verbos – muitas outras línguas requerem mais sílabas para dizer a mesma coisa. Esse pode ser um motivo para “subtraduzir”, para omitir alguns detalhes, especialmente se a versão a ser trabalhada precisa de uma economia de sílabas.¹⁴¹

Na tradução, assumindo-se, portanto, que a língua inglesa é uma língua com mais possibilidades de concisão na formulação dos versos – como no primeiro verso da canção em análise, formado, à exceção da última palavra, por monossílabos tônicos, efeito

¹⁴⁰ O símbolo “—” indica que o trecho assinalado deve ser contado como uma só sílaba.

¹⁴¹ *Another issue is the relative concision of English, notably its short punchy verbs – many other languages require more syllables to say the same thing. This may be a reason for you to under-translate, to omit some of the details, especially if your song-translation needs to economize on syllables.*

provavelmente pouco comum em nossa língua –, preferimos aqui optar por transformar a redondilha menor em maior. A redondilha maior passa a funcionar neste contexto – aludindo-se à teoria de Haroldo de Campos – como estrutura paralela correspondente, como correspondente estético, “como recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca” (CAMPOS, 2013, p. 5) ao original inglês, com o objetivo de, em nossa visão, conferir mais naturalidade e fluidez ao resultado da tradução. Tomando-se ainda o primeiro verso como exemplo, para traduzirmos apenas o sujeito da oração, “my love”, com a primeira possibilidade tradutória que nos vem à cabeça, “meu amor”, teríamos aí já utilizado três sílabas poéticas do português, restando-nos, portanto, se o objetivo fosse fazer a tradução em pentassílabos, somente duas sílabas para recompormos a adjetivação do sujeito, “wild”, e a ação praticada pelo sujeito, “went riding”. Não queremos com isso indicar que tal cenário não seria possível ou que implicaria resultados não satisfatórios, mas apenas que, pelos efeitos pretendidos, alguns deles já delineados acima, optamos pela estrutura de sete sílabas. Além disso, a redondilha maior é também métrica de ampla utilização nas canções infantis brasileiras, como as cantigas de roda, bem como no repente nordestino, característica marcante culturalmente e que guarda relação, direta ou indiretamente, temática ou sócio-culturalmente, com os cantos de trabalho forçado, escravo ou prisioneiro, não raro ainda presente nas regiões rurais ou mais afastadas até os dias de hoje. Na mesma linha de raciocínio, o repente também tem como temática possível o lamento ou o protesto, além de, como nos cantos de trabalho, ser constituído com estruturas simples, de pergunta e resposta¹⁴², e que facilitam a improvisação, buscando sempre a identidade sociocultural de um determinado grupo social que, embora não necessariamente, mas comumente, se encontra em condições marginais.

Em “Beradêro”, de Chico César, faixa de abertura de seu primeiro disco, *Aos Vivos*, de 1995, que já no título indica o possível caminho poético de algo ou alguém que está à beira, à margem, encontramos suficiente respaldo e inspiração para o resultado que se pretende em nossa versão como um todo (conteúdo e ritmo da letra; harmonia, melodia e rítmica musical), sem que se precise fazer decalque da canção original, conferindo-lhe maior, digamos, autonomia, naturalidade e identificação em relação ao que esta “nova” canção que

¹⁴² Os cantos de trabalho tinham frequentemente uma estrutura de pergunta e resposta, que poderia funcionar tanto com o cantor ou cantores principais fazendo a “pergunta” em um verso e os demais prisioneiros “respondendo” no verso seguinte, como com todos vocalizando em uníssono com a “pergunta” sendo marcada por uma melodia ascendente em um verso e a “resposta” por uma melodia descendente no verso seguinte. Em “My wild love”, como no segundo caso, temos os versos ímpares que fazem a “pergunta”, em uma estrutura ascendente, e os versos pares que efetuam a resposta, em estrutura descendente.

surge pode representar dentro da cultura brasileira. “Beradêro”, construída em versos heptassílabos, é uma espécie de repente moderno à capela, que está à beira do concretismo e à beira, inclusive, de ser um repente. Por ser cantada à capela, por ser construída a partir de heptassílabos e por se tratar de um esforço de modernização de um estilo brasileiro tradicional/folclórico, não por acaso com raízes na arte popular de rua de regiões afastadas ou humilde do país, “Beradêro” nos interessa particularmente como influência para o delineamento da versão de “My wild love”. No entanto, a audição da versão revelará um aparente paradoxo, em relação justamente ao esforço de modernização ao qual nos referimos, mas que tem a ver antes com uma postura crítica. A exemplo do que enunciam Flores & Gonçalves (2017, p. 65), não se trata aqui de “reproduzir a performance original; não há melancolia da perda, mas um uso do passado reinserido no presente, adaptável e moldável às mudanças estéticas”. Pode-se perceber, no arranjo musical que propomos, a emulação de sons de ferramentas de trabalho, que contrastam com batidas eletrônicas e, principalmente, com o som estilizado de uma máquina de escrever, diagramando um panorama de oposições: o moderno vs. o arcaico, o urbano vs. o rural, a tecnologia vs. o analógico. O maquinário sonoro das ferramentas de trabalho é aos poucos assimilado por outro maquinário, um maquinário sonoro de sons e ritmos modernos, mas que já contém em si o germe do obsoletismo. Mais do que somente marcar o ritmo, tais elementos têm o intuito alegórico de representar contradições ou contrastes sociais. A presente simbologia estende-se, fundamentalmente, à defasagem potencial que ronda não só objetos mas também atos e ideias. O intuito é revelar o quão arcaicos eram os preceitos que se colocavam como justificativa para aquele tipo de situação de trabalho forçado e o quão arcaico é qualquer tipo de preconceito, exclusão ou injustiça social. A máquina de escrever funciona, inicialmente, como o símbolo do letramento, em contraposição à condição marginal em que viviam os presos. Por outro lado, o som do trabalho da máquina de escrever contrasta com o som do trabalho das ferramentas dos condenados ao mesmo tempo em que deles se aproxima, ao constatarmos que a literatura pôde ser gerada a partir de ambos os meios, tanto através do letramento convencional, quanto dos poemas criados oralmente pelas *chain gangs*, e que são agora objeto de estudo tanto do texto no papel como do vocalizado. Além disso, a repetição da máquina de escrever, em seus incansáveis ciclos, representa o quão resilientes podem ser certas questões que julgamos ultrapassadas, a exemplo dos movimentos de racismo e xenofobia que tomam força pelo mundo. Por fim, a máquina de escrever é hoje, ela própria, um símbolo clássico de como tudo é passível de se tornar completamente obsoleto. O computador, seu substituto, entra, por um lado, como ícone do trabalho de escritório, exercido em sua maioria por brancos – em

contraposição ao trabalho forçado daquelas prisões, formadas majoritariamente por negros –, e, por outro, como emblema da tecnologia e da modernidade, mas que, paradoxalmente, não é capaz de resolver as desigualdades e contradições humanas. Por fim, em um esforço de se fundir, simbolicamente, passado e presente, original e tradução, acrescentamos, na introdução, a voz de Jim Morrison da canção dos Doors somada à nossa versão, em um movimento em que o som do quarteto californiano sutilmente se eleva para então, lentamente (até desaparecer por completo), dar lugar à canção que “surge”. É nessa extensa teia de significações que se pretende colocar o nosso sujeito histórico.

Dando sequência ao que vinha sendo dito, optamos, na tradução, pela estrutura trocaica de sete sílabas, sem alterações em nenhum dos versos, o que confere à versão, através da repetição, um reforço da estrutura mântica da canção. Para que os versos heptassílabos pudessem se encaixar à melodia original, a solução natural foi colocar as duas primeiras sílabas (primeiro pé) sempre em anacruse (e.g., l. 2: [E ro] / dou o / dia in / teiro → [– ∪] / – ∪ / – ∪ / – ∪). Em alguns casos, assim como no original, é necessário alongar a última sílaba/nota para dar o efeito de uma estrutura trocaica de três pés finalizada por sílaba fraca (e.g., l. 1: [Meu a] / mor foi / por a / í... í → [– ∪] / – ∪ / – ∪ / – ∪). Em outros casos, também a exemplo do original, a prosódia de algumas palavras foi alterada para se encaixar na prosódia musical, técnica, como dito anteriormente, de uso comum em canções (e.g., no original, l. 11: “She gathered together”, onde o acento tônico de “gathered” é movido da primeira sílaba para a segunda). Nesse sentido, de acordo com Bernstein (1998, p. 15), “a performance naturalmente permite a acentuação de sílabas originalmente fracas – incluindo preposições, artigos e conjunções –, criando ritmos sincopados que, uma vez escutados, serão então configurados pelo receptor dentro da sua própria maneira de ler a obra”¹⁴³. A constatação de Bernstein refere-se ao exercício da leitura poética, mas pode, certamente, encontrar validade dentro do universo das canções.

Na prática, a busca por recriar o “espírito” do original (um paralelo estético) nos levou, inevitavelmente, à necessidade de adaptar o texto traduzido ao som que surgia na versão. Em “My wild love”, o verso “She rode to the devil”, por exemplo, traduzido inicialmente como “Dirigiu-se ao capeta” (solução que, a nosso ver, funcionava

¹⁴³ *Performance readily allows for stressing ('promoting') unstressed syllables, including prepositions, articles, and conjunctions – creating syncopated rhythms, which, once heard are then carried over by readers into their own reading of the text.*

razoavelmente bem no texto “no papel”), revelou-se problemático no momento em que foi cantado junto ao arranjo musical. A prosódia de “dirigiu-se”, iniciada por duas sílabas fracas, mesmo que cantadas em anacruse para se encaixar à prosódia musical, prejudicava o ritmo, tornando o trecho arrastado e empolado sonoramente e discursivamente. A solução seria refazer a oralidade, escolhendo palavras que se iniciassem por sílaba forte seguida de sílaba fraca (ou monossílabos tônicos seguidos de sílaba átona). Revendo a tradução e pensando em possibilidades que pudessem advir da linguagem popular brasileira sobre o termo “devil”, lembramos da expressão “na casa do capeta”, que pode significar, entre outras coisas, um estado de espírito ou situação alterada, desagradável ou de risco em que o sujeito possa se encontrar (“estar na casa do capeta”), ou ainda uma localização geográfica ou figurada que está muito distante ou fora do alcance do sujeito (“ir até a casa do capeta”, “localizar-se na casa do capeta”). Considerando que o sujeito de “My wild love” está “a rodar por aí”, e que uma das paradas em sua trajetória é justamente “o capeta” (“She rode to the devil”), julgamos que uma solução adequada para substituir “Dirigiu-se ao capeta” poderia ser “Foi na casa do capeta”, verso que ampliaria o leque de significações, abarcando, em ambos os sentidos – 1) localização: foi falar com o capeta, na casa dele; ou 2) estado de espírito: encontrava-se em uma condição que era como se estivesse “na casa do capeta” – a situação em que possa se encontrar o sujeito “she” da canção em sua peregrinação quase aleatória estrada afora.

Buscamos manter, na tradução, o esquema de rimas do original, ABCB, presente em quatro dos oito versos, assim como a estrutura aliterativa, sempre que possível. Mais do que espelhar o esquema de rimas do original, a preocupação maior voltou-se para o ritmo, sonoridade e efeito das rimas em conjunção com as aliterações, mesmo que em alguns versos tenhamos optado por rimas toantes que não estavam presentes no original (ex., l. 6 e 8: passo/gasto; l. 26 e 28: grita/escutado). Como exemplo do trabalho desenvolvido com as aliterações e assonâncias na tradução, podemos citar os trechos: **She gathered together / Some shells for her hair** → **Várias conchas coletou / Pra enfeitar o seu cabelo** [l. 11 e 12]; **And laid her head down** → **E descansou sua cabeça** [l. 16]; **By this time the weather** → **Neste ponto então o tempo** [l. 21]; entre outros.

