

SIMPÓSIO AT057

“ALL ALONG THE WATCHTOWER”, DE BOB DYLAN: UMA TRADUÇÃO PARA SER CANTADA

FRIEDMAN, Eduardo
PUC-Rio
friedman.eduardo@gmail.com

Resumo: o eixo de melodia é uma forma de responder a uma lacuna encontrada no artigo “The Pentathlon Approach to Translating Songs”, de Peter Low, quando o autor descreve as alterações passíveis de se fazer na melodia de uma canção. Ao demarcar a importância da melodia em cada canção, é possível pensar na relação entre letra e música para a tradução. “All along the watchtower”, de Bob Dylan, é utilizada como exemplo, e a abordagem proposta envolve traduzi-la seguindo seu contorno melódico, aqui entendido como o movimento da melodia em termos de altura e duração das notas. O contorno melódico é um meio-termo entre seguir estritamente a melodia e obedecer ao conteúdo de cada compasso, os extremos esquerdo e direito do eixo, respectivamente. O que se discute na tradução são questões relativas ao aumento do número de notas e sílabas, enquanto se busca uma tradução com a correspondência a mais alta possível em relação ao original.

Palavras-chave: tradução; canção; Bob Dylan

Abstract: the melody axis is a possible solution to a gap found in Peter Low’s article “The Pentathlon Approach to Translating Songs”, when the author describes how and where it is possible to make alterations to the melody of a song. When the importance of the melody to its song is understood, it is possible to think of the relation between lyrics and music for translations. Bob Dylan’s “All along the watchtower” is used as an example, and the proposed approach involves translating it following its melodic contour, understood here as the movement of the melody in terms of pitch and note duration. The melodic contour is a mid-point between strictly following the melody and thinking only about the contents of each measure, the leftmost and rightmost sides of the axis, respectively. What we discuss regarding the translation are issues related to the increase of the number of notes and syllables, while striving to create a translation with the highest possible correspondence to the original.

Keywords: translation; music; Bob Dylan

Introdução

Em “The Pentathlon Approach to Translating Songs” (2005), Peter Low destaca cinco elementos que o tradutor deve levar em consideração ao traduzir uma canção: *singability* (cantabilidade), *sense* (sentido), *naturalness* (naturalidade), *rhythm* (ritmo) e *rhyme* (rima). Grosso modo, a cantabilidade envereda para o campo fonológico-fisiológico, indicando boas práticas para que a melodia traduzida seja possível de ser cantada. O sentido estabelece uma correspondência entre a tradução e o original. A naturalidade aponta para que a tradução não empregue inversões nem nada que cause estranhamento. O ritmo rege a questão melódica. Por último, a rima sugere manter na tradução o mesmo esquema rítmico do original.

Low defende que o tradutor possa variar a melodia ao traduzir, aumentando ou reduzindo o número de notas “apenas em lugares aceitáveis”¹ (LOW, 2005, p. 197). Dentre os exemplos dados, está “Ne me quitte pas”, *chanson* composta por Jacques Brel. Ao discutir sua tradução dessa canção popular (em comparação com música erudita), Low deixa de lado uma questão importantíssima: a hierarquia entre intérprete e autor. “Na música clássica ocidental, o autor é quem determina o caráter da obra” (ABREU, 2001, p. 111), mas, no que diz respeito ao canto popular, “quem determina o caráter da obra é geralmente o intérprete” (ibid.).

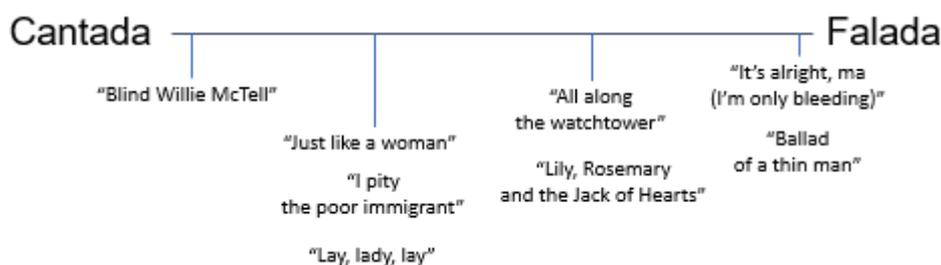
Isso não significa que o tradutor tem carta branca para se concentrar na letra e ignorar o resto. É preciso pensar na canção como um “fato de comunicação estética dotado de propriedades específicas, relacionadas à interação entre poesia verbal, música e performance vocal” (MEDEIROS, 2001, p. 132); então traduções que ignoram o conteúdo semântico da letra, como “Calúnias (Telma, eu não sou gay)”, paródia que Léo Jaime fez de “Tell me once again”, da banda brasileira Light Reflections — nota-se a semelhança puramente fonética do título —, não são consideradas traduções nestes termos.

