



ISSO TAMBÉM É TRADUÇÃO: ALGUNS RECORTES DO PERCURSO DA DUPLA SERTANEJA CHITÃOZINHO & XORORÓ¹

THIS IS ALSO TRANSLATION: SOME CUTS FROM THE JOURNEY OF
 THE SERTANEJA DUO CHITÃOZINHO & XORORÓ

Maria Sílvia Cintra Martins², Julio César Ribeiro dos Santos³

RESUMO

Este trabalho comporta resultados parciais de pesquisa desenvolvida em nível de doutorado a qual objetivou, de modo geral, compreender a transformação da canção sertaneja, tendo como enfoque a obra da dupla Chitãozinho & Xororó (1970-atual). Em sintonia com a Tradução Total (Torop, 2019), entendemos que tudo o que se dá na dinâmica do funcionamento dos textos resulta de processos e procedimentos tradutórios, o que nos permite pensar em termos de tradução aquilo que o mercado fonográfico nomeia *cover*, releitura, versão, regravação. Em termos teórico-metodológicos, propomos a articulação de alguns elementos da Semiótica da Canção (Tatit, 2012) à Análise Crítica do Discurso (Fairclough, 1995, 2003) com vistas a prover algum refinamento acerca de como textos de canção são processados em uma prática discursiva com rotinas particulares de produção, distribuição, consumo e interpretação na sociedade em relação dialética. O nosso recorte apresenta: a) Shambala (Moore, 1973) animada por Three Dog Night e suas traduções por Chitãozinho & Xororó (1989, 2019); e b) Caipira (Marques; Maracai, 1991) gravada pela dupla em 1991 e traduzida com algumas alterações em 2007. A despeito da manutenção dos aspectos harmônicos e melódicos que singularizam as canções, nota-se em ambos os casos a emergência de *ethes* discursivos distintos e não raras vezes modalizados pelos interesses da Indústria Cultural. Esperamos, assim, contribuir para avanços teóricos em torno dos Estudos de Tradução de modo geral e, especificamente, daqueles que têm como objeto textos de canção.

¹ São apresentados aqui excertos da Tese de Doutorado de Santos (2023).

² Professora sênior do Departamento de Letras – DL/UFSCar. Líder do Grupo de Pesquisa LEETRA/CNPq. Orcid: 0000-0003-3911-418X

³ Doutorando em Linguística (PPGL/UFSCar). Agência de fomento: CAPES. Pesquisador vinculado do Grupo de Pesquisa LEETRA/CNPq. Orcid: 0000-0003-1865-2632

Palavras-chave: estudos de tradução; canção sertaneja; semiótica da canção; análise crítica do discurso.

ABSTRACT

This work includes partial results of research developed at the doctoral level, which aimed, in general, to understand the transformation of country music, focusing on the work of the duo Chitãozinho & Xororó (1970-current). In line with Total Translation (Torop, 2019), we understand that everything that happens in the dynamics of the functioning of texts results from translation processes and procedures, which allows us to think in terms of translation what the phonographic market calls cover, rereading, version, rewrite. In theoretical-methodological terms, we propose the articulation of some elements of Song Semiotics (Tatit, 2012) with Critical Discourse Analysis (Fairclough, 1995, 2003) in order to provide some refinement about how song texts are processed in a practice discursive with particular routines of production, distribution, consumption and interpretation in society in a dialectic relationship. Our clipping presents: a) Shambala (Moore, 1973) animated by Three Dog Night and its translations by Chitãozinho & Xororó (1989, 2019); and b) Caipira (Marques; Maracai, 1991) recorded by the duo in 1991 and translated with some changes in 2007. Despite the maintenance of the harmonic and melodic aspects that make the songs unique, one can note in both cases the emergence of distinct discursive ethe and not infrequently shaped by the interests of the Cultural Industry. We hope, therefore, to contribute to theoretical advances around Translation Studies in general and, specifically, those whose object is song texts.

Keywords: translation studies; sertaneja song; semiotic of song; critical discourse analysis.

INTRODUÇÃO

Apresentamos resultados parciais presentes na tese de doutorado de Santos (2023), que se serviu dos aportes da Análise Crítica do Discurso (ACD), na linha do pensamento do linguista britânico Norman Fairclough, e da Semiótica da Canção, na linha do pensamento de nosso linguista Luiz Tatit, para discorrer sobre a forma de transformação do cancionista da dupla sertaneja brasileira Chitãozinho e Xororó no decorrer de seus mais de cinquenta anos de sua carreira.

Para a escrita deste trabalho, partimos do pressuposto do pensador da Escola de Tartu Peeter Torop, em sua defesa da Tradução Total, em cujo âmbito tudo o que se dá na dinâmica do funcionamento dos textos resulta de processos e procedimentos tradutórios. Em palestra proferida por Torop, encontramos que “[...] os textos e suas transferências não deveriam mais ser examinados primordialmente com base em aspectos de linguagem, mas através das lentes do modo, do meio e do gênero. Esses elementos deveriam também formar a base para a taxonomia da tradução”.⁴

Já no que concerne à Tradução Total, lemos: “É possível definir a cultura como um processo infinito de tradução total, em que 1) textos inteiros são traduzidos em outros textos inteiros (*tradução textual*) [...]” (Torop, 2010, p. 72, ênfases do autor, tradução nossa). É nessa linha de pen-

⁴ “Intersemiotic translation in the transmedial turn”. Palestra proferida em 08/12/2020 como parte do evento “Transmedial Turn?”, University of Tartu.

canta na voz que fala e da voz que fala na voz que canta. Seu enfoque dá-se na relação entre letra e melodia em que a linearidade desta é decomposta pela dupla articulação da linguagem verbal e recomposta sob a forma de canção em processos persuasivos passionais (marcados pela amplitude de extensão de tessitura e prolongamento das vogais), temáticos (preponderação dos ataques consonantais e repetição de motivos melódicos) e figurativos (dêiticos e tonemas caros à linguagem ordinária). As passionalizações tendem a evocar as modalidades do /ser/, i.e., o sujeito chama atenção para o seu estado de alma (e.g. realização, ciúme, esperança, fúria); já as tematizações melódicas são redutos propícios para as tematizações linguísticas (e.g., descrição de uma personagem); por fim, a predominância da figurativização produz o efeito de sentido da fala ordinária.

