

O TRÍPTICO DO INCESTO: TRADUÇÃO COMENTADA DO FRANCÊS AO PORTUGUÊS BRASILEIRO DE CANÇÕES DE BARBARA¹

THE TRIPTYCH OF INCEST: COMMENTED TRANSLATION FROM FRENCH TO BRAZILIAN PORTUGUESE OF BARBARA'S SONGS

David Fregate da Silva¹
Adriana Zavaglia²

Data de recebimento do texto: 22/08/2024

Data de aceite: 18/09/2024

Resumo: Este artigo tem como objetivo apresentar traduções cantáveis de três canções de Barbara, do francês ao português brasileiro, bem como o desenvolvimento de reflexões sobre Tradução de Canção (BRITTO, 2019; KRIEGER, 2018; LOW, 2005, 2017). Para a análise das letras musicais de *Nantes* (1964), *Au cœur de la nuit* (1967) e *L'aigle noir* (1970), certos fundamentos da tradução poética (LARANJEIRA, 2003, 2012) e poeticidade de Barbara (JULY, 2002, 2012) foram trabalhados. Para que a elaboração das reflexões sobre os estudos da tradução ocorresse em evidência e clareza, se fez constante o uso do comentário, com base no gênero textual da Tradução Comentada (BOISSEAU, 2007; SARDIN, 2007; ZAVAGLIA et al., 2015; ZAVAGLIA, 2020)

Palavras-chave: Tradução de Canção. Barbara. Tradução Comentada. Performance. Tradução Poética.

Abstract: This article aims to present singable translations of three of Barbara's songs, from French to Brazilian Portuguese, as well as the development of reflections on Song Translation (BRITTO, 2019; KRIEGER, 2018; LOW, 2005, 2017). For the analysis of the musical lyrics of *Nantes* (1964), *Au cœur de la nuit* (1967) and *L'aigle noir* (1970), certain concepts of poetic translation (LARANJEIRA, 2003, 2012) and Barbara's poeticity (JULY, 2002, 2012) were presented. In order for the elaboration of reflections on translation studies, some commentaries were constantly used, based on the textual genre of the Commented Translation (BOISSEAU, 2007; SARDIN, 2007; ZAVAGLIA et al., 2015; ZAVAGLIA, 2020).

Keywords: Song Translation. Barbara. Annotated Translation. Performance. Poetic Translation.

¹ Bacharel em Letras (português e francês) pela Universidade de São Paulo, músico, tradutor e professor de francês na Cooperativa de Ensino Percursos Idiomas. E-mail: dvdfrgtslv@gmail.com

² Professora e pesquisadora de tradução (francês) junto ao Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo. Doutora de Tradução/Francês Departamento de Letras Modernas Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. E-mail: zavaglia@usp.br

Introdução

A área dos Estudos da Tradução tem se beneficiado de abordagens providas de outros domínios, como a Semiótica Social (HODGE; KRESS, 1988) e os Estudos da Multimodalidade (KRESS; Van LEEUWEN, 2001; KRESS, 2010), para lidar com objetos que pedem por um olhar transdisciplinar, como as legendas, os quadrinhos, as línguas de sinais e, entre outros, a canção, caso de nosso material. Nesse contexto, consideramos uma perspectiva multimodal da tradução (KAINDL, 2020) pela qual assumimos que a tradução de canção possui especificidades que a distinguem e, portanto, demanda conhecimentos e técnicas singulares.

Neste trabalho, apresentaremos traduções cantáveis de três canções de Barbara, *Nantes* (1964), *Au cœur de la nuit* (1967) e *L'aigle noir* (1970), do francês ao português brasileiro, permeadas por comentários e reflexões (BOISSEAU, 2007; SARDIN, 2007; ZAVAGLIA et al., 2015; ZAVAGLIA, 2020) acerca da poeticidade das composições (JULY, 2002, 2012; LARANJEIRA, 2003, 2012) e da tradução de canção (LOW, 2005, 2017).

A escolha de tais canções, como também o título deste artigo, tem inspiração nos trabalhos de Marie Chaixⁱⁱ (1986) e de Joël July (2002, 2012). Chaix, que foi secretária de Barbara durante quatro anos e posteriormente sua biógrafa, percebe o laço que as ata.

A viagem por dentro da noite acaba aqui. Nós não saberemos qual sombra se esgueirava entre os galhos. E depois retorna – como em “Nantes” – no pequeno ritornelo do começo da canção [...]. Ela perambulou por muito tempo “meio sonolenta” antes de adormecer, bela adormecida, junto a um lago? É a mesma que reencontramos... quatro anos depois, quando subitamente “surgindo do passado, desponta um pássaro negro [...]”? O pássaro negro reconquista o seu céu sem ela, sendo a ave a imagem de sua libertação. O desamparado de “Nantes” encontrou enfim o descanso no coração daquela que o reencontrara, e ela então será capaz de decidir viver e de abandonar aquele luto. (CHAIX, 1986, 69-70, tradução nossa)

Mais tarde, essa relação incômoda que une as três canções é nomeada por July (2012, p.25) *triptyque de Jacques Serf* (tríptico de Jacques Serf), em referência ao pai da compositora e intérprete. Barbara, nascida Monique Serf em 1930, em Paris, era filha de pais judeus. Não bastasse o duro exílio a que sua família foi submetida devido à Segunda Guerra Mundial, o abuso cometido por seu pai lhe traria dolorosa lembrança. Muito reservada, Barbara não o expôs em vida, porém deixou rastros de seu sofrimento em suas

canções, em particular na tríade de que falamos aqui, e também em textos prosaicos, como “um meio de continuar o diálogo” (BARBARA, 1999, p.8)ⁱⁱⁱ, quando redige uma autobiografia em seus últimos anos de vida, inacabada e lançada após a sua morte, em 1997.

Eu tenho cada vez mais medo de meu pai. Ele sente isso. Ele sabe. Eu preciso tanto de minha mãe, mas como fazer para lhe falar? E o que lhe dizer? Que eu acho o comportamento do meu pai bizarro? Eu me calo. Uma noite em Tarbes, meu universo mergulha no horror. Eu estou com dez anos e meio. As crianças se calam porque se recusam a acreditar nelas. Porque suspeitam de que elas estejam fabulando. Porque elas têm vergonha e se sentem culpadas. Porque elas têm medo. Porque elas acreditam que são as únicas no mundo com esse terrível segredo. Dessas humilhações infligidas na infância, dessas altas turbulências, desses declínios ao fundo do fundo, eu sempre ressurgi. Decerto, me foi necessário um enorme gosto pela vida, uma enorme vontade de ser feliz, um enorme desejo de alcançar o prazer nos braços de um homem, para um dia me sentir purificada de tudo, muito tempo depois. Escrevo isso com lágrimas que me vêm aos olhos. O que são essas lágrimas? Não importa, continuemos! (BARBARA, 1999, p. 24)^{iv}

A resiliência que aparece em seu último relato, seja nas entrelinhas ou em passagens mais reveladoras de seu tormento contido, é evidenciada por Boris Cyrulnik (2017)^v: “Ela nunca o nomeia, porque nomeá-lo teria sido provocar a representação daquilo que ela recusava suportar, ao passo que sugeri-lo pela poesia, transformá-lo pela poesia, torna-o suportável”. Seus traumas, mesmo recalçados, agem em sua linguagem artística, em suas canções, em que mistérios, cenas furtivas e personagens discretos traçam um mapa de seus esconderijos: na evidência de seus enigmas constata-se a existência do que foi escondido.

Após as duas tragédias, do incesto e da guerra, foi necessário que a mulher, que então crescia, implementasse alguns mecanismos de defesa: conter sob a sua trajetória as vozes do passado que a assombram, fortalecer a parte de sua personalidade que é aceita por aqueles que estão a sua volta; sua alegria, sua criatividade, seu caráter excêntrico, essa bela excentricidade, sua aptidão em provocar o amor. Não se pode ser aquela que não foi, mas é possível dar de si aquilo que alegra os outros.^{vi} (CYRULNIK, 2001, p. 27)

E a arte salva a artista. E pela arte, a artista também salva, “provoca o amor”, e de tal maneira que uma de suas canções mais conhecidas foi composta, em 1967, especialmente para seu público: *Ma plus belle histoire d’amour* (Barbara, 1967). Nesse mesmo ano, em entrevista a Christophe Izard, ela resume: “Minha religião é o amor”.^{vii}

Para chegar à tradução cantável do tríptico

A arte, em sua gênese com seus fatos e elementos e em sua expressão, é aquilo que o observador consegue sentir; o que ele vê, portanto, está ligado à sua própria subjetividade. Num projeto de pesquisa, também a escolha do objeto a ser observado e do método de observação é particular: “Qualquer que seja o ‘método de análise’, cada vez que uma obra é eleita por alguém como objeto de discurso, essa escolha já é a expressão de um julgamento. ‘*Lire, élire*’ (‘Ler, eleger’), sintetizava Valéry” (PERRONE-MOISÉS, 2009, p. 10).