¹ Quando não houver indicação do tradutor, a tradução é autoral.

Dito isso, e retornando à afirmação de Low, quais seriam os tais “lugares aceitáveis” na canção popular? Como podemos tentar determinar a liberdade que o tradutor vai ter ao traduzir uma canção? Uma possibilidade é o chamado “eixo de melodia”, criado por mim e pelo prof. Paulo Henriques Britto como aporte teórico da minha pesquisa de doutorado, em que vou traduzir canções de Bob Dylan.

1. O eixo de melodia

Ao pensarmos na pergunta “onde e quando podemos fazer alterações na melodia?”, chegamos à conclusão de que dependia da canção. Em algumas, teríamos mais liberdade; em outras, menos. Assim, numa linha horizontal, localizamos as canções que pretendemos traduzir na pesquisa seguindo a seguinte lógica: quanto mais à esquerda, mais cantada é a melodia; quanto mais à direita, mais falada. O nosso eixo ficou da seguinte maneira:



Quanto mais à esquerda, mais importância tem uma sequência específica de notas, formando uma melodia que pode ser apreendida e cantarolada ou assobiada mesmo sem letra. A altura e a duração das notas têm peso igual. “Blind Willie McTell”, por exemplo, usa uma melodia de um standard de jazz (“St. James Infirmary Blues”). Quanto mais à direita, mais pronunciado é o predomínio da duração das notas sobre a altura. O que caracteriza canções como “It’s alright ma (I’m only bleeding)” é mais a duração relativa das sílabas e sua obediência a um compasso, quase não havendo uma melodia que possa ser entoada na ausência da letra. Em termos de tradução, isso nos leva à outra ideia: quanto mais à esquerda, mais vamos nos guiar pela MELODIA. Quanto mais à direita, pelo COMPASSO, fazendo a tradução se

encaixar no mesmo número de compassos do original. O centro é o domínio do DESENHO (ou contorno) MELÓDICO, o movimento que a melodia faz: as subidas e descidas, as repetições e os saltos etc.

Para a tradução de “All along the watchtower”, adotamos a ideia de seguir o contorno melódico. No eixo, dispomos a canção um pouco à direita do centro, ou seja, mais para o campo da melodia falada. Por que essa localização? A meu ver, o fato de a melodia ter apenas quatro notas — sol, lá, dó e ré — com poucos saltos entre elas a joga para a direita, e o fato de Dylan repetir alguns desenhos melódicos puxa para a esquerda. Outra característica importante é o fato de as frases melódicas serem curtas. Isso significa que vou me contentar em seguir o contorno que Dylan imprime à melodia da versão de estúdio, mas tendo sempre em mente que, na tradução, “um número idêntico de sílabas é desejável” (LOW, 2005, p. 197).

Ao traduzir pelo contorno melódico, por um lado, aceitamos alterar a melodia; por outro, nos mantemos dentro das limitações do desenho da melodia. Isso significa que nos damos uma liberdade *altamente controlada*. É preciso ter em mente o número exato de notas para que nenhum desvio ocorra e considerar a harmonia para saber que notas podem ser retiradas e quais podem ser acrescentadas. Afrouxa-se a correspondência de um lado, aperta-se de outro.

2. Análise e tradução

Vejamos a estrofe inicial de “All along the watchtower”, numa partitura adaptada² de Doggett et al. (2010, p. 332):

² Recriei a partitura do livro no MuseScore, software grátis de notação musical.



Am Am/G F G Am Am/G F G
"There must be some way out - of here," said the jo-ker to the thief.