Em Santos (2019), entendemos que: a) se a letra da canção é uma das partes que constituem os textos manifestados no gênero, os quais são investidos de seus processos persuasivos (Tatit, 2012), ao se traduzir uma canção, o todo dotado de sentido é traduzido e essa totalidade diz respeito ao arranjo, dicção, corpo, um outro que se faz na semiose, irreduzível a uma categoria analítica isoladamente; b) as traduções de canções conservam em boa medida a melodia e a harmonia do texto de partida, fatores que sugerem a identidade do texto – do mais, caberia outra canção e não uma tradução; c) especificamente em se tratando da abordagem da canção no âmbito dos Estudos de Tradução, os aspectos apontados em Low (2005) com o *princípio pentatlo* – cantabilidade, naturalidade, sentido, ritmo e rima – são mais eficientes do ponto de vista do analista: o cancionista age em seu saber “quase espontâneo” e antiacadêmico (Tatit, 2012, p. 17) muitas vezes modalizados por um escopo atrelado à Indústria Cultural.

Nesse sentido, as inflexões melódicas relativamente estabilizadas nas tensões harmônicas poderiam sugerir estados passionais passíveis de atualização em outros planos de conteúdo e expressão da linguagem verbal. De outro modo, o tradutor cancionista pode se servir da melodia e do arranjo para inventar outra historiazinha sem comprometimento algum com o sentido do texto original e, ainda assim, ter estados de foria compatíveis com o que sugere o texto de partida.

DE COMO SHAMBALA SE TRADUZ EM NASCEMOS PARA CANTAR

Shambala (Daniel Moore, 1973)

Wash away my troubles, wash away my pain
With the rain in Shambala
Wash away my sorrow, wash away my shame
With the rain in Shambala

Ah-oo-oo-oo-oo, yeah
Yeah, yeah, yeah, yeah, yeah
Ah-oo-oo-oo-oo, yeah
Yeah, yeah, yeah, yeah, yeah

Everyone is helpful, everyone is nice
On the road to Shambala
Everyone is lucky, everyone is so kind
On the road to Shambala

Ah-oo-oo-oo-oo, yeah
Yeah, yeah, yeah, yeah, yeah
Ah-oo-oo-oo-oo, yeah
Yeah, yeah, yeah, yeah, yeah

How does your light shine
In the halls of Shambala
How does your light shine
In the halls of Shambala

Nascemos para cantar (1989)

O grande mestre do céu, nosso criador
Quando nascemos um dom nos dá
E cada um segue a vida, o seu destino
E nós nascemos só pra cantar

Yeah-ii-ii-ii-ee, yeah
Yeah, yeah, yeah, yeah, yeah
Yeah-ii-ii-ii-ee, yeah
Yeah, yeah, yeah, yeah, yeah

Quem canta os males espanta e a gente é feliz
tal qual um pássaro livre no ar
Pensando bem, nós temos algo em comum:
e nós nascemos só pra cantar

Yeah-ii-ii-ii-ee, yeah
Yeah, yeah, yeah, yeah, yeah
Yeah-ii-ii-ii-ee, yeah
Yeah, yeah, yeah, yeah, yeah

Disse o poeta:
o artista vai onde o povo está
Por isso cantamos
a qualquer hora e em qualquer lugar

I can tell my sister by the flowers in her eyes
 On the road to Shambala
 I can tell my brother by the flowers in his eyes
 On the road to Shambala

Convencionalmente, fenômenos como este, em que se aproveita da música de certa canção produzida em outra língua e se propõe para ela uma outra letra – que aparentemente não teria muito a ver com o texto em que se baseia – são tratados como versões, adaptações ou releituras. Aqui, nos aproveitamos da taxonomia proposta por Torop (2010) para pensar no âmbito do item (1) mencionado por ele: “1) textos inteiros são traduzidos em outros textos inteiros (tradução textual)”, em que não se pondera sobre eventual fidelidade ou não ao texto original.

Com essa forma de olhar, buscaremos, entretanto, o que há de comum nas duas letras, e poderemos constatar que: 1) o refrão vocalizado se mantém; 2) o *ethos* de Shambala e da dupla sertaneja se assemelham: Shambala como o lugar paradisíaco, onde todos são amistosos e agradáveis (“Everyone is helpful, everyone is nice”), todos são felizes e muito bondosos (“Everyone is lucky, everyone is so kind”). Já a dupla se vê sob a bênção divina. Ou seja, o que seria próprio a um lugar à parte, nesse caso é resultado de bênção particular para a dupla (“O grande mestre do céu, nosso criador/ Quando nascemos um dom nos dá”). O dom recebido é aquele do canto que lhes proporciona o *ethos* da felicidade (“a gente é feliz/ tal qual um pássaro livre no ar”). Detenhamo-nos, a partir de agora, na tradução pela dupla sertaneja.

Chamaremos os quatro primeiros versos de Parte A; a vocalização de Parte B; os quatro versos subsequentes Parte C e os dois últimos versos Parte D. Não se tem, se reservado à dimensão da linguagem verbal, um texto rico em estilo e, senão pela inversão sintática “[...] um dom nos dá” (verso 2), volta-se para a linguagem ordinária e não causa estranhamentos ao ouvinte – um texto de canção comercial, diz Paladini,⁵ não deve causar estranhamento ao público.

No que diz respeito à função identitária (Fairclough, 2001), temos um sujeito discursivo que se afirma envolto nos valores religiosos – “O grande mestre do céu / [...] um dom nos dá” – muito embora destoe da lógica produtora capitalista ao exaltar o destino e a liberdade (“[...] e cada um segue a vida, o seu destino” no verso 3 e “[...] a gente é feliz / tal qual um pássaro livre no ar” nos versos 5 e 6). Tal valor pode remeter ao povo caipira da Paulistânia descrito por Darcy Ribeiro (1995), o qual priorizava a liberdade para deliberar sobre a própria vida, bem como ao acolhimento do destino como um princípio, descrito por Corrêa (2014, p. 12), que, ao tratar do êxodo caipira entende que este “[...] muitas vezes foi visto, pelos camponeses que o viveram, como algo trazido pelo seu destino, ou seja, por uma força superior incontrolável capaz de, no entanto, lhes mudar a vida”.