O julgamento feito e o valor técnico dados a uma obra também são mobilizados na tradução. Nesta, o original se torna *um*.^{viii} E é a partir desse *um*-original que o tradutor conceberá sua tradução. Para explicitá-lo, decidimos realizar uma tradução de canção cantável também *comentada* para que revele não somente o que pudemos enxergar no original, nosso *um*-original, mas também como operamos em nossa tradução. Como diz Pascale Sardin:

A nota é escandalosa, pois ela revela às claras que o “desaparecimento ilocutório do tradutor” (Ladmiral, 1994, p.230) não é senão um engano, que o tradutor nunca se apaga atrás do autor, mas que ele imprime, pelo contrário, no texto a sua subjetividade e seus pressupostos a partir do contexto sociocultural no qual ele evolui. (SARDIN, 2007, p.2-3)

Assim, deixaremos às claras, na medida do possível^{ix}, os caminhos que percorremos para chegar à nossa tradução, numa espécie de tradução da tradução: “[o comentário] pode ser visto como uma modalidade de tradução, uma vez que ele traduz a própria tradução” (ZAVAGLIA et al., 2015, p.337). Em outras palavras, tentaremos não apenas desnudar o ato tradutório em si, mas igualmente o processo que se origina a partir dos mecanismos de significância, os quais são responsáveis “pela abertura da significação a leituras múltiplas, todas plausíveis, e isso é uma das marcas do texto poético” (LARANJEIRA, 2012, p.30). As letras de Barbara são aqui lidas como textos poéticos. Em suas múltiplas faces, passando por um processo de metamorfose (BERMAN, 1988, p. 94-95), os textos poéticos das letras ainda se expressam conjugados com outro tipo de linguagem, a música. Neste caso, falamos de canções. E como traduzi-las para serem cantadas?

Peter Low, da Universidade de Canterbury, na Nova Zelândia, é um dos pesquisadores em tradução que se dedicaram à elaboração de critérios, que podem ser entendidos como uma metodologia, para a tradução de canções, o “Pentatlo de Low” (2005, p.191-199; 2017). Trata-se de um plano especificado em cinco etapas, que expomos a seguir.

A cantabilidade (*singability*) diz respeito à facilitação do processo de canto, com a performance não forçada da enunciação cantada. Aqui, a prosódia é posta em primeiro plano para que a acentuação das palavras e a maneira pela qual se dá o seu encadeamento deixe a corrente musical mais fluida, mantendo sua estrutura sem grandes oscilações. Para tanto, é importante considerar o contato do tradutor com o intérprete da canção, pois é respeitando a tessitura vocal^x da cantora ou cantor que uma tradução cantável se constrói de maneira satisfatória.

O critério do sentido (*sense*) funciona como uma baliza para que a identidade significativa do texto alvo seja a mais próxima possível daquela percebida no texto fonte. Nesse contexto, há que atentar para o excesso de literalidade, que pode ser prejudicial. Por isso, o uso de sinônimos (traduzir *soleil* por “luz”), hipônimos (*sport* por “futebol”) ou hiperônimos (*fleur* por “jardim”) pode ser uma estratégia salutar.

A isso se associa a naturalidade (*naturalness*), que se refere à sustentação de um registro e de uma sintaxe familiares ao leitor ou ouvinte secular para evitar qualquer estranhamento na língua alvo. A sensação de espontaneidade na segunda criação, ou tradução, é desejável, o que depende do projeto de tradução.

O ritmo (*rhythm*), por sua vez, pressupõe a tradução da canção com base nas notas musicais. Em geral, as sílabas dos versos devem se manter em contato com uma única nota, respeitando a melodia em conjunto com a letra. Mesmo com divergências mais ou menos pontuais, esse critério promove uma tradução com métrica ou escansão similar à do texto fonte. Esse critério também prioriza que os tempos fortes musicais da melodia sejam, de acordo com as escolhas da canção original, concomitantes às sílabas tônicas da letra; embora existam canções “originais” nas quais esse aspecto de criação não seja levado à risca, é raro que permaneça na maior parte da canção, pois senão haveria um grande descompasso tanto para o cantor quanto para os ouvidos de quem escuta.

O último critério, a rima (*rhyme*), não impera tão fortemente como os outros, especialmente o da cantabilidade ou o da naturalidade, relacionados à performance e à compreensão. O próprio Low defende uma maior flexibilidade rímica em relação a

diversos fatores, como a sua importância para o sentido, para o estilo, para a música, entre outros. Segundo o autor, o conjunto dos cinco critérios não é algo formatado e fechado em si; uma vez que existe parcialidade tradutória, “o princípio do pentatlo pede flexibilidade” (LOW, 2005, p. 194). Porém, como veremos, a rima foi importante para nós.

Em nosso caso, as canções de Barbara inserem-se na tradição da *chanson française*^{xi}, em que a melodia é guiada pela voz, devido à maior importância dada à prosódia natural da língua, quase como um recitativo para certos ouvidos desacostumados. Em muitas canções, como aquelas em que se contavam histórias, a performance sobre o palco tinha o poder de emoldurar e transfigurar toda a canção, dando-lhe um toque de realidade pertencente à linguagem oral. Nessa direção, esses fatores terão lugar nas reflexões de nossa tradução, porém sem considerar que os tempos fortes musicais devam ser associados às sílabas tônicas das palavras, como também afirma Paulo Henriques Britto (2019, p.90), já que a canção nem sempre é tão bem estruturada e a música nem sempre tem um ritmo regular do início ao fim. A nosso ver, para a tradução de canção, o *Leitmotiv* seria mais um critério a considerar, uma vez que pode orientar o tradutor em seu processo, como testemunha Bïa Krieger^{xii}. Para nós, considerando a sua força, o *Leitmotiv* ecoa na letra por uma lexia, rima, estrofe ou frase, mas também ressoa na melodia por uma nota, acorde, compasso ou frase musical, ou seja, na canção reverbera ao mesmo tempo pelo texto verbal e pelo texto musical, no que chamamos aqui de *textitura* (texto + partitura).

Construindo o nosso um-original

Voltemos a falar um pouco do amor, a religião que moveu Barbara neste mundo. Muitas vezes controverso, seu amor aparece em cada uma das canções do tríptico (cf. originais em anexo). “Nantes” (1964), a primeira delas, narra um reencontro que não aconteceu. O eu-lírico (Barbara) recebe uma mensagem pedindo que se apresse à rua Grange-au-Loup, número 25, para ver seu pai. Ao chegar na cidade, que não conhece, a manhã chuvosa e sombria torna seu coração angustiado e lúgubre. Numa espécie de relato intimista, uma vez que já se passou um ano desde o ocorrido, o eu feminino fala do ele masculino, *ce vagabond*, esse errante, que, após anos distante, retorna de repente antes de sua última hora. É quando o eu feminino começa a revelar de modo ambíguo que se lembra do encontro, porque “gravou na memória aquele quarto no fundo do corredor”. O eu feminino vê quatro homens estranhos, amigos dele, vestidos com roupa de domingo,

sentados perto de uma lareira, e pelo olhar compreende que era tarde, que já estava morto. Nas estrofes finais, o eu feminino se serve mais uma vez da segunda pessoa do singular, *tu*, que aparece já na primeira, *donne-moi la main*, direcionada a uma ou um interlocutor para quem não precisa explicar toda a história, mas ao mesmo tempo supõe-se sabê-la. Ao final, o eu feminino declara quem é o ele masculino, seu pai, que se foi antes do reencontro e que é enterrado sob rosas, com o desejo de um descanso tranquilo. Do ponto de vista formal, o texto apresenta construção regular de rimas (AABB) em versos que se agrupam em quartetos, com uma quebra estrutural nas estrofes finais e um refrão que retoma a mensagem recebida pelo endereço, *25 rue de la Grange-au-Loup*, um aviso que vai e volta. Note-se que, apesar de seu pai ter morado em Nantes e ali falecido, o número e o nome da rua são imaginados por Barbara^{xiii}. Por este motivo, não é demasiado interpretar o simbolismo a que remete esse “celeiro do lobo”, já que, por um lado, um celeiro pode abrigar animais de fazenda, não lobos, e tem como função maior guardar e conservar cereais, feno etc. e, por outro, a figura do lobo sugere o caráter brutal, ávido e dissimulado que a canção associa ao ele masculino.

Au cœur de la nuit (1967) é até hoje uma das canções mais enigmáticas da cantora. Não apenas pela sua letra que evidencia a noite, a floresta profunda e o sono, mas sobretudo pela raridade de ser cantada ao vivo, como a performance de 1967, sobre o palco do Teatro Bobino, na 14ª subprefeitura da capital francesa. A canção tem a noite, e a madrugada, como cenário central (*nuit* ocorre quatorze vezes); a noite em que o eu feminino se encontra, comparável ao que vivenciou em sua infância, “[n]uma noite longa, sem lua, uma noite fria e pesada de silêncio”. É o espaço do momento da enunciação que desperta, pelo uso do presente do indicativo, a comparação entre esta e aquela noite, como narrativas sobrepostas que se encaixam dentro de si mesmas em sequência, tal qual uma matriosca, uma *mise en abyme*. No “segredo guardado” daquela noite, concentra-se o eu feminino, que desperta de repente por uma presença não definida e é guiado por um estranho murmúrio, num caminho sombrio. Subitamente, um “ruflar de asas” surge contra o seu rosto, no meio daquele caminho, vindo das sombras. Passa-se, então, ao uso do imperfeito para falar do coração da noite, da floresta profunda, do ruído do além-túmulo, distantes do “agora”. Ao ser do além, o eu feminino pergunta: *Qui es-tu pour me revenir ?* (Quem é você para retornar a mim?), *Quel est donc le mal qui t’enchaîne ?* (Qual é então o mal que te aprisiona?), *Qui es-tu pour me revenir ?* (Quem é você para retornar a mim?), *Et veux-tu que vers toi je vienne ?* (E você quer que eu vá em sua direção?). O eu feminino

deseja que esse ser termine de morrer. Do ponto de vista formal, o texto, assim como o anterior, apresenta construção regular de rimas (ABAB) em versos que se agrupam em quartetos, desta vez sem quebras estruturais, e também um refrão que retoma a memória daquela noite da infância em comparação à noite de agora.