Concordando com Peter Low (2017, cap. 2. “Repetition”, par. 2), quando aponta que “a mesma linha ou frase não tem que ser traduzida da mesma forma todas as vezes”, não vimos necessidade de substituir a palavra “rode”, que se repete várias vezes no original, por uma na tradução que se repetisse sistematicamente, o que, a nosso ver, confere mais fluidez, organicidade e continuidade à narrativa em português neste caso específico. Levando em consideração que o verbo *to ride* do inglês pode revelar-se problemático para ser traduzido,

por suas inúmeras possibilidades tradutórias dentro de cada diferente contexto em que se insere, e assumindo-o em nossa perspectiva, conforme já salientado, com o sentido de “rodar”, “locomover-se”, “dar uma volta”, optamos por variar a sua utilização nos diferentes estágios da “rodada” infindável do sujeito da canção. Como exemplo, citamos a quinta estrofe, onde as três incidências do verbo “*rode*” são substituídas por três verbos diferentes: “proseguiu”, “se embrenhou” e “foi”, nessa ordem. Além disso, o próprio título da canção possui três soluções tradutórias diferentes, de acordo com o contexto do trecho e a necessidade da narrativa que buscamos desenvolver: *My wild love* → *Meu amor indomável* (título); *My wild love went riding* → *Meu amor foi por aí* (l. 1, 9 e 29); e *My wild love is crazy* → *Meu amor é indomável* (l. 25). Por outro lado, por julgarmos fundamental a conservação do “bordão” “*My wild love went riding*” (“Meu amor foi por aí”), que corresponde ao verso de abertura, mantivemos a repetição nas duas ocorrências subsequentes. Nas letras dos cantos de trabalho era comum a utilização de “bordões”, ou seja, a repetição sistemática de uma frase que alicerça e conduz a temática da canção. Funcionava, entre outras coisas, como recurso mnemônico e para facilitar o improviso dos participantes da performance.¹⁴⁴ É significativo mencionar aqui que, quando traduzimos “*went riding*” por “foi por aí”, abrindo mão da utilização do radical do verbo, que daria o mesmo efeito do original (*ride* → *riding* vs. *rodou* → *por aí*), tínhamos em mente o clássico de Candeia, “Preciso me encontrar”, cujo eu lírico também está em uma jornada particular em busca de liberdade e paz de espírito (“Deixe-me ir, preciso andar / Vou por aí a procurar / Rir pra não chorar”). O mesmo caso, de substituirmos uma mesma palavra que se repete no original por palavras diferentes na tradução, ocorre, pelos mesmos motivos já explicitados acima, com “*devil*”, que se transforma em “capeta” (l. 3), na primeira ocorrência, e em “diabo” (l. 5), na segunda. Em relação à subtração do pronome “*she*”, que se repete insistentemente, já nos referimos sumariamente acima. Já que nossa intenção era retirar a definição específica de gênero, criando um efeito de ambiguidade no sujeito “amor”, renunciávamos naturalmente à repetição do pronome, e mesmo à sua substituição, em favor de mais organicidade e autenticidade no texto traduzido.

¹⁴⁴ Os cantos de trabalho também podiam fazer uso do que chamamos aqui de “bordões melódicos”, *i.e.*, trechos melódicos cantados, ou mesmo percussivos, reproduzidos com a boca, que se repetem sistematicamente mas não integram a letra ou não possuem palavras cognoscíveis. Para explicar, de forma grosseira, poderíamos citar como exemplo de estrutura similar os “lalalas” ou “tchrurus” de canções. Em “*My wild love*”, esses bordões podem ser reconhecidos no coro de *backing vocals*, citado anteriormente, que repete continuamente uma estrutura “murmurada” ao fundo da voz de Jim Morrison. Identifica-se também ali uma espécie de sons percussivos feitos com a boca, como que a reproduzir o som das ferramentas utilizadas pelos presos em seu ambiente de trabalho.

Na sequência, assumindo que há obscuridade de sentido e descontinuidade na quinta estrofe (*to Christmas* → *to the farm* → *to Japan* → *re-entered a town*), seu hermetismo foi aclarado na tradução (*até o sagrado* → *por campo adentro* → *até o Oriente* → *para a cidade*). Traduzir o texto do outro, em suas relativas possibilidades de leitura, sempre latentes, “é perpetuar”, observam Flores e Gonçalves (2017, p. 200), “essa potência subjetiva e transferir seu conjunto de eternas indeterminações a contextos renovados em que algumas se esclarecem, outras se obscurecem”. Assim, na impossibilidade de se manter a ambiguidade do original em “rode on to Christmas” (*Christ’s mass*: eucaristia cristã [em oposição à visita feita ao diabo na primeira e segunda estrofes] vs. *Christmas*: época do ano), optamos pela primeira alternativa, com um sentido mais genérico, isto é, o caráter sagrado contido na *Christ’s mass*, em oposição ao caráter profano das primeiras estrofes (“até o sagrado”). Na sequência, “to the farm” foi substituída por “campo adentro”, em contraponto ao posterior retorno “para a cidade”. E “até o Oriente” foi utilizada como uma possível metonímia para “to Japan”, que guarda não só uma relação com um eventual distanciamento do espaço urbano, assumindo-a como símbolo da civilização (antes de a ela retornar), como também uma relação com o sagrado através do senso que se tem, por parte da cultura ocidental, de estarmos diante de espaços geográficos, filosóficos ou religiosos tradicionalmente sagrados quando ouvimos a palavra Oriente ou oriental (e.g. budismo, meditação, templos, etc.). Temos então o seguinte percurso: *a busca pelo sagrado* (em oposição à conversa inicial com o diabo) → *o ingresso por campo adentro* (o campo, a natureza como símbolo de conexão espiritual com o sagrado) → *a ida ao Oriente* (o Oriente como mais uma referência a forças sagradas) → *o retorno à cidade* (como símbolo da volta às coisas mundanas).

Por fim, analisando o último verso da letra, que termina, no plano discursivo, como se fosse em “reticências”, de forma indefinida – indicando a continuação aleatória do sujeito lírico em sua peregrinação –, decidimos que seria desejável complexificar não só semanticamente mas também formalmente a afirmação desse movimento constante e indeterminado. Utilizando-se de expressão popular que faz referência ao “diabo”, enquanto figura mítica, da mesma forma que no verso “Foi na casa do capeta”, julgamos oportuno experimentar substituir o original “And then she rode on” (inicialmente traduzido como “E então seguiu em frente”) por “Continuou e o diabo a quatro”. A tradução deriva de expressão de cunho popular, usada em fins de frases, que pode significar indiscriminada continuidade após o elenco, no plano discursivo, de várias ações ou coisas em sequência; tal pressuposto, em nossa visão, dá a entender, de forma impactante e orgânica, principalmente por manter-se dentro de um dos círculos temáticos da canção (o diabo, o capeta) – além de, empaticamente,

relacionar-se à nossa cultura –, a inércia desse movimento de que não se abstém o sujeito da canção.

4.3.4 Passado presente, presente passad(iç)o

O momento vivido pela sociedade norte-americana no final da década de 60 era de profundas mudanças. Em 1968, a guerra do Vietnã tomava força e o movimento hippie estava em seu auge. Era momento de afirmação nacional e individual e de entendimento e reformulação da sociedade por movimentos sociais e culturais que explodiam por todo o país. Para os Doors, banda de rock e blues que ia de encontro ao conservadorismo dos detentores do poder nos Estados Unidos, gravar uma canção original que remetia diretamente aos cantos de trabalho das *chain gangs* era, além de uma experimentação estética, uma forma de denúncia e protesto. Era, acima de tudo, uma forma de buscar relacionar-se, enquanto cidadãos e artistas, com suas origens, visando ao autoconhecimento e ao conhecimento conjunto simultaneamente. Sobre esse movimento humano individual e coletivo, declara Ted Gioia (2006, Introduction, par. 10 e 21):

Meu objetivo é tentar compreender a história da música não como uma descrição de grandes compositores, de movimentos artísticos, ou da evolução dos estilos, mas sim através da focalização de pontos de impacto, daqueles momentos decisivos em que criação artística e sua recepção se encontram, e nos quais as vidas – tanto de indivíduos como de comunidades, tribos ou nações – são transformadas. Para mim, isso não é uma questão de menor consideração; ao contrário, é o componente crítico de toda a equação, a chave para entender o que a música tem sido e o que ela pode ser. [...] Reclamar as nossas heranças culturais serve, acima de tudo, [...] como um eficaz lembrete para o elemento mais essencial em qualquer música, que é sua habilidade para entrar em íntima comunhão com nossas vidas cotidianas nas mais variadas maneiras, atendendo às nossas preocupações mais profundas e às nossas necessidades verdadeiras, seja como consumidores ou como criadores. Cantos de trabalho tradicionais, tão profundamente arraigadas aos valores e práticas da vida cotidiana, podem não voltar nunca mais, mas o espírito que lhes deu impulso pode e deve ser alimentado.¹⁴⁵

Ou seja, quando voltamos a estudar esse tipo de canção, que já não faz parte de nosso

¹⁴⁵ *My goal is to comprehend a history of music not as an account of great composers, of artistic movements, or of evolving styles, but rather by focusing on the points of impact, on those decisive moments in which artistic creation and consumption meet and in which the lives – of individuals, of communities, of tribes and nations – are transformed. For me, this is not a small matter, but rather the critical component in the whole equation, the key to understanding what music has been and can be. [...] [Reclaiming our cultural heritage serves] above all, [...] as a telling reminder of the most essential element in all music, namely its ability to enter into intimate communion with our everyday lives in multifaceted ways, addressing our deepest concerns and most heartfelt needs, both as consumers and as creators. Traditional work songs, so deeply woven into the meanings and manners of everyday life, may never come back, but the spirit that gave them impetus can and should be nurtured.*

cotidiano nem da realidade que nos circunda há décadas, estamos buscando, através do retorno ao passado, entender os reflexos de tal movimento em nosso modo de vida e como isso pode modificar a maneira como nos relacionamos com o presente. Para o The Doors, mais do que integrar em alto nível a indústria do entretenimento ou buscar experimentações estéticas, gravar uma canção original que remeta às *chain gangs* das prisões do sul dos Estados Unidos é também buscar entender todo o próprio processo que os levou até ali, enquanto artistas e enquanto nação. Na mesma linha de pensamento, quando o Nirvana, por exemplo, regrava “Where did you sleep last night”, em 1993, canção tradicional norte-americana, provavelmente do século XIX, famosa na voz de Leadbelly (ex-detento que já esteve em *chain gangs* e que obteve sucesso em uma carreira musical após ter sido gravado por John Lomax¹⁴⁶), eles não estão agindo como se estivessem diante de uma valiosa peça de museu ou interessados somente em dar uma nova roupagem a suas canções favoritas, mas sim em chamar a atenção para a sua interpretação sobre aspectos da letra, da melodia e do arranjo, além de, e principalmente, sobre o que ela representa em termos históricos e culturais, e que possam ter conexão com o momento atual da performance, ou que possam agir na mente e corpos das pessoas de maneira a modificar o entendimento da realidade ou mesmo a realidade das coisas – ou ambas as coisas funcionando como engrenagens complementares. A nós, da mesma forma, nos interessa buscar, além das implicações estéticas, as conexões que uma canção como essa pode estabelecer com as noções de patriarcalismo e patrimonialismo que tomam fôlego nos dias atuais com a crise imigratória e as denúncias de trabalho escravo no Brasil e no mundo. Mais do que somente remeter às origens, reler a canção dos Doors almeja remeter preferencialmente ao próprio presente e à sua compreensão – no papel que a arte está apta a representar como instrumento de denúncia, celebração, ou ambos –, através do desvelamento da dor, da melancolia e do penar expressos em um estilo de canção nascido em um ambiente hostil, por causa dele e contra ele. A versão que aqui propomos, menos do que celebrar as raízes de um estilo musical ou de bandas ou períodos clássicos da música popular como um todo, tem a intenção de propagar-se, tal qual esse “amor que vai por aí”, por ambientes e tempos de incerteza, como os em que hoje vivemos, e a eles trazer não somente a alegria, a celebração ou o entretenimento que a música pode proporcionar, mas principalmente a crença de que é necessário – e nesse sentido a arte pode desempenhar um papel fundamental – voltar-se contra a hostilidade do meio em que nos inserimos com o propósito de catalisar o espírito da força coletiva criadora das *chain gangs*. Nas palavras de

¹⁴⁶ Conforme Gioia, John Lomax teria também usado sua influência para retirar Leadbelly da Parchman Farm (GIOIA, 2006, cap. 11, par. 19). De qualquer forma, há mais de uma versão sobre a saída do músico da prisão.

Ted Gioia (2006, Epilogue, par. 13), “é provável que nós nunca consigamos trazer essas canções de volta, mas nossa habilidade para fazê-lo não é tão importante como recriar uma atmosfera em que a integração da criatividade estética e o suor real do trabalho diário sejam possíveis”.¹⁴⁷ O amor da antiga canção do The Doors, que temos como objetivo destilar e propagar no presente, é e deve ser, para usar as palavras de John e Alan Lomax, como a voz dos detentos em seu grito de liberdade: livre e indomável.

