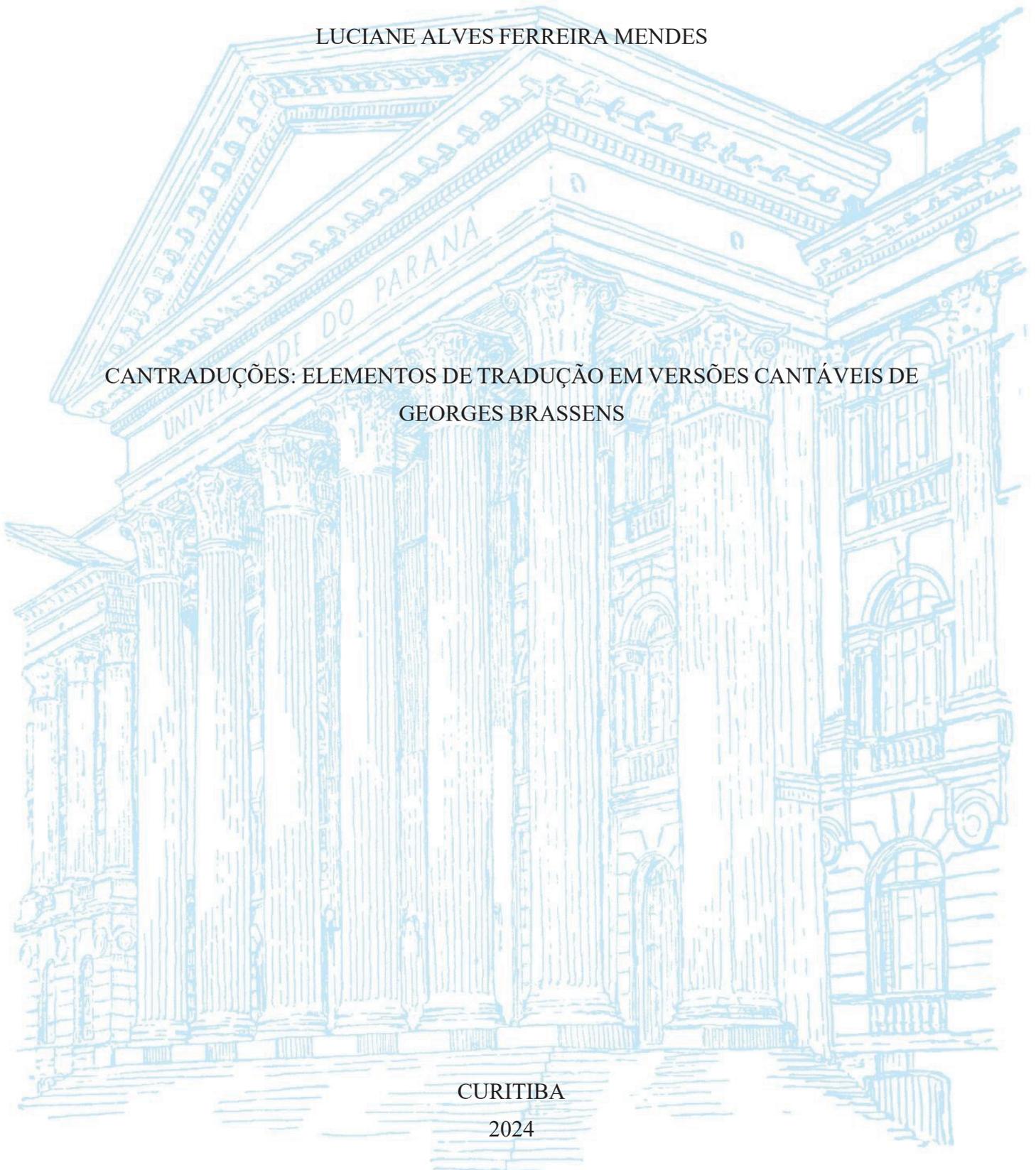


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LUCIANE ALVES FERREIRA MENDES

CANTRADUÇÕES: ELEMENTOS DE TRADUÇÃO EM VERSÕES CANTÁVEIS DE  
GEORGES BRASSENS

CURITIBA  
2024



LUCIANE ALVES FERREIRA MENDES

CANTRADUÇÕES: ELEMENTOS DE TRADUÇÃO EM VERSÕES CANTÁVEIS DE  
GEORGES BRASSENS

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras,  
Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do  
Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de  
Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Gontijo Flores

CURITIBA

2024

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Mendes, Luciane Alves Ferreira

Contrações : elementos de tradução em versões contáveis de  
Georges Brassens. / Luciane Alves Ferreira Mendes. – Curitiba,  
2024.

1 recurso on-line : PDF.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de  
Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Gontijo Flores.

1. Brassens, Georges, 1921-1981. 2. Canções em francês.  
3. Tradução e interpretação. I. Flores, Guilherme Gontijo, 1984.  
II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em  
Letras. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanóla Nogueira Dias CRB-9/1607

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **LUCIANE ALVES FERREIRA MENDES** intitulada: **CANTRADUÇÕES: ELEMENTOS DE TRADUÇÃO EM VERSÕES CANTÁVEIS DE GEORGES BRASSENS**, sob orientação do Prof. Dr. GUILHERME GONTIJO FLORES, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutora 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, 29 de Agosto de 2024.

Assinatura Eletrônica

05/09/2024 15:11:01.0

GUILHERME GONTIJO FLORES

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

05/09/2024 10:15:39.0

DANIEL MARTINESCHEN

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA)

Assinatura Eletrônica

05/09/2024 09:53:14.0

RODRIGO TADEU GONÇALVES

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

06/09/2024 13:36:43.0

ANDRÉ LUIZ DE FREITAS DIAS

Avaliador Externo (PESQUISADOR)

*Para Maria Olívia e Bernardo,  
que escutam o meu cantar, com amor .*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à voz, ao som, à música, à escuta e aos afetos que me moveram e que me ainda movem pelo caminho acadêmico, desde sempre, agora, enfim, mais decifráveis.

Agradeço também ao meu companheiro ao longo desta trilha de vida, Bernardo, pela parceria e impulso afetivo necessários para eu perceber que este trabalho, antes de tudo, é algo de meu deixado no mundo. E agradeço também à minha filha, Maria Olívia, um algo de meu deixado no mundo, que tem a própria voz e os próprios afetos, voz que também carrega algo da minha voz, concretude de tudo que construí.

Agradeço à minha mãe, Fátima, e às minhas irmãs Milene e Viviane, e à Fauzie, in memoriam.

Agradeço também ao Guilherme Gontijo Flores, pelo afeto, confiança, boas prosas e pela orientação humana e parceira, especialmente nos períodos de maior desesperança ao longo desse caminho.

Agradeço aos amigos Letícia França, Daniel Martineschen, Sergio Maciel, Renata Mocelin, Luiz Ivanqui, Taci, Alininha, Tici, Tchês (Vini e Henrique), Silvia, Bruninho, Du Ramos, Érica, Christy, pela simplicidade de compartilhar seus talentos, risadas, ressacas e caminhos.

Agradeço aos alunos dos oitavos anos do Colégio Integral, que foram meus experimentos empíricos de pesquisa ao longo do ano de 2023, com menção mais que terna à Polly, Letícia, Caique, Isabel, Luísa e Miguel.

Agradeço ao Brassens, por ter deixado uma obra tão desafiadoramente pesquisável e cantável.

Agradeço ao André Capilé e ao Daniel Martineschen (novamente), pela banca de qualificação que me fez acreditar que me qualifico, sim, enquanto pesquisadora.

Agradeço à banca, André Capilé, Daniel Martineschen e Rodrigo Gonçalves, que toparam avaliar a presente tese com seu olhar crítico e construtivo, vocês são fundamentais para o aprimoramento do meu trabalho.

“Alguém cantando alguma canção  
A voz de alguém nessa imensidão  
A voz de alguém que canta  
A voz de um certo alguém  
Que canta como que pra ninguém  
A voz de alguém quando vem do coração  
De quem mantém toda a pureza  
Da natureza  
Onde não há pecado nem perdão.”  
(Caetano Veloso - Alguém cantando)

## RESUMO

No presente trabalho busco discutir alguns dos elementos caros à tradução de canções cantáveis. Partindo da cantabilidade proposta por Low (2017, 2013, 2008, 2005, 2003) e detalhada por Franzon (2008), questiono sua aplicabilidade quando colocada em cena com outros elementos, tais como ritmo, performance e voz. Analiso o “ritmo” da tradução de canção a partir das concepções de Meschonnic (2020, 2010, 2007, 2006, 1982) e de Hasty (1997), na relação dupla do conceito entre fôrma e forma. A seguir, trato da relevância da “performance”, seguindo a conceituação de Finnegan (2008), Zumthor (2014, 2010, 2005) e Domenici (2024, 2013a, 2013b). A partir daí, aprofundo o conceito de “voz” tendo por base os escritos de Zumthor (2010, 2005, 1993, 1985) e de Cavarero (2011). Após a revisão teórica, apresento a vida e a obra de Georges Brassens, cantautor francês escolhido como objeto de tradução nesta tese. Subdivido a obra dele em 4 temáticas: anarquismo, pornografia, misoginia e amor. Por fim, apresento minhas traduções, bem como as interpretações vocais, de modo a demonstrar como os quatro elementos de tradução elencados podem interferir na minha prática e nas minhas escolhas tradutórias.

Palavras-chave: tradução de canção; tradução cantável; Georges Brassens; tradução e performance.

## ABSTRACT

In this work I seek to discuss some of the elements important to the translation of singable songs. Based on the concept of “singability”, proposed by Low (2017, 2013, 2008, 2005, 2003) and detailed by Franzon (2008), I question its applicability when placed on stage with other elements, such as rhythm, performance and voice. I analyze the “rhythm” of song translation based on the concepts of Meschonnic (2020, 2010, 2007, 2006, 1982) and Hasty (1997), in the dual relationship of the concept between shape and form. Next, I address the relevance of “performance”, following the conceptualization of Finnegan (2008), Zumthor (2014, 2010, 2005) and Domenici (2024, 2013a, 2013b). From there, I delve into the concept of “voice” based on the writings of Zumthor (2010, 2005, 1993, 1985) and Cavarero (2011). After the theoretical review, I present the life and work of Georges Brassens, a French singer-songwriter chosen as the object of translation in this thesis. I subdivide his work into 4 themes: anarchism, pornography, misogyny and love. Finally, I present my translations, as well as vocal interpretations, in order to demonstrate how the four translation elements listed can interfere in my translation practice and choices.

Keywords: song translation; singable translation; George Brassens; translation and performance.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> - Georges Brassens ainda criança em Sète.....	71
<b>Figura 2</b> - Georges Brassens e Joha Heiman .....	73
<b>Figura 3</b> - Túmulo de Georges Brassens e Joha Heiman, no cemitério Le Py.....	74
<b>Figura 4</b> - Georges Brassens e Paco Ibáñez.....	78
<b>Figuras 5 e 6</b> - Alguns dos artigos publicados por Georges Brassens no <i>Le Libertaire</i> .....	83
<b>Figura 7</b> - George Brassens lendo <i>Le Libertaire</i> . .....	84
<b>Figura 8</b> - Jacques Brel, Léo Ferré, Georges Brassens na histórica entrevista em 6 de janeiro de 1969. ....	87
<b>Figura 9</b> - Brassens no palco .....	89
<b>Figura 10</b> - Georges Brassens e amigos em Paris: Jeanne Planche, René Fallet, Marcel Planche e Pierre Onténiente.....	89
<b>Figura 11</b> - Brassens na casa em Impasse Florimont .....	90
<b>Figura 12</b> - Brassens e um dos vários gatos que lhe fizeram companhia em vida .....	97
<b>Figura 13</b> - Da direita para a esquerda: o baixista Pierre Nicolas, o escritor René Fallet, Georges Brassens e o escritor Louis Nucera, na praia de Sète.....	129
<b>Figura 14</b> - A Balsa de Medusa .....	132

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1</b> - “Devo ir ou devo ficar” para ser cantada em português .....	23
<b>Quadro 2</b> - “Is blowing in the wind” e “Inspirando o ar” .....	24
<b>Quadro 3</b> - Correspondência prosódica .....	27
<b>Quadro 4</b> - Correspondência poética .....	28
<b>Quadro 5</b> - Correspondência semântica .....	32
<b>Quadro 6</b> - “Rebel rebel” e a tradução/performance subversiva de Seu Jorge .....	58
<b>Quadro 7</b> - “La mauvaise Réputation” - letra original e tradução de Bia Krieger .....	85
<b>Quadro 8</b> - “Mourir pour des idées”: letra original e tradução minha.....	93
<b>Quadro 9</b> - “Le testament”: letra original e tradução minha .....	95
<b>Quadro 10</b> - “Le Gorille” - letra original e tradução minha .....	99
<b>Quadro 11</b> - “Il gorilla” de Fabrizio De André .....	102
<b>Quadro 12</b> - “Brother Gorilla” - versão em inglês de Jake Thackray .....	104
<b>Quadro 13</b> - “Le pornographe”: letra original e tradução minha .....	105
<b>Quadro 14</b> - “Les passantes”: letra original e tradução minha .....	113
<b>Quadro 15</b> - “Quatre vingt quinze pour cent”: letra original e tradução minha .....	115
<b>Quadro 16</b> - “Les amoureux des bancs publics”: letra original e tradução minha .....	120
<b>Quadro 17</b> - “Je me suis fait tout petit”: letra original e tradução minha.....	124
<b>Quadro 18</b> - “La non-demande en mariage” - letra original e tradução de Rodrigo Amarante.....	127
<b>Quadro 19</b> - “Les copains d’abord”: letra original e tradução minha .....	130

## SUMÁRIO

<b>1. ANTES DESTA PERFORMANCE .....</b>	<b>13</b>
<b>2. TRADUZIR A CANÇÃO: ELEMENTOS NA PRÁTICA.....</b>	<b>18</b>
2.1 CANTABILIDADE.....	20
2.2 RITMO: RITMOS .....	37
2.3 PERFORMANCE.....	49
2.4 VOZ.....	61
<b>3. INTERLÚDIO: POR UMA ESCUTA DE PERFORMANCES.....</b>	<b>67</b>
<b>4. TRADUZIR A SUBVERSÃO: INCORPORAÇÕES DE GEORGE BRASSENS.....</b>	<b>68</b>
4.1 UM ANARQUISTA? .....	74
4.1.1 Um pornógrafo?.....	98
4.1.2 Um misógino?.....	110
4.1.3 Um amante?.....	119
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>135</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>138</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>147</b>
ANEXO 1 - LETRAS DAS CANÇÕES EM FRANCÊS E TRADUÇÕES MINHAS .....	147

## 1. ANTES DESTA PERFORMANCE

“O anarquista pode, portanto, aceitar a destruição, mas só como parte do mesmo processo eterno que alternadamente traz a morte ou insufla vida nova ao mundo da natureza e também só na medida em que tem fé na capacidade dos homens para reconstruírem, e reconstruírem melhor, sobre as ruínas do passado.” (George Woodcock)

O que faz um tradutor escolher de uma obra aquilo que ele compreende ser uma relação tão incontornável, tão insuperável de afetos e sentidos que precisa, na linguagem, se proliferar em outras obras? Quando escolhi traduzir George Brassens ao longo do meu doutorado, minha proposta era abarcar, em antologia, um punhado de canções exemplares do que seria significativo, a meu ver, do corpo histórico do cidadão francês. No entanto, ao longo dos últimos quatro anos, meu corpo de tradutora relutou nesta relação. Convivi com suas canções, mas elas pouco reverberaram em meu corpo ao longo de, ao menos, dois anos. Não havia um reconhecimento, visto que meu corpo de tradutora se tornou também um corpo em pandemia, em isolamento social, em medo de morte acarretada por um vírus e em um contexto social específico do Brasil que só me levavam a vislumbrar a proliferação da morte mais que a proliferação da vida.

E considero que a tradução é proliferação de nova vida, não apenas de sobrevivência de uma obra.

Se antes, no meu primeiro ano de doutorado, a inspiração para traduzir a obra deste cantautor era um modo de resistência ao projeto de sucateamento cultural e escancarada tentativa de aniquilação da cultura popular colocado em ação pelo governo militar com toques de fundamentalismo religioso então vigente, no ano seguinte, com a chegada do coronavírus, a vontade de viver ficou bastante ameaçada. E isso se devia, em boa parte, à leitura que fazia de Brassens como um anarquista individualista. Em teoria, o anarquismo é uma lufada de liberdade, pois, “Os anarquistas, se é que se pode encontrar algo em comum entre eles, têm em mira apenas o indivíduo, sem representantes, sem delegações, produtor, naturalmente em sociedade.” (COSTA, 2004, p. 11). Mas como simpatizar com o anarquismo, este, do indivíduo sem representantes, no Brasil governado por Jair Messias Bolsonaro? Em um período pandêmico em que seus eleitores — sob a pecha do anarquismo e das liberdades individuais no sentido mais raso e comum — colocavam a desordem, a desobediência ao bom senso, a crítica à ciência, como a bandeira política maior, a liberdade individual sobrepujando um ideal de sociedade? Os eleitores desse sujeito, muitos com diploma superior e uma arrogância de capital

cultural, se consideravam anarquistas, pois diziam ser “contra tudo que está aí”. Na superfície, ser anarquista seria isso mesmo:

O ódio visceral de todos os anarquistas é contra este leviatã da sociedade moderna, este organismo imenso e todo-poderoso, a síntese da autoridade e da centralização, a espada de Dâmocles que, pendida sobre a cabeça de cada cidadão, foi paulatinamente conquistando o poder político, econômico e social: o Estado. Todos o fulminam com invectivas e adjetivos. Consideram-no seu inimigo. (Costa, 2004, pp. 16-17).

Faltava a essa gente de bem apenas a compreensão de que ao eleger um governante supostamente anti-establishment o legitimava enquanto Leviatã que pautava, a partir da sua própria régua reacionária, o que é útil ou inútil, o que é verdade e o que é mentira, o que é crime e o que não é, quem é cidadão e quem não é digno de cidadania, o que é ciência e o que não é, o que é educação e o que não é, o que é ser gente de bem, enfim. Um jeito de fazer política de beligerância ideológica, sem diálogo e sem o mínimo de preocupação com o social de forma mais ampla.

Eu clamava por alguma, qualquer ordem, especialmente por uma intervenção estatal pesada com políticas públicas sérias — ou mesmo básicas — para o mantimento da quase vida que restaria ao mundo durante a pandemia. Mas o Estado Brasileiro, fortalecido por uma boa parcela da população em estado completo de alienação, optou pelo oposto: descaso com os mortos e infectados, incentivo à aglomeração, descuido reiterado e propagandeado como garantia à liberdade individual, adoção de tratamentos médicos inúteis, desmonte da logística de distribuição de oxigênio aos hospitais, perseguição às ciências e aos cientistas. Foram dois anos de política de genocídio, de necropolítica de sucesso.

Então, Georges Brassens e aquela primeira leitura que fiz em projeto de sua subversão e anarquia ao Pós-Segunda Guerra ficaram distantes da terrível sensação que foi, para mim, sobreviver intensamente a um momento histórico. E os projetos de tradução e de doutorado foram para a gaveta, esperando o retorno à vida social para voltarem a me fazer sentido. Porque para tese e tradução virem à tona é preciso fôlego e tempo de respiro, de vivência, de relação e troca com meus pares de pesquisa acadêmica, de música e de cantorias, de amizades e familiaridades, e tudo isso deixou de existir em sua potência física e de presença para virar medo, não corporeidade, máscaras, falta de ar, enquadro em telas de vídeos e redes sociais virtuais.

Além disso, havia a necessidade de buscar por uma sobrevivência básica, ter o que comer, o que vestir, onde dormir, manter a filha alimentada e criá-la sem convívio social por ao menos dois anos, ser a comunidade inteira de uma criança de 2 anos de idade, dentro de casa.

Neste período, já sem esperança de mantimento de bolsa de estudos, devido aos cortes assombrosos que o governo Bolsonaro fez à pesquisa brasileira, arrumei um emprego em regime CLT como professora, e dei aulas online para crianças e adolescentes. Como arrumar tempo e vigor físico para me aventurar a traduzir a obra de um cantautor considerado o Chico Buarque da França? Quem era eu para ousar traduzir o “Chico Buarque francês” em meio a tantas incertezas da vida?

Foi preciso mais que responsabilidade ao vínculo de doutorado para que esta tese começasse a vingar. De certo modo, fui e venho sendo responsiva também a este processo todo de vida e morte que vivi ao longo de quatro anos<sup>1</sup>. Navegar pelas canções e vivências de Brassens foi e tem sido preciso, necessário, para me ajudar a compreender esse atravessamento, agora de um ponto de vista menos romantizado do que é morte e do que é vida. Do que é considerado vida acadêmica também. Romantizar um pouco menos a distância temporal e histórica que supostamente separa a vivência e a arte de Brassens da minha vivência enquanto sujeito histórico.

Então aqui proponho minha tese que considero, antes de tudo, um mergulho curto e em águas rasas, apesar da profundidade que Georges Brassens demanda. De sua obra, são mais de 200 canções registradas, muitas e muitas versões de outros cantores, uma vasta recepção crítica ao redor do mundo de sua obra, a sensação de iniciante para com o idioma francês, a certeza de que, tivesse eu tido os quatro anos em pura dedicação a este objeto-sujeito, certamente estaria igualmente desesperada, pois as discussões que podem ser levantadas a partir de sua obra são muitas e das mais variadas. Defendo aqui uma tese aquém daquilo que gostaria de ter feito, mas com algum fôlego de ineditismo, dado que, até o presente momento, não encontrei outro trabalho acadêmico brasileiro mais adensado acerca da obra do cantautor que aqui será analisado e traduzido.

Na mesma medida, procuro fazer um aprofundamento de questões levantadas na minha dissertação de mestrado, especialmente aquelas relativas à tradução e à performance, bem como ao papel do ritmo na área de tradução de canção. Este trabalho, do jeito que o apresento, é a sobrevivência de uma pesquisa atrelada a uma área, apesar dos inúmeros revezes e do projeto de sucateamento e perseguição das Ciências Humanas pela sua suposta inutilidade mercadológica. Boa parcela da população brasileira assim crê e assim estigmatiza minha área de pesquisa que é ampla, plural, reconhecida e bastante produtiva.

---

<sup>1</sup> Recentemente, em março de 2024, poucas semanas antes da qualificação deste trabalho, perdi uma irmã jovem, Fauzie, para um tromboembolismo pulmonar seguido de três paradas cardíacas. Ela tinha 42 anos. Ainda a Covid e as sequelas dela decorrentes assombra famílias e ceifam vidas.

Os esforços de Guilherme Gontijo Flores e de Rodrigo Tadeu Gonçalves em pautar a tradução como performance, bem como o corpo de docentes que também são tradutores premiados e reconhecidos no Brasil e no mundo são demonstrativos da seriedade e da produção profícua desta área. Além deles, os recentes trabalhos de Fernando Villatore, em formato de dissertação e em tese, bem como de grandes nomes tais como Paulo Henriques Britto, Caetano Galindo, entre outros, compreendem a tradução como possibilidade criativa, performance possível e espaço de discussão bastante promissor.

Esses estudos, somando-se aí minha dissertação, ajudaram na ampliação de recepção de tradução de canção como assunto relevante, e o número de trabalhos acadêmicos se avolumaram. Se, lá em 2016, quando iniciei minha pesquisa de mestrado, os trabalhos no Brasil com foco nesta área eram escassos, desde então, ocorreu um aumento significativo dos estudos da tradução pensando criticamente a tradução de canção. Houve por aqui, ao longo desta última década, um engajamento maior por parte dos estudiosos em situar a canção em um lugar de destaque na área de Estudos da Tradução e de Estudos Literários.

Então, só traduzir a canção já não é algo tão inédito. Mas verifico poucos trabalhos em formato de tese que propõem não apenas a tradução cantável de canções, mas também a proposição de performance das canções. Diante desse cenário, o objetivo primordial do meu trabalho é a proposição de tradução no viés da performance, mas não apenas. Traduzir canções para performance, de modo a demonstrar os pontos críticos dessas duas atividades.

Para isso, no capítulo 2, adentro na discussão acerca da tradução de canção, percorrendo um caminho que visa, principalmente, a prática, ainda que converse com a crítica e teoria existente nesta área. Na primeira parte do capítulo abordo especificamente a prática de tradução de canção e as questões que costumeiramente perpassam o tradutor em seu trabalho. Neste momento, percorro o que propõem Peter Low e Johan Franzon, dois críticos, teóricos e práticos da área de Estudos da Tradução de Canção, dando ênfase ao conceito de cantabilidade. Abordando as aberturas e limites deste conceito, coloco em cena a discussão do ritmo, elemento fundamental à cantabilidade, à naturalidade e ao escopo de tradução de canção que visa versões cantáveis. Nesta seção, proponho a lida com o ritmo como conceito de variação: o ritmo são ritmos. Para fundamentar esta abordagem, traço um histórico de acepção deste conceito dos clássicos a Benveniste, para situá-lo nos Estudos da Linguagem, até chegar a Henri Meschonnic. Também percorro uma trilha da Musicologia, para demonstrar o quanto a conceituação de ritmo nesta área também o coloca em seu sentido variável. A partir dessa discussão, convoco ao palco do labor tradutório a performance e a voz como elementos constitutivos de construção de sentidos para o tradutor de canção. Assim, converso com Paul

Zumthor e Adriana Cavarero, para pensar os elementos típicos de performance e voz, respectivamente, e Hans Gumbrecht, para amarrá-los em situação de “presença” e “ambiência”. Demarcados os pontos de prática, crítica e teoria, encaminho o leitor da presente tese para minha prática tradutória.

Selecionei um recorte da obra de Georges Brassens para estabelecer um contraponto ao que fiz em minha dissertação de mestrado. Se lá, ao traduzir Nina Simone, a questão da corporeidade e da performance eram não apenas centrais, mas inegáveis, aqui, o corpo do cantautor francês carrega corporeidade e performances bem mais discretas. Assim, ao longo do capítulo 4 farei uma leitura biográfica e artística de Georges Brassens, com vistas a delimitar os *topoi* mais comumente verificados em suas canções, além de discutir os performativos que ele faz de si ao longo de sua carreira. Um destes performativos diz respeito à incorporação que ele faz como cantautor. O termo, embora tenha suas origens na canção italiana, como aponta Santoro (2002), se disseminou como neologismo para outros países, dentre eles Espanha, Portugal e Brasil, e define um grupo de compositores que também cantam, não sem características específicas, como irei aprofundar ao longo do capítulo 4. Como isso pode ou não afetar as traduções e performances que faço será um problema que abordarei ao longo da tese como um todo. Por isso, ao longo do capítulo , coloco a minha proposta de tradução de canção como subversão, ou sub-versão.

## 2. TRADUZIR A CANÇÃO: ELEMENTOS NA PRÁTICA

“É inútil julgar a oralidade de modo negativo, realçando-lhe os traços que contrastam com a escritura.”  
(Zumthor, 2010, p. 24).

A tarefa de quem traduz canções, tendo por escopo a performance vocal cantada, joga luz a uma série de problemas historicamente tratados nos Estudos da Tradução e nos estudos que tratam o corpo como central para a construção de sentidos. Em minha dissertação de mestrado afirmava que, embora a tradução de canções seja uma tarefa que atravessa a história das literaturas orais e escritas, os estudos mais densos com foco neste tipo específico de atividade tradutória se mostravam bastante recentes. Susam-Sarajeva (2008, pp.188-189) delimita três razões para isso. A primeira razão, segundo ela, estaria atrelada ao lugar social da canção e sua influência nos indivíduos, ou seja, o potencial da canção de dizer e de tocar os corpos que a escuta.

A segunda razão seria o fato de a tradução de canção não ser historicamente considerada um tipo “duro” de tradução, já que lida com adaptações e versões. Dentro da acepção tradicional na qual “tradução” é transferência de palavras de uma língua para outra, as variações que transpõem os limites da exatidão e da literalidade são delegadas a ocupar o limbo das dissonâncias e terminam por ganhar outros nomes para um tipo de prática que retoma as mesmas questões há séculos, tanto em sua teoria quanto na crítica.

Finalmente, a autora aponta que a formação dos pesquisadores desta atividade se torna um limitador, já que essa envolve diferentes áreas. Por isso, ela afirma ser necessário a utilização de abordagens diferentes de modo a evitar essas restrições (Susam-Sarajeva, 2008, p. 189).

De modo a compreender mais detidamente essas razões, e mais especificamente o segundo ponto abordado por Susam-Sarajeva, no capítulo 2 proponho uma tentativa de mapeamento de elementos que soam mais relevantes para a prática de tradução de canção. Por isso, definir o que entendo aqui como canção e como tradução é norteador para a seleta teórica e crítica do presente trabalho.

A canção popular é um objeto de arte que ocupa variados campos do conhecimento. Consumida e reconhecida como expressão artística, os estudos concentrados na canção vão desde a área da Musicologia, passando pelos Estudos Literários e pelos Estudos Sociais e Culturais. Amplamente compreendida a partir de seu verbete, ou seja, “peça ou composição, popular ou erudita, geralmente breve, que combina música e palavras (com ou sem

acompanhamento de instrumentos musicais)” (Dicionário Aulete Online), ela apresenta nuances conceituais a depender da área de estudos onde é discutida.

A nível mundial, a divisão mais comum é feita entre a canção erudita e a canção popular, sendo que, em cada subgrupo, um leque de particularidades sonoras, poéticas e performáticas ampliam as análises literárias para os mais variados campos. Logo, o recorte que farei para compreensão do que é canção delimita-se à área de canção popular, mais especificamente a brasileira — entendendo que fazem parte deste grupo as traduções feitas para o português brasileiro — ao longo do século XX e início do século XXI, a partir do ponto de vista de alguns autores.

Ruth Finnegan (2008a) afirma que a canção popular é um objeto composto por ao menos três dimensões: a letra, a música e a performance. No entanto, no campo dos Estudos Literários, a canção é prioritariamente analisada por sua dimensão textual, com raras reflexões de como este tipo de obra opera no conjunto e nas relações entre as suas três dimensões. A tradição que prioriza o texto, segundo Finnegan (2008a, p. 17), tem como foco principal analisar os gêneros, “entendidos como originados ou transmitidos pela escrita”.

Já nos Estudos da Tradução, a tradução de canção lida com uma dívida impagável com a projeção de um texto original:

Os padrões ocidentais de tradução adotados ao longo dos últimos cem anos mostram uma tendência por um ideal de ‘exatidão’ ou ‘objetividade’ na tradução, o crescimento do que pode ser correlacionado com os movimentos gerais de afastamento dos padrões orais rumo a um letramento baseado em textos na cultura ocidental. O ideal de exatidão tem sido reforçado e apoiado pela tradução da Bíblia, pois os textos sagrados são paradigmaticamente fixados como textos de uma cultura. A tradução da Bíblia tem, portanto, servido como um padrão geral para a teoria da tradução na cultura ocidental, à medida que a literatura oral se tornou marginalizada e a literatura escrita tornou-se o centro dominante do sistema literário. A tradução em contextos dominados por literatura oral revela que o processo de refração é uma parte regular da tradução; longe de nos apresentar um padrão de exatidão ou objetividade, as traduções literárias orais manipulam a narrativa de forma franca, radical e descarada. Os exemplos de tradução literária interlinguística na tradição oral aqui apresentados sugerem que a dedicação a um texto fixo — um desenvolvimento relativamente recente na história humana, e um desenvolvimento ainda largamente restrito a nível mundial — distorce as noções teóricas e práticas sobre tradução. A consideração da tradução num contexto oral mostra até que ponto a literatura traduzida é normalmente inserida na estrutura das normas culturais receptoras e do sistema literário receptor. Foi a nossa obsessão por textos fixos que deslocou a prática de tradução ao longo dos últimos dois milênios, dos padrões orais para tipos de literalismo, à medida que a cultura ocidental se tornou cada vez mais alfabetizada e baseada em textos, e cada vez mais comprometida com o padrão de textos fixos e escritos, incluindo o texto fixo da Bíblia. É importante compreender que este desenvolvimento está vinculado à cultura

e não representa nenhum absoluto teórico sobre a tradução literária.<sup>2</sup> (Tymoczko, 1995, p. 54).

Em concordância com o que problematiza Tymoczko, encaro que o problema da tradução da canção, para os Estudos da Tradução, parte do ponto em que ela não precisa, necessariamente, se atrelar apenas ou centralmente à letra para ser cantada em outra língua e tentarei demonstrar isso ao longo deste capítulo. Por enquanto, porém, é preciso antes conversar com a prática tradutória de canções, do jeito que é feita por quem pensa a tradução, pois, embora na teoria o problema aponte para outros rumos de construção de sentido, na prática, a lida acaba repassando as mesmas questões clássicas do viés da fidelidade. Assim, farei um mapeamento dos elementos que, a meu ver, mais se sobressaem no ato de traduzir a canção para o canto no presente trabalho. Deste modo, irei traçar um diálogo entre cantabilidade e ritmo, a partir de exemplos de canções traduzidas para o português brasileiro. Depois, o elemento performance será tratado como o vetor desse acontecimento, por isso, utilizarei alguns exemplos de modo a compreender alguns pontos de encontro entre performance e tradução. Por último, retomarei o elemento voz, pensando nela a partir de seu timbre, para problematizar os sentidos que a voz de quem canta dá à tradução do objeto central desta tese.

## 2.1 CANTABILIDADE

Um dos elementos da tradução de canção que o tradutor acaba lidando passa pela abordagem do tradutor, teórico, pesquisador e professor neozelandês Peter Low, atualmente, uma das principais referências na área de tradução de canções. Colocando em jogo os múltiplos fatores que compõem sua prática de tradução de canção, ele elenca cinco elementos rítmico-

---

<sup>2</sup> “Western translation standards over the last several hundred years have shown a general drift toward an ideal of 'exactitude' or 'objectivity' in translation, the growth of which can be correlated with the general movement away from oral standards toward text-based literacy in Western culture. The ideal of exactitude has been reinforced and supported by biblical translation, for sacred texts are the paradigmatically fixed texts of a culture. Biblical translation has, thus, served as a standard for translation theory as a whole in Western culture as oral literature has become marginalized and written literature has determined the dominant centre of the literary system. Translation in contexts dominated by oral literary standards reveals that the process of refraction is a regular part of translation; far from presenting us with a standard of exactitude or objectivity, oral literary translations manipulate narrative frankly, radically, unabashedly. The examples of interlingual literary translation in oral tradition presented here suggest that the dedication to a fixed text - a relatively recent development in human history, and a development still largely restricted worldwide - skews both theoretical and practical notions about translation. Consideration of translation in an oral context shows the extent to which translated literature is normally pulled into the framework of the receptor cultural norms and the receptor literary system. It is our obsession with fixed text that has shifted translation practice over the last two millennia away from oral standards toward types of literalism as Western culture has become increasingly literate and text-based, and increasingly committed to the standard of fixed, written texts, including the fixed text of the Bible. It is important to understand that this development is culture bound, and does not represent any theoretical absolute about literary translation.” (Todas as traduções de citações que aparecerão ao longo desta tese em que as citações originais são notadas em rodapé são de minha autoria).

literários que o tradutor vai, inevitavelmente, se relacionar no ato de traduzir uma canção e os nomeia de Pentatlo.

Nesta abordagem, Low coloca o tradutor de canção como um atleta que precisa performar<sup>3</sup> satisfatoriamente o maior número possível desses cinco parâmetros estabelecidos como fundamentais para uma boa tradução de canção. Os critérios, para ele, dizem respeito aos elementos comuns aos campos Literário e da Musicologia, e são eles: *singability* ou *cantabilidade* (cuidados fonético-fonológicos que variam de língua para língua), *sense* ou *sentido* (correspondência de sentido entre o original e a tradução), *naturalness* ou *naturalidade* (registro e ordem de palavras), *rhythm* ou *ritmo* (variações na melodia) e *rhyme* ou *rimas* (estrutura de rimas). Sobre o desenvolvimento que fez de um passo ao passo em pentatlo, Low diz: “ao desenvolver minha própria abordagem, principalmente para me aprimorar, eu considerei palavras como ‘malabarismo’ e ‘compensações’, antes de me deparar com a metáfora do ‘pentatlo’, que tem a virtude de sugerir um ‘escore geral para os cinco critérios’.” (Meller; Costa, 2020, p. 321). Para o desenvolvimento do presente trabalho, devo salientar a importância que dou para um ou mais critérios, em detrimento de outros, e faço isso apenas para uma demonstração mais didática desses fundamentos de Low que mais interessam aqui, tendo em vista que, na prática, há um entrecruzamento dos cinco critérios.

No entendimento de Low, dentre os cinco elementos do Pentatlo, um deles é o norteador da tradução de canções: a *cantabilidade*. Em suas palavras, esse é o primeiro critério, pois “[...] qualquer texto-alvo que tenha um resultado pobre nesse quesito será um fracasso, e não deverá ser cantado, nem mesmo pronunciado, quaisquer que sejam suas outras virtudes.”<sup>4</sup> (Low, 2017, p. 141). Em entrevista recente, ao ser questionado sobre a alta importância da cantabilidade em relação aos outros quatro princípios, Low emenda — e acaba por simplificar o que parecia ser profundamente teórico para a área — que “a razão por que eu a coloco em primeiro lugar na avaliação é que, se a cantabilidade for pobre, então você está perdendo seu tempo.” (Meller; Costa, 2020, p. 322). Em outras palavras: é melhor que o tradutor gaste seu tempo fazendo traduções de canções que sejam traduções cantáveis. Evidentemente, essa perspectiva leva em conta o escopo de canções traduzidas para serem cantadas. Para outros projetos de tradução de canção que queiram apenas traduzir a mensagem contida na letra<sup>5</sup> ou cujo foco, no extremo

<sup>3</sup> Low lida com a performance em seu sentido de desempenho, sua acepção é mais próxima à do dicionário. Não há foco, nesta parte de seu texto, em tratar da performance como potencial de atuação e, portanto, de construção de sentidos de uma obra tal qual, como explicarei adiante, é central nos escritos de Paul Zumthor.

<sup>4</sup> “[...] any TT [target-text] that scores poorly on this criterion is a failure and will not be sung or even pronounced, whatever its other virtues may be.”

<sup>5</sup> A tradução das letras completas de Bob Dylan feita por Caetano Galindo, são um exemplo deste tipo de projeto.

oposto, seja embutir outra letra para mantimento do mesmo arranjo musical<sup>6</sup>, a cantabilidade acaba perdendo seu aspecto primordial.

A cantabilidade é entendida por Low (2017, p. 140) como “relativa facilidade de vocalização”, e isto demanda conjuntamente a facilidade de articulação, de respiração, de dinâmica e de ressonância ao cantar, seja por parte do tradutor ou do intérprete da canção traduzida. Portanto, ele adverte que, por ser um processo físico e fonético, é de suma importância que o tradutor atente para a escolha de vogais e consoantes, de modo a combinar a abertura da boca tal qual a da interpretação vocal original. Embora tangencie a importância do corpo em seu processo físico de cantar a tradução de canção, o foco principal de Peter Low é linguístico e centrado no texto da canção fonte.

Porém, quando atrela a cantabilidade à centralidade do texto de chegada em relação às vogais e consoantes do texto original e deixa o corpo do intérprete como algo secundário — ainda que defenda que a cantabilidade funciona na voz do intérprete — Low limita traduções que transgridem este tipo de regra. Apenas a leitura das letras não entrega de bandeja a cantabilidade. É necessária a *escuta* de ao menos uma delas para que se possa inferir qual a melodia subjaz o texto.

Para tentar explicar melhor meu incômodo com o termo cantabilidade, quando é visto como se fosse algo dado apenas pelo texto, independente da voz, e, portanto, algo possível de ser medido, decalcado e reproduzível, como em um receituário, vou relatar uma vivência de 2023, em sala de aula, em uma oficina de tradução de canção que propus aos alunos do oitavo ano do Ensino Fundamental Anos Finais. Solicitei aos alunos que selecionassem músicas de sua preferência em inglês e as traduzissem para serem cantadas em português brasileiro.

Dentre as mais de trinta canções traduzidas para serem cantadas, selecionei dois exemplares daquilo que percebo acerca do problema da cantabilidade supostamente seguir uma pauta tomando por base a letra. A primeira delas foi feita a partir da canção “Should I stay or should I go”, composta por Mick Jones e interpretada pela banda The Clash. No Quadro 1, a seguir, transcrevo a letra em inglês e a tradução do aluno. Depois, discuto como compreendi que ela deveria ser cantada e como, de fato, o estudante havia imaginado a vocalização.

---

<sup>6</sup> A música “Festa do apê”, interpretada pelo cantor Latino, a partir da música “Dragostea Din Tei”, da banda O-Zone, é um dos exemplos deste tipo de tradução de canção com viés de fidelidade apenas à música. Ambas as versões estão disponíveis em: [https://www.youtube.com/watch?v=sb-2\\_VSsefQ](https://www.youtube.com/watch?v=sb-2_VSsefQ) e <https://www.youtube.com/watch?v=PSg7Zs5vIBQ>, respectivamente. Acesso em 21 jun. 2024.

**Quadro 1 - “Devo ir ou devo ficar” para ser cantada em português**

“Should I stay or should I go?” <sup>7</sup>	“Devo ir ou devo ficar?”
<p>Darling, you've got to let me know Should I stay or should I go? If you say that you are mine I'll be here till the end of time So you gotta let me know Should I stay or should I go?</p> <p>It's always tease, tease, tease You're happy when I'm on my knees One day is fine, the next is black So if you want me off your back Well, come on and let me know Should I stay or should I go?</p> <p>Should I stay or should I go now? Should I stay or should I go now? If I go there will be trouble And if I stay it will be double So come on and let me know Should I stay or should I go?</p> <p>This indecision's bugging me (Esta indecisión me molesta) If you don't want me, set me free (Si no me quieres, líbrame) Exactly who I'm supposed to be? (Dígame que tengo ser) Don't you know which clothes even fit me? (¿Sabes qué ropa me quedará?) Come on and let me know (Pero que tienes que decir) Should I cool it or should I blow? (¿Me debo ir o quedarme?) Should I stay or should I go now? (¿Yo me enfrío o lo soplo?) Should I stay or should I go now? (¿Yo me enfrío o lo soplo?) If I go there will be trouble (Si me voy va haber peligro) And if I stay it will be double (Si me quedo es doble) So you gotta let me know (Me tienes que decir) Should I cool it or should I blow? (¿Yo me enfrío o lo soplo?)</p>	<p>Querida tem que contar Devo ir ou ficar Ficaremos até o fim Você tem que me contar Então me diga, vamos lá Devo ir ou ficar?</p> <p>Você sempre me provoca Está feliz enquanto eu soffro Um dia é bom o outro não Me largue e vamos ficar Então me diga, vamos lá Devo ir ou ficar?</p> <p>Devo ir ou ficar? Devo ir ou ficar? Se eu for eu soffro Mas se ficar eu soffro em dobro Então me diga, vamos lá Devo ir ou ficar?</p> <p>Essa escolha me atormenta Essa escolha me atormenta Então me deixe ou me queira Então me deixe ou me queira Este não sou eu Não é quem eu gosto de ser Então me diga, por favor, Devo ir ou ficar? Devo ir ou ficar? Devo ir ou ficar? Se eu for eu soffro Mas se eu ficar em soffro em dobro Então me diga, vamos lá Devo ir ou ficar?</p>

**Fonte:** elaborado pela autora.

O estudante que propôs a tradução anterior não é cantor, e sua preocupação era entregar o trabalho que valia nota, dentro do prazo. Seu escopo era produzir algo minimamente cantável para garantir os créditos na disciplina. Notavelmente, ele se valeu do Google Tradutor, já que não tinha muito conhecimento em língua inglesa e amarrou uma ou outra rima para soar mais

<sup>7</sup> Áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BN1WwnEDWAM>. Acesso em 21 jun. 2024.

envolvido. Bem, ao menos foi esta a impressão que tive quando li a tradução e tentei cantar a primeira vez. Porque era eu quem cantava, ao fim e ao cabo, a maioria das traduções, tendo em vista que a timidez é algo muito comum em adolescentes, a partir da experiência que tenho de sala de aula. Sobretudo nos alunos aparentemente mais falantes. Mas qual não foi minha surpresa ao pedir para ele cantar para mim a tradução. O ritmo da música escolhida, a partitura de cantabilidade, foi bem executada de modo bastante similar pela vocalização dele. Na minha compreensão, de como deveria encaixar as palavras à cantabilidade da performance do The Clash, a tradução não funcionava. Mas com ele cantando funcionou. E aqui falo que funcionou não dentro da minha percepção, mas sim por ouvir a percepção de cantabilidade dele. E funcionou também pela balbúrdia criada por ele ao optar defender a canção em frente à turma. A performance de sua tradução começou tímida, ele não demonstrava ter conhecimento do próprio trato vocal, e sua voz estava naquela fase de transição da infância para a adolescência, ora fina, ora mais grossa. O que me incomodava, enquanto avaliadora, era principalmente a falta de sons no verso “Devo ir ou ficar”, para caber na escansão melódica que tenho como parâmetro desta canção. Ele resolveu pela extensão de “ir”, virando um “i-ir”. Ponto pra ele, decepção para mim. Primeiro padrão de cantabilidade do The Clash que precisei superar para lidar com o fato de que estava ouvindo outra canção, uma em português, a partir da canção do The Clash. Cheguei a sugerir que ele colocasse um “se” antes de “devo”, mas aí criaria outro problema ao meu ouvido, a tônica de passaria de “DE-vo” para “deVo”. Essas escolhas tradutórias me incomodam. A ele, não.

O outro exemplo desta oficina é a versão em português de “Is blowing in the wind”, de autoria de Bob Dylan, feita por uma aluna que canta profissionalmente. A seguir, no Quadro 2, a letra em inglês e a versão em português.

**Quadro 2** - “Is blowing in the wind” e “Inspirando o ar”

<b>“Blowin’ in the wind” (Bob Dylan)<sup>8</sup></b>	<b>“Inspirando o ar”</b>
How many roads must a man walk down Before you can call him a man? Yes, and how many seas must a white dove sail Before she sleeps in the sand? Yes, and how many times must cannonballs fly Before they're forever banned?	Quantos caminhos um homem tem que atravessar Antes de assim para todos se chamar? Quantos mares um navio tem de cruzar Antes de na areia descansar? E por quanto tempo os canibais irão desfrutar Antes de serem banidos para nunca mais voltar?
The answer, my friend, is blowin' in the wind The answer is blowin' in the wind	A resposta, meu amigo, inspira o ar A resposta inspira o ar
Yes, and how many years can a mountain exist	E por quantos anos uma montanha existirá

<sup>8</sup> Áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MMFj8uDubsE>. Acesso em: 21 jun. 2024.

<p>Before it is washed to the sea?  Yes, and how many years can some people exist  Before they're allowed to be free?  Yes, and how many times must a man turn his head  And pretend that he just doesn't see?</p> <p>The answer, my friend, is blowin' in the wind  The answer is blowin' in the wind</p> <p>How many times must a man look up  Before he can see the sky?  Yes, and how many ears must one man have  Before he can hear people cry?  Yes, and how many deaths will it take till he knows  That too many people have died?</p> <p>The answer, my friend, is blowin' in the wind  The answer is blowin' in the wind</p>	<p>Antes do mar alcançar e a levar?  E por quantos anos algumas pessoas irão viver  Antes da liberdade e de crescer?  E por quanto tempo um homem pensará  Sobre o real sem sequer enxergar?</p> <p>A resposta, meu amigo, inspira o ar  A resposta inspira o ar</p> <p>E quantas vezes um homem se desnorteará  Antes do céu enxergar?  E por quanto tempo um homem tem de viver  Antes de ser ver alguém se comover?  E quantas mortes ocorrerão até saber  Que vidas continuam a desaparecer?</p> <p>A resposta, meu amigo, inspira o ar  A resposta inspira o ar</p>
---	--

**Fonte:** elaborado pela autora.

Nesta tradução houve uma preocupação mais notável com a cantabilidade, seja pelo fato da aluna ter se envolvido mais com soluções poéticas e prosódicas, seja pelo fato dela ter feito questão de cantar a sua tradução para a turma. Se faço uma escansão métrica ou mesmo uma pauta musical da cantabilidade de Bob Dylan, seguindo o modelo de Britto e Galindo (2021), noto que sobram algumas sílabas no último verso da primeira estrofe, por exemplo. Durante a interpretação dela, aquilo que sobra de palavras na primeira estrofe acaba por ser solucionado pelo modo quase falado da canção. Há algumas dobras silábicas, algumas extensões que não comprometem o andamento da canção, ou daquela pauta de performance de cantabilidade com a qual poderia identificar que isto que ela cantava era uma versão de “Blowin’ in the wind”. A preocupação em manter células rítmicas também ajuda a compreensão desta dita pauta musical. Porém, a verificação da funcionalidade da tradução ocorreu pela vocalização feita por ela, de modo magistral. Além da preocupação em transmitir a mensagem da canção pela letra, a aluna se preocupou no modo de apresentar a tradução. Cantou como quem defende algo que é seu de direito. E, neste caso, a versão era dela mesma. A cantabilidade da versão de Bob Dylan é readaptada por ela em sua corporeidade e no seu modo de compreender a canção tomada como original.

A partir dessas duas experiências, volto a questionar se a cantabilidade é algo tão facilmente dissecável em métrica e em uma pauta quanto parece à primeira vista. Especialmente quando a intenção de análise seja considerar a canção em canto como composições de corpos vivos. Evidentemente, quando se coloca a voz que canta em evidência, a cantabilidade — em seu potencial sugestivo como algo próprio da voz, portanto, mais em relação mais à música do

que necessariamente à letra — é critério básico para o labor tradutório. A letra, neste caso, precisa ser levada em conta em função da interpretação vocal de quem canta. Para compreender mais profundamente o que é chamado de cantabilidade, abordo os escritos de outro autor.

Johan Franzon (2008, p. 374) desdobra a cantabilidade em três camadas, de modo a definir o escopo que precisa ser atingido pelo tradutor para que o texto seja considerado cantável. Para ele, a cantabilidade não diz respeito apenas a uma facilidade de cantar a tradução, mas a “[...] algo semelhante à forma como a teoria do *skopos* descreve uma boa tradução: adequada em todos os aspectos relevantes para o propósito específico.”<sup>9</sup> (Franzon, 2008, p. 375). Partindo do pressuposto da teoria do escopo de Nord (1997), Franzon defende que fidelidade segue função: “o fator que determina as decisões e as escolhas do tradutor deve (ou deveria) ser o que se pretende com o texto-alvo”<sup>10</sup> (Franzon, 2008, p. 375). Esta fidelidade variável, em sua acepção, ainda procura aproximar, o máximo possível, a canção traduzida com a canção original, embora ele argumente que haja

[...] tradutores que trabalham com enorme respeito para com o letrista e o compositor original; há também versões de canções que tomam liberdade considerável para com a letra original ou, por outro lado, que nem levam em conta a música original.<sup>11</sup> (Franzon, 2008, p. 375).

Considerando essas diversas formas de escopo, o autor busca levar em conta as três propriedades da canção já aqui mencionadas — a saber, a letra, a música e a performance — bem como três propriedades inerentes à música: a melodia, a harmonia e o senso de percepção. Ele alerta que, se o tradutor busca fazer corresponderem os valores de cada elemento dessa tripartição da canção e da música, teoricamente a tradução seria uma “(ótima) segunda versão da canção fonte” (*id.*, p. 376), mas que, na prática, isso é um “ideal impossível” (*ibid.*, p. 376). Ele também evita ser categórico no que seria uma tradução “ótima” ou “imperfeita” e afirma ser mais importante que a canção traduzida em performance na língua alvo possibilite o reconhecimento da canção fonte a partir de seus valores musicais e/ou textuais. Retomarei as

<sup>9</sup> “[...] something akin to the way *skopos* theory describes a good translation: suitable in every relevant way for the particular purpose.”

<sup>10</sup> “[...] the factor that determines a translator’s decisions and choices would (or should) be the intended purpose of the target text.”

<sup>11</sup> “[...] there are translators who work with great respect for both the original lyricist and the composer; there are also translated versions of songs which take considerable liberty with the original lyrics, or, conversely, do not take the original music into account.”

propriedades relativas à música mais detidamente no subtópico a seguir. Agora nos deteremos sobre as três camadas da cantabilidade segundo Franzon<sup>12</sup>.

Na primeira camada, o tradutor deve se preocupar com a correspondência prosódica entre texto fonte e língua de chegada, buscando encontrar combinações entre as palavras e a métrica da canção. Franzon lista os pontos mais comumente observados nessa fase. Na música, a melodia e sua notação de modo a facilitar a produção de uma letra que seja compreensível e que soe natural ao público de chegada. Tal qual como proposto por Peter Low, Franzon estabelece uma conexão intrínseca entre cantabilidade e naturalidade de modo a se chegar ao ponto 3 do Pentatlo de Low, ou seja, o sentido. Na letra, devemos observar a contagem silábica ou pés métricos, o ritmo, a entonação, a duração silábica e os sons que facilitam a vocalização (vogais, principalmente) ao cantar. Neste ponto, correlacionam-se, principalmente, o sentido e o ritmo conforme definidos por Peter Low.

A convocação desses outros elementos constituintes à letra e à música, feita por Franzon, propicia uma lida tradutória mais diversificada pois esmiúça as possibilidades sonoras constituintes de elementos que vão além da pauta no papel, como problematizei no exemplo anterior. A seguir, no Quadro 3, compartilho um exemplo daquilo que verifico como correspondência prosódica<sup>13</sup> que não necessariamente contém correspondência semântica, ou palavra por palavra, sendo por isso chamado de *contrafactum*, mas que tem o elemento naturalidade verificado com sucesso em português, especialmente pela recepção desta versão em forró perante seu público alvo.

**Quadro 3 - Correspondência prosódica**

<b>Original<sup>14</sup></b>	<b>Tradução prosódica<sup>15</sup></b>
“Torn” (Natalie Imbruglia) <sup>16</sup>  I thought I saw a man brought to life He was warm, he came around	“Blá blá blá” (Aviões do forró)  Me diz pra quê que vou continuar A insistir com esse amor

<sup>12</sup> Para uma leitura mais funcionalista de Franzon, cf. Bohn; Cruz (2018). No artigo, as autoras pensam um modo de aplicabilidade das três camadas apresentadas por Franzon para analisar uma tradução de canção para um musical analisando alguns elementos musicais em relação aos elementos fonológicos.

<sup>13</sup> Compreendo prosódia aqui como a massa sonora contínua, com volume e extensão verificáveis, bem como seus recortes, seja por respiração, sejam por pausas demarcadas por acentos gráficos ou, no caso da canção, por retorno de compasso.

<sup>14</sup> Versão de estúdio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VV1XWJN3nJo>. Acesso em 15 mar. 2024.

<sup>15</sup> Versão de estúdio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wHP1N6P2pBc>. Acesso em 15 mar. 2024.

<sup>16</sup> Para versão logocêntrica, ou seja, tomada como mais próxima ao literal, cf. tradução disponível em: <https://www.letras.mus.br/natalie-imbruglia/18850/traducao.html>. Acesso em 15 mar. 2024.

like he was dignified He showed me what it was to cry Well, you couldn't be that man I adored You don't seem to know, or seem to care what your heart is for But I don't know him anymore There's nothin' where he used to lie The conversation has run dry That's what's going on Nothing's fine, I'm torn	que só me fez chorar Chega, eu quero mais pra mim Não adianta me pedir perdão Se não cuidou, só maltratou Feriu meu coração Não quero mais voltar atrás Eu vou viver longe de ti Por favor, me deixa em paz Pode parar Com esse blá, blá, blá!
--	---

Fonte: elaborado pela autora.

A seguir, Franzon aborda a correspondência poética da letra traduzida para ser cantada. O ponto central aqui para a parte musical está na estrutura da performance. Em seu entendimento, na parte textual, as rimas, a segmentação das frases, os paralelismos bem como as palavras chaves da música original precisam encontrar correspondências na tradução da língua de chegada. Estes elementos não necessariamente tornam o texto da canção algo cantável. Por isso, para ele, nem todo elemento estilístico precisa ser reproduzido extensivamente, mas é necessário que o tradutor saiba combiná-los em função da primeira camada de cantabilidade, a prosódica. No Quadro 4, a seguir, demonstro o que seria a correspondência poética, no viés de Franzon, e como a canção foi vertida para o canto, apesar de deixar de lado alguns elementos poéticos notáveis na canção original.