E, por fim, chegamos à *L'aigle noir* (1970), a canção mais conhecida e tocada de Barbara. Ainda hoje, quando se fala de Barbara em território francês, é essa a canção que primeiro vem à mente, a qual, no ano de seu lançamento, conhece um intenso sucesso, permanecendo no topo durante várias semanas e, por conseguinte, consagrando uma importante fase da carreira da cantora. Nessa narrativa, encontramos um eu-lírico feminino que se mostra confuso e não sabe dizer se o período em que o fato se passa é dia ou noite. Ela, que tinha adormecido nas proximidades de um lago, parece viver em sonho o que sucede. Subitamente, uma águia negra (*aigle* é um substantivo masculino em francês) aparece rasgando o céu. A partir de então, o pronome pessoal de terceira pessoa masculino é utilizado para mostrar a aproximação desse pássaro com o eu-lírico: a ave possui olhos cor de rubi, penas da cor da noite e, em sua frente, brilham mil fogos. Em seguida, o pássaro é comparado a um rei coroado e porta um diamante azul. Ele se aproxima do eu-lírico feminino e o toca, na bochecha e na mão. Nesse momento, o eu-lírico o reconhece: trata-se de um ser que volta do passado para reencontrá-lo, assim como em *Au cœur de la nuit*. A figura adormecida, o eu-lírico feminino, volta à segunda pessoa, *tu*, e à primeira pessoa do plural, *nous*, pedindo ao pássaro para retornar ao país de outrora, para colher, tremendo, estrelas, fazer maravilhas. O onírico se faz presente nesse momento pelas nuvens, as estrelas, o sol, a chuva e, na sequência desse frenesi, em que todas essas imagens se sobrepõem num tempo remoto de lembranças, que ambigualmente são boas, a ave – em um ruflar de asas^{xiv} – retorna ao céu. Na sequência, repetem-se os versos iniciais. Em termos formais, as rimas são mais regulares nos dois primeiros versos de cada estrofe, com cinco versos, e mais irregulares nos outros três. Na última estrofe, os verbos e alguns substantivos começam a desaparecer e as quebras sintáticas dão a impressão de que um retorno ao sono se aproxima, talvez numa representação do desvario.

Expressa verbal e resumidamente a narrativa de cada um-original, passemos a alguns pontos relacionados às etapas de nossas *texturas*, ou seja, de nossas traduções comentadas de canção. Como não será possível, por falta de espaço, retomar cada uma delas em relação a cada uma das canções, falaremos dos critérios relacionando-os a apenas uma das canções.

Nos bastidores de nossas texturas

O ritmo é, a nosso ver, um dos critérios mais importantes para a tradução de uma canção. É a partir de uma cadeia rítmica em conjunto com notas de diversas alturas que é traçado o andamento musical que seguirá a letra. É o ritmo que os cantores fazem bater com os dedos sobre qualquer superfície quando não cantam e, para certas canções, apenas alguns estalos ou palmas podem denunciar o seu título. Para Low (2005, p. 197), é desejável que o número de sílabas do texto-alvo seja idêntico ao do texto-fonte, o que já permitiria, de antemão, trabalhar com as notas musicais associadas às sílabas da letra. No entanto, a linguagem musical, com suas fronteiras culturais às vezes indefiníveis, relaciona-se à língua. E cada língua, em particular, tende a se exprimir de acordo com a sua frequência lexical. No caso de nossa tradução do francês ao português, a métrica desta língua tendeu a ser maior que à daquela, o que limitou o leque de sinônimos; desse modo, recorreremos a mudanças de classe gramatical e, em certos casos, à omissão^{xv}. No entanto, o ritmo também compreende o tempo das notas e das sílabas. Uma canção em que as sílabas tônicas recaem excessivamente sobre o tempo fraco das notas acaba por tornar-se artificial, rompendo com o princípio da naturalidade.

Por outro lado, um recurso fundamental, e colocado em evidência por Peter Low, refere-se à alteração da linha rítmica para, por conseguinte, respeitar a tradução desejada no projeto. Para o autor, é possível, moderadamente, acrescentar ou suprimir certas notas para esse encaixe, considerando os acréscimos, de preferência, nos melismas, em que acontece uma pluralidade de notas para uma mesma sílaba, e as supressões em relação às notas que se repetem, podendo haver até mesmo um aumento no tempo da nota. Para nossas traduções, nos servimos dessas estratégias, “[alterando] o ritmo sem destruir a melodia” (LOW, 2005, p.197).

A esse respeito, Low ainda levanta a reflexão sobre a possibilidade de uma mudança de fato na melodia por parte do tradutor, embora “não seja uma permissão generalizada para que se reescrevam melodias” (LOW, 2005, p.197). Nesse ponto, é salutar perguntar-se sobre o que é melhor sacrificar, uma nota, que pode vir a causar um estranhamento na canção, ou a naturalidade para a língua traduzida, que pode vir a artificializar a linguagem para o público-alvo. Britto, em busca de um consenso sobre essa questão, reassegura a autonomia do tradutor de canção, sobretudo no que diz respeito às

alterações no campo melódico. No entanto, essas modificações, para o autor, devem ocorrer “num grau que não nos impeça de considerar que a melodia permanece a mesma” (BRITTO, 2019, p.86).

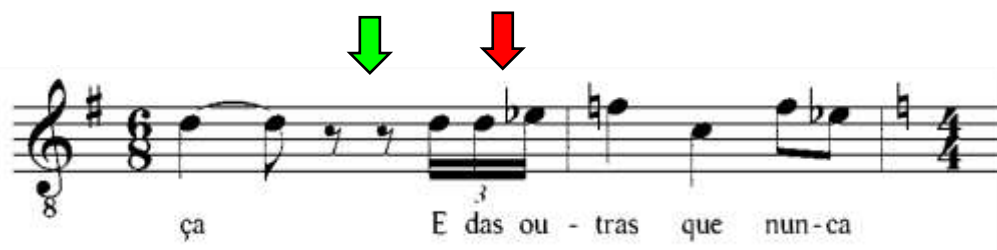
De maneira a exemplificarmos a complexidade desse processo, tomaremos o verso abaixo, proveniente de uma das primeiras versões da tradução de *Au cœur de la nuit* (1967), localizado no início da segunda estrofe:

Moi qui ne me souviens jamais
E das outras que nunca sei

A partitura que elaboramos para este verso, tomando como base a canção original, nos trouxe um pequeno obstáculo em relação aos tempos fortes do compasso e às sílabas tônicas. A palavra “outras” tem a sua segunda sílaba átona (-tras, ou-tras) não apenas no tempo inicial e forte do segundo compasso, como também numa nota que equivale ao quádruplo da duração da nota associada à primeira sílaba (ou-). Ou seja, a pronúncia no canto apresentava um prolongamento da sílaba átona (grosseiramente: “outraas”), criando possível estranhamento para o ouvinte.



Para solucionarmos a pronúncia não natural de “outras”, optamos por quebrar a tercina^{xvi}, retirando uma das notas ré e levando a sílaba “ou-” a ocupar o primeiro tempo forte do próximo compasso. Assim, de maneira resumida, antes da solução à qual chegamos, tínhamos a correspondência imperfeita entre sílaba átona (-tras) e tempo forte (fá natural), indicado por uma seta vermelha na primeira nota do compasso. Apontamos o trinado, conjunto de três notas, em verde.



Na redução do trinado (indicado por uma seta verde acima), retiramos uma nota repetida (ré natural). Com isso, passamos à sílaba “ou-” para o próximo compasso.



Todavia, o ajuste na partitura para a palavra “outras”, num tempo que respeite sua tonicidade de acordo com os tempos fortes musicais, acabou por impelir a segunda sílaba de “nunca” para a terceira estrofe, deixando a sílaba átona “-ca” sob um tempo forte da notação musical. Ou seja, resolvemos um problema criando outro, idêntico ao primeiro. Para a resolução desse caso, não tínhamos como retirar uma nota do compasso anterior, pois as diferenças entre elas criavam a linha melódica e não havia mais notas que se repetissem para uma supressão.

A única solução que vislumbramos para que a melodia não fosse destruída foi justamente repetir uma nota dentro do segundo compasso, a fim de abarcar nele toda a palavra “nunca”. Para tanto, precisávamos decidir qual nota duplicar. Levando em conta o andamento da canção, repartir uma das colcheias^{xvii}, associadas às sílabas “que” e “nun-”, recriaria em seu lugar duas semicolcheias^{xviii}, acelerando a sílaba tônica de “NUN-ca”, dando um efeito de rapidez indesejável para a naturalidade da canção, como se a palavra, subitamente, fosse cantada de maneira apressada. Assim, voltamos às duas primeiras semínimas, associadas às sílabas “ou-” e “-tras”. Se repartíssemos a primeira, criaríamos quase o mesmo efeito de rapidez anterior, deixando a palavra “ou-tras” em duas colcheias e reforçando o maior tempo da semínima a um monossílabo átono (que), ferindo mais uma vez a naturalidade da canção.

Por fim, vimos que o melhor a ser feito era repartir a semínima de “-tras”, pois esta sílaba já é átona e, na segunda colcheia que então apareceria, o monossílabo átono “que” poderia ocupá-la, dando mais naturalidade ao verso por priorizar, dentro de um compasso, notas mais longas para sílabas tônicas. O resultado final desse verso está representado na pauta musical seguinte:



Desta maneira, conseguimos ver claramente que a sílaba tônica de “outras” começa o compasso e, no próximo, é a palavra “sei” que o faz, aparecendo também em sua tonicidade e em tempo musical forte.

O método de Low, bem detalhado, é também muito flexível, como já dissemos, desde a sua introdução. Se a rima não for essencial ao processo de significância da canção, não será um problema (LOW, 2005, p. 198). Para o autor, em alguns casos, ela pode ser danosa. Muitas vezes, tradutores mantêm a rima a todo custo e acabam artificializando uma linguagem poética que põe em risco outros aspectos mais importantes, como a cantabilidade e o ritmo. Comparando o verso da canção ao corpo de um cachorro e a sua rima ao seu rabo, o autor diz que priorizá-la na tradução em detrimento de outros aspectos essenciais é fazer “o rabo abanar o cachorro” (LOW, 2005, p.198).

