
TRADUÇÃO CANTÁVEL DE “MINHA VIOLA”, DE NOEL ROSA,
SEGUNDO O PRINCÍPIO DO PENTATLO, DE PETER LOW

*A Singable Translation of Noel Rosa’s “Minha Viola” (“My Old Guitar”)
according to Peter Low’s Pentathlon Principle*

DOI: 10.14393/LL63-v39-2023-26

Lauro Meller¹

RESUMO: Neste artigo, apresento e comento uma tradução cantável para a língua inglesa da canção “Minha Viola” (1929), de Noel Rosa. A faixa é uma das primeiras composições de Noel, em que ele, célebre sambista, aplica características do coco de embolada, gênero musical de desafio originário do Nordeste brasileiro. Para o processo tradutório, utilizei o método chamado “Princípio do Pentatlo”, desenvolvido pelo tradutor e professor neozelandês Peter Low. Esse método é formado por cinco critérios (sentido, ritmo, cantabilidade, naturalidade e rimas), que ganham maior ou menor importância conforme as características de cada canção. Nesse caso em particular, ganham relevo o ritmo e as rimas, elementos indispensáveis ao gênero em tela, sem que se negligenciem os demais. A tradução cantável ora apresentada contou com a participação do próprio professor Low, que atuou na qualidade de colaborador externo de um projeto de pesquisa em tradução de canções desenvolvido na Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

PALAVRAS-CHAVE: Estudos da Tradução. Tradução Cantável. Música Popular Brasileira. Noel Rosa. Peter Low.

ABSTRACT: In this article, I present and comment on a Portuguese-English singable translation of the 1929 song “Minha Viola” (“My Old Guitar”) by Noel Rosa. In this track, one of his first compositions, Noel Rosa – a famous *samba* singer-songwriter – uses characteristics of the *coco de embolada*, a musical genre from the Brazilian Northeast in which two singers defy one another. For the translation, I used the “Pentathlon Principle”, a method developed by New Zealander professor and translator Peter Low. It consists of five criteria (sense, rhythm, singability, naturalness, and rhymes) of lower or higher importance according to each song. In this case, rhythm and rhymes were prevalent without neglecting the remainder. The singable translation was performed in collaboration with Prof. Low himself, who was an external member of a research project on song translation carried out at the Federal University of Rio Grande do Norte.

KEYWORDS: Translation Studies. Singable Translation. Brazilian Popular Music. Noel Rosa. Peter Low.

1 Introdução

¹ Professor Associado III na Escola de Ciências e Tecnologia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Doutor em Letras (Literaturas de Língua Portuguesa) pela PUC-Minas. Estágio pós-doutoral no Institute of Popular Music da Universidade de Liverpool, Reino Unido. ORCID: 0000-0003-2136-2783. E-mail para contato: lauromeller(AT)yml.com.

Noel Rosa (1910-1937) é conhecido por sua extensa produção como sambista, sendo provavelmente o mais prolífico compositor de sua geração. Várias das aproximadas duzentas e cinquenta canções que compôs, individualmente ou em parceria, povoam o imaginário musical brasileiro, e incluem clássicos como “Com que roupa”, “Gago Apaixonado”, “Conversa de Botequim”, “Três Apitos”, “Fita Amarela”, “Rapaz Folgado”, “Dama do Cabaré” e “Último Desejo”, dentre tantas outras.

Curiosamente, no início de sua carreira (ainda junto com o grupo Bando de Tangarás, liderado por Almirante), Noel compôs pelo menos duas composições – “Festa no Céu” e “Minha Viola” – que guardam forte parentesco com ritmos do nordeste brasileiro. Neste *paper*, comentarei “Minha Viola”, um coco de embolada, e sua tradução cantável em inglês, realizada por um grupo de pesquisadores da Universidade Federal do Rio Grande do Norte e pelo especialista neozelandês em traduções cantáveis, Peter Low.