Quadro 4 - Correspondência poética

“I just call to say I love you” (Stevie Wonder) <sup>17</sup>	“Só chamei porque te amo” (Gilberto Gil) <sup>18</sup>
No New Year's Day to celebrate No chocolate covered candy hearts to give away No first of spring, no song to sing In fact, here's just another ordinary day No April rain, no flowers bloom No wedding Saturday within the month of June But what it is, is something true Made up of these three words that I must say to you  I just called to say I love you I just called to say how much I care I just called to say I love you And I mean it from the bottom of my heart  No summer's high, no warm July No harvest moon to light one tender August night No autumn breeze, no falling leaves Not even time for birds to fly to southern skies	Não é Natal, nem ano bom Nem um sinal no céu, nenhum armagedom Nenhuma data especial Nenhum ET brincando aqui no meu quintal Nada de mais, nada de mal Ninguém comigo além da solidão Nem mesmo um verso original Pra te dizer e começar uma canção  Só chamei porque te amo Só chamei porque é grande a paixão Só chamei porque te amo Lá bem fundo fundo do meu coração  Nem carnaval, nem São João Nenhum balão no céu, nem luar no sertão Nenhuma foto no jornal Nenhuma nota na coluna social

<sup>17</sup> Versão de estúdio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1bGOgY1CmiU>. Acesso em 15 mar. 2024.

<sup>18</sup> Versão do show ao vivo de 1987 disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y0PX76inrmI>. Acesso em 15 mar. 2024.

<p>No Libra sun, no Halloween          No giving thanks to all the Christmas joy you bring          But what it is, though old, so new          To fill your heart like no three words could ever do</p> <p>I just called to say I love you          I just called to say how much I care, I do          I just called to say I love you          And I mean it from the bottom of my heart          I just called to say I love you          I just called to say how much I care, I do          I just called to say I love you          And I mean it from the bottom of my heart          Of my heart          Of my heart (baby, of my heart)</p>	<p>Nenhuma múmia se mexeu          Nenhum milagre da ciência aconteceu          Nenhum motivo nem razão          Quando a saudade vem, não tem explicação</p> <p>Só chamei porque te amo          Só chamei porque é grande a paixão          Só chamei porque te amo          Lá bem fundo fundo do meu coração</p> <p>I just called to say I love you          I just called to say how much I care          I just called to say I love you          And I mean it from the bottom of my heart</p> <p>Só chamei porque te amo          I just called porque é grande a paixão          I just called porque te amo          Lá bem fundo, fundo do meu coração</p>
--	---

Fonte: elaboração da autora.

Na tradução de Gilberto Gil no quadro anterior é notável a fidelidade à cantabilidade impressa por Stevie Wonder na canção em inglês<sup>19</sup>, o que corresponde ao nível prosódico apontado por Franzon. Mas não apenas isso, há também uma preocupação responsiva a certos elementos poéticos da canção em língua inglesa. Alguns padrões rítmicos em AABB ou CDCD da tradução na primeira estrofe são verificáveis quase que completamente na versão de Wonder. No refrão, Gil mantém uma estrutura rítmica mais uniforme que a canção original, mantendo o padrão EDED que não se nota em inglês. Por certo que as rimas em -ão em português são abundantes, mas o artifício de distribuí-las ao longo de variados versos, reforçam o retorno, ou nos forçam a retornar, a uma partícula sonora que funciona musicalmente na composição da versão em português. Menos reproduzida na versão em português e mais preponderante na canção em inglês as rimas internas nos versos — tais como em “No first of *Spring*, no song to *sing*” ou em “No Summer *high*, no warm *July*” — acabam passando por uma compensação poética. Essas comparações poéticas são possíveis pela disposição da letra no padrão de versificação adotado no quadro. Caso a versificação quebrasse os versos ao meio, como é possível fazer ao se ouvir a canção e a frase musical que se repete como um verso, os elementos rítmicos seriam notados de maneira distinta.

A equivalência poética, bem como o que costumeiramente é tratado como perda poética, também é notada nas imagens criadas ao longo das duas canções. Na canção original, Stevie

<sup>19</sup> Heloísa Pezza Cintrão (2009) faz uma leitura detida desta tradução analisando especialmente os elementos poéticos e as escolhas tradutórias que demarcam tanto a fidelidade de Gil, quanto o que pode ser entendido como transcrição.

Wonder faz uma lista negativa de elementos tais como a virada do ano, o início da primavera e as chuvas que a acompanham para comparar ao fato de que nada disso é o motivo especial de ele ligar para a pessoa amada, a razão da ligação seria apenas para dizer que a ama. Gil, do mesmo modo e diferentemente, lista uma não porção de eventos que são memoráveis para a maioria da população em um contexto brasileiro para construir o ápice do motivo da ligação: “Não é Natal, nem ano bom/ Nem um sinal no céu, nenhum armagedom/ Nenhuma data especial/ Nenhum ET brincando aqui no meu quintal.” A conversa com elementos da cultura pop, como a presente nesse último verso, em referência ao filme “ET” de Spielberg, ou no verso “Nenhuma múmia se mexeu”, flerta com o público acostumado com as canções mosaico de Gil e dos tropicalistas. Além disso, o tradutor traz referências a festas populares tais como o Carnaval e o São João, presente na composição “São João, Xangô menino” de autoria do próprio Gil. Ele também faz menção ao luar do sertão, suscitando vários clássicos do cancionário popular brasileiro, e em “nenhuma foto no jornal” ecoa outra canção “Notícia de jornal”, de Haroldo Barbosa e gravada por grandes figuras da MPB, entre elas, Chico Buarque e Elizeth Cardoso. Outro elemento de aparente perda poética, que demonstra ser um ganho, está presente ao final da primeira estrofe: “Nada de mais, nada de mal/ Ninguém comigo além da solidão/ Nem mesmo um verso original/ Pra te dizer e começar uma canção”. Se na original temos elementos imagéticos de um florescimento da natureza na primavera, culminando em um casamento num sábado que elevam a importância das três palavras que serão ditas pelo eu-lírico no refrão (I love you), na versão de Gil há uma falha autoimposta. Na tradução nada floresce como no original. E Gil reflete sobre esta parte que lhe falta afirmando que nem mesmo um verso traduzido, ainda que a seu modo, pode ser considerado original. O que é tido como perda poética, encaro aqui como ganho, não apenas de imagens poéticas, mas também como um demarcador que o tradutor impõe a si mesmo enquanto co-autor da canção, agora em português. Não são mais três palavras que importam ao eu-lírico, serão duas (“te amo”). O eu-lírico, em português, ao perceber que a imitação poética é uma limitação, deixa sua assinatura ao permitir-se fazer a poesia de um outro e a seu modo, em outro contexto. Além disso, os elementos poéticos musicais da canção original, em grande medida, se constituem no arranjo dos vários instrumentos da faixa: a voz de Stevie Wonder é acompanhada por backing vocals, marimba, sintetizador de guitarra, flauta sintetizada, piano sintetizado, cordas sintetizadas, baixo e bateria elétrica. Não apenas os instrumentos, mas a voz é sintetizada em determinada parte, para dar um tom de voz de telefone. Todos estes elementos elevam a interpretação da letra na extensão da voz magistral do cantor norte-americano, que chega a modular a faixa de um a dois tons acima nos últimos retornos ao refrão. O arranjo sonoro crescente, seja na modulação para tons

mais altos, seja na inclusão de mais e mais timbres instrumentais, se filia à tradição das canções gospel, com elementos de jazz standard. Tudo isso alça a letra em canção, sendo contraproducente analisar a letra em detrimento da música ou vice-versa. No caso da versão de Gilberto Gil, os elementos poéticos da música trazem sentidos diversos, e significativos, da proposta de Stevie Wonder. Na performance que disponibilizei anteriormente, juntamente à letra, o elemento poético musical conta com apenas dois timbres instrumentais: a voz de Gil e o violão. A versão se encaixa, instantaneamente, em outra tradição musical. Em solo brasileiro, voz e violão é o arranjo musical típico de trovadores e seresteiros, tais como Catulo da Paixão Cearense, Dorival Caymmi e João Gilberto, influenciadores diretos da obra de Gil. A versão brasileira é para soar natural em solo brasileiro, como algo familiar, por ser nosso, e individual, por ser o canto de um trovador. Não está mais na chave poético-musical de Stevie Wonder que convoca um coro (vocal e instrumental) em uma espécie de transe religiosa, efeito típico das canções da tradição gospel. Não irei, neste momento, analisar detalhadamente a performance de Gil, posto que o que quero demonstrar são as limitações de se estabelecer um critério poético numa equivalência matemática das letras da canção. O próprio Franzon admite desvios de rota, embora estabeleça um caminho supostamente mais acertado a ser seguido. Mas olhar criticamente para o que é desvio em relação à regra pode ser igualmente ou até mais produtivo.

Por fim, Franzon menciona a importância da correspondência semântica das palavras da canção em relação à construção melódica da música que compõe a peça em tradução, ou seja, como as rimas, as repetições e as estrofes em conjunto com a parte musical (melodia, arranjo e performance) criam o significado da canção. Isso se dá pela busca de correspondência da expressão — a música percebida como algo que transmita um sentido — com o conteúdo textual da canção e suas figuras de linguagem mais significativas. Para ele essa equivalência semântica atinge seu clímax quando a construção melódica vai ao encontro daquilo que as palavras dizem e isso manipula as emoções do público e amplia o significado da canção. Para dar mais clareza a isso que depreendo do que ele diz, disponibilizo a seguir, no Quadro 5, uma tradução que considero exemplar.

**Quadro 5 - Correspondência semântica**

<p><b>“You’re welcome” (autoria de Lin-Manuel Miranda)<sup>20</sup></b></p>	<p><b>“De nada” (tradução de Mariana Elisabetsky)<sup>21</sup></b> Vou te explicar, já saquei</p>
---	---

<sup>20</sup> Versão do clipe extraído do filme em inglês disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=79DijltQXMM>. Acesso em: 15 mar. 2024.

<sup>21</sup> Versão do clipe extraído do filme em português disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=olFXG\\_kscH4](https://www.youtube.com/watch?v=olFXG_kscH4). Acesso em: 15 mar. 2024.

<p>Okay, okay  I see what's happening yeah  You're face-to-face with greatness and it's strange  You don't even know how you feel, It's adorable!  Well it's nice to see that humans never change  Open your eyes, let's begin  Yes it's really me, It's Maui! Breathe it in  I know it's a lot, the hair, the body!  When you're staring at a demigod</p> <p>What can I say except You're welcome  For the tides, the sun, the sky  Hey, it's okay, it's okay, you're welcome  I'm just an ordinary demi-guy!</p> <p>Hey, what has two thumbs and pulled up the sky  When you were waddling ye high? This guy!  When the nights got cold  Who stole your fire from down below?  You're looking at him, yo!  Oh, also I lasso'd the sun, you're welcome  To stretch your days and bring you fun  Also, I harnessed the breeze  You're welcome, to fill your sails and shake your trees</p> <p>So what can I say except you're welcome?  For the islands I pulled from the sea  There's no need to pray, it's okay, you're welcome  I guess it's just my way of being me  You're welcome, you're welcome</p> <p>Well, come to think of it  Kid, honestly I can go on and on  I can explain every natural phenomenon  The tide, the grass, the ground  Oh, that was Maui just messing around  I killed an eel, I buried its guts  Sprouted a tree, now you've got coconuts  What's the lesson? What is the takeaway?  Don't mess with Maui when he's on the breakaway  And the tapestry here in my skin  Is a map of the victories I win  Look where I've been I make everything happen  Look at that mean mini Maui just tippity tappin'  Ha, ha, ha, ha, ha, ha, Hey!</p> <p>Well anyway, let me say you're welcome!  For the wonderful world you know  Hey, it's okay, it's okay you're welcome!  Well, come to think of it, I gotta go</p> <p>Hey, it's your day to say you're welcome!  'Cause I'm gonna need that boat  I'm sailing away, away, you're welcome!</p>	<p>Minha magnitude pode constranger  Você tá chocada, eu sei  É adorável  Os humanos nunca vão surpreender  Vem com o papai, cola em mim  Pode botar fé, sou Maui pode crer  Alguém como eu jamais nasceu  Tá olhando para um semideus</p> <p>Vou te dizer então de nada  Pelo mar, o Sol e o ar  Eu arrasei, eu já sei  De nada  Sou só o semi cara do lugar</p> <p>Hey, Quem levantou o céu sem suar?  Você tinha essa altura, tá-da  Quando esfriou, quem trouxe o fogo e deslumbrou?  O cara é um show  Oh  Fisquei o Sol num puxão  De nada  E agora a gente tem verão  O vento eu domei como eu quis  De nada  Pro povo velejar feliz</p> <p>Só falta eu dizer então de nada  Pelas ilhas do mar que eu ergui  E eu arrasei, eu já sei  De nada  Eu sei que sou demais, pode aplaudir  De nada  De nada</p> <p>Mas não tem nada a ver  Não, nem vou gastar o meu fôlego  Pra te explicar tudo quanto é fenômeno  O mar, a mata, o chão  Ah, foi só Maui chamando a atenção  Mando uma enguia bem fundo no chão  Broto um coqueiro, olha o coco na mão  Maui disse como é que tem que ser  As minhas férias ninguém deve interromper  E essa obra de arte aqui  São as lutas que um dia eu venci  Eu sou o tal, sempre estou no comando  Olha só, o mini Maui tá sapateando  Hey</p> <p>Já te falei, sou o rei  De nada  Fiz o mundo e foi só um favor  Eu arrasei, eu já sei  De nada  Mas tô na minha hora e eu já vou</p> <p>Pode dizer, meu bem  De nada</p>
---	---

'Cause Maui can do anything but float You're welcome, you're welcome	Pelo barco que emprestou Eu vou bem além, além De nada
And thank you!	Sou Maui mas não sou bom nadador De nada De nada
	Brigado

Fonte: elaborado pela autora.

As canções acima são duas versões compostas quase concomitantemente. Isto porque os estúdios Disney dispõem de tradutores em vários países do mundo que trabalham conjuntamente com o autor das canções que comporão o produto final em filme que será lançado em vários idiomas quase que simultaneamente. O trabalho do versionista, como explica a tradutora da canção selecionada, Mariana Elisabetsky, é feito ainda no momento preliminar, quando os desenhos estão em modo germinal, como ela relata em entrevista de 2019:

A parte do que eu recebo de material dos filmes é o script ou a letra das canções, mas em geral o script, pra eu ter um contexto. O que acontece é que eles não conseguem finalizar o filme para daí mandar para todos os países, pois há alguém como eu em todos eles, né, fazendo, pra todo mundo fazer versão e estreiar junto, ou pelo menos perto. Então eles precisam começar a mandar o que chamam de P1, que é *preliminary one*. E eu vou recebendo depois P2, P3, P4... versões mais prontas do filme. Muitas vezes vão mudando um pouquinho as canções, então eu preciso ver o que mudou e fazer as adaptações necessárias. (Stencil Filmes, 2019)

Este tipo de tradução, também chamada de *dubbing*, ou dublagem, leva em conta, na relação com o original, todos os elementos já demonstrados aqui, em suas palavras: “manter o sentido da canção original, em termos de letra, em termos de mensagem [...]; precisa ter um respeito às rimas que o compositor original colocou o esquema de rimas da canção; ao número de sílabas, que é o número de notas; e a prosódia.” (Stencil filmes, 2019). Mas vai além, porque há um elemento físico que precisa parecer natural na língua de chegada, tanto quanto na língua de origem, como a tradutora aponta:

Moana foi meu primeiro trabalho na Disney. Foi minha porta de entrada na Disney. Eu já dublava e já trabalhava com voz original, então já conhecia os dubladores, já tava um pouquinho inserida nesse mercado. E a pessoa que cuida dessa parte na Disney assistiu *Wicked* e assistiu *Charlie Brown* e notou que eu tinha cuidado da versão de ambos. E aí ela me ligou e disse: ‘Olha, tenho uma bucha pra você. Porque versão eu sei que você faz e que você faz bem, só que é bem diferente. Pra cinema e TV é outro papo. *Porque além de fazer tudo o que você já faz, você vai ter que fazer a boca dar certo.*’ Que é uma preocupação que eu não tenho no musical. (Stencil filmes, 2019, grifos meus).

A preocupação da contratante em deixar claro para a tradutora que a abertura bucal precisa combinar, tanto no idioma de partida, quanto no idioma de chegada, ecoa o elemento “naturalidade” de Peter Low, mas agora também em aspecto físico.

Assisti ao filme, primeiramente, em português, então a primeira recepção que tive da canção “De nada” foi em língua materna, vendo minha filha hipnotizada pela figura de Maui. Eu fiquei hipnotizada. Acredito que isso tenha ocorrido no período pandêmico, algo entre 2020-2021. Até pensei em mudar meu objeto de doutorado devido o impacto que a tradução me causou. Lembro-me que corri para encontrar a autoria da tradução e a versão em inglês e fazer as comparações típicas da minha área de atuação: como é isso em inglês? Quais os efeitos deste verso em inglês? Será que em inglês tem esta quantidade de *enjambements* que ajudam a canção a se tornar um canto quase que hipnótico em português?

Qual não foi minha decepção em perceber que a original, em inglês, embora muito engraçada, não gerou sequer um fiapo do efeito que a versão brasileira me causou. E não digo isso de modo a classificar o original de Lin-Manuel Miranda, na voz de Dwayne Johnson, como algo inferior à versão brasileira de Mariana Elisabetsky, na voz de Saulo Laranjeira. Mas a recepção era diferente. E faço uma breve análise dessas diferenças que me são significativas inclusive para compreender os graus de cantabilidade estabelecidos por Franzon.

A princípio, noto a isca da canção em português em optar por um tom mais “humano”, ou seja, mais gente como a gente, nos versos que Maui canta. Para a recepção em solo brasileiro, o Maui que se canta soa como um semideus malandro, um canal de envio e entrega de mensagens entre deuses e homens. Nem tanto Hermes, algo mais para Exu. A informalidade é riscada marcadamente nos versos “Vou te explicar, já saquei”, “Você tá chocada, eu sei”, “Vem com o papai, cola em mim”, “Pode botar fé, sou Maui, pode crer (crê)”, uma sequência de gírias na primeira estrofe que não é preocupação do autor da canção em inglês, além da redução verbal, tornando-o mais coloquial, em “Tá falando com um semideus”.

Ao longo da canção em português Maui se expressa com uma arrogância que o torna cômico. Ele se coloca como um quase deus em “Ninguém como eu jamais nasceu” e, portanto, uma criatura acima dos humanos, já que estes “nunca vão surpreender” como ele mesmo surpreende. A surpresa que ele revela é, no entanto, jocosa, pois seu tom coloquial não soa forçado, apenas parece ser inerente a seu modo de se expressar na língua, significativo de seu prefixo de quase deidade. Além disso, quando ele puxa o refrão e começa a listar seus feitos surpreendentes, ele emenda: “Eu arrasei, eu já sei, ‘de nada’/ Sou só o semi-cara do lugar”. Outro grande momento de percepção da língua de chegada está no verso “essa obra de arte aqui” diz mais dessa figura do que fazer referência à tapeçaria de tatuagens evidenciada na letra

original. A tradutora utiliza o contexto visual, a performance de Maui que aponta para as tatuagens em seu corpo, para dar um outro nível de sentido da arrogância/egocentrismo vazio do personagem, pois a obra de arte, neste performativo, diz respeito às tatuagens, mas também ao próprio Maui.

Finalmente, a grande escolha tradutória é o termo “de nada” para “you’re welcome”. Havia a possibilidade de se optar por “não por isso” ou outro contra-agradecimento dos inúmeros que temos em português brasileiro. Em Minas Gerais seria um simples “magina”. Mas o “de nada”, literal ao correlato em inglês, funciona e significa de modo Exusíaco mais que o original em inglês, pois Maui se canta e mata um pássaro ontem com a pedra que lançou hoje. Ele abre a interpretação da canção para um semideus que não sabe, de fato, de nada: “eu já sei de nada”. Maui até argumenta que “puxou o sol num puxão de nada”, mas também “já te falei, sou o rei de nada” e “eu vou bem além mais além de nada”. A frase “de nada” funciona como um contra-agradecimento, claro, mas também como adjetivo desse semideus e advérbio de seus feitos: um grande nada.

Franzon traz em sua análise a importância de gerar comoção no público, especialmente quando desdobra a terceira camada da cantabilidade. Ele coloca o corpo do intérprete e o corpo do público no jogo da construção de significado da canção traduzida:

Está claro que uma *avaliação de fidelidade* de uma tradução cantável não deveria se basear tanto na comparação palavra-por-palavra, mas sim na *adequação contextual*. Uma tradução cantável deve se ajustar à música e à situação na qual será performada, mesmo quando tenta aproximar do texto fonte tanto quanto necessário ou possível. Questões contextuais, como a intenção dramática, o registro ou estilo de linguagem adequados, e mesmo a potencial encenação, serão relevantes nesses casos.<sup>22</sup> (Franzon, 2008, p. 388, grifos meus).

Ainda que seu esforço analítico seja buscar parâmetros para o que está em jogo nas traduções de canções, Franzon observa as limitações deste tipo de abordagem e aponta para outras formas possíveis de observar o que entra em jogo quando se traduz uma canção para ser cantada. A relevância do contexto e, conseqüentemente, da performance, tangenciadas em seu artigo, serão melhor detalhadas mais à frente neste capítulo. Por hora, retomo um dos pontos que considero central para a tradução de canções, especialmente se tomar como ponto de partida

---

<sup>22</sup> “It is clear that *an assessment of the fidelity* of a singable translation should be based not so much on word-by-word comparison, but *on contextual appropriateness*. A singable translation must fit the music and the situation in which it will be performed, even while trying to approximate the source text as much as necessary or possible. Contextual matters such as dramatic intention, suitable register or style of language, even potential staging, will be relevant in these cases.”

a cantabilidade, e que é mencionado em sua indissociabilidade pela bibliografia aqui revista: o ritmo.

Não que os outros pontos levantados por Low e Franzon sejam de menor importância. Mas compreendo que a naturalidade e o sentido, nos termos destes teóricos, estão basicamente associadas ao contexto de chegada da tradução e a um nível de fidelidade à canção original. E isso retomarei mais adiante quando discutir a importância da voz e da performance para a tradução de canção. As rimas<sup>23</sup>, sim, como artefato estilístico de construção de sentido, são tratadas por Low como o elemento de tradução menos importante em seu pentatlo: “Ritmo importa mais que rima, porque a rima pode ser omitida às vezes, enquanto todas as músicas sempre terão ritmo, aliás, *toda a linguagem o tem*”<sup>24</sup> (Low, 2017, p. 171, grifos meus). O ritmo atrela-se ao primeiro passo do Pentatlo porque é costumeiramente tratado como a estrutura musical que serve de fôrma para despejarmos a cantabilidade, mais associada à letra. Embora sinalize que a linguagem contenha ritmo, conforme grifei anteriormente, no seu entendimento de tradução de canção, o ritmo trabalhado deve ser aquele compreendido pela música, não o das palavras faladas, ou seja, aquele que comporta a duração das notas musicais, seus compassos e suas batidas:

Um bom texto de chegada irá combinar esses ritmos musicais. A tarefa do tradutor para com o compositor exige um elevado grau de respeito pelo ritmo musical pré-existente. *O ritmo musical não é o mesmo que o ritmo poético*, muitas vezes codificado como tetrâmetro, alexandrino, octossílabo etc. Considere a introdução da Marselhesa:

‘Allons enfants de la patrie,  
Le jour de gloire est arrivé’.

Se isso fosse um poema, nós poderíamos identificar o ritmo como dois octossílabos, metro poético comum na língua francesa. Mas não, isso é uma letra de canção, e contém algumas sílabas que são muito mais fortes que outras, algo como:

‘Allons en-|FANTS de la pa-|TRI- i – e  
Le jour de |GLOI-re est arri-|VÉ’.

A primeira linha contém dez notas musicais, não oito. As quebras verticais são compassos seguidos imediatamente por batidas. Nós poderíamos até mesmo anotar os ritmos para distinguir forte de fraco:

--- | --- | ----- | --- |

<sup>23</sup> Low é assertivo em seu livro de 2017: “A good strategy is to ask: Does my TT need to rhyme at all; is rhyme essential?” You will often answer ‘desirable, at least.’ The various reasons why rhyme was deemed desirable in the ST may well apply – to make the song more memorable, more euphonic, more punchy. If the song in question has gusto and wit, then an unrhymed translation will probably disappoint – and actually, some of the words in the ST were chosen chiefly because they rhymed.’ The pentathlon approach works particularly well in the question of rhyme, because it opposes rigidity of thinking. Where rhyme is present in a ST, some translators simply dispense with it – and in the cases where the rhyme can be lost without much cost, they will be right to do so. In other cases, however, to abandon all rhymes is to score a zero on a really important part of the scorecard. (2017, p.172). Porém em artigos anteriores, ele coloca o critério “rima” em perspectiva. Cf. Low, 2003; 2005 e 2008.

<sup>24</sup> “Rhythm matters more than rhyme, because rhyme can sometimes be omitted, whereas all songs always have rhythm – indeed all language does”.

Aqui, a barra | denota uma sílaba forte. Além disso, as notas da melodia variam significativamente em duração, de cerca de 0,3 segundos a 2,4. Então, o que um tradutor realmente teria que combinar é essa *linha vocal*.<sup>25</sup> (Low, 2017. p. 161, grifos meus).

Para Low, ritmo é o aspecto não-semântico (2014, p. 230) que emoldura a canção, ou seja, funciona como uma fôrma<sup>26</sup> de repetição. No entanto, como esmiuçarei a seguir, a conceituação de ritmo, seja na Música, seja nas Letras, ou em seu sentido crítico-filosófico, o compreende mais do que apenas um critério demarcador de padrões no tempo.

## 2.2 RITMO: RITMOS

Enquanto prática, a tradução de canção coloca em evidência ao menos dois conceitos de ritmo. O primeiro deles é tão primitivo aos sujeitos que acaba por os significarem no tempo. Dos fluidos e órgãos do corpo aos movimentos das marés e o bater de asas de um pássaro, o ritmo é tudo aquilo que capta nossa atenção e pode nos evidenciar padrões. Estes padrões determinam a velocidade — contadas em BPM (beat per minute) nas canções — em que eles ocorrem; também as repetições sonoras, ou fórmula de compasso, onde o 2/4 caracteriza a batida reconhecida do samba, por exemplo; e os valores e duração de cada som, ou seja, quanto tempo o som X dura em relação ao som Y. O conceito de ritmo que se atrela ao vai e vem das ondas, ou seja, a alternância de som e silêncio percebido num intervalo de tempo, reforça a ideia de possibilidade de se metrificar a linguagem pela frequência de tempos fortes e fracos, longos e curtos, graves e agudos, num fluxo regulado pelo tamanho e duração de uma obra.

Essa concepção de ritmo como algo atrelado ao metro, à harmonia, à ordem segue uma tradição desde Platão e Aristóteles e regulamenta não apenas os estudos relacionados à música e seus elementos, mas também os estudos de tradução e outras áreas do conhecimento. Para compreender mais detidamente a amplitude do conceito, irei me valer do que traz Paola Crespi e Sunil Manghani em artigo publicado no livro *Rhythm and Critique*, de 2020, no qual fazem

---

<sup>25</sup> “A good TT will match these musical rhythms. The translator’s duty to the composer requires a high degree of respect for this pre-existing musical rhythm. *The rhythm of the music is not the same as poetic rhythm*, often codified as tetrameter, alexandrin, octosyllabe etc. Consider the opening of the ‘Marseillaise’: ‘Allons enfants de la patrie, /Le jour de gloire est arrivé’. If this were a poem, we would identify the rhythm as two octosyllables, a common poetic metre in French. But no, this is a song-lyric, and it has some syllables that are much stronger than others, something like this: ‘Allons en-|FANTS de la pa-|TRI- i – e /Le jour de |GLOI-re est arri-|VÉ’. The first line has ten musical notes, not eight. Those vertical strokes are barlines followed immediately by downbeats. We could even notate the rhythms to distinguish strong for weak: - - - | - - - | - - - - - | - - - |. Here the slash | denotes a strong syllable. Furthermore, the notes of the tune vary significantly in length, from about 0.3 seconds to 2.4. So what a translator would really have to match is this *vocal line*.”

<sup>26</sup> Adotarei o acento diferencial entre fôrma e forma pois irei abordar os dois conceitos para me auxiliar na conceituação de ritmo dentre deste trabalho.

uma genealogia do ritmo como um conceito crítico e filosófico ao longo da história. Dentre as várias correntes críticas apresentadas em seu texto, elas delineiam o Materialismo, a Fenomenologia e os Estudos da Linguagem como as três principais perspectivas de abordagem ao tema, e salientam que há interconexões entre essas rotas.

Em linhas gerais, no que tange ao materialismo, as autoras apontam para o pensamento de Descartes em relação ao ser humano como máquina, antes mesmo da Revolução Industrial:

A análise do movimento e dos ritmos que levou às ideias de eficiência e produtividade em fábricas e comércio situa-se, de forma mais geral, na perspectiva do materialismo (o qual, por sua vez, relaciona-se com os escritos sobre o novo materialismo, mesmo quando a ênfase é colocada em uma descontinuidade com os ritmos da modernidade).<sup>27</sup> (Crespi; Manghani, 2020, p. 32).

Já na perspectiva da Fenomenologia, elas apontam a importância de Hegel, quando cita Heráclito e sua teoria do fluxo, e de Nietzsche, quando ele apresenta dois diferentes sentidos para o ritmo a partir da releitura que faz dos mitos de Apolo e Dioniso atrelando-os às artes plásticas e à música, ou à ordem e ao caos, respectivamente. As contribuições de ambos perpassam todo o pensamento filosófico do século XX e XXI a respeito do ritmo, em especial os Estudos da Linguagem.

As autoras listam também a fundamental e incontestada contribuição de Émile Benveniste acerca da conceituação de ritmo, especialmente no cenário do pós-estruturalismo. Em seu ensaio “A noção de ‘ritmo’ em sua expressão linguística”, presente no livro *Problemas de linguística geral* (1976), originalmente publicado em 1966, ele faz uma etimologia da palavra a partir do termo grego ῥυθμός (*rhuthmos*):

No próprio grego, em que ῥυθμός designa de fato o ritmo, donde deriva a noção e o que significa propriamente? A resposta é dada de maneira idêntica por todos os dicionários: ῥυθμός é o abstrato de ῥεῖν, ‘fluir’, tendo sido o sentido da palavra, [...] tomado aos movimentos regulares das ondas. Isso é o que se ensinava há mais de um século, nos inícios da gramática comparada, e é o que ainda se repete. [...] Entretanto, a ligação semântica que se estabelece entre ‘ritmo’ e ‘fluir’ por meio do ‘movimento regular das ondas’ se revela como impossível ao primeiro exame. É suficiente observar que ῥεω e todos os seus derivados nominais [...] indicam exclusivamente a noção de ‘fluir’ mas que o mar não ‘flui’. Jamais se diz ῥεῖν a respeito do mar, e aliás jamais se emprega ῥυθμός para o movimento das ondas. [...] o que ‘flui’ (ῥεῖ) é o rio, o riacho; ora, uma corrente d’água não tem ‘ritmo’. Se ῥυθμός significa ‘fluxo, escoamento’, não se vê como teria tomado o valor próprio da palavra ‘ritmo’. Há contradição entre o sentido de ῥεῖν e o de ῥυθμός, e não nos livramos da dificuldade imaginando — o que é pura invenção — que ῥυθμός pôde descrever o movimento das ondas. Melhor ainda: ῥυθμός, nos seus antigos empregos, não se diz da água que flui

<sup>27</sup> “The analysis of movement and rhythms that led to ideas about efficiency and productivity in factories and commerce more generally is situated within the perspective of materialism (which in turn relates to writings on new materialism, even where the emphasis is placed upon a discontinuity with the rhythms of modernity)”.

e nem mesmo significa ‘ritmo’. Toda essa interpretação repousa sobre dados inexatos. (Benveniste, 1976, p. 361).

Para aprofundar sua explicação, Benveniste retoma, a partir da leitura de Aristóteles, os atomistas Leucipo e Demócrito para os quais o termo ῥυθμός era empregado de modo técnico como uma das relações mútuas fundamentais entre os corpos. É em sua leitura de Aristóteles que ele afirma que “o ῥυθμός é o σχῆμα”, usado para diferir as letras do alfabeto arcaico Λ e Ν por sua configuração de construção. Como Demócrito ensinava, a forma dos átomos que formam água se diferencia (διαφέρειν) pela forma (ῥυθμός) que tomam os seus átomos constitutivos: “Não há nenhuma variação, nenhuma ambigüidade, na significação que Demócrito atribui a ῥυθμός ; e que é sempre ‘forma’, entendendo por aí a forma distintiva, o arranjo característico das partes num todo” (*ibid.*, p. 364).

No entanto, “forma” que usamos para traduzir o termo grego é apenas uma aproximação, pois, segundo Benveniste, há diferenças entre os dois conceitos.

“[...] σχῆμα com relação a ἔχω ‘eu (me) contendo’ (cf., quanto à relação, o lat. *habitus* : *habeo*) se define como uma ‘forma’ fixa, realizada, posta de algum modo como um objeto. Ao contrário ῥυθμός, segundo os contextos onde aparece, designa a forma no instante em que é assumida por aquilo que é movediço, móvel, fluido, a forma daquilo que não tem consistência orgânica. [...] É a forma improvisada, momentânea, modificável. (*ibid.*, p. 367).

Aqui é importante fazer a distinção entre fôrma e forma, que marquei em nota de rodapé. A fôrma fixa, realizada de algo, ou, em outras palavras, o contêiner, template, molde de algo é “fôrma” com seu acento diferencial. Benveniste não utiliza o termo “mold” em seu texto, embora seja possível atrelar o termo à “order” e “measure” que aparecem no texto em língua inglesa. Já “forma”, com o aberto, e tradução do inglês “form”, parece ser a concepção de ritmo assumida por Benveniste a partir de sua leitura dos pré-socráticos em que ritmo denota uma configuração, aspecto relacional, ou seja, uma forma de algo que ainda que possa ser observado e compreendido, é pessoal e distintivo.

Curiosamente, forma é conceito amplamente utilizado e reproduzido nos Estudos de Linguagem, especialmente por estruturalistas, como um limitador, um contêiner ou contentor, ou seja, a palavra forma é aplicada em contextos de análise estruturalista onde poderia ser facilmente substituída por fôrma. O ritmo, em certa medida, foi enformado a partir daí. Mas interessa-me bastante o segundo sentido, de ῥυθμός, pois é a partir dele que posso ampliar o papel do ritmo como um instantâneo, uma fotografia, daquilo que é, nas palavras de Benveniste, algo “movediço, móvel, fluido”, uma forma enformada apenas momentaneamente. Essa correlação entre “fôrma” e “forma”, para compreender o ritmo, é crucial para demonstrar a

duplicidade que o conceito aqui tratado carrega em seu bojo. Após explanar a etimologia exposta anteriormente com vários fragmentos e textos gregos, dos literários aos técnicos, Benveniste enumera três características que percebe em relação ao conceito para os pré-socráticos:

As citações são amplamente suficientes para estabelecer: 1.º que ῥυθμός nunca significa ‘ritmo’ desde a origem até o período ático; 2.º que nunca se aplica ao movimento regular das ondas; 3.º que o sentido constante é ‘*forma* distintiva, figura proporcionada, disposição’, nas mais variadas condições de emprego, aliás. Igualmente os derivados ou os compostos, nominais ou verbais, de ῥυθμός sempre se referem apenas à noção de ‘*forma*’. (*ibid.*, p. 368, grifos meus)

Em ambos os grifos, compreendo a palavra forma, ou seja, ritmo, como algo em relação. Porém, quando chega a Platão, ele observa uma alteração no emprego de ῥυθμός que passa a ser utilizado como algo também relativo ao tempo e ao arranjo, podendo ser sequenciado e metrificado:

Eis o novo sentido de ῥυθμός : a ‘disposição’ (sentido próprio da palavra) é em Platão constituída por uma seqüência ordenada de movimentos lentos e rápidos, assim como a ‘harmonia’ resulta da alternância do agudo e do grave. E é à ordem no movimento, a todo o processo do arranjo harmonioso das atitudes corporais combinado com um metro, que se chama a partir daí ῥυθμός. Poderemos então falar do ‘ritmo’ de uma dança, de uma marcha, de um canto, da dicção, de um trabalho, de tudo o que supõe uma atividade contínua decomposta pelo metro *em tempos alternados*. A noção de ritmo está fixada. A partir do ῥυθμός, configuração espacial definida pelo arranjo e pela proporção dos elementos, atinge-se o ‘ritmo’, *configuração dos movimentos ordenados na duração*. (*ibid.*, p. 369, grifos meus)

Em meus grifos, percebo que Benveniste comenta a mudança do ritmo, que vai da forma à fôrma em Platão. Ao demarcar o nascimento do emprego do uso tradicional do termo ritmo ao tempo e o filiar a Platão, Benveniste não necessariamente questiona a tradição que se seguiu ao grego, mas aponta para o contexto prévio como importante constituinte. E é neste ponto que sua obra é fundamental para o que vai pensar Henri Meschonnic na recolocação que faz do ritmo ao lê-lo.

Em seu artigo “Do sistema de signos à teoria do ritmo: Um olhar sobre os estudos da linguagem”, de 2013, Daiane Neumann traça a linhagem que vai de Ferdinand Saussure, passando por Émile Benveniste até chegar à obra de Henri Meschonnic e às leituras deste em relação às obras daqueles. Aqui interessa-me centralmente o que ela traz sobre o pensamento meschonniciano acerca dos escritos de Benveniste, especialmente na metassemântica construída sobre a semântica da enunciação. Para Meschonnic, ela diz, é a partir daí que se situa o desenvolvimento daquilo que este vai chamar de poética do ritmo. Segundo ela, quando

Benveniste afirma que as obras de arte particulares possuem o semântico sem o semiótico, Meschonnic entende que a partir disso a teoria da linguagem entra em crise:

na medida em que teríamos um conflito gerado pelo fato de que um sistema que possui ao mesmo tempo o semiótico e o semântico, no caso a língua, seria o interpretante de sistemas que possuem apenas o semântico. Ou seja, essa relação de interpretância se daria por relações semióticas. *Nelas haveria sempre um resto, indefinido e infinito, que escaparia à interpretação e que define um vir a ser irredutível do valor e do sentido.* (Neumann, 2013, p. 128, grifos meus).

Colocar em jogo este resto, não semântico, seria uma maneira de questionar, dentro dos Estudos da Linguagem, qual o papel do ritmo para a constituição de sentidos. A partir de sua leitura sobre o que compreende da proposição de Meschonnic, Neumann afirma que:

*o ritmo constitui a linguagem não como língua, mas como discurso; não como signo, mas como significância; não nas subdivisões tradicionais criticadas por Saussure (léxico, morfologia, sintaxe), mas como sistema; não como sentido, mas como valor, não como origem, mas como funcionamento, não na polaridade entre convenção e natureza, mas no radicalmente arbitrário concebido como histórico.* (Neumann, 2013, p. 126-127).

A pantomima do ritmo discursivo característico de Hitler feita por Charles Chaplin em *O grande ditador* (1940) é um exemplar do ritmo como discurso. Embora possa ser copiado pelo seu gestual, tom vocal, espaçamento entre palavras, tempo de respiração, ou seja, na sua fôrma, é também identificado em sua concepção histórica única e arbitrária, ou seja, sua forma. E Chaplin imprime em sua tradução seu próprio ritmo discursivo, transformando o que é violento em algo risível. A fôrma rítmica discursiva é copiada e colada, se repetindo na história, primeiro como tragédia, depois como farsa. A forma, no entanto, é irrepetível. Por isso o ritmo como discurso, nos vários discursos proferidos por Hitler à nação alemã engloba não apenas as palavras proferidas, mas o contexto histórico como um todo: os sujeitos históricos envolvidos na performance discursiva (quem fala, quem ouve e reverbera), no passado recente alemão que fomentou a relevância de tal ritmo discursivo, na propaganda envolvida para reafirmar a relevância de tal discurso, entre outros elementos, tais como a performance e a voz. As palavras são mais um dos inúmeros elementos que compõem o ritmo do discurso. Em Chaplin, o ritmo discursivo, mesmo que seguindo uma fôrma, também tem forma própria, mas agora como farsa. Essa forma própria de Chaplin transforma a fôrma de Hitler em pastiche, reposiciona o ditador alemão na história contada pelo ritmo do discurso do comediante.

Guilherme Gontijo Flores, no artigo “Ainda o ritmo: Meschonnic e a tradução de Homero” (2023), também discute as variáveis de sentidos de ritmo em Meschonnic. Ali, o professor, escritor e tradutor faz a conciliação entre os dois ritmos que venho trabalhando aqui. Para ele, “a métrica, o ritmo que dela emana, é um ato cultural que tem sua própria historicidade

e nos convida a transitoriedades (atente-se que não se deve confundir com uma a-historicidade) que lançam subjetividades em contraste e conflito” (2023, p. 178). Isso dá conta do ato de criação empenhado por Chaplin ao reproduzir a métrica discursiva de Hitler, transformando-a em algo próprio do artista. Esse agir, criando a partir de uma forma/fôrma, é um dos atributos da prática tradutória, segundo Flores (2023, p. 176), pois

[...] uma tradução poética sempre será livre, mesmo através de formas fixas [...]. Fazer ritmos, quebrar ritmos, fora e dentro da métrica. Daí a dificuldade do ritmo, seus equívocos retornam numa prática tradutória, reforçando que um vocabulário (o da música atrelada à métrica grega, ambas do lado do ciclo e da repetição) acaba entrando em choque com outro (o da rítmica enquanto organização discursiva que nunca se repete de fato) num gesto de proximidade e distanciamento que evita essencializar a forma e o objeto.

A tradução de canção, pensando o ritmo como discurso e lidando com o ritmo em sua métrica, transita entre essas duas definições evidenciando aquilo que Meschonnic chama de significância, ou seja:

[...] o ritmo na linguagem como a organização das marcas pelas quais os significantes, linguísticos e extralinguísticos (no caso da comunicação oral, sobretudo), produzem uma semântica específica, distinta do sentido lexical, e que eu chamo de significância: quer dizer, os valores, próprios a um discurso e só a um. Essas marcas podem se situar em todos os ‘níveis’ da linguagem: acentuais, prosódicos, lexicais, sintáticos. Constituem juntas uma paradigmática e uma sintagmática que neutralizam precisamente a noção de nível. Contra a redução corrente do ‘sentido’ ao lexical, a significância é de todo o discurso, está em cada consoante, em cada vogal que, enquanto paradigma e sintagma, dispõe séries.<sup>28</sup> (Meschonnic, 1982, p. 216-217).

Neumann (2013, p. 130) afirma que “uma obra de linguagem é plena de palavras, contudo não são as palavras que fazem a obra, é a obra que faz o que em seguida se atribui às palavras”. Isso é central para aquilo que aqui proponho enquanto projeto de tradução de canções, pois o ritmo não é operário das palavras, mas ao inverso, as palavras são operárias do ritmo.

Não considero mais o ritmo uma alternância formal do mesmo e do diferente, dos tempos fortes e dos tempos fracos. Na pista de Benveniste, que não transformou a noção, que mostrou, pela história da noção, que *o ritmo* era em Demócrito a *organização do movente, entendendo o ritmo como a organização e a própria operação do sentido no discurso*. A organização (da prosódia à entonação) da subjetividade e da especificidade de um discurso: sua historicidade. Não mais um oposto do sentido, mas a significação generalizada de um discurso. (Meschonnic, 2010, p. 43).

<sup>28</sup> “[...] le rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extralinguistiques (dans le cas de la communication orale surtout) produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j'appelle la signifiante: c'est-à-dire les valeurs, propres à un discours et à un seul. Ces marques peuvent se situer à tous les ‘niveaux’, du langage: accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques. Elles constituent ensemble une paradigmatic et une syntagmatic qui neutralisent précisément la notion de niveau. Contre la réduction courante du ‘sens’, au lexical, la signifiante est de tout le discours, elle est dans chaque consonne, dans chaque voyelle qui, en tant que paradigme et que syntagmatic, dégage des séries.”

É nesta inversão de compreensão das construções de sentido que Meschonnic propõe sua poética do ritmo na qual

O ritmo é *organização* do sentido no discurso. Se é uma organização do sentido, *não é mais um nível distinto, justaposto*. O sentido se faz em e por todos os elementos do discurso. A hierarquia do significado não é mais do que uma variável, segundo os discursos, as situações. O ritmo num discurso pode ter mais sentido que o sentido das palavras, ou um outro sentido. O ‘suprasegmental’ da entonação, antes excluído do sentido pelos linguistas, pode ter todo o sentido, mais que as palavras. [...] O sentido não é mais o significado. Não existe mais significado. Só existem significantes, partícipes presentes do verbo significar.<sup>29</sup> (Meschonnic, 1982, p. 70, grifos meus)

Quando ele coloca em questão o individual e o variável na definição de ritmo — a forma e a fôrma —, o padrão que classifica as criações poéticas passam a jogar com regras bem mais amplas do que as atreladas a uma explicação puramente matemática de sílabas, pés métricos. Isso porque entram em cena o corpo do sujeito e sua historicidade como agentes dessa criação. Aliás, para Meschonnic, o ritmo não é só o padrão prévio que dá sentido ao sujeito histórico e à linguagem que dele advém, mas também é a potencialidade, ou o devir, do que não pode ser apreendido pela linguagem e pelo tempo histórico, em um instantâneo.

Nesse sentido, o ritmo da linguagem não pode ser confundido com o ritmo da música. Ele não é meramente medido em tempos, compassos ou metros, mas funciona como fluxo, como diz Heráclito, irrepitível e inestancável que vai organizando as subjetividades historicamente. Mas antes, cabe ainda mais um pequeno desvio para entender o que é este ritmo a partir da música. Porque parece dado que em Musicologia o ritmo seja um elemento musical ligado à métrica, um demarcador de tempo. Isso, no entanto, é aparência, pois lá, também, o ritmo é elemento de variação, como aponta o professor, músico e teórico Christopher Hasty (1997, p. 4), em seu amplo estudo *Meter as Rhythm*. Na obra, Hasty discute a comparação feita em sua área entre métrica e ritmo a partir das discussões que estabelecem que métrica é fixa e ritmo é livre. Ele define ritmo, a partir da concepção clássica musical, como a repetição de pulso ou beat, e adverte que os estudiosos desse elemento são mais inclinados a chamar esta repetição de métrica.

---

<sup>29</sup> “Le rythme est organisation du sens dans le discours. S’il est une organisation du sens, il n’est plus un niveau distinct, juxtaposé. Le sens se fait dans et par tous les éléments du discours. La hiérarchie du signifié n’en est plus qu’une variable, selon les discours, les situations. Le rythme dans un discours peut avoir plus de sens que le sens des mots, ou un autre sens. Le ‘suprasegmental’ de l’intonation, jadis exclu du sens par des linguistes, peut avoir tout le sens, plus que les mots. [...] Le sens n’est plus le signifié. Il n’y a plus de signifié. Il n’y a que des signifiants, partícipes présents du verbe signifier”.

Por ‘ritmo’, geralmente entendemos algum movimento ou processo definido caracterizados por uma repetição mais ou menos regular, e não a medição dessa regularidade ou a regularidade em si, a qual tem sido abstraída do movimento ou do processo representado como uma quantidade numérica.<sup>30</sup> (Hasty, 1997, p. 6).

Adicionalmente, o autor convoca o outro sentido de ritmo, aquele que o coloca como algo que caracteriza um fenômeno qualquer em que a periodicidade não é, necessariamente, aparente, tal qual o gestual fluido da mão, ou a *forma* da frase musical. Desta última definição, ele adverte para a experiência estética implicada no estabelecimento da relação de percepção individual do que seria ritmo:

O ritmo concentra a nossa atenção, não no tempo como substrato ou meio para os acontecimentos, mas nos próprios acontecimentos em sua particularidade, criatividade e espontaneidade. Falar de ritmo é falar do ritmo de algo — um *gesto* ou *forma característica que torna esse algo especial*.<sup>31</sup> (Hasty, 1997, p. 7, grifos meus)

Esta leitura de Hasty é feita a partir dos escritos de Benveniste, abordados anteriormente. Embora Hasty admita que o ritmo é também evidenciado pela periodização e pela repetição, ele defende que o ritmo é, concomitantemente, um aspecto da experiência, portanto, algo não capturado por uma análise ou uma métrica. (id., p. 12). Em suas palavras:

Podemos preparar um mecanismo — por exemplo, um relógio — para marcar quaisquer articulações que consideremos ritmicamente salientes e registrar essas articulações como instantes sucessivos, mas não teremos preservado uma experiência rítmica para análise. Em vez disso, através dos nossos atos de calibração, medição e análise, teremos criado uma nova experiência (talvez rítmica por si só). Nossas tentativas de análise colocam o tempo fora de consideração, pois devemos copiar um evento passado em um presente atemporal que nos permitirá observar sua estrutura à vontade. A própria estrutura também é atemporal no sentido de que todos os seus elementos e relações devem estar simultaneamente presentes e diferenciados temporalmente apenas por ordem de sucessão, uma ordem que é fixada do começo ao fim.<sup>32</sup> (id., p. 12)

É experiência comum em rodas de samba uma canção começar a ser executada em um ritmo, normalmente mais lento, e acelerar, como que movida pela alegria e pela energia dos

---

<sup>30</sup> “By “rhythm” we generally understand some definite *movement* or *process* characterized by more or less regular repetition and not the measurement of this regularity or the regularity per se, which has been abstracted from movement or process and represented as numerical quantity.”

<sup>31</sup> “Rhythm focuses our attention, not on time as a substrate or medium for events, but on the events themselves in their particularity, creativity, and spontaneity. To speak of rhythm is to speak of the rhythm of something—a characteristic *gesture* or *shape that makes this something special*.”

<sup>32</sup> “We can set up a mechanism—for example, a clock—to mark whatever articulations we deem rhythmically salient and record these articulations as successive instants, but we will not have preserved a rhythmic experience for analysis. Instead, through our acts of calibration, measurement, and analysis we will have created a new experience (perhaps rhythmic in its own right). Our attempts at analysis put time out of account in that we must copy a past event into a timeless present that will allow us to observe its structure at our leisure. The structure itself is also timeless in that all its elements and relations must be simultaneously present and differentiated temporally only by order of succession, an order that is fixed from beginning to end.”

corpos que batucam e cantam. Não há metrônomo que dê conta do que acontece ritmicamente com a música quando ela perpassa os corpos de seus performers.

O documentário<sup>33</sup> *Partido Alto*<sup>34</sup>, de Leon Hirszman, lançado em 1976, exemplifica de forma sonora e visual isso que chamo aqui de ritmos dos corpos em relação. Há um crescendo na interpretação de Candeia<sup>35</sup>, das pastoras<sup>36</sup>, dos instrumentistas e dos partideiros<sup>37</sup> a partir dos 17 minutos e 31 segundos do mencionado documentário. Alta noite, após um dia inteiro de roda de samba e gravação, muita comida, encontro, bebida e gingado depois, os partideiros versam sobre o refrão de “Muito embora abandonado”, composta por Chico Santana e Mijinha. O primeiro improviso registrado ao refrão é feito por Chico Santana, em um perceptível susto ao perceber o silêncio de menos de dois segundos entre o refrão e o que deveria ser o início de um verso de improviso. Afinal, a execução de um partido alto pressupõe uma resposta imediata ao refrão. Com o improviso feito no improviso do tempo, ele puxa uma “não”, marcando o tempo forte que lhe resta do quase primeiro verso todo silenciado: “[...] Não, / eu não quero o seus [sic] carinho/ prefiro viver na mata /como vive um passarinho”. E é seguido pela resposta de Argemiro: “vou me embora, vou me embora/ ninguém vai dizer que não/ se um [anjinho] entra no samba/ veja como um samba fica bom”. Na escansão dos versos, pouca estrutura métrica se repete, na voz, porém, funciona. O ritmo, ao vivo, é bem mais livre e condiz com a sensação de Paulinho da Viola ao narrar o documentário, logo após esses dois versos de improviso. Ele diz: “A roda de partido é um momento de liberdade. O partideiro mesmo tira o verso de improviso, como faziam João da Gente, Alcides, Aniceto do Império, Candeia e tantos outros. Hoje, como não há mais essa obrigação, qualquer um pode dizer seu verso, mesmo decorado”. E mesmo quando registrada em estúdio, uma composição pode apresentar variações quanto à percepção rítmica de quem a executa. Cristina Buarque gravou a mesma canção<sup>38</sup> em seu disco *Arrebem* (1978), com versos decorados e gravados, dá pra perceber um ritmo métrico mais constante, andamento mais lento, ainda que com micro variações. A estrutura das estrofes de improviso contam com 4 versos. Embora seja mais engessada que a versão do documentário, a gravação

<sup>33</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j7gG-onRK28>. Acesso em: 11 mar. 2024.

<sup>34</sup> Partido alto é um dos subgêneros do samba. Nei Lopes e Luiz Antonio Simas (2015, p. 211) definem o subgênero assim: “Modernamente, o nome designa uma forma de samba cantado em desafio por dois ou mais contendedores e que se compõe de uma parte coral (refrão ou ‘primeira’) e de uma parte solada com versos improvisados ou do repertório tradicional, os quais podem ou não se referir ao assunto do refrão.”

<sup>35</sup> Cantor e compositor carioca, integrante da ala de compositores da Portela.

<sup>36</sup> Para Lopes e Simas (2015, p. 215), “pastoras” é “denominação que, nas escolas de samba, se aplica às mulheres, à exceção das baianas, encarregadas de interpretar a parte coral dos sambas e executar a coreografia.”

<sup>37</sup> Para Lopes e Simas (2015, p. 210), partideiro é um “sambista destacado na arte do verso improvisado”.

<sup>38</sup> Versão de estúdio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fZP5V8ZQ5bY>. Acesso em 15 mar. 2024.

constante no disco de Cristina Buarque também apresenta surpresas rítmicas nas extensões dos versos.

Ao final do documentário, mais especificamente aos 19 minutos e 40 segundos, Casquinha, um dos maiores partideiros da Portela, versa, altamente embriagado, um verso de resposta a Alvaiade: “Eu não escutei o que meu presidente/ [gostou] de falar/ Mas o samba tá bonitinho/ O samba vai continuar” e é seguido de um repique de pandeiro acelerando ainda mais a música. É como se o verso embriagado, e já surdo, de Casquinha fosse um legitimador para a alegria vir mais à tona, acelerando o compasso da canção.

O ritmo, já a esta altura, pode ser compreendido como um metamorfo que tentamos definir usando por base a percepção de tempo. Mário de Andrade (1995) afirma que a dificuldade da aquisição do conceito do ritmo se dá devido ao fato de o tempo, sua ‘matéria-prima’, ser uma entidade abstrata. O tempo não possui atributos físicos e é, *per se*, relativo, ou seja, são as relações entre os objetos e sujeitos que o tornam perceptível, portanto, que o historiciza e o determina.

Enquanto agentes gestuais do ritmo, o sujeito cria uma organização temporal prática, para facilitar e dar sentido a seu cotidiano, que é baseada em seu exterior, tais como o dia e a noite, baseados na percepção do vai e vem do Sol e da Lua. Também se vale da percepção interna, da pulsação do sangue e dos batimentos cardíacos, por exemplo. Para dar sentido a isso, o sujeito dá nome de ritmo. Mas o sujeito também é por ele re-criado: o ritmo se organiza numa unidade temporal-fisiológica, chamada de tempo métrico, mas também afetivo-espiritual, que poderia ser chamada de acento rítmico.

Por isso, interessa-me especialmente analisar canções e suas traduções como atividades poéticas advindas de um ritmo devidamente historicizado. Quando um sujeito traduz uma canção, o que essa canção traduzida entrega de ritmo desse sujeito? O que este ritmo faz na língua? Quais sujeitos históricos o ritmo desta tradução toca e como os toca e os modifica?

A definição de ritmo, neste sentido, retoma corpos, o do performer, o do ouvinte, ainda que se possa metrificar, o ritmo faz sentido quando em ação subjetiva e, nisto, esse padrão que organiza os sons não se priva das inúmeras qualidades atreladas ao som, as quais, para citar as que me interessam neste trabalho, a voz e o ouvido que a escuta. Essas qualidades ampliam as relações da concepção de ritmo para além de uma compreensão e catalogação básica de suas variantes em formas distintas de compasso.