4.4 SHAMAN'S BLUES

Terceira faixa do lado A do álbum *Soft Parade*, de 1969, “Shaman’s blues” é uma canção simbólica não só da busca xamanística de Jim Morrison mas também do momento vivido pela banda e especificamente pelo vocalista por ocasião da gravação do disco. *Soft parade*, quarto dos seis registros de estúdio lançados pelo The Doors, foi muito criticado pela excessiva produção musical, o que faz dele um álbum sonoramente diverso do restante da discografia dos californianos. O alvo principal dos críticos eram as orquestrações de cordas e metais acrescentadas a algumas das faixas e o tom excessivamente comercial da gravação, o que destoaria da “simplicidade rock ‘n’ roll” que ajudou a definir o quarteto, além da alegada falta de qualidade na composição das canções. Segundo a revista Rolling Stone (apud FRICKE, in: DOORS, 2006, encarte de *Soft Parade*, p. 9), o álbum é um “excessivamente longo experimento de estúdio, com brilho exagerado e muito drama romântico”. Em nossa opinião, no entanto, a ênfase dada à produção do disco é justamente o que o faz ser relevante a seu modo, destacando-se dos demais. Muitas das canções de *Soft Parade* foram criadas em estúdio, sendo que o guitarrista Robby Krieger é o autor de metade delas – Morrison estava em uma fase aguda de sua dependência de álcool e costumava estar ausente das decisões tomadas pela banda nessa época. O incidente em Miami, onde Jim Morrison havia sido preso, era ainda uma lembrança viva, e a revista Rolling Stone tinha acabado de estampar uma foto do vocalista na capa de uma de suas edições, com o título: WANTED. Sobre esse período, Bruce Botnick (in: DOORS, 2006, encarte de *Soft Parade*, p. 4) relata o seguinte:

Nessa época, Jim Morrison tinha começado a ganhar peso e deixado crescer a barba. Eu coloquei a edição da Rolling Stone entre as caixas de som e ele se levantou e a pegou. Todos nós pensamos que estivesse furioso; ao contrário, ele desenhou uma barba nela e colocou de volta no lugar. ‘Deve estar anatomicamente correta’, disse.

¹⁴⁷ *We may never be able to bring back such songs, but our ability to do so is not as important as re-creating an atmosphere in which such an integration of aesthetic creativity and the sheer perspiration of everyday work are possible.*

Essa atitude na verdade tranquilizou a todos, pois Morrison demonstrou ser capaz de ter senso de humor mesmo durante aquele momento verdadeiramente assustador.¹⁴⁸

Das nove canções de *Soft Parade*, o cantor havia escrito cinco, que passavam a deixar claro em suas estruturas, na opinião de Fricke (p. 9), que Morrison estava mais preocupado em compor uma espécie de “trase” como elemento principal das canções. Uma delas, “Shaman’s blues”, transparece isso logo no título. “Que tipo de blues poderia ser mais apropriado para Jim Morrison no verão de 1969 do que um ‘Shaman’s blues’?”, indaga retoricamente Crisafulli (1995, p. 80). Apesar de toda a controvérsia sobre a gravação e a qualidade de *Soft Parade*, “Shaman’s blues” é uma canção que apresenta, a nosso ver, os Doors em plena forma artística, musical e poeticamente. A tradução que propomos chama-se “Xamânico blues”, e a ela nos reportamos a seguir.

¹⁴⁸ *By this time Jim had started to gain weight and grow a beard. I taped the Rolling Stone cover between the loudspeakers, and Jim got up and took it down. We all thought that he was pissed off; instead, he drew a beard on it and put it back up. ‘Must be anatomically correct’, he said. This action actually cooled everyone out a bit, as Jim was able to have a sense of humor during this truly scary time.*

Shaman's blues¹⁴⁹

There will never be another one like you
 There will never be another one who can
 Do the things you do, Oh
 Will you give another chance?
 Will you try a little try?
 Please, stop and you'll remember
 We were together
 Anyway

All right!

Now, if you have a certain evening
 You could lend to me
 I'd give it all right back to you
 Know how it has to be, with you
 I know your moods
 And your mind
 And your mind
 And your mind
 And your mind
 And you're mine

Will you stop and think and wonder?
 Just what you'll see
 Out on the train-yard
 Nursing penitentiary

It's gone
 I cry
 Out long

Did you stop to consider
 How it will feel,
 Cold grinding grizzly bear jaws
 Hot on your heels
 Do you often stop and whisper
 In Saturday's shore
 The whole world's a savior,
 Who could ever ever ever ever ever
 Ask for more?

Xamânico Blues

Nunca mais haverá alguém tal como você
 Nunca mais haverá um ser capaz de agir
 Como você faz
 Por que não dar mais uma chance?
 Por que ao menos não tentar? 5
 Pare, por favor, e lembre
 Juntos andamos
 Dois em um

Bote fé!

Se a noite chega e você embarca 10
 Um pouco disso quero em mim
 O mesmo eu lhe devolveria
 Só pra saber como é estar com você
 Leio teus truques
 E tua mente 15
 E tua mente
 E tua mente
 E tua mente
 E tu és meu

Por que não para, pensa e sonha? 20
 O que está por vir
 Trilhos ao longe
 Prisão a nos admitir

E se foi
 Eu grito 25
 Ao longe

Já parou para pensar
 No que virá?
 Frias finas negras garras
 No seu calcanhar 30
 É de praxe falar ao ouvido
 Quando a noite cai?
 O mundo todo é um grande reino
 Será que alguém alguém alguém alguém
 Vai querer mais? 35

¹⁴⁹ Música: The Doors; Letra: Jim Morrison. (In SUGERMAN, 2006. *The Doors: the complete illustrated lyrics*, p. 115).

Do you remember? Will you stop? Will you stop, the pain?	Você se lembra? Vai parar? Vai cessar a dor?	
There will never be another one like you There will never be another one who can Do the things you do, Oh Will you give another chance? Will you try a little try? Please, stop and you'll remember We were together Anyway	Nunca mais haverá alguém tal como você Nunca mais haverá um ser capaz de agir Como você faz Por que não dar mais uma chance? Por que ao menos não tentar? Pare, por favor, e lembre Juntos andamos Dois em um	40 45
All right!	Bote fé!	
How you must think and wonder How I must feel Out on the meadows While you're on the field	E agora o que é que você pensa? E o que eu vou sentir Estrada afora Com você por aí?	 50
I'm alone for you And I cry	Estou sozinho por você E eu grito	
'He's sweatin', look at him... optical promise... You'll be dead and in hell before I'm born... Sure thing... bridesmaid... the only solution... Isn't it amazing?'	"Ele transpira, veja só... promessa visual... Bem morto no inferno estará antes que eu nasça... É certo... dama de honra... a única solução... Não é fantástico?	 55 60

Na visão de Chuck Crisafulli (1995, p. 80),

A letra de "Shaman's blues" não é somente melancólica e pessoal, mas também marcadamente reflexiva. A canção funciona em duas direções: tanto como um lamento do xamã para a comunidade que havia parado de acreditar nele quanto como uma súplica da comunidade que espera tristemente para ver a mágica de seu querido lunático novamente.¹⁵⁰

Concordamos com a interpretação que adjetiva a mensagem do texto como "pessoal", "melancólica" e "reflexiva". Por outro lado, a perspectiva do lamento do xamã à comunidade que não mais acreditava nele, ou da súplica da comunidade que espera

¹⁵⁰ *Jim's lyrics throughout the song were not only personal and haunting, but they were also remarkably reflexive. The song functions in two directions – either as a lament from the shaman to the village which has stopped believing in him, or as a plea from the village that is sadly hoping to see magic again from its cherished madman.*

nostalgicamente ver de volta a mágica de seu prezado líder espiritual, não fica, em nosso entendimento, muito clara. A análise de David Fricke (in: DOORS, 2006, encarte de *Soft Parade*, p. 8) parece caminhar para a mesma compreensão, ao salientar que, em versos como “Did you stop to consider / How it will feel, / Cold grinding grizzly bear jaws / Hot on your heels?”, Morrison cantou, ao menos em parte (o que não se estenderia, segundo ele, à canção como um todo) para ele mesmo.

Nessa linha de pensamento, temos aqui, em nossa interpretação, um típico tipo de “conversa na frente do espelho”, uma marcada autorreflexão. O sujeito poético seria o alter ego de Jim Morrison, e a imagem no espelho o xamã que dentro dele age. O monólogo versa sobre as dificuldades que podem surgir pelo caminho e coincidem, como expusemos, com um período de turbulência pessoal e profissional na vida do vocalista. Essa dupla personalidade que rebate e alerta a si mesma corrobora também as mudanças de Morrison à medida que se transformava física e mentalmente – a imagem do roqueiro que entretinha o público (do símbolo sexual quase intocável) passava a ser borrada pela imagem do ser humano em carne osso (regada a excessos e em busca de novas linhas que a definissem). Sobre isso, CRISAFULLI (1995, p. 80) expõe o seguinte, começando com as palavras do próprio Morrison:

‘Eu não creio que o xamã, a partir do que eu li, está realmente interessado em definir seu papel na sociedade’, Morrison declarou ao jornalista Richard Goldstein durante entrevista a um especial do canal de televisão WNET. ‘Ele está na verdade interessado em perseguir suas próprias fantasias. Se o xamã se tornar demasiadamente autoconsciente de uma função, acho que ele corre o risco de arruinar sua própria viagem interna’. E para Morrison, de fato, a viagem estava começando a ficar acidentada. O cantor acreditava que a conexão entre performer e público devia ser espiritual e que a performance poderia ser um ritual sagrado, mas, progressivamente [pensando-se em todos os shows do The Doors que terminaram em confusão entre o vocalista, a plateia e as autoridades], o sagrado havia se degenerado no caminho do profano. Lutando contra seus formidáveis demônios pessoais, Jim Morrison não poderia mais efetivar a mágica do xamã uma noite após outra em prol de um ‘banquete entre amigos’. [“feast of friends”, como assinalado em uma das seções anteriores, é uma menção ao trecho da canção ‘When the music is over’].¹⁵¹

¹⁵¹ ‘I don’t think the shaman, from what I’ve read, is really too interested in defining his role in society’, Morrison told journalist Richard Goldstein during the interview on the WNET television special. ‘He’s just more interested in pursuing his own fantasies. If he became too self-conscious of a function [...], I think it might tend to ruin his own inner trip’. And indeed, [para Morrison] the trip was becoming bumpy. Jim felt that the connection between performer and audience was a spiritual one, and that the performance could be a sacred ritual, but increasingly [pensando-se em todos os shows do The Doors que terminaram em confusão entre o vocalista, a plateia e as autoridades] the sacred had degenerated into the profane. Battling his own formidable personal demons, Jim could not possibly tap the shaman’s magic night after night for endless ‘feast of friends’.

Nesta canção, a nossa atenção voltou-se principalmente para o ritmo e a prosódia musical, em prejuízo, em alguns trechos, de sentidos mais específicos. Cremos que isso se deveu ao fato de que a melodia de “Shaman’s blues” é fluida, ágil, sincopada e com inúmeras variações em suas divisões rítmicas. Acomodar as palavras nos sons, nesse caso, é um desafio maior. Um trecho particularmente desafiador da letra diz respeito à aliterações e parônimos contidos em “I know your moods / And your mind [...] / And you’re mine”. Na tradução portuguesa, que João Manuel Gomes (in: MORRISON, 1988, p. 53) chamou de “Blues do chamane”, propõe-se o seguinte: “Sei do teus modos / sei qual a tua ideia [...] / e actuei dei-a”. Segue-se ao trecho uma nota, que diz: “É nulo o sentido deste final de verso, que procura traduzir o jogo original das paronímias “... and your *mind* and you’re *mine*” (à letra: “... a tua ideia e tu és meu”) [sic]. Confessamos ter achado ambas as soluções – a dos versos (principalmente o trecho “e actuei dei-a”) e a da nota (quando assinala que “é nulo o sentido deste final de verso”) –, no mínimo, curiosas. Em nossa versão, atuamos no sentido de buscar manter ao máximo o esquema sonoro-semântico: “Leio teus truques / E tua mente [...] / E tu és meu”. No entanto, para fazê-lo, nos obrigamos a misturar duas pessoas verbais, “você”, predominante na maior parte do texto, e “tu”, que faz parte do trecho citado. De fato, isso é uma coisa que fazemos o tempo todo na linguagem coloquial, e por isso decidimos manter a combinação.

Outro trecho a ser notado é o supracitado “Cold grinding grizzly bear jaws / Hot on your heels”. Aqui, Gomes (in: MORRISON, 1988, p. 54) sugere em sua tradução: “Dentes frios e finos do urso pardo / Nos teus calcanhares”. Nós optamos, como assinalado acima, por manter o esquema sonoro e prezar pela cantabilidade no maior grau possível. Para isso, substituímos “jaws” (que Gomes traduz como “dentes”) por “garras”, que mantém a ideia de perseguição e é reforçada pela sonoridade do verso como um todo. Traduzimos, assim, o excerto como: “Frias finas negras garras / No seu calcanhar”. Outro trecho curioso da tradução portuguesa diz respeito à estrofe “Will you stop and think and wonder? / Just what you’ll see / Out on the train-yard / Nursing penitentiary”, que é traduzida como “Vais ou não parar, reparar e ver / o que há lá fora / no reformatório-creche da estação?”. Em nosso caso, optamos por refazer o caminho sonoro-semântico, “manipulando-o” (para usar um termo de Cyril Aslanov)¹⁵² de modo a obter o resultado pretendido em função da prosódia musical e da

¹⁵² De acordo com Aslanov, o tradutor age como um farmacêutico que manipula substâncias e suas doses de modo a criar um medicamento específico que se encaixe em dado contexto, ou como o cientista genético que manipula o código de DNA de acordo as suas necessidades. Ele interfere, enuncia Aslanov, “no processo da produção do texto, atribuindo-se prerrogativas e responsabilidades que deveriam tocar só ao autor” (Aslanov, Cyril. *A tradução como manipulação*, 2015, p. 15).

naturalidade, além de preservar a rima: “Por que não para, pensa e sonha? / O que está por vir / Trilhos ao longe / Prisão a nos admitir”.