De todos os modos, na dimensão textual, temos um sujeito que se afirma, até mesmo com alguma altivez: fala de si em conjunção com os seus valores e parece incitar o outro para que procure os seus, afinal, cada um supostamente teria uma aptidão chamada de dom. O cancionista não somente diz ter um como demonstra sua competência na vocalização (o dom para cantar), em que atinge outras regiões de tessitura, mais amplas, mais intensas, mais passionais, que chamam atenção para seu estado emotivo e sugerem o contentamento inenarrável aos limites do signo.

Esse efeito é reforçado pela dinâmica da performance em 2019.⁶ Nesse arranjo, todas as vozes e todos os instrumentos parecem afirmar a identidade ativa, a relação de contentamento, no entanto,

⁵ Entrevista semiestruturada concedida em 11 out. 2019. Cláudio Paladini integra a banda que acompanha a dupla Chitãozinho & Xororó desde o ano 2000 e, desde 2010, ocupa também o posto de diretor musical da banda.

⁶ Especial de Dia das Mães com Chitãozinho & Xororó - Clube Esportivo da Penha. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fOYScA_r5-4 (4'35" até 7'30"). Acesso em: 29 jan. 2023.

agora, com traços – signos verbais e não verbais os quais são ideológicos – do *rock* e do *pop*, como podemos notar num *delay* exacerbado na vocalização da parte D ou mesmo no *riff* introdutório realizado por guitarras distorcidas em vez de violões. Ora, talvez nas traduções mostram-se as exacerbações indiciárias de que a dupla não queria ser confundida com uma dupla caipira.

Em seus aspectos musicais, ambas apresentam uma harmonia direcional em que se parte do grau mais tenso (V) para o menos tenso (I) numa progressão harmônica V-IV-I. Na performance de 2019, podemos ouvir timbres marcantes de guitarras carregadas em drives (*grosso modo*, distorção de timbre) com momentos de aumento de saturação bem como a condução percussiva da bateria, intensificada em relação à gravação de 1989,⁷ na qual se enfatizava a crueza dos timbres e as dobras de terça nos cordofones (violões) assim como pouca ênfase aos instrumentos percussivos e presença de cantos de violino, traços que afetavam a dinâmica da canção, que se punha mais ao polo *country* que ao polo *rock*.

Tal sonoridade parece remissiva a uma estratégia maior. Vejamos, a seguir, a capa do álbum de 1989:

Figura 2 – Álbum Os meninos do Brasil (1989)



Fonte: Wikipédia (2022).

Ao observarmos os elementos semióticos que constituem esse texto, nota-se uma cenografia (Mainqueneau, 2004), i.e., aquilo que se constrói com e pelo texto, camponesa. Não se trata, de todo modo, do camponês meeiro ou terceiro, tampouco daquele que, à época, proletarizava-se na cidade. Trata-se do patrão, que se distingue pelos *mullets* à maneira de Rod Stewart,

⁷ CHITÃOZINHO & XORORÓ. *Nascemos para cantar*. Polygram: 1989. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ugod5aStksU>. Acesso em: 29 jan. 2023.

jaqueta franjada tal como a dos caubóis americanos e botas ostensivas em vez de sapatões. Busca-se, assim, revigorar a roça, mas não à maneira representacional do povo caipira descrito por Ribeiro (1995), mas daquele a quem o ser bem-sucedido é representado pela perspectiva estadunidense e hegemônica.

O título do álbum, *Os meninos do Brasil*, é remissivo à maneira como Tônico & Tinoco se referiam respeitosa e duplamente. No entanto, também estratégico por sugerir a interpretação de que a canção sertaneja havia, então, se modernizado em função do chamado público jovem: sem violas, sem dramalhões, estaria à altura de ocupar posição de destaque no cenário fonográfico nacional. No que diz respeito à produção, surge a figura de José Homero Bettio, filho do radialista Zé Bettio, homem respeitado na cena fonográfica comercial, aliado à gravadora Polygram, a quem se incumbia o poder no que diz respeito à distribuição.

Shambala, título do texto de partida,⁸ é uma palavra do antigo sânscrito que tem o seu sentido relativamente estável como lugar de paz, felicidade e tranquilidade. Acredita-se que seus habitantes sejam todos iluminados. Shamballa foi mencionada por Blavatsky, que acreditava estar em contato com seus habitantes, pertencentes à fraternidade branca. Trata-se de um lugar físico e espiritual, antigamente uma ilha, quando a Ásia Central ainda era o mar, onde os senhores da chama, progenitores espirituais da raça humana, teriam chegado e se estabelecido vindos de Vênus. Esta cidade volta-se para abrigar seres de luz que têm como missão auxiliar o ser humano a resgatar o seu potencial divino por se tratar de um local de luz, conhecimento e consciência amorosa. Em nível físico, é muito bem protegida e quase impossível de ser encontrada – sendo revelada aos poucos. Em nível etéreo, também são poucos aqueles que acessam, no entanto, devido às mudanças planetárias, esse lugar tem se aberto mais frequentemente a pessoas dedicadas ao caminho mais elevado e amoroso.

Nesse sentido, o sujeito discursivo, i.e., aquele que se produz pela linguagem no texto de partida, orienta-se por outro sistema de conhecimentos e crenças, estabelece uma relação que tem a força de um convite em um ato ritualístico e místico contra-hegemônico. Isso é dito num *country* de forma quase falada (predominância das figuras) como se o sujeito estivesse eufórico/encantado, com alguma pressa. Atento para a vocalização: notada na língua inglesa não atinge regiões altas de tessitura, conservando-se na mesma região precedente, muito embora o prolongamento da frequência seja equiparável. Three Dog Night⁹ contam com *back vocals* dentre os quais é possível ouvir uma voz, não principal, atingindo a região de tessitura mobilizada pela tradução de Xororó. Parece, assim, alcançar o *lugar imaginário* em que o *lá* e o *aquí* são indistintos e têm como pré-requisito a transformação do sujeito que se contrapõe aos clichês instituídos.