Quando Caetano Veloso canta “Lady Madonna”<sup>39</sup>, no álbum *Qualquer coisa* (1975), ele ressignifica não apenas o andamento rítmico, mas também o ritmo da linguagem da música. A canção faz parte de um álbum que iria ser lançado como um disco duplo, juntamente com *Jóia* (1975), porém os álbuns foram lançados separadamente. Caetano, em entrevista sobre o disco *Qualquer coisa* conta um pouco dos bastidores:

Ia ser um álbum duplo, porque eu tinha muito material. Ai resolvi fazer dois discos, cada um com um título. O *Jóia* era a minha relação com o trabalho limpo, pequenas peças bem acabadas, com a liberdade de *Araçá Azul*. Não tem nem bateria no *Jóia*, um instrumento do qual eu não gostava. Cada faixa era uma jóia. Qualquer coisa era o vale tudo, bateria, confusão. O manifesto do *Jóia* e o manifesto do *Qualquer Coisa*, lidos juntos, tem um batimento engraçado. O *Jóia* foi o único que reouvi em CD. Soa tão bonito... Adoro o silêncio do CD. Gosto de ‘Na Asa do Vento’ e em ‘Minha Mulher’ é maravilhoso o relaxamento meu e de Gil ao violão, que não encontro em outra faixa de *Jóia*. *Qualquer Coisa* é que era relaxado. Gosto da faixa ‘Qualquer Coisa’, mas na gravação a canção ficou presa. O Roberto Carlos reclamou que eu não tinha dado pra ele ‘Qualquer Coisa’. Devia ter dado. Ia cantar tão lindo, tão profissional. É curioso. A letra mais abstrata do Brasil, cheia de referências, um título de filme de Rogério Sganzerla, todo mundo cantou. *Qualquer Coisa* vendeu muito mais que *Jóia*. Uma coisa assim de 60.000 contra 30.000. (PROGRESSO, [S.I.], [S.I.]).

Anos depois, reconsidera o que disse antes, em outra entrevista:

(...) *Qualquer coisa* ficou sendo um disco de canções variadas, com músicas dos Beatles, canções pop - como a própria música-título ‘Qualquer coisa’. Escolhi esses dois nomes exatamente pelo contraste entre eles, a diferença entre o que é ‘jóia’ e o que é ‘qualquer coisa’. Evitei fazer um disco duplo, que acho um pouco chato. (PROGRESSO, [S.I.], [S.I.])

A percepção no tempo do próprio cantautor referente aos discos vai se adaptando. Porém, pensando que, a princípio, o disco iria ser lançado junto de *Jóia*, a escolha de Lady Madonna para compor o álbum — que traz na capa uma homenagem ao álbum *Let it be* (1968), dos Beatles — também conversa com a capa de *Jóia* e com o momento de vida do próprio Caetano. Na capa deste, o cantautor baiano está em companhia de sua então esposa Dedé Gadelha e de seu primeiro filho, Moreno Veloso, um bebê. A composição de McCartney apresenta a solidão materna ao som de uma melodia em rock and roll acompanhada de linhas de metal e coloca a mensagem da canção como algo que clama mais vozes para o canto, a transformando em uma espécie de hino católico. Já na performance de Caetano, a faixa ganha o arranjo mais intimista, com o acompanhamento inicial de seu violão, entram os outros instrumentos (violão, baixo elétrico, bateria e percussão) com batida em bossa nova,

---

<sup>39</sup> Para estabelecer o comparativo rítmico, Cf. versão de The Beatles disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-H7neYliD1k>. Acesso em 15 mar. 2024. Cf. também versão de Caetano Veloso disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=spT\\_DbKaIRo](https://www.youtube.com/watch?v=spT_DbKaIRo). Acesso em: 15 mar. 2024.

diminuindo o intenção da canção de ser um hino e a colocando como algo entre uma canção de embalar e de bailar suave. A letra ganha outras tonalidades, outros arranjos, outro tempo histórico, outro corpo, enfim. O ritmo definidor da faixa no arranjo da banda inglesa demarca o contexto desses músicos. Após dois discos com experimentações psicodélicas — *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* e *Magical Mystery Tour* — o quarteto inglês engendrou um retorno às raízes do boogie-woogie, com o lançamento da canção em compacto. Os integrantes fariam uma viagem ao oriente, em busca de meditação transcendental, o que mudaria por completo as relações entre eles e o futuro de cada um. “Lady Madonna” poderia ser compreendida como uma despedida aos tempos de juventude e de yeah-yeah-yeah, com seu arranjo matando a saudade que o público sentia dessa primeira fase da banda, o que se confirma com a recepção da canção que a colocou no topo das paradas britânicas. Aqui no Brasil, Caetano traduz seu ritmo próprio de vivência pessoal. A recepção ao disco por aqui foi considerada um sucesso de vendas. Após anos de chumbo, em 1975, a ditadura civil-militar brasileira aparentava dar uma trégua com o governo de Ernesto Geisel cedendo à oposição chapa branca e assumindo a reabertura política de forma “lenta, gradual e segura”. A vida pessoal de Caetano, um ex-presos pelo regime e auto-exilado na Inglaterra entre 1969 e 1972, continuava, apesar do regime. Ainda fazia sentido trazer ao mundo um filho, cantar a maternidade como forma de resistência ao horror e, ao mesmo tempo, sentir saudades da juventude rebelde e transgressora da década anterior. “Lady Madonna” de Caetano é fruto do ritmo do tempo de seu lançamento.

As definições de ritmo aqui apresentadas convivem, ainda que de forma subjacente, com outros dois elementos da experiência estética, ou da linguagem, e que me tocaram em especial na tradução de canções aqui propostas, os quais merecem uma leitura mais atenta, pois os compreendo como aquilo que dá presença e projeção à música e à letra de uma canção: a performance e a voz.

### 2.3 PERFORMANCE

Ao longo deste subcapítulo retomo uma discussão iniciada em minha dissertação, em 2019. Naquela ocasião, parti do pressuposto de a tradução de canção ainda estar muito atrelada à tradução da letra da canção, como uma instância que pudesse ser separada da música e da performance. Como abordei anteriormente no presente trabalho, é o projeto de tradução, o *skopos* adotado, que vai demarcar se uma canção será traduzida com foco em um elemento ou em outro. Franzon (2014, p. 376) faz uma listagem de, ao menos, cinco projetos de tradução de canção mais comumente verificados:

1. Deixar a música sem tradução; 2. Traduzir a letra mas não levar em conta a música; 3. Escrever novas letras para a música original sem nenhuma relação evidente com a letra original; 4. Traduzir as letras e adaptar a música de acordo — às vezes até o ponto em que uma composição totalmente nova é considerada necessária; 5. Adaptar a tradução à música original.<sup>40</sup>

O projeto de tradução deste trabalho situa-se entre os tópicos 3, 4 e 5, dos listados por Franzon. Por vezes, algumas canções estarão com mais de um projeto de tradução em foco. Isto porque não coloco apenas a letra na centralidade da tradução, apesar dela também ter relevância estética. As possibilidades de alterações de harmonia musical e, até mesmo, as escolhas de originais variados — tais como performances de outros artistas para as músicas de Brassens — colocam no centro da discussão justamente a concepção de performance para que as traduções sejam feitas.

No meu referido trabalho de conclusão de Mestrado, de 2019, fiz uma abordagem da prática da tradução de canções relacionada à prática de performers, seguindo o entendimento de Catarina Domenici no artigo “A performance musical e o gênero feminino” (2013a) sobre esses profissionais. Ela discute os sinais de esgotamento da concepção tradicional de performance, especialmente no que diz respeito à música clássica. Para isso, argumenta que isso ocorre pelo “abalo na crença do texto reificado trazido pela crise do formalismo e as pesquisas em performance como prática criativa” (Domenici, 2013a, p. 89)<sup>41</sup>. Assim, acentua Domenici, a concepção tradicional de performance na música que a associa ao sentido dicionarizado de atuação e desempenho tende a apagar a subjetividade do performer, tornando-o apenas um executor, não um sujeito ativo e constante na reconfiguração de sentido artístico de determinada obra. A autora desdobra essa problemática ao convocar Lydia Goehr e o tratamento que esta dá ao ideal de *Werktreue*, que estabelece a relação hierárquica entre composição e performance:

O ideal do *Werktreue* surgiu para caracterizar a nova relação entre obra e performance, bem como entre performer e compositor. Performances e seus performers eram respectivamente subservientes às obras e seus compositores. A relação era mediada pela presença da notação completa e adequada. O único dever dos compositores era

---

<sup>40</sup> 1. Leaving the song untranslated; 2. Translating the lyrics but not taking the music into account; 3. Writing new lyrics to the original music with no overt relation to the original lyrics; 4. Translating the lyrics and adapting the music accordingly – sometimes to the extent that a brand new composition is deemed necessary; 5. Adapting the translation to the original music.

<sup>41</sup> Em seu texto, a autora conecta a desconstrução do elitismo da performance na música clássica ao do sexismo, que fundamenta a criação e a execução desse gênero musical ao longo dos séculos. Aqui interessa-me pontuar qual é esta concepção tradicional de performance na área da Música a que ela se refere, bem como dialogar com as concepções de performance na área das Letras de modo a compreender quais os paradigmas que adotarei para relacionar tradução à performance.

tornar possível ao performer o cumprimento do seu papel; eles tinham a responsabilidade de fazer com que suas obras fossem executáveis e o faziam fornecendo partituras completas. Esse dever correspondeu à necessidade, capturada na teoria estética, de reconciliar o abstrato (obras) com o concreto (performances). O dever comparável dos performers era demonstrar lealdade às obras dos compositores. Para certificar que suas performances fossem de obras específicas, performers tinham que obedecer o mais perfeitamente possível as partituras fornecidas pelos compositores. Assim, a sinonímia eficaz entre *Werktreue* e *Texttreue* no mundo musical: ser verdadeiro à obra é ser verdadeiro à partitura. (Goehr, 2007, p. 231, *apud* Domenici, 2013a, p. 80).

Há por trás disso um entendimento de que toda performance de sucesso é fruto de reiterados ensaios, de preparação e ordenamento. Esse tratamento exegético dado a uma obra musical, orientado por uma “performance perfeita da música”, nas palavras de Goehr, tem por objetivo uma separação de sentidos no corpo, seja do performer, seja do ouvinte. A execução perfeita da peça, neste sentido, conseguirá sanar os defeitos visuais e manterá a essência sonora da obra, a despeito dos corpos em cena.

Nicholas Cook (2013a), musicólogo e professor de música britânico, argumenta que a orientação de performance como um programa que deve ser seguido não é apenas da área da Música, mas ecoa o tratamento dado pela área de Teatro ao termo:

[...] os Estudos Teatrais não são uma área antiga, mas surgiram como um processo de rejeição ao modo improdutivo de se pensar o teatro, da ideia de que sentidos são inerentes ao texto, colocados ali pelo autor e (se tudo der certo) recuperados pelo leitor ou pelo espectador. Ao contrário, a área dos Estudos Teatrais é definida pelo foco no significado que é gerado no ato da performance — significado que pode, em alguma medida e até certo ponto, ser prefigurado em um texto dramático (você não pode fazer com que nada signifique alguma coisa), mas, no máximo, como um potencial para receber uma realização específica na performance. Vista desta forma, a Musicologia é como os Estudos Literários: uma disciplina antiga, pode-se dizer, não reconstruída. Para os musicólogos, assim como para os filólogos nos quais os musicólogos do século XIX modelaram a sua disciplina emergente, o significado estava novamente inerente ao texto, e a tarefa musicológica básica era vista como a de editar, de recuperar e interpretar os textos do passado, a fim de compreender as intenções de seus criadores. A musicologia, em suma, baseia-se na premissa de que a música é um ramo da literatura: tal como a poesia, a música pode ser apresentada em performance, mas isso não é essencial para o envolvimento crítico com os significados incorporados no texto notado. (Cook, 2013a, p. 70)<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> “[...] theatre studies is not an old discipline but came into being through the rejection, as an unproductive way to think about theatre, of the idea that meanings are inherent in texts, placed into them by the author and (all being well) recovered by the reader or spectator. By contrast, theatre studies is defined by its focus on the meaning that is generated in the act of performance — meaning that may in some sense or to some degree be prefigured in a dramatic text (you can’t make anything mean anything), but at most as a potential to be given specific realization in performance. Seen this way, musicology is like literary studies: an old, one might say unreconstructed discipline. For musicologists, as for the philologists on whom nineteenth-century musicologists modeled their emerging discipline, meaning was again inherent in the text, and the basic musicological task was seen as one of editing, of recovering and interpreting the texts of the past in order to understand the intentions of their creators. Musicology, in short, is built on the premise that music is a branch of literature: like poetry, music can be rendered in performance, but that isn’t essential for critical engagement with the meanings embodied in the notated text.”

Há, portanto, uma correlação sim entre o extrato textual e a performance, mas isso não significa dizer que a execução da performance seja corresponder exatamente àquilo que, supostamente, está inscrito no texto ou na pauta musical, como num jogo de sete erros. Por isso, para conceituar performance, é preciso também levar em conta como analisá-la, como pondera Auslander (2004, p. 5):

Uma discussão acerca de como analisar a música popular como uma performance deve iniciar se perguntando o que é performance neste contexto. Pavis afirma que apenas performances teatrais ao vivo são objetos apropriados de análise, que o analista de performance deveria fazer uso de fotografias ou gravações de performances apenas como documentação adicional dos eventos originalmente ao vivo. Quando aplicado ao domínio da música popular, isso que é estipulado iria gerar uma paralisação para a análise de performance, pois as gravações são a primeira forma por meio da qual a audiência consome música popular. A economia midiática da música popular, portanto, dita que os sons gravados são considerados performances, pois é assim que os ouvintes experienciam as músicas.<sup>43</sup>

Para Marvin Carlson (2010, p. 11), o conceito de performance é “essencialmente contestado” na origem mesma do termo. No livro *Performance: uma introdução crítica*, ele pondera sobre a problemática tentativa de delimitar o conceito, pois a crítica reconhece usos rivais desse conceito. Pensando a partir da performance no Teatro, Carlson (2010, p. 15) afirma que “há dois conceitos diferentes de performance, um envolvendo a exibição de habilidades, e outro, também abrangendo exibição, mas menos de habilidades do que de modelo de comportamento reconhecido e codificado culturalmente”. E completa, afirmando que:

[...] toda performance envolve uma consciência de duplicidade, por meio da qual a execução real de um ato é colocada em *comparação mental com um modelo* — potencial, ideal ou lembrado — dessa ação. Normalmente essa comparação é feita por um observador da ação — o público do teatro, o professor da escola, o cientista — mas a dupla consciência, não a observação externa, é o que importa. (Carlson, 2010, p. 16, grifos meus)

Ou seja, se a performance é percebida como um ato relacional de comparação mental a um modelo, é notável também um servilismo do performer para com a canção pautada. Mesmo tipo de servilismo em que o tradutor, por vezes, se vê implicado. Enquanto na tradução, o servilismo diz respeito a uma noção de fidelidade do tradutor à obra original, especificamente

---

<sup>43</sup> “A discussion of how to analyze popular music as performance must begin with the question of what will count as a performance in this context. Pavis asserts that only live theatrical performances are appropriate objects of analysis, that the performance analyst should use photographs or recordings of performances only as additional documentation of the original live events. If applied to the realm of popular music, this stipulation would bring performance analysis to a grinding halt, for recordings are the primary form in which the audience consumes popular music. The media economy of popular music thus dictates that sound recordings be considered performances, which is how listeners experience them.”

ao sentido do texto e à estrutura do texto. Na performance, o servilismo passa por dar demasiada importância a um programa de performance, em detrimento do corpo que performa algo.

Nas palavras de Domenici, essa servilidade evidencia, em certa medida, uma questão de gênero, pois

O ideal de fidelidade à obra que ainda norteia a ética da performance musical encontra um paralelo perturbador com a condição de passividade e submissão prescritas ao gênero feminino no século XIX. A concepção platônica da obra musical requer um performer nulo, dócil, e domesticado, através do qual a obra se manifesta em sua plenitude pré-constituída, à semelhança de uma sacerdotisa de Apolo, a qual rompia o seu silêncio apenas para emprestar a sua voz ao deus. A demanda pela invisibilidade do performer foi expressa por Stravinski na responsabilidade moral que a performance/performer tem em negar sua própria presença (GOEHR, 1998, p. 142). Para Schenker, o envolvimento profundo com a arte da performance demanda que o performer submeta-se a ‘ficar à sombra do compositor’ (SCHENKER, 2000, p. 4), numa invocação clara ao paradigma patriarcal. (Domenici, 2013a, p. 89)

A metáfora de gênero não é utilizada apenas na área da música, mas também na área dos Estudos da tradução. A comparação mental com um modelo que veio primeiro, cumprindo as vezes de um Adão bíblico, que tem sua cópia em fêmea, incompleta e desprovida da originalidade divina perpassa, igualmente, toda a crítica de tradução. Esta autoridade patriarcal, do controle corpóreo, é notada na performance musical, segundo Domenici, em especial na performance de música clássica. Nela,

a espontaneidade e a corporeidade foram associadas à sonoridade ‘desorganizada’ da música do ‘populacho’, em franco contraste à noção de uma música organizada pela razão, cujo propósito de dominar a natureza, o som e o desejo encontra na escrita musical um símbolo de poder e prestígio *desde que mantida em silêncio*. (DOMENICI, 2013a, p. 90, grifos meus)

Retomarei isso que Domenici chama de silêncio no próximo subcapítulo, quando tratar especificamente da voz na performance. Por enquanto, é imprescindível a percepção de que a performance escrita de uma canção condiciona o que, normalmente, é tomado como indomável e sem sentido, pois “a garantia de controle [do corpo do som] depende, em última instância daquele que executa a notação” (Domenici, 2013a, p. 91), tanto que as performances de peças eruditas são, em grande medida, avaliadas por quão bem os músicos leem e executam a partitura. A tradução de canção que procura avaliar a execução de uma partitura estabelecendo uma régua do que é bom ou do que é ruim, do que funciona ou não, tende a silenciar isso que Domenici chama de grau feminino da performance.

A partir dessa compreensão é possível estabelecer duas relações do performer para com o programa que ele toma por base para execução. A primeira relação é relativa a uma “*performance perfeita da música* [...] pautada pela invisibilidade do performer e pela estética

formalista” (Domenici, 2013a, p. 94). Nela, está em jogo a compreensão do corpo clássico, ou seja, “o corpo acabado, portador de uma verdade, monológico” (Domenici, 2013a, p. 94). Este tratamento

assenta-se na separação entre mente e corpo e encerra uma relação conflituosa entre corpo idealizado, concebido como canal livre para a transmissão de um ideal abstrato, e o corpo físico, o qual precisa ser disciplinado de acordo com o ideal desta prática. Buscando a negação da corporeidade, esse processo implica na ocultação da associação entre som e movimento. (Domenici, 2013a, p. 94-95)

O corpo, neste caso, é um excedente à ação performática, portanto desnecessário para o estabelecimento de sentido. O *performer* precisa desempenhar o papel de “mediador perfeito”, obedecendo a hierarquia de autoridade da pauta original, com a qual seu corpo é posto subalternamente, em uma tradição platônica de separação entre *logos* da *phoné*:

A concepção platônica da obra musical demanda do performer a obediência ao texto reificado como expressão da fidelidade ao compositor, assegurando a este a ascendência sobre a música através do controle sobre o corpo do performer. (Domenici, 2013a, p. 92)

O segundo tipo de relação que o performer pode estabelecer com o programa de sua performance é o que Domenici (2013a, p. 97) chama de “performance musical perfeita”, no qual o aspecto visual e a corporeidade não são ocultados. Nesse tipo de performance o evento é inseparável dos *performers*, ou seja, dos corpos que se dão ao evento:

A ‘performance musical perfeita’ almeja transformar o mundano em transcendente através do ato único, drástico e efêmero da performance como transfiguração. A realização desse ideal alicerça-se na concretude do mundo, mais especificamente na corporeidade do performer, o qual se lança para fora dos limites do corpo clássico.

Esse entendimento da música como performance é defendido por vários autores da musicologia, entre os quais Simon Frith (1998), Nicholas Cook (2006; 2013a; 2013b; 2013c) e Eric Clarke (1999). Esta concepção de “performance musical perfeita”, de Domenici, aproxima-se do que é o conceito de performance na área de Letras com uma tradição de leitura dos escritos dos linguistas John Langshaw Austin<sup>44</sup> e John Searle<sup>45</sup>, que apresentam a teoria dos atos ilocutórios a partir dos quais um locutor, ao emitir determinada frase em contexto específico, executa também atos com um propósito definido. Ou seja, as expressões verbais não apenas significam algo, mas criam situações específicas. A canção é uma expressão verbal e literária que cria situações específicas e, com isso, significa algo. A literatura que pensa a canção em

<sup>44</sup> Cf. AUSTIN. *How to do things with words* (1962).

<sup>45</sup> Cf. SEARLE. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language* (1969).

performance é vasta, principalmente aquela afiliada à obra do crítico literário, historiador, linguista e medievalista Paul Zumthor. A obra de Zumthor tem sido fundamental para o desenvolvimento do campo das Letras Oraís, em especial no Brasil<sup>46</sup>, naquilo que lida diretamente com a performance em literatura. E isso se dá também pela ampliação de perspectiva da construção de sentidos e dos variados fazeres literários, antes atrelados a uma tradição estruturalista e de *new criticism*, a qual, a partir do autor suíço, convoca o corpo, a voz e a importância do termo performance ao campo da literatura. Para tentar cercear o que diz Zumthor sobre performance, primeiramente me sirvo do desdobramento que ele faz do termo, quando diz:

Entre o sufixo designando uma ação em curso, mas que jamais será dada por acabada, e o prefixo globalizante, que remete a uma totalidade inacessível, se não inexistente, performance coloca a ‘forma’ improvável. Palavra admirável por sua riqueza e implicação, porque ela refere *menos a uma completude do que a um desejo de realização*. Mas este não permanece único. A globalidade, provisória. Cada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda. (Zumthor, 2014, p. 36, grifos meus)

Embora ele parta de uma análise filológica do termo, destrinchando os prefixos e sufixos (per-forma-nce), sua conceituação procura dar conta da movência implícita, seja ao termo, seja à ação que ele designa. Aqui a forma, novamente, retorna em destaque, deflagrando o ritmo já discutido anteriormente no presente trabalho. Essa forma, para Zumthor, está, tal como o ritmo já trabalhado aqui, como um “desejo de realização”, ou uma experiência que demanda percepção e gera presença. Ainda que detenha uma forma perfeita — no sentido de completude, feita e acabada —, o vozerio de sua experiência enquanto obra de arte ecoa não apenas dessa completude de materialização, como, por exemplo, uma música já composta, já performada, cantada, e encerrada em sua duração de faixa, mas também a potencial presença que dela se move. Em outras palavras,

A performance é a materialização (a ‘concretização’, dizem os alemães) de uma mensagem poética por meio da voz humana e daquilo que a acompanha, o gesto, ou mesmo a totalidade dos movimentos corporais.[...] Ora, nosso velho corpus poético medieval só tem ‘forma’ nesse sentido; sua forma é alguma coisa que está se fazendo pela mediação de um corpo humano; esse corpo, através da voz, do gesto, do cenário onde ele se coloca, está em vias de realizar as sugestões contidas no ‘texto’. (Zumthor, 2005, p. 55-6).

---

<sup>46</sup> Paul Zumthor desenvolveu boa parte de sua teoria sobre literaturas orais, performance e movência a partir de pesquisa em campo feito em solo brasileiro. Jerusa Pires Ferreira, professora, pesquisadora e tradutora da obra de Zumthor no Brasil, narra parte dessa relação entre o teórico medievalista e a cultura brasileira em ensaio introdutório à obra conceitual do suíço. Cf. FERREIRA, Jerusa Pires. “O universo conceitual de Paul Zumthor no Brasil”. *Revista do IEB*, n. 45, set/2007, pp. 141-152.

Compreendo que este desejo de realização de performance engloba não apenas a forma em movência de uma obra que, na relação de tradução, seja considerada original. Pois, a performance de uma obra detém em seu bojo o desejo de fluir, como um fluido corpóreo, para além de seu corpo “original”. Na canção, estes fluidos corpóreos são notados na voz de quem canta, nos timbres dos instrumentos (tocados por alguém), no extrato sonoro decorrente desse encontro. Depois, viram ondas sonoras captadas e gravadas, como nos vídeos disponíveis pela internet, ou pelas faixas de um disco físico. Depois ainda abarcam o contato entre diferentes corpos: mídias de execução, ouvido que escuta. Depois vem o que fazer com isso que se abre à escuta. Pois nem tudo que se ouve, se escuta. Quem escuta deve fazer algo? O tradutor de canção perpassa todos esses estágios de diferentes performances para executar sua tarefa, por vezes de modo inconsciente. O tradutor de canção que canta sua tradução pode sim, em momento posterior ao cantar traduzindo (ou traduzir cantando), listar suas escolhas e tentar explicar ao máximo suas escolhas tradutórias, seja pela memória, seja pela análise de um trabalho já finalizado. Esta listagem e checagem é performance de outra ordem, muito afeita ao que tentarei fazer no próximo capítulo. A performance de cantar e traduzir, por mais que passe pela testagem de palavras e sons, passa também por um afeto incondicional que não surge no corpo com intenções de se fazer, necessariamente, informativo.

O texto extraído de uma performance em específico pode até servir de pauta, de esqueleto para sustentar uma nova performance, seja uma nova interpretação vocal, seja uma tradução vocalizada para outro contexto linguístico. Mas será mais um dos elementos dela. Na tradução de canção, portanto, o texto deve ser encarado como um dos elementos que assumem algum grau de existência a partir da presença daquilo que, Zumthor afirma, é pressupostamente fundamental: o corpo, já que

[...] no uso mais geral, performance se refere de modo imediato a um acontecimento oral e gestual. Daí certas consequências metodológicas para nós, quando empregamos o termo nesses casos em que a própria noção de oralidade tende a se diluir e a gestualidade parece desaparecer. [...] Pelo menos, qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a remanejar (ou a espremer para extrair a substância) a noção de performance, encontraremos sempre *um elemento irreduzível, a ideia da presença de um corpo. Recorrer à noção de performance implica então a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra.* Ora, o corpo (que existe enquanto relação, a cada momento recriado, do eu ao seu ser físico) é da ordem do indizivelmente pessoal. A noção de performance (quando os elementos se cristalizam em torno da lembrança de uma presença) perde toda pertinência de que a façamos abarcar outra coisa que não o comprometimento empírico, agora e neste momento, da integridade de um ser particular numa situação dada. (Zumthor, 2014, p. 41, grifos meus)

A presença de um corpo para que o elemento performance seja reconhecível e analisável em tradução de canção não implica, necessariamente, que esse corpo esteja ao vivo, ou que esta performance só possa ocorrer ao vivo. Na canção gravada em áudio, o elemento físico do corpo encontra canal de expressão pelo registro das sonoridades captadas. Por certo que uma canção performada ao vivo, no mesmo tempo e espaço do ouvinte, produz camadas de sentidos distintos dessa a que eu tive acesso para empreender este projeto de tradução. No entanto, a voz consegue transpor tempo e espaço e se produz em presença a cada vez que é executada em interfaces outras que não a apresentação ao vivo. Tal existência no espaço, apesar da passagem de tempo, uma “produção de presença”, a partir dos termos de Gumbrecht para quem:

A palavra ‘presença’ não se refere (pelo menos, não principalmente) a uma relação temporal. Antes, refere-se a uma relação espacial com o mundo e seus objetos. Uma coisa ‘presente’ deve ser tangível por mãos humanas — o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos. Assim, uso ‘produção’ no sentido da sua raiz etimológica (do latim *producere*), que se refere ao ato de ‘trazer para diante’ um objeto no espaço. Aqui, a palavra ‘produção’ não está associada à fabricação de artefatos ou de material industrial. Por isso, ‘produção de presença’ aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos ‘presentes’ sobre corpos humanos. (Gumbrecht, 2004, p. )

A captação do som, para efeito de mantimento de uma performance dessa voz, é tratada por Zumthor (1985) como “oralidade mediatizada” e, por isso, sujeita à ambiguidade que esse tipo de registro pode gerar. Por um lado, ele defende que os meios de comunicação que registram a voz podem ser comparados com a escritura justamente por cancelar a presença ao vivo do portador da voz, transformando o presente em algo repetível de maneira idêntica, além da supressão de diferenciais trazidos pelo espaço da performance vocal ao vivo que são reproduzidos de modo artificial. Por outro lado, ele observa que, diferentemente das obras escritas, a canção e a voz gravada são recebidas pelo ouvido, o que já retira a necessidade de decifração de signos da linguagem. Embora fique clara a defesa que ele faz da performance ao vivo como portadora de maior presença, justamente pela sua não reprodutibilidade, ele não nega a realidade mediatizada que se configurou desde a publicação do artigo publicado em 1985. A presença do corpo do ouvinte em contato, ainda que virtual, com o corpo do intérprete é também uma relação em performance. Gumbrecht mesmo faz uma reflexão acerca do conceito de presença, ao narrar o que sente ao ouvir “Me and Bobby McGee” na voz de Janis Joplin:

Podemos ver que, mesmo sem voz e música, as palavras conservam suas qualidades literárias e históricas. *No entanto, o drama da música e seu poder sobre os ouvintes dependem muito menos de palavras e imagens do que podemos pensar. O drama de ‘Me and Bobby McGee’ se desenvolve, acima de tudo, nas modulações e*

*metamorfoses da voz de Joplin*. Seu pathos está ao alcance dos ouvintes que não entendem inglês, pois a canção usa palavras como vultos; o sentido das palavras é secundário. As emoções, atmosferas e estados de espírito que uma voz tão poderosa convoca estão assegurados; qualquer um que tenha ouvido a música os identifica, mesmo na falta de conceitos que possam permitir entendê-los e dividi-los com outros de maneira descritiva. Em princípio, o registro de vozes do passado — mais do que o registro de imagens — alcança o nosso corpo em condições muito diferentes da forma como experimentamos sons ao vivo. Essa circunstância técnica pode explicar por que, logo depois de ter sido inventado, o gramofone foi associado com a morte, ou, mais precisamente, com a sobrevivência da morte. [...] o fenômeno foi mais claro durante a Primeira Guerra Mundial, quando soldados deixavam gravações ligadas nos postos que haviam abandonado nas trincheiras. Da mesma maneira, o registro de canções e da voz de Joplin mantém vivo o *Stimmung* existencial da juventude que passou — algo que é condensado em dois versos de Me and Bobby McGee: ‘Liberdade é só outra palavra para ‘não ter nada a perder’ e ‘Trocaria todos os meus amanhãs por apenas um simples ontem’. (Gumbrecht, 2011, p. 126, grifos meus).

Deste excerto há vários pontos que me tocam ao pensar a tradução de canção. O primeiro deles, por certo, é a relação da performance ao vivo versus a performance gravada. No presente trabalho lido, em grande parte, com performances sobreviventes à morte. Brassens faleceu em 1981, quatro anos antes do meu nascimento. Mas os ecos de suas performances re-existem ainda hoje. Depois, é inegável a relação entre tradução de canção para o canto e isso que Gumbrecht fala sobre o drama da música estar na performance e na voz, mais que nas palavras e imagens evocadas ao longo da letra. Ao longo deste capítulo e do próximo, quando apresento as minhas traduções a partir da obra de Brassens, defendo que o que está em jogo é mais que o sentido das palavras, pois a significância à qual a tradução se apega lida com diferentes níveis de linguagem, não os separando ou hierarquizando as palavras e seus significados, ou mesmo a métrica que enforma cada verso como algo acima ou abaixo do ritmo como forma, da performance e da voz. Além disso, o ponto de Gumbrecht centra-se no poder de significar da voz — de Janis Joplin, particularmente —, uma voz com o potencial de convocar um *Stimmung*, um ambiente e as emoções de um determinado espaço-tempo que habita a memória de um corpo. A tradução como performance vocal, que tem muito mais a ver com a percepção de que a tradução é um efeito de ouvir e presenciar algo esteticamente, trabalha como o elemento da voz em sua potencialidade de restabelecer conexões perdidas.

Neste sentido, e para dar um exemplo, convoco a tradução feita por Seu Jorge para uma canção bastante conhecida. A seguir, no Quadro 6, trago a letra de “Rebel, rebel”, de David Bowie, na tradução como performance vocal de Seu Jorge.

**Quadro 6 - “Rebel rebel” e a tradução/performance subversiva de Seu Jorge**

“Rebel rebel” <sup>47</sup>	“Rebel Rebel” <sup>48</sup>
<p>You've got your mother in a whirl She's not sure if you're a boy or a girl Hey, babe, your hair's alright Hey, babe, let's go out tonight</p> <p>You like me and I like it all We like dancing and we look divine You love bands when they're playing hard You want more and you want it fast</p> <p>They put you down, they say I'm wrong You tacky thing, you put them on</p> <p>Rebel, rebel, you've torn your dress Rebel, rebel, your face is a mess Rebel, rebel, how could they know? Hot tramp, I love you so 2x</p> <p>Don't 'ya? Don't 'ya?</p> <p>You've torn your dress, your face is a mess You can't get enough, but enough ain't the test You've got your transmission and your live wire You got your cue line and a handful of ludes You wanna be there when they count up the dudes</p> <p>And I love your dress You're a juvenile success Because your face is a mess (Rebel, rebel) So how could they know? I said, how could they know? (Rebel, rebel) So what you wanna know? Calamity's child, chi, cha, chi, cha (Rebel, rebel) Where'd you wanna go? What can I do for you? Looks like you've been there too 'Cause you've torn your dress (Rebel, rebel) And your face is a mess Oh, your face is a mess (Rebel, rebel) Oh, oh, so how could they know? Ah, ah, how could they know? (Rebel, rebel)</p>	<p>Você não sabe se vai ou vem Pouco me importa se o dinheiro é seu Ei baby se o cabelo é legal Moda na gringa é feliz natal</p> <p>Se equivocou mas ficou tudo bem Agora diz que está na onda zen Ei baby você venceu Passe amanhã e pegue o que é seu</p> <p>A maquiagem vai desmanchar Para o seu medo aparecer</p> <p>Zero a zero, agora eu vou Você deu mole então eu marco um gol Zero a zero, você venceu Passe amanhã e pegue o que é seu 2x</p>

Fonte: elaborado pela autora.

<sup>47</sup> Áudio disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=U16Xg\\_rQZkA](https://www.youtube.com/watch?v=U16Xg_rQZkA). Acesso em 21 jun. 2024.

<sup>48</sup> Áudio e vídeo disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=XwQhZ5B1F5w>. Acesso em 21 jun. 2024. Outra versão em vídeo encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Usm3UWPjDQE>. Acesso em 21 jun. 2024.

Pelé, o personagem vivido por Seu Jorge no filme *A vida marinha com Steve Zissou* (2004), está sozinho, sentado em um farol, somente corpo e violão e o sol na cara. Quando sua voz de Pelé acompanhada da batida de seu violão começa a tocar os primeiros riffs de “Rebel Rebel”, o ouvinte brasileiro infere que virá mais uma versão brasileira de Seu Jorge para uma música bastante conhecida. Fato curioso é a canção ser creditada, ao final do filme, como composição de David Bowie e performance de Seu Jorge. Não é mencionado em lugar algum, nos créditos finais do filme, que se trata de uma tradução, uma versão cantável. Mas quem ouve sabe que a canção é outra, embora a mesma. A pauta musical está ali, com a sonoridade reconhecível nos primeiros riffs. A letra, a voz e a performance, no entanto, são de outra ordem. A voz de Seu Jorge não lembra em nada a voz de Bowie, o corpo também não, o traje adotado pelo personagem é o oposto do que poderia ser chamado de glamouroso. Pelé encarna o Saci, domesticando seu personagem estereotipado como brasileiro.

A performance de Seu Jorge dessa canção de David Bowie combina com a fotografia e montagem típica dos filmes de Wes Anderson: visual com simetria meticulosa, cores desgastadas que dão nostalgia aos cenários e aos figurinos, estilo estranho/*weirdo*, personagens excêntricos. A versão de Seu Jorge é um antes daquilo que foi David Bowie. Algo entre os anos 50 e início dos 60, ao contrário do camaleão estiloso com blazers coloridos, cabelos chamativos, glitter e glam típicos da década de 1970. A voz de Bowie que habita o corpo de Seu Jorge encontra expressão pela voz que sai do corpo de Seu Jorge. E um corpo carrega consigo seu histórico de vivências, de experimentações estéticas. O cantor brasileiro tem um estilo próprio de guturar sua voz grave, macia, mas que é capaz de se rasgar em agudos roucos. Há uma escolha consciente de corpo e de como modular na própria voz o contato com a corporeidade de outro. Separar o que é de Seu Jorge e o que é de David Bowie na tradução é contraprodutivo porque a canção, assim, performada, cria sua própria ambiência mesclada. David Bowie comenta sobre as subversões do cantor brasileiro: “Se Seu Jorge não tivesse gravado minhas músicas em português, eu nunca teria ouvido esse novo nível de beleza de que ele as imbuiu”<sup>49</sup>. Esse nível de beleza não ocorre apenas pelas letras em outro idioma, as palavras escolhidas por ele, mas o conjunto cantabilidade, ritmo como forma, performance e voz, todos emoldurados pelo contexto proposto por um filme. Ao se ver transvestido em outro idioma, em outro corpo e em outro registro de performance e voz, Bowie entrega a escuta que faz de si próprio: *sui generis* e camaleônico, transmutável e transvocável. O cantor britânico doa sua voz — física e

---

<sup>49</sup> “Had Seu Jorge not recorded my songs in Portuguese, I would never have heard this new level of beauty which he has imbued them with.” (Cobo, 2016)

poética — ao mundo e a reconhece como eco em outras vozes. A performance de Seu Jorge brinca com o “dom da poesia” e as possibilidades de transmutação e troca poéticas que o contato com a carne da voz do outro (Bowie, por exemplo) pode criar. A tradução como performance, como um dom, é aprofundada no ensaio de abertura do livro *Algo Infiel: corpo, performance, tradução*, Guilherme Gontijo Flores e Rodrigo Tadeu Gonçalves (2017, p. 23-25), que tratam a tradução e a performance assim:

No dom da poesia há algo que se troca sempre, algo que em sua materialidade recusa o partido das coisas, a mercancia fácil das coisas; a troca da poesia, troca impossível em algum nível, tem base no comércio (Hermes, Mercúrio — deus do mercado, dos ladrões, da linguagem, da hermenêutica, do truque) e ainda assim o rompe, a troca da poesia poderia ser uma troca de promessas: o poeta, o aedo, o bardo, o xamã, o exu, o performer entrega a obra e na obra uma promessa de mundo; nessa promessa o jogo se encena de ainda lançar mundos no mundo, abrir brechas no mundo dado; ao leitor, ouvinte, corpo que joga, caberia a contrapromessa interminável: interpretar, os dois sentidos de interpretação, fazer o jogo da hermenêutica, fundar sentido nas promessas de mundo, sim, analisar, descrever, pensar a obra-mundo e seu efeito-mundo, mas mais, incorporar a obra no seu próprio mundo, dar um corpo à obra, dar-se corpo à obra, dar seu corpo à obra, enfim, assumir o lugar do poeta, bardo, xamã, como intérprete (ou *interpres*, *inter-pretium* — mediação, comércio, mensagem) da música. Esse é o potencial mais profundo das promessas de mundo em jogo na poesia: uma performance exige outra performance, porque o dom é um performativo. ‘Eu te dou isto’, diz o poeta; e ao ouvinte não cabe resposta fácil, como ‘Não quero’; o poeta retorna ‘Eu já te dei’, algo aconteceu, performou-se no momento de uma entrega. ‘Está dado’. [...] *A tradução é talvez o caso mais claro da duplicação dos dons, quando guardar o poema alheio é também doá-lo como próprio*, ampliando e aprofundando trocas, pervertendo promessas, mundos num mundo, um mundo que se devolve ao poema original, um mundo que promete em tradução. [...] Sem metafísica melancólica, o poema dá a voz ao poeta, que ali fala seu poema-promessa de mundo, mas insiste em dar à voz um poeta, agora mudo, que se desdobra em vozes que o interpretam. (grifos meus)

A partir dessa leitura, entendo o grão da voz de outros que ecoam no corpo de quem traduz e canta, e parto para a compreensão do último elemento, no presente trabalho, da tradução de canção: a voz.

## 2.4 VOZ

O último elemento que tratarei aqui de modo algum visa esgotar as possibilidades de análise de tradução de canção. Há trabalhos recentes que têm por foco outros elementos, tais como a métrica dos versos e a semiótica subjacente à altura de cada nota nos versos, bem como as implicações de sentido que isso pode trazer para a interpretação. Meu interesse no evidente extrato da voz para a tradução de canção o situa no corpo do intérprete, inerente à oralidade — e à vocalidade — de determinados sons e palavras na construção de uma individualidade de performance. Por isso, neste subcapítulo faço uma aproximação mais detida do elemento físico

que constitui a voz para a performance de canção e as implicações dele para escolhas tradutórias.

Parto do princípio diferenciador entre oralidade e vocalidade, nos termos de Zumthor, pois há nele aquilo que compreendo como fundamental para a compreensão de tradução de canção. Bezerra (2021), distingue os dois termos assim:

Na teoria de Paul Zumthor (1997), por exemplo, encontra-se a distinção entre oralidade (funcionamento da voz como portadora de linguagem), e vocalidade (*conjunto de atividades e de valores da voz que lhe são próprios, independentemente da linguagem*). Essa distinção será importante para que o teórico adote a expressão ‘poéticas da voz’ que, diferentemente da tradição generalista da literatura oral, busca soltar-se das amarras da palavra significante. Zumthor (1997) afirma que a voz, antes de significar, é já expressão, como a vocalização de sentimentos intensos que tomam a forma, por exemplo, de riso ou murmúrio. Haveria então aí a voz antes da palavra. (Bezerra, 2021, p. 3, grifos meus)

A voz, antes da palavra, em termos de vocalidade é definida a partir do conjunto de atividades e valores próprios, ou seja, suas características principais: a frequência (*pitch*) que pode ser medida em Hertz, a intensidade ou altura (*loudness*), medida em decibéis, o registro (grave, médio e agudo). Desse modo, com frequência, altura e registro iguais, duas ou mais vozes podem ressoar conjuntamente. No entanto, ainda que facilmente mensuráveis e classificáveis, essas características se reúnem na vibração de ar que sai de um corpo e a voz ganha uma carne própria, o timbre. O timbre, que aqui chamo de carne da voz, é, ao mesmo tempo, o produto de qualidades mensuráveis, portanto reproduzíveis, bem como o traço sonoro individual de uma voz. O timbre pode ser herdado, com vozes parecidas entre familiares, por exemplo, e também pode sofrer modificações ao longo da vida do corpo que o habita. Um dublador brinca com a extensão de seu timbre para dar voz a outros corpos, um crooner opera na carne da voz um tipo de impostação que é técnica, mas também especulação. Entre o ar entrar nos pulmões, oxigenar as células e sair vibrando pelas cordas vocais há ainda uma combinação de outros membros do corpo para que a voz ressoe: os músculos do diafragma, do tórax, do rosto, do pescoço, dos membros; a corrente sanguínea que passa a lidar com um outro batimento rítmico do coração; o estômago que passa a produzir mais suco gástrico; o ouvido que ouve a própria voz e ao mesmo tempo ouve as outras vozes que habitam a memória; o sistema nervoso em trabalho conduzido por escolhas respiratórias e vocais. Cantar é entender as regras do jogo da produção de voz e como, por vezes, nesse mesmo jogo, é possível testar as regras até desconfigurá-las, pois

A voz é o elemento que provê a canção popular de mudanças de tonalidade, variações de divisões rítmicas e de duração de notas. A voz traz, ainda, não só diferentes intenções ligadas à subjetividade do intérprete, mas aquilo que lhe é inerente e que em parte está aquém ou além das próprias intenções de quem canta, como marcas de sua corporeidade de sua unicidade: o timbre, a cor, a extensão, a potência, elementos que determinam as percepções sensoriais por parte do ouvinte e que, embora sejam veículos da palavra e da linguagem, não são elementos linguísticos. (Almeida, 2011, p. 118)

Embora essas mesmas características possam ser conferidas em diferentes corpos, como em um coral, por exemplo, o timbre de cada corpo que canta, a carne de cada uma dessas vozes que entoam sons, se distingue do grupo, se percebida em sua singularidade. No artigo “Um objeto fugidio: voz e ‘musicologias’” (2008), a professora e pesquisadora Elizabeth Travassos apresenta um resumo das correntes nas áreas da Música e das Letras que tentam definir o que é voz. Entre os vários elementos classificáveis e notáveis na voz, já mencionados anteriormente no presente subcapítulo, Travassos (2008, p. 115) aprofunda a problemática dessas correntes de estudos quando se trata da conceituação da voz a partir do timbre, levando em conta a idiosincrasia inerente a ele, pois este é um “atributo da percepção” que “está antes no sujeito que na natureza”. A definição do que é timbre, especialmente na canção popular, extrapola a classificação europeia do canto clássico. Nesta há uma divisão de timbres levando em conta a extensão vocal do cantor. Ou seja, em qual intervalo musical (oitavas) a voz que canta consegue expressão com qualidade sonora, mantendo seu brilho timbrístico. Assim, as vozes mais graves, normalmente em corpos masculinos, são subdivididas em: Tenor (mais agudo), alcançando as notas do C2 (Dó na segunda oitava) ao C4 (Dó na quarta oitava); Baixo (mais grave), que vai do E1 (Mi da primeira oitava) ao E3 (Mi da terceira oitava); e Barítono (entre tenor e baixo), do A1 (Lá da primeira oitava) ao A3 (Lá da terceira oitava). As vozes mais agudas, mais típicas em corpos femininos, subdividem-se em: Contralto (mais graves), a voz vai do F2 (Fá da segunda oitava) ao F4 (Fá da quarta oitava); Mezzo-soprano (entre contralto e soprano), que situa-se entre o A2 (Lá da segunda oitava) e o A4 (Lá da quarta oitava); e Soprano (mais aguda), que alcança do C3 (Dó da terceira oitava) ao C5 (Dó da quinta oitava). Dentro dessas divisões, quem canta pode ir além, tanto para cima quanto para baixo, das notas limítrofes de cada uma. Isso complica e confunde o meio de campo para a definição da carne do timbre de cantores populares que brincam com a extensão vocal, pois não há um compromisso prévio de performance de imitação da voz que o canto erudito exige e pelo qual se caracteriza. Depois, a extensão é uma das características que compõem o timbre, não podendo este ser definido apenas pela sua altura. Há outro elemento que poderia ser utilizado para definir melhor o que é timbre: a tessitura. A tessitura da voz diz respeito à qualidade vocal, ou seja, quantas notas o cantor consegue articular sem esforço excessivo. Assim, podendo ser medida e classificável,

especialmente nos estudos da fonética, fonologia e prosódia, a tessitura da voz pode ser analisada em segmentos ou como “variações espectrais ao longo do eixo do tempo” (Travassos, 2008, p. 115). Porém, falar do timbre da voz, argumenta a autora, é lidar com o fato de que

O timbre é perceptualmente ‘biface’: identificado primeiramente pela fonte — um timbre é sempre timbre de algo —, depois pelas qualidades. É, sobretudo, um atributo musical: caracteriza um objeto cultural irreduzível à descrição do sinal acústico. (Travassos, 2008, p. 115).

A tessitura, bem como os outros elementos constituintes do timbre, não é capaz de qualificar a voz própria de alguém que canta, pois falta a ela justamente aquilo que é próprio da voz: seu “resíduo sonoro que não se esgota na remissão ao significado” (Travassos, 2008, p. 115). Esse resíduo, ou timbre e seu aspecto “biface” evidencia a carne da voz e a relação de alteridade que dela advém. Zumthor (1985; 1993; 2005; 2010) coloca voz e performance em correlação não à toa. Acerca de seu efeito no ouvinte, ele afirma:

[...] não há dúvida de que, no inconsciente humano, a voz constitui uma forma arquetípica, uma imagem primordial e criativa, energia e configuração de traços que predis põem cada pessoa a determinadas experiências, sentimentos e pensamentos. [...] Diante de mim está um corpo que fala comigo, com a voz que dele emana. Graças à voz, a palavra torna-se uma exposição e uma dádiva, virtualmente erotizada, também uma agressão, uma vontade de conquistar o outro, que a ela se submete no prazer de ouvir. Em última análise, o significado das palavras não teria mais importância: graças ao autocontrole que demonstra, a voz por si só é suficiente para seduzir... como os antigos nos ensinaram com o mito das Sereias. (Zumthor, 1985, p. 8)<sup>50</sup>

Um ouve e percebe o som que vem do outro. A voz invade corpos e neles permanecem, espectralmente. A voz em carne, o timbre, tem potencial hipnótico sobre o ouvinte. E potencializa memórias de sons que vêm dos outros e que passam a fazer parte da organicidade de um corpo, como argumenta Zumthor (2005, p. 64):

Há na voz uma espécie de indiferença relativa à palavra: no canto, por exemplo, chega-se a certos momentos em que a voz somente modula sons desprovidos de existência linguística: ‘tralalá’, ou alguns puros vocalizes. Existem formas de canto cuja particularidade é a ausência da língua ou, pelo menos, uma certa tendência da voz a dissociar os elementos da linguagem que ela transmite. O que importa mais profundamente à voz é que a palavra da qual ela é veículo se enuncia como uma lembrança; que esta palavra, enquanto traz certo sentido, na materialidade das palavras e das frases, evoque (talvez muito confusamente) no inconsciente daquele

---

<sup>50</sup> “[...] no cabe duda de que, en el inconsciente humano, la voz constituye una forma arquetípica, imagen primordial y creadora, energía y configuración de rasgos que a cada cual predisponen a unas experiencias, unos sentimientos y unos pensamientos determinados. [...] Ante mí, está un cuerpo que me habla, con la voz que de él emana. Gracias a la voz, la palabra se convierte en exhibición y don, virtualmente erotizado, en agresión también, en voluntad de conquista del otro, que en el placer de oír se somete a ella. En última instancia, la significación de las palabras no importaría ya nada: gracias al dominio de uno mismo que ella muestra, la voz sola basta para seducir... como nos enseñaron los antiguos con el mito de las Sirenas.”

que a escuta um contato inicial, que se produziu na aurora de toda vida, cuja marca se apagou em nós, mas que, assim reanimada, constitui a figura de uma promessa para além não sei de que fissura.

Essa voz em carne, porém, ainda que seja “indefinível e inobjetivável” (Zumthor, 2010, p. 15), se dizendo enquanto se diz, não visa, primordialmente, o sentido significante das palavras, pois

[...] a voz implanta e promove outros valores, que no momento da execução se integram ao sentido do texto transmitido, enriquecendo-o e transformando-o, a tal ponto que às vezes o fazem significar o que não diz . A voz, de fato, transborda a palavra. Não pode ser reduzido à sua função de portador de linguagem, porque na realidade ele, em vez de ser transportado, transita pela voz cuja existência física nos é imposta com a força da colisão de um objeto material. (Zumthor, 1985, p. 7).<sup>51</sup>

Na esteira de Zumthor, Adriana Cavarero, no livro *Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal* (2011), dá centralidade ao que diz ser aspecto *próprio* da voz, ao reler “as tradições que tendem a uma universalidade abstrata e sem corpo, na qual reina o regime de uma palavra que não sai de nenhuma garganta de carne” (Cavarero, 2011, p. 23). Para ela, as tentativas de controle das expressões verbais acaba jogando a “unicidade da voz” — ou seja, a característica individual da voz — como um dado “insignificante” (Cavarero, 2011, p. 23) à compreensão do mundo. Essa tradição negligencia a ligação da voz à palavra, como se a voz existisse apenas para dar-se corpo a uma semântica. No entanto, lembra Cavarero (2011, p. 28), embora a voz se destine a semantizar-se em palavra,

A voz é som, não palavra. O lado fundamental de qualquer investigação sobre a ontologia da voz — sobre uma ontologia vocálica na qual comparecem em primeiro plano justamente a unicidade e a relação — consiste em refletir, sem preconceitos metafísicos, sobre esse destino. O preconceito fundamental diz respeito à tendência a absolutizá-lo, de modo que, fora da palavra, a voz se torne um *resto* insignificante. [...] Em outras palavras, *o âmbito da voz é constitutivamente mais amplo que o da palavra: ele o excede.* (grifos meus)

A autora italiana argumenta que um dos “vícios capitais do logocentrismo” (Cavarero, 2011, p. 28) está em destratar tudo aquilo que excede o sentido, pois esse “vício transforma o excedente em falta” (Cavarero, 2011, p. 28). Esse resto de som, não semantizável, para a autora italiana faz parte da articulação do corpo com o discurso, ou seja “é a tensão entre o sujeito empírico, único, que se vocaliza dentro de uma cadeia discursiva, tensionando particular e plural (Mendes, 2019, p. 86). O tradutor de canção, que canta suas próprias traduções, lida com

---

<sup>51</sup> “[...] la voz implanta y promueve otros valores, que en el momento de la ejecución se integran al sentido del texto transmitido, lo enriquecen y lo transforman, hasta el punto que a veces hacen que signifique lo que no dice. La voz, efectivamente, desborda la palabra. A aquella no cabe reducirla a su función de portadora del lenguaje, porque en realidad éste, más bien que ser llevado, transita por la voz cuya existencia física se nos impone con la fuerza del choque de un objeto material.”

a árdua tarefa de ouvir e, ao mesmo tempo, dar-se corpo para ecoar a voz de outrem. O próprio da voz, seu timbre encarnado, é relacional, como diz Cavarero (2011, p. 207), por isso, uma ontologia da voz é “sempre e irremediavelmente relacional”, pois “não permite um direcionamento destacado para o objeto porque, em sentido estrito, não tem objeto”, já que a voz “vibra no ar e atinge o ouvido alheio até quando não tem a intenção de fazê-lo” (Cavarero, 2011, p. 207). Retomo, novamente, Flores e Gonçalves (2017, p. 25), naquilo que eles chamam de dom da voz:

Sem metafísica melancólica, o poema dá a voz ao poeta, que ali fala seu poema-promessa de mundo, mas insiste em dar à voz um poeta, agora mudo, que se desdobra em vozes que o interpretam. (p. 86)

Traduzir canção e cantar a tradução feita acaba tendo um efeito de inserção do sujeito tradutor no corpo vocal do sujeito que é traduzido, e vice-versa. É esse tipo de labor relacional entre corpos que é tratado por Meschonnic (2010, p. XXXIV) como “continuar” a obra do outro, numa “poética pela poética”, pois uma voz e as palavras que encontram nela sua vazão não reencarnam em outro corpo (do tradutor performer que canta) sem que este corpo, historicizado, não esteja presente. A voz torna-se um ato político, pois traz à tona o timbre encarnado do sujeito traduzido e do sujeito que traduz. A relação, nesse sentido, não prioriza um corpo ou outro, mas os coloca em convívio. Por isso, na tradução de canção cantável, não se pode dar mais importância ao original, pois isso

emudece as aberturas do corpo vivo que lhe dá suporte. A obra original, inclusive, não é um apanhado de palavras sem corpo. Ela mesma solicita de seu leitor, seu outro Outro, uma performance da tensão corpo/discurso proposta pelo autor. [...] A obra, em si, envolve os corpos que lhe dão suporte: quem a concebe, o suporte pelo qual é concebida, o corpo que a recebe. É um evento total, mas não finalizado, pois chama para o ato de sua performance as três vozes de enunciação do discurso, eu-tu-ele, e a totalidade desses corpos discursivos relacionando-se entre si. (Mendes, 2019, p. 87)

Minhas motivações para traduzir dizem respeito, de fato, a vozes que me habitam e que querem algum tipo de vazão. A experiência da tradução de canção, a meu ver, é como a experiência estética que oscila entre “‘efeitos de presença’ e ‘efeitos de sentido’”, nos termos de Gumbrecht (2004, p. 22). Assim, demonstro no próximo capítulo como a relação de um corpo que traduz outro trabalha como o fato de que a tradução se dá também em overdub, ou seja, reconvoça sons e vozes que são corporificados para comunicar efeitos sentidos a partir de uma escuta.

### 3. INTERLÚDIO: POR UMA ESCUTA DE PERFORMANCES

Antes da leitura do próximo capítulo, que traz uma breve análise da obra de Georges Brassens e de sua recepção pelo mundo, disponibilizo agora um link que dará acesso a uma playlist das canções tomadas aqui como originais seguida das minhas traduções e performances dessas faixas.

A proposição de escuta, neste momento da tese, pretende funcionar como um interlúdio, um intermezzo, um entre, ou, pra dizer de outro modo, onde acredito que a experiência estética da tradução e da performance de fato encontra espaço de ação: na escuta de várias vozes, na incorporação dessas vozes e na projeção em voz.

Da minha voz.

Portanto, aquilo que tomei por teoria de tradução de canção, no capítulo anterior, e aquilo que é chamado de prática de tradução, no próximo capítulo, podem ser compreendidos como um programa, um livreto destes que levamos para casa ao fim de uma apresentação artística e que podem carregar alguns dos traços de memória do que foi a vivência de uma fruição estética.