Por fim, na tradução do último trecho, que entra como que a representar vozes externas sobrepostas, agimos livremente, sem muita atenção ao som, mas sim ao sentido, nesse caso, em uma tradução mais literal. No original, temos: “He’s sweatin’, look at him... / optical promise... / You’ll be dead and in hell before / I’m born... / Sure thing... bridesmaid... / the only solution... / Isn’t it amazing?”. Em nossa versão, lê-se: “Ele transpira, veja só... / promessa visual... / Bem morto no inferno estará antes / que eu nasça... / É certo... dama de honra... / a única solução... / Não é fantástico?”. Sobre o trecho, Crisafulli (1995, p. 80) aponta que é “um momento vibrante dos Doors, uma represa de frases de Morrison criada enquanto seus improvisos, retirados de várias pistas de voz, eram acrescentados à gravação no momento da edição. (Múltiplos Morrisons tornando-se um só – um ato de xamanismo diretamente na fita de gravação)”.¹⁵³

4.5 INDIAN SUMMER

Nos dicionários Oxford (Inglês) e Houaiss (Inglês-Português), lê-se, respectivamente:

Indian summer

Noun

1 A period of unusually dry, warm weather occurring in late autumn.

1.1 A period of happiness or success occurring late in life.

Origin

Originally US: probably so named because it was first noted in regions occupied by American Indians

Indian summer

s. veranico, veranito; (EUA) dias de calor anormal no fim do outono ou princípios do inverno; (fig.) dias tranquilos da vida de alguém; últimos anos de vida

O título da canção dos Doors, “Indian Summer”, diz respeito, literalmente, ao verão ou simplesmente ao calor que acontece fora de época, o nosso conhecido veranico. Em inglês, no entanto, o vocábulo também pode ser usado no sentido figurado, como algo que acontece tardiamente em uma época ou na vida de alguém e que frequentemente traz uma sensação boa, ou “calorosa”, analogamente à sensação que o fenômeno meteorológico pode propiciar. Já em português, ao menos em nossa experiência, não é comum a acepção ocorrer no sentido

¹⁵³ [...] an exhilarating Doors moment – a barrage of Morrison phrases [...] created as Jim’s ad libs on various vocal tracks were punched in and out. (Multiples Jims becoming one Jim – an act of shamanism right there on the studio tape).

figurado. Chamar o sucesso tardio de um período ou de alguém de “veranico” seria, nos parece, uma idiossincrasia.

“Indian summer” é a penúltima faixa do lado B de *Morrison Hotel*, álbum que marca a volta do The Doors ao blues e ao rock de arranjos mais simples e diretos, depois das experimentações realizadas com as orquestrações no álbum anterior, o que havia custado tempo e dinheiro excessivos à gravadora. Segundo o engenheiro de som do disco, Bruce Botnick (in: DOORS, 2006, encarte de *Morrison Hotel*, p. 3), “o objetivo da banda em *Morrison hotel* era retornar à simplicidade o tanto quanto fosse possível, o que significava nada de arranjos de cordas ou metais”. Apesar de os Doors serem famosos pelo teor, digamos, não convencional de suas canções, “Indian summer”, por outro lado, é uma balada de amor romântico expressiva e sentimental. Para Crisafulli (1995, p. 107), “Indian summer”, assim como “Blue sunday” (do mesmo disco), é uma peça musical trivial, não obstante demonstre a capacidade da banda de criar canções graciosas e elegantes. Ainda segundo Crisafulli (p. 107), a canção foi uma das primeiras do grupo e chegou a ser cogitada para ser incluída em seu primeiro álbum, de 67, mas foi deixada de lado desde então; quando os prazos de finalização de *Morrison hotel* estavam se esgotando, e ainda faltavam novas canções para preencher o álbum, “Indian summer” foi “ressuscitada”.

A letra é uma declaração de amor a Pamela Courson, com quem Morrison teve um relacionamento tumultuado, mas duradouro, desde os momentos iniciais dos Doors, em 1965, até a morte do cantor, em 1971. “Eles poderiam ser cruéis um com o outro e ambos tiveram amantes”, relata Crisafulli (1995, p. 107), “mas eram unidos por uma estranha, apaixonada devoção. Os vocais de Morrison em ‘Indian summer’ são uma prova do quão doces poderiam ser os momentos do casal”¹⁵⁴. Segundo David Fricke (in: DOORS, 2006, encarte de *Morrison Hotel*, p. 9), a canção é uma “balada raga-sentimental” (*watery-raga ballad*). “Raga”, acrescentamos, é, literalmente, cada um dos seis modos melódicos para improvisação na música clássica indiana, a expressar diferentes estados de espírito de acordo com o motivo musical. Os “raga” seriam uma forma musical expressiva, determinada a transmitir matizes ou coloridos diversos em interação com as emoções da plateia. Na canção dos Doors, embora ela frouxamente se assemelhe a um “raga”, é possível verificar uma tentativa de emulação dos aspectos que regem a música modal indiana. Fica sugerida, portanto, a ambiguidade presente no título: por um lado, o verão fora de hora, e por outro, o verão com um colorido específico, à semelhança dos “raga”, com uma suposta alusão a isso através do tratamento dado ao

¹⁵⁴ *They could be cruel to each other and both took other lovers, but they were bonded by a strange, loving devotion. Jim's vocals on "Indian summer" are proof of just how sweet the couple's sweetest moments could be.*

arranjo musical. Na visão de Crisafulli (1995, p. 107), “o título torna-se um espécie de trocadilho, no sentido de que a banda dá suporte a Morrison com um som suave e repetitivo que lembra um ‘raga’, ao mesmo tempo em que Densmore simula um som de tabla nos tom-toms e Krieger maneja a guitarra para fazê-la soar como uma cítara”¹⁵⁵. De qualquer maneira, esse ponto de vista não é prevalente em nossa análise.

Por ser simples, mas com grande poder de síntese, “Indian summer” revela ser justamente esse aspecto a sua maior resistência à tradução. Como traduzir “Indian summer” e o ordinário dístico “I love you the best / Better than all the rest” (tão apegado a sua própria materialidade) mantendo o jogo de som e de palavras, sem soar kitsch? Aqui optamos por fazer algo diferente e efetuamos mais de uma tradução para os mesmos versos.

¹⁵⁵ [...] *the title also becomes something of a pun, in that the band backs Jim with gently repetitive sound that approximate an Indian raga, as John Densmore gets a tabla sound out of his tom-toms and Robby plucks his guitar to get it to sound like a sitar.*

Indian summer¹⁵⁶

I love you the best
Better than all the rest

I love you the best
Better than all the rest

That I meet in the summer
Indian summer

That I meet in the summer
Indian summer

I love you the best
Better than all the rest

Verão de outono

Eu te amo por inteiro
É o teu amor sempre o primeiro

É um amor maior
Que tudo ao redor

Que eu encontrei no estio de outono 5
Tardio verão de outono

Que eu encontrei no estio de abril
Verão tardio

Amor que é inconteste
É chuva em solo agreste 10

¹⁵⁶ Música: The Doors; Letra: Jim Morrison. (In SUGERMAN, 2006. *The Doors: the complete illustrated lyrics*, p. 141).

Na tradução portuguesa de Manuel João Gomes (in: MORRISON, 1988, p. 79) lê-se uma solução interessante para a primeira estrofe: “É a ti que amo mais / Muito mais que aos demais”. Em nosso caso, as duas estrofes que se repetem ao longo do poema foram transformadas em cinco estrofes diferentes. Na impossibilidade de se manter, de forma mais precisa e natural, o espelhamento semântico e sonoro da estrofe da parte A¹⁵⁷ do original (“I love you the best / Better than all the rest”), optamos por privilegiar o sentido mais geral e a rima, promovendo uma “evolução” semântica (através da utilização de três traduções diferentes para o mesmo verso) que contemplasse não só a mensagem contida no original, mas que também a ampliasse, criando uma narrativa sustentada por uma rede de significações. Os dois primeiros versos da tradução (“Eu te amo por inteiro / É o teu amor sempre o primeiro / É um amor maior / Que tudo ao redor”), mantêm a ideia original de sujeito lírico que “ama alguém acima de tudo, mais do que todo o resto”, além de preservar a rima perfeita. Na parte B (“That I meet in the summer / Indian summer”), o primeiro passo, evidentemente, seria evitar a tradução literal, que incorreria, certamente em distorção de sentido. É o que faz Manuel João Gomes na tradução portuguesa (MORRISON, 1988, p. 79), ao traduzir a estrofe como “Que no verão encontrei / no Verão índio”. A solução, como esperado, vem em forma de nota de rodapé: “Verão índio é o que em português se diz de São Martinho e que é efectivamente no Outono”. Nós, que ao trabalhar com versão de canções, e não traduções para serem lidas primacialmente – não tendo assim a opção direta (e muito menos a intenção) de utilizar nota –, resolvemos a questão substituindo logo “verão” por “outono”, que é justamente quando ocorre o verão (ou calor) fora de época. Em nossa região, no sul do Brasil, isso costuma ocorrer de abril a junho, mais notadamente no mês de abril, quando é comum observarem-se muitos dias de estiagem, com calor e céu totalmente aberto. Esses “dias de abril” nos possibilitaram manter a carga semântica mais geral do original, onde se registra um período de tempo seco e quente, que acontece anacronicamente. Tal pressuposto nos proporcionou ainda recompor, de alguma forma, o esquema sonoro presente em toda a extensão da letra do original, através dos espelhamentos presentes em “abril”, “tardio” e “estio”. Além disso, ganha-se em sentido através da metáfora “verão de outono”, e suscita-se, ainda, o sentido figurado existente no original, que passa a ser sugerido pelo uso da palavra “tardio”, fazendo eco à definição inglesa que versa, como indicado no início desta seção, sobre “A period of happiness or success occurring late in life”. Por fim, a estiagem

¹⁵⁷ Convencionamos aqui dividir a canção em parte A e parte B, já que não há uma hierarquia aparente que as diferencie enquanto seção estrófica e refrão.

presente no verão fora de hora que perpassa o “amor”, assim como apontado pelo sujeito lírico na parte B do original, é retomada na última estrofe da tradução, através da asseveração desse amor, “inconteste”, que age como se fosse “chuva em solo agreste”. De qualquer forma, não fica claro ao que se refere exatamente o trecho “the rest that I meet in the summer”. Pode ser interpretado, por um lado, como se o objeto no trecho “I love you” houvesse sido encontrado(a) num período de verão fora de época, ao mesmo tempo em que, por outro lado, a sua aparição significaria também o desencadeamento de um inusitado (inesperado, fora de época) momento de júbilo. Ademais, a comparação enunciada em “I love you [...] better than all the rest” seguida por “that I meet in the summer” indica a existência de outros objetos. É o que expressa Crisafulli (1995, p. 107):

Jim Morrison está dizendo, ostensivamente para Pamela Courson, o que todo parceiro espera ouvir – ‘É a ti que amo mais’ [na tradução de Manuel João Gomes]. Esse carinho, no entanto, é algo temperado pelo fato de que é um comparativo – ‘Muito mais que aos demais’. O parceiro para quem se canta pode ser amado mais, mas não é o único que é amado. O título da canção acrescenta uma atmosfera de melancolia à toada. A imagem de um ‘Indian summer’, uma época em que o calor do verão inesperadamente continua outono a dentro, é intrigante no contexto de uma canção de amor.¹⁵⁸

Na parte musical, embora o arranjo original tenha sido efetivamente desconstruído, mantivemos na versão sua estrutura básica, quer dizer, preservando, relativamente, melodia e harmonia, mas com alterações rítmicas. Frisa-se, portanto, que mesmo em face das aparentes modificações, a espinha dorsal da melodia foi preservada, como definido no início do projeto para todas as versões. A única diferença refere-se ao acréscimo de notas dobradas no início ou final dos versos, de modo a acomodar aquelas sílabas que foram acrescentadas sobre a métrica do original, sem mudança significativa na expressão da prosódia musical, a qual não deixa de ser percebida como análoga a do material-fonte.