2 “Minha Viola”

“Minha Viola” é um *coco de embolada*, gênero de desafio originário do nordeste brasileiro, em que os desafiantes se fazem acompanhar por pandeiros. O fato de seu título incluir um outro instrumento, a viola, marca uma tentativa de aproximação com o *repente* de embolada. De uma maneira ou de outra, o fato de Noel Rosa, que se tornaria célebre sambista, utilizar esse gênero nordestino advém das levadas migratórias para o Rio de Janeiro na década de 1920, que criaram uma verdadeira febre de grupos “regionais” na capital federal (a exemplo do Bando de Tangarás, primeiro grupo de Noel). A propósito, o único vídeo existente de Noel Rosa é uma gravação de “Vamo fallá do Norte”, cujo título comprova a coqueluche de temas nordestinos.²

Fiel ao gênero proposto, “Minha Viola” apresenta um mote inicial, que funciona como refrão, e que será repetido ao final de cada estrofe. Contando com apenas três versos, ele serve como motivador para o poema (neste caso, canção). Esse mote traz a frequente temática de um lírico que, sofrendo por amor, encontra na arte o consolo para sua dor, e mais especificamente em seu instrumento. A personificação da viola, companheira de desventura,

² Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=eZHh_rSIFXA. Acesso em 28 set. 2023.

se confirma inclusive pelo fato de ela “chorar”, isto é, de produzir sons plangentes que se prestam a acompanhar o relato de sofrimento do eu lírico:

*Minha viola tá chorando com razão
Por causa duma marvada
Que roubou meu coração (2x)*

Do ponto de vista melódico, sobressaem as notas alongadas e a alternância entre os registros grave e agudo, apontando para aquilo que Luiz Tatit³ chama de *passionalização*, isto é, um tipo de melodia que, por seu registro amplo, indica a instabilidade emocional do eu lírico. Por isso, a passionalização é frequente nas canções de amor. Para melhor memorização da plateia, o mote é repetido mais uma vez, e ele será entoado em coro a cada estrofe.

Em oposição ao mote, de entoação melódica mais arrastada, o canto das estrofes mimetiza a fala cotidiana, com um característico *staccato*, ou seja, com sílabas curtas que evidenciam, a partir das consoantes, o aspecto rítmico da composição. Esse modo de cantar é o que Tatit (1986)⁴ chama de *figurativização*. A primeira estrofe é reproduzida abaixo, com as tônicas sublinhadas:

Eu não respeito cantadô que é respeitado
Que no samba improvisado me quisé desafiá
Inda outro dia fui cantá no galinheiro
O galo andou o mês inteiro sem vontade de cantá

Nesta cidade todo mundo se acautela
Com a tar de febre amarela que não cansa de matá
E a dona Chica que anda atrás de mau conselho
Pinta o corpo de vermelho pro amarelo não pegá

Ao analisarmos a letra dessa primeira estrofe, cabe uma observação sobre sua estrutura melódica, que será aplicável às demais. Há uma divisão melódica dentro de cada uma delas, com os quatro primeiros versos obedecendo a uma melodia A, com mais notas repetidas, e uma melodia B, na quadra final, em que se insere uma escala ascendente, com resolução na

³ TATIT, Luiz. **A canção**: eficácia e encanto. São Paulo: Atual, 1986.

⁴ Idem, *ibidem*.

tônica. Utilizando o diagrama melódico proposto por Luiz Tatit,⁵ podemos melhor visualizar essa divisão. Note-se que esse mesmo padrão melódico se repetirá nas estrofes 2 e 3:

Primeira estrofe, versos 1 e 2, melodia A:

A#	
A	que é res- desa-
G#	
G	Eu não <u>respei-</u> Que no samba improvisa-
F#	-to cantadô -pei- -do me quisé -fi-
F	
E	-ta-
D#	
D	-do -á

Primeira estrofe, versos 3 e 4, melodia A:

A#	
A	no ga- -de de
G#	
G	Inda outro di_ O galo andou o mês intei-
F#	-a fui cantá -li- -ro sem vanta- can-
F	
E	-nhei-
D#	
D	-ro -tá

Primeira estrofe, versos 5 e 6, melodia B:

C	de febre ama-
B	-rela que não
A#	
A	cansa de ma-
G#	
G	-tela com a tar -tá
F#	mundo se acau-
F	
E	-dade todo
D#	
D	Nes-ta ci-

⁵ Idem, ibidem.

Primeira estrofe, versos 7 e 8, melodia B:

C	corpo de ver-	
B	-melho pro ama-	
A#		
A	-relo não pe-	
G#		
G	-selho pinta o	-gá
F#	-trás de mau con-	
F		
E	Chica que anda a-	
D#		
D	E a dona	

Os dois primeiros versos da primeira estrofe têm um caráter metalinguístico, na medida em que explicitam o sentido de desafio do que está sendo cantado. Não se pode deixar de notar que Noel introduz a palavra *samba* em sua composição (embora claramente se trate de uma embolada), talvez numa alusão ao *samba de partido alto*, também um gênero de desafio. Outra possibilidade é que ele esteja utilizando o termo no sentido de *festa*. Em qualquer dos casos, passa-se a ideia de desafio, essencial nessa canção.