A playlist, ecos do porvir<sup>52</sup>, está disponível em: <https://open.spotify.com/playlist/1J9nXwO0TWKaH6OOaNoTIL?si=S-fTEv-iQTSx6jk3hLVb-w&pi=83bkvZc-SGuzj>.

Já a playlist das minhas traduções está disponível em: <https://soundcloud.com/luciane-alves-2/sets/subversoes-de-brassens-1>.

Boa escuta!

---

<sup>52</sup> Após a defesa da minha tese, irei trabalhar na montagem de um espetáculo com as canções traduzidas, que serão apresentadas em um bar ou teatro, com banda, cenário, figurino e plateia.

#### 4. TRADUZIR A SUBVERSÃO: INCORPORAÇÕES DE GEORGE BRASSENS

Em meados de 2013, ao pesquisar a letra de “Conselheiro”, de autoria de Batatinha e Paulo César Pinheiro, para compor o repertório de apresentação da banda da qual era vocalista, descobri um blog<sup>53</sup> em francês com letras de vários sambistas. Lembro de, nesta época, essa letra não ser facilmente<sup>54</sup> encontrada em pesquisa no Google, pois tive que digitar boa parte dela para que a pesquisa encontrasse um resultado satisfatório. Fiquei intrigada com o fato de encontrar a letra em um blog francês cujo intuito principal era divulgar o gênero samba para nativos desta língua. Não encontrei apenas a letra, mas também uma minianálise dela, em francês. Curiosa, li tentando entender, depois usei o tradutor para me auxiliar na leitura e fiquei mais intrigada ainda com o carinho que tal análise dedicava ao repertório de samba. Vendo minhas limitações com a língua, comecei a escutar música francesa com mais afinco para ir treinando meu ouvido para o idioma. Iniciei pelo básico mais acessível, com Edith Piaf, Serge Gainsbourg e Carla Bruni, depois encontrei umas rádios que tocavam só músicas em francês, numa era mesozóica pré Spotify e Deezer. E foi numa dessas, de ouvir rádios com programação que não leva em conta minhas preferências, que escutei um vozeirão rouco e grosso que me tocou profundamente. Não apenas pela tessitura da voz de um senhor, possivelmente fumante, mas pelo jeito dele cantar, num desespero quase jocoso naquela canção em especial, ritmada em marcha que brecava de repente para dizer algo que eu não fazia ideia do que se tratava a mensagem em palavras, embora musicalmente ficasse bastante claro para mim que aquele breque era para fazer um contraponto a tudo que ele disse antes. Foi meu primeiro contato com “La Mauvaise Réputation” na voz de seu cantautor, Georges Brassens. Fiz uma pesquisa aqui e ali sobre ele e descobri mais algumas músicas que gostei. Em meados de 2016, já com intenção de traduzir canção no meu mestrado, enviei a letra para o Guilherme Gontijo Flores, então meu possível orientador, para que ele a traduzisse. Nesta época, ele estava num processo de traduzir várias canções para serem cantadas. Uma delas, “Sinto bem”<sup>55</sup>, interpretada por Nina Simone, coloquei na minha voz. Com “La Mauvaise Réputation”, Guilherme fez a tradução e a registrou ele próprio em canto<sup>56</sup>.

---

<sup>53</sup> Disponível em: <http://lafrancequisamba.canalblog.com/archives/2012/11/17/25464608.html>. Acesso em 20 maio 2024.

<sup>54</sup> Dez anos depois é bem mais fácil encontrar as letras de Batatinha em pesquisas online. Justiça seja feita com a obra incrível desse sambista.

<sup>55</sup> Áudio disponível em: <https://soundcloud.com/guilherme-gontijo-flores/sinto-bem-feeling-good-na-voz-de-luciane-alves>. Acesso em 20 maio 2024.

<sup>56</sup> Áudio disponível em: <https://soundcloud.com/guilherme-gontijo-flores/a-pior-reputacao-la-mauvaise-reputation>. Acesso em 20 maio 2024.

Neste capítulo apresento as traduções feitas para esta tese e discuto as escolhas que faço a partir do pensamento da tradução de canção como performance. Além disso, faço um mapeamento não extensivo, mas qualitativo, da vida e obra de Georges Brassens, seja por meio da leitura mais detida de algumas de suas canções, seja pela abordagem feita por outros tradutores em outras línguas. Através do termo subversão à recepção mais comumente dada à obra do cantautor francês, como demonstro ao longo deste capítulo, mas também retomo o que problematizei no capítulo 2 da presente tese. Traduzir a subversão de Brassens passa por compreender alguns pontos da recepção crítica de sua obra, mas também passa por pensar a tradução de canção a partir da subversão de pressupostos. A tradução de canção é chamada, em solo brasileiro, de versão. Compreendo que esta nomenclatura contém uma carga de inferioridade da tradução em relação ao original, a canção traduzida seria, assim, uma *subversão* da canção tomada como original. Embora este tipo de recepção seja fundamentado, principalmente, na comparação textual, como busquei mostrar no capítulo anterior, a lógica de subserviência da canção traduzida pode também operar nos variados níveis composicionais do objeto canção, ou seja, quando se adota uma pauta musical ou uma pauta da performance como original.

Quando proponho pensar a tradução como performance, no capítulo anterior, já pressuponho uma dessacralização do original. Aquilo que seria inerente ao original, comumente atrelado ao significado do texto, solicita uma revalidação corpórea, a tradução feita por um tradutor que performe a obra para que ela passe a existir. Em outros termos:

Toda tradução, por mais breve e simples que seja, revela ser produto de uma perspectiva, de um sujeito interpretante, e, não, meramente, uma compreensão ‘neutra’ e desinteressada ou um resgate comprovadamente ‘correto’ ou ‘incorreto’ dos significados supostamente estáveis do texto de partida. Essa ligação intrínseca e inevitável que qualquer tradução mantém com uma interpretação tem criado um sério embaraço para a grande maioria das teorias de tradução, em especial para aquelas que alimentam a ilusão de chegar, um dia, a uma sistematização do processo de traduzir (Arrojo, 1992, p. 68)

Por outro lado, o termo subversão é também encarado como *modus operandi*, como apresenta a acepção de dicionário:

*Subversão - substantivo feminino.*

1. ato ou efeito de derrubar, destruir; ruína, destruição, queda. 2. perversão moral. ‘assistem passivos à s. dos costumes’ 3. MEDICINA - perturbação digestiva. 4. revolta, insubordinação contra a autoridade, as instituições, as leis, as regras aceitas pela maioria. ‘s. dos valores’. 5. transformação ou destruição da ordem estabelecida. 6. ato ou efeito de transtornar o funcionamento normal ou o considerado bom de (alguma coisa); tumulto, perturbação. 7. POLÍTICA conjunto de ações sistemáticas,

efetuadas por elementos internos, que visam minar e derrubar um sistema político, econômico ou social. 8. FIGURADO•POLÍTICA conjunto dos indivíduos que praticam essas ações. "a luta com a s." ETIM(1589) latim *subversio,ōnis* 'destruição, ruína, aniquilamento'. (DICIO, 2024)

A tradução como performance, baseada em performances, verte em perturbação, em tumulto, em transformação de uma ordem estabelecida, pois são sujeitos e suas corporeidades em ação ao mesmo tempo responsiva a algo prévio e criativa naquilo que insere vozes distintas daquela presumida.

O tratamento de tradução como subversão não é inédito pela aproximação dos termos. Silene Moreno e Paulo Oliveira (2001, p. 150) pensam esta correlação no texto “Da servilidade da tradução subversiva: servir a quem, por quê?”:

O original, numa visão ‘revisada’, não é estável, e *seus significados só poderão ser produzidos a partir de uma leitura, com a inevitável interferência do sujeito*, bem como das circunstâncias culturais, históricas, ideológicas ou políticas em que esse sujeito está inscrito. O significado, assim, é social e, por isso, inescapavelmente convencional, não sendo intrínseco ao texto. (grifos meus)

Nesse sentido, empreendo uma aproximação à obra de Brassens por meio de algumas de suas canções em diálogo com a existência histórica do compositor francês, um recorte com a inevitável interferência minha, pois ouço, leio, traduzo e canto o que de sua obra me toca.

Os ensaios sobre cada relação tradutória e das performances são espalhados no intervalo de tempo 2020-2024: algumas traduções trazem paratextos com demarcações temporais evidentes, outras não se preocupam com o tempo da tradução de modo escancarado; ainda assim, é preciso considerar o período de suposta não-relação com as canções a seguir, devido ao caos pandêmico. É imprescindível, para a leitura dos ensaios a seguir, que se abra a escuta, que a audição das peças traduzidas seja colocada em primeiro plano, pois os textos que aqui vão são riscos interpretativos, são apenas os riscados deixados pelas incorporações que fiz de um ou mais Brassens em suas passagens.

\*\*\*

Georges Brassens nasceu em 22 de outubro de 1921<sup>57</sup>, na cidade litorânea de Sète, no sul da França. Filho de uma mãe católica, de origem italiana, e de um pai defensor do livre pensamento e anticlerical, Brassens cresceu em um ambiente musical, cercado de canções de Charles Trenet e Tino Rossi. Esses cantores e compositores populares da época, tornaram-se

---

<sup>57</sup> Os dados biográficos narrados neste capítulo foram coletados nas biografias escritas por Bertrand Dicale (2011) e por Auguste Bonnafé (1968).

influenciadores fundamentais do estilo composicional de Georges Brassens<sup>58</sup>. Considerado um aluno fraco, ele foi incentivado por um professor de literatura a estudar os clássicos. Este mesmo professor, Alphonse Bonnafé, escreveu a primeira biografia de Brassens, em 1963. Em algumas composições posteriores, inclusive, Brassens fez menção a alguns desses personagens clássicos da literatura grega.

**Figura 1** - Georges Brassens ainda criança em Sète



**Fonte:** Culture Advisor. Disponível em: <https://www.culturadvisor.com/2022/12/georges-brassens-lanarchiste-au-grand-coeur/?v=19d3326f3137>

Em Sète, Brassens teve uma adolescência contraventora. Ele e um grupo de amigos cometiam pequenos furtos contra seus familiares para comprar bebidas, embalados por leitura de poesias e cantorias noturnas. Com este grupo de amigos, o jovem Brassens tocava banjo e movimentava a vida noturna na pequena cidade onde morava. Em uma dessas contravenções, ele e os amigos foram presos e, após a repercussão pública, passaram a ser rechaçados pela vizinhança e ele foi expulso do liceu, em 1939.

Depois deste evento, mudou-se para Paris no mesmo ano, indo trabalhar na fábrica da Renault, que foi bombardeada em junho de 1940 pelos alemães. Nesse período, dedicou-se

---

<sup>58</sup> Não apenas dele, mas de Léo Ferré e Jacques Brel, como analisa Adeline Cordier (2014) em estudo com o qual irei dialogar mais adiante.

também à leitura apaixonada de Victor Hugo, Verlaine, Baudelaire e de seu conterrâneo Paul Valéry. Leu muito e aprendeu a tocar piano sozinho. Leu tanto que se aventurou a publicar, em 1942, 13 poemas em um livreto, *À la venvole*, impresso graças ao auxílio financeiro de familiares e amigos. Sem emprego e sem vontade de trabalhar em benefício da ocupação alemã<sup>59</sup>, ele se viu levado pela ideologia libertária, militando na resistência francesa durante a Segunda Guerra Mundial.

Em meados de 1943, após desempenhar um ano de trabalho obrigatório imposto pelo governo francês de fachada, Brassens pediu licença médica e não voltou a trabalhar, se escondendo, com ajuda de companheiros. Mais tarde, ele colaborou com a publicação anarquista *Le Libertaire*. Por essa contribuição, ele passou a ser considerado simpatizante do anarquismo francês, especialmente o de resistência durante a Segunda Guerra Mundial. Embora sua colaboração tenha sido motivada, a princípio, para ganhar algum trocado, havia também algo ali que conversava com as suas ideias, especialmente as da juventude em Sète. Esses ideais aparecem também nas suas canções, em sua revolta contra certa hipocrisia social, e a favor de classes sociais menos favorecidas. Algumas delas, inclusive, são consideradas hinos de resistência contra instituições, como irei exemplificar mais adiante.

---

<sup>59</sup> Dicale narra o fato curioso de Brassens se orgulhar de fazer “nada” durante o trabalho obrigatório: “As testemunhas da sua chegada ao campo de Basdorf, perto de Berlim, com outros jovens enviados para lá ao abrigo do Serviço de Trabalho Obrigatório, em Março de 1943, são consistentes: quando na sala todos se apresentam aos outros e perguntam o que ele faz, ele responde : ‘Eu, nada.’. Entre dezesseis jovens da mesma idade, ele é o único que não faz nada. Há funcionários de escritório, um cabeleireiro, um entregador do Les Halles [mercado municipal parisiense], um açougueiro, uma delicatessen... Mas ele não faz nada. Ele não mostra nenhuma agressão, arrogância ou orgulho. Ele apenas diz que não faz nada, o que é completamente verdadeiro e completamente falso.” [“Les témoins de son arrivée au camp de Basdorf, près de Berlin, avec d'autres jeunes gens envoyés là au titre du Service du travail obligatoire en mars 1943, sont concordants : quand dans la chambrée chacun se présente aux autres et qu'on lui demande ce qu'il fait, il répond : « Moi, rien. » Parmi seize garçons du même âge, il est le seul à ne rien faire. Il y a des employés de bureau, un coiffeur, un chauffeur-livreur des Halles, un boucher, un charcutier... Mais lui ne fait rien. Il n'y met pas d'agressivité, de morgue ou de fierté. Il dit simplement qu'il ne fait rien, ce qui est à la fois tout à fait vrai et complètement faux.”] (Dicale, 2011, p. 18).

**Figura 2** - Georges Brassens e Joha Heiman



Fonte: <https://www.closeomag.fr/people/georges-brassens-qui-etait-joha-heiman-sa-compagne-et-muse-3284384#item=1>

Em 1947, Brassens iniciou um relacionamento com Joha Heiman. Como casal, eles acordaram que nunca iriam compartilhar o mesmo teto, promessa que mantiveram até o fim da vida. Ao longo da década de 1950, Brassens passou a atuar como cantor em cabarés. A partir do lançamento do disco *La mauvaise réputation*, em 1953, sua carreira como cantautor deslanchou. Durante a década de 1960, ele firmou-se como o grande nome da *chanson*<sup>60</sup> francesa, ao lado de Jacques Brel e Léo Ferré<sup>61</sup>. Nessa década, em 1967, foi premiado por sua obra poética pela Académie Française.

Na década de 1970, com a carreira reconhecida e estabilizada na França, Brassens se viu impedido de fazer apresentações, devido a cálculos renais constantes. Ainda assim, compôs continuamente até o início da década de 1980, quando foi diagnosticado com cancro no intestino. Ele recusou a quimioterapia e faleceu quase um ano depois, em 29 de outubro de 1981, na aldeia de Saint-Gély-du-Fesc, próxima a Sète. Está sepultado na sua cidade natal, conforme pede na canção “Supplique pour être enterré sur une plage de Sète”, de 1966, no cemitério Le Py, também chamado o “cemitério dos pobres”.

<sup>60</sup> Haworth (2016) analisa a relação entre *chanson* francesa e *canzone d'autore* na Itália, ambas expressões musicais caracterizadas pela demarcação evidente de autoria e de autenticidade de seus principais representantes.

<sup>61</sup> Cordier (2014) faz uma análise do mito criado em torno dos três cantores franceses que os colocam como paradigma a ser seguido para a criação de uma identidade cultural francesa por meio da *chanson*.

**Figura 3** - Túmulo de Georges Brassens e Joha Heiman, no cemitério Le Py.



**Fonte:** Sud Ouest France. Disponível em: <https://www.sudouest.fr/culture/musique/il-aurait-eu-100-ans-retour-en-20-images-sur-georges-brassens-6575865.php?csnt=18ff31d4398>

Por meio da canção popular, com linguagem aparentemente muito simples, ele abordou temas complexos, formalizando-os com competência poética reconhecida. Suas canções, embora arranjadas harmonicamente de modo básico ao violão, trazem mensagens relevantes ao tempo em que foram lançadas, e suas temáticas são das mais variadas. Por isso, a recepção por meio de tradução de suas canções basilares é verificada em mais de 30 idiomas ao redor do mundo. A seguir, irei aprofundar algumas dessas temáticas por meio de canções exemplares, bem como suas implicações para este projeto de tradução. A primeira delas — e a mais relevante para o motivo inicial deste trabalho ainda em fase de projeto — é o anarquismo, ou percepção que tive, por meio de análise da recepção, do quanto a obra de Georges Brassens simboliza ideais anarquistas.

#### 4.1 UM ANARQUISTA?

Os títulos em formato de questionamento são um modo de conversar diretamente com a biografia escrita por Bertrand Dicale (2011). Nela, o autor propõe uma revisão das características comumente atribuídas a Brassens com vistas a trazer um pouco de frescor já que, segundo ele, os biógrafos do cantautor compartilham e propagam as mesmas opiniões por terem vivido na mesma época de recepção de Brassens ainda vivo. Ou seja, o contexto político, social e ético, segundo Dicale (id, p. 8), teria os “iluminado de uma forma particular”. Brassens é um sujeito histórico afetado às relações de subjetividades que construiu ao longo da vida, inclusive em relação à recepção que teve, como aponta Dicale:

Este artista é autor, compositor e intérprete de uma obra cuja genialidade transformou a canção francesa, mas é também uma figura pública cuja obra, tanto quanto os comentários a ela, foi recebida e comentada num momento em que ele exercia influência direta. Então, ainda hoje, nós nos alimentamos da imagem de Georges Brassens como ele era consumido durante sua vida, que é aquela de um homem pertencente a uma espécie de esquerda moral, resistente às convenções sociais ao mesmo tempo como guardião da liberdade de todos. De seu bigode às suas canções, ele personifica uma ideia de poeta popular herdeiro do lendário François Villon, enquanto personifica uma figura tranquila da revolta contemporânea contra toda autoridade. [...] Nem tudo o que foi escrito sobre Brassens é falso; mas muitas vezes perdemos de vista a complexidade do seu pensamento e da sua sensibilidade. Nem tudo o que foi escrito sobre Brassens é partidário, mas esquecemos prontamente o quão ambíguo ele poderia ser numa época sem ambiguidades.<sup>62</sup> (id., p. 8-9)

Por isso, levo em conta a recepção que sua obra teve, seja na França, seja em outros países, para pensar no construto de sua subjetividade histórica. Ao longo da minha pesquisa, notei que os estudos que analisam a obra de Georges Brassens, aos quais tive acesso, todos o recepcionam na chave do anarquismo. Esta percepção enviesada pelo momento político e social também é notável nas traduções que foram feitas de suas canções. Analiso a recepção crítica de suas traduções fazendo o caminho inverso, iniciando pelas versões mais atuais. Nelas, a chave de recepção ainda o atrela primeiramente ao anarquismo. Na língua inglesa, a tradução de “La Mauvaise Réputation” a que tive acesso foi “Bad reputation”, de Pierre de Gaillande<sup>63</sup>, constante em seu disco homônimo de 2010, em que o tradutor salienta a leitura de um anarquismo discreto que faz de Brassens. As traduções das obras para esta língua, via de regra, priorizam o tom de uma defesa consciente de uma marginalidade simples e que faz o que é bom em oposição e ironia com as classes dominantes e com a “gente de bem” que habita seu entorno. Além de Gaillande, tive acesso às traduções de Andrew B. Kelly, registradas em álbum em

---

<sup>62</sup> “Cet artiste est l'auteur, le compositeur et l'interprète d'une œuvre dont le génie a transformé la chanson française, mais il est également un personnage public dont le travail autant que les propos ont été reçus et commentés dans une époque sur laquelle il influait directement. Ainsi, aujourd'hui encore, nous nous nourrissons de l'image d'un Georges Brassens tel qu'il a été consommé de son vivant, et qui est celle d'un homme appartenant à une sorte de gauche morale, rétive aux conventions sociales en même temps que gardienne de la liberté de tous et de chacun. De sa moustache à ses chansons, il personnifie une idée du poète populaire héritière d'un François Villon mythique, tout en incarnant une figure tranquille de la révolte contemporaine contre toute autorité.[...] Tout ce qui a été écrit sur Brassens n'est pas faux ; mais on a trop souvent perdu de vue la complexité de sa pensée et de sa sensibilité. Tout ce qui a été écrit sur Brassens n'est pas partisan, mais on a volontiers oublié combien il pouvait être ambigu dans un temps sans ambiguïtés.”

<sup>63</sup> Nascido na França e residente em Nova York, Pierre Gaillande é cantor, compositor, produtor e multi-instrumentista e traduziu uma seleta de canções de Georges Brassens constantes nos 3 álbuns lançados ao longo da década de 2010 e 2020. Enquanto projeto de tradução de canções para serem cantadas, seu site pessoal traz a seguinte informação: “Em *Bad Reputation*, Pierre empreendeu uma tarefa difícil; traduzir uma coletânea da obra de Brassens, aderindo estritamente ao esquema de rima, de metro e de sentido dos textos originais, enquanto preserva sua musicalidade e seu lirismo em inglês. (“With *Bad Reputation*, Pierre has undertaken a daunting task; to translate a collection of the Brassens oeuvre, strictly adhering to the rhyme scheme, meter, and meaning of the original texts, while preserving their musicality and lyricism in English.”). Cf. <https://pierredegaillande.com/bad-reputation>. Acesso em: 21 jun. 2024.

1985<sup>64</sup>, na interpretação de Graeme Allwright; e às de Jake Thackray<sup>65</sup> que traduz e canta uma seleção de canções do francês para o inglês britânico.

Voltando no tempo, as traduções de suas canções mais antigas, quando acompanhadas de algum tipo de paratexto, também fazem referência a escolhas tradutórias com discurso marcadamente político e antissistema, como é notável nas versões italiana<sup>66</sup>, portuguesa e espanhola em solo europeu desta faixa ainda na metade do século passado.

Na Itália a obra de Brassens é vertida em larga escala por Nanni Svampa<sup>67</sup> e por Fabrizio De André<sup>68</sup>, também na chave de recepção de “cantautor anarquista”, como pondera Rachel Haworth no livro intitulado *From the Chanson Française to the Canzone D'autore in the 1960's and 1970's* (2016). Na obra, ela analisa as correlações do cantautor francês ao movimento de *canzone d'autore* que ditou as regras de composição de canção italiana nas décadas de 1960 e 1970. A recepção de Brassens na Itália, ao colocá-lo como gênio influenciador da *canzone d'autore*, atribui-lhe a alcunha de *cantautore*, um neologismo criado pela indústria musical, como pontua Marco Santoro em seu artigo “What is a ‘cantautore’? Distinction and authorship in Italian (popular) music” (2012):

Cantautore é um neologismo criado na indústria fonográfica: sua primeira aparição foi em um catálogo de 1960 da RCA, a gravadora americana que abriu uma filial italiana em 1953 e que deu um passo fundamental no desenvolvimento da indústria fonográfica italiana ao introduzir técnicas de marketing e cultura empresarial americanas. O termo referia-se a um pequeno conjunto de cantores que também eram autores da música de suas canções: tratava-se claramente de um movimento semântico, e não de uma verdadeira inovação técnica, pois tal configuração de papéis (compositor e cantor) já estava presente no campo musical. [...] Se no início era um rótulo um tanto vazio, um slogan comercial que explorava uma característica técnica, em poucos anos o substantivo *cantautore* foi carregado com uma série de significados culturais — adquirindo um poder simbólico marcante que poderia ser usado para

---

<sup>64</sup> Álbum *Graeme Allwright – Sings Brassens*. Ficha com faixas e capa do álbum disponível em: <https://music.apple.com/pt/album/sings-brassens/1442775491?l=en-GB>. Acesso em 21 jun. 2024.

<sup>65</sup> Duas canções traduzidas estão no disco *On again and again* (1976): “Isabella” (tradução de “Marinette”), com áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B3NVqDv5cZY>. Acesso em 21 jun 2024; e “Over to Isobel” (tradução de “Je rejoindrai ma belle”), com áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t1XhWcK698o>. Acesso em 21 jun. 2024. “Brother Gorilla” (tradução de “Le Gorille”) está registrada no álbum *Jake Thackray and Songs* (1981).

<sup>66</sup> Cf. Felici, Isabelli. *Un Brassens ai margini - Brassens oriundo italiano e anarchico*. Edizione La Fiocolla: Ragusa, 2023.

<sup>67</sup> Nanni Svampa fez algumas traduções cantáveis, as quais ele mesmo registra em três intitulados *Nanni Svampa Canta Brassens* (1965; 1971). Em 1991, foi lançado um compilado com todas as letras de Brassens, em projeto de tradução literal e não cantável das canções do francês para o italiano. Cf. Svampa, Nanni; Maccioli, Mario. *Tutte le canzoni tradotte - Brassens*. Franco Muzzio Editore: Padova, 1991.

<sup>68</sup> Para uma análise mais apurada da recepção com viés anarquista de Brassens na Itália, especialmente nas traduções de Fabrizio De André, cf. Petti, 2023.

discriminar os cantores do campo da música popular de acordo com as qualidades de suas canções.<sup>69</sup> (Santoro, 2002, p. 114)

Embora o termo não seja usado na França para designar Brassens, normalmente chamado de *chanteur*, *chansonnier*, *poète*, *auteur*, ou *compositeur*, não verifiquei um neologismo em francês parecido com o *cantautore*. Porém, como o termo é amplamente utilizado na Itália, na Espanha, em Portugal e no Brasil, ainda como neologismo, ao longo deste trabalho, utilizo o termo para me referir a Brassens, tal como faz sua recepção nos países citados.

Em Portugal, Luís Cília<sup>70</sup>, chamado de cantautor, verteu algumas canções, em meados de 1970, aproveitando o anarquismo de algumas letras do francês para demarcar suas transcomposições de protesto, enquanto esteve em exílio na França, denunciando o salazarismo que findaria em 1974.

---

<sup>69</sup> “Cantautore was a neologism created in the recording industry: its first appearance was in a 1960 catalogue of RCA, the American recording firm that opened an Italian branch in 1953 and that made a key step in the development of the Italian recording industry by introducing American marketing techniques and business culture. The term referred to a small set of singers who were also authors of the music of their songs: this was clearly a semantic move, not a true technical innovation, because such a configuration of roles (songwriter and singer) was already present in the musical field. [...] If at the beginning it was a rather empty label, a commercial slogan exploiting one technical feature, within a few years the noun cantautore was charged with a host of cultural meanings—acquiring a marked symbolic power that could be used to discriminate among singers in the field of popular music according to the qualities of their songs.”

<sup>70</sup> Luis Cilia traduziu “La Mauvaise Réputation” por “Má reputação”, constante no álbum *Marginal* (1981) e disponível em áudio em: <https://www.youtube.com/watch?v=fhBkQGixfjY>. Acesso em 21 jun. 2024; e “Pauvre Martin” por “Pobre Martinho”, em 1970, em apresentação com Brassens na plateia. Vídeo disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=VLTP\\_QD-ymc](https://www.youtube.com/watch?v=VLTP_QD-ymc). Acesso em 21 jun. 2024..

**Figura 4** - Georges Brassens e Paco Ibáñez



Fonte: Radio France. Disponível em: [radiofrance.fr/francemusique/podcasts/l-invite-du-jour/paco-ibanez-chanteur-et-guitariste-3307644](https://radiofrance.fr/francemusique/podcasts/l-invite-du-jour/paco-ibanez-chanteur-et-guitariste-3307644)

Na mesma esteira de Cília, as traduções de Brassens para a Espanha se afiliam às canções de protestos, em especial as cantadas por Paco Ibáñez que foram vertidas por Pierre Pascal<sup>71</sup>. Isabelle Marc (2013) faz uma análise da recepção de Brassens na Espanha no artigo “Brassens en España: un ejemplo de transferencia cultural”. Ela faz um levantamento da recepção da obra do francês por meio de traduções não cantáveis — tais como as de Ramón Chao publicadas no livro *Georges Brassens* (1973) — e das versões cantáveis de Pierre Pascal, Agustín García Calvo e Javier Krahe. Marc argumenta como as traduções as quais Paco Ibáñez interpreta, a partir da recepção feita pelo tradutor Pierre Pascal, direcionam e, de certo modo, concretizam a obra de Brassens como representação da anarquia e das liberdades individuais de um povo oprimido:

[...] Ibáñez representa a voz de um povo silenciado pela censura e pela repressão. Torna-se também um símbolo da luta política e contribui, de certa forma, para a criação de uma imagem romântica da Espanha, como um país poético e oprimido. Participou nos acontecimentos de maio de 1968 e, em 1969, o seu concerto no famoso Olympia, onde pela primeira vez cantou ‘La mauvaise réputation’ perante um público parisiense, consagrou-o como figura de canto de protesto ou de engajamento. A sua interpretação põe fim à ambiguidade universalizante de Brassens, conferindo-lhe um

<sup>71</sup> Pascal era amigo pessoal de Georges Brassens e traduziu as canções, em um primeiro momento, para o próprio Brassens interpretá-las em espanhol. O cantor francês chegou a gravar algumas dessas versões, mas não as gravou por receio de censura pela ditadura franquista (Marc, 2013, p.145-146). Cf. *Brassens cantando em castellano uma versão de Pascal de “Le Gorille”*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hULP26liMXA>. Acesso em: 21 jun. 2024.

conteúdo político concreto, contextualizando-a, remetendo-a diretamente à ditadura franquista.<sup>72</sup> (Marc, 2013, p. 146)

Como já abordei no capítulo anterior, a mensagem da canção é construída em contexto de chegada, no conjunto do corpo do intérprete e do público mais do que apenas nas palavras ali contidas. Os exemplos de recepção na Espanha, em Portugal e na Itália comprovam que o performer tem o poder de criação de novos sentidos de uma obra.

As traduções para o espanhol não se limitam à Europa, sendo notável a recepção que é feita de sua obra em solo argentino. Desde a década de 1960, todas as canções do francês foram vertidas para a língua espanhola<sup>73</sup>, ainda que em versões não cantáveis. Brassens, do mesmo modo que outros compositores considerados transgressores, foi proibido de tocar nas rádios argentinas até 1983, ao fim da ditadura na Argentina. Nesse ano, ele foi lembrado, tanto na língua original, quanto em versões, por Claudia e Alberto Gambino, pelo duo Los Irreverente e pelo cantor e poeta Rubén Rechtes, que verteu boa parte das canções do francês para solo argentino<sup>74</sup>.

Esta recepção ampla de Brassens no país vizinho ao Brasil foi um dos motivos iniciais para a proposição de traduções constantes neste trabalho, pois, embora tenha sido traduzido para vários idiomas, são poucas as versões de canções de Georges Brassens por aqui. Ao longo do desenvolvimento desta pesquisa, tive conhecimento de poucas traduções brasileiras registradas de suas canções. “O não-pedido de casamento”, vertida por Rodrigo Amarante, a partir de “La non demande en mariage” e constante no álbum *Echos d'aujourd'hui*, de 2013, que traz uma coleta de versões de Brassens em variadas línguas. Há também ao menos duas versões de “La mauvaise réputation”: uma assinada por Guilherme Gontijo Flores como “A pior reputação” e disponível em plataforma de streaming; e outra de Bia Krieger, vertida e performada por ela como “A má reputação”, registrada no álbum *Cœur vagabond - Coração vagabundo*, de 2005. Além dessas, encontrei mais duas canções vertidas: “Os amantes dos

---

<sup>72</sup> “[...] Ibáñez representa la voz de un pueblo silenciado por la censura y la represión. Él también se convierte en un símbolo de la lucha política y contribuye, en cierto modo, a crear una imagen romántica de España, como un país poético y oprimido. Participa en los acontecimientos de mayo del 68 y, en el 69, su concierto en el famoso Olympia, donde por primera vez canta ‘La mala reputación’ (‘La mauvaise réputation’) ante un público parisino, lo consagra como figura de la canción protesta o engagé. Su interpretación acaba con la ambigüedad universalizante de Brassens, dotándola de un contenido político concreto, contextualizándola, refiriéndola directamente a la dictadura franquista.”

<sup>73</sup> O site *Georges Brassens en Español* fornece todas as letras traduzidas por Jesús Álvarez. Disponível em: (<http://www.brassensespanol.es/index.html>). Acesso em 21 jun. 2024.

<sup>74</sup> A admiração dos argentinos pela obra de Brassens resultou na criação do Círculo de Amigos de Georges Brassens, conforme consta no site *Brassens en Argentina*, disponível em: (<http://brassensargentina.blogspot.com/p/quienes-somos.html>). Acesso em: 21 jun. 2024.

bancos públicos” e “Nós somos les copains d’abord”, ambas<sup>75</sup> nas performances do Trio Esperança e gravadas no álbum *Doce França*, lançado em 2013.

Uma hipótese para a pouca recepção por aqui se deve, em parte, ao que aconteceu com o movimento anarquista em solo brasileiro. Foi duramente perseguido pelo Estado de Sítio implantado por Arthur Bernardes entre 1922-1926, logo após a criação do Partido Comunista Brasileiro (PCB) que defendia, junto ao Estado, direitos de trabalhadores do campo e da cidade. Depois, foi sufocado no período do Estado Novo e cooptado pelo movimento sindical nas décadas seguintes<sup>76</sup>, restando aos movimentos estudantis o eco de alguns dos ideais anarquistas. Então, verifico que atrelar Brassens ao Anarquismo é ponto comum em sua recepção tradutória em países nos quais este movimento se manteve na frente de batalha até a virada do século XXI. Mas desconfio que este tipo de recepção está mais interessada em reafirmar o movimento nos países de chegada do que, necessariamente, importar um anarquismo francês. Por isso, o histórico de recepção de sua obra na chave anarquista solicita um breve desvio explicativo do que representava o Anarquismo na França em 1953, um século após os escritos de Pierre-Joseph Proudhon, e por que Brassens é consumido e recepcionado sempre atrelado a este movimento político.

Embora a palavra anarquismo exista desde a Grécia antiga, é no contexto da Era das Revoluções<sup>77</sup> que o termo é pensado e instituído como um movimento de prática política. O Anarquismo teve origem nos escritos do francês Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865) e do russo Mikhail Bakunin (1814-1876) e carregava a bandeira anti propriedade privada e anti Estado como aparato repressor. O Anarquismo, desse modo, foi uma resposta subversiva ao Capitalismo, principal rebento da Revolução Industrial, e é importante ressaltar isso, especialmente no Brasil de 2024. Enquanto Proudhon criticava o Estado e a propriedade privada em sua máxima “Propriedade é roubo!”, numa defesa do mutualismo<sup>78</sup>, Bakunin acreditava na revolução popular e nas manifestações mais violentas de modo a extinguir o Estado.

Ao longo do século seguinte, o termo Anarquismo se desdobrou em variadas frentes. George Woodcock (1962, p. 19) explica que, nos escritos de Proudhon, a defesa do mutualismo concebia o controle dos meios de produção pelos trabalhadores, numa federação agrícola-

---

<sup>75</sup> Em ambos os casos não tive acesso à ficha técnica do disco para consultar o registro de responsável pela tradução.

<sup>76</sup> Para uma descrição mais aprofundada sobre bibliografia e história do Anarquismo do Brasil, cf. Valente, 1994.

<sup>77</sup> Para Eric Hobsbawm, a Era das Revoluções compreende o período que vai de 1789, quando ocorreu a Revolução Francesa, até 1848, nos movimentos que resultaram na chamada “Primavera dos Povos”.

<sup>78</sup> O Mutualismo, rebento do Anarquismo de Proudhon, é um movimento econômico que defende o valor do trabalho, individual ou coletivo, e o livre mercado.

industrial com propriedade privada enquanto produto de trabalho e sem acumulação. Isso, segundo o autor, o distinguia dos anarquistas individualistas “porque encara a história de um ponto de vista social e, apesar da sua estréna [sic] defesa da liberdade individual, pensa em termos de associação.”

Além do mutualismo, que serviria de cerne ideológico da Primeira Internacional, Woodcock sinaliza outras três variações ao mesmo movimento: o coletivismo, o anarco-comunismo e o anarco-sindicalismo, todas devedoras, em alguma medida, aos escritos de Proudhon e de Bakunin. Após a Comuna de Paris, em 1871, o movimento anarquista francês vai se fortalecer no anarco-sindicalismo, frente fundamental para a organização de várias das greves de trabalhadores ao longo dos 50 anos posteriores. Segundo o autor, o movimento começou a perder parte de seu vigor ainda no período da Primeira Guerra Mundial, especialmente no discurso anti-militarista, pois “quase todos os anarquistas em idade militar obedeceram, sem opor resistência, e muitos de seus dirigentes [...] declararam-se a favor dos Aliados” (Woodcock, 1962, p. 335). Após a Primeira Guerra e a Revolução Russa, parte dos ideais anarco-comunistas e anarco-sindicalistas se perderam nas divergências entre os membros mais ativos destes movimentos e acabaram gerando um embate político desagregador entre as duas frentes. O anarco-sindicalismo, ao longo da década de 1930, se fortaleceu especialmente nos grandes centros, pela defesa de direitos dos trabalhadores da indústria e do comércio. Para Woodcock (Woodcock, 1962, p. 335), “com o declinar da importância da classe artesanal, que noutros tempos lhe engrossaram as fileiras, já não se ajustava à nova disposição das classes trabalhadoras francesas”. Segundo o autor, o ideal do movimento pelas liberdades individuais sobreviveu, porém:

graças à boa vontade demonstrada por quase todos os governos franceses dos anos 20 e 30 em dar asilo aos refugiados políticos. Em vagas sucessivas, à medida que o pesadelo totalitário se abatia sobre a Europa, os anarquistas estrangeiros convergiam sobre a França. Vieram primeiro da Rússia, depois da Itália e da Alemanha e finalmente da Espanha até que, por volta de 1939, existiam na França, provavelmente mais anarquistas estrangeiros do que nacionais. (Woodcock, 1962, p. 336).

Em junho de 1940, Adolf Hitler colocou em ação sua *Blitzkrieg* e invadiu a França. O governo francês, sob liderança do primeiro-ministro Paul Reynaud, conseguiu um acordo com o líder alemão e assina a rendição francesa. Durante os três anos do que ficou conhecido como o governo de Vichy, os franceses precisaram lidar com seu próprio regime autoritário, mas não sem resistência. Os anarco-sindicalistas e anarco-comunistas franceses foram alguns dos partidários da Resistência Francesa, ou La Résistance. É neste contexto que Brassens se insere.

Quando a França foi invadida, o governo de Vichy, cúmplice dos nazistas, convocou trabalhadores franceses, em especial jovens que não se alistaram no serviço militar, para o Serviço de Trabalho Obrigatório (STO), que buscava a recomposição de mão-de-obra alemã reduzida pela guerra. Esta convocação enviou para o solo alemão centenas de milhares de trabalhadores franceses para trabalhar na produção de automóveis e maquinários que seriam utilizados no conflito. Brassens foi convocado pelo STO em 1943, para trabalhar em uma fábrica de motores de avião, situada em Basdorf, e ali ficou por cerca de um ano. Ao conseguir uma licença de 10 dias, ele regressou a Paris e se escondeu da polícia de Vichy em uma vila, sem qualquer tipo de luxo, por 5 meses, até o fim da guerra. Foi nessa fase que ele compôs suas primeiras canções e alguns poemas. Dicale pontua que foi nesse período que Brassens se viu enredado em uma participação política mais prática:

Paris, imediatamente após a guerra, estava repleta de atividades políticas particularmente eruptivas. Para um jovem que tinha apenas dezoito anos, em setembro de 1939, era uma tentação dificilmente recusável a de envolver-se num movimento ou noutro: depois do manto de chumbo da ocupação [pelos alemães], distribuir panfletos na entrada do metrô ou falar sobre revolução na varanda de um bistrô estão entre as novas liberdades de 1945, assim como conversar no meio da noite na calçada sem medo da patrulha ou ouvir jazz americano no volume máximo.<sup>79</sup> (Dicale, 2011, p. 25)

George Brassens fez parte, durante alguns meses, de um dos poucos jornais panfletários do movimento anarquista ainda vigentes em seu país na década de 1940. *Le libertaire* foi uma publicação anarquista que contou com várias sedes e períodos distintos de funcionamento e descontinuidade. A versão do jornal publicada no intervalo de 1944-1956 contou com a contribuição do cantautor, mais especificamente no intervalo de 6 de setembro de 1946 a 12 de junho de 1947<sup>80</sup>. Nesse período, ele utilizou os pseudônimos Géo Cédille e Gilles Colin, e atuou como revisor de outros artigos, como relata Dicale (2011).

---

<sup>79</sup> “Le Paris de l’immédiat après-guerre foisonne d’une activité politique particulièrement éruptive. Pour un jeune homme qui avait à peine dix-huit ans en septembre 1939, c’est une tentation difficile à refuser que de s’engager dans un mouvement ou un autre : après la chape de plomb de l’Occupation, distribuer des tracts à une bouche de métro ou parler de révolution à la terrasse d’un bistrot comptent parmi les libertés neuves de 1945, au même titre que discuter en pleine nuit sur un trottoir sans craindre la patrouille ou écouter du jazz américain à plein volume.”

<sup>80</sup> Cf.: <https://www.georges-brassens.fr/articles-de-presse.html> . Acesso em: 21 jun. 2024.

Figuras 5 e 6 - Alguns dos artigos publicados por Georges Brassens no *Le Libertaire*

## La « Démocratie » syndicale chez Renault

**L**e mercredi 4 juin 1947, jour du meeting de la région Renault, le délégué cégétiste vint donner aux travailleurs l'ordre de débrayer à 14 h. 45 pour reprendre une heure plus tard, car si l'arrêt du travail avait été fixé à 5 heures, beaucoup d'ouvriers seraient rentrés chez eux.

Cet horaire bizarre n'est pas inexplicable, car si l'arrêt du travail avait été fixé à 17 heures, beaucoup d'ouvriers seraient rentrés chez eux. On voit que la C.G.T. n'est pas sûre de tenir son monde en main. La veille, les délégués du syndicat cégétiste avaient subi le refus de leur cahier de revendications par Lefauchaux qui leur avait dit : « intervient auprès des travailleurs pour que ceux-ci aillent protester devant les bureaux de la direction.

A l'heure convenue, 90 % des travailleurs sont prêts à aller manifester devant les bureaux de la direction, car ils voient là une forme d'action syndicale. Le cortège s'élève, drapeau rouge en tête ; une fois de plus, la C.G.T. profite de la situation pour faire croire qu'elle a la masse des travailleurs avec elle.

La grande foule des travailleurs est rassemblée devant les bureaux de la direction. A la porte d'entrée, on voit l'auto grise braquant les haut-parleurs de la C.G.T. ; mais l'on distingue aussi de nombreuses pancartes des copains du secteur Collas, avec les mots d'ordre du Comité de grève fièrement arborés.

Le petit bonze syndical Delorme prend la parole pour dire que la C.G.T. n'a rien obtenu et commente l'entrevue avec le capitaliste fonctionnaire, le sieur Lefauchaux.

Delorme déclare que la C.G.T. a derrière elle, grâce à la Section syndicale, tous les travailleurs de chez Renault ; puis, le porte-parole du Syndicat dictatorial déclare que tous les travailleurs doivent payer leurs timbres et que les millions ainsi obtenus serviront à abattre le patronat. Cet appel au peuple est accueilli par des huées et de violents coups de sifflets ; les copains du secteur Collas donnent le ton, suivis par une grande partie de la foule des travailleurs qui désapprouvent le paiement du timbre syndical aux bonzes politiques.

Pour terminer, Delorme demande aux travailleurs de résigner leurs locaux dans l'ordre et la discipline.

Mais le meeting ne semble pas devoir encore finir. Des cris fusent de toutes parts : « Bois au micro ! Bois au mi-

## AU CAVEAU DE LA RÉPUBLIQUE TRIOMPHE DE RAYMOND ASSO

A l'exception d'une brute puante, le dénommé Eugène Wyl, qui, pendant toute la durée de son tour de chant s'amuse à raconter des imbécillités répugnantes sur le dos de ceux qu'il appelle les « boches » et les « macaronis », les chansonniers qui garnissent actuellement le programme du Caveau de la République, sont bien dignes d'être applaudis et, nous conseillons tous nos lecteurs et amis, que ces temps de mercantilisme politique plongent dans un insondable gouffre de dégoût, d'aller passer une agréable soirée dans l'établissement en question.

Outre la possibilité qui leur sera offerte de huer le parlotard sus-nommé et de lui cracher à la face pour lui faire comprendre que la fameuse paix qu'il affecte de souhaiter pour le monde, ne relèvera jamais que du domaine de l'utopie, tant qu'il existera des crétins et des salauds de son espèce, ils auront l'avantage d'apprécier Raymond ASSO, dans un numéro extraordinaire.

Ce sympathique chansonnier dont la personnalité et la puissance écartent les murailles du Caveau de la République et réduisent à néant l'ignominie d'Eugène Wyl vient de réaliser, à notre avis, un tour de force peu commun pour l'époque actuelle.

Celui de démontrer et de persuader le spectateur que 1 général + 1 général cela ne donne pas 2

La vie ardente et intrépide de LOUISE MICHEL par Fernand PLANCHE Une page d'histoire, un souffle de vérité, une vie exemplaire. En vente au « Libertaire » Prix : 120 francs

généraux, comme la tradition tente de nous le faire accroire, mais une guerre et des cimetières.

De plus, dans un magnifique poème intitulé « Ce n'est pas moi », il parvient à prouver, sinon la non-culpabilité de la majeure partie du peuple dans toutes les saletés qui se perpétuent depuis qu'il y a des hommes sur la terre, du moins, l'involontaire, l'inconscience de cette culpabilité ; à prouver par A + B que l'ordre social existant ne sera jamais en mesure d'assurer le bonheur et l'honneur de l'humanité ; à prouver, disons-le bien haut, que seule la solution libertaire s'avère capable de résoudre le problème de la Société.

En quittant le Caveau de la République, on éprouve le besoin de crier son enthousiasme, de s'élever au-dessus de soi-même, de hurler son mépris au poison politique, à l'armée, à la bassesse, à la lâcheté et l'on suppose qu'une douzaine de Raymond ASSO suffiraient à faire que les pavés de la chaussée s'arrachent d'eux-mêmes et d'eux-mêmes s'érigent en barrière.

Aller au Caveau de la République c'est — que l'on nous passe cette expression épicière — réaliser son adhésion à un homme qui se bat pour la liberté de la race humaine, ce qui ne court pas les rues aujourd'hui.

N'oublions pas, enfin, que Raymond ASSO ne s'est pas toujours contenté d'écrire d'admirables chansons réalistes « Paris-Méditerranée », la chanson du « Pauvre Nègre », « Mon Légionnaire », « Le Chacal » et qu'il fut l'un de ceux qui se dévouèrent corps et âme pour que notre journal « Le Libertaire » parvint aussitôt après la fameuse « libération » et un milieu des difficultés de toute nature, à faire entendre la voix des hommes de la liberté.

Tous au Caveau de la République, pour applaudir Raymond ASSO.

Géo CEDILLE.

Fonte: <https://www.georges-brassens.fr/articles-de-presse.html>

Brassens também ingressou na ainda nascente *Fédération Anarchiste* (FA) que defendia o comunismo libertário, associação que durou não mais que um ano. A vida pessoal do cantautor o guiava para a miséria financeira e como Dicale (id., p. 25) argumenta, “o engajamento de Brassens com o movimento anarquista será, no entanto, absolutamente consistente com suas obsessões pessoais”<sup>81</sup>. Essas obsessões foram as mesmas que o afastariam de *Le Libertaire* e da *Fédération Anarchiste*, pois os líderes do jornal e da federação estavam aquém de seu ideal, por não se interessarem pela cultura e pelas artes. Além disso, Dicale (id., p. 26) narra que Brassens:

[...] também fica exasperado (e este é um dos principais motivos de seu desacordo de revisor) com os decretos ortográficos ou sintáticos de seus camaradas do *Le*

<sup>81</sup> “L'engagement de Brassens dans le mouvement anarchiste sera cependant en cohérence absolue avec ses obsessions personnelles.”

*Libertaire*. Não suporta ter de obedecer a um Comitê Nacional, ter de garantir a coerência dos seus escritos com a linha da Federação Anarquista, ter de subordinar às prioridades políticas da organização os entusiasmos artísticos que gostaria de partilhar com os leitores. O anarquista se cansa dos anarquistas.<sup>82</sup>

O cansaço com o movimento veio, em boa medida, por questões financeiras. Após escrever para *Le Libertaire* e dali se retirar, Brassens lançou um romance fracassado, *La tour des miracles*, e um livro de poemas sem grande repercussão. Vendo-se em situação de miséria financeira e artística, Dicale conta que, em agosto de 1948, Brassens começou a considerar virar um cancionista, ao citar um trecho de uma carta escrita pelo poeta a Roger Toussenet: “‘Pensei nas canções. Este tipo [de arte] não é menor que qualquer outro. [...] Caso contrário, a nossa caneta nunca nos fará viver.’ Ele começa a imaginar claramente a música como sua atividade principal.”<sup>83</sup> (id., pág. 27).

Figura 7 - George Brassens lendo *Le Libertaire*.



Fonte: <https://maitron.fr/spip.php?article17800>

<sup>82</sup> “Il est aussi exaspéré (et c'est un motif de brouille important pour un correcteur) par les décrets orthographiques ou syntaxiques de ses camarades du *Libertaire*. Il ne supporte pas d'avoir à obéir à un Comité national, d'avoir à veiller à la cohérence de ses écrits avec la ligne de la Fédération anarchiste, d'avoir à subordonner aux priorités politiques de l'organisation les enthousiasmes artistiques qu'il voudrait partager avec les lecteurs. L'anarchiste se lasse des anarchistes.”

<sup>83</sup> “‘J'ai repensé aux chansons. Ce genre n'est pas plus mineur qu'un autre. (...) Autrement, jamais notre plume ne nous fera vivre.’ Il commence à imaginer clairement la chanson comme activité première.”

No início, Brassens tinha planejado ser apenas compositor, não cantautor, devido a sua timidez excessiva e ao fato de ele não achar que era um bom cantor. Porém, pela insistência de Patachou, dona do cabaré *Chez Patachou*, em Montmartre, em 1952, ele foi literalmente empurrado para o palco, onde fez sua primeira aparição pública como cantautor. O público viu ali um cantor inseguro, tímido, que suava muito, com o pé sobre um banquinho, com o violão apoiado na coxa. Mas também ouviu uma voz potente, uma performance que passava verdade em relação ao que ele cantava. Esse cantor e performer, avesso a grandes produções de cenário, figurino ou instrumentos variados, no mesmo ano de estreia, conquistou não apenas franceses, mas italianos, espanhóis, portugueses e alemães que viram ali, naquele desconcerto de voz marcante e de canções censuradas, um representante do espírito de resposta ao pós guerra e aos regimes totalitários pelos quais essas pessoas conviviam há pelos menos três décadas.

Para aprofundar a discussão sobre os ideais anarquistas em suas letras, inicio pela análise de sua mais famosa composição, “La mauvaise réputation”, de 1952, e que também dá nome a seu álbum inaugural, lançado em 1953, porque essa é a canção mais atrelada a esses ideais, segundo a recepção em outras línguas de sua obra. A seguir, no Quadro 7, a letra da canção<sup>84</sup>, lançada primeiramente em 1952 e depois inserida no primeiro álbum, de 1953.

**Quadro 7 - “La mauvaise Réputation” - letra original e tradução de Bia Krieger**

“La Mauvaise Réputation” <sup>85</sup>	“A má reputação” <sup>86</sup>
<p>I            Au village, sans prétention,            J'ai mauvaise réputation.            Qu'je m'démène ou qu'je reste coi            Je pass' pour un je-ne-sais-quoi!            Je ne fait pourtant de tort à personne            En suivant mon chemin de petit bonhomme.            Mais les brav's gens n'aiment pas que            L'on suive une autre route qu'eux,            Non les brav's gens n'aiment pas que            L'on suive une autre route qu'eux,            Tout le monde médit de moi,            Sauf les muets, ça va de soi.</p>	<p>I            No meu bairro, sem pretensão            Tenho horrível reputação            Todos gritam quando eu me calo            E se escandalizam quando falo            E eu que não pensava que era pecado            Evitar a trilha onde anda o gado            Mas a gente detesta quem            Não segue as ordens de ninguém            Essa gente detesta quem            Não segue as ordens de ninguém            Todos me chamam de indecente            Tirando os mudos, naturalmente</p>
<p>II            Le jour du Quatorze Juillet            Je reste dans mon lit douillet.            La musique qui marche au pas,            Cela ne me regarde pas.            Je ne fais pourtant de tort à personne,</p>	<p>II            Quando enterram o presidente            Fico na minha cama quente            Que me importa se o rei morreu            Viva o palhaço e viva eu!            E eu que não pensava que era pecado            Ser indiferente a um engravatado</p>

<sup>84</sup> Todas as canções aqui apresentadas em francês foram coletadas do site *Analyse Brassens*. Disponível em: <http://www.analysebrassens.com/>. Acesso em: 08 de jun. 2024.

<sup>85</sup> Áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ye8lmjjiOn4>. Acesso em 21 jun. 2024.

<sup>86</sup> Áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZFGERYkqeNA>. Acesso em 21 jun. 2024.

<p>En n'écoutant pas le clairon qui sonne. Mais les brav's gens n'aiment pas que L'on suive une autre route qu'eux, Non les brav's gens n'aiment pas que L'on suive une autre route qu'eux, Tout le monde me montre du doigt Sauf les manchots, ça va de soi.</p> <p>III Quand j'croise un voleur malchanceux, Poursuivi par un cul-terreux; J'lance la patte et pourquoi le taire, Le cul-terreux s'retrouv' par terre Je ne fait pourtant de tort à personne, En laissant courir les voleurs de pommes. Mais les brav's gens n'aiment pas que L'on suive une autre route qu'eux, Non les brav's gens n'aiment pas que L'on suive une autre route qu'eux, Tout le monde se rue sur moi, Sauf les culs-de-jatte, ça va de soi.</p> <p>IV Pas besoin d'être Jérémie, Pour d'viner l'sort qui m'est promis, S'ils trouv'nt une corde à leur goût, Ils me la passeront au cou, Je ne fait pourtant de tort à personne, En suivant les ch'mins qui n'mènent pas à Rome, Mais les brav's gens n'aiment pas que L'on suive une autre route qu'eux, Non les brav's gens n'aiment pas que L'on suive une autre route qu'eux, Tout l'mond' viendra me voir pendu, Sauf les aveugles, bien entendu.</p>	<p>Mas a gente detesta quem Não segue as ordens de ninguém Essa gente detesta quem Não segue as ordens de ninguém Todos apontam pro indecente Fora os manetas, naturalmente.</p> <p>III Se um garoto rouba um melão E um rico grita "Pega ladrão!" Não resisto e passo rasteira E olha o doutor lambendo poeira! E eu que não pensava que era pecado Ajudar o menor abandonado Mas a gente detesta quem Não segue as ordens de ninguém Essa gente detesta quem Não segue as ordens de ninguém Todos perseguem o indecente Fora os pernetas, naturalmente.</p> <p>IV Não preciso um mago Merlin Pra saber qual será meu fim No meu bairro à noite se escuta "Lincha, lincha o filho da mãe!" E eu que não pensava que era indecência Seguir o caminho da consciência Mas a gente detesta quem Não segue as ordens de ninguém Essa gente detesta quem Não segue as ordens de ninguém Todos verão meu funeral Tirando os cegos, é natural!</p>
---	---

**Fonte:** Elaborado pela autora.

A canção narra, de certo modo, a história do próprio Brassens, quando jovem em Sète. Na composição de quatro estrofes, a cada uma o cantautor vai aumentando um ponto de seu argumento. Na primeira estrofe ele conta, sob o ponto de vista do eu-lírico, como todas as pessoas da pequena vila falam mal dele, exceto os mudos, devido a seu modo inconformista com os costumes dali. A seguir, ele diz que o motivo de não gostarem dele se deve ao fato dele não comparecer ao feriado nacional de 14 de julho. Ele é apontado por todos, menos os manetas, por preferir ficar em sua cama macia, enquanto os soldados marcham, já que nada daquilo lhe diz respeito (“Je reste dans mon lit douillet/ La musique qui marche au pas/ Cela ne me regarde pas”), evidenciando o seu antimilitarismo. A seguir, na terceira estrofe, ele defende os pobres e famintos que roubam uma maçã ao tropeçar no “burro pedestre” (“cul-terreux”) que tenta pegar o ladrão. Por isso todos correm atrás dele, menos os pernetas, evidentemente. Por fim, o narrador diz que não precisará ter o dom de previsão de Jeremias, o profeta bíblico, para antever claramente o que irá ocorrer a todos os que são marginalizados tal como ele: a força. Todos os

verão ser enforcado, menos os cegos, naturalmente. É interessante notar também nesta última estrofe o tom de denúncia que Brassens faz ao sistema penal francês vigente na época, como explicarei mais detidamente na análise de “Le Gorille”, outra faixa do mesmo álbum inaugural.