4.6 *BEEN DOWN SO LONG*

No início de 1971, conforme descrevemos no capítulo 3, o The Doors adaptava-se ainda às consequências negativas do incidente em Miami ocorrido pouco menos de dois anos

¹⁵⁸ *Jim is saying, ostensibly to Pam Courson, what every lover longs to hear – ‘I love you the best’. That sweet though is somewhat tempered by the fact that it is a comparative – ‘better than all the rest’. The lover being sung to may be loved best, but it is not the only one loved. The title phrase adds a melancholy atmosphere to the tune. The image of an ‘Indian summer’, a time when summer heat has unexpectedly continued into the autumn, is an intriguing one in the love song context.*

antes. Os últimos shows da banda haviam sido em dezembro de 1970 e revelaram um Jim Morrison intoxicado pelos excessos com a bebida, o que levou o quarteto californiano a se retirar dos palcos provisoriamente. O incômodo do momento foi agravado pela morte de Jimi Hendrix, em 18 de setembro, e de Janis Joplin, em 4 de outubro daquele ano. Na mesma época, o processo sofrido pelo cantor no incidente na Flórida resultava em uma condenação a quatro meses de trabalho forçado por “uso de linguagem obscena” e “ato obsceno ou libidinoso”, sentença da qual Morrison havia recorrido após pagar fiança para seguir em liberdade. Foi nesse contexto que os quatro integrantes do grupo entraram em estúdio pela última vez juntos para gravar o LP *L.A. Woman*, que seria lançado ainda na primeira metade de 1971, quase três meses antes da morte do vocalista. O local de gravação foi, na verdade, o próprio escritório da banda, transformado em estúdio para amenizar o mal-estar instalado pelos acontecimentos recentes e criar um clima mais amistoso para as gravações. Paul Rothchild, produtor musical dos cinco primeiros álbuns do The Doors (e que havia produzido o clássico *Pearl*, de Janis Joplin, poucos meses antes da morte da cantora), decidia, naquele início de janeiro de 71, afastar-se do quarteto em meio à preparação dos trabalhos, alegando diferenças musicais no projeto do álbum, agravadas pelo desgaste pessoal e profissional nos intensos anos de atividade em conjunto. Depois das críticas negativas recebidas pela produção musical “excessiva” e escassez de boas canções autorais nos álbuns anteriores, principalmente no penúltimo, *Soft Parade*, os Doors optavam por buscar em *L.A. Woman* um retorno à sonoridade do início da carreira, o que significava nada de floreios nos arranjos, o uso de poucos instrumentos e uma investida nas raízes do blues e do rock’n’roll como ponto de partida. A banda escolheu não procurar um novo produtor musical, e ficou decidido que Bruce Botnick, engenheiro de som em todos os álbuns de estúdio do quarteto californiano, ficaria incumbido, junto ao grupo, da tarefa. Foi nesse clima de improviso e necessidade de autoafirmação que “Been down so long”, terceira faixa do lado A de *L.A. Woman*, foi gravada. É claro que não havia nada de verdadeiramente improvisado naquele processo. Os músicos trabalhavam com a última palavra em termos de tecnologia e o know-how dos técnicos envolvidos somava-se harmonicamente à maturidade musical atingida pela banda. O resultado é um álbum sonoramente envolvente, que contém, além de alguns dos clássicos do quarteto, faixas pouco conhecidas que também merecem atenção.

“Been down so long”, uma dessas faixas não tão conhecidas do LP, é uma canção arrebatadora, embora simples em vários aspectos, o que a torna singular. Segundo Crisafulli (1995, p. 29), é possível perceber na canção, apesar de sua simplicidade, todo o pavor, o drama e a confusão que estavam presentes em “The end”; cinco anos depois, a musicalidade

ampliava o seu alcance, mas a mensagem havia sido reduzida ao essencial. O refinamento de “Been down so long” está justamente no trato da simplicidade enquanto fator estético. Sua letra é bruta, sua melodia é linear e repetida, seu arranjo não possui maiores elaborações harmônicas ou rítmicas e a gravação conta com somente guitarra, baixo, bateria e voz, além de uma “meia-lua” [instrumento de percussão] executada por Morrison durante os trechos de solo de guitarra, bem como sobre a última estrofe, ou seja, um blues – gênero mais bem realizado da poesia oral, no dizer de Zumthor (2010, p. 214) – no melhor estilo. Segundo B. B. King (apud TOMÉ, p. 78), o blues “contém todos os sentimentos básicos dos seres humanos: dor, felicidade, medo, coragem, confusão, desejo... Tudo. Sentimentos complicados contados em histórias simples. Essa é a genialidade do blues”. Depois de ficar marcada pelo teclado característico de Ray Manzarek, a banda, em um processo de evolução musical rápido e constante, experimentava novas estéticas. Na faixa, uma das poucas dos Doors que não contém teclados, Ray Manzarek participa com um terceira guitarra, que pode ser ouvida após o terceiro verso.

O título e verso central da letra (“Well, I been down so god-damn long / That it looks like up to me”), escrita por Morrison – que provavelmente também é autor da melodia, enquanto o arranjo musical deve ser de toda a banda, como era de costume –, sequer são totalmente do cantor, tendo sido retirados do livro *Been down so long, It looks like up to me* (1966)¹⁵⁹, lançado poucos anos antes de *L.A. Woman* e de autoria do nova-iorquino Richard Fariña, que por sua vez parece ter se inspirado nos versos “I been down so long / It seem like up to me” do blues intitulado “I will turn your money green” (1928), do cantor e guitarrista norte-americano Furry Lewis. De acordo com James Riordan e Jerry Prochnicky, na biografia *Break on through: the life & death of Jim Morrison*¹⁶⁰ (2014, loc. 7342), “Been down so long”

soa como o antigo The Doors, um blues arrastado com Morrison “soltando” a voz enquanto Robby Krieger toca a guitarra usando a técnica de *slide*. Juntamente com ‘The Changeling’ [faixa que abre *LA Woman*], ‘Been down so long’ é Jim Morrison do alto de sua simulada e irônica pose de marginal “durão”, o tipo delinquente de jaqueta de couro.¹⁶¹

¹⁵⁹ Segundo CRISAFULLI (1995, p. 128), Morrison era fã do romance, que estava em sua lista não oficial quando amigos pediam recomendações de leitura. A letra de “Been down so long” não se identifica, no entanto, com a história do protagonista do livro, Gnosnos Papodoupolis.

¹⁶⁰ Lançada originalmente em 1991.

¹⁶¹ [...] *sounds like very old Doors, slow blues with Morrison shouting and Krieger sliding. Along with ‘The Changeling’, ‘Been down so long’ is Morrison at his most mock tough, the leather-jacketed delinquent.*

A nós nos parece, em contraponto à visão de Riordan e Prochnicky, que o eu-lírico de “Been down so long” diferencia-se um pouco do alegado simulacro de “rebeldia transgressora” de Jim Morrison, estando muito mais para uma exposição aflita e desordenada de tormento/consternação proveniente de mente e corpo angustiados e aprisionados em um determinado estilo de vida. Nas palavras de Fowlie (1995, p. 91), “‘Been down so long’ é um blues cuja primeira parte aborda o tema da depressão, uma súplica por libertação”¹⁶². Nessa época, o vocalista vivia uma série de transformações – tanto físicas quanto de amadurecimento pessoal –, e passava a transparecer ao público o seu caminho que ia do roqueiro símbolo sexual às sutilidades e contradições do artista ali aprisionado. De acordo com Chuck Crisafulli (1995, p. 123), a faixa que abre o disco, “The Changeling”, foi uma maneira que Morrison encontrou de deixar o público saber que ele não era exatamente aquilo que pensavam ou esperavam que ele fosse. cremos que “Been down so long” representa, da mesma forma, boa parcela do espírito de *L.A. Woman* dentro do rumo traçado pelo grupo, desde o clima das gravações em um momento de turbulência e indefinição pessoal e profissional até sua evolução como músicos e compositores. Em uma espécie de, digamos, pedido de socorro físico e psicológico (ao estilo do apelo determinado e comovedor de “Help”, dos Beatles, mas muito mais violento e atormentado do ponto de vista discursivo, literário e musical – uma “descomedida ofensiva”, nas palavras de Riordan e Prochinicky (2014, p. loc. 7342)¹⁶³ –, um arrebatado Jim Morrison entoava uma aguda súplica por liberdade. Em nossa versão, mantivemos esse ponto de vista em relação ao componente discursivo da faixa, embora a segunda parte da letra original sofra ainda alterações temáticas, o que, em nossa visão, não chega a modificar substancialmente o tom clamoroso do discurso da canção. Vamos a ela, e logo após faremos breves considerações sobre algumas de nossas escolhas tradutórias.

¹⁶² *Been down so long’ is a blues song, of which the first part (the lyric is by Jim) is the theme of depression, a plea for liberation.*

¹⁶³ *Rambunctious aggression.*

Been down so long¹⁶⁴

Well, I been down so god-damn long
 That it looks like up to me
 Well, I been down so very damn long
 That it looks like up to me
 Yeah, why don't one of you people
 C'mon and set me free?

I said, warden, warden, warden
 Won't you break your lock and key?
 I said, warden, warden, warden
 Won't you break your lock and key?
 Hey, come along here, mister
 C'mon and let the poor boy be

Baby, baby, baby
 Won't you get down on your knees?
 Baby, baby, baby
 Won't you get down on your knees?
 C'mon little darlin'
 C'mon and give your love to me,

Well, I been down so god-damn long
 That it looks like up to me
 Well, I been down so very damn long
 That it looks like up to me
 Now, why don't one of you people
 C'mon, c'mon, c'mon
 And set me free!

Ando down num mal sem fim

Ando tão down num mal sem fim
 Que chego a achar normal assim
 Eu ando down num mal sem fim
 E chego a achar normal assim
 Ei, tem alguém aí, irmão 5
 Pra me dar a mão e me tirar daqui?

Ei, seu guarda! Ei, seu guarda!
 Não me deixe preso aqui
 Ei, seu guarda! Ei, seu guarda!
 Não me deixe preso aqui 10
 Ei, chega aqui, meu chapa
 Então, deixa o coitado ir

Baby, baby, baby
 Você nem pensa em me curtir?
 Baby, baby, baby 15
 Você nem pensa em me curtir?
 O que é que há, meu bem?
 Vem cá, dá o teu amor pra mim

Ando tão down num mal sem fim
 Que chego a achar normal assim 20
 Eu ando down num mal sem fim
 E chego a achar normal assim
 Ei, tem alguém aí, irmão
 Pra me dar a mão
 Me libertar daqui! 25

¹⁶⁴ Música: The Doors; Letra: Jim Morrison. (In SUGERMAN, 2006. *The Doors: the complete illustrated lyrics*, p. 147).

A necessidade de se manter o jogo semântico existente em “down” vs. “up”, de forma orgânica e sem fugir à métrica e à prosódia musicais, foi o primeiro e mais relevante desafio a se solucionar na tradução da canção. Além de ser representativo do texto como um todo, o dualismo estabelecido no original inglês, embora admitindo paralelo semântico em português (“pra baixo” vs. “pra cima”), parecia não ser uma solução muito natural em nossa língua (“eu tenho estado tão pra baixo que isso me parece pra cima”), além de não se realizar bem sonoramente (poeticamente) e impor inúmeras dificuldades em relação à métrica e a prosódia melódicas, quaisquer que fossem as adaptações vocabulares e sintáticas feitas. Na versão portuguesa de Manuel João Gomes, a dicotomia do inglês é mantida, embora sem uma reformulação, ou melhor, com uma tentativa de reformulação no primeiro verso: “Sim, meu Deus, eu já descí tanto / que agora me sinto em cima” (in: MORRISON, 1988, p. 100). Em nosso caso, em um primeiro momento, a resposta mais plausível estaria em se manter a primeira palavra-chave (“down”) sem tradução, considerando que o termo não só figura como estrangeirismo no português brasileiro há já um bom tempo como já foi utilizado anteriormente na música nacional. Quando traduzimos “I been down” por “Ando tão down”, tínhamos em mente a canção de Cazuza “Down em mim”, segunda faixa do álbum de estreia do Barão Vermelho (1982), que explora o tema da solidão, da carência afetiva – não por acaso também um blues entoado de forma visceral por Cazuza. Depois de já concluída a nossa versão “demo” da faixa, descobrimos uma versão em espanhol de “Down em mim” lançada na “Edição especial 30 Anos” digital do álbum de estreia do Barão Vermelho¹⁶⁵. A tradução para o espanhol, na mesma linha criativa que a nossa, mantém, no verso do refrão, o empréstimo linguístico: “Yo ando tan down”. Além disso, a título de curiosidade, podemos especular que Cazuza obteve inspiração para o título de sua canção na sonoridade do título “Down on me”, de Janis Joplin, embora a música de Joplin seja diversa temática e formalmente em vários aspectos.