A partir do terceiro verso, e seguindo na tradição das emboladas, a linearidade do raciocínio é flexibilizada em prol da sonoridade. Afinal, o mote sobre uma viola que consola o cantor por seu amor não-correspondido, ainda que encontre uma correlação enviesada em versos sobre um galo que não quer cantar, não guarda qualquer relação com o surto de febre amarela que assolava o Rio de Janeiro à época em que a canção foi lançada.⁶ É importante perceber, mesmo nessas composições iniciais, que a verve humorística de Noel Rosa, uma de suas características marcantes, já estava presente, por exemplo, no fato de a “Dona Chica” pintar o corpo de vermelho como antídoto para a epidemia comentada na letra da canção.

Outra característica marcante, já nessa composição de estreia, é o gosto de Noel por apresentar “tipos”, isto é, personagens unidimensionais. Na segunda estrofe, por exemplo, surgem seu Saldanha e um velho sovina, representando tipos frequentes no cancionário noelesco: o viciado em jogatina e o pão-duro. Note-se a habilidade do compositor em inserir rimas internas (Saldanha/ganha; maneira/inteira; mania/economia; caneca/cueca) e em

⁶ Para detalhes, consultar: FRANCO, Odair. **História da febre amarela no Brasil**. Rio de Janeiro: Ministério da Saúde, 1969. Disponível em: https://bvsmms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/0110historia_febre.pdf. Acesso em: 26 set. 2023.

explorar a sonoridade rítmica de palavras como “carambolar”, na sequência “pras bola carambolá”, criando um eco pelo deslocamento da sílaba tônica do substantivo “bola” (pronunciado “bolá”). Esse tipo de brincadeira sonora também é característico dos cocos de embolada tradicionais, em que muitas vezes a ênfase na sonoridade toma precedência sobre o sentido das palavras.

De resto, a utilização de termos considerados “não-poéticos” como “cueca” ou “fundilho” provam a liberdade da pena de Noel, que não se deixava intimidar pela linguagem bem-comportada de seus contemporâneos da Era do Rádio:

Eu já jurei não jogá com seu Saldanha
 Que diz sempre que me ganha no tal jogo do bilhar
 Sapeca o taco nas bola de tal maneira
 Que eu espero a noite inteira pras bola carambolá
 Conheço um vêio que tem a grande mania
 De fazê economia pra modelo de seus filho
 Não usa prato, nem moringa, nem caneca
 E quando senta é de cueca prá não gastá os fundilho

A terceira e última estrofe introduz o nome do polêmico doutor Voronoff,⁷ médico russo que trabalhou em Paris e no Cairo e que prometia retardar o envelhecimento a partir do enxerto de tecidos de animais, especialmente de algumas espécies de macacos, em humanos:

Eu tive um sogro cançado dos regabofe
 Que procurou o Voronoff, doutô muito creditado
 E andam dizendo que o enxerto foi de gato
 Pois eje pula de quatro miando pelos telhado
 Adonde eu moro tem o Bloco dos Filante
 Que quase que a todo instante um cigarro vem filá
 E os danado vem bancando inteligente
 Diz que tão com dor de dente, que o cigarro faz passá

⁷ Para detalhes, ler o artigo “As excêntricas fontes da juventude do doutor Voronoff”. Disponível em: <https://agencia.fiocruz.br/as-exc%C3%AAAntricas-fontes-da-juventude-do-doutor-voronoff>. Acesso em: 26 set. 2023.

3 Processo de tradução de “Minha Viola” / “My Old Guitar”

A letra de “Minha Viola” apresenta desafios ao tradutor, mesmo sem que haja a preocupação com o canto. Afinal, ela carrega as particularidades de uma época já distante no tempo (a canção é de 1929), além de conter elementos locais, muito típicos do Rio de Janeiro (e do cronista Noel Rosa). De uma mirada mais formal, “Minha Viola” traz a particularidade da linguagem caipira, marcada pela supressão dos “rr” finais (“filá”, “passá”, “doutô”), pelos erros de concordância (“Os danado”), pela reprodução exata do falar popular (“véio”, em lugar de “velho”) etc. Todos esses desvios, claro, são propositais e buscam simular a oralidade da população nordestina carente que havia chegado à capital federal em busca de melhores condições de vida – e que funcionaram como mediadores transculturais que levaram a embolada ao Rio de Janeiro.