**Figura 8** - Jacques Brel, Léo Ferré, Georges Brassens na histórica entrevista em 6 de janeiro de 1969.



Fonte: Sud Ouest France. Disponível em: <https://www.sudouest.fr/culture/musique/il-aurait-eu-100-ans-retour-en-20-images-sur-georges-brassens-6575865.php?csnt=18ff31d4398>

Adeline Cordier (2014, p. 38), em seu livro *Post-war French Popular Music: cultural identity and the Brel-Brassens-Ferré myth*, afirma que esta composição deu o tom de todo o trabalho posterior de Brassens, pois “[a canção] reivindica o direito de seguir ‘les chemins qui ne mènent pas à Rome’ [as estradas que não levam a Roma] – um direito ainda mais legítimo porque, como argumenta a canção, não prejudica ninguém”<sup>87</sup>. Ela também argumenta que o francês se apresenta como um “personagem independente e autônomo, que não se comporta em sociedade tal como é esperado.”<sup>88</sup>. A liberdade individual é o mote recorrente em suas composições, e o antimilitarismo é outro tema que aparecerá em outras canções. Não bater continência ao exército, por exemplo, é uma atitude que ele mesmo tomou ao não optar pelo exercício militar, em 1944. Como já demonstrei, é nesta chave de anarquismo como uma expressão da total liberdade individual ante aos recentes governos totalitários que a canção

<sup>87</sup> “[the song] claimed the right to follow ‘les chemins qui ne mènent pas à Rome’ [the roads that don’t lead to Rome] – a right all the more legitimate since, as the song argues, it harms no one.”

<sup>88</sup> “[...] an independent, autonomous character, who did not live his life as society expected him to behave.”

passa a ser recepcionada, seja pelos críticos de arte e ouvintes franceses, seja nas variadas traduções para o italiano, espanhol, creole, inglês, alemão e português.

No entanto, no mesmo estudo de comparação da recepção das obras dos três cantatores franceses, Cordier questiona as intenções anarquistas do primeiro, especialmente quando colocado ao lado de seus pares:

Brassens nunca foi visto como um artista de fazer campanha; ela era um anarquista introvertido, que mantinha isso para si mesmo, sem provocar ou mesmo aconselhar as pessoas. O anarquismo de Brassens apresentou duas formas distintas, ambas em seu trabalho e na mídia: expressiu-se tanto por suas ideias *anti-establishment*, em particular em canções que por vezes eram percebidas como tendo uma dimensão política, quanto por meio de sua imagem de um personagem solitário e original, em desacordo com a sociedade.<sup>89</sup> (Cordier, 2014, p. 33).

Embora não fizesse uma campanha explícita ao Anarquismo, o retrato de sua vida particular foi, por diversas vezes, colocado em relação a sua obra musical. Suas performances no palco exprimiam uma proximidade com o ouvinte e o convidavam a sentir seu desconcerto e timidez, a ver o suor escorrendo pelo esforço de se expor enquanto autor e cantor, a ouvir seus versos bradados de maneira sarcasticamente confidencial, como um pedido para que seus ouvintes tivessem a compreensão de seu desconforto com a vida, em grande medida. Os documentários e fotografias de sua vida privada, fora dos palcos, demonstram uma conformidade com as performances musicais: desconforto, timidez, sarcasmo, cinismo com questões sérias, envolvimento terno com os seus.

---

<sup>89</sup> “Brassens was never seen as a campaigning artist; he was an introverted anarchist, who kept to himself, without provoking or even advising people. Brassens’s anarchism took two different forms, both in his work and in the media: it expressed itself either through his anti-establishment ideas, in particular in songs that were sometimes perceived to have a political dimension, or through his image of a solitary and original character, at odds with society.”

**Figura 9 - Brassens no palco**



Fonte: <http://cestici.centerblog.net/rub-ARTISTES-DISPARUS-GEORGES-BRASSENS-2.html>.

**Figura 10 - Georges Brassens e amigos em Paris: Jeanne Planche, René Fallet, Marcel Planche e Pierre Onténiente.**



Fonte: <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/les-feuilletons-radiophoniques-des-mfp/chez-jeanne-j-ai-rendez-vous-avec-vous-4936045>.

Figura 11 - Brassens na casa em Impasse Florimont



Fonte: <https://www.pariszigzag.fr/insolite/histoire-insolite-paris/sur-les-pas-de-brassens-a-paris>.

Levantar bandeira de modo escancarado nunca foi seu motivo de composição principal, especialmente pela vontade própria de não se sentir confortável em defender, em seu entender, ideias fora do lugar, como aponta novamente Cordier:

O compromisso político de Brassens com o anarquismo não deve ser exagerado. Ele passou vários anos apoiando o jornal anarquista *Le Libertaire*, para o qual escreveu artigos e trabalhou como revisor, mas como explicou na entrevista de 1969: ‘Trabalhei para *Le Libertaire* em 1945-46-47, e nunca rompi completamente, mas não faço mais campanha como antes, e todo mundo tinha sua própria ideia pessoal de anarquia’.<sup>90</sup> (Cordier, 2014, p. 34)

A autora lista outras poucas canções que, segundo ela, escancaram mensagens de cunho político: “La guerre 1914-1918”, de 1962; “Les deux oncles” e “La tondue”, escritas em 1964; e “Mourir pour des idées”, de 1972. Para ela, essas canções são, de fato, políticas e, ao mesmo

<sup>90</sup> “Brassens’s political commitment to anarchism should not be overstated. He did spend several years supporting the anarchist newspaper *Le Libertaire*, for which he wrote articles and worked as a proofreader, but as he explained in the 1969 interview: ‘I worked for *Le Libertaire* in 1945-46-47, and I never broke off completely, but I don’t campaign anymore like I used to, and everybody had their own very personal idea of anarchy’”.

tempo, controversas justamente por não seguirem a mensagem esperada pelo público. Sobre “Les deux oncles”, que não será traduzida no presente trabalho, ela comenta:

‘Les deux oncles’, em particular, gerou um debate acalorado nos meios de comunicação sobre a integridade das ideias políticas de Brassens. Na música, o narrador compara a situação de seus dois tios, Martin e Gaston, dos quais um lutou na guerra ao lado dos ingleses e o outro ao lado dos alemães; o narrador observa que ambos morreram, enquanto ele, que não tomou partido, ainda está vivo. A ideia central da canção, como argumentou Brassens, é que parece inútil morrer por um país quando, apenas alguns anos depois, os dois beligerantes estarão reconciliados e serão obrigados a trabalhar juntos: ‘[Maintenant] que vos filles et vos fils vont la main dans la main / Faire l’amour ensemble et l’Europe de demain’ [Agora que as tuas filhas e os teus filhos caminham de mãos dadas, / fazendo amor e construindo a Europa de amanhã] (‘Les deux oncles’). Para o público de 1964, no entanto, as intenções pacifistas de Brassens foram ofuscadas pela sua justaposição das figuras do Colaborador e do Combatente da Resistência. Os jornais de esquerda, que tradicionalmente apoiavam Brassens, ficaram indignados com o que *L’Humanité* chamou de ‘gafe’ do cantor: ‘não esperávamos de Brassens tal glorificação das políticas de esperar para ver, tal assimilação dos assassinos com as suas vítimas’; o *Libération* publicou uma ‘Lettre ouverte à Georges Brassens’, na qual o filho de um combatente da Resistência expressou o seu desapontamento com a canção. (Cordier, 2014, p. 33)<sup>91</sup>

O cantautor que canta aquilo que acredita não necessariamente é o cantautor do modo como é recebido por seu público. Sendo um sujeito construído por suas relações, ele subverte-se:

[...] embora Brassens apenas raramente expressasse o que poderia ser rotulado como ideias políticas, quando o fez, geralmente não coincidiam com o que o público esperava dele. Devido à ressonância anárquica das canções que ridicularizavam a Igreja e a polícia, o público queria que Brassens fosse, até certo ponto, um defensor dos ideais anarquistas. Contudo, Brassens nunca apoiou publicamente qualquer forma de ação política, nem mesmo em Maio de 68; quando questionado por jornalistas onde estava durante os acontecimentos de maio de 68, ele respondeu que estava ocupado fazendo pedras nos rins. [...] Como observou Sara Poole: ‘aqueles que esperavam algum tipo de declaração de Brassens (na altura lutando contra uma das suas recorrentes pedras nos rins) durante Maio de 68 ficaram novamente desapontados, incapazes de conciliar uma posição antiautoritária conhecida e admirada com o que

---

<sup>91</sup> “‘Les deux oncles’, in particular, generated heated debate in the media about the integrity of Brassens’s political ideas. In the song, the narrator compares the situations of his two uncles, Martin and Gaston, one of whom fought the war alongside the British, and the other one alongside the Germans; the narrator observes that both died, whereas he, who had not taken sides, is still alive. The idea at the heart of the song, as Brassens argued, is that it seems pointless to die for a country when just a few years later, the two belligerents are reconciled and required to work together: ‘[Maintenant] que vos filles et vos fils vont la main dans la main / Faire l’amour ensemble et l’Europe de demain’ [Now that your daughters and sons walk hand in hand, making love and building tomorrow’s Europe] (Les deux oncles). For a 1964 audience, however, Brassens’s pacifist intentions were overshadowed by his juxtaposition of the figures of Collaborator and Resistance fighter. Left-wing newspapers, which traditionally supported Brassens, were outraged at what *L’Humanité* called the singer’s ‘faux-pas’: ‘we were not expecting from Brassens such a glorification of wait-and-see policies, such an assimilation of the killers with their victims’; *Libération* published a ‘Lettre ouverte à Georges Brassens’, in which the son of a Resistance fighter expressed his disappointment at the song.”

eles viram como uma abnegação de todos os princípios que consideravam caros.<sup>92</sup> (Cordier, 2014, p. 33)

Brassens não era afeito a levantar bandeiras para agradar o público. Inclusive, ele utiliza do incômodo gerado nesse mesmo público em respostas criativas a um tipo de recepção específica. Em 1971, ao ser entrevistado por Jacques Chancel, ele diz: “Penso que as ideias evoluem muito depressa. Penso que muita gente morre por ideias que, no momento em que morrem, já não têm cabimento. Por isso aconselho a pensar bem antes de morrer pelas ideias”<sup>93</sup>.

O que é interessante nas canções de Brassens sobre a guerra é que, por trás da ironia, do sarcasmo ou do grotesco, há sempre uma certa gravidade: ele zomba dos soldados, das estratégias políticas e até da morte, mas sempre dá para sentir que ele é muito sério em deplorar a morte desnecessária de um indivíduo em guerra. Como testemunha a sua canção ‘Mourir pour des idées’, de 1972, ele opõe-se seriamente ao fato de as mortes de pessoas serem manipuladas por ideologias de guerra: ‘Encor s’il suffisait de quelques hécatombes / Pour qu’enfin tout changeât, qu’enfin tout s’arrangeât! / Depuis tant de grands soirs que tant de têtes tombent / Au paradis sur terre on y serait déjà’ [Se bastasse algumas matanças para que tudo mudasse e melhorasse, dado o tempo que as pessoas estão morrendo, o paraíso na terra já existiria]. Brassens, ao contrário de Brel, fala da guerra na perspectiva de um adulto, e a seriedade com que condena o sofrimento das vítimas da guerra tocou definitivamente uma sociedade do pós-guerra, enojada pela guerra e animada por um sentimento de ‘nunca mais’.<sup>94</sup> (Cordier, 2014, p. 103)

Após a avalanche de críticas à canção “Les deux oncles”, ele compôs, como resposta, neste mesmo ano, a canção “Mourir pour des idées”, cuja letra vai no Quadro 8, a seguir, acompanhada da minha tradução:

---

<sup>92</sup> “[...] although Brassens only rarely expressed what could be labelled as political ideas, when he did, they did not usually coincide with what the public expected of him. Because of the anarchic resonance of songs that ridiculed the Church and the police, the public wanted Brassens to be, to a certain extent, a defender of anarchist ideals. However, Brassens never publicly supported any form of political action, not even in May 68; when asked by journalists where he was during the May 68 events, he famously replied that he was busy making kidney stones. As Sara Poole observed: ‘those who had expected some kind of statement from Brassens (at the time grappling with one of his recurrent kidney stones) during May 68 were again disappointed, unable to reconcile a known and admired anti-authoritarian stance with what they saw as an abnegation of all principles they held dear’”.

<sup>93</sup> “Je pense que les idées évoluent très vite. Je pense que la plupart des gens meurent pour des idées qui — au moment où ils meurent — n’ont déjà plus court. Alors je conseille de faire attention avant de mourir pour les idées” Transcrição de parte da entrevista disponível em: (<http://brassenspolitique.free.fr/deux.htm>). Acesso em: 19 de fev. 2024.

<sup>94</sup> “What is interesting in Brassens’s songs about war, is that behind the irony, sarcasm, or the grotesque is always a certain gravity: he makes fun of soldiers, of political strategies, and even of death, but one can always sense that he is very serious about deploring the unnecessary death of an individual at war. As his 1972 song *Mourir pour des idées* testifies, he seriously objects to people’s deaths being manipulated by war ideologies: ‘Encor s’il suffisait de quelques hécatombes / Pour qu’enfin tout changeât, qu’enfin tout s’arrangeât! / Depuis tant de grands soirs que tant de têtes tombent / Au paradis sur terre on y serait déjà’ [If it only took a few slaughters for everything to change and get better, given the amount of time people have been dying, heaven on earth would already exist]. Brassens, in contrast to Brel, talks about war from an adult’s perspective, and the seriousness with which he condemns the suffering of war victims definitely touched a post-war society disgusted by the war and animated by a sentiment of ‘never again’.”

Quadro 8 - “Mourir pour des idées”: letra original e tradução minha

“Mourir pour des idées” <sup>95</sup>	“Morrer pelas ideias” <sup>96</sup>
<p>I</p> <p>Mourir pour des idées, l'idée est excellente  Moi j'ai failli mourir de ne l'avoir pas eu  Car tous ceux qui l'avaient, multitude accablante  En hurlant à la mort me sont tombés dessus  Ils ont su me convaincre et ma muse insolente  Abjurant ses erreurs, se rallie à leur foi  Avec un soupçon de réserve toutefois  Mourrons pour des idées, d'accord, mais de mort lente,  D'accord, mais de mort lente.</p>	<p>I</p> <p>Morrer pelas ideias, a ideia é exuberante  Eu sim quase morri por não ter uma assim  Já aqueles que a tiveram, maioria gritante  Bradando até a morte, tombaram todos sim  Eles à mim convenceram e à musa petulante  Negaram seus erros, juntando-se à causa  'Inda que caiba aqui uma pequena nota  Morrer pelas ideias, sim, mas só no fim  Sim, mas só no fim</p>
<p>II</p> <p>Jugeant qu'il n'y a pas péril en la demeure  Allons vers l'autre monde en flânant en chemin  Car, à forcer l'allure, il arrive qu'on meure  Pour des idées n'ayant plus cours le lendemain  Or, s'il est une chose amère, désolante  En rendant l'âme à Dieu c'est bien de constater  Qu'on a fait fausse route, qu'on s'est trompé d'idée  Mourrons pour des idées, d'accord, mais de mort lente  D'accord, mais de mort lente.</p>	<p>II</p> <p>Julgando que não há danos na residência  Vamos pra outro mundo flanando no destino  Pois, ao violar o tempo, morrer é consequência  Pelos ideias que logo são desatinos  Mas, se há uma coisa amarga, assim desgastante  Em dar a alma a Deus, é bom pra constatar  Marchamos errantes, nos deixando enganar  Morrer pelas ideias, sim, mas só no fim  Sim, mas só no fim</p>
<p>III</p> <p>Les saint jean bouche d'or qui prêchent le martyr  Le plus souvent, d'ailleurs, s'attardent ici-bas  Mourir pour des idées, c'est le cas de le dire  C'est leur raison de vivre, ils ne s'en privent pas  Dans presque tous les camps on en voit qui supplantent  Bientôt Mathusalem dans la longévité  J'en conclus qu'ils doivent se dire, en aparté  “Mourrons pour des idées, d'accord, mais de mort lente  D'accord, mais de mort lente”.</p>	<p>III</p> <p>Os santos do pau-oco que só pregam martírio  Veja, é bem comum, a História não os julgar  Morrer pelas ideias, é o caso que lhes digo  É a razão porque vivem, e não vão se privar  Em quase todos os campos temos aspirantes  A ser Matusalém, avançando na idade  Eu penso que eles devem dizer, ali, à parte  “Morrer pelas ideias, sim, mas só no fim  Sim, mas só no fim”</p>
<p>IV</p> <p>Des idées réclamant le fameux sacrifice  Les sectes de tout poil en offrent des séquelles  Et la question se pose aux victimes novices  Mourir pour des idées, c'est bien beau mais lesquelles ?  Et comme toutes sont entre elles ressemblantes  Quand il les voit venir, avec leur gros drapeau  Le sage, en hésitant, tourne autour du tombeau  Mourrons pour des idées, d'accord, mais de mort lente  D'accord, mais de mort lente.</p>	<p>IV</p> <p>As ideias que clamam o famoso sacrificio  Seitas de todos os tipos oferecem a cura  E a questão se põe às vítimas, no início  Morrer pelas ideias, mas quais valem a jura?  E como todas são, entre si, semelhantes  Quando as vê chegando, bandeira e pêndulo  O sábio, hesitante, revira no túmulo  Morrer pelas ideias, sim, mas só no fim  Sim, mas só no fim</p>
<p>V</p> <p>Encor s'il suffisait de quelques hécatombes  Pour qu'enfin tout changeât, qu'enfin tout s'arrangeât  Depuis tant de “grands soirs” que tant de têtes tombent  Au paradis sur terre on y serait déjà  Mais l'âge d'or sans cesse est remis aux calendes  Les dieux ont toujours soif, n'en ont jamais assez  Et c'est la mort, la mort toujours recommencée  Mourrons pour des idées, d'accord, mais de mort lente</p>	<p>V</p> <p>Se mais uma hecatombe fosse então o bastante  Pra enfim tudo mudar, e tudo se arranjar  Depois das “grandes noites”, das cabeças rolantes  Paraíso na terra seria o mundo já  Mas L'age d'or se repete de modo incessante  Deuses sempre com sede, jamais satisfeitos  Sim é a Morte, a Morte sempre como efeito  Morrer pelas ideias, sim, mas só no fim</p>

<sup>95</sup> Áudio disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=A2n5\\_q0121E](https://www.youtube.com/watch?v=A2n5_q0121E). Acesso em 21 jun. 2024.

<sup>96</sup> Áudio disponível em: <https://on.soundcloud.com/Pnpj1f8CE1F2gkfw5>. Acesso em 09 jul. 2024.

D'accord, mais de mort lente.	Sim, mas só no fim
VI O vous, les boute-feux, ô vous les bons apôtres Mourez donc les premiers, nous vous cédon le pas Mais de grâce, morbleu! laissez vivre les autres! La vie est à peu près leur seul luxe ici bas Car, enfin, la Camarde est assez vigilante Elle n'a pas besoin qu'on lui tienne la faux Plus de danse macabre autour des échafauds! Mourrons pour des idées, d'accord, mais de mort lente D'accord, mais de mort lente.	VI Vocês, seus baderneiros, vocês, bons pregadores Morram então primeiro, nós cedemos a vez De graça, por deus! Dos outros tomo as dores! Pra eles a vida é um luxo talvez Pois, enfim, a Morte é sempre vigilante Ela não precisa de ajuda com a foice Nem com sua dança macabra de açoite! Morrer pelas ideias, sim, mas só no fim Sim, mas só no fim

**Fonte:** Elaborado pela autora.

A tradução que proponho desta canção foi feita ainda na fase de projeto da presente tese, em 2019, e é também a primeira que traduzi para este trabalho. “Morrer pelas ideias” tomou meus sentidos e subverteu tudo o que vinha pesquisando sobre Georges Brassens até então. Como um cantautor amplamente incensado como um anarquista estaria colocando em questão os ideais políticos de alguém e de si próprio? Ela foi a chave de entrada para a proposição desta tese, em grande medida para tentar responder a este incômodo.

Cantraduzo essa canção optando por manter padrões rítmicos e a estrutura narrativa em cada estrofe. Ainda que busque reproduzir a melodia na prosódia de cada verso, também me inspiro em subvertê-los quando, em performance vocal, migro uma ou outra sílaba tônica ou modifico levemente a melodia da performance de Brassens. Faço isso para conversar com a performance<sup>97</sup> do baterista Denis Tchanguou e do cantor Kristo Numpumby, ambos camaroneses, presente no disco *Brassens l'africain, Sète au village*, de 2013. A interpretação deles alça a música a outro sentido sonoro e linguístico pois traz uma batida mais acelerada e que se mescla com o Makossa<sup>98</sup>, ritmo típico de Camarões. “Morrer pelas ideias, de acordo, mais pra adiante” transita entre a performance de cunho didático de Brassens — alguém que se viu enredado por ideias e viveu um período regido por ideias — e o clamor pelo corpo que dança e que se expressa politicamente por meio do movimento, na performance no ritmo Makossa. A filosofia cede lugar à ação: no corpo de um cantautor é lugar de performance política e de resposta ao público que lhe pede posicionamentos; no corpo de uma cantradutora é espaço para questionar, à la Brassens, mas na ginga de uma brasileira, colonizada por ideais importados e que resiste a esta imposição no encontro, no batuque e na dança.

<sup>97</sup> Áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1JhAnLsqaBY>. Acesso em 24 jun. 2024.

<sup>98</sup> Denis Tchanguou faz uma demonstração em vídeo de alguns ritmos típicos do Camarões: Makossa, Bikutsi, Assiko e Mangambeu/ Ben Skin. Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lmWIRKUGpco>. Acesso em 24 jun. 2024.

O *topos* da morte mereceria um estudo à parte devido ao grande destaque na obra de Brassens, como é possível verificar tanto na canção anterior e na que vai a seguir, quanto em outras, tais como, “Le fossoyeur”, de 1952, “Trompe la mort”, de 1976 ou a mais conhecida “Supplique pour être enterré à la plage de Sète”, de 1966, das quais não farei uma leitura mais atenta no presente trabalho. A canção que toca esta temática e que também corrobora o viés anarquista individualista de Brassens, em minha leitura, é “Le testament”, de 1956, disponibilizada a letra original e minha tradução no Quadro 9, a seguir. Ela também faz menção, pelo título, a uma série de poemas de François Villon, lançada em 1461. Brassens já havia musicado um dos poemas desta série, “Ballade des dames du temps jadis”, no álbum *Le vent*, de 1953.

Quadro 9 - “Le testament”: letra original e tradução minha

“Le testament” <sup>99</sup>	“Testamento” <sup>100</sup>
<p>I Je serai triste comme un saule Quand le Dieu qui partout me suit Me dira, la main sur l’épaule “Va-t’en voir là-haut si j’y suis” Alors, du ciel et de la terre Il me faudra faire mon deuil <b>Est-il encor debout le chêne Ou le sapin de mon cercueil Est-il encor debout le chêne Ou le sapin de mon cercueil</b></p> <p>II S’il faut aller au cimetière J’prendrai le chemin le plus long J’ferai la tombe buissonnière J’quitterai la vie à reculons Tant pis si les croqu’-morts me grondent Tant pis s’ils me croient fou à lier <b>Je veux partir pour l’autre monde Par le chemin des écoliers Je veux partir pour l’autre monde Par le chemin des écoliers</b></p> <p>III Avant d’aller conter fleurette Aux belles âmes des damnées Je rêv’ d’encore une amourette Je rêv’ d’encor m’enjuponner</p>	<p>I Eu vou murchar igual um salgueiro Quando meu santo vier a mim, Com a mão em meu ombro, dirá fagueiro “Vai lá pra ver de onde é que eu vim” E assim, no céu como na terra Viverei o luto amiúde <b>Ainda está vivo o carvalho Ou o abeto no ataúde. Ainda está vivo o carvalho Ou o abeto no ataúde.</b></p> <p>II Se tenho que ir ao cemitério Vou pela via mais comprida Cavo minha tumba com critério Devagar vou deixando a vida Pobre que a mim vem furibundo Pobre de quem quer minha partida <b>Vou partir sim, pra outro mundo Mas pela estrada mais comprida Vou partir sim, pra outro mundo Mas pela estrada mais comprida</b></p> <p>III Antes de ir contar floreio Às belas almas dos malditos Sonho viver um galanteio Sonho também estragar comigo</p>

<sup>99</sup> As performances que me guiaram estão disponíveis no Youtube: “Georges Brassens ‘Le testament’” (1957). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o9fyJn6BCHM>. Acesso em: 08 jun. 2024; “Le testament (Georges Brassens)” (1979). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7dBlwBXYZY4>. Acesso em: 08 jun. 2024; e “Testaman Racine Mapou de Azor” (2013). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nF18drttZ7c>. Acesso em: 08 jun. 2024.

<sup>100</sup> Áudio disponível em: <https://on.soundcloud.com/vGu9kfTxy97aysHE6>. Acesso em 09 jul. 2024.

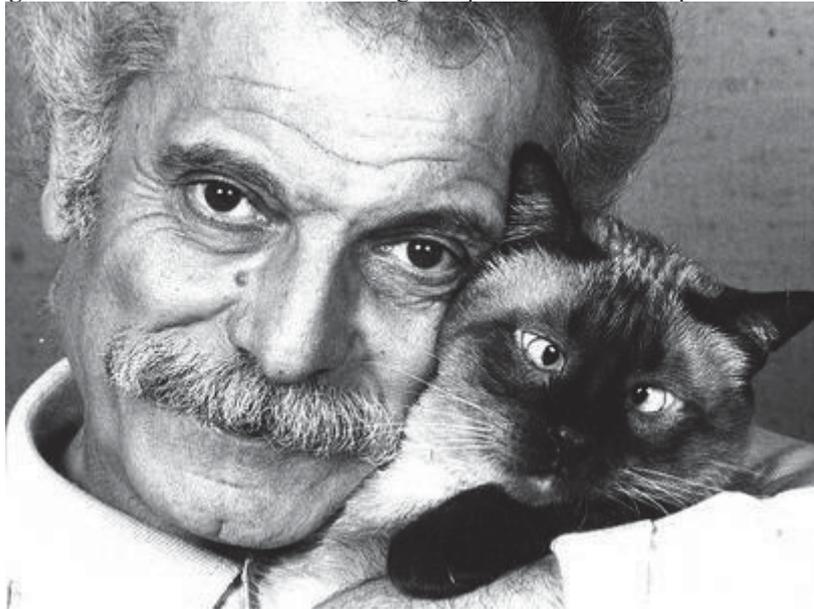
<p>Encore un' fois dire: "Je t'aime"  Encore un' fois perdre le nord  <b>En effeuillant le chrysanthème</b>  <b>Qui est la marguerite des morts</b>  <b>En effeuillant le chrysanthème</b>  <b>Qui est la marguerite des morts</b></p> <p>IV  Dieu veuill' que ma veuve s'alarme  En enterrant son compagnon  Et qu'pour lui fair' verser des larmes  Il n'y ait pas besoin d'oignon  Qu'elle prenne en secondes noces  Un époux de mon acabit  <b>Il pourra profiter d'mes bottes</b>  <b>Et d'mes pantoufl's et d'mes habits</b>  <b>Il pourra profiter d'mes bottes</b>  <b>Et d'mes pantoufl's et d'mes habits</b></p> <p>V  Qu'il boiv' mon vin, qu'il aim' ma femme  Qu'il fum' ma pipe et mon tabac  Mais que jamais - mort de mon âme  Jamais il ne fouette mes chats  Quoique je n'aie pas un atome  Une ombre de méchanceté  <b>S'il fouett' mes chats, y a un fantôme</b>  <b>Qui viendra le persécuter</b>  <b>S'il fouett' mes chats, y a un fantôme</b>  <b>Qui viendra le persécuter</b></p> <p>VI  Ici-gît une feuille morte  Ici finit mon testament  On a marqué dessus ma porte  "Fermé pour caus' d'enterrement"  J'ai quitté la vie sans rancune  J'aurai plus jamais mal aux dents  <b>Me v'là dans la fosse commune</b>  <b>La fosse commune du temps</b>  <b>Me v'là dans la fosse commune</b>  <b>La fosse commune du temps</b></p>	<p>Dizer de novo: "eu te amo"  De novo perder o meu norte  <b>Quando colher o crisântemo,</b>  <b>A margarida flor da morte</b>  <b>Quando colher o crisântemo,</b>  <b>A margarida flor da morte</b></p> <p>IV  Deus faça minha viúva chorar  Ao enterrar minha ceroula  Sua visão em água afundar  Sem ter que cortar a cebola  Deixe-a encontrar outro amado  Um homem assim bem do meu tipo  <b>Com as minhas botas vai calçado</b>  <b>Pantufas e os trapos que habito</b>  <b>Com as minhas botas vai calçado</b>  <b>Pantufas e os panos que habito</b></p> <p>V  Beba meu vinho, e ame minha esposa  Use o cachimbo e meu tabaco  Mas nunca – nem depois que eu morra  Pense em maltratar meus gatos  Mesmo que eu não tenha um pingo  Nem uma gota de maldade  <b>Pelos meus gatos volto e vingo</b>  <b>E tiro sua sanidade</b>  <b>Pelos meus gatos volto e vingo</b>  <b>E tiro sua sanidade</b></p> <p>VI  Aqui jaz uma folha morta  Aqui jaz o meu testamento  Deixo um recado em minha porta  "Fechado pra sepultamento"  Saí da vida com rancor algum  Sem dor de dente ou lamento  <b>Aqui estou na vala comum</b>  <b>Na vala comum do meu tempo</b>  <b>Aqui estou na vala comum</b>  <b>Na vala comum do meu tempo</b></p>
--	--

Fonte: Elaborado pela autora.

Na cantradução, opto por manter elementos poéticos, tais como rimas e narrativas em cada estrofe, mas me inspiro em performances variadas para estabelecer algumas das escolhas rítmicas. Também prezo pela manutenção, na performance, de um ritmo que, a meu ver, transmita a alegria cínica que a mensagem do testamento transmite a quem o lê. Não há culpa ou lamento do narrador em ter vivido uma vida sem grandes feitos, sendo enterrado na vala comum de seu tempo, como um zé ninguém, como um Brás Cubas que dedica seu livro ao "verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver". Por isso, a performance do grupo

Racine Mapou de Azor, para “Le testament”<sup>101</sup>, com o créole haitiano regendo o francês pelo ritmo alegre e dançante ecoa vivências mais próximas daquilo que vejo como o fim da vida deva ser encarado: mais vale um gurufim<sup>102</sup> que um velório; mais vale beber o corpo do morto do que apenas chorar por ele. Leio em Brassens e em seu anarquismo particular o *modus operandi* de sambistas que driblam a morte com festa, alegria, encontro, dança, além do desapego que facilita a passagem de um mundo a outro: que fiquem as lembranças pois o esquecimento é o verdadeiro fim da existência da pessoa. Em Brassens não há qualquer traço de apego a coisas materiais, ideias ou mesmo afetos, com a evidente exceção que o narrador Brassens faz aos gatos, criaturas que ele sempre tratou como companheiras, nunca como posse, tanto que nunca deu nome aos gatos com quem convivia, cada gato era chamado apenas de gato.

**Figura 12** - Brassens e um dos vários gatos que lhe fizeram companhia em vida



Fonte: <https://www.chatsdumonde.com/chats-celebres/chat-george-brassens-18647-10861.php>

Há simplesmente o ponto de vista de um narrador individualista, que deixa ao mundo, em testamento, a vontade de viver uma vida longa, calma e discreta, com pequenas doses de alegrias diárias, por meio do convívio com os gatos, com os amigos, com a esposa e com os galanteios. Dicale argumenta acerca desse traço de Brassens se ver e se narrar em suas canções apenas como um sujeito que teve a sorte de um amor tranquilo e que transformava seu tédio em melodia:

<sup>101</sup> Cf. “Testaman Racine Mapou de Azor” (2013). Áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nF18drttZ7c>. Acesso em: 08 jun. 2024.

<sup>102</sup> Luiz Antônio Simas fala um pouco sobre o gurufim na tradição afro-brasileira. Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gNXwazaku6Y&t=1s>. Acesso em 24 jun. 2024.

Brassens expressa tanto um individualismo frenético quanto uma solidariedade ativa de todas as mentes resistentes à norma comum. E a sua subversão se expressa mais em nome da liberdade do que em nome da igualdade ou da justiça. Trata-se mais de revolta do que de revolução, mais de alegado amoralismo do que de moralidade ‘progressista’, *mais de anarquia do que de anarquismo*.<sup>103</sup> (Dicale, 2011, p. 23, grifos meus)

Estando de acordo com o que Dicale chama de anarquia, ao invés de anarquismo, vejo que as canções de Brassens expressam sua anarquia particular e como ela ganha outras tonalidades, para além da etiqueta do movimento sócio-político. Para o limite desta tese, faço um recorte de três temáticas que abrangem essa anarquia particular, nos subcapítulos a seguir, deixando uma dívida com outros temas — tais como a relação com a igreja, com a morte, com a poesia e com figuras da literatura clássica grega — e que poderão ser abordados em outra oportunidade. Apresento a seguir essas outras tonalidades de anarquia presentes nas suas canções e performances.

#### 4.1.1 Um pornógrafo?

Joann Sfar, curador da exposição *Brassens ou la Liberté*, de 2011, comenta que a maioria das canções de Brassens são sobre mulheres nuas, morte e gatos. E um bom número de estudos abordam sua obra a partir da temática sexual como motivo de protesto. Neste subcapítulo dedico uma breve análise de duas canções exemplares da alcunha de pornógrafo que foi atribuída a Brassens por seus biógrafos, público e crítica.

“Le gorille” (1952), registrada em seu álbum inaugural, teve recepção controversa por pintar uma cena pornográfica em detalhes, mas também por trazer uma clara mensagem contra a pena de morte, então vigente na França<sup>104</sup>. A canção descreve a virilidade de um gorila virgem e no cio e de sua genitália sendo admirada e desejada pelas damas francesas ao visitar um zoológico. Em seguida, o animal foge de sua jaula e gera uma confusão de pernas de moças em fuga, restando em cena apenas uma senhora centenária e um juiz: ela de vestido e ele de toga. Neste momento, o cantautor pergunta ao ouvinte quem o gorila deveria estuprar, um juiz ou

---

<sup>103</sup> “Brassens exprime un individualisme forcené autant qu'une solidarité active de tous les esprits rétifs à la norme commune. Et sa subversion s'exprime plus au nom de la liberté qu'en celui de l'égalité ou de la justice. Il s'agit plus de révolte que de révolution, il s'agit plus d'amoralisme revendiqué que de morale « progressiste », il s'agit plus d'anarchie que d'anarchisme.”

<sup>104</sup> A pena de morte foi abolida na França em 1981, sua proibição foi incluída na constituição em 2007.

uma idosa, e responde que só poderia ser a idosa<sup>105</sup>. Porém, o gorila opta pelo juiz e, embora Brassens não descreva em detalhes o ato, ele dá a entender que o acontece a seguir é um modo de se fazer justiça: o juiz, antes de ser violentado, chama pela mãe do mesmo modo que um condenado à forca o fizera horas antes. Pela mensagem que escancara a pornografia, o julgamento à homossexualidade e o tom fabulesco com a justiça sendo feita ao juiz, esta canção não foi tocada nas rádios francesas por anos. Isso, no entanto, só serviu para aumentar a curiosidade e admiração à faixa e sua recepção conta com várias traduções para vários idiomas, tais como italiano, hebraico, inglês, espanhol, creole, polonês, alemão, sueco, grego e árabe. A seguir, no Quadro 10, apresento minha tradução para essa canção, acompanhada da letra em francês.

**Quadro 10 - “Le Gorille” - letra original e tradução minha**

“Le Gorille” <sup>106</sup>	“O gorila” <sup>107</sup>
<p>I C’est à travers de larges grilles, Que les femelles du canton, Contemplaient un puissant gorille, Sans souci du qu’en-dira-t-on. Avec impudeur, ces commères Lorgnaient même un endroit précis Que, rigoureusement ma mère M’a défendu de nommer ici... <b>Gare au gorille !...</b></p>	<p>I Através de um grande portão Que as mulheres da minha vila Sem ligar para o que dirão Admiram a um gorila “Sem vergonha”, diz o condado, “Miram um ponto peculiar” Deste membro aqui eu não falo Outros podem me censurar... <b>Olha o gori-i-i-la!...</b></p>
<p>II Un jour la porte de la prison bien close Où vivait le bel animal S’ouvre, on n’sait pourquoi. Je suppose Qu’on avait du la fermer mal. Le singe, en sortant de sa cage Dit “C’est aujourd’hui que j’le perds !” Il parlait de son pucelage, Vous aviez deviné, j’espère ! <b>Gare au gorille !...</b></p>	<p>II Um dia o portão da cela Onde vivia o animal Abre, do nada, sua tramela Foi trancada ali muito mal. O macaco saiu da jaula Disse “Hoje venço o desejo!” Era virgem em busca de aula Você entende o desespero! <b>Olha o gori-i-i-la!...</b></p>
<p>III L’patron de la ménagerie Criait, éperdu : “Nom de nom! C’est assommant car le gorille N’a jamais connu de guenon!” Dès que la féminine engeance</p>	<p>III O chefe do zoo anuncia “Atenção, muita atenção É incrível mas este gorila Nunca teve uma fêmea não!” Aninhadas que estavam antes</p>

<sup>105</sup> Devido a esta pergunta retórica, há uma discussão a respeito de uma possível intolerância a relacionamentos homoafetivos nesta canção. Cf. Ministru, Sébastien. “‘Le gorille’ de Georges Brassens : critique de la peine de mort et vision erronée de l’homosexualité”. *RTFB* [on-line], 23/11/2022. Disponível em: <https://www.rtf.be/article/le-gorille-de-georges-brassens-critique-de-la-peine-de-mort-et-vision-erronee-de-l-homosexualite-11109969>. Acesso em: 24 jun. 2024.

<sup>106</sup> Áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vwSBnccJXEs>. Acesso em 21 jun. 2024.

<sup>107</sup> Áudio disponível em: <https://on.soundcloud.com/tx367Lp7qdqux8oC9>. Acesso em 09 jul. 2024.

Sut que le singe était puceau,  
 Au lieu de profiter de la chance,  
 Elle fit feu des deux fuseaux !  
**Gare au gorille !...**

IV  
 Celles là même qui, naguère,  
 Le couvaient d'un œil décidé,  
 Fuirent, prouvant qu'elles n'avaient guère  
 De la suite dans les idées ;  
 D'autant plus vaine était leur crainte,  
 Que le gorille est un luron  
 Supérieur à l'homme dans l'étreinte,  
 Bien des femmes vous le diront !  
**Gare au gorille !...**

V  
 Tout le monde se précipite  
 Hors d'atteinte du singe en rut,  
 Sauf une vieille décrépète  
 Et un jeune juge en bois brut;  
 Voyant que toutes se dérobent,  
 Le quadrumane accéléra  
 Son dandinement vers les robes  
 De la vieille et du magistrat!  
**Gare au gorille!...**

VI  
 "Bah ! soupirait la centenaire,  
 Qu'on puisse encore me désirer,  
 Ce serait extraordinaire,  
 Et, pour tout dire, inespéré!";  
 Le juge pensait, impassible,  
 "Qu'on me prenne pour une guenon,  
 C'est complètement impossible..."  
 La suite lui prouva que non!  
**Gare au gorille!...**

VII  
 Supposez que l'un de vous puisse être,  
 Comme le singe, obligé de  
 Violer un juge ou une ancêtre,  
 Lequel choisirait-il des deux?  
 Qu'une alternative pareille,  
 Un de ces quatres jours, m'échoie,  
 C'est, j'en suis convaincu, la vieille  
 Qui sera l'objet de mon choix !  
**Gare au gorille !...**

VIII  
 Mais, par malheur, si le gorille  
 Aux jeux de l'amour vaut son prix,  
 On sait qu'en revanche il ne brille  
 Ni par le goût, ni par l'esprit.  
 Lors, au lieu d'opter pour la vieille,  
 Comme l'aurait fait n'importe qui,  
 Il saisit le juge à l'oreille  
 Et l'entraîna dans un maquis!  
**Gare au gorille!...**

Ao saber da sua castidade  
 Em vez de aproveitar a chance  
 Correm todas em disparada  
**Olha o gori-i-i-la!...**

IV  
 Essas mesmas que, há pouco tempo,  
 No gorila eram obceçadas,  
 Fogem provando o argumento  
 Que só a ideia não prova nada;  
 Tanto mais vão é o seu temor,  
 Acham que o gorila é um tolo  
 Mas no abraço é superior,  
 E isso lhes serve de consolo!  
**Olha o gori-i-i-la!...**

V  
 Todo mundo em disparada  
 Corre do macaco no cio,  
 Sobra uma velha desdentada  
 E um juiz em exercício;  
 Ao ver toda essa correria  
 O gorila acelerado  
 Ruma a quem a saia vestia  
 Seja velha ou magistrado!  
**Olha o gori-i-i-la!...**

VI  
 "Ai!" suspira a centenária,  
 "Se o gorila me desejasse  
 Ficaria extraordinária  
 Não que no fundo eu esperasse!";  
 O juiz pensa, impassível,  
 "Quem vai me achar um primata,  
 É completamente impossível..."  
 Mas a escolha não foi sensata!  
**Olha o gori-i-i-la!...**

VII  
 Imaginem um de vocês agora  
 Igual ao gorila, obrigado  
 A estuprar uma senhora  
 Ou um juiz ainda togado?  
 Qual seria sua alternativa,  
 Só posso por mim falar,  
 À velha eu faria cativa  
 Sem nem mesmo titubear!  
**Olha o gori-i-i-la!...**

VIII  
 Mas o símio, infelizmente,  
 Não sabe com o amor jogar,  
 É claro, não pensa com a mente,  
 Mas quem sou eu para julgar?  
 Em vez de optar pelo antigo,  
 O que eu acho seria o justo  
 Pegou o juiz, deu-lhe um castigo  
 E arrastou-o para um arbusto  
**Olha o gori-i-i-la!...**

<p>IX          La suite serait délectable,          Malheureusement, je ne peux          Pas la dire, et c'est regrettable,          Ça nous aurait fait rire un peu ;          Car le juge, au moment suprême,          Criait : "Maman!", pleurait beaucoup,          Comme l'homme auquel, le jour même,          Il avait fait trancher le cou.  <b>Gare au gorille!...</b></p>	<p>IX          Todo o resto foi prazeroso,          Infelizmente, aqui não posso          Dizer isso, eu seria um grosso,          Mas daria pra rir, aposto          O juiz, no grande momento,          Virou o preso que antes julgou          Chorou, gritou, como um rebento          Mas o preso não libertou  <b>Olha o gori-i-i-la!...</b></p>
---	--

Fonte: Elaborado pela autora.

Na tradução que proponho, mantive padrão rítmico e a narrativa de cada estrofe, optando por manter a cantabilidade da melodia da versão<sup>108</sup> de Brassens que utilizei como performance original. Essa canção não trouxe muitos problemas de tradução, especialmente porque bebi das escolhas feitas nas versões em espanhol<sup>109</sup>, italiano e inglês (aprofundo a leitura das versões em italiano e em inglês adiante). Nestas duas línguas, especialmente, há um direcionamento da performance que vai ao encontro do que Haworth argumenta sobre a recepção da música em francês. Segundo ela, essa composição é exemplar de uma tradição na França, especialmente nos cabarés, onde as apresentações cantadas traziam muita sátira e obscenidade, tanto na performance quanto nas letras das músicas:

Esta *gauloiserie* tem a capacidade de chocar o público e é vista como parte do apelo específico do trabalho de Brassens, ao mesmo tempo que estabelece firmemente o lugar do cantor e compositor dentro de uma tradição popular de artista engajado que remonta a Pierre-Jean de Béranger (1780-1857) e as *goguettes* do século XIX.<sup>110</sup>(Haworth, 2016, p. 124, grifos da autora)

Ainda que esteja implicada numa tradição francesa, essa canção consegue traduzir a sátira em outras tradições. Na tradução para o italiano, por exemplo, pontua Haworth (2016, p. 124) que “De André faz uso de eufemismos, geralmente para efeito cômico. Na sua tradução de ‘Le Gorille’, algumas das frases originais de Brassens permanecem com impacto similar,

<sup>108</sup> Performance em áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wwSBnccJXEs>. Acesso em: 19 jun. 2024.

<sup>109</sup> Cf. a versão de Eduardo Peralta, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IWC-y8KKaxs>. Acesso em 24 jun. 2024. e a versão de Horacio Cervan. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qsIacKMeQ1M>. Acesso em 21 jun. 2024.

<sup>110</sup> “This *gauloiserie* has the ability to shock audiences and is seen to be part of the specific appeal of Brassens’s work, whilst firmly establishing the singer-songwriter’s place within a popular tradition of entertainer engagé dating back to Pierre-Jean de Béranger (1780–1857) and the *goguettes* of the 1800s.” (Haworth, p. 124). *Galoiserie* seria uma narrativa obscena ou uma forma de contar piadas; *goguettes* é outro nome para as apresentações em formato de paródias de cantores em cabarés,

enquanto outras, que claramente traduzem mal o francês, foram removidas”<sup>111</sup> (Haworth, 2006, p. 124). É perceptível a adoção de alguns eufemismos por De André em relação aos eufemismos utilizados por Brassens, como demonstro nos grifos em itálico no Quadro 11, a seguir:

Quadro 11 - “Il gorilla” de Fabrizio De André

<p><b>“Il gorilla” (Fabrizio De André)<sup>112</sup></b></p> <p>I Sulla piazza d'una città La gente guardava con ammirazione Un gorilla portato là Dagli zingari d'un baraccone Con poco senso del pudore Le comari di quel rione <i>Contemplavano l'animale</i> <i>Non dico come, non dico dove</i> Attenti al gorilla</p> <p>II D'improvviso la grossa gabbia Dove viveva l'animale S'apri di schianto, non so perché Forse l'avevano chiusa male La bestia uscendo fuori di là Disse, <i>"Quest'oggi me la levo"</i> <i>Parlava della verginità</i> Di cui ancora viveva schiavo Attenti al gorilla</p> <p>III Il padrone si mise a urlare "Il mio gorilla, fate attenzione" <i>"Non ha veduto mai una scimmia"</i> <i>"Potrebbe fare confusione"</i> Tutti i presenti a questo punto Fuggirono in ogni direzione Anche le donne dimostrando La differenza fra idea e azione Attenti al gorilla</p> <p>IV Tutta la gente corre di fretta Di qua e di là con grande foga Si attardano solo una vecchietta E un giovane giudice con la toga Visto che gli altri avevan squagliato <i>Il quadrumane accelerò</i> <i>E sulla vecchia e sul magistrato</i> <i>Con quattro salti si portò</i> Attenti al gorilla</p> <p>V "Bah", sospirò pensando la vecchia <i>"Ch'io fossi ancora desiderata"</i></p>	<p>VI <i>Se qualcuno di voi dovesse</i> <i>Costretto con le spalle al muro</i> <i>Violare un giudice od una vecchia</i> <i>Della sua scelta sarei sicuro</i> Ma si dà il caso che il gorilla Considerato un grandioso fusto Da chi l'ha provato però non brilla Né per lo spirito né per il gusto Attenti al gorilla</p> <p>VII Infatti lui, sdegnata la vecchia Si dirige sul magistrato <i>Lo acchiappa forte per un'orecchia</i> E lo trascina in mezzo ad un prato <i>Quello che avvenne tra l'erba alta</i> <i>Non posso dirlo per intero</i> <i>Ma lo spettacolo fu avvincente</i> <i>E la "suspence" ci fu davvero</i> Attenti al gorilla</p> <p>VIII Dirò soltanto che sul più bello Dello spiacevole e cupo dramma Piangeva il giudice come un vitello Negli intervalli gridava, "Mamma" Gridava, "Mamma" come quel tale Cui il giorno prima come ad un pollo Con una sentenza un po' originale Aveva fatto tagliare il collo Attenti al gorilla</p> <p>IX Dirò soltanto che sul più bello Dello spiacevole e cupo dramma <i>Piangeva il giudice come un vitello</i> <i>Negli intervalli gridava mamma</i> Gridava mamma come quel tale Cui il giorno prima come ad un pollo Con una sentenza un po' originale Aveva fatto tagliare il collo Attenti al gorilla!</p>
--	---

<sup>111</sup> “De André makes use of euphemisms as well, often to comic effect. In his translation of ‘Le Gorille’, some of Brassens’s original phrases remain, with similar comic impact, although others, which clearly do not translate well out of French, have been taken out.”

<sup>112</sup> Áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k4DUouE3D0Y>. Acesso em 21 jun. 2024.

"Sarebbe cosa alquanto strana" "E più che altro non sperata" " <i>Che mi si prenda per una scimmia</i> " Pensava il giudice col fiato corto "Non è possibile, questo è sicuro" <i>Il seguito prova che aveva torto</i> Attenti al gorilla	
---	--

**Fonte:** elaborado pela autora.

De André utiliza de eufemismos para narrar a cena de estupro, a obsessão das damas com o membro sexual do gorila e quando fala da escolha feita pelo gorila entre uma velha e um juiz. Na parte final da última estrofe, porém, ele demarca bem que o jovem condenado à morte pelo juiz, agora estuprodo pelo gorila, teve o pescoço cortado como uma galinha que vai para o abate (“Cui il giorno prima come ad un pollo/ Con una sentenza un po' originale /Aveva fatto tagliare il collo”). A imagem, ainda que fiel ao que Brassens narra, coloca mais uma camada de crítica à pena de morte por guilhotina: as cabeças dos humanos condenados são descartáveis como as das galinhas. Na minha tradução não retransmito a imagem da guilhotina, mas reitero, na ambiguidade que o verso “Mas o preso ele não livrou” pode deflagrar: o preso condenado pelo juiz que não ganhou liberdade, o juiz que é preso pelo gorila, há pouco preso, como uma forma de justicamento. Em inglês, o cantor e tradutor Jake Thackray traduziu “Le Gorille” por “Brother Gorila”, fazendo escolhas de tradução interessantes para além do título que coloca o animal como um “chegado” do humano que canta. Thackray mescla as estrofes VIII e IX em uma só, o que diminui o tamanho da narrativa, agora mais concisa. E utiliza de eufemismo para explicitar comicidade entre o dito de maneira suave e o explícito. No primeiro verso, o narrador só demonstra pudor, a pedido da mãe, com relação a falar explicitamente o nome do órgão sexual do gorila, tal como faz Brassens em francês. Mas o cantradutor britânico subverte para seu lugar de performance já instituído junto ao público britânico, ou seja, o de um contador de causos por vezes engraçados, aquilo que Brassens faz, de outra forma, em francês. Enquanto Brassens desenha o quadro com eufemismos ao longo da música e dá uma piscadela ao público de modo a demarcar o espaço de depravação da galouserie, Thackray brinca com o público na surpresa de alguns trocadilhos e imagens explícitas, o que gera muitas risadas no público da performance ao vivo que disponibilizo em nota à letra que vai no Quadro 12, a seguir:

Quadro 12 - “Brother Gorilla” - versão em inglês de Jake Thackray

<p><b>“Brother Gorilla” (Jake Thackray)<sup>113</sup></b></p> <p>I Through the bars of a large enclosure The village ladies intently stared, <i>Where a gorilla with massive composure Was impassively combing his hair.</i> They were shamelessly interested, <i>Eyeing devoutly a certain spot, But my mother’s especially requested I refrain from telling you what.</i> Brother Gorilla!</p> <p>II The door of the circus lock-up, Where the noble brute had been put, By an administrative <i>cock-up</i> Was unwisely left unshut <i>“I’m going to lose it at last,” he cried,</i> Swinging lissomely out of his cage, Referring, of course, to <i>his chastity:</i> <i>He was just at the difficult age</i> Brother Gorilla!</p> <p>III Those self-same ladies who previously <i>Had been licking their lips from afar</i> Did a bunk, which shows how devious And whimsical women are. In the path of the lovesick monkey There were two who wouldn’t budge: A little old lady, all shrunken, And a petty sessions judge. Brother Gorilla!</p> <p>IV The old girl said “It would be surprising And unlikely in the extreme If anyone found me appetising, And beyond my wildest dreams!” The judge intoned with tranquillity: <i>“To take me for a female ape Would be the height of improbability”.</i> <i>Even judges make mistakes.</i> Brother Gorilla!</p>	<p>V It would be curious and uncanny, Say, if the choice were up to you <i>To ravish a judge or a granny</i> And you didn’t know which to do. If I were in such a position And the choice had got to be mine, <i>I’d beg the old lady’s permission But go for grandma every time.</i> Brother Gorilla!</p> <p>VI <i>Though the gorilla is very proficient In the role of a paramour</i> His mental equipment’s deficient And his eyesight’s awfully poor. With a Palaeolithic leer He gave the old lady the miss And, grabbing the judge <i>by the ear,</i> <i>Gave him an introductory kiss.</i> Brother Gorilla!</p> <p>VII <i>In time the gorilla’s desires Were more or less gratified.</i> <i>The judge, being rather biased, Couldn’t see the funny side.</i> <i>He was kicking and screaming and wailing When his moment of truth had come, Like those wretches he orders daily To be taken away and hung.</i> Brother Gorilla!</p> <p>VIII</p> <p>IX</p>
---	--

Fonte: Elaborado pela autora.

A performance gera risadas junto ao público também por ter sua narrativa resumida antes do canto. Thackray usualmente conta do que se trata a canção que ele irá cantar, que é ofensiva e isso deixa a plateia preparada para a linguagem pornográfica que virá a seguir.

<sup>113</sup> Áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2ZKx8Qrp4Xo>. Acesso em 24 jun. 2024.

A forma de narração escolhida por Brassens situa a canção em seu tempo, evidentemente, mas poderia bem ser cantada alguns séculos antes, ou mesmo nos tempos atuais. Isso acontece, segundo Cordier (2014, p. 18), porque o cantautor francês opta por referências medievais e as combinam com referências modernas e isso faz com que suas histórias se tornem atemporais. E por utilizar de anarquia individual, que encontra na obscenidade seu veículo de expressão, Brassens catalisou um sentimento público afeito a esse tipo de composição politizada e sarcástica ao pudor. Tanto que seis anos depois de “Le Gorille”, Brassens lança uma canção que faz troça com sua condição de cantor consagrado, em grande medida, por sua boca suja.

Em 1958, Brassens escreveu uma canção que anunciava uma mudança em seus temas tradicionais: ‘Le Pornographe’. A canção é uma reflexão humorística sobre o vocabulário grosseiro que utiliza nas suas letras e, ao autodenominar-se ‘pornographe du phonographe’ [pornógrafo do fonógrafo], leva explicitamente em consideração a reação do público às suas canções. Da mesma forma, ‘Le Moyenâgeux’, escrito em 1966, é um comentário sobre as suas influências medievais, no qual expressa pesar por não ter vivido ‘au temps de François Villon’. No final da década de 1950, Brassens adquiriu o *status* de figura pública, o que inquestionavelmente influenciou suas canções.<sup>114</sup> (Cordier, 2014, p. 41).

A reflexão que faz de si próprio, com irreverência, demonstra sua atenção à recepção de sua audiência. Como cantautor e performer, Brassens entende o papel do público na construção de significados de suas canções, e utiliza desse jogo de performance ao vivo como fermento para novas composições. Abaixo, no Quadro 13, apresento a letra em francês e a minha proposta de tradução para “Le pornographe”.

**Quadro 13 - “Le pornographe”:** letra original e tradução minha

“Le pornographe” <sup>115</sup>	“Pornográfico” <sup>116</sup>
I Autrefois, quand j'étais marmot J'avais la phobie des gros mots Et si j'pensais merde tout bas Je ne le disais pas Mais, aujourd'hui que mon gagne-pain C'est d'parler comme un turlupin Je n'pense plus merde, pardi	I Um tempo atrás quando era pitico Falar palavrão era proibido E se eu falasse “cocô” baixinho Disse não, sou santinho Mas atualmente ganho o meu pão Fazendo piada como um trapalhão Eu não falo mais cocô baixinho

<sup>114</sup> “In 1958, Brassens wrote a song that announced a change from his traditional themes: Le Pornographe. The song is a humorous reflection on the crude vocabulary that he uses in his lyrics, and by calling himself the ‘pornographe du phonographe’ [pornographer of the phonograph], he explicitly takes into consideration the public’s reaction to his songs. Similarly, Le Moyenâgeux, written in 1966, is a commentary on his medieval influences, in which he expresses regret at not having lived ‘au temps de François Villon’. By the end of the 1950s, Brassens had acquired the status of public figure, and it unquestionably influenced his songs.”