Em nosso projeto de tradução, a tradução cantável não se propõe *logocêntrica* (orientada às palavras e seus sentidos), tampouco *musicocêntrica* (orientada à melodia e ao ritmo musicais), como anuncia Low (2005, p.200). Ao contrário, cada um-original considera seu esquema rímico. Tanto *Nantes* (1964) quanto *Au cœur de la nuit* (1967) são regulares em suas rimas, com mistura de AABB e ABAB em *Nantes* e prevalência de ABAB em *Au cœur de la nuit*. Em nossa textura, as rimas não são significativas para as palavras em suas unidades ou em seus pares rímicos; no entanto, tornam-se importantes para a resignificação do que a linguagem musical igualmente propõe.

Em *Nantes*, o andamento da valsa extremamente encadeante não apenas faz brilhar a canção num ritmo que beira a dança, mas igualmente, em oposição aos versos lúgubres que abrem e fecham a canção, tece toda a narrativa numa malha que brinca com a voz, como se a regularidade das rimas em AABB e ABAB fizesse os versos puxarem o fôlego e o passo daquele que canta, encadeando um fio pulsante por toda a canção, mantendo, assim, o ritmo da valsa não apenas na linha musical, mas também na letra.

Em *Au cœur de la nuit*, o mesmo fenômeno acontece. Aqui a rima é significativa, pois a letra, focada numa história passada, tende a ser narrativamente retornante^{xix}, voltando sempre a um passado incerto, às vezes sublimado de maneira lenta, muito escuro, não havendo algo que faça a narrativa acelerar. Paralelamente, a música de andamento

lento parece arrastar a canção para trás, resguardando um ritmo demorado de quem conta algo nebuloso; as pausas e as notas longas parecendo reforçar a duração lânguida. Todavia, é justamente o esquema rímico que dá continuidade à canção, que “dá liga”, como se lhe criasse uma respiração, embora ofegante, para chegar até o fim. Assim, as rimas em conjunto com as alturas das notas, que sobem alto e descem como se quisessem manter o cantor acordado, dão também um ar de fadiga à canção, embora único e particular para a sua existência.

Nessas duas canções, mantivemos o esquema rímico de nosso um-original, embora um par de versos, da canção *Nantes*, tenha ficado sem rimar, como se vê em seguida:

<i>Mais il mourut à la nuit même</i>	Mas ele se foi aquela noite
<i>Sans un adieu sans un je t'aime</i>	Sem um “adeus”, sem um “te amo”

Pudemos recuperar de nossos comentários relacionados a cada fase (ZAVAGLIA, 2020) de nossa textura que o critério do sentido orientou esse movimento. Num segundo momento, a tradução rimada “Mas na noite, ele partiu / Nem um ‘adeus’ ou ‘te amo’ ouviu” ajudava a evidenciar ao fim esse “te amo”, que parece se conectar com o verso anterior. No entanto, do nosso ponto de vista, não é o verso que aqui sobressai na melodia, mas sim o não-dito que nunca poderá sê-lo, que parece ficar suspenso ao fim. Um gosto natural pela não preocupação com a rima neste verso fez com que essa suspensão, do que não foi, fosse – e talvez seja ainda, mais suspensa e marcante, aos ouvidos brasileiros. Como fim de estrofe precedendo o refrão, os dois versos, mesmo que rompendo com o esquema rímico, parecem ressignificar de maneira mais clara e abrupta ao público brasileiro aquilo que Barbara lamenta em sua autobiografia: “Eu me culpo por ter chegado tão tarde. Apago da memória todo o mal que ele me fez, sendo o meu maior desespero não ter conseguido dizer para esse pai que eu tanto detestei: ‘Eu te perdoo, podes dormir tranquilo. Eu pude me desprender disso porque eu canto!’” (BARBARA, 1999, p. 106).

Esse testemunho mostra que a quebra da rima, por escolha do tradutor, evidencia não apenas o descompasso com a valsa ao longo da canção, mas igualmente pode surpreender valorizando o desencontro, como se a decisão de não rimar trabalhasse na significância do próprio sentido final do “não dizer”. E essa reflexão, que recai sobre o estranhamento rímico, pode se associar aqui à questão, jamais respondida, que Barbara se

faz após mostrar-se arrependida de ter chegado tão tarde: “Será que, por muito tempo e por todos os cantos, ele arrastou a lembrança e o remorso de seu crime?” (1999, p. 106).

Em *L’aigle noir*, o esquema rímico se apresenta com alterações irregulares, como em AABCB, AABBC ou AABCC. A narrativa onírica de Barbara toma lugar aos ouvidos de quem a escuta e a melodia bem orquestrada envolve o enredo. Nessa canção, o recurso da rima não se mostrou tão significativo para que nós sentíssemos a necessidade de uma tradução rímica aproximada à organização de nosso um-original: mantivemos em geral o esquema rímico final, a ele acrescentando algumas rimas internas.

Abaixo, podemos observar a terceira e quarta estrofes. Na coluna da esquerda, temos o original de Barbara e, à direita, nossa tradução. As sílabas em negrito e em sublinhado servem para evidenciar os grupos rímicicos.

Il avait les yeux couleur <u>rubis</u>	De cor rubi, era o seu <u>olhar</u>
Et des plumes couleur de la nuit	As noturnas <u>plumas a brilhar</u>
À son front, brillant de mille <u>feux</u> ,	Sua fronte, a luz de fogos <u>mil</u>
L’oiseau roi couronné	O pássaro coroadado
Portait un diamant <u>bleu</u>	De um diamante <u>anil</u>
De son bec il a touché ma <u>joue</u> ,	O seu bico toca o meu <u>rosto</u>
Dans ma main il a glissé son <u>cou</u>	Seu <u>pescoço</u> em minha mão é <u>posto</u>
C’est alors que je l’ai reconnu,	Foi ali que o reconheci
Surgissant du passé,	Sim, do passado então
Il m’était <u>revenu</u>	Ele voltou <u>aqui</u>

Note-se que levamos em consideração o ritmo fluido e intensamente vocálico de Barbara para chegar às assonâncias da segunda estrofe, “pescoço / rosto” ou “ali / reconheci”, ou à figura da anáfora em “devagar”, que traduz *lentement*, para se referir ao fim de outros três versos em rima simples ao longo da segunda estrofe.

Lentement, les ailes <u>déployées</u> ,	Devagar, as asas estendeu
Lentement, je le vis <u>tournoyer</u>	Devagar, vi seu rodopiar
Près de moi, dans un bruissement d’ <u>ailes</u> ,	Junto a mim, com asas a ruflar
Comme tombé du <u>ciel</u> ,	Como em queda do céu
L’oiseau vint se <u>poser</u>	A ave veio pousar

A rima imperfeita entre “estendeu” e “céu” tem relação com outro critério que julgamos importante em nossa textura: a performance (indivíduo e língua). Os ditongos decrescentes, embora não idênticos sonoramente aos ouvidos brasileiros, numa pronúncia corrente, podem ser pronunciados de forma mais similar entre si durante a performance.

Isso porque a cantabilidade pode exigir do cantor pequenas alterações no “-eu” [ew] fechado ou no “-éu” [ɛw] aberto. Se a altura da canção for sobretudo aguda, a probabilidade de a vogal “e” abrir-se é maior. Neste caso, a transformação de [e] para [ɛ] seria natural, como acontece na canção “Velha infância” (2002), do grupo Tribalistas, em que a primeira palavra do refrão – “eu gosto de você” – pode vir a ser cantada próxima de “éu”, como em “céu”, a fim de que a altura da nota seja respeitada e a voz não corra o risco de falhar na pronúncia da vogal semi-fechada, principalmente quando o cantor é iniciante ou não teve o tempo de aquecer a voz antes de cantar, bem como para cantores cuja tessitura vocal não engloba a altura da nota em questão.

Ainda em relação a “L’aigle noir” (1970), a questão do *Leitmotiv*, já bem conhecido, chamado de “pedra angular” por Krieger (KRIEGER; FALEIROS 2019), impôs-se lexicalmente na maneira de traduzir esse enigma, que rodeou a vida da cantora durante 27 anos nas notas de seu grande piano negro e que está presente nas três canções do tríptico. Naturalmente masculino em francês, a tradução literal da figura por “águia negra” não funcionaria em nossa textura. Portanto, decidimos priorizar a marca do gênero, resolvendo os casos em que a referência à imagem masculina é clara em nosso um-original, como o uso do pronome masculino de terceira pessoa, a figura do rei e o diamante azul^{xx}.

Pensamos inicialmente em “falcão” ou “gavião” para manter a figura masculina, a sua majestuosidade, sua intensidade, sua agressividade e seu simbolismo. No entanto, ambas as palavras são oxítonas, enquanto *aigle*, dita em sílabas e cantada em notas separadas, se faz paroxítona na linha melódica. Para resolver isso em relação ao ritmo e, por consequência, à cantabilidade, pudemos pensar em inversões sintáticas, em que mesmo outros adjetivos – que não literalmente *noir* (preto/negro) – pudessem preceder o substantivo, como no último verso da primeira estrofe, momento no qual o pássaro surge pela primeira vez:

1	2	3	4	5	6
Sur-	-git	Um	ai-	-gle	noir
É	um	som-	-brio	fal-	-cão
Sur-	-giu	Um	vil	fal-	-cão

Nas duas propostas, em contraste com a original (em negrito), as sílabas nas posições 4 e 6 tornam-se tônicas, em concordância com o tempo forte (1) e meio-forte (3) de um compasso quaternário.