O processo de tradução de “Minha Viola” utilizou o Princípio do Pentatlo, método para traduções cantáveis desenvolvido por Peter Low, tradutor e professor aposentado da Universidade de Canterbury, na Nova Zelândia. Autor de muitas traduções de óperas e de canções, principalmente do cancionário francês e belga, para a língua inglesa, Low publicou também vários artigos em que explica seu método. Seu livro *Translating Song* (2017) é uma espécie de manual do “Princípio do Pentatlo”: uma série de *cinco critérios* que o tradutor deve observar ao traduzir canções. O tradutor deve ter em mente:

- i) a manutenção do sentido (*sense*) da letra original, com maior ou menor proximidade. São permitidos desvios em nome dos critérios mais estritamente musicais envolvidos no processo, mas não aquilo que Peter Low chama de “Replacement texts”, isto é, letras que, embora perfeitamente cantáveis sobre a melodia original, nada têm a ver com o sentido da letra original. Trata-se de prática corrente no mercado fonográfico, e Low admite sua legitimidade, mas nos alerta de que os *Replacement texts* não são da competência dos Estudos da Tradução;
- ii) o ritmo (*rhythm*), isto é, a manutenção da mesma divisão de sílabas poéticas, recaindo sobre os mesmos acentos tônicos e coincidindo com os mesmos tempos

- fortes dos compassos – sem o que não será possível cantar a canção sobre a melodia original, sacrificando todo o processo;
- iii) a cantabilidade (*singability*), que está relacionada com a escolha de fonemas que possam ser bem articulados pelo cantor. Por exemplo, deve-se evitar que o fonema /i:/ seja cantado em registro muito agudo, sobre uma nota muito longa, por ser de difícil articulação. Melhor utilizar um fonema aberto, como /a:/; também nesse critério deve-se estar atento às cacofonias, a fim de evitá-las;
 - iv) assim como em outros tipos de tradução, a versão na língua de destino deve soar natural (*naturalness*), evitando-se, por exemplo, palavras ou construções sintáticas que soem forçadas ou artificiais, ou a menção a situações ou fenômenos que não existem na cultura de destino, o que demandaria uma explicação mais longa (algo que é feito em nota de rodapé quando se traduz na página impressa, mas impossível de se fazer numa canção);
 - v) e deve haver a manutenção das rimas (*rhymes*), um elemento importante na composição de canções, mas segundo Low, não tão relevante quanto o ritmo. De fato, o autor afirma que se pode prescindir das rimas em favor dos outros elementos, quando não for possível conciliar todos eles, o que é frequente. No caso em tela, em se tratando de uma *embolada*, demos destaque a esse critério.

Segundo Peter Low,

Singable translations differ considerably from other kinds. On top of the normal considerations of meaning and naturalness, they require careful attention to ease of articulation, rhythm and often rhyme. These additional problems are created by pre-existing music. In a singable translation the original melody, the tune which fitted the original words, will be re-used, virtually unchanged, but will be carrying different words – words in the TL largely derived from the ST. (...) The biggest challenge here is probably rhythm: you cannot ignore the stresses, the varying note-lengths or the syllabic patterns of the pre-existing music. (LOW, 2017, p. 78)

Apesar de suas especificidades, a tradução cantável compartilha de alguns princípios com a tradução não-cantável. Por exemplo, ambas buscam a transferência de sentido de uma

língua para outra. Ambas também prezam pela naturalidade que, se atingida na língua-alvo, fará com que a tradução sequer seja percebida como tal. Esses dois critérios estão presentes no Pentatlo de Peter Low, que ele chama de *sense* e de *naturalness*.

No entanto, a convergência entre tradução cantável e não-cantável para por aí. Os outros critérios de Low apontam para a especificidade do texto poético (*rhythm, rhymes*), e, talvez o mais importante – *singability* – servirá como pedra-de-toque para a tradução de um texto que se pretenda cantável.