<sup>115</sup> Áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T2KhZ3zN-pI>. Acesso em 21 jun. 2024.

<sup>116</sup> Áudio disponível em: <https://on.soundcloud.com/CU6gfrCmYJUZgW2N8>. Acesso em 09 jul. 2024.

<p>Mais je le dis</p> <p><b>J'suis l'pornographe Du phonographe Le polisson De la chanson</b></p> <p>II Afin d'amuser la gal'rie Je crache des gauloiseries Des pleines bouches de mots crus Tout à fait incongrus Maos, en m'retrouvant seul sous mon toit Dans ma psyché j'me montre au doigt Et m'crie: Va t'faire, homme incorrec' Voir par les Grecs</p> <p><b>J'suis l'pornographe Du phonographe Le polisson De la chanson</b></p> <p>III Tous les sam'dis j'vais à confess' M'accuser d'avoir parlé d'fess's Et j'promets ferme au marabout De les mettre tabou Mais, craignant, si je n'en parle plus D'finir à l'Armée du Salut Je r'mets bientôt sur le tapis Les fesses impies</p> <p><b>J'suis l'pornographe Du phonographe Le polisson De la chanson</b></p> <p>IV Ma femme est, soit dit en passant D'un naturel concupiscent Qui l'incite à se coucher nue Sous le premier venu Mais, m'est-il permis, soyons sincèr's D'en parler au café-concert Sans dire qu'elle a, suraigu Le feu au cul?</p> <p><b>J'suis l'pornographe Du phonographe Le polisson De la chanson</b></p> <p>V J'aurais sans doute du bonheur Et peut-être la Croix d'Honneur A chanter avec décorum L'amour qui mène à Rom' Maos, mon ang' m'a dit: Turlututu Chanter l'amour t'est défendu</p>	<p>Não sou mais santinho</p> <p><b>Sou o pornográfico Do fonográfico O trocadilho / o proxeneta/ o cafetão Do estribilho/ da cançoneta/ dessa canção</b></p> <p>II Para divertir a galeria vômito piada todo dia A boca cheia de troça crua É só palavra nua Mas, quando estou só eu comigo Encarno meu pior inimigo Grito para mim “Vai, ô pirralho, Pra casa do baralho!”</p> <p><b>Sou o pornográfico Do fonográfico O trocadilho / o proxeneta/ o cafetão Do estribilho/ da cançoneta/ dessa canção</b></p> <p>III E aos domingos vou me confessar Por, mais uma vez, merda falar E juro bem firme ao pároco Tornar isso um tabu Mas penso, se não falar mais disso Vou acabar virando Jesus Cristo, Ressurreto, em pintura profunda O corpo santo abunda</p> <p><b>Sou o pornográfico Do fonográfico O trocadilho / o proxeneta/ o cafetão Do estribilho/ da cançoneta/ dessa canção</b></p> <p>IV A propósito e naturalmente, a minha fêmea é concupiscente Isso que a atiça a deitar nua Para qualquer um na rua Mas, se me permite, não vou narrar Uma cena dessas lá no bar Se eu canto o dono não fica brabo Com o fogo no rabo?</p> <p><b>Sou o pornográfico Do fonográfico O trocadilho / o proxeneta/ o cafetão Do estribilho/ da cançoneta/ dessa canção</b></p> <p>V Não resta dúvida, eu até ganharia Uma medalha de honraria Se soubesse cantar com pudor As besteiras de amor Mas, meu bem me diz: “Cucurucucu, Canção de amor não é pra tu</p>
---	---

<p>S'il n'éclôt pas sur le destin D'une putain</p> <p><b>J'suis l'pornographe Du phonographe Le polisson De la chanson</b></p> <p>VI Et quand j'entonne, guilleret A un patron de cabaret Une adorable bucolique Il est mélancolique Et me dit, la voix noyée de pleurs S'il vous plaît de chanter les fleurs Qu'ell's poussent au moins rue Blondel Dans un bordel</p> <p><b>J'suis l'pornographe Du phonographe Le polisson De la chanson</b></p> <p>VIII Chaque soir avant le dîner A mon balcon mettant le nez Je contemple les bonnes gens Dans le soleil couchant Maos, n'me d'mandez pas d'chanter ça, si Vous redoutez d'entendre ici Que j'aime à voir, de mon balcon Passer les cons</p> <p><b>J'suis l'pornographe Du phonographe Le polisson De la chanson</b></p> <p>IX Les bonnes âmes d'ici bas Comptent ferme qu'à mon trépas Satan va venir embrocher Ce mort mal embouché Mais, veuille le grand manitou Pour qui le mot n'est rien du tout Admettre en sa Jérusalem A l'heure blême</p> <p><b>Le pornographe Du phonographe Le polisson De la chanson</b></p>	<p>Se não choca, também não faz a cuca Do filho da fruta”</p> <p><b>Sou o pornográfico Do fonográfico O trocadilho / o proxeneta/ o cafetão Do estribilho/ da cançoneta/ dessa canção</b></p> <p>VI E quando eu canto “Alegria” Para o dono da freguesia Um adorável bucólico Muito do melancólico Ele me incensa e joga flores “Por favor, cante aquela das dores Deixa aqui florir a Rua Augusta Outra que me gusta”</p> <p><b>Sou o pornográfico Do fonográfico O trocadilho / o proxeneta/ o cafetão Do estribilho/ da cançoneta/ dessa canção</b></p> <p>VIII Todas as noites antes do jantar Na minha varanda a bisbilhotar Eu contemplo assim, a boa gente, No sol poente Mas, não me peça para cantar aqui O que não vai gostar de ouvir E eu lá curto ver, da minha varanda, Essa gente fubanga?</p> <p><b>Sou o pornográfico Do fonográfico O trocadilho / o proxeneta/ o cafetão Do estribilho/ da cançoneta/ dessa canção</b></p> <p>IX As almas de bem, aqui, sem sorte, Clamam com fervor pela minha morte “Que o diabo meta-lhe a forquilha Pela braguilha” Mas, desejo a esta gente de bem Uma paga justa em Jerusalém Que admitam sua pulsão de morte Não que eu me importe</p> <p><b>Sou o pornográfico Do fonográfico O trocadilho / o proxeneta/ o cafetão Do estribilho/ da cançoneta/ dessa canção</b></p>
--	--

Fonte: Elaborado pela autora.

Na minha tradução opto por manter o padrão rímico e narrativo de cada estrofe e busco manter a melodia vocal de acordo com cada verso, ainda que, por vezes, transfira uma sílaba para outro verso ou faça extensão de sílabas dentro do ritmo melódico. Nas escolhas

vocabulares procuro trazer a canção para referências culturais brasileiras, seja sinalizando uma canção de Tom Zé em “deixa aqui florir a Rua Augusta”<sup>117</sup>, ou Os Trapalhões. Essas escolhas partem da leitura de que Brassens faz uma sátira consigo mesmo, quando o narrador assume a voz de um cantautor em primeira pessoa, como argumenta Haworth (2016, p. 76). Segundo ela, esse narrador faz uma crítica à indústria da música e ao papel de pornógrafo a ele imputado quando, já na primeira estrofe descreve as expectativas da audiência, “evitando gírias e palavras baixas, enquanto na segunda parte [da estrofe] ele mostra o que o narrador pensa e sente de verdade”<sup>118</sup> (ib.). Ou seja, por mais que a audiência espere menos palavrões, o narrador se sente forçado “a usar tal linguagem de modo a ser um cantautor bem-sucedido, que, constantemente, entrega novas ideias e material”<sup>119</sup> (ib.). Haworth ainda argumenta que há uma clara divisão entre a vida pública e a privada e como a indústria musical explora justamente isso para vender Brassens:

A pressão da indústria é clara. Há também uma divisão definida na canção entre a figura pública (isto é, o mito) e a vida privada do narrador, que explica no segundo verso que, embora fique feliz em xingar no palco, ele sente que deve se repreender quando chegar em casa. O narrador também compartilha suas preocupações sobre que tipo de material é adequado para incluir nas canções, ao se perguntar no terceiro verso se deveria compartilhar a natureza lasciva de sua esposa com seus ouvintes. A utilização do termo ‘pornógrafo’ sugere que o narrador tem consciência de que se está a explorar a si próprio, seja a sua identidade ou as suas memórias e experiências pessoais, para vender discos, mas a utilização de ‘polisson’ contradiz imediatamente a conotação negativa de esta palavra, indicando que de fato o narrador obtém diversão e prazer nesse processo.<sup>120</sup> (Haworth, 2016, p. 76)

Essa autocrítica desempenha um papel político em relação ao seu meio social pois, embora demonstre insatisfação no modo como ganha a vida — ou seja, cantando putaria —, Brassens não deixa de se divertir com o retorno que tem disso, seja financeiro, seja perante ao público. Ao inserir referências literárias em situações comezinhas, comuns na vida cotidiana, o cantautor consegue tirar dessas banalidades um tipo de poesia própria, bem como um tipo

<sup>117</sup> Refiro-me à música “Augusta, Angélica e Consolação”. Áudio disponível em:

<sup>118</sup> “[...] avoiding slang and swear words, whereas the second half shows the narrator’s true thoughts and feelings [...]”

<sup>119</sup> “[...] to use such language in order to be a successful singer-songwriter who is constantly coming up with new material and ideas.”

<sup>120</sup> “The pressure of the industry is clear. There is also a definite division in the song between the public figure (that is, the myth) and the private life of the narrator, who explains in the second verse that, whilst he is happy to swear while on stage, he feels that he must reprimand himself once he gets home. The narrator also shares his concerns about what kind of material is suitable to include in songs, as he wonders in the third verse whether he should share the lecherous nature of his wife with his listeners. The use of the term ‘pornographe’ suggests that the narrator is aware that he is exploiting himself, be it his identity or his personal memories and experiences, in order to sell records, yet the use of ‘polisson’ immediately contradicts the negative connotation of this word, indicating that in fact the narrator derives enjoyment and pleasure from this process.”

próprio de posicionamento político. Dicale afirma que esses posicionamentos são construídos por meio de fábulas da vida cotidiana francesa, e de seu ponto de vista particular de uma moral:

Durante quase trinta anos de carreira pública, não cantou histórias e retratos sem sentido. Pelo contrário, as suas canções são geralmente fábulas, construídas sobre anedotas claramente simbólicas e, sempre, uma conclusão geral. Os personagens de Brassens não se movem num mundo abstrato, mas num mundo padronizado cuja arquitetura é abertamente orientada. E esta orientação é moral, muito mais do que política, espiritual ou recreativa. [...] Mesmo que o tenha negado, a intenção de Georges Brassens é muitas vezes descrever o Bem e o Mal, mesmo que este Bem e Mal não sejam Bem e Mal tal como definidos pela lei, pela Igreja, pela escola ou por qualquer outra autoridade. E – repetamos – este Bem e este Mal não são os da moralidade comumente professada na sociedade francesa entre os anos 1950 e o início dos anos 1980. O seu Bem e o seu Mal são muito pessoais e assemelham-se muito aos princípios que norteiam a sua vida pessoal.<sup>121</sup> (Dicale, 2011, p. 129)

A moral que encerra boa parte de suas canções, por mais individual e pessoal que seja, consegue encontrar ecos na sociedade e no tempo histórico dos quais ele faz parte, especialmente entre camponeses, trabalhadores dos grandes centros e homens comuns que lidam com o cotidiano sem querer envolvimento político com qualquer bandeira, ainda que todos sejam animais políticos, querendo ou não. Isso ocorre porque, segundo Haworth (2016, p. 126), Brassens utiliza do humor não apenas atrelado a trocadilhos com sexo e obscenidades:

Muitas vezes [o humor] é dirigido a um alvo específico através da sátira e da ironia, e permite ao cantor e compositor comentar sobre a sociedade e sobre práticas e costumes sociais. Os alvos de Brassens incluem figuras de autoridade e poder, comunidades da classe média e trabalhadoras, bem como relações entre homens e mulheres.<sup>122</sup>

Seu humor é portanto não apenas jocoso, mas assume o posicionamento de um ponto de vista peculiar sobre determinada situação narrada. Por isso, para compreender seu humor é imprescindível ouvir suas canções mais politizadas, mais melancólicas ou mais engraçadas sob a perspectiva do narrador que está em jogo a cada música. O narrador de “Mourir pour des idées” é um homem maduro que nos faz refletir sobre nossas crenças e como isso pode impactar

---

<sup>121</sup> “Pendant presque trente ans de carrière publique, il n'a pas chanté des historiettes et des portraits vides de sens. Au contraire, ses chansons sont en général des fables, construites sur des anecdotes clairement symboliques et, toujours, une conclusion d'ordre général. Les personnages de Brassens ne s'agitent pas dans un monde abstrait, mais dans un monde normé dont l'architecture est ouvertement orientée. Et cette orientation est morale, beaucoup plus que politique, spirituelle ou récréative. [...] Même s'il s'en est défendu, l'intention de Georges Brassens est souvent de décrire le Bien et le Mal, même si ce Bien et ce Mal ne sont pas le Bien et le Mal tels que définis par la loi, par l'Église, par l'école ou par une quelconque autre instance de pouvoir. Et – répétons-le – ce Bien et ce Mal ne sont pas ceux de la morale communément professée dans la société française entre les années 1950 et l'orée des années 1980. Son Bien et son Mal sont très personnels et ressemblent énormément aux principes qui guident sa vie personnelle.”

<sup>122</sup> “It is often directed at a specific target through satire and irony, and allows the singer-songwriter to comment on society and on social practices and mores. Brassens's targets include figures of authority and power, middle- and working-class communities, as well as male-female relationships.”

nossas escolhas, de vida ou de morte. Já o narrador de “Le Gorille” está mais para um adolescente ou um garoto que vê obscenidade em tudo, mas que se censura ao não dizer a palavra “pênis” por medo da mãe. São dois momentos políticos diferentes na vida de um homem, e Brassens consegue construir o ponto de vista desses dois eu-líricos imprimindo sua crítica social nas entrelinhas do discurso figurado.

Haworth argumenta ainda que Brassens também consegue criar um eu-lírico plural:

Em 'La Femme d'Hector' (1958), a narrativa é contada na primeira pessoa do plural, mas é 'um *nous* [nós] totalmente masculino cuja admiração está na evidência proporcional exclusivamente à quantidade de serviços prestados a eles'. Também é significativo que esta personagem feminina só seja definida através da sua relação com os narradores masculinos: a voz narrativa aqui é uma combinação da testemunha e da personagem definida que Poole identifica e não devemos, portanto, aceitar a atitude em relação às mulheres que é retratado aqui como sendo o cantor e compositor de Brassens.<sup>123</sup> (Haworth, 2016, pp. 130-131)

Ainda que seja necessária uma separação entre narrador lírico e narrador real, há uma linha de recepção da obra de Brassens que discute até que ponto é possível separar um do outro. No caso das canções que retratam situações envolvendo mulheres, Brassens é visto, normalmente, como misógino pelo público feminino que fez a revolução em 1968. Tanto que essa recepção gerou uma resposta do próprio cantautor na canção “Misogynie à part”, de 1969. As figurações de mulheres em suas canções e as possíveis subversões de recepção a essa parte de sua obra irei abordar no próximo subcapítulo.

#### 4.1.2 Um misógino?

Outro *topos* que perpassa boa parte das canções de Brassens é o modo pelo qual ele representa as mulheres e tudo o que poderia ser etiquetado como feminino. Haworth (2016, p. 122) argumenta que a tendência à misoginia, frequentes nas canções de Brassens, Ferré e Brel, parte do fato de esses cantautores tratarem a fêmea como uma espécie diferente. Nesse sentido, a representação da mulher na obra de Brassens, na maioria das vezes, está atrelada à sexualidade, presente ou não, nas figuras femininas que ele compõe. Cordier (2014) defende que as composições de Brassens retratam um lugar comum no qual a representação das

---

<sup>123</sup> “In ‘La Femme d’Hector’ (1958), the narrative is told in the first person plural, but it is ‘a wholly male “nous” [us] whose admiration is on the evidence proportionate uniquely to the quantity of services rendered them’.<sup>33</sup> It is also significant that this female character is only defined through her relationship to the male narrators: the narrative voice here is a combination of the witness and the defined character which Poole identifies and we should not therefore accept the attitude towards women that is portrayed here as being that of Brassens the singer-songwriter.”

mulheres na França pós-descolonização as colocam como figurantes da vida cotidiana, sempre atreladas aos homens que contam suas histórias:

As personagens femininas das canções de Brel, Brassens e Ferré só evoluem dentro dos limites da ‘cotidianidade’ descrita por Ross. As mulheres são sempre retratadas, nas canções, como personagens sujeitas a uma função social geralmente definida em relação a um homem: as mulheres são esposas, mães ou amantes (‘amantes’ têm uma conotação social, pois representam todas as relações que não são consideradas socialmente aceitáveis – relações pré-matrimoniais, adultério, relações sexuais com prostitutas); os homens – tal como representados nas canções – estão sempre decepcionados com as mulheres porque esperam que as suas relações os afastem da realidade e os levem a um mundo ideal, mas ao mesmo tempo não concebem as mulheres fora das funções sociais que os enraizam no mundo real de cotidianidade.<sup>124</sup> (Cordier, 2014, p. 119)

A construção de Brassens acerca de mulheres, no entanto, não é apenas a reafirmação de um papel constituído pela sociedade francesa. Nas suas composições e performances, bem como na sua vivência pessoal, ele utiliza do estereótipo para questionar o poder do Estado na constituição desses papéis atrelados à mulher. Cordier examina que:

Na obra de Brel, Brassens e Ferré, imagens de ‘mães’, ‘esposas’, ‘amantes’ ou ‘prostitutas’ são frequentemente recorrentes como forma de examinar como o Estado pode exercer uma influência orientadora na vida do indivíduo. Para os três cantores, a mulher, através do casamento e da maternidade, torna-se um instrumento com o qual a sociedade pode institucionalizar a vida do homem e, ao governar assim os seus sentimentos e a sua sexualidade, desafiar o seu eu íntimo. As canções expressam a ideia de que a Igreja e o Estado, através do casamento, regulam a sexualidade, reprimem o amor e, portanto, trabalham contra a natureza, e que as mulheres são cúmplices destas instituições.<sup>125</sup> (Cordier, 2014, p. 119-120)

A mulher casada, na visão do cantautor, assume o risco de se tornar submissa e sem graça, pois reproduz no matrimônio a orientação do Estado quanto à manutenção da propriedade. Esposo e esposa, em Brassens, são sujeitos reprimidos por uma instituição reafirmada pelos costumes. As mulheres casadas, para ele, são subdivididas em três grupos:

---

<sup>124</sup> “Female characters in the songs of Brel, Brassens and Ferré, only evolve within the limits of the ‘everydayness’ described by Ross. Women are always depicted, in the songs, as characters subjected to a social function usually defined in relation to a man: women are wives, mothers, or lovers (‘lovers’ have a social connotation since they represent all the relationships that are not deemed socially acceptable – premarital relationships, adultery, sexual relations with prostitutes); men – as represented in the songs – are always disappointed in women because they expect their relationships to take them away from reality and into an ideal world, yet at the same time they do not conceive of women outside the social functions that root them in the reality of everydayness.”

<sup>125</sup> “In the work of Brel, Brassens and Ferré, images of ‘mothers’, ‘wives’, ‘lovers’ or ‘prostitutes’ recur frequently as a way of examining how the State can exercise a guiding influence in the life of the individual. For the three singers, woman, through marriage and maternity, becomes an instrument with which society can institutionalise man’s life and, by thus ruling his feelings and sexuality, challenge his intimate self. The songs express the idea that the Church and the State, through marriage, regulate sexuality, repress love and therefore work against nature, and that women are the accomplices of these institutions.”

A primeira é a das mulheres fiéis de corpo e mente; a segunda, a das infiéis (grupo que parece muito simpático ao autor, prova de que não guarda rancor...); e a terceira a das mulheres sem imaginação (que desperdício...). O amor é inconstante, mas uma mulher (apenas uma em todas as canções de Brassens!), apesar da idade avançada, continua a amar o marido.<sup>126</sup> (Silvestre, 2009, p. 204)

Essa única mulher que continua a amar o marido a que se refere Yolanda Jover Silvestre (2009) é aquela cantada em “La non-demande en mariage”, canção feita para sua companheira de vida com quem se casou mas com quem nunca dividiu o mesmo teto. Essa única mulher casada e livre dos costumes impostos pela sociedade acaba sendo a mais feliz, fiel, amorosa, idealizada e, portanto, constante na vida de Brassens e do eu-lírico da música. Cordier pontua a ironia da situação criada por essa figuração de mulher:

[...] a sociedade criou um sistema de valores em que as mulheres estão vinculadas a um papel social conservador específico e são então culpadas por incorporarem esses valores conservadores e serem prisioneiras deles. Uma ilustração muito reveladora desta situação irônica é ‘La non-demande en mariage’, de Brassens: escrita para sua companheira de toda a vida, a quem sempre foi fiel, mas com quem nunca teve filhos e nunca viveu, a canção promete amor e felicidade fora do casamento. O narrador recusa-se a casar com a companheira, porque ‘De servant n’ai pas besoin’ [ele não preciso de empregada] e porque, para preservar o seu amor, ela deve afastar-se dos deveres domésticos. Através desta canção, Brassens reconhece que a concepção convencional de casal e de domesticidade prende as mulheres a um papel social que não é necessariamente glorificante para o indivíduo e que pode resultar numa relação desigual. Mas o que é interessante é que a sua forma de rejeitar a situação é dissociar-se daquilo que descreve como uma injustiça social, em vez de desafiar essa injustiça. Isto revela que mesmo um homem com o desejo de alcançar um relacionamento igualitário com uma mulher não pode realmente conceber tal relacionamento dentro das convenções sociais.<sup>127</sup> (Cordier, 2014, p. 121)

Embora esteja muito próximo da figuração que ele faz da prostituta, segundo Cordier (2014, p. 121) para quem “a prostituta é a antítese da mãe e da esposa porque é uma mulher que recusa o papel que a sociedade espera que ela desempenhe: é sexualmente independente e a sua

---

<sup>126</sup> “Les femmes mariées se divisent en trois groupes. Le premier est celui des femmes fidèles de corps et d’esprit, le second celui des infidèles (groupe qui semble fort sympathique à l’auteur, preuve qu’il n’est pas rancunier...) et le troisième celui des femmes sans imagination (quel gaspillage...) . L’amour est inconstant, pourtant un femme, (une seule dans toutes les chansons de Brassens!) malgré son grand âge, continue à aimer son mari.”

<sup>127</sup> “[...] society has created a system of values in which women are tied up in a specific conservative social role, and they are then blamed for embodying these conservative values and being prisoners of them. A very telling illustration of this ironic situation is Brassens’ La non-demande en mariage [The non-proposal]: written for his lifetime partner to whom he was always faithful but with whom he never had children and never lived, the song promises love and happiness outside marriage. The narrator refuses to marry his partner, because ‘De servante n’ai pas besoin’ [he does not need a servant], and because in order to preserve their love, she must stay away from domestic duties. Through this song, Brassens recognises that the conventional conception of a couple and of domesticity traps women into a social role that is not necessarily glorifying for the individual and that can result in an unequal relationship. But what is interesting is that his way of rejecting the situation is to dissociate himself from what he depicts as a social injustice rather than to challenge that injustice. This reveals that even a man with the desire to achieve an equal relationship with a woman cannot actually conceive such a relationship within social conventions.”

sexualidade está dissociada da maternidade”<sup>128</sup>, a mulher casada, ficcionalizada por Brassens em “La non-demande en mariage”, difere da prostituta porque a primeira é fiel ao companheiro, enquanto a segunda:

[...] não se refere realmente a uma realidade social: ela é simplesmente um símbolo de sexualidade desenfreada e de rebelião contra as regulamentações sociais. Ela é portanto sedutora, mas também eventualmente destrutiva, por ser uma negação da mãe e da esposa, ainda é julgada e definida segundo os critérios da sociedade e, portanto, permanece em uma construção da sociedade. Assim, embora as esposas e mães reprimam os sentimentos e a sexualidade do homem, quando ele se volta para a prostituta, a sua situação só se agrava: pois as prostitutas não precisam dos homens sexualmente ou sentimentalmente, e nem sequer precisam deles para validar o seu estatuto social. O homem realmente parece estar preso num triângulo mãe-esposa-prostituta: a esposa e a mãe mataram seus sentimentos e reprimiram sua sensualidade, e a prostituta o deixa sozinho, socialmente excluído.<sup>129</sup> (Cordier, 2014, p. 121)

Essas idealizações do que é uma mulher — seja ela mãe, esposa ou prostituta — revela mais o efeito que a figura feminina exerce sobre o homem do que uma tentativa de narrar as características de cada uma delas sob um ponto de vista não masculino. Ainda que narre em várias de suas canções situações envolvendo mulheres, a questão central em Brassens é muito mais o ponto de vista do homem sobre a situação e do que é o homem perante essas mulheres. A idealização das mulheres abrange também aquelas que são apenas desejos não concretizados. No Quadro 14, a seguir, disponibilizo minha tradução e o poema “Les passantes”, de Antoine Pol<sup>130</sup>, musicado por Georges Brassens, em 1972, e registrado no álbum *Fernande*, do mesmo ano. Na canção é evidente a construção do ponto de vista de um narrador homem de meia idade, que relembra seus amores platônicos.

**Quadro 14** - “Les passantes”: letra original e tradução minha

<p>“Les passantes”<sup>131</sup></p> <p>I</p>	<p>“Passantes”<sup>132</sup></p> <p>I</p>
---	---

<sup>128</sup> “The prostitute is the antithesis of the mother and wife because she is a woman who refuses the role which society expects her to play: she is sexually independent and her sexuality is dissociated from maternity.”

<sup>129</sup> “[...] does not really refer to a social reality: she is simply a symbol of unrestrained sexuality and of rebellion against social regulations. She is therefore seductive, but also eventually destructive, for being a negation of the mother and wife, she is still judged and defined according to the criteria of society and therefore remains a construction of society. So while the wives and mothers repress man’s feelings and sexuality, once he turns to the prostitute, his situation is only aggravated: for prostitutes do not need men sexually or sentimentally, and they do not even need them to validate their social status. Man really seems to be trapped in a triangle of mother-wife-prostitute: the wife and mother have killed his feelings and repressed his sensuality, and the prostitute leaves him alone, socially excluded.”

<sup>130</sup> Antoine Pol (1888-1971) foi da artilharia francesa na Primeira Guerra. Em 2011 escreveu o poema “Les passantes”, lançado em livro em 1918. Este poema foi encontrado por Brassens por acaso, em um sebo, em 1942, segundo Dicale (2011, p. 85). O cantautor solicitou ao poeta a liberação para gravar uma musicada em 1970. Antoine Pol liberou a gravação em 1971, e faleceu algumas semanas depois no mesmo ano.

<sup>131</sup> Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OV5b10tixYQ>. Acesso em 21 jun. 2024.

<sup>132</sup> Áudio disponível em: <https://on.soundcloud.com/ZEm5Nb1dZNhXACCT8>. Acesso em 09 jul. 2024.

<p>Je veux dédier ce poème A toutes les femmes qu'on aime Pendant quelques instants secrets A celles qu'on connaît à peine Qu'un destin différent entraîne Et qu'on ne retrouve jamais</p> <p>II A celle qu'on voit apparaître Une seconde à sa fenêtre Et qui, preste, s'évanouit Mais dont la svelte silhouette Est si gracieuse et fluette Qu'on en demeure épanoui</p> <p>III A la compagne de Voyage Dont les yeux, charmant paysage Font paraître court le chemin Qu'on est seul, peut-être, à comprendre Et qu'on laisse pourtant descendre Sans avoir effleuré la main</p> <p>IV A celles qui sont déjà prises Et qui, vivant des heures grises Près d'un être trop différent Vous ont, inutile folie Laisse voir la mélancolie D'un avenir désespérant</p> <p>V Chères images aperçues Espérances d'un jour déçues Vous serez dans l'oubli demain Pour peu que le bonheur survienne Il est rare qu'on se souvienne Des épisodes du chemin</p> <p>VI Mais si l'on a manqué sa vie On songe avec un peu d'envie A tous ces bonheurs entrevus Aux baisers qu'on n'osa pas prendre Aux cœurs qui doivent vous attendre Aux yeux qu'on n'a jamais revus</p> <p>VII Alors, aux soirs de lassitude Tout en peuplant sa solitude Des fantômes du souvenir On pleure les lèvres absentes De toutes ces belles passantes Que l'on n'a pas su retenir</p>	<p>Dedico estes versos em canto a tantos que já amei tanto Por belos instantes sutis Aos que duraram um acalanto E o destino os levou, no entanto, Por um vão distinto, um triz</p> <p>II Pra quem olhei da janela Num segundo passou na viela E quando pisquei, sumiu Mas cuja feição era bela E, com graça, meu verso revela Pois quando o olhei, sorriu</p> <p>III Ao companheiro de viagem Cujos olhos foram a paisagem Encurtando o caminho assim Na tua solidão fiz paragem Construí um belo personagem Sem ter te tocado enfim</p> <p>IV Àquele agora casado E que vive acovardado Junto de outro estranho amor. Você, de amor desvairado, Agora só vê o marasmo De um futuro sem cor</p> <p>V Aos belos retratos tirados Aos sonhos agora frustrados Tudo esquecido amanhã Por pouco, a sorte havia chegado E, raro, isso será lembrado Assim como aventura vã</p> <p>VI Mas se passamos nossa vida Só no desejo que nos convida A vislumbrar este prazer Aos beijos que nunca trocamos Aos amores que ainda esperamos A quem nunca vamos rever</p> <p>VII Então, nas noites de cansaço Ocupamos, sozinho de traços Fantasmas, a mente, a sonhar Chorando por lábios distantes De todos esses lindos passantes Que não conseguimos lembrar</p>
---	--

Fonte: Elaborado pela autora.

Na tradução que faço, opto pela performance do ponto de vista de uma mulher que também deseja, que também vive amores platônicos e que também convive com essas

lembranças do passado. A idealização do outro não tem gênero narrativo pré-definido e encontra um caminho de subversão da canção de Brassens ao mudar a perspectiva de quem narra tais memórias de desejos não concretizados. As escolhas estruturais se guiam pela manutenção de rimas e fatos narrados a cada estrofe, transitando pela melodia não de modo engessado, mas fazendo adaptações de sílabas longas e acentos em determinados pontos métricos para soar mais natural em língua portuguesa.

Como é possível lidar com a idealização e o desejo como sentimentos comuns tanto aos homens quanto às mulheres, a canção que vai a seguir, no Quadro 20, aparenta ser a mais problemática no modo com que Brassens narra o desejo feminino, colocando a mulher desejada por vários homens como uma frígida. Na primeira leitura da letra em francês é notável o modo misógino que o narrador conta as desventuras desses homens que desejam uma moça aparentemente perfeita, mas que não gosta muito de transar, só o fazendo para agradar.

O modo como encarno na minha voz e no meu ponto de vista essa figuração feminina está presente no mesmo Quadro 15, onde também apresento minha tradução para essa canção.

**Quadro 15** - “Quatre vingt quinze pour cent”: letra original e tradução minha

“Quatre Vingt Quinze Pour Cent” <sup>133</sup>	“Noventa e cinco vezes em cem” <sup>134</sup>
<p>I La femme qui possède tout en elle Pour donner le goût des fêtes charnelles La femme qui suscite en nous tant de passion brutale La femme est avant tout sentimentale Mains dans la main les longues promenades Les fleurs, les billets doux, les sérénades Les crimes, les folies que pour ses beaux yeux l'on commet La transportent, mais</p>	<p>I A moça tem todas as qualidades Só pra satisfazer tantas vontades A moça que desperta em nós tanta paixão brutal É mais que tudo um ser sentimental Mão na mão nas longas caminhadas Flores, doces notas, serenatas Os crimes, as loucuras só pra ter o seu olhar A comovem, mas ...</p>
<p><b>Refrain</b> <b>Quatre-vingt-quinze fois sur cent</b> <b>La femme s'emmerde en baisant</b> <b>Qu'elle le taise ou le confesse</b> <b>C'est pas tous les jours qu'on lui déride les fesses</b> <b>Les pauvres bougres convaincus</b> <b>Du contraire sont des cocus</b> <b>A l'heure de l'oeuvre de chair</b> <b>Elle est souvent triste, peuchère</b> <b>S'il n'entend le coeur qui bat</b> <b>Le corps non plus ne bronche pas</b></p>	<p><b>Refrão</b> <b>Noventa e cinco vezes em cem</b> <b>Ela acha um saco o vai e vem</b> <b>Mesmo que ela se cale ou confesse</b> <b>Não é todo dia que um homem lhe convence</b> <b>Pobre dos que pensam o contrário</b> <b>Já lhe brota um par de galho</b> <b>Na hora do vamo ver</b> <b>Por nada vai esmorecer</b> <b>Se não enche o coração</b> <b>O corpo não se entrega não.</b></p>
<p>II Sauf quand elle aime un homme avec tendresse Toujours sensible alors à ses caresses</p>	<p>II Só quando ama um homem com ternura Sempre sensível à sua investidura</p>

<sup>133</sup> Áudio de Brassens disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4pcwoTqhPgw>. Acesso em 21 jun. 2024. Vídeo de Emmanuelle Béart disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=P7wJn\\_5rz8](https://www.youtube.com/watch?v=P7wJn_5rz8). Acesso em 21 jun. 2024.

<sup>134</sup> Áudio disponível em: <https://on.soundcloud.com/frxGE2RLvM6kfWUk6>. Acesso em 09 jul. 2024.

Toujours bien disposée, toujours encline à s'émouvoir  
 Ell' s'emmerd' sans s'en apercevoir  
 Ou quand elle a des besoins tyranniques  
 Qu'elle souffre de nymphomanie chronique  
 C'est ell' qui fait alors passer à ses adorateurs  
 De fichus quarts d'heure

**Quatre-vingt-quinze fois sur cent  
 La femme s'emmerde en baisant  
 Qu'elle le taise ou le confesse  
 C'est pas tous les jours qu'on lui déride les fesses  
 Les pauvres bougres convaincus  
 Du contraire sont des cocus  
 A l'heure de l'oeuvre de chair  
 Elle est souvent triste, peuchère  
 S'il n'entend pas le coeur qui bat  
 Le corps non plus ne bronche pas**

III

Les: Encore; les: C'est bon; les: Continue  
 Qu'ell' crie pour simuler qu'ell' monte aux nues  
 C'est pure charité, les soupirs des anges ne sont  
 En général que de pieux mensonges  
 C'est à seule fin que son partenaire  
 Se croie un amant extraordinaire  
 Que le coq imbécile et prétentieux perché dessus  
 Ne soit pas déçu

**Quatre-vingt-quinze fois sur cent  
 La femme s'emmerde en baisant  
 Qu'elle le taise ou le confesse  
 C'est pas tous les jours qu'on lui déride les fesses  
 Les pauvres bougres convaincus  
 Du contraire sont des cocus  
 A l'heure de l'oeuvre de chair  
 Elle est souvent triste, peuchère  
 S'il n'entend pas le coeur qui bat  
 Le corps non plus ne bronche pas**

IV

J'entends aller bon train les commentaires  
 De ceux qui font des châteaux à cythère  
 C'est parce que tu n'es qu'un malhabile, un maladroit  
 Qu'elle conserve toujours son sang-froid  
 Peut-être, mais les assauts vous pèsent  
 De ces petits m'as-tu-vu-quand-je-baise  
 Mesdam's, en vous laissant manger le plaisir sur le dos  
 Chantez in petto

**Quatre-vingt-quinze fois sur cent  
 La femme s'emmerde en baisant  
 Qu'elle le taise ou le confesse  
 C'est pas tous les jours qu'on lui déride les fesses  
 Les pauvres bougres convaincus  
 Du contraire sont des cocus  
 A l'heure de l'oeuvre de chair  
 Elle est souvent triste, peuchère  
 S'il n'entend pas le coeur qui bat  
 Le corps non plus ne bronche pas**

Haja disposição, haja emoção em se envolver  
 Assim, sem notar, vai se aborrecer  
 Ou quando tem vontades tirânicas  
 Que a tornam mesmo uma ninfomaniaca  
 Dá-se ao amante, puxa a brasa pra sua sardinha  
 Numa rapidinha

**Noventa e cinco vezes em cem  
 Ela acha um saco o vai e vem  
 Mesmo que ela se cale ou confesse  
 Não é todo dia que um homem lhe convence  
 Pobre dos que pensam o contrário  
 Já lhe brota um par de galho  
 Na hora do vamo ver  
 Por nada vai esmorecer  
 Se não enche o coração  
 O corpo não se entrega não.**

III

“De novo”, “ai que bom”, “ai, continua”  
 Ir aos céus é só gozo que simula  
 É pura caridade, os suspiros que os anjos dão  
 Em geral, pela pouca fricção  
 Isso só para que o seu parceiro  
 Pense que a levou aos céus primeiro  
 Que o pavão tolo e empoleirado em seu balaústre  
 Nunca se frustrate

**Noventa e cinco vezes em cem  
 Ela acha um saco o vai e vem  
 Mesmo que ela se cale ou confesse  
 Não é todo dia que um homem lhe convence  
 Pobre dos que pensam o contrário  
 Já lhe brota um par de galho  
 Na hora do vamo ver  
 Por nada vai esmorecer  
 Se não enche o coração  
 O corpo não se entrega não.**

IV

Ouçõ de passagem comentários  
 Dos que a deusa do amor fez de otários  
 “É porque fui inábil em manter a rigidez  
 Que ela conservou a frigidez”  
 Talvez, mas quem muito se incomoda  
 E quer ser visto como o rei da foda  
 Moça, por trás se fartam todos com muito prazer  
 Cantam por você

**Noventa e cinco vezes em cem  
 Ela acha um saco o vai e vem  
 Mesmo que ela se cale ou confesse  
 Não é todo dia que um homem lhe convence  
 Pobre dos que pensam o contrário  
 Já lhe brota um par de galho  
 Na hora do vamo ver  
 Por nada vai esmorecer  
 Se não enche o coração  
 O corpo não se entrega não.**

**Fonte:** Elaborado pela autora.

A canção que aqui traduzo e interpreto foi composta e gravada em álbum, em 1972, por Georges Brassens. Em “Quatre-vingt-quinze pour cent”, Brassens retoma o eu-lírico masculino clássico para cantar a relação da figura feminina com o desejo, escancarando em brincadeira o mal-estar da civilização ocidental em lidar com o desejo carnal e sua realização por vezes disfórica.

Corro o tempo e parto da interpretação de Emmanuelle Béart, registrada em vídeo em 2001, no advento de rememorar os 20 anos de falecimento de Brassens. A apresentação metabrinçante que ela dá à letra de Brassens coloca em jogo de sentido seu corpo feminino e normalizado como atraente, já que se trata de uma atriz famosa por seus papéis cheios de sex appeal. Ela veste essa figura em seu corpo, franzino, e o coloca como brinquedo e brincadeira da letra. Isso operou em mim a vontade necessária para tentar a transmutação da letra de um corpo a outro, em um exercício de colocar essa linguagem, performada por ela, no meu corpo — de brasileira, periférica, mãe, aos 35 anos, já simpática ao sobrepeso trazido pela queda de metabolismo.

Aqui é importante pontuar que o local ético proposto por essa tradução — e todas as outras até aqui apresentadas — não se atém apenas à letra da canção, descorporificada e impressa no papel (que aqui vai também, impressa), mas à linguagem, a toda a rede por ele criada, tanto para produção de sentido, quanto para aquilo em que o sentido é falta.

Não se trata apenas do mero contato de línguas portuguesa e francesa, mas sim de corpos em linguagem: o dessa cantora tradutora, o de Emmanuelle Béart atriz que canta, o de Georges Brassens, transmutado na performance da atriz. São sujeitos assujeitados um ao outro, pelo encontro propiciado pela poética de traduzir. Aliás, ecoo Meschonnic não apenas no título de sua obra homônima, mas na predileção pela definição que ele faz de ética, a partir desse encontro de seres de linguagem:

Não defino a ética como uma responsabilidade social, mas como a procura de um sujeito que se esforça para se constituir como sujeito pela sua atividade, mas uma atividade tal, que será sujeito aquele por quem um outro é sujeito. E nesse sentido, como ser de linguagem, esse sujeito é inseparavelmente ético e poético. É na medida dessa solidariedade que a ética da linguagem concerne a todos os seres de linguagem, cidadãos da humanidade, e é nisso que a ética é política. (Meschonnic, 2007, p. 8).

A desdobra do termo “ética” à noção de relação entre seres que se constituem sujeitos por meio da linguagem, nuança os efeitos do jogo inerente à ação da tradução: a importância relacional desses corpos implicados nas performances em francês, seja de Brassens ou de

Emmanuelle, e em português, pois as minhas escolhas tradutórias, ou seja, eu, corpo mulher, ouvindo uma canção por meio da qual Brassens brinca com a percepção de uma economia libidinal inerente ao corpo de uma mulher, reperformo isso em minha língua, voz, pulmões, libido e desejo de modo a tirar sarro do sarro de Brassens.

As escolhas de não levar adiante o que a canção pretende levar, como, por exemplo, trocadilhos em francês que pouco trocam em comicidade em português, abrem espaço para a recriação e para o silêncio, ambos necessários para que a canção do francês derive em português. No processo de recriar com o material perceptível pelo meu corpo, reitero os pés melódicos na interpretação vocal, por vezes colocando palavras em português em estranhamento dentro de seu funcionamento prosódico, dentro de seu sistema. “Ninfomaníaca” e “tirânica”, com as sílabas fortes deslocadas, num sotaque afrancesado, entram opacas nos ouvidos e saem encavaladas pelo canto, palavras-pedra, num jogo de corpo que coloca o corpo de quem canta e de quem ouve em desconfortante alerta.

Nos silêncios experimentados durante a tradução, pude ouvir a voz rouca de uma senhora Elza Soares cantando/gritando a letra de “Pra fuder”<sup>135</sup>, de Kiko Dinucci, contradizendo em alto e bom corpo a letra de Brassens. Outra cena, silenciosa, que contém tanto do não dito pela canção de Brassens, está no filme *Tully* (2018), frame que, por vezes, cruzou o processo de interpretação e reinterpretação da canção do francês. Na cena, Tully, a babá noturna que dá nome ao filme, seduz o marido de Marlo, vivida por Charlize Theron. Marlo confessa a Tully que seu marido sempre teve o desejo de que ela o seduzisse com uma fantasia de enfermeira, mas que essa fantasia não teria o mesmo efeito em seu corpo disforme e não jovem. Marlo, então, propõe a Tully que ela vista a fantasia e que seduza o marido. Tully aceita a proposta, e coloca seu corpo como um espectro da juventude dessa mãe. A jovem seduz o marido de Marlo, numa cena estranha de acompanhar, especialmente porque Marlo está de voyeur. A cena que parece ser apenas a realização torta do desejo do marido, no final do filme, com as revelações em torno de Tully, colocam o desejo de Marlo em pauta, sem a mediação masculina “cantando por ela”. O suposto silenciamento do desejo feminino, pela caricatura de mulher e de homem que Brassens faz em sua canção, também deriva na tradução, no último verso, que pontua bem o lugar de quem fala. Esse narrador também pode estar fazendo, ao fim e ao cabo, uma chacota com o posicionamento dos homens que não querem acessar o ponto de vista feminino, como pontua Cutrali:

---

<sup>135</sup> Áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3wT5U3LwrAE>. Acesso em: 21 jun. 2024.

Em ‘Quatre-vingt-quinze pour cent’ o cantor e compositor critica a indelicadeza típica do gênero masculino, mostrando, para além do tom gaulês, a consciência da sensibilidade diferente que distingue o planeta feminino. No contexto francês da década de 1950, incitar o adultério ou falar de liberdade sexual não era uma coisa comum, muito menos em canções destinadas a uma distribuição generalizada. O refrão da canção ilustrada adquire um significado verdadeiramente notável numa época em que começávamos a nos opor abertamente à opressão sexual das mulheres. A transformação já estava em curso e Brassens, na sua opinião, sem querer, contribuiu para isso.<sup>136</sup> (Cutrali, 2011, p. 161-162)

Embora as mulheres sejam retratadas, geralmente, pelo seu poder de sedução e o quanto isso fere, em algum sentido, a segurança masculina, há um bom número de canções de Brassens que também representam as mulheres como pessoas cheias de ternura, intimidade e amor nas relações. A paixão e o amor erótico, em todo caso, é comumente conjugado com obscenidades e eufemismos, de modo a causar impacto no ouvinte, como já argumentei no tópico anterior. Silvestre (2009, p. 212) diz que “O ser humano é verdadeiramente o tema central de toda a obra do compositor. Mulheres e homens partilham as honras e as críticas, muitas vezes duras, mas não é assim na vida quotidiana?”<sup>137</sup>. Assim, tratar sua obra apenas por um viés ou outro — a exemplo da misoginia que, embora presente na sua obra, não deixa de ser autocrítica em alguns aspectos — seria reduzir o potencial de recepção que pode ser criado pelos seus tradutores e intérpretes, pensando em um modo de subversão à subversão do tempo histórico do sujeito Brassens. Por isso, no próximo subcapítulo, adentro na temática mais recorrente nas canções do cantautor francês e que também conversa com sua anarquia, suas sátiras e sua visão acerca das mulheres para além da misoginia.

#### 4.1.3 Um amante?

Para finalizar os subtópicos anarquistas, tangencio as canções de Brassens cujas temáticas perpassam seus amores: a ideia de amor romântico e revolucionário nas canções “Les amoureux des bancs publics”, “Je me suis fait tout petit” e “La non-demande en mariage”, “Saturne”, “La cane de Jeanne”, “Le parapluie”, “La marche nuptiale”, “Penelope”; o amor fraterno em “Les copains d’abord”, “Avoir un bon copain”, “La femme d’Hector”, “Gran-père”,

---

<sup>136</sup> “In ‘Quatre-vingt-quinze pour cent’ il cantautore biasima l’indelicately tipica del genere maschile, mostrando, al di là del ton gaulois, consapevolezza della diversa sensibilità che contraddistingue il pianeta femminile. Nel contesto francese degli anni Cinquanta, incitare all’adulterio o parlare di libertà sessuale non era un fatto ordinario, ancor meno in canzoni destinate ad una larga diffusione. Il refrain della canzone illustrata acquista una portata davvero notevole in un’epoca in cui si comincia ad opporsi apertamente all’oppressione sessuale delle donne. La trasformazione è già in atto e Brassens, a suo dire involontariamente, vi contribuisce.”

<sup>137</sup> “L’être humain est réellement le thème central de toute l’œuvre de l’auteur-compositeur. Femmes et hommes se partagent les honneurs et les critiques, acerbes souvent, mais n’en est il pas ainsi dans la vie de tous les jours?”.

“Les quatre bachelier”; seu amor pelos poetas, em especial nas adaptações de poemas de grandes poetas disponíveis em um compilado em disco lançado em 2016<sup>138</sup> de todos os poemas musicados e interpretados pelo cantautor; e, evidentemente, seu amor pelos gatos, em “Brave Margot”, “Le testament”, “P... de toi”. As canções que apresentam esse narrador amante são inúmeras, por isso, para aprofundar o entendimento dessa temática e devido ao tempo de desenvolvimento do presente trabalho, farei um recorte de apenas quatro canções: “Les amoureux des bancs publics”, “Je me suis fait tout petit” e “Les copains d’abord” — que contarão com uma breve análise de suas letras acompanhadas da minha tradução — e “La non-demande en mariage”, que disponibilizo acompanhada da tradução brasileira feita por Rodrigo Amarante.

No subtópico anterior discutia a figuração da mulher na obra de Brassens e como, em alguns casos, a representação feminina colocava a mulher em um local de doçura, afeto ou intimidade e como isso estava atrelado ao amor juvenil, à descoberta do amor pelo jovem ou mesmo ao início de um relacionamento. A canção “Les amoureux des bancs publics”, lançada em 1963 no segundo álbum do cantautor, é exemplar desse tipo de figuração da mulher e do homem no começo do relacionamento amoroso. Disponibilizo a seguir, no Quadro 16, a letra em francês e a minha tradução para essa faixa.

**Quadro 16** - “Les amoureux des bancs publics”: letra original e tradução minha

“Les amoureux des bancs publics” <sup>139</sup>	“Amantes que se beijam ali” <sup>140</sup>
<p>I Les gens qui voient de travers Pensent que les bancs verts Qu’on voit sur les trottoirs Sont faits pour les impotents ou les ventripotents Mais c’est une absurdité Car à la vérité ils sont là c’est notoire Pour accueillir quelque temps les amours débutants</p> <p><b>Les amoureux qui s’bécottent sur les bancs publics</b> <b>Bancs publics,</b> <b>bancs publics</b> <b>En s’foutant pas mal du regard oblique</b> <b>Des passants honnêtes</b></p>	<p>I Os que olham meio sem graça E pensam que os banquinhos Que se vê nas praças São para os inoperantes ou para os gestantes Vejam só, mas que absurdo, Mais que tudo, banquinhos são feitos pra Acolher, por um instante, amantes debutantes</p> <p><b>São os amantes que se beijam muito ali</b> <b>Beijam aí,</b> <b>beijam aqui</b> <b>Pro recalque não estão nem aí</b> <b>dos que se acham honestos</b></p>

<sup>138</sup> A coletânea *Brassens chante les poètes*, lançada em 2016 pela Mercury Music Group, contém 27 poemas de vários poetas (Louis Aragon, Victor Hugo, Paul Fort, Paul Verlaine, François Villon, Antoine Pol, Pierre Corneille, Tristan Bernard entre outros), sendo 23 deles musicados e 4 recitados por Brassens. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/5EBqL5t8SsyI92MShLtYAW>. Acesso em 21 jun. 2024.

<sup>139</sup> Áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3WxRH01EtY8>. Acesso em 21 jun. 2024.

<sup>140</sup> Áudio disponível em: <https://on.soundcloud.com/tAEgVT7HnfSAaj5Z7>. Acesso em 09 jul. 2024.

<p><b>Les amoureux qui s'bécottent sur les bancs publics</b>  <b>Bancs publics,</b>  <b>bancs publics</b>  <b>En s'disant des "je t'aime" pathétiques</b>  <b>Ont des p'tites gueules bien sympathiques</b></p> <p>II  Ils se tiennent par la main  Parlent du lendemain  Du papier bleu d'azur  Que revêtiront les murs de leur  chambre à coucher  Ils se voient déjà doucement  Elle cousant, lui fumant  Dans un bien-être sûr  Et choisissent les prénoms de leur  premier bébé</p>	<p><b>São os amantes que se beijam muito ali</b>  <b>Beijam aí,</b>  <b>beijam aqui</b>  <b>Dizem "te amo", bem devagarin'</b>  <b>Com o sorriso coladin'</b></p> <p>II  Eles vão, com a mão na mão,  Falamos do amanhã  E da decoração  Das paredes do seu quarto  à colcha de crochê  Já se pintam, no sossego  Um fuma o outro borda,  Ambos no chamego,  Escolhendo o nome do seu  primeiro bebê</p>
<p><b>Les amoureux qui s'bécottent sur les bancs publics</b>  <b>Bancs publics,</b>  <b>bancs publics</b>  <b>En s'fouttant pas mal du regard oblique</b>  <b>Des passants honnêtes</b>  <b>Les amoureux qui s'bécottent sur les bancs publics</b>  <b>Bancs publics,</b>  <b>bancs publics</b>  <b>En s'disant des "je t'aime" pathétiques</b>  <b>Ont des p'tites gueules bien sympathiques</b></p>	<p><b>São os amantes que se beijam muito ali</b>  <b>Beijam aí,</b>  <b>beijam aqui</b>  <b>Pro recalque não estão nem aí</b>  <b>dos que se acham honestos</b>  <b>São os amantes que se beijam muito ali</b>  <b>Beijam aí,</b>  <b>beijam aqui</b>  <b>Dizem "te amo", bem devagarin'</b>  <b>Com o sorriso coladin'</b></p>
<p>III  Quand la sainte famille machin  Croise sur son chemin  Deux de ces malappris  Elle leur décoche hardiment  des propos venimeux  N'empêche que toute la famille  Le père, la mère, la fille  Le fils, le saint esprit  Voudrait bien de temps en temps pouvoir  s'conduire comme eux</p>	<p>III  Quando a família sagrada  Cruza o caminho  Dos que não devem nada  Solta, sem qualquer pudor,  todo o seu veneno  Não se importa, esta família  Que o pai, o filho, o espírito santo,  A mãe e a filha  Queiram também se portar  de modo obsceno</p>
<p><b>Les amoureux qui s'bécottent sur les bancs publics</b>  <b>Bancs publics,</b>  <b>bancs publics</b>  <b>En s'fouttant pas mal du regard oblique</b>  <b>Des passants honnêtes</b>  <b>les amoureux qui s'bécottent sur les bancs publics</b>  <b>Bancs publics,</b>  <b>bancs publics</b>  <b>En s'disant des "je t'aime" pathétiques</b>  <b>Ont des p'tites gueules bien sympathiques</b></p>	<p><b>São os amantes que se beijam muito ali</b>  <b>Beijam aí,</b>  <b>beijam aqui</b>  <b>Pro recalque não estão nem aí</b>  <b>dos que se acham honestos</b>  <b>São os amantes que se beijam muito ali</b>  <b>Beijam aí,</b>  <b>beijam aqui</b>  <b>Dizem "eu te amo", bem devagarin'</b>  <b>Com o sorriso coladin'</b></p>
<p>IV  Quand les mois auront passé  Quand seront apaisés  leurs beaux rêves flambants  Quand leur ciel se couvrira  de gros nuages lourds  Ils s'apercevront émus</p>	<p>IV  Quando os anos se passarem  Quando esfriarem  os seus sonhos lindos  Quando o céu escurecer  e o calor for findo  Com emoção, se lembrarão</p>

<p>Que c'est au hasard des rues Sur un de ces fameux bancs Qu'ils ont vécu le meilleur morceau de leur amour</p> <p><b>Les amoureux qui s'bécottent sur les bancs publics</b> <b>Bancs publics,</b> <b>bancs publics</b> <b>En s'foutant pas mal du regard oblique</b> <b>Des passants honnêtes</b> <b>Les amoureux qui s'bécottent sur les bancs publics</b> <b>Bancs publics,</b> <b>bancs publics</b> <b>En s'disant des "je t'aime" pathétiques</b> <b>Ont des p'tites gueules bien sympathiques</b></p>	<p>De um banquinho fortuito Num espaço público Onde sentiram o amor de um jeito mais que lindo</p> <p><b>São os amantes que se beijam muito ali</b> <b>Beijam aí,</b> <b>beijam aqui</b> <b>Pro recalque não estão nem aí</b> <b>dos que se acham honestos</b> <b>São os amantes que se beijam muito ali</b> <b>Beijam aí,</b> <b>beijam aqui</b> <b>Dizem “eu te amo”, bem devagarin’</b> <b>Com o sorriso coladin’</b></p>
--	--

Fonte: Elaborado pela autora.

Ao longo da tradução, fiz escolhas um tanto óbvias, tais como tentar manter um padrão rímico e narrativo ao longo dos versos e estrofes, mas também optei por escolhas menos convencionais. A mais evidente é a alteração vocabular “banc public”, que atravessa o refrão e que situa os amantes no espaço físico. Decidi manter o desenho da boca, com abertura em “i”, e coloco esses atores em espaços físicos variados com as palavras “ali”, “aí”, “aqui”. Com essa escolha, ganhei a participação do ouvinte como intérprete desse espaço físico, público e relacional. As pessoas no início de um romance ficam tão obcecadas por demonstrar publicamente seus afetos que um banquinho de praça acaba sendo mais um dos espaços possíveis para essa exibição. Além, claro, do fato da tradução literal acabar jogando o sentido da música para outro contexto aqui no Brasil. Os amantes dos bancos públicos me soam mais como investidores do que como namorados.

Ao longo da tradução, outras vozes foram ressoando o que Brassens canta. Uns versos de “Maçã no rosto”, de Djavan, “Me beije devagarinho/ Sem fazer nenhum esforço/ Tô doído por seu carinho/ Pra sentir aquele gosto/ Que você tem na maçã do rosto/ Que você tem na maçã do seu rosto”<sup>141</sup> de onde bebi para os finais dos dois versos finais do refrão: “Dizem eu te amo bem devagarin’/ Com o sorriso coladin’”. Um ou outro “tudo é lindo”, de Caetano Veloso, ou o quadro pintado pelo cantor baiano em “Eu te amo”<sup>142</sup>, a declaração bobamente apaixonada de Chico César em “É só pensar em você”<sup>143</sup>, ecoavam a delicadeza do início de um sentimento que é mesmo despudorado, sem vergonha de se sentir.