A estrutura musical da canção permanece a mesma em *Nascemos para cantar* (1989; 2019). Entretanto, a primeira tradução (1989) soa-nos mais orgânica e simplória, talvez por contar com menos instrumentos em seu arranjo, além de parecer ter sofrido menos intervenções de mixagem, quiçá por texto de partida e tradução comportarem tecnologias anacrônicas. É importante estabelecer que a euforia com *Shambala* (1973) vai adquirindo progressões no curso da canção, seja com a dinâmica do contrabaixo, nos *back vocals*, contracantos, inclusão de *steel guitar* ou mesmo nos solos de guitarra. *Nascemos para cantar* (1989) traduz integralmente o arranjo de *Shambala* (1973), domesticando-o (Venuti, 2000), i.e., realizando inclusões e exclusões próprias à cultura de chegada,

⁸ THREE DOG NIGHT. Shambala (1978). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SIWrMpV1vy0>. Acesso em: 31 jan. 2022.

⁹ A canção composta por Daniel Moore constituiu um álbum com vocalizações suas somente no ano de 1998. Em 1973, a canção foi gravada pela banda Three Dog Night.

a qual é também a cultura do tradutor. Entre esses aspectos estão a inclusão de outros elementos percussivos, eliminação de *steel guitar* e um arranjo menos acidental e mais previsível em relações interdiscursivas (Fairclough, 2001) do ponto de vista da produção com as canções românticas brasileiras da década de 1980, de modo geral, escola que formou boa parte da banda da dupla, produtores e técnicos naquele momento.

Nota-se que na tradução não se buscou atingir o sentido (Low, 2005) do original. Algumas ações foram realizadas pelo tradutor e cancionista para que a canção conseguisse preservar a naturalidade, a cantabilidade e o ritmo do texto de Daniel Moore. Vejamos um exemplo:

*Wash away my troubles, wash away my pain
With the rain in Shambala*

O grande mestre do céu, nosso criador
quando nascemos um dom nos dá

Além da discrepância na sonoridade, há discrepância métrica – o primeiro verso do original (à esquerda) possui dez sílabas poéticas, ao passo que a tradução comporta onze, o segundo verso do original possui sete sílabas e na tradução nove – que repercute não somente no andamento, mas no sentido geral, que, na tradução, apresenta certo deslocamento tensivo mais temático e menos passional. Tais tensões alinham-se ao plano geral do cancionista, naquilo que ele realmente quer dizer.

Esse sujeito discursivo rebelde, um tanto insurgente, com a voz rouca, que surge na Indústria Cultural estadunidense da década de 1970, dá lugar a um sujeito religioso e igualmente ascético em seu timbre nasalado e agudo. Este último, sobremaneira por sua dicção mais cantada (passional) que falada (figurativa), duetada, um tanto altivo, excessivamente confiante, que repete os clichês populares “disse o poeta: o artista vai onde o povo está”, afinal, o sujeito enunciador, que é também povo, se dispõe a falar o que o povo quer ouvir do modo como o povo quer ouvir, parece fazer resistirem traços do caipira de Darcy Ribeiro (1995) envoltos em características da produção cultural em massa e valores hegemônicos.

ACAIPIRAMENTO DO CAIPIRA

Também fenômenos como este, sobre o qual discorreremos agora, costumam ser tratados como diferentes versões de um mesmo texto, e mais uma vez daremos preferência a tratar o segundo como uma tradução do primeiro, dentro de um registro ligeiramente modificado. O fato é que defendemos, por um lado, a importância de chamar a atenção para os fenômenos tradutórios, que envolvem mecanismos, procedimentos, de escolha e distribuição de palavras que, por sua vez, fazem parte de um sistema que envolve todas as outras palavras dentro de uma multiplicidade de textos. Por outro, porque termos como “versão” ou “retextualização” não nos parecem ser portadores – ao menos com a mesma intensidade – do viés crítico que toda a tradução comporta. Alertamos, no entanto, para o que se entende por “viés crítico”, que não significa, necessariamente, a tomada de uma posição contrária, mas tem a ver com a tomada em consideração de micro e de macro elementos estruturais, tais quais aqueles entrevistados na Figura 1, apresentada logo no início deste texto. Também tem a ver com o processo inerente a toda tradução, que é crítico por natureza.

No caso do percurso histórico da dupla sertaneja de que tratamos aqui, um dos elementos marcantes tem sido, conforme sinalizado por Santos (2023), ensino em, simultaneamente, identificar-se e distanciar-se do *ethos* caipira na medida em que foram, progressivamente, buscando atrair, entre seus ouvintes, um número cada vez maior e mais diversificado de fãs.

Em *Caipira* (Marques; Maracai, 1991)¹⁰ propõe-se uma revivificação de um sujeito de outro tempo/espço: uma subjetividade outra, mais próxima ao caipira descrito por Darcy Ribeiro (1995), que carrega e faz reviver, por meio do trabalho com as linguagens, outra historicidade, o homem sertanejo. No texto de 2007,¹¹ dedicado aos grandes clássicos sertanejos e cujo arranjo é também válido para a turnê Evidências (2015-20), a dupla propõe uma tradução do texto de 1991, o qual, como veremos nas linhas que seguem, atenua índices remissivos à cultura caipira. Ao contrário do texto de 1991, a tradução para o *caipirês* apresenta-nos deslocamentos lexicais caros à variação linguística do caipira. A distinção certo/errado (corrente no cotidiano e posta em tom derrisório por Chitãozinho) é igualmente formadora de preconceitos cujas raízes emergem do âmbito social, uma vez que a Sociolinguística constata e descreve a existência de diferenças e variações de ordem linguística e sua destituição de implicações negativas em aspectos estruturais. Cumpre dizer que os autores, Joel Marques e Maracai, não chegaram a gravar o texto, fator importante para compreendermos a prática discursiva na qual os textos de canção da indústria cultural se inserem e a complexa posição da categoria produtor textual e seus desmembramentos nos papéis *autor*, *animador* e *principal* (Fairclough, 2001) que podem ou não ser ocupados pela mesma pessoa. Vejamos, a seguir, a letra da canção “O caipira” (Marques; Maracai, 1991) em suas duas performances:

O caipira (Marques; Maracai, 1991)

O que eu visto não é linho
Ando até de pé no chão
E o cantar de um passarinho
É pra mim uma canção
Vivo com a poeira da enxada
Entranhada no nariz
Trago a roça bem plantada
Pra servir meu país

Sou, sou desse jeito e não mudo

**Aqui eu tenho de tudo
E a vida não é mentira**

Sou, sou livre feito um regato

**Eu sou um bicho do mato
Me orgulho de ser caipira**

Doutor, eu não tive estudo
Só sei mesmo é trabalhar
Nessa casa de matuto
É bem-vindo quem chegar
Se tenho as mãos calejadas
É do arado rasgando o chão
Se minha pele é queimada
É o sol forte do sertão.

Enquanto alguns fazem guerra

Trazendo fome e tristeza
Minha luta é com a terra
Pra não faltar pão na mesa
Às vezes vou a cidade
Mas nem sei falar direito
Pois caipira de verdade
Nasce e morre desse jeito

O caipira (Marques; Maracai, 2007)

O que eu visto num é linho
Ando até de pé no chão
E o cantar de um passarinho
É pra mim uma canção
Vivo com a poeira da enxada
Entranhada no nariz
Trago a roça bem prantada
Pra servi o meu país

Sô, sô desse jeito e num mudo

**Na roça nós tem de tudo
E a vida num é mentira**

Sô, sô livre feito um regato

**Eu sou um bicho do mato
Me orgulho de ser caipira**

Dotô, eu não tive estudo
Só sei memo é trabaiá
Nessa casa de matuto
É bem-vindo quem chegar
Se tenho as mão calejada
É do arado rasgano o chão
Se minha pele é queimada
É o sor forte do sertão.

Enquanto arguém faz guerra

Trazeno fome e tristeza
Minha luta é com a terra
Pra não fartá pão na mesa
Das vez eu vou a cidade
Mas nem sei falar direito
Pois caipira de verdade
Nasce e morre desse jeito

¹⁰ CHITÃOZINHO & XORORÓ. Caipira. Polygram, 1991. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Vtvqt1JJbD8>. Acesso em: 31 jan. 23.

¹¹ CHITÃOZINHO & XORORÓ. Caipira. Evidências music, 2007. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rIpOSMGJ7R8>. Acesso em: 31 jan. 23.

Destituído da melodia, o texto verbal apresenta algum requinte estilístico, o que desafia a constatação de Caldas (1977), para quem as canções sertanejas eram eminentemente pobres por serem comerciais. As estrofes são constituídas regularmente por 8 versos heptassílabos, com exceção do refrão, composto por 6 versos. Há presença de regularidade nas rimas: quer nas internas, acentuadas nas proparoxítonas, quer naquelas dos finais dos versos. Há ainda figuras de estilo, como metonímia (“pé no chão”, que diz respeito à humildade), comparação (“é pra mim”), anáfora (“sou, sou desse...”), anacoluto e alusão (“se tenho as mãos calejadas / é o sol forte do sertão”) e antítese (“enquanto alguns [...] minha luta”).

Em aspectos linguísticos, a tradução realizada por Tião Lima e Chitãozinho (2007) apresenta 15 distinções alusivas ao dialeto caipira, uma incorreção dentro de um desvio gramatical segundo da norma-padrão (concordância nominal), e sutis mas significativos deslocamentos lexicais no qual se substitui um pronome por um nome e intensifica-se a historicidade evocada como em (“**aqui eu** tenho de tudo” (1991) e “**na roça nós** tem de tudo” (2007). Deslocamentos na dimensão textual com implicações discursivas e sociais: pelas seleções associativas no eixo sintagmático, o sujeito faz remeter outra historicidade, mais rústica, em que se acentua o homem do campo em seu aspecto mais sofrido e simplório, trata-se de outra identidade. Cumpre dizer que a tradução não comporta exageros conducentes a estereótipos, o que intensifica a verdade figurativa.

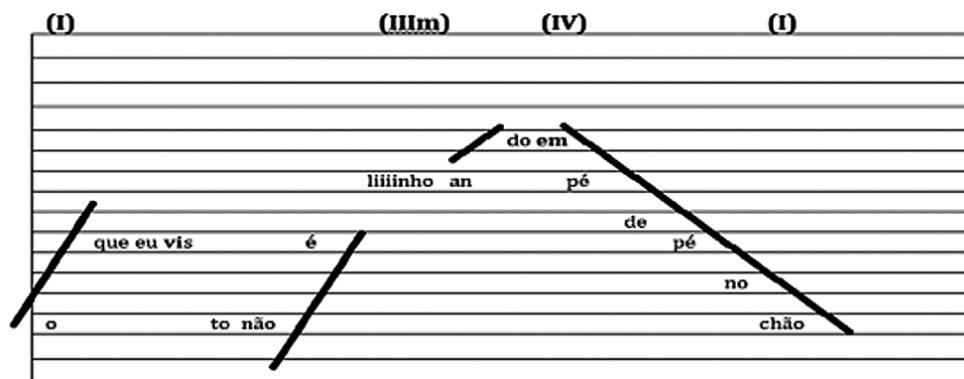
Tião Lima, colaborador da tradução, ao lado de Chitãozinho, seu irmão, diz que a “tradução para o caipirês”¹² ocorreu no escritório da dupla, em Campinas/SP, quase informalmente, enquanto se decidia o repertório do álbum que seria gravado. A mudança não parece ter-lhes sido desafiadora e torna-se indiciária de que a opção dialetal não se reduz a uma escolha unicamente estilística: embora hoje urbanizados, lembro que os cancionistas-tradutores são migrantes nascidos nos baixos estratos sociais e conhecem muito bem tal identidade revivificada.