A pauta musical nos mostra que o tempo mais forte (1) recai sobre uma sílaba tônica, enquanto o meio-forte (3) também. A sílaba, que está entre os dois, também representada musicalmente por uma semínima, tende a ser mais fraca, devido ao encaixe musicalmente “ideal” de uma sílaba átona a um tempo fraco. No entanto, uma vez que a linguagem da canção é expressa sonoramente pelo que chamamos de performance, qualquer fator que a influencie, desde os sentimentos daquele que a canta até as condições meteorológicas que podem desconfortar a voz, acaba por impossibilitar a busca perfeita do ritmo e concisão expressas pela partitura musical, intacta, preto no branco.

O tradutor de um texto poético “deve, em sua operação de reescrita, fazer que passe para o seu texto a significância específica do poema original, pois ela constitui a sua carteira de identidade” (LARANJEIRA, 2012, p.30); na canção, a nosso ver, o mesmo acontece com o intérprete. O entrelaçamento do significante com o significado nas vastas manifestações do canto e instrumentalidade geram a cada sílaba e nota um novo canto, uma nova performance. Tendo a liberdade de fazer recriar no ouvinte a figura simbólica e intensa da grande ave que se aproxima à personagem em seu enredo idílico, o tradutor, em sua textura, autoriza-se, no sentido de assumir sua autoria em relação a seu projeto de tradução. Uma nova proposição então surgiu. Na busca pela permanência do adjetivo *noir*, geralmente traduzido como “negro” ou “preto” em português, pensamos no genérico, “pássaro”, e em outras espécies, considerando a noite, o fúnebre, a morte, o sujo, o oculto e o mistério. O cisne negro, com o filme homônimo dirigido por Darren Aronofsky (2010), inspirado em “O lago dos cisnes” de Tchaikovski, apresentado pela primeira vez em 1877 pelo Teatro Bolshoi, em Moscou, foi uma inspiração, assim como a tragédia grega que recria o que foi a grande canção da *dame brune*^{xxi}.

O esquema silábico, conjuntamente com a separação dos tempos musicais, configura-se assim:

1	2	3	4	5	6	7
Sur-	-git	Um	ai-	-gle	Noir	
Sur-	-giu	Um	cis-	-ne	ne-	-gro

Talvez o vazio da sétima sílaba no texto original chame atenção. No entanto, para compreendê-lo, deixemos que a performance se encarregue dela: se tomarmos como exemplo o compasso musical apresentado mais acima, vamos perceber que a palavra monossilábica do original – *noir* – está no terceiro tempo da última nota. E para onde, então, iria a segunda sílaba de “ne/gro”?



A resposta está, inicialmente, no próprio conceito de tradução subordinada^{xxii}. Ao mesmo tempo que lidamos com a letra, também nos ocupamos da melodia. Mas, ao fim, é o cantor que a performa, por isso nossa textura. Peter Low, apesar de especialista literário e tradutor, antes de ser especialista em tradução de canção, também nos lembra que para uma canção cantável (sem pretensões de transformá-la em texto poético livre de música), a subordinação se faz incansavelmente presente, visto que “o dever do tradutor para com o compositor exige um alto grau de respeito por esse ritmo musical pré-existente.” (LOW, 2017, p. 95). A nosso ver, no entanto, a tradução de canção opera em reciprocidade, em textura, ou seja, a melodia subordina-se à letra e a letra subordina-se à melodia. Exemplo disso é a nota musical de nosso arranjo que guia a palavra “negro”: trata-se de uma mínima, portanto possui dois tempos; no entanto, mesmo que fosse uma semínima, de um só tempo, a pronúncia de “negro” funcionaria no canto, pois nesta palavra a primeira sílaba é a mais forte e a que também recai sobre o tempo forte da canção. Nesse caso, a segunda

sílaba “-gro”, átona e em tempo musical fraco, será pronunciada naturalmente como em um decrescendo musical, como um fraco ricocheteio. O mesmo fenômeno acontece na métrica poética quando, por tradição, determinamos que o fim da contagem das sílabas poéticas não se dá na última sílaba da última palavra, mas sim na última sílaba tônica do verso. De maneira a deixar clara a finalização para o intérprete, adicionamos uma pequena nota musical – na partitura – para lembrá-lo de “-gro”. Em algumas frases musicais (Apêndice A), percebe-se mesmo que a sílaba átona “-gro” chega a desaparecer, devido à intensidade da tônica “ne-”, já em fim de frase.

Nos palcos de nossas texturas

Nada melhor que gravar algumas frases musicais para refletir de modo mais aprofundado sobre o processo da tradução cantada por intérprete, com observações mais precisas sobre a realização dos arranjos em conjunto (Apêndice A). Em conformidade com nosso projeto de pesquisa, produzimos arranjos musicais das três canções em tradução. Nessa fase da pesquisa, trabalhamos à distância com alguns profissionais^{xxiii}, como Jonathas Fregate^{xxiv}, com quem elaboramos as primeiras versões dos arranjos na plataforma Finale (2014), equipada de recursos avançados. A produção dos arranjos tomou como base sonora não apenas as gravações disponibilizadas em páginas de *streaming* musical oficiais, como YouTube ou Spotify, mas igualmente através de discos de vinil de Barbara e de nossa memória musical para certos ajustes iniciais ou modificações ao longo do projeto.

Os arranjos musicais das três canções seguiram um modelo de três pautas musicais, que são tocadas simultaneamente. A partir de então, há um sistema de pauta musical dupla (claves de Sol e Fá), que dá a base sonora para as canções, e de uma pauta única em clave de Sol, para a linha melódica da voz, sendo esta última a mais importante para o desenvolvimento de nosso projeto, pois suas notas estavam diretamente ligadas às sílabas da canção e, evidentemente, à *chanson française*.

A escrita musical se deu de maneira regular, representando o padrão melódico das canções de Barbara. O arranjo revelou-se como uma partitura formatada e “quadrada” da canção. Considerando as liberdades performáticas da intérprete, mas também do tradutor, já discutidas anteriormente, em certas estrofes, uma semínima que equivale a um tempo foi repartida em duas semicolcheias para que duas sílabas pudessem ocupar esse tempo.

Pequenos ajustes como esses foram, portanto, feitos enquanto escutávamos Barbara a fim de aproximar o arranjo das performances originais. No entanto, sabíamos que, com o desenrolar da tradução, outras pequenas modificações tomariam lugar. E, além delas, a liberdade da intérprete também moldaria a canção, além de influenciar o próprio ato tradutório.

Vale retomarmos aqui, o que talvez já seja de se esperar, que a pesquisa contou com voluntários. Para a gravação de algumas frases musicais, tivemos o apoio de Adrielle Silva^{xxv}. Os primeiros ensaios com a tradução se deram de maneira informal, durante os quais disponibilizamos à intérprete (a) as canções originais, (b) os arranjos propostos e (c) a tradução que então se elaborava^{xxvi}. Nesse momento, discussões mais aprofundadas acerca da interpretação apareceram, o que não é considerado pelos trabalhos relacionados à tradução de canção consultados. E foram elas igualmente que guiaram nossas traduções cantáveis do tríptico.

A seguir, disponibilizamos os originais de Barbara (primeira coluna), as nossas traduções (segunda coluna) e um link, junto ao título, em direção às frases musicais gravadas por Adrielle Silva ao longo desse processo.

Nantes (1963) – Nantes

(<https://soundcloud.com/david-274423667/sets/nantes-cancoes-a-cappella/s-ZuKLPVJ8I5P>)

ORIGINAL	TRADUÇÃO
Il a plu sur Nantes	Chove em em Nantes
Donne-moi la main	Dá-me a sua mão
Le ciel de Nantes	O céu de Nantes
Rend mon cœur chagrin.	Causa-me aflição
Un matin comme celui-là	Uma manhã, como aquela lá
Il y a juste un an déjà	Há apenas um ano, já
La ville avait ce teint blafard	Nantes tinha a vista desbotada
Lorsque je sortis de la gare.	Na hora de minha chegada
Nantes m'était alors inconnue	Ela me era desconhecida
Je n'y étais jamais venue	Aquela foi mi'a primeira ida
Il avait fallu ce message	Mas, para aquela viagem,
Pour que je fasse le voyage :	Me foi preciso esta mensagem :
« Madame soyez au rendez-vous	Senhora, esse endereço guarde,
25, rue de la Grange-aux-Loups	Ao fim da rua Grange-aux-Loups,
Faites vite il y a peu d'espoir	Tenha pressa, não se atarde,

Il a demandé à vous voir. »	Ele aqui disse : "faltas tu!".
À l'heure de sa dernière heure,	À hora do derradeiro leito,
Après bien des années d'errance,	Após muito tempo vagar
Il me revenait en plein cœur	Ele me voltava ao peito
Son cri déchirait le silence.	Rompendo o silêncio do ar
Depuis qu'il s'en était allé	Desde o dia que tinha partido
Longtemps je l'avais espéré	Muito tempo o esperei
Ce vagabond ce disparu	O viajante e desconhecido
Voilà qu'il m'était revenu.	Com sua volta, me deparei
25, rue de la Grange-aux-Loups	Grange-aux-Loups, número vinte-e-cinco
Je m'en souviens du rendez-vous	Me recordo de cada cor
Et j'ai gravé dans ma mémoire	E as guardei com tamanho afinco
Cette chambre au fond d'un couloir.	O quarto ao fim do corredor.
Assis près d'une cheminée	Ao redor de um fogo ali
J'ai vu quatre hommes se lever	Ficaram de pé, sim, eu vi
La lumière était froide et blanche	Brilhava a luz branca e fria
Ils portaient l'habit du dimanche.	A roupa de domingo os vestia
Je n'ai pas posé de question	Lá então, nada perguntei
À ces étranges compagnons,	Aos homens de quem nada sei
J'ai rien dit mais à leur regard	Nada disse, mas pelos olhares
J'ai compris qu'il était trop tard.	Soube qu'eram já outros ares.
Pourtant j'étais au rendez-vous	Mas eu estava presente,
25, rue de la Grange-aux-Loups	Ao endereço que me foi dado
Mais il ne m'a jamais revue	Porém, ele se fez ausente
Il avait déjà disparu.	Já tinha ido ao outro lado.
Voilà, tu la connais l'histoire	A história já é familiar
Il était revenu un soir	Ele voltara sob um luar
Et ce fut son dernier voyage	E esta foi sua última viagem
Et ce fut son dernier rivage.	Foi sua derradeira margem.
Il voulait, avant de mourir	Ele esperava, antes de partir
Se réchauffer à mon sourire	Se aquecer em meu sorrir
Mais il mourut à la nuit même	Mas ele se foi aquela noite
Sans un adieu sans un je t'aime.	Sem um "adeus", sem um "te amo".
Au chemin qui longe la mer	À beira-mar, água se vai
Couché dans un jardin de pierres	Sob o jardim de pedras recai
Je veux que, tranquille, il repose,	Quero que descanse sem dores