Não há, no modelo de Low, propriamente uma hierarquia dos cinco critérios. No entanto, sem que haja a exata coincidência do número de sílabas e de suas posições tônicas e átonas entre o texto-fonte e o de destino, será impossível cantar a tradução *sobre a mesma melodia* do texto-fonte. Por isso, o critério *rhythm* é fundamental para possibilitar uma tradução cantável. O critério *singability*, por sua vez, funciona como um “verniz” que irá detectar detalhes de articulação de palavras, escolha de fonemas etc. mais ou menos apropriados ao canto. Por isso, afirma o autor, os cantores são os especialistas mais indicados para perceber dificuldades e, diante delas, solicitar aos tradutores os ajustes necessários.

Feitas essas considerações preliminares, analisemos o mote que abre a composição em tela. Trata-se de três versos, com o primeiro contendo doze sílabas poéticas (acentos em 4, 8 e 12), o segundo com sete sílabas poéticas (acentos em 3 e 7, considerando um deslocamento da sílaba tônica em “causá”) e novamente com sete sílabas poéticas no verso de arremate (acentos em 3 e 7). As rimas são do tipo ABA:

Minha viola tá chorando com razão ER⁸ 12 (4,8,12) **A**
 Por causá duma marvada ER 7 (3,7) **B**
 Que roubou meu coração ER 7 (3,7) **A**

Uma tradução em inglês que levasse em conta apenas o critério *sense* (e mesmo *naturalness*) resultaria em algo como:

My guitar is weeping and rightfully so ER 11 (3,5,8,11)
 Because of an evil woman ER 7 (2,5,7)
 Who stole my heart ER 4 (2,4)

⁸ E.R. = Esquema rítmico, segundo Norma Goldstein (2007).

Embora suficiente para um entendimento claro e natural do *sentido* da letra, essa tradução é inadequada para o canto, bastando comparar-se os esquemas rítmicos das versões em português e em inglês. A fim de contornar a incongruência no número de sílabas poéticas e os deslocamentos de acento tônico e melódico, inevitáveis ao se traduzir apenas em favor do sentido e da naturalidade, Peter Low firmemente orienta os tradutores a adotarem uma postura flexível, não tomando nenhum dos cinco critérios como, em suas palavras, “sacrossanto”. Pensando desse modo, o tradutor ganha uma certa margem de manobra que lhe permitirá, por exemplo, inserir um adjetivo em “my **old** guitar”, inexistente no original, mas que garantirá a coincidência de acentos tônicos, imprescindível na versão cantável. Low adverte, ainda, que esses pequenos “tweaks” – a inserção ou remoção de um adjetivo, interjeição etc. – devem ser feitos com parcimônia, de modo a não comprometer o “escore” final do Pentatlo, ou seja, um resultado *geral* que seja satisfatório. Com essa orientação em mente, obtivemos a tradução abaixo, que se não coincide *exatamente* com a letra original (onze sílabas poéticas no primeiro verso, contra doze do texto-fonte) é *próxima o bastante* para que seja entoada *sobre a mesma melodia*, e com naturalidade. De resto, logrou-se manter o mesmo esquema de rimas ABA, importante por produzir, novamente segundo Low, um *clinging effect*, isto é, um efeito de arremate, como o ruído de uma trava que “clica”:

Mi- nha vi- o(la) tá cho-ran- do com ra- zão ER⁹ 12 (4,8,12) A
My old gui- tar sobs and sobs as well it must ER 11 (4,7,12) A

Por causá du- ma mar- va- da ER 7 (3,7) B
Ever since that no-good woman ER 7 (3,7) B

Que roubou meu co- ra- ção ER 7 (3,7) A
Done reduce my heart to dust ER 7 (3,7) A

Seguindo esses mesmos princípios e orientações, traduzimos a primeira estrofe, que colocamos com os versos em português e em *inglês*, para melhor comparação:

⁹ E.R. = Esquema rítmico, segundo Norma Goldstein (2007).