<sup>141</sup> Áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QTZpoceteww>. Acesso em 21 jun. 2024.

<sup>142</sup> Áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wZveyfSfWBw>. Acesso em 21 jun. 2024.

<sup>143</sup> Áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kjSHTaqrMuk>. Acesso em 21 jun. 2024.

Em contrapeso aos amantes debutantes, cantados por Brassens, a família tradicional, o recalque e o esquecimento do afeto como vingança de um relacionamento falido, ouvia a voz rouca de Márcia cantando “Veneno”<sup>144</sup>, de Paulo César Pinheiro e Eduardo Gudin: “Dei o manto pra quem vai me desnudar/ E em meu canto abriguei quem vai me expulsar/ Eu te dei de beber/ No mesmo copo você vai me envenenar”.

A transição dos amores no início, pós-matrimônio ou terminados, ao longo dessa canção, demonstra as variadas nuances da figuração do amante, o que também se verifica em outras canções, tais como “Le Parapluie”<sup>145</sup>, onde o amante é um sujeito encantado pela inocência da bela jovem que aceita uma carona em seu guarda-chuva:

*Un p'tit coin d' parapluie,  
Contre un coin d' paradis.  
Elle avait quelque chos' d' un ange,  
Un p'tit coin d' paradis,  
Contre un coin d' parapluie.  
Je n' perdais pas au change,  
[...]  
Chemin faisant, que ce fut tendre  
D'ouïr à deux le chant joli  
Que l'eau du ciel faisait entendre  
Sur le toit de mon parapluie.<sup>146</sup>*

Ou em “L’orage”, onde o amante narra sua desdita de ter se apaixonado por sua bela vizinha, casada e adúltera. Ou ainda o amante que narra o amor fraternal e maternal em “Chanson pour L’Auvergnat” e “La cane de Jeanne”. O Brassens amante ficcionaliza, em várias de suas canções, seus distintos modos de amar, como pontua Silvestre (2009, p. 208, grifos meus):

No amor, como na vida, as nuances são muitas, e nas canções de Brassens nem todos os amores são comparáveis. Alguns são calmos, outros exaltados, outros desaparecem rapidamente, como é o caso da paixão. Note-se que é sempre o homem quem suporta o peso da saudade de amor, é sempre o personagem masculino quem conta a história

<sup>144</sup> Áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nhixmPgutz4>. Acesso em 21 jun. 2024.

<sup>145</sup> Áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d9K3nfd51tc>. Acesso em 21 jun. 2024.

<sup>146</sup> “Um cantinho de guarda-chuva./Contra um cantinho do paraíso./Ela tinha uma espécie de anjo./Um cantinho do paraíso./Contra um cantinho de um guarda-chuva./Eu não, eu não perderia, / Claro! No caminho, como foi terno/ Ouvirmos juntos a linda canção/ Que a água do céu fez ouvir/ No telhado do meu guarda-chuva”

(*não deve ser confundido com o autor, todos os seus amores não foram tão diversos nem tão numerosos*). As ‘jolies fleurs dans une peau de vache’ [lindas flores em couro de vaca] existem e sempre existirão, é uma parte inerente da condição humana, mas estas lindas meninas são, em última análise, admiradas por Brassens, são tão vivas, tão interessantes que tudo lhes é perdoado, pois, em última análise, deram um pouco de felicidade ao pobre amante.<sup>147</sup>

Silvestre também relata o pouco número de relacionamentos amorosos não ficcionais vividos pelo Brassens. De fato, embora tenha vivido um relacionamento afetivo e aberto com Jeanne<sup>148</sup>, o cantautor manteve-se fiel a Joha Heiman, sua *püppchen*, de 1947 até seu falecimento em 1981. Para ela, ele compôs algumas de suas canções mais delicadas, nas quais a figura do amante é de um homem pleno e realizado no relacionamento. “Je me suis fait tout petit” é uma dessas canções cuja letra vai a seguir, no Quadro 17, acompanhada da minha tradução.

**Quadro 17 - “Je me suis fait tout petit”: letra original e tradução minha**

<p><b>“Je me suis fait tout petit”<sup>149</sup></b></p> <p>I Je n'avais jamais ôté mon chapeau Devant personne Maintenant je rampe et je fait le beau Quand elle me sonne J'étais chien méchant, elle me fait manger Dans sa menotte J'avais des dents d'loup, je les ai changées Pour des quenottes</p> <p><b>Je m'suis fait tout petit devant une poupée Qui ferme les yeux quand on la couche Je m'suis fait tout petit devant une poupée Qui fait Maman quand on la touche</b></p>	<p><b>“Eu fico pitico”<sup>150</sup></b></p> <p>I Eu nunca tirei meu chapéu sorrindo Pr'uma pessoa Mas agora rastejo e fico lindo Se tua voz ecoa Eu era um selvagem, ela me fez comer todo educado Eu era um tigrão, mas em sua mão Virei um gato</p> <p><b>Eu fico pitico assim com você Que aperta os olhos quando me vê Eu fico pitico assim com você Que diz ‘meu denngo’ a este amante</b></p>
---	--

<sup>147</sup> “En amour comme dans la vie, les nuances sont nombreuses, et dans les chansons de Brassens tous les amours ne sont pas comparables . Certains sont tranquilles, d’autres exaltés, d’autres s’éteignent rapidement, ce qui est le cas de la passion . Il faut noter que c’est toujours l’homme qui fait les frais du mal d’amour, c’est toujours le personnage masculin qui raconte (il ne faut pas le confondre avec l’auteur, tous ses amours ne furent ni aussi divers ni aussi nombreux). Des ‘jolies fleurs dans une peau de vache’ il y en a et il y en aura toujours, cela fait partie inhérente de la condition humaine, mais ces jolies filles sont au fond admirées par Brassens, elles sont tellement vivantes, tellement intéressantes que tout leur est pardonné puisque, finalement, elles ont donné un peu de bonheur au pauvre amoureux.”

<sup>148</sup> Jeanne Le Bonniec foi a senhora que cedeu um teto a Brassens, na casa Le Impasse Florimont, após a fuga do cantautor do trabalho obrigatório durante a Segunda Guerra. Na casa, que mais parecia um cortiço, Brassens morou até 1966 (Dicale, 2011, p.20). Ela era casada com Marcel Plache e mantinha um relacionamento amoroso com Brassens que também tinha outras aventuras afetivas. Jeanne é figura recorrente em algumas composições de Brassens, tais como “La cane de Jeanne”, “Jeanne”, “Ballade des dames du temps jadis” e “La femme d’Hector”, “Chanson pour L’Auvergnat” (escrita especialmente para Marcel), entre outras.

<sup>149</sup> Utilizei as seguintes performances para construir minha tradução: A versão de Brassens de 1979, ao vivo, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IPRY-QOI-ak>. Acesso em 21 jun. 2024; A versão em francês e espanhol de Las Hermanas Caronni, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p2bLSKrh6U0>. Acesso em 21 jun. 2024; E a versão de Leïla and The Koalas, disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=E\\_33pxbZzKE](https://www.youtube.com/watch?v=E_33pxbZzKE). Acesso em 21 jun. 2024.

<sup>150</sup> Áudio disponível em: <https://on.soundcloud.com/vmi96vXkhifKirS29>. Acesso em 09 jul. 2024.

<p>II</p> <p>J'étais dur à cuire, elle m'a converti La fine mouche Et je suis tombé tout chaud, tout rôti Contre sa bouche Qui a des dents de lait quand elle sourit Quand elle chante Et des dents de loup quand elle est furie Qu'elle est méchante</p> <p><b>Je m'suis fait tout petit devant une poupée Qui ferme les yeux quand on la couche Je m'suis fait tout petit devant une poupée Qui fait Maman quand on la touche</b></p> <p>III</p> <p>Je subis sa loi, je file tout doux Sous son empire Bien qu'elle soit jalouse au-delà de tout Et même pire Une jolie pervenche qui m'avait paru Plus jolie qu'elle Une jolie pervenche un jour en mourut A coup d'ombrelle</p> <p><b>Je m'suis fait tout petit devant une poupée Qui ferme les yeux quand on la couche Je m'suis fait tout petit devant une poupée Qui fait Maman quand on la touche</b></p> <p>IV</p> <p>Tous les somnambules, tous les mages m'ont Dit sans malice Qu'en ses bras en croix, je subirais mon Dernier supplice Il en est de pires il en est d'meilleures Mais à tout prendre Qu'on se pendre ici, qu'on se pendre ailleurs S'il faut se pendre</p> <p><b>Je m'suis fait tout petit devant une poupée Qui ferme les yeux quand on la couche Je m'suis fait tout petit devant une poupée Qui fait Maman quand on la touche</b></p>	<p>II</p> <p>O meu paladar era infantil, Hoje é aguçado E eu tombei de amor, quando ela me viu Fui devorado Eu rio sem jeito quando ela ri Ou quando canta Seus trejeitos de tigresa enfim Tudo me encanta</p> <p><b>Eu fico pitico assim com você Que aperta os olhos quando me vê Eu fico pitico assim com você Que diz 'meu denngo' a este amante</b></p> <p>III</p> <p>Obedeço cego, piso de mansinho Em seu terreno Sei que seu ciúme não é bonitinho Nem é sereno Se outra linda rosa vinga em meu jardim Mais perfumada Você encontra a flor e lhe dá um fim Mata a paulada</p> <p><b>Eu fico pitico assim com você Que aperta os olhos quando me vê Eu fico pitico assim com você Que diz 'meu denngo' a este amante</b></p> <p>IV</p> <p>Todo ser que sonha, mago ou vidente, Diz sem malícia Que em seus braços acho sofregamente Uma carícia De mal a pior, de pior a melhor Mas sobretudo Se me enforco aqui, seja como for É contigo em tudo</p> <p><b>Eu fico pitico assim com você Que aperta os olhos quando me vê Eu fico pitico assim com você Que diz 'meu denngo' a este amante</b></p>
---	---

Fonte: Elaborado pela autora.

Para traduzir essa canção, ouvi pelo menos três versões distintas que me guiaram pelas escolhas rítmicas. A versão de Las Hermanas Caronni, disponível no álbum *Echos d'aujourd'hui* (2013) me ajudou a entender a divisão rítmica do refrão, onde Brassens faz um ajuntamento de palavras “Je me suis fait tout petit” (jemsfétupeti) que complica a elisão para transmitir a mensagem. Optei por “pitico”, um modo informal e comum de dizer “pequeninho”, para emular sonoramente a abertura bucal da versão em francês e pela acentuação tônica que facilita a supressão da última sílaba no canto. As referências vocabulares

ecoam uma lista grande de canções de amor em português brasileiro: “devoro” ecoa “Eu te devoro”<sup>151</sup> de Djavan; “rosa”, ecoa as vozes de Djavan e Chico Buarque na canção “A Rosa”<sup>152</sup>; “tigresa”<sup>153</sup> é referência à canção homônima de Caetano Veloso; o ciúme da mulher, também ecoa música homônima de Caetano Veloso<sup>154</sup>; “sem malícia” é uma resposta ao “com malícia” de Jorge Ben em “Menina Mulher da pele preta”<sup>155</sup>; e “meu dengo” ecoa não apenas a canção homônima de Roberta Miranda<sup>156</sup>, mas outra tradução que fiz para a performance de Nina Simone de “My baby just cares for me”, como “Meu dengo só pira em mim”. As vozes de tantos ecoam tanto de um mesmo sentimento de se fazer impotente perante o amor, de conceder e negociar para o relacionamento prosseguir em conjunto. E essa escolha de se fazer pitico é consciente e poderia ser encarada, portanto, como uma *confluência* de afetos, para emprestar um termo caro a Nego Bispo e que Renato Noguera<sup>157</sup> (2021) explica, em relação aos relacionamentos amorosos, assim:

Nego Bispo nos fala de outra palavra germinante para implementar políticas de bem-estar, *confluência*. Aqui, pretendo defender uma hipótese simples: confluência é mais adequado para um encontro amoroso do que a aliança. A confluência, nas palavras de Nego Bispo, é estrutural. Para amar é necessário confluir, isto é, um encontro em que dois ou mais seres fazem o curso em companhia sem que isso seja uma estratégia para obter um ganho individual. Por exemplo, dois rios próximos que estão secando, encontram-se e formam, juntos, um novo curso mais caudaloso. A confluência é um caminho possível para a vida amorosa. Primeiro, porque confluir diz respeito ao encontro e à capacidade de fazer em companhia sem calcular o que ganha ou o que perde. [...] O conceito de confluência informa que amar é muito mais se juntar para viver do que viver para juntar coisas.[...] Confluir implica numa confiança em que os segredos se transformam em intimidade.

Brassens foi homem branco, cis, hétero e francês — ou seja, um sujeito no centro do mundo —, e renega uma tradição patriarcal que lhe facilitaria a vida afetiva, já que, tradicionalmente, homens têm poder sobre as mulheres. Ele faz essa escolha anárquica e subversiva de ser livre em seus amores caracterizando a instituição do casamento como algo que despoetiza as mulheres:

Se o amor é um ato supremo de liberdade, o casamento despoetiza as mulheres. O autor abomina esse estado e, colocando em prática suas ideias, e fiel ao ideal da poesia provençal medieval, conviverá com a mulher que ama como um ‘éternal fiancé’ [noivo eterno]. Para ele, a mulher não é um corpo de uso exclusivo, nem um faz-tudo

<sup>151</sup> Áudio disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_dnB4nWckxg](https://www.youtube.com/watch?v=_dnB4nWckxg). Acesso em 24 jun. 2024.

<sup>152</sup> Áudio disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=TY-v\\_IFSACE](https://www.youtube.com/watch?v=TY-v_IFSACE). Acesso em 24 jun. 2024.

<sup>153</sup> Áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sSqU6vgs3Dc>. Acesso em 24 jun. 2024.

<sup>154</sup> Áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5ipg14pGCLY>. Acesso em 24 jun. 2024.

<sup>155</sup> Áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=COGWtCxmrxI>. Acesso em 24 jun. 2024.

<sup>156</sup> Áudio disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_cCfvZ3NULg](https://www.youtube.com/watch?v=_cCfvZ3NULg). Acesso em 24 jun. 2024.

<sup>157</sup> Renato Noguera é filósofo, escritor, professor e pesquisador. <https://www.youtube.com/watch?v=NyhM6UbPwSI>. Acesso em 24 jun. 2024.

a serviço do homem. Sua declaração de amor é ‘La non-demande en mariage’ que dedica a Püppchen.<sup>158</sup> (Silvestre, 2009, p. 204)

A canção “La non-demande en mariage” cuja letra vai a seguir, no Quadro 18, acompanhada da tradução em português de Rodrigo Amarante, explicita a idealização negativa que ele faz do casamento em relação à realidade que adotou com Joha Heiman ao longo da vida.

---

<sup>158</sup> “Si l’amour est un acte suprême de liberté, le mariage dépoétise la femme . L’auteur abhorre cet état là et, mettant en pratique ses idées, et fidèle à l’idéal de la poésie provençale médiévale, vivra avec la femme qu’il aime en ‘éternel fiancé’. Pour lui, la femme n’est ni un corps à usage exclusif, ni une bonne à tout faire au service de l’homme . Sa déclaration d’amour c’est ‘La non-demande en mariage’ qu’il dédiera a Püppchen.”

**Quadro 18** - “La non-demande en mariage” - letra original e tradução de Rodrigo Amarante

“La non-demande en mariage” <sup>159</sup>	“O não-pedido de casamento” <sup>160</sup>
<p>Ma mie, de grâce, ne mettons Pas sous la gorge à Cupidon Sa propre flèche Tant d'amoureux l'ont essayé Qui, de leur bonheur, ont payé Ce sacrilège <b>J'ai l'honneur de ne pas te demander ta main Ne gravons pas nos noms au bas d'un parchemin</b></p>	<p>Meu bem, por Deus, tenho um pedido Não apontemos pro Cupido Sua própria flecha Tantos amantes se arriscaram Com seu gozo eles pagaram Tal sacrilégio  (sem refrão)</p>
<p>Laissons le champs libre à l'oiseau Nous serons tous les deux prison- -Niers sur parole Au diable les maîtresses queux Qui attachent les cœurs aux queues Des casseroles! <b>J'ai l'honneur de ne pas te demander ta main Ne gravons pas nos noms au bas d'un parchemin</b></p>	<p>Uma aliança em cada mão A jurar ordem de prisão Em domicílio Pro inferno, Amélias secas amas Que deixam frias suas camas Pra pilar milho <b>Eu tenho a honra de não te pedir a mão Pra quê firmar no pergaminho essa união?</b></p>
<p>Vénus se fait vieille souvent Elle perd son latin devant La lèche-frite A aucun prix, moi je ne veux Effeuille dans le pot-au-feu La marguerite <b>J'ai l'honneur de ne pas te demander ta main Ne gravons pas nos noms au bas d'un parchemin</b></p>	<p>Vénus presa perde o viço E com o choriço frita o juízo Cai na comida Por nada neste mundo eu vou Despetalar sobre o escargot A margarida</p>
<p>On leur ôte bien des attraits En dévoilant trop les secrets De Mélusine L'encre des billets doux pâlit Vite entre les feuillets des li- -Vres de cuisine <b>J'ai l'honneur de ne pas te demander ta main Ne gravons pas nos noms au bas d'un parchemin</b></p>	<p>Cai o véu, com ele o encanto O segredo da sereia, o canto De melusine O batom nas cartas perde a cor Entre uma e outra página do Nouvelle cuisine <b>Eu tenho a honra de não te pedir a mão Pra quê firmar no pergaminho essa união? Eu tenho a honra de não te pedir a mão Pra quê firmar no pergaminho essa união?</b></p>
<p>Il peut sembler de tout repos De mettre à l'ombre, au fond d'un pot De confiture La jolie pomme défendue Mais elle est cuite, elle a perdu Son goût "nature" <b>J'ai l'honneur de ne pas te demander ta main Ne gravons pas nos noms au bas d'un parchemin</b></p>	<p>É muito fácil a gente pensa Largar no fundo da despensa Numa conserva O belo fruto proibido Perdeu o gosto, foi cozido Não se preserva</p>
<p>De servante n'ai pas besoin Et du ménage et de ses soins Je te dispense Qu'en éternelle fiancée A la dame de mes pensées Toujours je pense <b>J'ai l'honneur de ne pas te demander ta main Ne gravons pas nos noms au bas d'un parchemin</b></p>	<p>De uma empregada eu não preciso Tratado a pão de ló, aviso Não quero nunca ser Como uma noiva eterna intento A dona dos meus pensamentos Eu sempre ver <b>Eu tenho a honra de não te pedir a mão Pra quê firmar no pergaminho essa união? (3x)</b></p>

**Fonte:** Elaborado pela autora.

O amor perde a cor a cada vez que a mulher é privada de fazer aquilo que, para o cantautor, seria seu cerne existencial: viver pelo desejo e pela sedução. É, de fato, uma idealização simplista do que uma mulher pode galgar da própria existência, mas é a figuração do amor como algo sumariamente regido pela liberdade de escolhas dos indivíduos que potencializa a leitura da anarquia particular de Brassens pelo viés amante. Por mais que ele esteja inserido em determinado tempo histórico e seja, inevitavelmente, limitado socialmente para exercer seu poder de escolhas afetivas, a desdobra da defesa do amor como ato de extrema liberdade abre um leque de possibilidades de amar, regidas, claro, por seu moralismo particular: ora terno, ora viril, ora sarcástico, ora misógino, ora humilde. O Brassens amante conversa com as várias formas de amor que lhe são possíveis, dentro de sua historicidade. Além dos amores carnavais, poéticos e humorísticos, a expressão do amor fraterno também é regida pelas liberdades individuais, como argumenta André Tillieu, no artigo “Brassens, un poète” (1992, p. 26):

É com uma ternura, fortemente matizada de virilidade que Brassens celebrou a Amizade, um dos seus outros temas preferidos. A cordialidade franca e tranquila que nada pode quebrar, baseada, claro, na liberdade mútua. Aqui as portas estão abertas e não é preciso insistir: Brassens é amizade em carne e osso! Não arriscamos esquecer: o homem deixou-nos uma canção, ‘Les Copains d’abord’, que é uma marsehesa da amizade, o hino de união da banda a Brassens. Mas outros textos, como ‘Au bois d’mon coeur’, ‘Les Illusions perdus’, ‘Le vieux Léon’, num registro menos marcial, em nada lhe são inferiores em termos de emoção e espontaneidade. Além disso, há, ao longo desta obra, um tom que não engana, e que é exatamente o tom do carinho. Provavelmente é por isso que Brassens não tinha ‘fãs’ (obviamente) ou admiradores: ele só tinha amigos.<sup>161</sup>

O hino ao qual Tillieu se refere, “Les copains d’abord”, é, de fato, um exemplar de amor fraternal. Brassens a compôs para ser trilha do filme “Les copains” (1965), dirigido por Yves Robert. Mas a composição foi finalizada a partir de consultas aos seus amigos de banda contando com, ao menos, duas versões anteriores da canção até chegar na que seria gravada no disco homônimo de 1964.

<sup>159</sup> Áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jzmQcdw9IPU>. Acesso em: 21 jun. 2024.

<sup>160</sup> Áudio disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_Z5nxuuzDz8](https://www.youtube.com/watch?v=_Z5nxuuzDz8). Acesso em 21 jun. 2024.

<sup>161</sup> “C’est avec une tendresse, fortement teintée de virilité, que Brassens a célébré l’Amitié, un de ses autres thèmes de prédilection. La cordialité franche, tranquille, que rien ne peut entamer, fondée bien entendu sur une liberté mutuelle. Ici les portes sont bien ouvertes et il n’y a pas lieu d’insister : Brassens, c’est l’amitié en chair et en os ! Nous ne risquerons pas de l’oublier : le bonhomme nous a laissé une chanson, Les Copains d’abord, qui est la Marseillaise de l’amitié, l’hymne de ralliement de la bande à Brassens. Mais d’autres textes, comme ‘Au bois d’mon coeur’, ‘Les Illusions perdues’, ‘Le vieux Léon’, dans un registre moins martial, ne le cèdent en rien aux ‘Copains’ aux chapitres de l’émotion et de la spontanéité. Au reste, il y a, à travers toute cette œuvre, un ton qui ne trompe pas, et qui est le ton exact de l’affection. C’est sans doute pour cela que Brassens n’a pas eu réellement de ‘fans’ (évidemment) ni d’admirateurs : il n’a eu que des amis.”

**Figura 13** - Da direita para a esquerda: o baixista Pierre Nicolas, o escritor René Fallet, Georges Brassens e o escritor Louis Nucera, na praia de Sète



Fonte: <https://vagabondageautourdesoi.com/2021/02/05/georges-brassens-les-copains-dabord/>.

A canção é recheada de referências marítimas não por acaso. Segundo Bruno de Stabenrath (2016), em artigo no site *La règle du jeu*, Brassens se inspirou em uma viagem que fez de barco ao porto de Sète. O capitão do barco aparentava embriaguez e confundia bombordo com estibordo. Brassens narra o ocorrido a seus amigos René Fallet, Jean-Pierre Chabrol, Louis Nucera, Pierre Nicolas e diz se lembrar da peça teatral *Marius* (1929), de Marcel Pagnol, cujo enredo apresenta as desventuras de um jovem que sonha navegar pelo mundo, mas se vê apaixonado por uma amiga de infância que não vê futuro na relação com um marinheiro. Brassens compara o capitão do barco em que viajava com Marius, para ele, “um grande corno” que bebeu todo o salário e foi navegar de estômago vazio.

A seguir, no Quadro 24, disponibilizo a letra em francês acompanhada de uma das traduções para o canto que fiz.

**Quadro 19** - “Les copains d’abord”: letra original e tradução minha

“Les copains d’abord” <sup>162</sup>	“Comparsas, a bordo” <sup>163</sup>
--------------------------------------	-------------------------------------

<sup>162</sup> Para traduzir, me inspirei na versão de estúdio feita por Brassens, com áudio disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=PT7U\\_GzRIv0](https://www.youtube.com/watch?v=PT7U_GzRIv0). Acesso em 21 jun. 2024; na versão para o inglês de Andrew B. Kelly e interpretada por Graeme Allwright com letra disponível em: <https://mojim.com/usy154784x1x11.htm>. Acesso em 27 jun. 2024, e áudio disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ceZ0AoQo1Co>. Acesso em 21 jun. 2024; na versão ao vivo de Brassens au Top Club, na companhia de Joel Favreau, Pierre Nicolas um coro de amigos, com vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f5soF2lsE9A>. Acesso em 21 jun 2024; e na versão do Trio Esperança, com letra disponível em: <https://lyricstranslate.com/en/trio-esperanca-les-copains-dabord-lyrics.html>, e áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yrBdn8qOZkI>. Acesso em 27 jun. 2024.

<sup>163</sup> Áudio disponível em: <https://on.soundcloud.com/ZG7V2AphwFCZdCYA7>. Acesso em 09 jul. 2024.

<p>I Non, ce n'était pas le radeau De la Méduse, ce bateau Qu'on se le dise au fond des ports Dise au fond des ports Il naviguait en père peinarde Sur la grand-mare des canards Et s'appelait les Copains d'abord Les Copains d'abord</p> <p>II Ses fluctuat nec mergitur C'était pas d'la littérature N'en déplaise aux jeteurs de sort Aux jeteurs de sort Son capitaine et ses matelots N'étaient pas des enfants d'salards Mais des amis franco de port Des copains d'abord</p> <p>III C'étaient pas des amis de lux' Des petits Castor et Pollux Des gens de Sodom' et Gomorrh' Sodome et Gomorrhé C'étaient pas des amis choisis Par Montaigne et La Boétie Sur le ventre, ils se tapaient fort Les copains d'abord</p> <p>IV C'étaient pas des anges non plus L'Évangile, ils l'avaient pas lu Mais ils s'aimaient toutes voiles dehors Toutes voiles dehors Jean, Pierre, Paul et compagnie C'était leur seule litanie Leur Credo, leur Confiteor Aux copains d'abord</p> <p>V Au moindre coup de Trafalgar C'est l'amitié qui prenait l'quart C'est elle qui leur montrait le nord Leur montrait le nord Et quand ils étaient en détresse Qu'eux bras lançaient des S.O.S On aurait dit des sémaphores Les copains d'abord</p> <p>VI Au rendez-vous des bons copains Y avait pas souvent de lapins Quand l'un d'entre eux manquait à bord C'est qu'il était mort Oui, mais jamais, au grand jamais Son trou dans l'eau n'se refermait Cent ans après, coquin de sort Il manquait encore</p>	<p>I Não é A Balsa da Medusa Nem Navio de Teseu, escusa Que a gente frui só do melhor Do bom e do melhor Já navegou só, na lanterna Cruzou o mar, de forma terna Seu nome "Comparsas, a bordo" "Comparsas, a bordo"</p> <p>II Sem seguir Ordem, ou Progresso Existirmos, esse é o verso Desculpa, os quem têm olho gordo Quem tem olho gordo Com a marujada e o comandante O nosso barco vai adiante Seja no "claro" ou no "discordo"! Comparsas, a bordo</p> <p>III Não somos parças só no luxo Somos mais Castor e Pólux Sem termos nem onde cair mortos Onde cair mortos O que nos juntou foi a boemia Algo mais forte que poesia Cantamos sem errar o Dó Comparsas, a bordo</p> <p>IV Não somos anjos, só colegas Nosso deus é que me navega O leme vai no amor maior Vai no amor maior João, Pedro, Paulo e companhia Cantam diversas ladainhas Seja um samba ou Belchior Comparsas a bordo</p> <p>V E se tem golpe do destino Se o barco segue serpentina Amizade aponta pro norte Aponta pro norte Mesmo que sob forte estresse Todos encarnam o S.O.S E encontram a luz do farol Comparsas a bordo</p> <p>VI Em todo encontro é interessante Não tem um rato ou aspirante Aqueles que não estão a bordo Só podem estar mortos E mesmo assim serão lembrados Hoje, amanhã ou no passado Permanecendo após a morte Pra dar boa sorte</p>
---	--

<p>VII Des bateaux j'en ai pris beaucoup Mais le seul qu'ait tenu le coup Qui n'ait jamais viré de bord Mais viré de bord Naviguait en père peinard Sur la grand-mare des canards Et s'appelait les Copains d'abord Les Copains d'abord.</p>	<p>VII Eu já andei em muitos barcos Esse é o melhor, já disse o bardo E nunca deu ponto sem nó Só ponto com nó Já navegou só, na lanterna Cruzou o mar, de forma terna Seu nome: “Comparsas, a bordo” “Comparsas, a bordo”</p>
--	--

Fonte: elaborado pela autora.

As referências marítimas aparecem ao longo das estrofes 1, 2, 5, 6 e 7 e são utilizadas tanto metaforicamente para pintar o quadro de “Amigos primeiro” (Les copains d’abord”, quanto no sentido literal, para se referir ao barco e seus trajetos. Na primeira estrofe, é citada a fragata de Medusa, com referência ao acidente ocorrido com um barco francês que afundou, rumo ao Senegal, e cujos sobreviventes, que ficaram à deriva numa pequena jangada, apelaram para o canibalismo para manterem-se vivos. Esse fato histórico é retratado na tela “A Balsa de Medusa” (1819), de Théodore Géricault, cuja imagem vai a seguir:

Figura 14 - A Balsa de Medusa



Fonte: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/a-jangada-da-medusa-theodore-gericault/>.

As referências náuticas e à cultura francesa seguem nos termos “père peinard”, que tanto pode referir a uma antiga publicação anarquista “Le père peinard” quanto a um “pai relaxado”,

que abandona o filho à deriva. Também em “grand-mare des canards” ou “lagoa grande dos patos” faz referência a um local específico perto do porto de Paris, cujo mar é calmo, lamacento e bastante fedido. Ainda na segunda estrofe, o primeiro verso se refere ao lema em latim da cidade de Paris “Fluctuat nec Mergitur”, que poderia bem ser traduzido por “balança mas não cai” ou “flutuar, nunca imergir”. A seguir, na quinta estrofe, a menção à Batalha de Trafalgar e a queda de Napoleão servem para demonstrar que, embora os amigos a bordo discutam e passem por tormenta, não naufragam, pois a amizade é a bússola que os guia. Na sexta estrofe, Brassens faz menção à não existência na embarcação de “lapins” (coelhos), palavra associada a mau agouro pelo fato desses roedores fazerem buracos na madeira, o que pode afundar o barco. Ao contrário, o buraco que tem ali é aquele deixado pelos amigos que se foram. Nessa estrofe há uma quebra de padrão de repetição, presente em todas as outras, nos versos “Quand l’un d’entre eux manquait à bord/ C’est qu’il était mort”, um artifício estilístico de demarcar na canção que a morte chega de surpresa, mudando o ritmo de vida dos que ficam.

Nas terceira e quarta estrofes Brassens traz referências literárias. Na terceira estrofe estão as seguintes: o mito dos gêmeos Castor e Pólux que foram eternizados por Zeus na constelação de gêmeos e o amor fraternal de meio-irmãos para sinalizar os laços mantidos entre os comparsas a bordo; a metaforização de Sodoma e Gomorra como locais de obscenidade e homossexualidade, portanto, não representativas deste barco; “Montaigne e La Boétie”, na menção ao amigo de vida do autor do ensaio “Sobre a amizade” e da frase “porque era ele, porque era eu” e que residia em Étienne de La Boétie, também para demonstrar a amizade a bordo do barco. Na quarta estrofe, a referência literária é à Bíblia, em especial aos Evangelhos, pois a amizade ali pintada é a fraternidade universal de Deus na terra com seus apóstolos. Mas, como bom anticlerical, Brassens renega ligação à igreja e canta que os amigos da embarcação são mais da prática do evangelho do que da leitura religiosa, especialmente nas litânias do “credo” e da “confissão” que só encontra sentido nas relações de amizade.

Para cantar tantas referências em português brasileiro, bebi de outras traduções em inglês e em português para me auxiliar nas escolhas que faria. Para mim, não faz muito sentido manter o lema de Paris ou referir a batalha de Trafalgar. Brinquei com o que é narrado a cada estrofe tentando mencionar excertos de músicas nacionais cujo mote é amizade, navegação e morte. Assim, o lema “Existirmos” de “Cajuína”, “quem me navega” de “Timoneiro”, os ecos de “A palo seco”, que canta a amizade como um gesto de lidar com as diferenças de pensamento. O religação se dá quando esses amigos entoam junto “um samba ou um Belchior”.

Na tradução, a escolha do nome da embarcação passou por várias opções: “Meus compays, a bordo”; “Amigos, a bordo”, “Antes os confrades”. O termo espanhol “compay”

ficou latejando na minha cabeça por um longo tempo, um resquício de Compay Segundo e seu grupo Buena Vista Social Club que ecoa na música “Me gustas tú” de Mano Chao. As vozes vibram fundo na memória afetiva ao ouvir essa faixa de Brassens.

A escolha por “Comparsas, a bordo”, num chamamento, preza pela manutenção melódica, pela sinonímia e, ao mesmo tempo, refere-se ao cortejo de Candombe “La comparsa de la Mama Negra”<sup>164</sup>, típico nos países latino-americanos de língua espanhola, em especial nos Andes Equatorianos. No cortejo, pessoas fantasiadas se reúnem nas ruas, em blocos, cantando festejos que mesclam saudações a deuses andinos, católicos e africanos, num sincretismo que não deixa cair no esquecimento a violência nas colônias de extração do continente americano.

A partir desta breve aproximação, depreendo que, mesmo que as composições de Brassens ainda respondam, historicamente, à herança francesa pós-Segunda Guerra, suas letras também conversam com movimentos posteriores em países periféricos. A repercussão delas, ainda hoje, não se atém aos recentes ataques terroristas em solo francês<sup>165</sup>, mas também funciona como um local de resposta à onda reacionária ao redor do mundo, como uma revolta por meio do poema, como pontua Guilherme Gontijo Flores, no artigo “A revolta do poema” (2019). Flores argumenta sobre a possibilidade de poema fazer-se corpo de revolta, ou ceder espaço para que o corpo seja revolta a um movimento discursivo oficial, pois

[...] a revolta não pretende organizar qualquer projeto imediato que se aplique ao amanhã, mas apenas evoca as potencialidades de um futuro aberto a relações imprevisíveis. [...] a revolta evoca um futuro sem o preparar, movimenta o presente sem apresentar um caminho fechado e bem delimitado; nesse sentido, a revolta, muito mais do que a revolução, seria capaz de abrir portas instáveis e produtivas, porque flerta diretamente com a destruição de uma continuidade, ao passo que a revolução sempre busca construir, mesmo quando anuncia o contrário. (FLORES, 2019, pp. 122-123).

As canções de Brassens continuam atuais porque surgiram em um período de ruínas, especificamente pós-guerra, caracterizando-se como mensageiras de um espaço-tempo em que as fronteiras nacionais se reafirmavam. Em 2024, essas canções se revoltam no tempo de ruínas oriundo de um período recente no qual um vírus mortal não respeitou quaisquer fronteiras terrestres ou de língua nos submetendo à defesa de estruturas: nossas casas, nossos corpos sem

<sup>164</sup> Para mais aprofundamento sobre o cortejo, cf. <https://www.mamanegra.com.ec/la-comparsa-de-la-mama-negra>. e cf. vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yj0vfePjG64>. Acesso em 27 jun. 2024.

<sup>165</sup> Em janeiro de 2015 houve um atentado terrorista ao jornal satírico francês Charlie Hebdo, com 12 mortos e 5 feridos. Uma das respostas dada a esse massacre foi a execução da canção póstuma de Brassens, “Quand les cons sont braves”, interpretada por Maxime Le Forestier, em 2005, e retomada em memória aos mortos pelo atentado.

contato, o Estado inquirido a agir responsabilmente para nos conter. Compreendo essas canções e seus *topoi* variados, tanto as mais anarquistas quanto as mais triviais, como espaço onde é possível uma partilha do sensível (Rancière, 2005), seja pela particularidade histórica do músico francês ou pelo eco de sua mensagem individual em outros corpos, em outros tempos históricos, num movimento físico de revolta: tanto ao corpo de Brassens, quanto de um corpo outro, no caso deste trabalho, o meu corpo em reação a um período politicamente opressor e que encontra na incorporação da voz de Brassens um modo de resistência e subversão.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho procurei transitar pela prática de tradução de canção para o canto e discutir a teoria e a crítica de tradução de canção que convoca os corpos envolvidos nessa relação. Parti dos argumentos de Susam-Sarajeva (2008), que fala da dificuldade e da escassez de estudos sobre esse tipo específico de tradução por três motivos: o lugar social da canção popular; a versão de canção não ser um tipo “duro” de tradução, já que não se trata apenas de transferência de palavras; e a característica multi-área desse tipo de atividade, abrangendo música, literatura, antropologia, filosofia entre outros campos. Aqui me ative principalmente ao segundo e terceiro aspectos por ela apontados. Careceria de muito mais tempo de pesquisa e de uma absorção mais aprofundada dessas áreas para desenvolver um pensamento crítico mais amplo que conseguisse, por exemplo, minimamente mapear as linhas de abordagem da tradução de canção nessas áreas. Também seria necessário um estudo à parte sobre a problemática da tradução de canção não ser visto como um tipo duro dentro de sua própria área.

A canção popular foi o principal objeto escolhido para a discussão, visto sua dimensão tripla de acordo com Ruth Finnegan (2008a) e que abrange música, letra e performance. Optei por discutir a tradução de canção popular por seu meu *métier*, mas também pelas infinitudes de interpretações da letra e da música no corpo grotesco bakhtiniano do intérprete. Para isso, elenquei quatro elementos que julgo serem relevantes quando o projeto de traduzir canção envolve a interpretação vocal do próprio tradutor, como é o meu caso.

O primeiro deles, a cantabilidade, é uma tentativa de aproximação com os escritos de Peter Low (2005; 2017) e sua proposição de Pentatlo para a tradução de canção. Considero essa divisão feita por ele muito produtiva e, ao mesmo tempo, restritiva. Produtiva porque formaliza um modo de se pensar a prática e seus elementos. Dentre os 5 elementos do Pentatlo, a cantabilidade consegue expandir o formalismo constritor das traduções que fogem a um padrão. Low é estruturalista e propõe o Pentatlo pensando em um padrão qualificador de boas ou más traduções. Não consigo aplicar todo o seu pensamento pois enxergo a tradução, seja de canções ou de quaisquer outros tipos ficcionais, como relação afetiva. Recorri, portanto, a outro teórico, Johan Franzon (2008), para compreender melhor os níveis formais de cantabilidade que ele desenvolve: o nível prosódico, o poético e o semântico. Também para compreender as limitações desse conceito quando outros elementos físicos entram em cena, especialmente nos contra-exemplos selecionados.

Um desses outros elementos selecionados foi o ritmo. Não o ritmo do Pentatlo de Low (2017), mas uma compreensão de ritmo que evidencia o paradoxo da percepção do som. O ritmo é duplo: recorrência e fluxo, fôrma e forma, padrão e quebra, recorrente e eventual, reproduzível e irrepitível. A tradução de canção evidencia essa dualidade do ritmo, pois cada sujeito envolvido nessa relação é constituído desse elemento. Para compreender mais detidamente o que é ritmo, percorri a definição do conceito ao longo da história a partir dos escritos de Crespi e Manghani (2020). Depois revisei a leitura etimológica do termo desenvolvida por Benveniste (1976) em conversa com os pré-socráticos e Platão para, enfim, chegar a Meschonnic (1982) e sua percepção de ritmo como discurso. A seguir, dialoguei com a concepção de ritmo na área da Música, especialmente a partir dos escritos de Christopher Hasty (2017) que busca diferenciar ritmo da métrica, para, assim, relacioná-los dentro da proposta do ritmo como fôrma/forma.

Outro elemento foi a performance. Zumthor (2014, 2010, 2005) a define como uma forma finalizada e, ao mesmo tempo, em movimento. Compreendo a performance tal como o ritmo, uma duplicidade entre fôrma/forma, irrepitível ainda que possa ser registrada. Utilizo também o que fala Domenici (2013a, 2013b) sobre performance perfeita da música e performance musical perfeita, a primeira que exclui o corpo grotesco do intérprete, a segunda sendo um construto sim, mas em devir. Os escritos de Cook (2013a), Auslander (2004) e Carlson (2010) foram selecionados para demonstrar que a duplicidade da performance atinge também outras áreas, tais como música e teatro. Encerro esse início de discussão com a percepção de Gumbrecht (2011) sobre o conceito de “presença” para se pensar as relações estabelecidas por uma performance.

Por último, e não menos importante, começo uma discussão sobre elemento da voz para a tradução de canção. Zumthor (2010, 2005, 1993, 1985) tem uma vasta obra para tratar da oralidade e da vocalidade, situando o elemento voz como algo indefinível e inobjetivável. Já Travassos (2008) mapeia a dificuldade de delimitar o que é voz e o que é timbre na musicologia, mesmo que seja possível definir e categorizar seus elementos formadores, tais como frequência, altura e tessitura. Defendi que o timbre, como elemento formador mais desafiador da voz, é a voz em carne, encarnada em um corpo, seguindo os argumentos de Cavarero (2011), para quem a voz encarnada tradicionalmente é tratada como um resto descartável do logos. No entanto, a autora italiana defende que a voz é um ato político, pois singulariza o corpo na pólis e convoca a variedade de corpos que compõem a sociedade. Desse modo, articulo meu projeto de tradução penso no poder de ação da voz singularizada, seja a do objeto escolhido para a tradução, seja a do tradutor que incorpora e vocaliza as versões de sua coautoria.

Nesse sentido, compreendo que a tradução de canções aqui partiram do afeto e a escolha pela obra de Georges Brassens foi movida pelo contato inesperado com suas canções e os atravessamentos que cada canção me trazia. Brassens foi um cantautor francês com mais de 200 canções registradas. A recepção de sua obra, comumente, o tem associado ao anarquismo, movimento em decadência na Europa desde o final da Segunda Guerra Mundial. Por isso, optei por um recorte de suas canções investigando até que ponto sua obra é de fato anarquista, bem como os desdobramentos frutos desse suposto anarquismo, tais como a pornografia, a misoginia e o amor.

Em termos de anarquia, embora a recepção da obra do cantautor francês o filie sempre ao movimento, demonstrei que Brassens não se intitulava como parte do movimento, mas desenvolveu para si mesmo um modo singular de evocar sua anarquia individualista. O Brassens pornográfico é autoconstruído com vistas a tirar sarro consigo próprio e com o público. Sua verve misógina pode ser ressignificada por interpretações vocais que coloquem o corpo da mulher como canal político. Por fim, a temática amorosa transmite a anarquia particular de Brassens por meio das canções que narram a quebra de convenções nas relações afetivas, ainda que siga uma moral própria.

No entanto, a obra de Brassens que aqui não foi selecionada demanda uma recepção mais abrangente em solo brasileiro. As variadas temáticas de uma obra tão rica, além do valor ficcional, carregam um potencial de discussão política que vai da relação da sociedade brasileira com a igreja, passando pela lida com a morte, além das referências multiculturais, em especial às figuras greco-latinas que povoam a obra do cantautor. Por isso, chegar ao fim deste projeto de tradução, entregar esta versão dele para a avaliação, deixa um misto de sentimentos em meu corpo. Frustração pela condicionante temporal ter me impedido de ir mais a fundo nas discussões críticas e teóricas sobre a tradução de canção. Curiosidade pelas outras temáticas das canções de Brassens. Impotência causada pela percepção de tudo o que poderia ter sido feito ao longo deste projeto. E resignação ao perceber que alguma coisa dos meus anseios iniciais foi alcançada. A soma de todos eles resulta em desejo: de continuar a traduzir a obra de Brassens e continuar a leitura de autores que pensam a tradução de canção.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Caroline Soares. A relevância da performance em análise e interpretação de canções populares. II SIMPÓSIO DE ESTÉTICA E FILOSOFIA DA MÚSICA - SEFIM (2016). Porto Alegre, RS. *Anais...* Porto Alegre : UFRGS, 2017, pp. 141-159.
- ADORNO, Theodor. “On Popular Music”. In: STOREY, John (ed.). *Cultural Theory and Popular Culture: a reader*. 3.<sup>a</sup> edição. Edinburgh: Pearson Education Limited, 2006. pp. 73-84.
- ALMEIDA, Alexandre Zamith. “Por uma visão de música como performance”. *Opus*. Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 63-76, dez. 2011.
- ALMEIDA, Tereza Virginia. “A voz como provocação aos Estudos Literários”. *Outra travessia*. n. 11, 2011, pp. 115-129. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2176-8552.2011n11p115>. Acesso em 28 jun. 2024.
- ANALYSE BRASSENS [online]. Disponível em: <http://www.analysebrassens.com/>. Acesso em 28 jun. 2024.
- APTER, Ronnie; HERMAN, Mark. *Translating for singing: the theory, art and craft of translating lyrics*. Bloomsbury: Bloomsbury Academic, 2016.
- ARNOLD, Matthew. “Culture and Anarchy”. In: STOREY, John (ed.). *Cultural Theory and Popular Culture: a reader*. 3.<sup>a</sup> edição. Georgia: Pearson Education Limited, 2006. pp. 6-9.
- ARROJO, Rosemary (org.). *O signo desconstruído*. Campinas: Pontes, 1992.
- AUSLANDER, Philip. *Theory for Performance Studies: A Student’s Guide*. Londres: Routledge, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Performance analysis and popular music: a manifesto*. Contemporary Theatre Review, v. 14, n. 1, p. 1-13, 2004.
- AUSTIN, John L. *How to do things with words*. Oxford: Oxford University, 1975.
- BENVENISTE, Émile. “A noção de ‘ritmo’ em sua expressão linguística”. In: \_\_\_\_\_. *Problemas de Linguística Geral*. Tradução de Maria Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Ed. Nacional, 1976, pp. 361-370.
- BRASSENS, Georges. *Quatre-vingt pour cent*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=py0b5QJKjho> . Acesso em: 20 set. 2020.
- BRASSENS, GEORGE. *Radioscopie (Artistes)*. Entrevista concedida a Jacques Chancel. 30 nov. 1971. Disponível em : <https://www.youtube.com/watch?v=wv2c7oYodQ0> . Acesso em : 26 ago. 2019.
- \_\_\_\_\_. *Brassens, Echos d'Aujourd'hui: Multi-Artistes*. Fanon Records, 2013. 1 CD.
- \_\_\_\_\_. *Brassens, Echos du Monde*. Fanon Records, 2011. 1 CD.

BRITTO, Paulo Henriques. “A tradução da letra de canção”. In: PAGANINE, Carolina; HANES, Vanessa (orgs.). *Tradução e criação*. Campinas: Pontes Editoras, 2019. p. 85-108.

\_\_\_\_\_.; GALINDO, Caetano. “‘In Germany before war, de Randy Newman’: uma proposta de tradução de canção”. *Cadernos de Tradução*. Florianópolis, v. 41, n. 1, jan./abr., 2021, pp. 100-124.

BOHN, Graziela Pigatto; CRUZ, Roseane Silva da. “O papel da fonologia do português brasileiro na tradução de textos musicais”. *Working Papers em Linguística*, Florianópolis, v. 2, n. 19, ago./dez., 2018, pp. 78-100.

CALVET, Louis-Jean. *Georges Brassens*. Paris: Lieu Commun, 1991.

CINTRÃO, Heloísa Pezza. “Translating ‘Under the sign of invention’: Gilberto Gil’s Song Lyric Translation”. *Meta*. Montréal, v. 54, n. 4, dez./ 2009, pp. 813-832.

CLARKE, Eric F. “Rhythm and timing in music”. In: DEUTSCH, Diana (ed.), *The psychology of music*. 2ª edição. Academic Press, 1998, pp. 473–500.

COBO, Leila. “David Bowie Praised Seu Jorge for Taking His Songs to a ‘New Level of Beauty’ With Portuguese Covers: Listen”. *Billboard* [online]. 01/11/2016. Disponível em: <https://www.billboard.com/music/latin/seu-jorge-portuguese-versions-david-bowie-6836608/>. Acesso em 14 jul. 2024.

COLIN, Evans. “Jake Thackray, Translator and Interpreter of Brassens”. *Équivalences: Traduire et interpréter Georges Brassens*. n. 22, ano 1 e 2, 1992. pp. 73-90.

COOK, Nicholas; PETTENGILL, Richard (Org.). *Taking It to the Bridge: Music as Performance*. Ann Arbor: University of Michigan, 2013a.

\_\_\_\_\_. “Bridging the Unbridgeable? Empirical musicology and interdisciplinary performance studies”. In: COOK, Nicholas; PETTENGILL, Richard (Org.). *Taking It to the Bridge: Music as Performance*. Ann Arbor: University of Michigan, 2013b. p. 70-85.

\_\_\_\_\_. *Beyond the score: music as performance*. New York City: Oxford University Press, 2013c.

\_\_\_\_\_. “Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance”. Tradução de Fausto Borém. *Per Musi*. Belo Horizonte, n. 14, 2006, pp. 5-22.

COOPER, Grosvenor W.; MEYER, Leonard B. *The rhythmic structure of music*. Chicago: University of Chicago Library, 1960.

CONENNA Mirella. “Tout la gamme des ‘accords’”. *Équivalences*, 22e année-n°1-2 ; 23e année-n°1, 1992. Traduire et interpréter Georges Brassens. pp. 33-48.

CORDIER, Adeline. “Chanson as Oral Poetry? Paul Zumthor and the Analysis of Performance”. *French Cultural Studies*. v. 4, n. 20, 2009, pp. 403-419.

\_\_\_\_\_. *Post-war French Popular Music: cultural identity and the Brel-Brassens-Ferré myth*. London: Ashgate, 2014.

COSTA, Caio Tulio Vieira; SANT'ANNA, Vanya (coord.). *O que é Anarquismo*. Coleção Primeiros Passos. 16.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

CRESPI, Paola. "A Genealogy of Rhythm". In: \_\_\_\_\_ (eds.). *Rhythm and Critique: technics, modalities and practices*. Edinburgh University Press: Edinburgh, 2020. pp. 30-51.

\_\_\_\_\_; MANGHANI, Sunil. "Rhythm, *Rhuthmos* and Rhythmanalysis". In: \_\_\_\_\_ (eds.). *Rhythm and Critique: technics, modalities and practices*. Edinburgh University Press: Edinburgh, 2020. pp. 3-19.

CULTURE TUBE. *Georges Brassens: l'anticléricale modéré*. Diretor: Armand Isnard. Local, data. (43'31''). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eV21DHBwJ8w>. Acesso em 29 fev. 2024.

CUTRALI, Valentina. *L'opera di Georges Brassens: 'une petit fête de mots et notes' fra tradizione e libertà*. 2011. 190 fls. Tese (Doutorado em Francesística) - Pós-Graduação em Letras - Università degli Studi di Catania (Facoltà di Lingue e Letterature Straniere). Catania, 2011.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DICALE, Bertrand. *Brassens?*. Paris: Flammarion, 2011.

DOLAR, Mladen. "A política da voz". Tradução Fábio Roberto Lucas. *Literatura e Sociedade*. São Paulo, n. 19, 2014. pp. 192-206.

DOMENICI, Catarina Leite. "A performance musical e o gênero feminino". In: NOGUEIRA, Isabel Porto; FONSECA, Susan Campos (Orgs.). *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Série: Pesquisa em Música no Brasil, v. 3. Goiânia; Porto Alegre: ANPPOM. 2013a. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/164409>. Acesso em: 29 fev. 2024.

\_\_\_\_\_. "A performance musical e a crise da autoridade: corpo e gênero". *Revista Interfaces*. v. 1, n. 18, jan-jun/2013b.

\_\_\_\_\_. "His Master's Voice: a voz do poder e o poder da voz". *Revista do Conservatório de Música da UFPel*. Pelotas, n. 5, p. 65-97, 2012.

\_\_\_\_\_. "O intérprete em colaboração com o compositor: uma pesquisa autoetnográfica". XX CONGRESSO DA ANPPOM: A Pesquisa em Música no século 21: trajetórias e perspectivas, 23 a 27 ago/2010. *Anais...*, Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. 2010, pp. 1142-1147.

EL PAÍS. *Georges Brassens murió a los 60 años en Sete, su ciudad natal en el mediodía francés*. 31 out. 1981. Disponível em:

[https://elpais.com/diario/1981/10/31/cultura/373330804\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1981/10/31/cultura/373330804_850215.html). Acesso em: 19 ago. 2019.

EMMANUELLE BÉART canta a Brassens - 95 vezes de 100 - (Subtitulado). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_P7wJn\\_5rz8](https://www.youtube.com/watch?v=_P7wJn_5rz8). Acesso em: 13 de fev. 2024.

ELZA SOARES - pra fuder. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4DDcF0LcGjw> . Acesso em: 13 de fev. 2024.

FALBO, Conrado Vito Rodrigues. “A palavra em movimento: algumas perspectivas teóricas para a análise de canções no âmbito da música popular”. *Per Musi*. Belo Horizonte, n. 22, 2010, pp.218-231.

FELICI, Isabelli. *Un Brassens ai margini - Brassens oriundo italiano e anarchico*. Edizione La Fiocolla: Ragusa, 2023.

FERREIRA, Jerusa Pires. “O universo conceitual de Paul Zumthor no Brasil”. *Revista do IEB*, n. 45, set/2007, pp. 141-152.

FINNEGAN, Ruth. *Oral poetry: its nature, significance and social context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

\_\_\_\_\_. “The Oral and Beyond: Doing Things With Words in Africa”. *Cahiers de littérature orale [online]*. 2008b, pp. 63-64 . Disponível em : <https://doi.org/10.4000/clo.377>. Acesso em: 24 jun. 2024.

\_\_\_\_\_. “O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?”. In: MATOS, Claudia et alli.. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Trad. Fernanda Teixeira de Medeiros. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008a. p. 15-45.

FLORES, Guilherme Gontijo. “Ainda o ritmo: Meschonnic e a tradução de Homero”. *Revista Criação e crítica: Continuar Meschonnic*. São Paulo: Universidade de São Paulo, n. 37, 2023, pp. 167-180.

\_\_\_\_\_; CAPILÉ, André. *Tradução-exu [ensaio de tempestades a caminho]*. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

\_\_\_\_\_. “A revolta do poema”. *Texto Poético*. v. 26, n. 15, 2019, pp. 120–145. Disponível em: <https://doi.org/10.25094/rtp.2019n26a567>. Acesso em 27 jun. 2024.

\_\_\_\_\_; GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. *Algo infiel: corpo performance tradução*. São Paulo/Florianópolis: n-1/Cultura e Barbárie, 2017.

\_\_\_\_\_. “Da tradução em sua crítica: Haroldo de Campos e Henri Meschonnic”. *Circuladô*. São Paulo, ano IV, n. 4, 2016, pp. 9-25.

\_\_\_\_\_. “Posfácio: A diversão tradutória”. In: \_\_\_\_\_. *Elegias de Sexto Propércio*. São Paulo: Autêntica, 2014. pp. 515-604.

FRANZON, Johan. “Choices in song translation: Singability in print, subtitles and sung performance”. *The Translator*. v. 2, n. 14, 2008, pp. 373-399.

FRIEDMAN, Eduardo. “O Modelo Poligonal: uma revisão do Pentatlo de Peter Low”. *Tradução em Revista*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 29, 2020, pp. 18-41.

FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

GALINDO, Caetano Waldrigues. “Visões de Dylan”. *E-Lyra*, n. 9, jun. 2017, pp. 97-110. Disponível em: <http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/172>. Acesso em: 13 ago. 2019.

GARCÍA, Lucía Blázquez. *La traducción de la poesía de cantautor: la trova anarquista de Georges Brassens desde un enfoque irónico*. 2016. 72 fls. (Grado en traducción e interpretación). Departamento de Lingüística de la Universidad Autónoma de Madrid. Madrid, 2016.

GORLÉE, Dinda L. (ed.). *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2005.

GROSVENOR, W. Cooper; MEYER, Leonard B. *The rhythmic structure of music*. Chicago: University of Chicago Press, 1960.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011.

\_\_\_\_\_. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.

HASTY, Christopher F. *Meter as rhythm*. New York: Oxford University Press, 1997.

HOBBSAWM, Eric J. *A era das revoluções: Europa 1789-1848*. Tradução de Maria Helena Lopes Teixeira e Marcos Penchel. 19ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

\_\_\_\_\_. *A era dos extremos: O breve século XX 1914-1991*. Tradução de Marco Santarrita. 2ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

HAWORTH, Rachel. *From the chanson française to the canzone d'autore in the 1960s and 1970s: Authenticity, Authority, Influence*. New York: Routledge, 2016.

IBÁÑEZ, Paco. *Canta Brassens*. A Flor de tiempo/Ariola, 1979.