FRASE 1 FRASE 2

5 Am Am/G F G Am Am/G F G
"There's too much con - fu - sion, I can't get no re - lief__

FRASE 3 FRASE 4

9 Am Am/G F G Am Am/G F G
Busi-ness - men, they drink my wine, plow - men dig my earth,

FRASE 5 FRASE 6

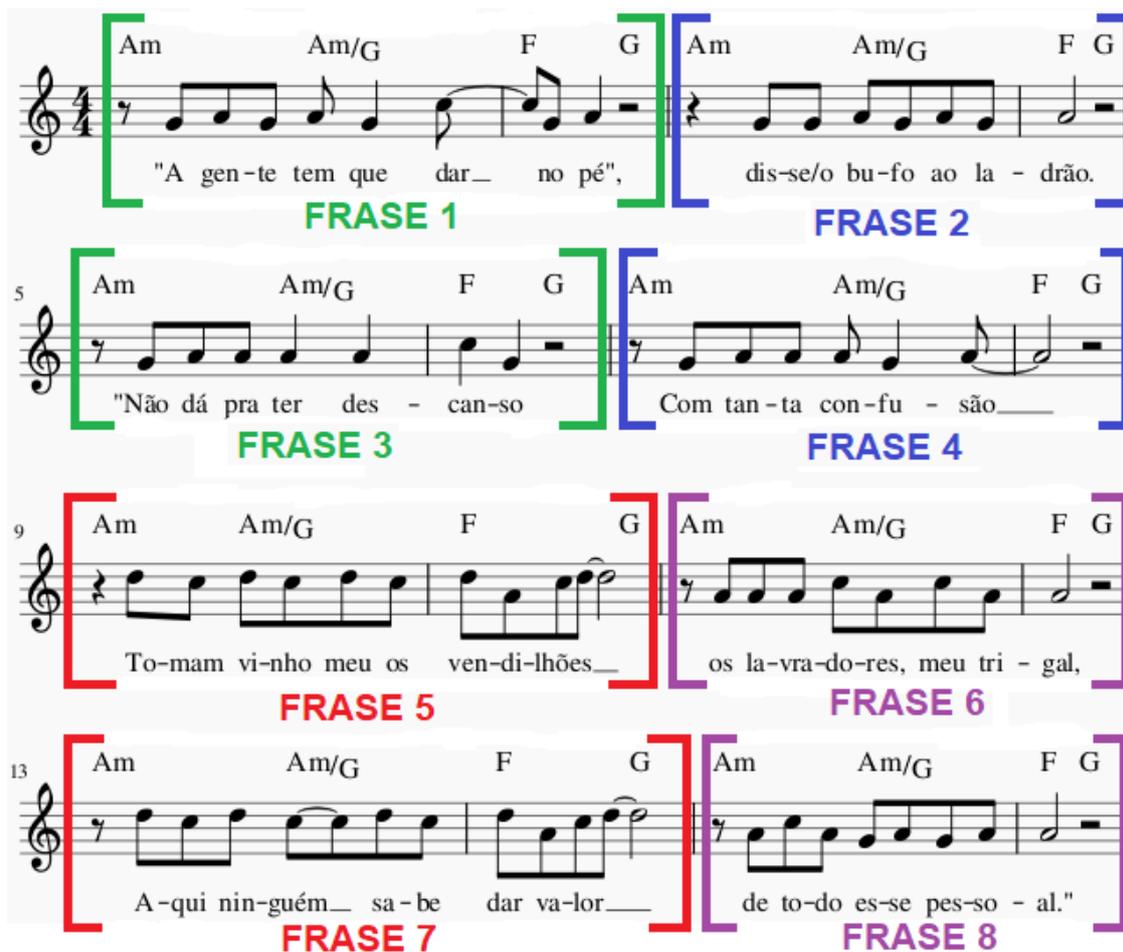
13 Am Am/G F G Am Am/G F G
None of them a - long the line, know what an - y of it is worth."__

FRASE 7 FRASE 8

É possível encontrar semelhanças entre as frases 1 e 3 (compassos 1-2 e 5-6), 2 e 4 (compassos 3-4 e 7-8), 5 e 7 (compassos 9-10 e 13-14) e 6 e 8 (11-12 e 15-16). As semelhanças se dão nas notas utilizadas e no desenho de cada frase. Ênfase que as frases não são idênticas, mas possuem correspondências suficientes que nos permitem analisá-las como pares. Por exemplo, as frases 1 e 3 contêm apenas sol e lá no início, até que sobem até dó e depois descem novamente para sol; na 1, porém, o sol sobe para lá, mas, na 3, a melodia se encerra. Como a harmonia se mantém idêntica, é possível nos amparar nessas pequenas diferenças na hora da tradução. Com isso, o tradutor pode, também, tratar o desenho alternativo como uma outra opção.

Há outro detalhe a se considerar. Na poesia, há o chamado contrato métrico. Fussell (1979, p.15) explica que “a reação do leitor é determinada e governada pelos primeiros versos de qualquer poema”. E quando se trata de música? Como (1) a tradução vai ser inevitavelmente comparada ao original e (2) o objetivo, independentemente de onde a canção esteja localizada no eixo de melodia, é ficar o mais próximo possível do original, é bom manter a maior

familiaridade possível no início para depois ter mais liberdade. Vejamos minha proposta de tradução:



FRASE 1: "A gen-te tem que dar no pé", dis-se/o bu-fo ao la - drão.

FRASE 2: "Não dá pra ter des - can-so Com tan - ta con - fu - são

FRASE 3: To-mam vi-nho meu os ven-di-lhões os la-vra-do-res, meu tri - gal,

FRASE 4: A-qui nin-guém sa-be dar va-lor de to-do es-se pes-so - al."