Je l'ai couché dessous les roses,	Eu o deitei sob as flores
Mon père, mon père.	Meu pai, meu pai
Il pleut sur Nantes	Chove em Nantes
Et je me souviens	Há mi'a lembrança
Le ciel de Nantes	O céu de Nantes
Rend mon cœur chagrin.	Desesperança

Au cœur de la nuit (1967) – Na calada da noite

(<https://soundcloud.com/david-274423667/sets/na-calada-da-noite/s-JHOyUk0aQBW>)

ORIGINAL	TRADUÇÃO
Au cœur de la nuit	Na calada da noite
J'ai le souvenir d'une nuit	E eu me lembro de uma noite,
Une nuit de mon enfance,	Do meu tempo de criança,
Toute pareille à celle-ci	Que se parece com esta noite
Une longue nuit de silence.	Tão longa e lenta em semelhança
Moi qui ne me souviens jamais	Eu que não me lembro nunca
D'un passé qui m'importune	Desse tempo que me trunca
C'est drôle, j'ai gardé le secret	Ora então, o segredo mantive
De cette longue nuit sans lune.	Da noite escura em declive
J'ai le souvenir d'une nuit	E eu me lembro de uma noite,
D'une nuit de mon enfance,	Do meu tempo de criança,
Toute pareille à celle-ci	Que se parece com esta noite
Une longue nuit de silence.	Tão longa e lenta em semelhança
Soudain, je me suis éveillée	De repente, eu despertei
Il y avait une présence	Tinha então uma presença
Soudain, je me suis éveillée	De repente, eu despertei
Dans une demi-somnolence	Em sonolência, meio densa
C'était au-dehors, on parlait	E lá fora, tinha escutado
À voix basse, comme un murmure,	Em voz baixa, como um sussurro
Comme un sanglot étouffé	Como um choro abafado
Au dehors, j'en étais sûre.	Eu sabia, vinha do escuro.
J'ai souvenir d'une nuit	Eu me lembro de uma noite
Une nuit de mon enfance,	Do meu tempo de criança
Toute pareille à celle-ci	Que se parece com esta noite
Froide et lourde de silence.	Pesada e fria, há lembrança

J'allais à demi éveillée	Seguia ao longo, sonolenta
Longeant une allée obscure	Eu e meus passos, a sós
J'allais à demi éveillée	Seguia ao longo, sonolenta
Guidée par l'étrange murmure.	Guiada pela estranha voz.
Il y eut, je me le rappelle	Eu vi, eu posso me lembrar
Surgissant de l'allée obscure	Surgindo da senda obscura
Il y eut un bruissement d'ailes	Eu vi então asas a ruflar
Là, tout contre ma figure.	Contra minha figura
C'était au cœur de la nuit	Era na calada da noite
C'était une forêt profonde	Era dum bosque profundo
C'était là, comme cette nuit	Sim, daquela como desta noite
Un bruit sourd venant d'outre-tombe.	Vem um som do além-mundo
Qui es-tu pour me revenir ?	Quem és tu para então voltar?
Quel est donc le mal qui t'enchaîne ?	Que mal é este que te aferrenha?
Qui es-tu pour me revenir ?	Quem és tu para então voltar?
Et veux-tu que vers toi je vienne ?	Queres que junto a ti eu venha ?
S'il le faut j'irai encore	Se preciso, vou sem demora
Tant et tant de nuits profondes	De tantos luars me inundo
Sans jamais revoir l'aurore	Sem nunca rever a aurora
Sans jamais revoir le monde.	Sem nunca rever o mundo
Pour qu'enfin tu puisses dormir	Para que tu possas dormir
Pour qu'enfin ton cœur se repose	Com o peito repousado
Que tu finisses de mourir	Que tu termines de partir
Sous tes paupières déjà closes.	Sob teu olhar já fechado
J'ai souvenir d'une nuit	Eu me lembro de uma noite
Une nuit de mon enfance,	Do meu tempo de criança
Toute pareille à celle-ci	Que se parece com esta noite
Froide et lourde de silence.	Pesada e fria, há lembrança

L'aigle noir (1970) – O cisne negro

(<https://soundcloud.com/david-274423667/sets/o-cisne-negro-cancoes-a-cappella/s-IDOieQkHknD>)

ORIGINAL	TRADUÇÃO
L'aigle noir	O cisne negro
Un beau jour, ou peut-être une nuit,	O sol raiou, ou era o luar ?
Près d'un lac, je m'étais endormie	Junto a um lago, o sono m'emalou

Quand soudain, semblant crever le ciel	Mas do nada, em um romper de ar
Et venant de nulle part,	Vi chegando do céu
Surgit un aigle noir	Um cisne negro a voar
Lentement, les ailes déployées,	Devagar, as asas estendeu
Lentement, je le vis tourner	Devagar, vi seu rodopiar
Près de moi, dans un bruissement d'ailes,	Junto a mim, com asas a ruflar
Comme tombé du ciel,	Como em queda do céu
L'oiseau vint se poser	Ele veio pousar
Il avait les yeux couleur rubis	De cor rubi, era o seu olhar
Et des plumes couleur de la nuit	E as plumas noturnas a brilhar
À son front, brillant de mille feux,	Sua fronte, à luz de fogos mil
L'oiseau roi couronné	Pássaro coroadado
Portait un diamant bleu	De um diamante anil
De son bec il a touché ma joue,	O seu bico toca o meu rosto
Dans ma main il a glissé son cou	Seu pescoço em minha mão é posto
C'est alors que je l'ai reconnu,	Foi ali que o reconheci
Surgissant du passé,	Sim, do passado então
Il m'était revenu	Ele voltou aqui
Dis l'oiseau, ô dis, emmène-moi	Diga cisne que "me levarás"
Retournons au pays d'autrefois	À nação, retornemos atrás
Comme avant, dans mes rêves d'enfant	Noutro tempo, em meu sonhar d'infância
Pour cueillir, en tremblant,	Para colher, com ânsia
Des étoiles, des étoiles	Infundas estrelas
Comme avant, dans mes rêves d'enfant	Noutro tempo, em meu sonhar d'infância
Comme avant, sur un nuage blanc	Noutro tempo, sobre o céu algodão
Comme avant, allumer le soleil	Noutro tempo, iluminar o sol
Être faiseur de pluie	Fazer cair a chuva
Et faire des merveilles	Fazendo encantar
L'aigle noir, dans un bruissement d'ailes,	O cisne negro, com asas a ruflar,
Prit son vol pour regagner le ciel	Alçou voo, de volta ao céu... lar
Un beau jour, ou peut-être une nuit,	O sol raiou, ou era o luar ?
Près d'un lac, je m'étais endormie	Junto a um lago, o sono m'emalou
Quand soudain, semblant crever le ciel	Mas do nada, em um romper do ar
Et venant de nulle part,	Vi chegando do céu
Surgit un aigle noir	Um cisne negro a voar
Un beau jour, une nuit	Raiou o sol, ou era o luar

Près d'un lac, endormie	Junto a um lago, a dormir
Quand soudain	Mas do nada
Il venait de nulle part	Vi chegando do céu
Il surgit, l'aigle noir	Cisne negro, voar
Un beau jour, une nuit	Raiou o sol, o luar
Près d'un lac, endormie	Junto a um lago, a dormir
Quand soudain	Mas do nada
Il venait de nulle part	Vi chegando do céu
Surgit un aigle noir...	Cisne negro, voar

Considerações finais

Desde o início de nosso projeto, várias necessidades apareceram: os arranjos das canções, a bibliografia para um estudo mais aprofundado sobre elas, leituras teóricas sobre a tradução de canção, revisões sobre termos musicais, entre outros. Em meio a todas essas necessidades à execução do projeto, uma delas nos levou a repensá-lo em todas as suas esferas: a performance. Estávamos preparados para essa fase, voluntária como dissemos, para o poder que ela tem de refazer a obra, neste caso a tradução, ao longo de sua execução. No entanto, não tínhamos nos dado conta de como a performance e a tradução, praticadas por sujeitos diferentes, orientariam as produções finais.

Das leituras de uma obra, quase nunca seu autor saberá das interpretações. Todavia, o canto guarda consigo uma reinterpretação daquilo que foi escrito inicialmente em partitura, texto e notas casados. Na leitura do intérprete, interpretações possíveis não previstas pelo autor ou pelo tradutor aparecem, moldando-a. A sílaba composta tristemente, quase como uma onomatopeia de dor que tanto instigou o autor, pode vir a ser cantada rápida e desatentamente por um intérprete que não lhe dê o mesmo valor. Para que o conjunto de fatores que faz significar a canção se mantenha, várias notações são possíveis, sobretudo as musicais, como aquelas de dinâmica e andamento. Mas, no fim das contas, nem mesmo a partitura mais “escura” de tantos pedidos ao intérprete será capaz de moldar o seu canto ao desejo do compositor. Resta a aceitação da tradução que se faz “perfeita” por aceitar que a tomem para si à maneira de cada ser. Da mesma forma que um poeta não segura seu poema na boca do leitor, o compositor, tal qual o tradutor, não pode tentar manter o seu ideal da canção na boca daquele que vai cantá-la.

