



**UEPB**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA  
CAMPUS CAMPINA GRANDE  
CENTRO DE EDUCAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES  
CURSO DE LETRAS - INGLÊS**

**MARCOS FELIPE LOPES DA SILVA**

**“ANNIE”: UMA TRADUÇÃO CANTÁVEL À LUZ DO PRINCÍPIO DE PENTATLO**

**CAMPINA GRANDE - PB  
2022**

MARCOS FELIPE LOPES DA SILVA

**“ANNIE”: UMA TRADUÇÃO À LUZ DO PRINCÍPIO DE PENTATLO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Letras Inglês, do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de graduado em Letras Inglês.

**Área de concentração:** Estudos da Tradução

**Orientadora:** Profa. Ma. Marília Bezerra Cacho Brito

**CAMPINA GRANDE – PB  
2022**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

S586a Silva, Marcos Felipe Lopes da.  
"Annie": [manuscrito] : uma tradução cantável à luz do princípio de pentatlo / Marcos Felipe Lopes da Silva. - 2022.  
69 p. : il. colorido.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Inglês) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2022.

"Orientação : Profa. Ma. Marília Bezerra Cacho Brito , Coordenação do Curso de Letras Inglês - CEDUC."

1. Tradução. 2. Música. 3. Princípio de Pentatlo. I. Título  
21. ed. CDD 418.02

MARCOS FELIPE LOPES DA SILVA

**“ANNIE”: UMA TRADUÇÃO À LUZ DO PRINCÍPIO DE PENTATLO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Letras Inglês, do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de graduado em Letras Inglês.


**Área de concentração:** Estudos da Tradução

Aprovada em: 25 de março de 2022.

**BANCA EXAMINADORA**



Profa. Ma. Marília Bezerra Cacho Brito (Orientadora)  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Me. Celso José de Lima Júnior  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Me. Giovane Alves de Souza  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

À minha mãe, estrela da minha abóbada celeste e quem mais incentivou meus estudos, DEDICO.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço-me, pela minha dedicação e esforços além da minha imaginação.

À minha mãe, Maria Aparecida, por todas as ações diretas e indiretas feitas por minha graduação, eu a agradeço e a ela dedico este trabalho. Apesar de não compreender todos os meus sacrifícios para cursar Letras Inglês, ela sempre incentivou e apoiou minha jornada, mesmo nos dias mais sombrios que vivemos.

Ao meu pai (Severino), irmãs (Sandra e Bruna) e sobrinhas (Laura e Lucília).

À minha Professora Orientadora, Marília, por suas palavras sempre muito elucidativas, por me auxiliar sempre que precisei, e ter confiado em mim para trabalharmos com essa nova Teoria. Quando ela sugeriu o que eu mais temia: fazer a tradução cantável de uma música, principalmente de uma tão difícil quanto “Annie”, de Vanessa Carlton, com tantas nuances líricas e melódicas. Eu achava não ter o talento necessário para fazer uma tradução dessa magnitude. Consegui! *Thank You!*

Às minhas amigas e aos meus amigos, a família que eu escolhi. Amo profundamente essas pessoas tão essenciais aos meus dias aqui na Terra. Elas são quem eu mais respeito, confio e admiro. Desejo-lhes tudo de melhor em suas vidas.

Um agradecimento especial para a minha melhor amiga e alma gêmea, Daiane. Ela me acolheu em sua casa em Campina Grande todas as vezes que eu precisei ficar para assistir às aulas que não eram do meu turno, pois eu moro em Pernambuco. Esse reconhecimento se estender a moradores do Apartamento 25: Ana Karla, também uma das minhas melhores e mais inteligentes amigas; Michael, artista ilustre; e Roberto, o jornalista. Jamais esquecerei o apoio e tudo o que fizeram por mim.

Às professoras e professores que passaram pela grade curricular do curso de e foram importantes para a minha formação. Em especial, a Karyne, pela competência e paciência; a lá Niani e Catarina, cujas relações de amizade sobressaíram da esfera acadêmica; Thiago e Giovane, pelas aulas incríveis de Literatura. Contudo, foi com Celso que eu desenvolvi maiores relações, sendo ele uma das pessoas mais competentes, inteligentes, divertidas e humanas que eu tive o prazer de conhecer. Ele me aconselhou e ajudou em meus dias mais confusos na UEPB. Muito *Obrigade!*

Eu trabalho em uma escola, em Pernambuco, e cinco pessoas contribuíram para que eu pudesse estudar na Paraíba: as ex-gestoras da EMSD, Geórgia e Elineide; os ex-gestores Gilmar e Erivaldo; e a atua gestora, Lídia. Às suas maneiras pessoas tão maravilhosas que eu não tenho palavras para expressar meu carinho e admiração por quem são pessoal e profissionalmente. *Thank you!*

Por fim, agradeço imensamente a Jaqueline e a Romilson por terem feito muito mais do que eu esperava. Ela foi quem deu sua bela voz à minha canção gravada, enquanto ele (o marido dela) foi o responsável por todas as trabalhosas etapas do processo de gravação da música: aprendeu cantá-la e a tocar seus acordes no violão, coordenou a captação de áudios, equalizou, mixou, estruturou e condensou tudo.