FRASE 5: FRASE 6: FRASE 7: FRASE 8:

Destaco que as duas primeiras frases estão idênticas às originais. Foi uma tentativa de seguir um contrato métrico musical. No 5º compasso, porém, já encontramos uma pequena diferença: no original, a 3ª colcheia, o lá, está ligada à semínima lá, estendendo a duração da nota. Já na tradução, as notas estão separadas; ou seja, é uma nota e uma sílaba a mais.

No original, os compassos de 9 a 12 são: "businessmen, they drink my wine/plowmen dig my earth". Na tradução, a opção "tomam vinho meu os vendilhões/os lavradores, meu trigal" revela alguns detalhes importantes:

1) "Vendilhões" evidencia as influências bíblicas na letra, que ficam ainda mais claras ao longo da música. Diz Shelton (2011, p. 534) sobre o disco a que pertence "All along the watchtower", *John Wesley Harding*: "Alusões à

Bíblia, estilo e sintaxe misturada com linguagem popular e folclore são encontradas em todo o álbum.” Por consequência, é difícil pensar em um substituto para “vinho”, bebida muito mencionada na Bíblia. Além disso, a mistura de que Shelton comenta também justifica a tradução coloquial do primeiro verso, “a gente tem que dar no pé”.

2) O alto número de monossílabos complica (ainda mais) a vida do tradutor. “Drink” e “dig” são verbos monossílabos. Para evitar aumentar ainda mais o número de notas/sílabas³ (são 13 no original e 18 na tradução⁴), adotei um único verbo, “tomar”, para ser usado em ambas as construções.

Esse aumento é emblemático da questão de seguir o contorno melódico. Por exemplo, o compasso 9 começa num ré e acaba num dó, para depois subir para ré novamente no compasso seguinte. Inclusive, a melodia do compasso 9 se trata de duas alternâncias de ré com dó, com duas colcheias ligadas e uma semínima pontuada. Na tradução, alternam-se também ré e dó, mas há um par a mais e apenas colcheias. A correspondência mais próxima seria manter as quatro notas da forma como estão. Mas, como estamos trabalhando no nível do contorno melódico, um par é o acréscimo mínimo que se pode fazer para manter o desce-sobe do original.

A tradução do compasso 10 aproveita a proposição das frases espelhadas, já que o formato é o mesmo daquele de seu compasso-irmão, o 14. A situação do compasso 11 é similar, mas traz uma questão à tona. As quatro notas do original se tornaram sete na tradução, mas sete é o número exato de notas do seu espelho, o compasso 15. Seria possível imitá-lo?

Há um problema: os compassos 15-16 encerram não só uma frase musical, mas a estrofe. O peso disso é muito grande, então repetir o último desenho pode confundir o ouvinte, que vai ouvir uma resolução onde não existe. Ademais, no compasso 11, há a descida de dó para lá; no 15, há uma

³ Na primeira estrofe, o original tem 56 notas e 54 sílabas; já a tradução, 64 notas e 62 sílabas. É um aumento de aproximadamente 14% no número de notas e 15% no número de sílabas.

⁴ Notas ligadas são consideradas uma nota só.

subida de sol para lá. Repetir exatamente o desenho seria uma violação, portanto, do contorno melódico.

Conclusão

Com os exemplos acima, mostrei algumas vantagens (como a correspondência alta com o original) e desvantagens (por exemplo, pequenas mudanças podem acarretar num grande aumento de notas/sílabas, já que é preciso manter o movimento da melodia) de se traduzir seguindo o contorno melódico, uma consequência de se utilizar o eixo de melodia para entender que abordagem usar ao traduzir uma canção. Acreditamos que pensar na tradução musical em termos de melodia, contorno melódico e compasso é uma boa maneira de se entender melhor a relação entre letra e música.

Referências

ABREU, Felipe. “A questão da técnica vocal ou a busca da harmonia entre música e palavra”. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. (Orgs.). **Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

DOGGETT, Peter, CHARLESWORTH, Chris, BARKWAY, Ann, NEILL, Andy. *Dylan: 100 canções e fotos*. Trad. de Téo Lorent. São Paulo: Madras, 2010.

FUSSEL, Paul. “The nature of meter”. In **Poetic meter and poetic form**. Ed. revista. Nova York: McGraw-Hill, 1979.

LOW, Peter. “The Pentathlon Approach to Translating Songs”. In: GORLÉE, Dinda L. (ed.) **Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation**. Amsterdã: Editions Rodopi B.V., 2005.

MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. “‘Pipoca moderna’: uma lição — estudando canções e devolvendo a voz ao poema”. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. (Orgs.). **Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

SHELTON, Robert. **No direction home: a vida e a música de Bob Dylan**. Trad. Gustavo Mesquita. São Paulo: Editora Lafonte, 2011.