Em muitas ocasiões, escutamos Adrielle Silva cantar a canção para ver como tal verso soaria depois de certo ajuste. Em vários momentos, algumas modificações pareciam lhe causar um certo estranhamento, que nós não conseguíamos ressentir. De maneira a ilustrarmos esse processo, podemos evidenciar a segunda estrofe da canção *Au cœur de la nuit*. Nas primeiras traduções, a musicalidade da canção nos levou a certo campo lexical que decidimos transformar em seguida. O adjetivo “mansa” para a noite, que lhe criou uma atmosfera positiva, parecia não ser condizente com o original, pois ali o ambiente noturno se mostra longo e incômodo. Por isso decidimos trocar o adjetivo “mansa”, que para nós não fazia mais sentido. Em segundo lugar, repensamos as rimas finais – com alterações nos versos e no esquema rímico – a fim de evitar vogais muito abertas, em desarmonia com o clima mais abafado e foneticamente fechado do original. Assim, da Tradução A, passamos à Tradução B. Porém, Adrielle já ensaiava há algumas semanas a primeira tradução, o que provocou alguns comentários referentes à “nova” tradução.

ORIGINAL	TRADUÇÃO “A”	TRADUÇÃO “B”
Moi qui ne me souviens jamais	E das outras que nunca sei	Eu que não me lembro nunca
D’un passé qui m’importune	D’um passado que me cansa	Desse tempo que me trunca
C’est drôle, j’ai gardé le secret	Engraçado, o segredo guardei	Ora então, o segredo mantive
De cette longue nuit sans lune.	Da noite escura e mansa	Da escura noite em declive

Quando lhe explicamos sobre o equívoco com o adjetivo “mansa” relacionado à noite, a intérprete nos disse que pensava se tratar da mansidão noturna, como a de um animal, que está quieto, sem ação, letárgico. Pela sua interpretação, não havia forçosamente – como pensávamos – a ideia de calma que o adjetivo igualmente evoca. E, para o uso do verbo “truncar”, houve um apreço pessoal de sua parte, mas um estranhamento por duas razões: a primeira pela preocupação em manter o verbo conjugado “cansa”, pois já havia a defesa de “mansa” ao fim, fechando a rima; e, de igual forma, o temor pelo uso não tão comum do verbo “truncar” oralmente, o que poderia ferir a naturalidade da canção.

E o que fazer com a interpretação daquele que já vai recriar a canção na performance? Deve-se sempre levar em conta a visão pessoal do intérprete para a tradução da canção? Em vários casos, a visão do intérprete complementa a do tradutor, que não canta, fazendo-o melhor observar sua tradução. Mas, como lidar com a questão da autoridade sobre o que se faz e refaz? E a autoria? A performance é um ato que ressignifica

um texto a cada vez que acontece. Ou seja, cantar uma determinada canção com determinado estado de espírito e desenvoltura corporal permite interpretações diferentes, desde uma expressão romântica até, dependendo do humor ou dos movimentos corporais, algo completamente oposto à primeira interpretação. Talvez seja este o motivo pelo qual a tradução de canção tem ainda poucos estudos ou talvez seja este o motivo para que os estudos de tradução de canção, na perspectiva multimodal, passem a levar em conta a performance, uma vez que um tom de voz pode moldar a canção e, conseqüentemente, a interpretação daquele que a recebe. Assim, a autoridade da canção traduzida cantável passa pela tradução, pela composição e por sua performance, por sua textura. Não se trata de tradução logocêntrica, em que a mensagem (*logos*) expressa pela canção é priorizada, ou de tradução musicocêntrica, em que a preocupação “sonora” é preponderante (LOW, 2005, p.200), trata-se de uma textura que parte da construção de seu um-original.

Referências

HODGE, R.; KRESS, G. Social Semiotics. Cambridge: Polity Press, 1988.

LEMOIS, G. S. A Multimodalidade na Tradução e na Interpretação das Línguas de Sinais: teorias, práticas e ensino. 2021. 36 f. Trabalho de Conclusão de Curso da Disciplina (Stricto Sensu) “Tópicos em Linguagem, sentido e tradução – Estudos da Adaptação: Intersemioticidade, Multimodalidade e Intermidialidade” – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em : https://www.researchgate.net/publication/356977024_A_multimodalidade_na_traducao_e_na_interpretacao_das_linguas_de_sinais_teorias_praticas_e_ensino

KAINDL, K. A theoretical framework for a multimodal conception of translation. In: BORJA, M. et al. (ed.) Translation and Multimodality: beyond words. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2020. p. 49-70.

KRESS, G. Multimodality: A social semiotic approach to contemporary communication. London: Routledge, 2010.

KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. Multimodal Discourse: The modes and media of contemporary communication. London: Arnold; New York: Oxford University Press, 2001.

BAPTISTA, G. S.. Multimodalidade, visualidade e tradução. 2015. Dissertação de mestrado. Disponível em: https://www.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/1311698_2015_completo.pdf

BARBARA. *Il était un piano noir*. Paris: Le livre de Poche, 1999.

_____. *L'intégrale*. Notas de Joël July. Paris: L'Archipel, 2012.

BENVENISTE, E. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966.

BERMAN, A. Tradition-Translation-Traduction, *Po&sie*, n. 47, Paris: Librairie Classique Eugène Belin, 1988, p. 85-98. Disponível em: <<https://po-et-sie.fr/texte/tradition-translation-traduction/>>.

BOISSEAU, M. De la note du traducteur comme commentaire : entre texte, paratexte et prétexte. *Palimpsestes*, Paris, n. 20, p.121-136, 2007.

BRITTO, P. H. Tradução e criação. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, n. 4, 1999.

_____. A tradução da letra de canção. In: PAGANINE, C.; HANES, V. (Org.). *Tradução e Criação: entrelaçamentos*. Campinas: Pontes Editores, 2019. p. 85-108.

CINTRÃO, H. P. Translating “Under the Sign of Invention”: Gilberto Gil’s Song Lyric Translation. *Meta*, 2009, 54 (4), p.813–832. <https://doi.org/10.7202/038905ar>

CHAIX, M.. *Barbara*. Paris: Calmann-Lévy, 1986.

JULY, J. L’univers poétique de Barbara. In: BARBARA. *L'intégrale*. Paris : L'Archipel, 2012. p.19-26.

_____. *Style et versification dans les chansons de Barbara*. 2002. 390 f. Tese (Doutorado em Linguagem e fala) – Faculté des lettres et sciences humaines, Université de Provence Aix-Marseille I, Marseille.

KRIEGER, B.; FALEIROS, A. O recanto de um jardim: Henri Salvador em português. *Tradução & música: contrapontos*, [s. l.], n. 27, p. 242-256, 2019. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/rev_trad.php?strSecao=fasciculo&fas=45945&numfas=27

LARANJEIRA, M. *Poética da Tradução: do sentido à significância*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

_____. Sentido e significância na tradução poética. *Estudos Avançados*, v. 26, n. 76, p. 29-37, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/47536>

LEAL, A. Funcionalismo e tradução literária: o modelo de Christiane Nord em três contos ingleses contemporâneos. *Scientia Translationis*, Florianópolis, n. 2, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/12916>

LOW, P. The pentathlon approach to translating songs. In: GORLÉE, D. L. *Song and significance: virtues and vices of vocal translation*. Amsterdam; New York: Rodopi, 2005. p.185-212.

_____. Translating song: Lyrics and texts. New York: Routledge, 2017.

NORD, C. Text Analysis in Translation: theory, methodology, and didactic application of a model of translation-oriented text analysis. Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 1991.

PERRONE-MOISES, Leyla. Altas literaturas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SARDIN, P. De la note du traducteur comme commentaire: entre texte, paratexte et prétexte. Palimpsestes, Paris, n. 20, p. 1-11, 2007. Disponível em: <http://palimpsestes.revues.org/59>

PONTES, V. O.; PEREIRA, L. L. O. O modelo Funcionalista de Christiane Nord aliado ao dispositivo de Sequências Didáticas: norteamentos para o Ensino de Tradução. Revista de Estudos da Linguagem, Belo Horizonte, v. 25, n. 4, p. 2127-2158, 2017. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/relin/article/view/10392>

ZAVAGLIA, A.; RENARD, C. M. C.; JANCZUR, C.. A tradução comentada em contexto acadêmico: reflexões iniciais e exemplos de um gênero textual em construção. Aletria: Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, v. 25, n. 2, p.331-352, 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.17851/2317-2096.25.2.331-352>.

ZAVAGLIA, A. Pensando a relação entre tradução e cultura na pesquisa a partir de relatos de sala de aula. In: Pereira, G. H.; Costa, P. R.; Silva, BRAGA, R. A. (Org.). Formação de Tradutores: desafios da sala de aula. Campinas: Pontes Editores, 2020. p. 75-94.

ZAVAGLIA, A.; ARAGÃO, S.M. Apresentação. Tradterm, n.40, p.1-10, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9511.v40p1-10>

Referências musicográficas

BARBARA. L'aigle noir. In:_____. L'aigle noir. Paris: Philips, 1970. 1 Disco. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/6fMazawvoXbEz2ubnumLXJ>>.

_____. Au cœur de la nuit. In:_____. Bobino 67. Paris : Philips, 1967. 1 Disco. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/1z0J CZxuInrZpAT9b2nj kG>>.

_____. Nantes. In:_____. Dis quand reviendras-tu ?. Paris: CBS Records, 1964. 1 Disco. Disponível em: <<https://open.spotify.com/track/0wDGc9dSTHEB1KeenX622G>>.