KEEFE, Simon P. “‘La Chanson c’est Pour Tout Le Monde’: An Introduction to the Music of Georges Brassens”. *Tempo*, n. 212, 2000, pp. 38–45. *JSTOR*, Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/946615>. Acesso em: 25 jan. 2024.

KELLY, Andrew B. “Translating French Song as a Language Learning Activity”. *Équivalences: Traduire et interpréter Georges Brassens, sous la direction de Martine Bracops*. 22e année-n°1-2 ; 23e année-n°1, 1992. pp. 91-112.

LOW, Peter. *Translating song: lyrics and texts*. London: Routledge. Ebook. 2017.

\_\_\_\_\_. “When Songs Cross Language Borders”. *The Translator*. v. 2, n. 19, 2013, pp. 229-244.

\_\_\_\_\_. “Translating Songs that Rhyme”. *Perspectives*, v. 1-2, n. 16, 2008, pp. 1-20.

\_\_\_\_\_. “The Pentathlon Approach to Translate Songs”. In: GORLÉE, Dinda L. (ed.). *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2005, pp. 185-212.

\_\_\_\_\_. “Translating poetic songs: An attempt at a functional account of strategies”. *Target International Journal of Translation Studies*. v. 1, n. 15, nov., 2003, pp. 91-110.

MARC, Isabelle. “Brassens en España: un ejemplo de transferencia cultural”. *TRANS: Revista De Traductología*, n. 17, 2017, pp. 139–149.

MARTINS, Maria Sílvia Cintra (org.). *Henri Meschonnic: ritmo, historicidade e a proposta de uma teoria crítica da linguagem* [livro eletrônico]. 1. ed. Campinas, SP : Mercado de Letras, 2022.

MELLER, Lauro; COSTA, Daniel Padilha Pacheco da. “Entrevista com Peter Low”. *Tradução em Revista*. PUC/RJ, v. 2, n. 29, 2020, pp. 314-330.

MENDES, Luciane Alves Ferreira. *Feitura de canto: tradução e performance de 6 canções interpretadas por Nina Simone*. 2019. 141 fls. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pós-Graduação em Letras - Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba, 2019.

MESCHONNIC, Henri. “What is at Stake in a Theory of Rhythm?”. Tradução de Chantal Wright. In: \_\_\_\_\_ (eds.). *Rhythm and Critique: technics, modalities and practices*. Edinburgh University Press: Edinburgh, 2020. pp. 79-100.

\_\_\_\_\_. *Poética do traduzir*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo, Perspectiva: 2010.

\_\_\_\_\_. *Éthique et politique du traduire*. Paris: Verdier, 2007.

\_\_\_\_\_. *Linguagem, ritmo e vida*. Tradução de Cristiano Florentino. Belo Horizonte: FALE UFMG, 2006.

\_\_\_\_\_. *Critique du rythme: Anthropologie historique du langage*. Paris: Verdier, 1982.

\_\_\_\_\_. *Poética do traduzir*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MINISTRU, Sébastien. “‘Le gorille’ de Georges Brassens : critique de la peine de mort et vision erronée de l'homosexualité”. *RTFB* [on-line], 23/11/2022. Disponível em: <https://www.rtf.be/article/le-gorille-de-georges-brassens-critique-de-la-peine-de-mort-et-vision-erronee-de-l-homosexualite-11109969>. Acesso em: 24 jun. 2024.

MORENO, Silene; OLIVEIRA, Paulo. “Da servilidade da tradução subversiva: servir a quem, por quê?”. *ALFA: Revista de Linguística*. Especial: Tradução, desconstrução e pós-modernidade, v. 44, 2001, pp. 131-155.

MOTA, Marcos. “Ritmos/pés métricos em performance: notas sobre a dramaturgia grega antiga a partir de exemplos em Ésquilo”. *Revista VIS*, v. 18, n. 1. Brasília: UnB, 2019, pp. 21-49.

NEUMANN, Daiane. “Do sistema de signos à teoria do ritmo: Um olhar sobre os estudos da linguagem”. *Estudos da Lingua(gem)*. Vitória da Conquista, v. 11, n. 2, p. 121-136, 2013.

NOGUERA, Renato. *Por que amamos: o que os mitos e a filosofia tem a dizer sobre o amor*. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2020.

\_\_\_\_\_. “Quando o assunto é amor: O que mais vale, aliança ou confluência?”. *Coletivo Indra* [on-line], 29/09/2021. Disponível em: <https://coletivoindra.org/blog-opiniao/quando-o-assunto-amor-o-que-mais-vale-aliana-ou-confluncia/29/9/2021>. Acesso em 21 jun. 2024.

OLIVEIRA, Tiago Bernardon. *Anarquismo, sindicatos e revolução no Brasil (1906-1936)*. 2009. 267 fls. Tese (Doutorado em História) - Pós Graduação em História - Universidade Federal Fluminense (UFF). Niterói, 2009.

OS AMANTES dos bancos públicos. Intérprete: Trio Esperança. Compositor: George Brassens. Tradutor: [S.I.]. In: DOCE FRANÇA. Intérprete: Trio Esperança. Paris: GEMM, 2013. Streaming de música Spotify.

PAJEVIĆ, Marko (org). *The Henri Meschonnic Reader: a Poetics of Society*. Edinburg: University Press, 2019.

PETTI, Maristella. *Anos de chumbo, canções de cobre: poética e política em Chico Buarque e Fabricio De André*. 2023. 259 fls. Tese (Doutorado em Letras) - Pós-Graduação em Literatura - Universidade de Brasília (UNB). Brasília, 2023.

POOLE, Sara. *Brassens: chansons*. London: Grant & Cutler, 2000, pp. 16–17.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Tradução de Mônica Costa Neto. São Paulo: EXO experimental; Ed. 34, 2005.

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

SAAD, Christian. Brassens: Liberté, libérés. Provence: Presses Universitaires de Provence, 2023. *Portail HAL* [on-line]. Disponível em: <https://hal.univ-antilles.fr/hal-04051508>. Acesso em: 30 jan. 2024.

SANTORO, Marco. “What is a ‘cantautore’? Distinction and authorship in Italian (popular) music”. *Poetics*, n. 30, 2002, pp. 111-132.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. *A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil*. 2019. 234 fls. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) - Pós-Graduação em Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2019.

\_\_\_\_\_. “Tradução, interações e cosmologias Africanas”. *Cadernos de tradução*.

Florianópolis. n. 39. 2019, pp. 65-77. Disponível em:

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2019v39nespp65/42140>

STABENRATH, Bruno de. “Georges Brassens : Fêtes et défaites de la chanson française”. *La règle du jeu* [on-line]. 4 novembre 2016. Disponível em:

<https://laregledujeu.org/contributeur/bruno-de-stabenrath/>. Acesso em 27 jun. 2024.

SFAR, Joann; Deroudille, Clémentine (org.) *Brassens ou la Liberté: Exposition* [on-line]. Musée de la musique, Paris. 15/03-21/08/2011. Disponível em:

<https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/exposition-brassens-ou-la-liberte.aspx?lg=fr-FR>. Acesso em: 29 fev. 2024.

STENCIL FILMES. *Tradutora musical de WICKED, MOANA, BILLY ELLIOT e outros musicais, fala de seu trabalho*. YouTube, 2019. Disponível em:

[https://www.youtube.com/watch?v=Jp3ZhLJO\\_Ng](https://www.youtube.com/watch?v=Jp3ZhLJO_Ng). Acesso em: 14 de fev. 2024.

SUSAM-SARAJEVA, Şebnem. “Interlingual Cover Versions: How Popular Songs Travel Round the World”. *The Translator*. v. 25, n. 1, 2019, pp. 42–59.

\_\_\_\_\_. *Translation and Popular Music: Transcultural Intimacy in Turkish-Greek Relations*. Oxford: Peter Lang, 2015.

\_\_\_\_\_. “Translation and Music: Changing Perspectives, Frameworks and Significance”. *The Translator: Translation and Music*, v. 14, n. 2, 2008, pp. 187-200.

SILVESTRE, Yolanda Jover. “La femme: poésie et humour dans les chansons de Georges Brassens”. *Anales de Filología Francesa*, n.º 17, 2009. pp. 201-212.

SZABÓ, Dávid. ““Parlez-moi d’amour (et j’vous fous mon poing sur la gueule)”: Les mots de l’amour physique chez Georges Brassens”. *Folia Litteraria Romanica*, n. 16, 2021, pp. 241-249.

SUNDBERG, Johan. *Ciência da Voz: fatos sobre a voz na fala e no canto*. Tradução de Gláucia Laís Salomão. São Paulo: EDUSP, 2015.

TINKER, Chris. *Georges Brassens and Jacques Brel: Personal and Social Narratives in Post-War French Chanson*. Liverpool: Liverpool University Press, 2005. pp. 571-575.

TILLIEU André. “Brassens, un poète...”. *Équivalences: Traduire et interpréter Georges Brassens*, 22e année-nº1-2 ; 23e année-nº1, 1992, pp. 15-32.

TRAVASSOS, Elizabeth. “Um objeto fugidio: voz e musicologias”. In: MATOS, Claudia et alli. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, pp. 99-123.

TULLY. Direção: Jason Reitman. Produção: Charlize Theron, Diablo Cody, Aaron Gilbert, Beth Kono, Helen Estabrook, Jason Reitman, Mason Novick, Ron McLeod. Estados Unidos, 2018. (96 min).

TYMOCZKO, Maria. "Translation in Oral Tradition". In: BASSNETT, Susan; LEFEVERE, Andre (ed.). *Translation, History & Culture*. Cassel: London, 1995, pp. 46-55.

VALENTE, S.M.P. "O movimento anarquista no Brasil". *Semina: Cio SocJHum.*, Londrina, v. 15, n. 3, p. 260-269, set./1994.

PROGRESSO, Pedro. "1975 - Qualquer coisa". In: CAETANO COMPLETO. "Depoimento a Charles Gavin e Luís Pimentel" [online]. [S.D]. Disponível em: <https://caetanocompleto.blogspot.com/search/label/1975>. Acesso em 01 jul. 2024.

WOODCOCK, George. *O anarquismo: história das ideias e dos movimentos libertários*. Tradução de Rafael Gomes Filipe. Lisboa: Editora Meridiano, 1962.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

\_\_\_\_\_. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lucia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

\_\_\_\_\_. *Escritura e nomadismo*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Sônia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

\_\_\_\_\_. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. "Permanencia de la voz". *Unesco: El Correo - De la palabra viva a la escrita*. Paris, n. 8, 1985. pp. 4-8.

## ANEXOS

## ANEXO 1 - LETRAS DAS CANÇÕES EM FRANCÊS E TRADUÇÕES MINHAS

“Mourir pour des idées”	“Morrer pelas ideias”
<p>I Mourir pour des idées, l'idée est excellente Moi j'ai failli mourir de ne l'avoir pas eu Car tous ceux qui l'avaient, multitude accablante En hurlant à la mort me sont tombés dessus Ils ont su me convaincre et ma muse insolente Abjurant ses erreurs, se rallie à leur foi Avec un soupçon de réserve toutefois Mourrons pour des idées, d'accord, mais de mort lente, D'accord, mais de mort lente.</p>	<p>I Morrer pelas ideias, a ideia é exuberante Eu sim quase morri por não ter uma assim Já aqueles que a tiveram, maioria gritante Bradando até a morte, tombaram todos sim Eles à mim convenceram e à musa petulante Negaram seus erros, juntando-se à causa 'Inda que caiba aqui uma pequena nota Morrer pelas ideias, sim, mas só no fim Sim, mas só no fim</p>
<p>II Jugeant qu'il n'y a pas péril en la demeure Allons vers l'autre monde en flânant en chemin Car, à forcer l'allure, il arrive qu'on meure Pour des idées n'ayant plus cours le lendemain Or, s'il est une chose amère, désolante En rendant l'âme à Dieu c'est bien de constater Qu'on a fait fausse route, qu'on s'est trompé d'idée Mourrons pour des idées, d'accord, mais de mort lente D'accord, mais de mort lente.</p>	<p>II Julgando que não há danos na residência Vamos pra outro mundo flinando no destino Pois, ao violar o tempo, morrer é consequência Pelas ideias que logo são desatinos Mas, se há uma coisa amarga, assim desgastante Em dar a alma a Deus, é bom pra constatar Marchamos errantes, nos deixando enganar Morrer pelas ideias, sim, mas só no fim Sim, mas só no fim</p>
<p>III Les saint jean bouche d'or qui prêchent le martyre Le plus souvent, d'ailleurs, s'attardent ici-bas Mourir pour des idées, c'est le cas de le dire C'est leur raison de vivre, ils ne s'en privent pas Dans presque tous les camps on en voit qui supplantent Bientôt Mathusalem dans la longévité J'en conclus qu'ils doivent se dire, en aparté “Mourrons pour des idées, d'accord, mais de mort lente D'accord, mais de mort lente”.</p>	<p>III Os santos do pau-oco que só pregam martírio Veja, é bem comum, a História não os julgar Morrer pelas ideias, é o caso que lhes digo É a razão porque vivem, e não vão se privar Em quase todos os campos temos aspirantes A ser Matusalém, avançando na idade Eu penso que eles devem dizer, ali, à parte “Morrer pelas ideias, sim, mas só no fim Sim, mas só no fim”</p>
<p>IV Des idées réclamant le fameux sacrifice Les sectes de tout poil en offrent des séquelles Et la question se pose aux victimes novices Mourir pour des idées, c'est bien beau mais lesquelles ? Et comme toutes sont entre elles ressemblantes Quand il les voit venir, avec leur gros drapeau Le sage, en hésitant, tourne autour du tombeau Mourrons pour des idées, d'accord, mais de mort lente D'accord, mais de mort lente.</p>	<p>IV As ideias que clamam o famoso sacrificio Seitas de todos os tipos oferecem a cura E a questão se põe às vítimas, no início Morrer pelas ideias, mas quais valem a jura? E como todas são, entre si, semelhantes Quando as vê chegando, bandeira e pêndulo O sábio, hesitante, revira no túmulo Morrer pelas ideias, sim, mas só no fim Sim, mas só no fim</p>
<p>V Encor s'il suffisait de quelques hécatombes Pour qu'enfin tout changeât, qu'enfin tout s'arrangeât Depuis tant de “grands soirs” que tant de têtes tombent Au paradis sur terre on y serait déjà Mais l'âge d'or sans cesse est remis aux calendes Les dieux ont toujours soif, n'en ont jamais assez Et c'est la mort, la mort toujours recommencée Mourrons pour des idées, d'accord, mais de mort lente</p>	<p>V Se mais uma hecatombe fosse então o bastante Pra enfim tudo mudar, e tudo se arranjar Depois das “grandes noites”, das cabeças rolantes Paraíso na terra seria o mundo já Mas L'age d'or se repete de modo incessante Deuses sempre com sede, jamais satisfeitos Sim é a Morte, a Morte sempre como efeito Morrer pelas ideias, sim, mas só no fim</p>

<p>D'accord, mais de mort lente.</p> <p>VI</p> <p>O vous, les boutefeux, ô vous les bons apôtres  Mourez donc les premiers, nous vous cédon le pas  Mais de grâce, morbleu! laissez vivre les autres!  La vie est à peu près leur seul luxe ici bas  Car, enfin, la Camarde est assez vigilante  Elle n'a pas besoin qu'on lui tienne la faux  Plus de danse macabre autour des échafauds!  Mourrons pour des idées, d'accord, mais de mort lente  D'accord, mais de mort lente.</p>	<p>Sim, mas só no fim</p> <p>VI</p> <p>Vocês, seus baderneiros, vocês, bons pregadores  Morram então primeiro, nós cedemos a vez  De graça, por deus! Dos outros tomo as dores!  Pra eles a vida é um luxo talvez  Pois, enfim, a Morte é sempre vigilante  Ela não precisa de ajuda com a foíce  Nem com sua dança macabra de açoite!  Morrer pelas ideias, sim, mas só no fim  Sim, mas só no fim</p>
--	---

“Le testament”

I

Je serai triste comme un saule  
 Quand le Dieu qui partout me suit  
 Me dira, la main sur l'épaule  
 “Va-t'en voir là-haut si j'y suis”  
 Alors, du ciel et de la terre  
 Il me faudra faire mon deuil  
**Est-il encor debout le chêne  
 Ou le sapin de mon cercueil  
 Est-il encor debout le chêne  
 Ou le sapin de mon cercueil**

II

S'il faut aller au cimetière  
 J'prendrai le chemin le plus long  
 J'ferai la tombe buissonnière  
 J'quitterai la vie à reculons  
 Tant pis si les croqu'-morts me grondent  
 Tant pis s'ils me croient fou à lier  
**Je veux partir pour l'autre monde  
 Par le chemin des écoliers  
 Je veux partir pour l'autre monde  
 Par le chemin des écoliers**

III

Avant d'aller conter fleurette  
 Aux belles âmes des damnées  
 Je rêv' d'encore une amourette  
 Je rêv' d'encor m'enjuponner  
 Encore un' fois dire: “Je t'aime”  
 Encore un' fois perdre le nord  
**En effeuillant le chrysanthème  
 Qui est la marguerite des morts  
 En effeuillant le chrysanthème  
 Qui est la marguerite des morts**

IV

Dieu veuill' que ma veuve s'alarme  
 En enterrant son compagnon  
 Et qu'pour lui fair' verser des larmes  
 Il n'y ait pas besoin d'oignon  
 Qu'elle prenne en secondes noces  
 Un époux de mon acabit  
**Il pourra profiter d'mes bottes  
 Et d'mes pantoufl's et d'mes habits  
 Il pourra profiter d'mes bottes  
 Et d'mes pantoufl's et d'mes habits**

V

Qu'il boiv' mon vin, qu'il aim' ma femme  
 Qu'il fum' ma pipe et mon tabac  
 Mais que jamais - mort de mon âme  
 Jamais il ne fouette mes chats  
 Quoi que je n'aie pas un atome  
 Une ombre de méchanceté  
**S'il fouett' mes chats, y a un fantôme**

“Testamento”

I

Eu vou murchar igual um salgueiro  
 Quando meu santo vier a mim,  
 Com a mão em meu ombro, dirá fagueiro  
 “Vai lá pra ver de onde é que eu vim”  
 E assim, no céu como na terra  
 Viverei o luto amiúde  
**Ainda está vivo o carvalho  
 Ou o abeto no ataúde.  
 Ainda está vivo o carvalho  
 Ou o abeto no ataúde.**

II

Se tenho que ir ao cemitério  
 Vou pela via mais comprida  
 Cavo minha tumba com critério  
 Devagar vou deixando a vida  
 Pobre que a mim vem furibundo  
 Pobre de quem quer minha partida  
**Vou partir sim, pra outro mundo  
 Mas pela estrada mais comprida  
 Vou partir sim, pra outro mundo  
 Mas pela estrada mais comprida**

III

Antes de ir contar floreio  
 Às belas almas dos malditos  
 Sonho viver um galanteio  
 Sonho também estragar comigo  
 Dizer de novo: “eu te amo”  
 De novo perder o meu norte  
**Quando colher o crisântemo,  
 A margarida flor da morte  
 Quando colher o crisântemo,  
 A margarida flor da morte**

IV

Deus faça minha viúva chorar  
 Ao enterrar minha ceroula  
 Sua visão em água afundar  
 Sem ter que cortar a cebola  
 Deixe-a encontrar outro amado  
 Um homem assim bem do meu tipo  
**Com as minhas botas vai calçado  
 Pantufas e os trapos que habito  
 Com as minhas botas vai calçado  
 Pantufas e os panos que habito**

V

Beba meu vinho, e ame minha esposa  
 Use o cachimbo e meu tabaco  
 Mas nunca – nem depois que eu morra  
 Pense em maltratar meus gatos  
 Mesmo que eu não tenha um pingão  
 Nem uma gota de maldade  
**Pelos meus gatos volto evingo**

<p><b>Qui viendra le persécuter</b>  <b>S'il fouett' mes chats, y a un fantôme</b>  <b>Qui viendra le persécuter</b></p> <p>VI  Ici-gît une feuille morte  Ici finit mon testament  On a marqué dessus ma porte  "Fermé pour caus' d'enterrement"  J'ai quitté la vie sans rancune  J'aurai plus jamais mal aux dents  <b>Me v'là dans la fosse commune</b>  <b>La fosse commune du temps</b>  <b>Me v'là dans la fosse commune</b>  <b>La fosse commune du temps</b></p>	<p><b>E tiro sua sanidade</b>  <b>Pelos meus gatos volto e vingo</b>  <b>E tiro sua sanidade</b></p> <p>VI  Aqui jaz uma folha morta  Aqui jaz o meu testamento  Deixo um recado em minha porta  "Fechado pra sepultamento"  Saí da vida com rancor algum  Sem dor de dente ou lamento  <b>Aqui estou na vala comum</b>  <b>Na vala comum do meu tempo</b>  <b>Aqui estou na vala comum</b>  <b>Na vala comum do meu tempo</b></p>
---	--

**“Le Gorille”**

I

C'est à travers de larges grilles,  
Que les femelles du canton,  
Contemplaient un puissant gorille,  
Sans souci du qu'en-dira-t-on.  
Avec impudeur, ces commères  
Lorgnaient même un endroit précis  
Que, rigoureusement ma mère  
M'a défendu de nommer ici...

**Gare au gorille !...**

II

Un jour la porte de la prison bien close  
Où vivait le bel animal  
S'ouvre, on n'sait pourquoi. Je suppose  
Qu'on avait du la fermer mal.  
Le singe, en sortant de sa cage  
Dit “C'est aujourd'hui que j'le perds !”  
Il parlait de son pucelage,  
Vous aviez deviné, j'espère !

**Gare au gorille !...**

III

L'patron de la ménagerie  
Criait, éperdu : “Nom de nom!  
C'est assommant car le gorille  
N'a jamais connu de guenon!”  
Dès que la féminine engeance  
Sut que le singe était puceau,  
Au lieu de profiter de la chance,  
Elle fit feu des deux fuseaux !

**Gare au gorille !...**

IV

Celles là même qui, naguère,  
Le couvaient d'un œil décidé,  
Fuirent, prouvant qu'elles n'avaient guère  
De la suite dans les idées ;  
D'autant plus vaine était leur crainte,  
Que le gorille est un luron  
Supérieur à l'homme dans l'étreinte,  
Bien des femmes vous le diront !

**Gare au gorille !...**

V

Tout le monde se précipite  
Hors d'atteinte du singe en rut,  
Sauf une vieille décrépète  
Et un jeune juge en bois brut;  
Voyant que toutes se dérobent,  
Le quadrumane accéléra  
Son dandinement vers les robes  
De la vieille et du magistrat!

**Gare au gorille!...**

VI

**“O gorila”**

I

Através de um grande portão  
Que as mulheres da minha vila  
Sem ligar para o que dirão  
Admiram a um gorila  
“Sem vergonha”, diz o condado,  
“Miram um ponto peculiar”  
Deste membro aqui eu não falo  
Outros podem me censurar...

**Olha o gori-i-i-la!...**

II

Um dia o portão da cela  
Onde vivia o animal  
Abre, do nada, sua tramela  
Foi trancada ali muito mal.  
O macaco saiu da jaula  
Disse “Hoje venço o desejo!”  
Era virgem em busca de aula  
Você entende o desespero!

**Olha o gori-i-i-la!...**

III

O chefe do zoo anuncia  
“Atenção, muita atenção  
É incrível mas este gorila  
Nunca teve uma fêmea não!”  
Aninhadas que estavam antes  
Ao saber da sua castidade  
Em vez de aproveitar a chance  
Correm todas em disparada

**Olha o gori-i-i-la!...**

IV

Essas mesmas que, há pouco tempo,  
No gorila eram obcecadas,  
Fogem provando o argumento  
Que só a ideia não prova nada;  
Tanto mais vão é o seu temor,  
Acham que o gorila é um tolo  
Mas no abraço é superior,  
E isso lhes serve de consolo!

**Olha o gori-i-i-la!...**

V

Todo mundo em disparada  
Corre do macaco no cio,  
Sobra uma velha desdentada  
E um juiz em exercício;  
Ao ver toda essa correria  
O gorila acelerado  
Ruma a quem a saia vestia  
Seja velha ou magistrado!

**Olha o gori-i-i-la!...**

VI

“Bah ! soupirait la centenaire,  
 Qu’on puisse encore me désirer,  
 Ce serait extraordinaire,  
 Et, pour tout dire, inespéré!”;  
 Le juge pensait, impassible,  
 “Qu’on me prenne pour une guenon,  
 C’est complètement impossible...”  
 La suite lui prouva que non!  
**Gare au gorille!...**

VII  
 Supposez que l’un de vous puisse être,  
 Comme le singe, obligé de  
 Violer un juge ou une ancêtre,  
 Lequel choisirait-il des deux?  
 Qu’une alternative pareille,  
 Un de ces quatres jours, m’échoie,  
 C’est, j’en suis convaincu, la vieille  
 Qui sera l’objet de mon choix !  
**Gare au gorille !...**

VIII  
 Mais, par malheur, si le gorille  
 Aux jeux de l’amour vaut son prix,  
 On sait qu’en revanche il ne brille  
 Ni par le goût, ni par l’esprit.  
 Lors, au lieu d’opter pour la vieille,  
 Comme l’aurait fait n’importe qui,  
 Il saisit le juge à l’oreille  
 Et l’entraîna dans un maquis!  
**Gare au gorille!...**

IX  
 La suite serait délectable,  
 Malheureusement, je ne peux  
 Pas la dire, et c’est regrettable,  
 Ça nous aurait fait rire un peu ;  
 Car le juge, au moment suprême,  
 Criait : “Maman!”, pleurait beaucoup,  
 Comme l’homme auquel, le jour même,  
 Il avait fait trancher le cou.  
**Gare au gorille!...**

"Ai!" suspira a centenária,  
 “Se o gorila me desejasse  
 Ficaria extraordinária  
 Não que no fundo eu esperasse!”;  
 O juiz pensa, impassível,  
 “Quem vai me achar um primata,  
 É completamente impossível...”  
 Mas a escolha não foi sensata!  
**Olha o gori-i-i-la!...**

VII  
 Imaginem um de vocês agora  
 Igual ao gorila, obrigado  
 A estuprar uma senhora  
 Ou um juiz ainda togado?  
 Qual seria sua alternativa,  
 Só posso por mim falar,  
 À velha eu faria cativa  
 Sem nem mesmo titubear!  
**Olha o gori-i-i-la!...**

VIII  
 Mas o símio, infelizmente,  
 Não sabe com o amor jogar,  
 É claro, não pensa com a mente,  
 Mas quem sou eu para julgar?  
 Em vez de optar pelo antigo,  
 O que eu acho seria o justo  
 Pegou o juiz, deu-lhe um castigo  
 E arrastou-o para um arbusto  
**Olha o gori-i-i-la!...**

IX  
 Todo o resto foi prazeroso,  
 Infelizmente, aqui não posso  
 Dizer isso, eu seria um grosso,  
 Mas daria pra rir, aposto  
 O juiz, no grande momento,  
 Virou o preso que antes julgou  
 Chorou, gritou, como um rebento  
 Mas o preso não libertou  
**Olha o gori-i-i-la!...**

**“Le pornographe”**

I  
 Autrefois, quand j'étais marmot  
 J'avais la phobie des gros mots  
 Et si j'pensais merde tout bas  
 Je ne le disais pas  
 Mais, aujourd'hui que mon gagne-pain  
 C'est d'parler comme un turlupin  
 Je n'pense plus merde, pardi  
 Mais je le dis

**J'suis l'pornographe  
 Du phonographe  
 Le polisson  
 De la chanson**

II  
 Afin d'amuser la gal'rie  
 Je crache des gauloiseries  
 Des pleines bouches de mots crus  
 Tout à fait incongrus  
 Maos, en m'retrouvant seul sous mon toit  
 Dans ma psyché j'me montre au doigt  
 Et m'crie: Va t'faire, homme incorrec'  
 Voir par les Grecs

**J'suis l'pornographe  
 Du phonographe  
 Le polisson  
 De la chanson**

III  
 Tous les sam'dis j'vais à confess'  
 M'accuser d'avoir parlé d'fess's  
 Et j'promets ferme au marabout  
 De les mettre tabou  
 Mais, craignant, si je n'en parle plus  
 D'finir à l'Armée du Salut  
 Je r'mets bientôt sur le tapis  
 Les fesses impies

**J'suis l'pornographe  
 Du phonographe  
 Le polisson  
 De la chanson**

IV  
 Ma femme est, soit dit en passant  
 D'un naturel concupiscent  
 Qui l'incite à se coucher nue  
 Sous le premier venu  
 Mais, m'est-il permis, soyons sincèr's  
 D'en parler au café-concert  
 Sans dire qu'elle a, suraigu  
 Le feu au cul?

**J'suis l'pornographe**

**“Pornográfico”**

I  
 Um tempo atrás quando era pitico  
 Falar palavrão era proibido  
 E se eu falasse “cocô” baixinho  
 Disse não, sou santinho  
 Mas atualmente ganho o meu pão  
 Fazendo piada como um trapalhão  
 Eu não falo mais cocô baixinho  
 Não sou mais santinho

**Sou o pornográfico  
 Do fonográfico  
 O trocadilho / o proxeneta/ o cafetão  
 Do estribilho/ da cançoneta/ dessa canção**

II  
 Para divertir a galeria  
 vômito piada todo dia  
 A boca cheia de troça crua  
 É só palavra nua  
 Mas, quando estou só eu comigo  
 Encarno meu pior inimigo  
 Grito para mim “Vai, ô pirralho,  
 Pra casa do baralho!”

**Sou o pornográfico  
 Do fonográfico  
 O trocadilho / o proxeneta/ o cafetão  
 Do estribilho/ da cançoneta/ dessa canção**

III  
 E aos domingos vou me confessar  
 Por, mais uma vez, merda falar  
 E juro bem firme ao pároco  
 Tornar isso um tabu  
 Mas penso, se não falar mais disso  
 Vou acabar virando Jesus Cristo,  
 Ressurreto, em pintura profunda  
 O corpo santo abunda

**Sou o pornográfico  
 Do fonográfico  
 O trocadilho / o proxeneta/ o cafetão  
 Do estribilho/ da cançoneta/ dessa canção**

IV  
 A propósito e naturalmente,  
 a minha fêmea é concupiscente  
 Isso que a atiça a deitar nua  
 Para qualquer um na rua  
 Mas, se me permite, não vou narrar  
 Uma cena dessas lá no bar  
 Se eu canto o dono não fica brabo  
 Com o fogo no rabo?

**Sou o pornográfico**

<p><b>Du phonographe</b> <b>Le polisson</b> <b>De la chanson</b></p> <p>V</p> <p>J'aurais sans doute du bonheur Et peut-être la Croix d'Honneur A chanter avec décorum L'amour qui mène à Rom' Maos, mon ang' m'a dit: Turlututu Chanter l'amour t'est défendu S'il n'éclôt pas sur le destin D'une putain</p> <p><b>J'suis l'pornographe</b> <b>Du phonographe</b> <b>Le polisson</b> <b>De la chanson</b></p> <p>VI</p> <p>Et quand j'entonne, guilleret A un patron de cabaret Une adorable bucolique Il est mélancolique Et me dit, la voix noyée de pleurs S'il vous plaît de chanter les fleurs Qu'ell's poussent au moins rue Blondel Dans un bordel</p> <p><b>J'suis l'pornographe</b> <b>Du phonographe</b> <b>Le polisson</b> <b>De la chanson</b></p> <p>VIII</p> <p>Chaque soir avant le dîner A mon balcon mettant le nez Je contemple les bonnes gens Dans le soleil couchant Maos, n'me d'mandez pas d'chanter ça, si Vous redoutez d'entendre ici Que j'aime à voir, de mon balcon Passer les cons</p> <p><b>J'suis l'pornographe</b> <b>Du phonographe</b> <b>Le polisson</b> <b>De la chanson</b></p> <p>IX</p> <p>Les bonnes âmes d'ici bas Comptent ferme qu'à mon trépas Satan va venir embrocher Ce mort mal embouché Mais, veuille le grand manitou Pour qui le mot n'est rien du tout Admettre en sa Jérusalem A l'heure blême</p>	<p><b>Do fonográfico</b> <b>O trocadilho / o proxeneta/ o cafetão</b> <b>Do estribilho/ da cançoneta/ dessa canção</b></p> <p>V</p> <p>Não resta dúvida, eu até ganharia Uma medalha de honraria Se soubesse cantar com pudor As besteiras de amor Mas, meu bem me diz: “Cucurucucu, Canção de amor não é pra tu Se não choca, também não faz a cuca Do filho da fruta”</p> <p><b>Sou o pornográfico</b> <b>Do fonográfico</b> <b>O trocadilho / o proxeneta/ o cafetão</b> <b>Do estribilho/ da cançoneta/ dessa canção</b></p> <p>VI</p> <p>E quando eu canto “Alegria” Para o dono da freguesia Um adorável bucólico Muito do melancólico Ele me incensa e joga flores “Por favor, cante aquela das dores Deixa aqui florir a Rua Augusta Outra que me gusta”</p> <p><b>Sou o pornográfico</b> <b>Do fonográfico</b> <b>O trocadilho / o proxeneta/ o cafetão</b> <b>Do estribilho/ da cançoneta/ dessa canção</b></p> <p>VIII</p> <p>Todas as noites antes do jantar Na minha varanda a bisbilhotar Eu contemplo assim, a boa gente, No sol poente Mas, não me peça para cantar aqui O que não vai gostar de ouvir E eu lá curto ver, da minha varanda, Essa gente fubanga?</p> <p><b>Sou o pornográfico</b> <b>Do fonográfico</b> <b>O trocadilho / o proxeneta/ o cafetão</b> <b>Do estribilho/ da cançoneta/ dessa canção</b></p> <p>IX</p> <p>As almas de bem, aqui, sem sorte, Clamam com fervor pela minha morte “Que o diabo meta-lhe a forquilha Pela braguilha” Mas, desejo a esta gente de bem Uma paga justa em Jerusalém Que admitam sua pulsão de morte Não que eu me importe</p>
--	--

<b>Le pornographe</b> <b>Du phonographe</b> <b>Le polisson</b> <b>De la chanson</b>	<b>Sou o pornográfico</b> <b>Do fonográfico</b> <b>O trocadilho / o proxeneta/ o cafetão</b> <b>Do estribilho/ da cançoneta/ dessa canção</b>
--	--

**“Les passantes”**

I

Je veux dédier ce poème  
A toutes les femmes qu'on aime  
Pendant quelques instants secrets  
A celles qu'on connaît à peine  
Qu'un destin différent entraîne  
Et qu'on ne retrouve jamais

II

A celle qu'on voit apparaître  
Une seconde à sa fenêtre  
Et qui, preste, s'évanouit  
Mais dont la svelte silhouette  
Est si gracieuse et fluette  
Qu'on en demeure épanoui

III

A la compagne de Voyage  
Dont les yeux, charmant paysage  
Font paraître court le chemin  
Qu'on est seul, peut-être, à comprendre  
Et qu'on laisse pourtant descendre  
Sans avoir effleuré la main

IV

A celles qui sont déjà prises  
Et qui, vivant des heures grises  
Près d'un être trop différent  
Vous ont, inutile folie  
Laisse voir la mélancolie  
D'un avenir désespérant

V

Chères images aperçues  
Espérances d'un jour déçues  
Vous serez dans l'oubli demain  
Pour peu que le bonheur survienne  
Il est rare qu'on se souvienne  
Des épisodes du chemin

VI

Mais si l'on a manqué sa vie  
On songe avec un peu d'envie  
A tous ces bonheurs entrevus  
Aux baisers qu'on n'osa pas prendre  
Aux cœurs qui doivent vous attendre  
Aux yeux qu'on n'a jamais revus

VII

Alors, aux soirs de lassitude  
Tout en peuplant sa solitude  
Des fantômes du souvenir  
On pleure les lèvres absentes  
De toutes ces belles passantes  
Que l'on n'a pas su retenir

**“Passantes”**

I

Dedico estes versos em canto  
a tantos que já amei tanto  
Por belos instantes sutis  
Aos que duraram um acalanto  
E o destino os levou, no entanto,  
Por um vão distinto, um triz

II

Pra quem olhei da janela  
Num segundo passou na viela  
E quando pisquei, sumiu  
Mas cuja feição era bela  
E, com graça, meu verso revela  
Pois quando o olhei, sorriu

III

Ao companheiro de viagem  
Cujos olhos foram a paisagem  
Encurtando o caminho assim  
Na tua solidão fiz paragem  
Construí um belo personagem  
Sem ter te tocado enfim

IV

Àquele agora casado  
E que vive acovardado  
Junto de outro estranho amor.  
Você, de amor desvairado,  
Agora só vê o marasmo  
De um futuro sem cor

V

Aos belos retratos tirados  
Aos sonhos agora frustrados  
Tudo esquecido amanhã  
Por pouco, a sorte havia chegado  
E, raro, isso será lembrado  
Assim como aventura vã

VI

Mas se passamos nossa vida  
Só no desejo que nos convida  
A vislumbrar este prazer  
Aos beijos que nunca trocamos  
Aos amores que ainda esperamos  
A quem nunca vamos rever

VII

Então, nas noites de cansaço  
Ocupamos, sozinho de traços  
Fantasmas, a mente, a sonhar  
Chorando por lábios distantes  
De todos esses lindos passantes  
Que não conseguimos lembrar

**“Quatre Vingt Quinze Pour Cent”**

I

La femme qui possède tout en elle  
 Pour donner le goût des fêtes charnelles  
 La femme qui suscite en nous tant de passion brutale  
 La femme est avant tout sentimentale  
 Mains dans la main les longues promenades  
 Les fleurs, les billets doux, les sérénades  
 Les crimes, les folies que pour ses beaux yeux l'on  
 commet  
 La transportent, mais

**Refrain**

**Quatre-vingt-quinze fois sur cent  
 La femme s'emmerde en baisant  
 Qu'elle le taise ou le confesse  
 C'est pas tous les jours qu'on lui déride les fesses  
 Les pauvres bougres convaincus  
 Du contraire sont des cocus  
 A l'heure de l'oeuvre de chair  
 Elle est souvent triste, peuchère  
 S'il n'entend le coeur qui bat  
 Le corps non plus ne bronche pas**

II

Sauf quand elle aime un homme avec tendresse  
 Toujours sensible alors à ses caresses  
 Toujours bien disposée, toujours encline à s'émouvoir  
 Ell' s'emmerd' sans s'en apercevoir  
 Ou quand elle a des besoins tyranniques  
 Qu'elle souffre de nymphomanie chronique  
 C'est ell' qui fait alors passer à ses adorateurs  
 De fichus quarts d'heure

**Quatre-vingt-quinze fois sur cent  
 La femme s'emmerde en baisant  
 Qu'elle le taise ou le confesse  
 C'est pas tous les jours qu'on lui déride les fesses  
 Les pauvres bougres convaincus  
 Du contraire sont des cocus  
 A l'heure de l'oeuvre de chair  
 Elle est souvent triste, peuchère  
 S'il n'entend pas le coeur qui bat  
 Le corps non plus ne bronche pas**

III

Les: Encore; les: C'est bon; les: Continue  
 Qu'ell' crie pour simuler qu'ell' monte aux nues  
 C'est pure charité, les soupirs des anges ne sont  
 En général que de pieux mensonges  
 C'est à seule fin que son partenaire  
 Se croie un amant extraordinaire  
 Que le coq imbécile et prétentieux perché dessus  
 Ne soit pas déçu

**Quatre-vingt-quinze fois sur cent  
 La femme s'emmerde en baisant**

**“Noventa e cinco vezes em cem”**

I

A moça tem todas as qualidades  
 Só pra satisfazer tantas vontades  
 A moça que desperta em nós tanta paixão brutal  
 É mais que tudo um ser sentimental  
 Mão na mão nas longas caminhadas  
 Flores, doces notas, serenatas  
 Os crimes, as loucuras só pra ter o seu olhar  
 A comovem, mas ...

**Refrão**

**Noventa e cinco vezes em cem  
 Ela acha um saco o vai e vem  
 Mesmo que ela se cale ou confesse  
 Não é todo dia que um homem lhe convence  
 Pobre dos que pensam o contrário  
 Já lhe brota um par de galho  
 Na hora do vamo ver  
 Por nada vai esmorecer  
 Se não enche o coração  
 O corpo não se entrega não.**

II

Só quando ama um homem com ternura  
 Sempre sensível à sua investidura  
 Haja disposição, haja emoção em se envolver  
 Assim, sem notar, vai se aborrecer  
 Ou quando tem vontades tirânicas  
 Que a tornam mesmo uma ninfomaníaca  
 Dá-se ao amante, puxa a brasa pra sua sardinha  
 Numa rapidinha

**Noventa e cinco vezes em cem  
 Ela acha um saco o vai e vem  
 Mesmo que ela se cale ou confesse  
 Não é todo dia que um homem lhe convence  
 Pobre dos que pensam o contrário  
 Já lhe brota um par de galho  
 Na hora do vamo ver  
 Por nada vai esmorecer  
 Se não enche o coração  
 O corpo não se entrega não.**

III

“De novo”, “ai que bom”, “ai, continua”  
 Ir aos céus é só gozo que simula  
 É pura caridade, os suspiros que os anjos dão  
 Em geral, pela pouca fricção  
 Isso só para que o seu parceiro  
 Pense que a levou aos céus primeiro  
 Que o pavão tolo e empoleirado em seu balaústre  
 Nunca se frustrare

**Noventa e cinco vezes em cem  
 Ela acha um saco o vai e vem**

<p><b>Qu'elle le taise ou le confesse</b>  <b>C'est pas tous les jours qu'on lui déride les fesses</b>  <b>Les pauvres bougres convaincus</b>  <b>Du contraire sont des cocus</b>  <b>A l'heure de l'oeuvre de chair</b>  <b>Elle est souvent triste, peuchère</b>  <b>S'il n'entend pas le coeur qui bat</b>  <b>Le corps non plus ne bronche pas</b></p> <p>IV  J'entends aller bon train les commentaires  De ceux qui font des châteaux à cythère  C'est parce que tu n'es qu'un malhabile, un maladroit  Qu'elle conserve toujours son sang-froid  Peut-être, mais les assauts vous pèsent  De ces petits m'as-tu-vu-quand-je-baise  Mesdam's, en vous laissant manger le plaisir sur le dos  Chantez in petto</p> <p><b>Quatre-vingt-quinze fois sur cent</b>  <b>La femme s'emmerde en baisant</b>  <b>Qu'elle le taise ou le confesse</b>  <b>C'est pas tous les jours qu'on lui déride les fesses</b>  <b>Les pauvres bougres convaincus</b>  <b>Du contraire sont des cocus</b>  <b>A l'heure de l'oeuvre de chair</b>  <b>Elle est souvent triste, peuchère</b>  <b>S'il n'entend pas le coeur qui bat</b>  <b>Le corps non plus ne bronche pas</b></p>	<p><b>Mesmo que ela se cale ou confesse</b>  <b>Não é todo dia que um homem lhe convence</b>  <b>Pobre dos que pensam o contrário</b>  <b>Já lhe brota um par de galho</b>  <b>Na hora do vamo ver</b>  <b>Por nada vai esmorecer</b>  <b>Se não enche o coração</b>  <b>O corpo não se entrega não.</b></p> <p>IV  Ouço de passagem comentários  Dos que a deusa do amor fez de otários  “É porque fui inábil em manter a rigidez  Que ela conservou a frigidéz”  Talvez, mas quem muito se incomoda  E quer ser visto como o rei da foda  Moça, por trás se fartam todos com muito prazer  Cantam por você</p> <p><b>Noventa e cinco vezes em cem</b>  <b>Ela acha um saco o vai e vem</b>  <b>Mesmo que ela se cale ou confesse</b>  <b>Não é todo dia que um homem lhe convence</b>  <b>Pobre dos que pensam o contrário</b>  <b>Já lhe brota um par de galho</b>  <b>Na hora do vamo ver</b>  <b>Por nada vai esmorecer</b>  <b>Se não enche o coração</b>  <b>O corpo não se entrega não.</b></p>
--	---

**“Les amoureux des banc public”**

I

Les gens qui voient de travers  
Pensent que les bancs verts  
Qu'on voit sur les trottoirs  
Sont faits pour les impotents ou les ventripotents  
Mais c'est une absurdité  
Car à la vérité ils sont là c'est notoire  
Pour accueillir quelque temps les amours débutants

**Les amoureux qui s'écroquent sur les bancs publics**  
**Bancs publics, bancs publics**  
**En s'écroquant pas mal du regard oblique**  
**Des passants honnêtes**  
**Les amoureux qui s'écroquent sur les bancs publics**  
**Bancs publics, bancs publics**  
**En s'écroquant des "je t'aime" pathétiques**  
**Ont des p'tites gueules bien sympathiques**

II

Ils se tiennent par la main  
Parlent du lendemain  
Du papier bleu d'azur  
Que revêtiront les murs de leur chambre à coucher  
Ils se voient déjà doucement  
Elle cousant, lui fumant  
Dans un bien-être sûr  
Et choisissent les prénoms de leur premier bébé

**Les amoureux qui s'écroquent sur les bancs publics**  
**Bancs publics, bancs publics**  
**En s'écroquant pas mal du regard oblique**  
**Des passants honnêtes**  
**Les amoureux qui s'écroquent sur les bancs publics**  
**Bancs publics, bancs publics**  
**En s'écroquant des "je t'aime" pathétiques**  
**Ont des p'tites gueules bien sympathiques**

III

Quand la sainte famille machin  
Croise sur son chemin  
Deux de ces malappris  
Elle leur décoche hardiment des propos venimeux  
N'empêche que toute la famille  
Le père, la mère, la fille  
Le fils, le saint esprit  
Voudrait bien de temps en temps pouvoir s'écroquer  
comme eux

**Les amoureux qui s'écroquent sur les bancs publics**  
**Bancs publics, bancs publics**  
**En s'écroquant pas mal du regard oblique**  
**Des passants honnêtes**  
**les amoureux qui s'écroquent sur les bancs publics**  
**Bancs publics, bancs publics**  
**En s'écroquant des "je t'aime" pathétiques**  
**Ont des p'tites gueules bien sympathiques**

**“Amantes que se beijam ali”**

I

Os que olham meio sem graça  
E pensam que os banquinhos  
Que se vê nas praças  
São para os inoperantes ou para os gestantes  
Vejam só, mas que absurdo,  
Mais que tudo, banquinhos são feitos para  
Acolher, por um instante, amantes debutantes

**São os amantes que se beijam muito ali**  
**Beijam aí, beijam aqui**  
**Pro recalque não estão nem aí**  
**dos que se acham honestos**  
**São os amantes que se beijam muito ali**  
**Beijam aí, beijam aqui**  
**Dizem “te amo”, bem devagarin'**  
**Com o sorriso coladin'**

II

Eles vão, com a mão na mão,  
Falamos do amanhã  
E da decoração  
Das paredes do seu quarto, à colcha de croché  
Já se pintam, no sossego  
Um fuma o outro borda,  
Ambos no chamego,  
Escolhendo o nome do seu primeiro bebê

**São os amantes que se beijam muito ali**  
**Beijam aí, beijam aqui**  
**Pro recalque não estão nem aí**  
**dos que se acham honestos**  
**São os amantes que se beijam muito ali**  
**Beijam aí, beijam aqui**  
**Dizem “te amo”, bem devagarin'**  
**Com o sorriso coladin'**

III

Quando a família sagrada  
Cruza o caminho  
Dos que não devem nada  
Solta, sem qualquer pudor, todo o seu veneno  
Não se importa, esta família  
Que o pai, o filho, o espírito santo,  
A mãe e a filha  
Queiram também se portar de modo obscuro

**São os amantes que se beijam muito ali**  
**Beijam aí, beijam aqui**  
**Pro recalque não estão nem aí**  
**dos que se acham honestos**  
**São os amantes que se beijam muito ali**  
**Beijam aí, beijam aqui**  
**Dizem “eu te amo”, bem devagarin'**  
**Com o sorriso coladin'**

<p>IV          Quand les mois auront passé          Quand seront apaisés leurs beaux rêves flambants          Quand leur ciel se couvrira de gros nuages lourds          Ils s'apercevront émus          Que c'est au hasard des rues          Sur un de ces fameux bancs          Qu'ils ont vécu le meilleur morceau de leur amour</p> <p><b>Les amoureux qui s'bécottent sur les bancs publics          Bancs publics, bancs publics          En s'fouttant pas mal du regard oblique          Des passants honnêtes          Les amoureux qui s'bécottent sur les bancs publics          Bancs publics, bancs publics          En s'disant des "je t'aime" pathétiques          Ont des p'tites gueules bien sympathiques</b></p>	<p>IV          Quando os anos se passarem          Quando esfriarem os seus sonhos lindos          Quando o céu escurecer e o calor for findo          Com emoção, se lembrarão          De um banquinho fortuito          Num espaço público          Onde sentiram o amor de um jeito mais que lindo</p> <p><b>São os amantes que se beijam muito ali          Beijam aí, beijam aqui          Pro recalque não estão nem aí          dos que se acham honestos          São os amantes que se beijam muito ali          Beijam aí, beijam aqui          Dizem "eu te amo", bem devagarin'          Com o sorriso coladin'</b></p>
---	--

**“Je me suis fait tout petit”**

I  
 Je n'avais jamais ôté mon chapeau  
 Devant personne  
 Maintenant je rampe et je fait le beau  
 Quand elle me sonne  
 J'étais chien méchant, elle me fait manger  
 Dans sa menotte  
 J'avais des dents d'loup, je les ai changées  
 Pour des quenottes

**Je m'suis fait tout petit devant une poupée  
 Qui ferme les yeux quand on la couche  
 Je m'suis fait tout petit devant une poupée  
 Qui fait Maman quand on la touche**

II  
 J'était dur à cuire, elle m'a converti  
 La fine mouche  
 Et je suis tombé tout chaud, tout rôti  
 Contre sa bouche  
 Qui a des dents de lait quand elle sourit  
 Quand elle chante  
 Et des dents de loup quand elle est furie  
 Qu'elle est méchante

**Je m'suis fait tout petit devant une poupée  
 Qui ferme les yeux quand on la couche  
 Je m'suis fait tout petit devant une poupée  
 Qui fait Maman quand on la touche**

III  
 Je subis sa loi, je file tout doux  
 Sous son empire  
 Bien qu'elle soit jalouse au-delà de tout  
 Et même pire  
 Une jolie pervenche qui m'avait paru  
 Plus jolie qu'elle  
 Une jolie pervenche un jour en mourut  
 A coup d'ombrelle

**Je m'suis fait tout petit devant une poupée  
 Qui ferme les yeux quand on la couche  
 Je m'suis fait tout petit devant une poupée  
 Qui fait Maman quand on la touche**

IV  
 Tous les somnambules, tous les mages m'ont  
 Dit sans malice  
 Qu'en ses bras en croix, je subirais mon  
 Dernier supplice  
 Il en est de pires il en est d'meilleures  
 Mais à tout prendre  
 Qu'on se pendre ici, qu'on se pendre ailleurs  
 S'il faut se pendre

**Je m'suis fait tout petit devant une poupée**

**“Eu fico pitico”**

I  
 Eu nunca tirei meu chapéu sorrindo  
 Pr'uma pessoa  
 Mas agora rastejo e fico lindo  
 Se tua voz ecoa  
 Eu era um selvagem, ela me fez comer  
 todo educado  
 Eu era um tigrão, mas em sua mão  
 Virei um gato

**Eu fico pitico assim com você  
 Que aperta os olhos quando me vê  
 Eu fico pitico assim com você  
 Que diz ‘meu denngo’ a este amante**

II  
 O meu paladar era infantil,  
 Hoje é aguçado  
 E eu tombei de amor, quando ela me viu  
 Fui devorado  
 Eu rio sem jeito quando ela ri  
 Ou quando canta  
 Seus trejeitos de tigresa enfim  
 Tudo me encanta

**Eu fico pitico assim com você  
 Que aperta os olhos quando me vê  
 Eu fico pitico assim com você  
 Que diz ‘meu denngo’ a este amante**

III  
 Obedeço cego, piso de mansinho  
 Em seu terreno  
 Sei que seu ciúme não é bonitinho  
 Nem é sereno  
 Se outra linda rosa vinga em meu jardim  
 Mais perfumada  
 Você encontra a flor e lhe dá um fim  
 Mata a paulada

**Eu fico pitico assim com você  
 Que aperta os olhos quando me vê  
 Eu fico pitico assim com você  
 Que diz ‘meu denngo’ a este amante**

IV  
 Todo ser que sonha, mago ou vidente,  
 Diz sem malícia  
 Que em seus braços acho sofregamente  
 Uma carícia  
 De mal a pior, de pior a melhor  
 Mas sobretudo  
 Se me enforco aqui, seja como for  
 É contigo em tudo

**Eu fico pitico assim com você**

<p>Qui ferme les yeux quand on la couche Je m'suis fait tout petit devant une poupée Qui fait Maman quand on la touche</p>	<p>Que aperta os olhos quando me vê Eu fico pitico assim com você Que diz 'meu denço' a este amante</p>
--	---

“Les copains d’abord”	“Comparsas, a bordo”
<p>I Non, ce n’était pas le radeau De la Méduse, ce bateau Qu’on se le dise au fond des ports Dise au fond des ports Il naviguait en père peinard Sur la grand-mare des canards Et s’appelait les Copains d’abord Les Copains d’abord</p>	<p>I Não é A Balsa da Medusa Nem Navio de Teseu, escusa Que a gente frui só do melhor Do bom e do melhor Já navegou só, na lanterna Cruzou o mar, de forma terna Seu nome “Comparsas, a bordo” “Comparsas, a bordo”</p>
<p>II Ses fluctuat nec mergitur C’était pas d’la littérature N’en déplaie aux jeteurs de sort Aux jeteurs de sort Son capitaine et ses matelots N’étaient pas des enfants d’salauds Mais des amis franco de port Des copains d’abord</p>	<p>II Sem seguir Ordem, ou Progresso Existirmos, esse é o verso Desculpa, os quem tem olho gordo Quem tem olho gordo Com a marujada e o comandante O nosso barco vai adiante Seja no “claro” ou no “discordo”! Comparsas, a bordo</p>
<p>III C’étaient pas des amis de lux’ Des petits Castor et Pollux Des gens de Sodom’ et Gomorrh’ Sodome et Gomorrhe C’étaient pas des amis choisis Par Montaigne et La Boétie Sur le ventre, ils se tapaient fort Les copains d’abord</p>	<p>III Não somos parças só no luxo Somos mais Castor e Pólux Sem termos nem onde cair mortos Onde cair mortos O que nos juntou foi a boemia Algo mais forte que poesia Cantamos sem errar o Dó Comparsas, a bordo</p>
<p>IV C’étaient pas des anges non plus L’Évangile, ils l’avaient pas lu Mais ils s’aimaient toutes voiles dehors Toutes voiles dehors Jean, Pierre, Paul et compagnie C’était leur seule litanie Leur Credo, leur Confiteor Aux copains d’abord</p>	<p>IV Não somos anjos, só colegas Nosso deus é que me navega O leme vai no amor maior Vai no amor maior João, Pedro, Paulo e companhia Cantam diversas ladainhas Seja um samba ou Belchior Comparsas a bordo</p>
<p>V Au moindre coup de Trafalgar C’est l’amitié qui prenait l’quart C’est elle qui leur montrait le nord Leur montrait le nord Et quand ils étaient en détresse Qu’leurs bras lançaient des S.O.S On aurait dit des sémaphores Les copains d’abord</p>	<p>V E se tem golpe do destino Se o barco segue serpentino Amizade aponta pro norte Aponta pro norte Mesmo que sob forte estresse Todos encarnam o S.O.S E encontram a luz do farol Comparsas a bordo</p>
<p>VI Au rendez-vous des bons copains Y avait pas souvent de lapins Quand l’un d’entre eux manquait à bord C’est qu’il était mort Oui, mais jamais, au grand jamais Son trou dans l’eau n’se refermait</p>	<p>VI Em todo encontro é interessante Não tem um rato ou aspirante Aqueles que não estão a bordo Só podem estar mortos E mesmo assim serão lembrados Hoje, amanhã ou no passado</p>

<p>Cent ans après, coquin de sort Il manquait encore</p> <p>VII Des bateaux j'en ai pris beaucoup Mais le seul qu'ait tenu le coup Qui n'ait jamais viré de bord Mais viré de bord Naviguait en père peinard Sur la grand-mare des canards Et s'appelait les Copains d'abord Les Copains d'abord.</p>	<p>Permanecendo após a morte Pra dar boa sorte</p> <p>VII Eu já andei em muitos barcos Esse é o melhor, já disse o bardo E nunca deu ponto sem nó Só ponto com nó Já navegou só, na lanterna Cruzou o mar, de forma terna Seu nome: "Comparsas, a bordo" "Comparsas, a bordo"</p>
---	---