O próximo ponto na tradução seria encontrar um correspondente para a segunda parte do verso, “so god-damn long”. “God-damned”, aqui funcionando como intensificador, é um termo de difícil correspondência em português. No trecho anterior, adquire contornos de, para usar as palavras de Haroldo de Campos, expressão dotada de informação estética, quer dizer, não admite decodificação e precisa ser substituída por nova informação estética, paralela a original. Esquemáticamente, teríamos: long → so long → so god-damn long = [por um] tempo → [por] tanto tempo → [por] tão “mais que tanto” tempo (advérbio de tempo →

¹⁶⁵ Cf. *Barão Vermelho: edição especial 30 anos* (versão digital). Rio de Janeiro: Som Livre, 2012.

advérbio de intensidade + advérbio de tempo → advérbio de intensidade + ênfase + advérbio de tempo). O mal-estar de que se ressent o eu-lírico da canção, que se estende por tempo e maneira indeterminados, duplamente enfatizado no discurso (“so god-damn long”), foi resolvido na tradução, portanto, por nova informação estética, paralela a original, porém autônoma, sem deixar de transmitir seu espírito: “Num **mal sem fim**”. Além disso, a partícula “so” (tão/tanto), é deslocada para a primeira parte do verso, intensificando também o advérbio de modo (“tão down”) e ressignificando a sentença. Similarmente, o segundo verso “That it looks like up to me” (“que isso me parece como estar pra cima”, digamos), é reformulado para “Que chego a achar normal assim”. Somado a isso, ganha-se, a nosso ver, em musicalidade na tradução, pela rima que se estabelece (“sem fim” → “assim”) e principalmente pelo esquema sonoro de aliterações, assonâncias e nasalizações que brota nos dois versos como um todo (Ex. aliterações: Ando **tão down num mal sem fim** / Que **chego a achar normal assim**; assonâncias: Ando **tão down num mal sem fim** / Que **chego a achar normal assim**; nasalizações: **Ando tão down num mal sem fim** / Que chego a achar normal **assim**). Além disso, institui-se interessante jogo semântico/sonoro (paronomásia) em “mal” x “down”, termos que se reforçam sonora e semanticamente, e em “num mal” x “normal”, que se reforçam sonoramente porém se opõem semanticamente, sublinhando a dualidade (antagonismo) contida em “been down” (mal) vs. “looks like up” (normal). Carlos Rennó (2014, p. 79) declara que as rimas desse tipo, que são ao mesmo tempo e som e de sentido, merecem destaque, e que foram por um certo período a única espécie de rima que Carlos Drummond de Andrade pareceu se permitir praticar.

Outro aspecto a ser mencionado na presente versão é a alteração feita na prosódia de algumas palavras, com mudança em seu acento tônico ou acentuação de átonas para se encaixar à prosódia melódica da música, artifício de uso comum em canções, como discutido nas versões precedentes. Veja-se, mais uma vez, que tal leitura deve ser feita em conjunção com a música, pois trata-se da mudança na acentuação feita na prosódia melódica. Como exemplo do proposto podemos citar os trechos: “*Ando* tão down”, onde o acento tônico de “ando” é movido da primeira para a segunda sílaba; e “Ei, che/ga a/qui/meu/cha/pa”, onde acentuam-se todas as sílabas, fracas e fortes.

Em alguns casos, em favor da musicalidade do texto, optamos por traduzir não a palavra/sentença ou o seu significado, mas sua sonoridade, mantendo a “mensagem” do texto-fonte, como por exemplo nos trechos “C'mon and set me free?” (traduzido como “Me dar a mão e me tirar daqui?”) e “Won't you break your lock and key? (transposto para “Não me deixe preso aqui?”). Aliterações foram também preservadas, na medida do possível, em

outros trechos do texto, como nos excertos a seguir: “**come along**” → “**chega aqui**”; “C’mon, let the **poor boy be**” → “**Então, deixa o coitado ir**”.

Adicionalmente, destacamos as diferentes soluções tradutórias utilizadas para o termo informal “c’mon”. Julgando que a palavra tem sua semântica modificada no original em relação ao contexto que a envolve em cada ocorrência, utilizamos as seguintes traduções nos diferentes casos, sempre buscando manter o tom de “informalidade” e, em alguns trechos, aproveitando a sonoridade do texto-base: “C’mon and set me free” → “Me dar a mão e me tirar daqui”; “C’mon and let the poor boy be” → “Então, deixa o coitado ir”; “C’mon little darlin” → O que é que há, meu bem; “C’mon and give your love to me” → “Vem cá, dá teu amor pra mim”. É válido indicar que o termo “então”, no verso citado acima, não é ali usado como uma conjunção conclusiva, mas como interjeição, servindo de introdução a uma tentativa de persuasão, digamos, “ao pé do ouvido”: “Chega aqui, meu chapa / Então, deixa o coitado ir”.

Quanto ao estrangeirismo “baby”, que deixamos sem tradução, cremos que seu uso já está consagrado no Brasil na linguagem informal e no campo musical, ao menos desde o lançamento de “Baby” (1968), de Caetano Veloso, passando por “Desculpe, babe” (1970), dos Mutantes, e por “Baby suporte” (1984), do Barão Vermelho. De acordo com Schwartz & Galindo (in: REED, 2010, p. 24), esse tipo de estrangeirismo pertence a uma classe de palavras que seria uma espécie de “‘vocabulário rock’n’roll’, mais ou menos universal, que via de regra gera mero nonsense se traduzido”. Da mesma forma, exemplifica Tomé (2017, p. 160), traduzir “baby” seria “como traduzir ‘jazz’ ou ‘rock’: além de desnecessário, promoveria um danoso apagamento da carga semântica implícita no vocábulo”. Traduzimos a palavra “mister” pelo coloquialidade de “meu chapa”, acreditado que a informalidade, nesse caso, adiciona um certo tom jocoso, ou irônico, à enunciação, o que vai ao encontro de nossa visão para o trecho. Quanto à passagem “C’mon, little darling”, encontramos dois problemas. No primeiro caso, a solução mais simples e óbvia para “c’mon” (“vamos”, ou similares) afeta negativamente a cantabilidade, destruindo o ritmo. Depois, em “little darling” vemos uma problematidade na relação semântica do inglês ao português. O decalque do termo, “queridinha”, parece não se encaixar semanticamente (temos a impressão de que “queridinha” assume contornos irônicos na maioria dos casos em que é usado) e estilisticamente no “espírito” da tradução que aqui propomos, além de possuir pouco impacto sonoro. Por motivos similares, seja por afetar negativamente o ritmo, seja por soar kitsch, “minha querida” ou termos afins também foram recusados. A princípio, tendo como base a versão de Lulu Santos para “Here comes the sun”, de George Harrison, onde o verso “Little darling, It’s

been a long cold lonely winter” é vertido para “Minha linda, foi um inverno tão comprido”, pensamos na possibilidade de traduzir o verso “C’mon, little darling” para “Vem cá, minha linda”, sendo inclusive esse o verso usado por ocasião dos primeiros testes na versão “demo”. De qualquer modo, além de ter perdido sua força de, diríamos, “persuasiva intimidade”, o verso “Vem cá, minha linda” revelou problemas de cacofonia ao ser cantado. Assim, chegamos ao resultado atual, no qual o verso do original é substituído por “o que é que há, meu bem”, mantendo-se a informalidade bem como a estreita familiaridade do original, de acordo com o estilo que buscamos. Tal solução foi incorporada após a audição de “Negro amor” (versão de Caetano Veloso e Péricles Cavalcanti para “Baby blue”, de Bob Dylan), que julgamos ser uma versão muito bem sucedida. Em nosso caso, pela diferença no número de sílabas e de notas e pela alteração da prosódia linguística entre original e versão, foi necessário efetuar pequenas mudanças pontuais na divisão melódica para acomodar a letra nesse e em alguns outros pontos. A ênfase aqui, em prejuízo da cantabilidade e do ritmo, é dada ao sentido e à naturalidade da enunciação, com a alteração de uma expressão popular de uso corrente em inglês (“little darling”) – uma “culture-bound”, para usar o termo de Peter Low (2017, cap. 4. “To domesticate or not?”, par. 1) – por outra de igual natureza em português. Além disso, a mudança na divisão da melodia auxilia, a nosso ver, no sentido de causar um certo estímulo estranhante, de modo a quebrar a linearidade de letra e música. Observamos, posteriormente, que esse tipo de alteração, com acréscimo ou subtração de sílabas ou notas, sem nenhum prejuízo para a letra nem para a melodia, são feitas da mesma forma em “Negro amor”. O importante, ali, é prestar atenção a aspectos importantes, como os tempos fracos e fortes da parte musical. Por fim, no nosso caso, há um ganho adicional no jogo sonoro das palavras, que se espelham e se entrelaçam em repetições, aliterações e assonâncias, reforçando-se e criando novos sentidos: “**C’mon, little darlin’ / C’mon and give your love to me**” → “**O que é que há, meu bem / Vem cá, dá o teu amor pra mim**”.

Prosseguindo, a penúltima estrofe da canção foi reformulada. Inicialmente, tentamos manter a implicação sexual contida principalmente no verso “Won’t you get down on your knees”. Nas palavras de Fowlie (1995, p. 90), “a parte final [de ‘Been down so long’] é um pedido premente para que a garota sirva o parceiro sexualmente”. Objetivávamos traduzir a conotação sexual, exposta alegoricamente no verso citado, tentando manter o sentido de “get down on the knees” em soluções que se encaixassem na métrica musical, fazendo (nesse cenário, excepcionalmente) o decalque do original (“se ajoelhar”, “ficar de joelhos”, “vir de joelhos”, ou “de joelhos vir”), possibilidade que também fazia parte das primeiras experiências na “demo” citada acima. A versão de Manuel João Gomes (in: MORRISON,

1988, p. 101), vai também nessa direção: “Põe-te de joelhos, meu amor, meu amor”. Na prática, nada nessa direção funcionou, cremos que justamente pela dificuldade de se tentar traduzir o trecho através de solução que se pretendesse fiel aos signos do original, o que se revelou inviável nesse caso. Essa foi a situação, em se tratando de versão de canções, em que a contraposição sentido vs. naturalidade/ritmo foi mais decisiva. A opção foi com ênfase na segunda possibilidade, através de intervenção estética formada a partir de novos signos, isto é, através de nova maneira de se emitir/transmitir ao menos o “clima” do discurso do material-fonte. Assumindo que o verso em questão configura-se como acessório (não central) para a composição do discurso, e levando em consideração que o próprio The Doors parecia não estar bem certo em relação ao caminho a ser tomado nesse caso, já que existem diferentes versões da canção, com alterações nessa passagem precisamente¹⁶⁶, decidimos alterar o sentido específico da frase para uma significação mais genérica, suavizando, inclusive, o tom e o conteúdo da súplica proferida pelo eu-lírico. Acatando sugestões recebidas, substituímos o trecho “Get down on your knees” por “Você nem pensa em me curtir”, que, associado às linhas que o seguem (“O que é que há, meu bem / Vem cá, dá o teu amor pra mim”), corrobora o espírito lúbrico do original.

Salientamos, por fim, que, no que diz respeito ao arranjo musical, estão disponíveis para audição no link¹⁶⁷ fornecido anteriormente (nomeadas como “versão 1” e “versão 2”) duas versões diversas de “Been down so long”, que correspondem ao resultado de experimentações em relação à formação de sentido a partir da manipulação da parte musical. A primeira versão mantém o andamento do original e suaviza, de certa forma, a parte musical, o que a leva a contrastar com a vocalização e com a letra. A segunda desdobra o andamento da parte rítmica, mantendo o andamento da vocalização, o que torna a canção, mesmo sem

¹⁶⁶ Existem, além da versão lançada em 1971, quatro versões diferentes da canção, uma gravada em estúdio e três gravadas ao vivo (todas anteriores ao registro em estúdio). A primeira, chamada de “take alternativo”, é uma sobra de gravações da época de *L.A. Woman*, lançada em 2012 na edição de aniversário do disco (cf. “Been down so long: alternate take”. In: DOORS. *L.A. Woman: 40th anniversary edition*, 2012). Nela, Jim Morrison canta: “Baby, baby, baby / Won’t you sit down on my knees?” [“Baby, baby, baby / Que tal sentar no meu colo?”, em tradução livre]. A segunda, gravada ao vivo em Detroit, em maio de 1970, diz, em uma estrofe, “Darling, Darling, sister / Won’t you dump your load on me?” [Querida, querida, irmã / Que tal largar seu peso em (cima de) mim?], e continua, na estrofe seguinte, com “Baby, baby, baby, won’t you give your love to me?” [Baby, baby, baby / Que tal dar seu amor pra mim?] (cf.: DOORS. *Live in Detroit* (limited edition, 2004). A terceira, gravada em Boston, em abril de 1970, é uma versão improvisada, com o fundo musical de “Maggie McGill” (do álbum anterior, *Morrison Hotel*), na qual ouve-se um Jim Morrison embriagado, cantando uma melodia acelerada e fazendo troça. Em uma estrofe, escuta-se “Baby, baby, baby / Won’t you give your love to me”, como na versão de Detroit. Na estrofe seguinte, Morrison canta: “Mama, mama, mama / Won’t you bake a pie for me” [“Mama, mama, mama* / Você não vai assar uma torta pra mim?”; * Nos EUA, “mama” é também um termo informal para “mulher madura”] (cf.: DOORS. *Live in Boston*, 2007). Na quarta e última, gravada na Philadelphia em maio de 1970, ouvimos novamente “Baby, baby, baby / Won’t you give your love to me?” (cf. DOORS. *Live in Philadelphia*, 2005).