_____; MOUSTAKI, G. La dame brune. In:_____. Ma plus belle histoire d'amour. Paris: Philips, 1967. 1 Disco. Disponível em: <<https://open.spotify.com/intl-pt/track/52UQP15Rw7mynjUHAPjwCW>>.

TRIBALISTAS. Velha Infância. In:_____. Tribalistas. Rio de Janeiro: Phonomotor Records, 2002. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zwqrmEMB0wc>>.

Referências de Softwares

ANTCONC 64-bit. Versão 3.5.8. Japão: Laurence Anthony (Waseda University), 2019.

FINALE: 2014.5 for Windows. Versão de 2014. Boulder: MakeMusic, 2014.

SOUND FORGE: Sony Sound Forge. Versão Pro 10.0. [S.I.]: Sonic Foundry, 2014.

ⁱ Pesquisa fomentada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Proc.: 2019/08058-4).

ⁱⁱ Após a publicação da biografia escrita por Chaix, Barbara se distanciou da biógrafa, que também era amiga e ex-secretária da cantora. Marie Chaix (1986), em sua escrita, dá luz aos enigmas que até então só eram expressos no canto pela cantora, que preferia a arte da canção para comunicar ao público sua subjetividade.

ⁱⁱⁱ “Écrire, aujourd’hui, est un moyen de continuer le dialogue” (BARBARA, 1999, p.8). Todas as citações cujas referências se encontram ao final do projeto em língua estrangeira são traduções nossas.

^{iv} “J’ai de plus en plus peur de mon père. Il le sent. Il le sait. J’ai tellement besoin de ma mère, mais comment faire pour lui parler ? Et que lui dire ? Que je trouve le comportement de mon père bizarre ? Je me tais. Un soir, à Tarbes, mon univers bascule dans l’horreur. J’ai dix ans et demi. Les enfants se taisent parce qu’on refuse de les croire. Parce qu’on les soupçonne d’affabuler. Parce qu’ils ont honte et qu’ils se sentent coupables. Parce qu’ils ont peur. Parce qu’ils croient qu’ils sont les seuls au monde avec leur terrible secret. De ces humiliations infligées à l’enfance, de ces hautes turbulences, de ces descentes au fond du fond, j’ai toujours resurgi. Sûr, il m’a fallu un sacré goût de vivre, une sacrée envie d’être heureuse, une sacrée volonté d’atteindre le plaisir dans les bras d’un homme, pour me sentir un jour purifiée de tout, longtemps après. J’écris cela avec des larmes qui me viennent. C’est quoi, ces larmes ? Qu’importe, on continue !” (BARBARA, 1999, p.24)

^v Entrevista concedida à Filarmônica de Paris em 2017, disponível em (www.youtube.com/watch?v=mlACsgfG4Q0).

^{vi} “Après les deux fracas de l’inceste et de la guerre, il a bien fallu que la grande fille mette en place quelques mécanismes de défense : étouffer sous ses pas les voix du passé qui la hantent, renforcer la part de sa personnalité que l’entourage accepte, sa gaieté, sa créativité, son grain de folie, son beau grain de folie, son aptitude à provoquer l’amour. On ne peut pas être celle qui n’a pas été, mais on peut donner de soi ce qui rend les autres heureux.” (CYRULNIK, 2001, p. 27)

^{vii} “[...] ma religion c’est l’amour. Si je n’avais pas chanté, sans doute j’aurais été bonne sœur ou putain”. Disponível em : <https://www.ina.fr/contenus-editoriaux/articles-editoriaux/1969-barbara-ma-religion-c-est-l-amour> (acesso em: 30 jun. 2023)

^{viii} “Tautologicamente, o original é *um* original” (ZAVAGLIA, A.; ARAGÃO, S.M., 2021, p.2).

^{ix} Já nos anos de 1980 Rosemary Arrojo chamava a atenção para o fato de que o inconsciente age na tradução (ARROJO, 1986).

^x A “tessitura vocal” é o sistema de notas que dado cantor consegue executar de forma confortável.

^{xi} Gênero musical francês conhecido por evidenciar a língua francesa, também em resposta ao avanço da canção anglo-saxã e sua indústria musical. São vários os fatores valorizados, desde a fonética francesa até a sua expressão literária. Nesse contexto, houve grandes figuras que marcaram o século XX além de Barbara, como Édith Piaf, Jacques Brel, Juliette Gréco, Georges Brassens, Léo Ferré, Charles Aznavour, Charles Trenet, Serge Gainsbourg e Françoise Hardy.

^{xii} O leitmotiv, embora não sob essa designação, é criação musical atribuída a Richard Wagner (WAGNER, R. “Opera and Drama”. In: Richard Wagner’s Prose Works. Vol. 2. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co, 1893). Em relação à tradução de canção, o conceito é parcial e intuitivamente retomado sob o nome de “pedra angular”, por Bïa Krieger, expresso em aula-espetáculo, sob o título “*Chanson française* e canção brasileira: um encontro poético”, junto à disciplina “Introdução à prática da tradução do francês” (FLM0287-FFLCH-USP), em 27/11/2018. Mais tarde, a tradutora publicou artigo em coautoria a respeito (cf. KRIEGER; FALEIROS, 2019).

^{xiii} A esse respeito, ver “25 Rue de la Grange-au-Loup”, disponível em: <https://patrimonia.nantes.fr/home/decouvrir/themes-et-quartiers/rue-de-la-grange-au-loup.html>, acesso em 02/06/2023.

^{xiv} O mesmo termo “bruissement d’ailes”, da canção *Au cœur de la nuit*, retorna aqui.

^{xv} Seguimos aqui as modalidades de Aubert (1998).

^{xvi} Conjunto de três notas que, com o símbolo 3 em sua base, passa a ocupar o tempo de apenas duas notas.

^{xvii} 1/2 de uma semínima.

^{xviii} 1/4 de uma semínima.

^{xix} Em *Au cœur de la nuit*, o eu feminino vai retornando ao passado através da memória, que se repete em substantivos (“lembrança”), verbos (“lembrar”) e tempos verbais, como no imperfeito (“era lá fora / falavam

/ estava certa / eu ia”). No entanto, a morosidade e obscuridade da canção nos leva sempre para um passado incerto e sem forma, onde mesmo as frases perdem seus verbos e se enchem de desencontros, como em “eu não me lembro nunca, / de um passado que me importuna / engraçado, eu guardei o segredo, / daquela longa noite sem lua” ou também em estrofes onde ações ativas não existem, apenas uma descrição do que nem se viu com os olhos, em frases cheias de inversões: “era lá fora, alguém falava / à voz baixa, como um murmúrio, / como um soluço sufocado, / era lá fora, tinha certeza”. A partir desse tipo “retornante” de narrativa, e de um tempo musical que vai se arrastando, ignorando aqui até mesmo a performance, a única coisa que parece dar liga entre uma frase e outra são as rimas que as conectam em direção ao fim, lutando contra o ritmo, o significado, o retorno excessivo, o descompasso do fluxo de memória e a lentidão. É a rima que faz avançar a canção, como uma única segurança ao ouvinte: o fim desse verso ecoará no próximo.

^{xx} Lemos “diamant bleu” como a pedra trazida da Índia por Jean-Baptiste Tavernier, em uma de suas viagens, em 1668. Trata-se de uma das joias mais misteriosas e conhecidas da realeza francesa. Após vendê-la ao rei Louis XIV, o Rei Sol, ela se manteve na família real francesa até chegar a Maria Antonieta. Durante a Revolução Francesa, foi roubada e ficou por muitos anos envolvida em mistérios e lendas, entre eles o de que a pedra seria amaldiçoada, por ter causado mortes e falências. Depois de ser redescoberta, encontra-se atualmente no Museu de História Natural, do Instituto Smithsonian, nos Estados Unidos (Disponível em: <https://naturalhistory.si.edu/explore/collections/hope-diamond>, acesso em 22 jul. 2023)

^{xxi} Alcinha dada a Barbara, a “dama negra”, dada as suas vestes sempre escuras, os cabelos negros e o delineado dos olhos em *khôl* (pigmento preto, delineador). Em 1967, compõe ao lado de Georges Moustaki a canção “La dame brune” (BARBARA; MOUSTAKI, 1967).

^{xxii} HURTADO ALBIR, Amparo. "Clasificación y descripción de la traducción". In: Traducción y traductología. Madrid: Cátedra, 2001, p. 43-95. Aqui, este conceito, para a tradução de canção cantável, faz sentido na reciprocidade: na textura, a tradução “acomoda” texto e melodia, como se a melodia subordinasse-se ao texto e vice-versa.

^{xxiii} Vale aqui o registro de uma ausência na forma de protesto, comum para pesquisas em Ciências Humanas, mesmo esta, fomentada pela Fapesp. Foi necessário contar com a boa vontade de parentes para levar a termo um projeto de pesquisa. Essas pessoas nada receberam para contribuir com o projeto. Em um tempo em que se nominalizam plataformas (o TikTok disse que...) e se normaliza o plágio (ChatGPT), a autoria dos voluntários faz-se premente.

^{xxiv} Compositor, arranjador e primeiro violoncelo da Orquestra Sinfônica de Goiânia (GO).

^{xxv} Bacharelada em Direito pela Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo e pela Universidade Lumière II, de Lyon (França). Atualmente trabalha enquanto consultora legislativa.

^{xxvi} As gravações foram feitas através de um microfone, ligado a uma mesa de som com alto-falantes, que gravou as canções traduzidas em um dispositivo USB. Com a gravação das versões finais nesse dispositivo, passamos para um computador e, através do programa Sound Forge (2014), pudemos limpar os ruídos de fundo e equalizarmos o som para uma melhor reprodução digital. As gravações se encontram numa plataforma sonora digital gratuita, chamada SoundCloud.

O conteúdo deste texto é de responsabilidade de seus autores.