Eu não respeito cantadô que é respeitado
A well-reputed country crooner wants to challenge me

Que no samba improvisado me quisé desafiá
At improvising samba, what a loser does he know

Inda outro dia fui cantá no galinheiro
There was a time I did my practice in the henhouse

O galo andou o mês inteiro sem vontade de cantá
After which for seven weeks our goddam rooster wouldn't crow

Nesta cidade todo mundo se acautele
Around this city everyone has got the jitters

Com a tal de febre amarela que não cansa de mata
From the so-called yellow fever which can often kill you dead

E a dona Chica que anda atrás de mau conselho
And some fellow told Ms Chica that the clever way

Pinta o corpo de vermelho pro amarelo não pegá
Of warding off the yellow is to paint her body red

O leitor perceberá que privilegiamos a correspondência de sílabas e de acentos melódicos, em detrimento do critério *sense*, onde há algumas liberdades. Por exemplo, no segundo verso em inglês, “what a loser does he know” não encontra correspondência no texto-fonte, mas é justificado por manter a ideia de desafio (“me quisé desafiá”) e por garantir a rima “know”/“crow”. O pleonasma enfático “kill you dead”, embora não seja uma tradução literal de “não se cansa de matá”, mantém a mesma ideia, e, assim como na outra ocorrência, garante a rima com “red”, palavra-chave para criar um *clinging effect* sonoro (pela rima desferida ao final da estrofe) e pela essencial imagem da personagem que se pinta de vermelho para evitar a febre amarela.

Peter Low orienta os tradutores de textos cantáveis a priorizarem algum, ou alguns, dos critérios do Pentatlo, uma vez que será muito difícil, senão impossível, manter um escore máximo em todos os cinco. Esse pensamento justifica a decisão tomada de não tentar reproduzir a fala caipira do texto-fonte. Optamos por não incluirmos expressões que, num contexto anglófono, indicassem esse desvio, e apostamos na manutenção do sentido, do ritmo

e, em alguma medida, das rimas. Esses mesmos critérios nortearam a tradução da segunda estrofe, reproduzida a seguir:

Eu já jurei não jogá com seu Saldanha
*I've made a **vow** to never **play** with Mr **Saladana-Klein***

Que diz sempre que me ganha no tal jogo do bilhá
*Who says at **billiards** he will **kill** me ev'ry **time**.*

Sapeca o taco nas bola de tal maneira
*And that is **true** he takes the **cue** and gets so **quickly***

Que eu espero a noite inteira pras bola carambolá
*In the **zone** I go all **night** without a **cannon** of my **own***

Conheço um véio que tem a grande mania
*I know an **old** guy who is **cracking** down on **wastage***

De fazê economia pra modelo de seus filho
*Reckons **mugs** and jugs and **dishes** are the **devil** to **finance***

Não usa prato, nem moringa, nem caneca
*And when he **sits** down it is **only** in his **undies***

E quando senta é de cueca pra não gastá os fundilho
*That's his **way** of never **wearing** out the **bottoms** of his **pants***

Assim como as demais estrofes, esta se organiza ao redor de dois temas distintos, neste caso, o personagem de seu Saldanha e o jogo de bilhar, e um “véio” que tenta ensinar, com certo exagero, seus filhos a economizar. Observe-se, ainda, que os itens de cozinha não foram traduzidos com exatidão (“moringa”, termo muito regional do nordeste, poderia causar uma dificuldade adicional ao tradutor) – mas o foram o suficiente para que a ideia geral fosse transmitida: a de que o personagem *não* utiliza nenhum desses objetos, a fim de economizar. Mais importante, a rima “filho”/“fundilho” encontrou equivalência em “finance”/“pants”, ainda que tenha havido certa liberdade de elaboração ao se incluir o verbo, claramente com o fito de favorecer a rima final.

Na última estrofe, Peter Low toma uma liberdade em relação ao sobrenome do médico que fazia enxertos em humanos com tecidos de outros animais, Dr. Voronoff, para Voronoof, a fim de criar uma rima com “roof”. A adaptação do nome se justifica pelo fato de a letra mencionar um gato que mia pelos telhados, e chamo a atenção dessa ocorrência como exemplo

de *trade-off*, ou compensação, defendida por Low, ou seja: quando há uma boa razão (e há, nesse caso), o tradutor pode se permitir algumas alterações que possibilitem, ou que potencializem, um efeito de maior impacto:

Eu tive um sogro cansado dos regabofe
I had an uncle who was sick because the boozing

Que procurou o Voronoff, doutô muito creditado
Made him fat and so he got an op from Doctor Voronooff

E andam dizendo que o enxerto foi de gato
And people say it was a skin-graft from a cat

Pois ele pula de quatro miando pelos telhado
Coz he's been jumping on all fours and then meowing on the roof