¹⁶⁷ Ver p. 87, supra.

maiores alterações na harmonia, na melodia e na vocalização, muito mais pesada já de início, revelando que uma simples mudança no andamento produz novos sentidos que não estavam em destaque no original. O fator mais aparente a ser notado, nesse caso, é como o ritmo passa instantaneamente para o primeiro plano, e preenche espaços que antes eram dominados pela voz ou pela harmonia.

Morrison se mudaria para Paris em março de 71, logo após o fim da gravação das vozes para *L.A. Woman*, antes mesmo de o álbum ser mixado. O disco seria lançado em 19 de abril daquele ano, e menos de três meses depois Jim Morrison seria encontrado morto. De acordo com Crisafulli (1995, p. 123), o último integrante do The Doors a falar com Morrison foi o baterista John Densmore, que recebeu uma ligação do vocalista em junho. O cantor perguntava sobre como estava a recepção de *L.A. Woman* e teria ficado muito animado ao ouvir que o álbum era um sucesso. Morrison teria, ainda, falado com entusiasmo sobre Paris e exposto suas intenções de gravar com os Doors novamente. *L.A. Woman* chegaria, posteriormente, ao número 9 no ranking da Billboard, recebendo incríveis oito discos de platina (um milhão de cópias vendidas cada) consecutivos.

5. CONCLUSÃO

*Me vejo no que vejo
Como entrar por meus olhos
Em um olho mais límpido*

*Me olha o que eu olho
É minha criação
Isto que vejo*

*Perceber é conceber
Águas de pensamentos
Sou a criatura do que vejo*

(Octávio Paz, tr. Haroldo de Campos)

Traduzir canções *não é* como traduzir poemas escritos. Na tradução da letra da canção, quando pensada para ser cantada, traduz-se o som, principalmente. A tradução dos versos da letra precisa caber, antes de tudo, na música, encaixando-se – da mesma forma que uma roupa feita sob medida se encaixa às curvas de um corpo – à prosódia musical da canção original (a todos os seus acentos, divisões, sonoridades e elementos do arranjo musical que a caracterizam como sendo *aquela* canção específica, e não outra). Em outras palavras, a tradução de canções idealizada para ser cantada não tem nota de rodapé, quer dizer, é desejável que seja resolvida sem maiores “comentários”. É claro que é possível criar “notas” que auxiliem no entendimento da enunciação – seja por meio de efeitos musicais que “comentem” as palavras (aquilo que Peter Low chamou de “word-painting”; 2017, cap. 2. “Upstream issues”, par. 7), seja por meio de anotações no próprio encarte do álbum ou área afim –, mas, de um modo geral, a tradução da canção propende a exigir que ela seja mais “autoexplicativa”. A canção tem outro estado de espírito, outra expectativa, outra ordem, vale frisar. Assim, uma boa tradução de canção precisa de palavras que “digam” a melodia com eficiência, e vice versa, em um sistema que se retroalimente. O texto linguístico adquire seu máximo poder de concentração de imagens poéticas se perfeitamente atrelado ao “texto melódico”, para usar a expressão de Tatit (2014, p. 165). “O que o compositor nos apresenta”, prossegue, “é uma proposta de integração e não uma proposta de justaposição de linguagens paralelas” (p. 175-76).

No entanto, embora o artesanato do cancionista seja de outra ordem, não exigindo dele formação musical ou linguística, um conhecimento mínimo da linguagem literária e da linguagem musical é esperado. Analogamente, espera-se do tradutor de canções não só que a canção seja vista primacialmente como uma cadeia de planos de significação que se

retroalimentam mas que também expanda sua visão por meio de elementos teóricos colhidos em áreas afins à da tradução de canções, com destaque para a tradução poética tradicional. Conhecer minimamente os mecanismos de funcionamento desta – de como interpretar um discurso e de como remoldar a oralidade de um texto, seu esquema sonoro e suas intersecções e ramificações poéticas – pode, por certo, funcionar simultaneamente como fomento de diálogo crítico e como ponto de apoio em face das escolhas tradutórias e de como elas se justificam. “Música e literatura”, pondera Wisnick (1999, p. 166), “são artes que se procuram, como se quisessem suprir a falta de um signo total sobre o qual se deslocam num movimento sem fim”.

A partir do entendimento desses dois pontos principais, acrescenta-se um terceiro elemento – a performance –, duplamente definidor e catalisador do que representa a canção em termos de estética, de comunicação de uma mensagem, de política e de historicidade. Corpo e voz são o substrato da performance enquanto ato operacional. Na visão de Tatit (2014, p. 218), “a voz não é nada mais que a extensão metonímica do corpo do intérprete, como se a materialidade do som substituísse a materialidade fisiológica [do sujeito]. Numa analogia simplista, a voz está para a canção assim como o corpo está para a dança”. Pela voz, no caso das gravações, e pelo corpo como um todo, no caso das mídias audiovisuais ou das apresentações ao vivo, instaura-se um sujeito poético que, ao posicionar-se esteticamente, passa a agir no centro da formação e transmissão de sentidos – construindo uma mensagem, apontando um caminho político e instituindo uma historicidade. “É pelo corpo”, enuncia Zumthor (2010, p. 166), “que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama, emanação do nosso ser”. Posicionar-se enquanto sujeito ativo, que intenciona mudar o status quo cultural através de intervenção artística é, pois, também um ato político. Da mesma forma, o espectador, seja em uma leitura solitária ou em uma catarse coletiva, passa ele mesmo a ser responsável por uma nova performance, casada às condições (onde, como, por que, com quem, etc.) em que se efetua a recepção de qualquer obra artística. Considerando-se as ilimitadas possibilidades de interação entre os elementos citados – letra, música, performance (voz, corpo, dança, situação, etc.), recepção (percepção, bagagem cultural, circunstâncias, etc.) –, a obra é permanentemente uma abertura para entrada e assimilação de novos sentidos, potencialmente transformadores não só do presente mas também do passado, em uma perspectiva de desdobramentos dialógicos que tende ao infinito – aquilo que Bernstein (1998, p. 9) chamou de “múltiplas performances de uma obra”, ou de sua “intertraduzibilidade”. Isso corrobora, nesse sentido, a visão de Jim Morrison (1989, p. 2), quando escreve: “A verdadeira poesia não diz coisa alguma, somente assinala as possibilidades. Abre todas as portas. Você pode

caminhar através de qualquer uma que lhe sirva”.

No caso deste projeto, ao traduzir, buscamos não somente refazer o caminho estético dos enunciados das canções do The Doors, mas refazer também os caminhos que as levaram ao que elas possam ter representado em sua época, isto é, o seu caráter performativo, capaz de instaurar coisas no mundo. Ao fazê-lo, intencionamos recuperar o (elementos do) espírito que as definia enquanto objetos representativos de uma período histórico, restaurando-o(s) no presente da criação, de modo a reviver no agora não o que foi realizado pelas canções em sua época – já que isso é impossível, em função da óbvia maneira como estão apegadas à sua condição histórica pela performance –, mas sim o que conotavam enquanto potencial possibilidade de recriação. Em resumo, almejamos emular no presente, de alguma forma, a força artística dessas peças musicais através da criação de nova rede de significações. As canções, declara Tatit (2014, p. 393), têm sua vida prolongada pelas interpretações, “sobretudo quando mobilizam aspectos sensíveis da relação entre melodia e letra que já estavam ali desde o ato de composição mas em estado dormente. São o intérpretes que despertam esses conteúdos”. Em nosso caso, pensando-se o intérprete como tradutor e o tradutor como intérprete, o que se faz é relançar no presente aspectos de uma tradição, repensada sob um viés crítico, com o objetivo de se obter no presente um produto que dialoga com original e que assume, para fazer sentido, para criar novos sentidos, e para se fazer sentido, a sua condição de resultante concomitantemente original e derivada, em uma relação em mão dupla com o material-fonte. Nessa relação, ambos se modificam, numa operação simbiótica em que a interdependência conota, ainda, desejo de emancipação, sem, porém, que seja proferida, em nenhum momento, a palavra final. A bagagem que se apresenta ao espectador – por todo o conhecimento adquirido na investigação desse passado histórico – é confrontada com a bagagem deste, e do atrito resultante confere-se originalidade à obra, que, indefectivelmente, se posiciona a cada vez em que o original, de diversas maneiras, é acessado. O olhar que se lança ao material-fonte na presença de seu produto – a tradução – é visto também sob novo(s) filtro(s) que (re)forma(m) a imagem. A função da tradução como a concebemos não é, pois, tomar o lugar do original, já que, parafraseando Campos (2013, p. 119), a função que o texto traduzido é chamado a preencher pertence a um novo espaço em um novo contexto.

O que faltou dizer sobre o The Doors, e que agora parece ficar mais transparente em nossa visão do projeto como um todo, é que, paradoxalmente, aquilo nos atraiu foi em parte o fato de o grupo californiano nunca ter sido uma unanimidade. Como comenta Chuck Crisafulli (1995, p. 21), “os Doors eram duplamente amados e odiados e as mesmas palavras

de apreço e/ou de repúdio que eram dirigidas a eles em sua época continuam sendo revividas a cada vez que uma gravação do grupo é posta para tocar”. Nesse sentido, esperamos que as versões aqui realizadas, se realmente estiverem aptas a cumprir o objetivo de fazer uma leitura crítica adequada dos originais, tenham um efeito similar (“estranhante”) em sua recepção no presente da tradução. Isso significa que as escolhas tradutórias que efetuamos nunca ambicionaram ser pacíficas, porque, primeiro, nenhuma tradução pode sê-lo, e, depois, por terem esse aspecto reforçado ao se referirem justamente a um original que nunca foi em si pacífico, mas problemático e cheio de contradições, assim como a própria vida de Jim Morrison e sua relação com os Doors.

Ressaltamos, antes de finalizar, que aqui encerra-se apenas mais uma etapa deste projeto. Sendo este um trabalho de médio fôlego e, pela abrangência do tema, de caráter introdutório, temos ciência de que, enquanto nos detivemos em alguns aspectos que nos são caros, muitos pontos foram abordados apenas em sua superfície. De qualquer forma, nosso objetivo é, de um lado, aprofundar a pesquisa sobre o universo cancional, e, de outro, levar as traduções adiante. A meta, primeiramente, é cobrir a tradução de todas as letras dos seis álbuns de estúdio dos Doors. A ideia é construir um volume bilíngue ao estilo “todas as letras traduzidas”, com comentários sobre o que há por trás de cada uma das faixas, canção a canção. Depois, o próximo passo é seguir com o trabalho de versões para gravação de um álbum completo, com doze faixas, bem como divulgá-lo em performances ao vivo em Curitiba e arredores.

As versões que criamos pretendem-se duplas: criação e criatura, ou ausência e presença, como bem apontaria Haroldo de Campos (2013, p. 124). Criaturas porque fruto de uma percepção sobre um original ao qual não se pode negar a presença, sob o risco da falácia. Criação porque através dessa percepção somos também sujeito criador de algo que nos define, sendo vistos através daquilo que escolhemos ver e pela maneira como enxergamos o objeto dessa escolha. Ao lançar um olhar sobre o passado, percebemos algo e essa percepção é também concepção de um discurso no agora; os originais, que só assumem sua condição porque nada são se ao fim também não forem produto de nosso filtro de visão, nos olham de volta sempre que os contemplamos.