Em se tratando de canção, tudo só é dito na tensão entre texto verbal, texto musical e também arranjo, *grosso modo*, melodias autônomas que constituem o texto; ou, de outro modo, processos persuasivos figurativos que asseguram a regularidade do texto canção e interferem na produção do sentido. Em termos de materialidades musicais, o texto de 1991 comporta viola caipira, violões de aço e *nylon*, bateria, percussão, contrabaixo elétrico e som de uma orquestra. Trata-se de uma canção tonal (em Lá maior) numa célula rítmica de semínima no andamento de 108bpm que asseguram a velocidade da melodia e harmonia.

¹² Termo utilizado por Tião Lima em entrevista semiestruturada realizada no ano de 2019.

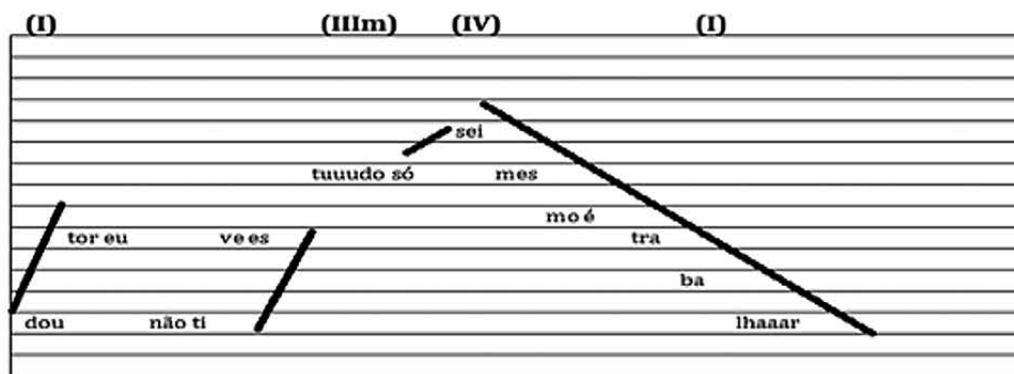
Os diagramas abaixo mostram-nos a disposição dos versos 1 e 2 (primeiro diagrama) e 15 e 16 (segundo diagrama):

Figura 3 – Disposição em diagrama dos versos 1 e 2 de O caipira (Marques; Maracai, 1991)



Fonte: elaboração nossa.

Figura 4 – Disposição em diagrama dos versos 15 e 16 O caipira (Marques; Maracai, 1991)



Fonte: elaboração nossa.

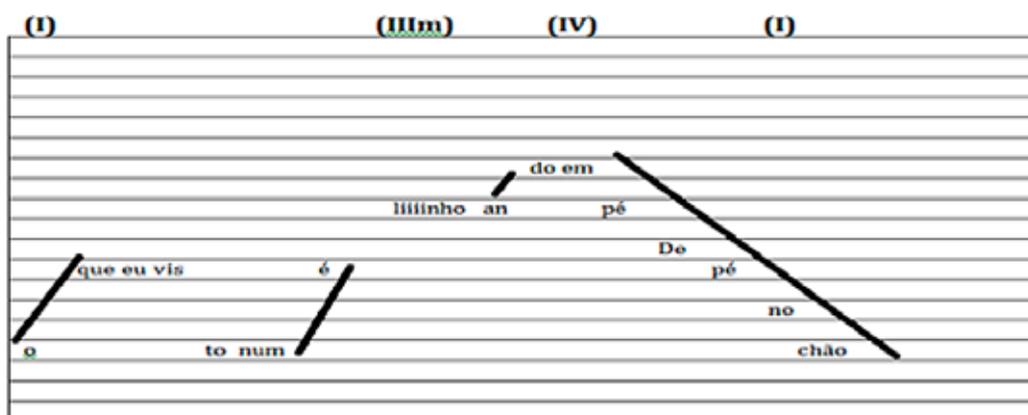
Ao leitor não iniciado, cumpre salientar que os diagramas são esquemas tradutórios desenvolvidos por Tatit (2012) para expressar a relação entre a linearidade da linguagem musical no que concerne à melodia e a linearidade duplamente articulada da linguagem verbal. Grosso modo, as linhas representam intervalos de um semitom (i.e., $\frac{1}{2}$ tom) relativos à escala cromática e as sílabas e seus acidentés (e.g., prolongamentos) representam a linguagem verbal (Dietrich, 2007). As notações românicas representam o grau do acorde. Nota-se que, ao contrário da partitura, em que se necessita de uma clave e de uma armadura para o reconhecimento das notas, o diagrama apresenta-nos uma estrutura virtualizada singular, passível, portanto, de atualização em quaisquer tonalidades.

Os diagramas mostram-nos a presença de um perfil melódico cuja regularidade produz a reiteração da gramática melódico-musical. Atentemos também para a progressão harmônica da canção, que começa no grau I (repouso) e que se tensiona à medida que processos figurativos passionais se intensificam: ao cantar, por exemplo, a palavra “estudo”, de modo extenso em duração e frequência, a harmonia encaminha-se para o grau III_m, relativa menor do grau da função dominante (V), que supõe certa excitação psíquica (ouvida na melodia, na harmonia e na linguagem verbal) na canção, i.e., o sujeito chama o ouvinte para o seu estado de alma ao assumir certo

constrangimento a um valor socialmente disfórico (não ter estudo) e caro ao povo caipira (Ribeiro, 1995). A maior frequência atingida é recoberta pelo acorde de função harmônica subdominante, que produz o ápice de tensão e parece querer certo relaxamento, atingido no regresso ao centro tonal melodicamente reproduzido.