Na quadra final, ignorou-se a especificidade da palavra “Bloco” (de carnaval) ao se traduzir, até porque a letra original utiliza o termo com ironia, não se tratando do sentido literal da palavra. O emprego de “gang” dá o sentido de grupo de pessoas com reputação duvidosa, o que se coaduna perfeitamente com a situação de “esperteza” protagonizada por eles: a de “filarem” cigarros sob o pretexto de que eles atenuam a dor de dente que eles sentem:

Adonde eu moro tem o Bloco dos Filante
Up where I live there is a Bloco – that's an idle

Que quase que a todo instante um cigarro vem filá
Gang of blokes – who never cease to bug and pester me for smokes

E os danado vem bancando intelligente
And they're sometimes even smart enough to say

Diz que tão com dor de dente, que o cigarro faz passá
They have the toothache and a cigarette will drive the pain away

4 Considerações finais

Noel Rosa é, sem favor algum, um dos maiores compositores da Música Popular feita no Brasil. Seus bem-humorados sambas trouxeram leveza e espontaneidade em uma época em

que o as letras de canção se pautavam pelos modelos românticos do século XIX, e em que os cantores mais aclamados exibiam o “dó de peito”, ou seja, potência vocal. Contrariando ambos os critérios, Noel cantou, com sua voz frágil – e que talvez por isso mesmo acabava gerando um efeito de confiança para com o ouvinte, havendo aí a construção de uma relação de igual para igual – os excluídos e os “malditos” da sociedade carioca de seu tempo: o malandro, o vagabundo, a prostituta, o agiota.

Ao traduzirmos Noel Rosa para o inglês, esperamos apresentar ao mundo não-lusófono a genialidade do Poeta da Vila, notório cronista do Rio de Janeiro, e ao mesmo tempo preservar a memória desse notável compositor cujas criações – regravadas por gerações e gerações de músicos – em breve chegarão à marca de um século.

Por último e não menos importante, o *paper* tem também o objetivo de apresentar, aos colegas tradutores, o Princípio do Pentatlo, de Peter Low, ferramenta utilíssima para que se consiga traduzir canções em versões *cantáveis* sobre as melodias originais. Ao fim e ao cabo, buscamos aquilo que toda letra traduzida deveria proporcionar ao leitor-ouvinte da língua-alvo: a experiência de fruir, em seu próprio idioma, o casamento entre letra e música, entre sentido e melodia, elementos indissociáveis da canção.

Referências

BAKER, Mona. **In other words**: a coursebook on translation. 2. ed. London: Routledge, 2011.

DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203832929>

BARBOSA, Heloísa Gonçalves. **Procedimentos Técnicos da Tradução**: uma nova proposta.

2. ed. Campinas: Pontes, 2007.

BASSNETT, Susan. **Translation studies**. 4.ed. London: Routledge, 2014.

BICCA JÚNIOR, Ramiro Lopes. **Tradição e Modernidade em Noel Rosa**. Esteio: Unisinos, 2013.

CHEDIAK, Almir (org.). **Noel Rosa**: songbook. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. São Paulo: Ática, 2007.

LEITÃO, Luiz Ricardo. **Noel Rosa**: Poeta da Vila, Cronista Do Brasil. [S.l.]: Expressão Popular, 2009.

LOW, Peter. Translating poetic songs: An attempt at a functional account of strategies. **Target**, v. 15, n. 1, p. 91-110, 2003. DOI: <https://doi.org/10.1075/target.15.1.05low>

LOW, Peter. Singable translations of songs. **Perspectives**, v. 11, n. 2, p. 87-103, 2003. DOI: <https://doi.org/10.1080/0907676X.2003.9961466>

LOW, Peter. When songs cross language Borders. *The Translator*, v. 19, n. 2, p. 229-244, 2013. DOI: <https://doi.org/10.1080/13556509.2013.10799543>

LOW, Peter. **Translating song**: lyrics and texts. New York: Routledge, 2017. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315630281>

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. **Noel Rosa**: uma biografia. Brasília: Linha Gráfica, 1990.

MUNDAY, Jeremy. **Introducing translation studies**: theories and applications. 4. ed. London: Routledge, 2016. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315691862>

PINTO, Mayra. **Noel Rosa**: o humor na canção. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

TATIT, Luiz. **A canção**: eficácia e encanto. São Paulo: Atual, 1986.

Recebido em: 10.10.2023

Aprovado em: 20.12.2023