REFERÊNCIAS

- APOCALIPSE Now (1979). *Apocalypse Now Redux*. Direção e produção: Francis Ford Coppola. Universal Pictures, 2002. 1 DVD.
- ASLANOV, Cyril. *A tradução como manipulação*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE MÚSICA E ARTES (ABRAMUS). Perguntas frequentes. *Abramus*. Disponível em <<https://www.abramus.org.br/sem-categoria/300/perguntas-frequentes/>>. Acesso em: 20 ago. 2018.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARÃO Vermelho. Down em mim. In: _____. *Barão Vermelho: edição especial 30 anos (versão digital)*. Rio de Janeiro: Som Livre, 2012.
- BARROS, Manoel de. Uma didática da invenção. In: _____. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2016. E-book (Kobo).
- BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor; de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.
- BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. Bauru: Edusc, 2002.
- BERNSTEIN, Charles (org.). *Close listening: poetry and the performed word*. New York: Oxford University Press, 1998.
- BOWIE, David. Alabama song. In: _____. *Alabama song/Space oddity (Compacto simples)*. Londres: RCA Records, 1980.
- _____. David Bowie Live: Max-Schmeling-Halle Berlin. Direção: Paul Hauptmann. Berlin, Art TV Film: 22 de Setembro de 2002. Transmitido por SAT 1, Alemanha, 09 de fevereiro de 2003. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Rp3IQK3x7fQ>>. Acesso em 08 de fevereiro de 2018.
- BROWN, Calvin. S. (1948). *Music and literature: A comparison of the Arts*. Thompson Press, 2013. E-book (Kindle).
- BRUNS, Gerald. L. What is tradition?. *New Literary History*, v. 22, n. 1, 1991. Disponível em: <<https://web.law.columbia.edu/sites/default/files/microsites/gender-sexuality/Bruns%20What%20is%20Tradition.pdf>>. Acesso em: 18 nov. 2018.
- CAMPOS, Haroldo de. A astúcia da serpente. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 7 maio 1995. Caderno Mais. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/5/07/mais!/9.html>>. Acesso em: 15 nov. 2018.
- _____. Transluciferação mefistofáustica. In: _____. *Deus e o diabo no fausto de Goethe (1981)*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *Transcrição*. Tápia & Nóbrega (Org.). São Paulo: Perspectiva, 2013. 236 p.

CAREQA, Carlos. *À espera de Tom*. São Paulo: Barbearia Espiritual Discos, 2007. 1 CD.

_____. *Por um pouco de veneno: um tributo a Tom Waits*. São Paulo: Barbearia Espiritual Discos, 2015. 1 CD.

CÉSAR, Chico. “Beradêro”. In: _____. *Aos vivos*. São Paulo: Velas, 1995. 1 CD (49 min.).

COHEN, Renato. (1989). *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COLERIDGE, Samuel Taylor. A balada do velho marinheiro. In: _____. *Poemas e excertos da Biografia Literária: texto poético bilíngue*. Trad. Paulo Vizioli. São Paulo: Nova Alexandria, 1995.

CRANE, Hart. *The collected poems of Hart Crane*. New York: Liveright Publishing Corporation, 1946.

CREELEY, Robert. *The collected poems of Robert Creeley: 1945-1975*. Berkley: University of California Press, 1984.

CRISAFULLI, Chuck. *Moonlight drive: the stories behind every Doors’ song*. London: Carlton Books, 1995.

CRITIQUE TV Series. Hosted by Richard Goldstein. New York, *WNET, Channel 13*, 1969. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Gtz795e3_Uw>. Acesso em 26 de agosto de 2015.

DERRIDA, Jacques. *Psyché: inventions de l’autre*. Paris: Éditions Galilée, 1998.

_____. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DOORS, The. Been down so long. In: _____. *Live in Boston*. [S.l.]: Rhino, 2007. 3 CDs.

_____. Been down so long. In: _____. *Live in Detroit: limited edition*. [S.l.]: Rhino, 2004. 2 CDs.

_____. Been Down So Long/Rock me Baby (medley). In: _____. *Live in Philadelphia*. [S.l.]: Rhino, 2005. 2 CD.

_____. *L.A. Woman: 40th anniversary edition*. New York: Elektra Records, 2012. 2 CDs.

_____. *Perception: 40th-anniversary edition 12-disc box set*. New York: Elektra Records, 2006. 6 CDs, 6 DVDs.

E AÍ, MEU IRMÃO cadê você?. Direção: Joel Cohen. Roteiro: Joel Cohen e Ethan Cohen. Los Angeles: Universal Pictures, 2000. 1 DVD (107 min), color.

ELIOT, T. S. A música da poesia (1942). In: _____. *De poesia e poetas*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 38-55.

FEAST of Friends (1968). Direção: Paul Ferrara. Produção: The Doors. Eagle Rock Entertainment, 2014. 1 DVD.

FELMAN, Shoshana (1980). *The scandal of the speaking body: Don Juan with J. L. Austin, or seduction in two languages*. Trad. Catherine Porter. Stanford: Stanford University Press, 2003.

FINNEGAN, Ruth (1977). *Oral poetry: its nature, significance and social context*. Indianapolis: Indiana University Press, 1992.

FISH, Stanley. *Is There a Text in This Class?: the authority of interpretive communities*. Cambridge: Harvard University Press, 1980.

FLORES, Guilherme Gontijo. *Uma poesia de mosaicos nas Odes de Horácio: comentário e tradução poética*. 413 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2014.

FLORES, Guilherme Gontijo; GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. *Algo Infiel: corpo performance tradução*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017. 362 p.

FONG-TORRES, Ben. O adeus de Jim Morrison. *Rolling Stone*, ed. 58, jul. 2011. Disponível em <<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/58/o-adeus-de-jim-morrison>>. Acesso em 01 de fevereiro de 2018.

FOWLIE, Wallace (1994). *Rimbaud and Jim Morrison: the rebel as poet*. London: Duke University Press, 1995. 134 p.

GIOIA, Ted. *Work songs*. Durham and London: Duke University Press, 2006. E-book (Kobo).

HOLQUIST, Michael. *Dialogism: Bakhtin and his world*. London: Routledge, 1990.

HOPKINS, Jerry; SUGERMAN, Daniel (1980). *No one here gets out alive: the biography of Jim Morrison*. New York: Barnes & Noble, 1997. 387 p.

INDIAN summer. In: Houaiss, Antônio (ed.). *Dicionário Inglês-Português*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

INDIAN summer. In: ENGLISH Oxford Living Dictionaries. Disponível em: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/indian_summer>. Acesso em: 11 set. 2018.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. (Série Temas, v. 36).

JOHANSEN, David. Alabama song. In: Vários artistas. *September songs: The music of Kurt Weill*. [S. l.]: Sony, 1997. 1 CD.

_____. Alabama song. *September songs: the music of Kurt Weill*. Direção: Larry Weinstein. [S.l.: s.n.], 1994. Documentário. Color. Primeira transmissão: Alemanha, 07 de dezembro de 1994. (Cf. <<http://www.worldcat.org/title/september-songs-the-music-of-kurt-weill/>>).

JORGE, Ana Lúcia Cavani. *O acalanto e o horror*. São Paulo: Escuta, 1988.

JOUBE, Vincent. *A leitura*. Trad. Brigitte Hervor. São Paulo: Unesp, 2002.

LOMAX, John A.; LOMAX, Alan (1934). *American ballads and folk songs*. New York: Dover Publications, 1994.

LOMAX, Alan (Org.). *Southern Journey, Vol. 5: Bad Man Ballads - Songs Of Outlaws And Desperadoes*. Cambridge, MA: Rounder Records, 1997. 1 CD.

_____. (Org.). *Prison Songs (Historical Recordings From Parchman Farm 1947-48), Vol. 1: Murderous Home*. Cambridge, MA: Rounder Records, 2009. 1 CD.

LOW, Peter. *Translating song: lyrics and texts*. New York: Routledge, 2017. E-book (Kobo).

MARSHALL, Alex. The surprising history of the wolf-whistle. *BBC Culture*, [s.l.], 2018, não paginado. Disponível em: <<http://www.bbc.com/culture/story/20180322-the-surprising-history-of-the-wolf-whistle>>. Acesso em: 13 agosto 2018.

MARTINDALE, Charles. *Redeeming the text: Latin poetry and the hermeneutics of reception*. Cambridge: University Press, 1993.

MESCHONNIC, Henri. *Ethics and politics of translating*. Trad. Pier-Pascale Boulanger. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2011.

_____. *Poética do traduzir*. São Paulo: Perspectiva, 2010. 280 p.

MOREYRA, Cida. *Cida Moreyra interpreta Brecht*. São Paulo: Continental, 1988. 1 LP.

MORRISON, Jim. *Uma oração americana e outros escritos*. Trad. Manuel João Gomes Lisboa: Assírio Alvim, 1988.

_____. (1988) *Wilderness: the lost writings of Jim Morrison, Volume 1*. New York: Vintage Books, 1989.

_____. (1990). *The American night: the writings of Jim Morrison, Volume 2*. New York: Vintage Books, 1991.

_____. *The lords. The new creatures: his original published poetry*. New York: Omnibus Press, 2011.

NETO, Torquato. *Os últimos dias de paupéria*. Waly Sailormoon (Org.). Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.

O BROTHER, where art thou? (Soundtrack). Nashville: Mercury Records, 2000. 1 CD (61 min).

OLIVEIRA, Pedro Tomé de Castro. *Os blues poems de Langston Hughes: por uma tradução musicada*. 2017. 230 f. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) – Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2017.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e música: modulações pós-coloniais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

_____. Introdução à melopoética: a música na literatura brasileira. In: OLIVEIRA, Solange Ribeiro de [et al]. *Literatura e Música*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

PAES, José Paulo. A tradução literária no Brasil. In: *Armazém Literário: ensaios*. Org. Vilma Arêas. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 153-181.

POP ESTRADA, Nando Reis. Direção: Daniel Ferro. Rio de Janeiro: DIY Vídeos / Canal Bis, jul./2016. Programa de TV, temp. 2, ep. 1 (documentário, 28 min), Color. Disponível (para assinantes) em <<https://globosatplay.globo.com/bis/v/5139236/>>. Acesso em 31 de jan. de 2018.

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

_____. *Literary essays of Ezra Pound*. Ed. T. S. Eliot. New York: New Directions, 1968.

RENNÓ, Carlos. *Cole Porter: canções, versões*. São Paulo: Paulicéia, 1991.

_____. *Cole Porter e George Gershwin: canções, versões*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2010. 1 CD.

_____. *O voo das palavras cantadas*. São Paulo: Dash Editora, 2014.

RENNÓ, Carlos; MORELENBAUM, Jaques. *Nego*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2009. 1 CD.

RIORDAN, J. & PROCHNICKY, J. (1991) *Break on through: the life & death of Jim Morrison*. [S.l.]: Harper Collins, 2014. E-book (Kindle).

SANTAELLA, Lúcia (2001). *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia*. 3. ed. São Paulo: Iluminuras : FAPESP, 2005.

SANTOS, Marcel de Lima. *Jim Morrison: o poeta-xamã*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

SARTRE, Jean Paul. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. 3. ed. São Paulo: Ática, 2004.

SIMONE, Nina. Mississippi Goddam / Moon Over Alabama Medley. In: *Nina Simone: Live at Ronnie Scott's*. Direção: Steve Cleary e Rob Lemkin. [S.l.]: Quantum Leap, 2003. 1 DVD (57 min), color.

SUGERMAN, Danny (1991) (org.). *The Doors: the complete illustrated lyrics*. New York: Hyperion, 2006. 203 p.

TATIT, Luiz. Elementos para análise da canção popular. *Revista CASA (Cadernos de Semiótica Aplicada)*, vol. 1, nº 2, dezembro de 2003. Disponível em <<http://seer.fclar.unesp.br/casa/article/view/623/538>>. Acesso em 02 de setembro de 2015.

_____. *O século da canção* (2004). 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2008. 251 p.

_____. *Musicando a semiótica*. São Paulo: Annablume, 2011.

_____. *Todos entoam: ensaios, conversas e lembranças*. Cotia: Ateliê Editorial, 2014.

TRANSCANÇÃO (site). Disponível em: <<https://transcancao.wixsite.com/thedoors>>. Acesso em: 27 ago. 2018.

VELOSO, Caetano (1977). Odara. In: _____. *Bicho*. Rio de Janeiro: Polygram, 1989. 1 CD (35 min.)

_____. Zera a reza. In: _____. *Noites do norte*. [S.l.]: Universal Music, 2000. 1 CD.

VILLATORE, Fernando. My wild love: traduzindo a canção de trabalho do The Doors. *Revista Translatio*, nº 14, 2017. p. 142-65. Disponível em <<http://seer.ufrgs.br/translatio/issue/view/3381/showToc>>. Acesso em 31 ago. 2015.

_____. *Poesia fora-da-Lei: confrontando a poesia de Jim Morrison e as letras das canções do The Doors*. 2015. 72 f. Monografia (Bacharelado em Inglês). UFPR, Curitiba, 2015.

_____. The Doors: antologizar e/é performar. Mesa redonda: Traduzir os cantos, a performance vocal. In: II Seminário de Teses e Dissertações em Andamento, UFPR. Caderno de resumos. Curitiba, 2017. Disponível em: <https://seminariodetesesedissertacoesufpr.blogspot.com.br/p/caderno-de-resumos-estudos-literarios_29.html>. Acesso em: 03 fev. 2018.

WHEN You Are Strange. Direção: Tom DiCillo. Narração: Johnny Depp. Eagle Rock Entertainment, 2010. 1 DVD.

WISNIK, José Miguel (1989). *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia da Letras, 1999.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a literatura medieval*. Trad. Amálio Pinheiro; Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira; Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 128 p.

_____. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira; Maria Lúcia Diniz Pochat; Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.