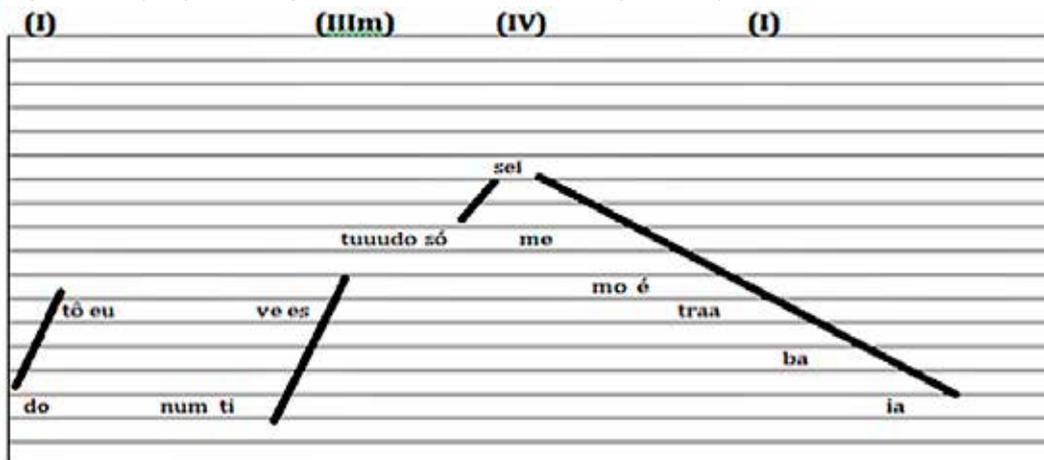
No arranjo da tradução de 2007, elimina-se o prelúdio de quatro compassos e atribui-se maior ênfase à figura da viola caipira e à fala/comentário que a precede. Encontramos maior suavidade em termos de processo persuasivo figurativo timbrístico (*grosso modo*, as vozes dos instrumentos integrantes no fonograma): instrumentos de percussão substituem caixa, tambores e pratos da bateria, exploração de sonoridades acústicas em acordeom, flauta, craviola e contra-baixo acústico. Sua célula rítmica preserva-se, no entanto, agora num andamento de 106bpm. Tais decisões contribuem para uma subjetivação mais genuína ou fiel às origens culturais (i.e. canção raiz) e exprimem melhor a verdade figurativa, indicando que a própria linguagem musical contribui para o efeito de produção da historicidade desejada. Vejamos, então, os contornos melódicos dos versos 1 e 2 (mostrados no primeiro diagrama) e 15 e 16, em seu subsequente, nesta proposta tradutória:

Figura 5 – Disposição em diagrama dos versos 1 e 2 de O caipira (Marques; Maracai, [1991] 2007)



Fonte: elaboração nossa.

Figura 6 – Disposição em diagrama dos versos 15 e 16 de O caipira (Marques; Maracai, [1991] 2007)

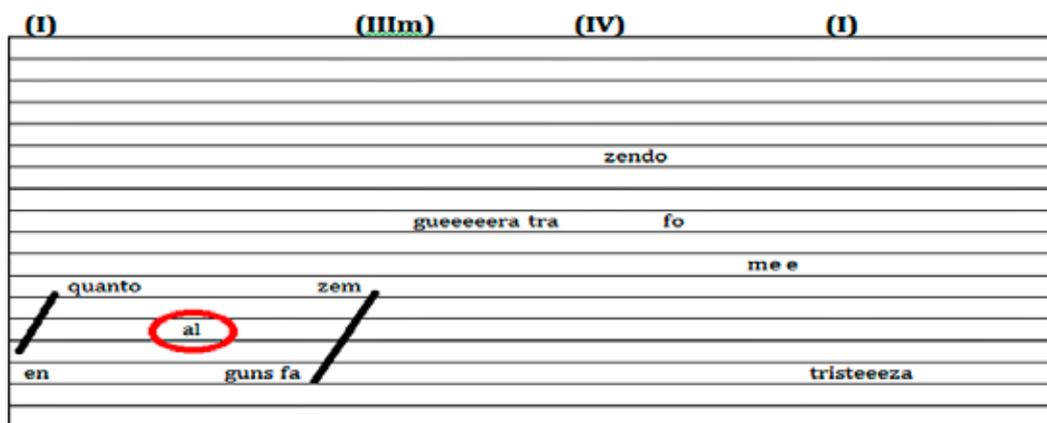


Fonte: elaboração nossa.

Notemos que, do ponto de vista estrutural, há preservação do perfil melódico e da cadência harmônica. Não obstante, as seleções associativas no eixo sintagmático da linguagem verbal produzem implicações no que diz respeito à metafunção identitária (Fairclough, 2001) que podem também ser vistas no diagrama à medida que se contêm os ataques consonantais que produzem aceleração às canções (e.g. “trabalhar” *versus* “trabaiá”) e se privilegia a duração das vogais. A ênfase às vogais propiciadas pelo dialeto caipira acarreta maior passionalização da canção, que parece ser mais lenta do que o é, e provê diminuição em termos de seus efeitos somáticos. A transformação identitária na linguagem, que em alguma medida parece dialogar com a mudança do gesto vocal do cancionista (Tatit, 2012), otimiza a produção de uma verdade figurativa: ao se subjetivar de outro modo na linguagem, o cancionista altera seu gesto oral e se produzem outros efeitos de sentido.

Vejamos um trecho que parece favorecer o perfil melódico do ponto de vista estrutural:

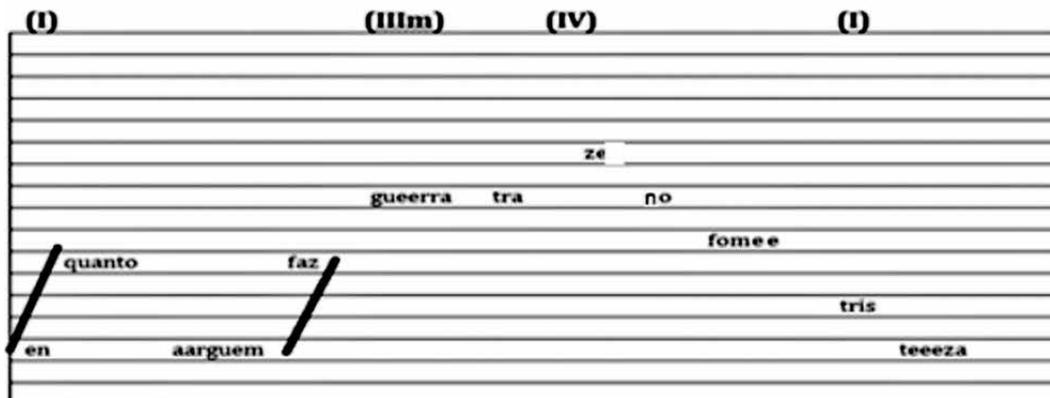
Figura 7 – Disposição em diagrama dos versos 23 e 24 de O caipira (Marques; Maracai, 1991)



Fonte: elaboração nossa.

Nota-se, no diagrama acima (relativo ao texto de partida), a presença de certa ruptura com aquele perfil melódico mostrado nos exemplos anteriores: uma figura linguístico-melódica supostamente fora de lugar (destacada em vermelho), inicialmente, destituída de propósito. Intencionalmente ou não, a regularidade estrutural parece ter sido recuperada na tradução de 2007:

Figura 8 – Disposição em diagrama dos versos 23 e 24 de O caipira (Marques; Maracai, [1991] 2007)



Fonte: elaboração nossa.

Encontramos, então, a manutenção do paralelismo do perfil melódico. A figura linguística (a partícula *-al* ou *-ar* constitutivo de “alguém”) é encaixada na continuidade da figura melódica. Se atentarmos ao verso subsequente (“trazendo fome e tristeza”), verificaremos novas dessemelhanças entre os textos de 1991 e 2007. A decisão pelo dialeto caipira favoreceu a intensificação modal das paixões do sujeito e acarretou implicações favoráveis à manutenção de um perfil de alinhamento das unidades melódicas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partimos da concepção de Tradução Total (Torop, 2010) e sua vocação eminentemente interdisciplinar para a abordagem dos textos de canção com vistas a recobrir a prática e objeto chamados de versão, releitura, regravação, adaptação e readaptação de modo não consensual mesmo no campo da Indústria Cultural. A complexidade foi investida por alguns elementos da Análise Crítica do Discurso (Fairclough, 2001) e da Semiótica da Canção (Tatit, 2012) dada a potencialidade de prover uma visão holística do evento discursivo por parte daquela e pelo enfoque específico no objeto canção dado por esta.

A forma-canção é, então, entendida como um conjunto de forças as mais diversas, dentre as quais a Indústria Cultural, que, de modo questionável e mediado por complexas práticas que envolvem esferas do poder hegemônico, alçam a canção sertaneja à categoria das mais ouvidas. Soma-se à agentividade um escopo que tem como meta ensejar o consumo e, com ele, extrair lucros. Nomeia-se sertanejo ou caipira um sujeito que herda do Povo Caipira e do Povo Sertanejo, em vasta medida, somente o cantar nasalado, em duplas e em altas regiões de tessitura.

A interdependência entre texto, discurso e sociedade favoreceu-nos a apreciação de diferentes *ethe* a partir da tradutibilidade cara aos textos: quer em *Shambala* (1973) e sua insurgência sendo transformada em um estado de alma de um sujeito em conjunção com seu /saber-fazer/ (cantar) em *Nascemos para cantar* (1989, 2019) que se deslocam entre si ora para o *country* ora para o *rock and roll*. Seja em Caipira (1991), em que o sujeito aculturado parece ser, por meio dos timbres e do arranjo, devolvido à cultura da roça, potencializando a verdade figurativa, i.e., o seu potencial de convencer o interlocutor.

A tradução, como processo ativo de sentido, enseja, por outro lado, o melhor vislumbre do processo de significação de modo contínuo e irredutível a categorias lexicais, morfológicas, sintáticas ou discursivas. Temos arranjos que comportam alguma estabilização estrutural em esferas linguístico-melódicas e harmônicas mas que são revestidas pela dicção e pela potência do gesto do cancionista mesmo sendo ele instrumentista, uma vez que, da perspectiva adotada, traduz-se um processo e não isoladamente o objeto.

REFERÊNCIAS

ALONSO, G. *Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização*. 2011. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/16631>. Acesso em: 9 jan. 2023.

CARRERA EVENTOS. *Especial dia das mães Chitãozinho & Xororó – clube esportivo da Penha*. Youtube, 3 maio 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fOYScA_r5-4. Acesso em: 14 fev. 2022.

CHITÃOZINHO & XORORÓ. *Caipira*. Polygram, 1991. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Vtvqt1lJBd8>. Acesso em: 31 jan. 2023.

CHITÃOZINHO & XORORÓ. *Caipira*. Evidências music, 2007. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rIp0SMGJ7R8>. Acesso em: 31 jan. 2023.

CHITÃOZINHO & XORORÓ. *Nascemos para cantar*. Polygram: 1989. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ugod5aStksU>. Acesso em: 29 jan. 2023.

FAIRCLOUGH, N. *Critical discourse analysis: the critical study of language*. London/ New York: Longman, 1995.

FAIRCLOUGH, N. *Discurso e mudança social*. Brasília: UNB, 2001.

LEFEVERE, A. *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*. New York: Routledge, 1992.

LOW, P. The pentathlon approach to translating songs. In: GORLÉE, D. L. (org.). *Song and significance: virtues and vices of vocal translation*. New York: Rodopi, 2005.

PYM, A. *Explorando as teorias da tradução*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

RIBEIRO, D. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTOS, J. C. R. dos. *À procura de evidências: a transformação sertaneja na obra de Chitãozinho & Xororó sob o enfoque da Análise Crítica do Discurso e da Semiótica da Canção*. 2023. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos/SP, 2023.

SANTOS, J. C. R. dos. “*Ai, se eu te pego!*”: *um caso de (in)fidelidade: uma leitura holística do hit e suas traduções para o inglês e espanhol à luz da análise crítica do discurso e dos estudos de tradução*. 2019. Dissertação (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos/SP, 2019.

TATIT, L. *Musicando a Semiótica*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 1997.

TATIT, L. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2012.

TOROP, P. *La traduzione totale: tipi di processo traduttivo nella cultura*. Milano: Hoepli, 2010.

THREE DOG NIGH. *Shambala* (1978). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SlWrMpV1vy0>. Acesso em: 31 jan. 2022.

VENUTI, L. Translation, community, utopia. In: *The translations studies reader*. London: New Felter Lane 2000.

Site

https://www.youtube.com/watch?v=fOYScA_r5-4 (4’35” até 7’30”). Acesso em: 29 jan. 2023.