A todas a pessoas que não citei nominalmente, agradeço a vós, também. =D

*"Ah, music... a magic beyond all we do here!"  
(Albus Dumbledore)*

*"Sem música, a vida seria um erro."  
(Friedrich Nietzsche)*

## RESUMO

A tradução é uma necessidade humana desde tempos imemoriais. É uma ferramenta de comunicação crucial entre diferentes povos de eras distintas, bem como na divulgação de suas culturas, histórias e artes. Quando as músicas são traduzidas para outros idiomas, nem sempre seu conteúdo semântico é preservado. Muitas vezes, apenas utilizam a estrutura melódica para criar uma nova versão sem relação com o texto fonte. Esta pesquisa é um estudo de caso de abordagem qualitativa. Tem como objetivo promover uma discussão sobre a tradução do gênero letra de música, assim como fazer uma tradução cantável em língua portuguesa brasileira da letra da canção “Annie” (composta por Vanessa Carlton e Stephan Jenkins), a partir da Teoria do Princípio de Pentatlo, de Peter Low (2017), considerando os seus cinco elementos (cantabilidade, sentido, naturalidade, ritmo e rima). Pym (2020) foi relevante para traçarmos uma linha de entendimento sobre as dicotomias da tradução. A Teoria Funcionalista dos *Skopos* de Vermeer (2012) compreende a tradução como um propósito, tendo sido base para Low (2017) conceber o Princípio de Pentatlo. Med (1996) é referência em Teoria Musical, necessária ao entendimento da linguagem musical. Mittmann (2016) foi importante para assimilar a estrutura poética da canção. A geração de dados foi feita a partir da própria canção. Uma tradução literal não cantável da letra foi realizada para colaborar na confecção da versão cantável. A escansão dos versos auxiliou encontrar os sons fortes e fracos que compõem as sílabas poéticas. Então, a partir do aporte teórico citado, refletiu-se sobre as escolhas semântico-lexicais decorrentes do processo de tradução e composição da nova versão da música “Annie”. O uso teórico-metodológico sistemático do Princípio de Pentatlo foi validado na gravação da canção como produto final. Nela, efetiva-se a cantabilidade com naturalidade, enquanto mantém o sentido do TF em LPB, preservado no ritmo da canção. Por fim, as rimas foram reproduzidas que possíveis.

**Palavras-Chave:** Tradução. Música. Princípio de Pentatlo.



## ABSTRACT

Translation has been a human need since immemorial times. It is a crucial communication tool between different peoples of different eras, even as in the dissemination of their cultures, histories and arts. When songs are translated into other languages, their semantic content is not always preserved. Often, they just use the melodic structure to create a new version without any relation to the source text. This research is a case study with qualitative approach. It aims to promote a discussion about the translation of the song lyrics genre, as well as to make a singable translation in Brazilian Portuguese language of the lyrics of the song “Annie” (composed by Vanessa Carlton and Stephan Jenkins), based on the Pentathlon Principle Theory, by Peter Low (2017), considering its five elements (singability, sense, naturalness, rhythm and rhyme). Pym (2020) was relevant for us to draw a line of understanding about the dichotomies of translation. Vermeer's Functionalist Theory of *Skopos* (2012) understands translation as a purpose, that was the basis for Low (2017) to conceive the Pentathlon Principle. Med (1996) is a reference in Music Theory, necessary to understand the musical language. Mittmann (2016) was important to assimilate the poetic structure of the song. The data generation was done from the song itself. A non-singable literal translation of the lyrics was carried out to collaborate in the making of the singable version. The scansion of the verses helped to find the strong and weak sounds that compound the poetic syllables. Then, from the theoretical contribution mentioned, it was made a reflection about the semantic-lexical choices resulting from the process of translation and composition of the new version of the song “Annie”. The systematic theoretical-methodological use of the Pentathlon Principle was validated in the recording of the song as a final product. In it, the singability takes place naturally, while maintaining the sense of the ST in BPL, preserved in the rhythm of the song. Finally, the rhymes were reproduced as possible.

**Keywords:** Translation. Music. Pentathlon Principle.

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Letra em inglês de “Annie” e sua tradução .....	22
Tabela 2	Primeira estrofe de “Annie” .....	23
Tabela 3	Segunda estrofe de “Annie” .....	26
Tabela 4	Terceira estrofe de “Annie” .....	29
Tabela 5	Quarta estrofe de “Annie” .....	31
Tabela 6	Quinta estrofe de “Annie” .....	32
Tabela 7	Sexta estrofe de “Annie” .....	34
Tabela 8	Sétima estrofe de “Annie” .....	34
Tabela 9	Oitava estrofe de “Annie” .....	35
Tabela 10	APÊNDICE A – TRADUÇÃO LITERAL DA LETRA DE “ANNIE”.....	53

## LISTA DE ABREVIATURAS

CP	Cultura de partida
LC	Língua de chegada
LI	Língua de inglesa
LP	Língua de partida
LPB	Língua portuguesa brasileira
TA	Texto alvo
TC	Texto de Chegada
TF	Texto fonte
TP	Texto de Partida

## SUMÁRIO

1	INTRO .....	11
2	TRADUÇÃO COMO ELO DAS IDENTIDADES CULTURAIS.....	12
2.1	A polifonia da Tradução .....	14
2.2.	As harmonias na tradução de letras de música .....	16
2.3	O Princípio de Pentatlo .....	18
2.3.1	<i>Cantabilidade</i> .....	19
2.3.2	<i>Sentido</i> .....	19
2.3.3	<i>Naturalidade</i> .....	19
2.3.4	<i>Ritmo</i> .....	20
2.3.5	<i>Rimas</i> .....	20
3	METODOLOGIA.....	20
5	ANÁLISE DO PROCESSO TRADUTÓRIO DE “ANNIE”	21
6	RESUMO DA ÓPERA.....	36
	REFERÊNCIAS.....	38
	APÊNDICE A – TRADUÇÃO LITERAL DA LETRA DE “ANNIE”.	42
	ANEXO A – PÁGINA DO ENCARTE DO CD “HARMONIUM”.....	43
	QUE CONTÉM A LETRA DE “ANNIE”.....	43
	ANEXO B – PARTITURA DA MÚSICA “ANNIE”.....	44

## 1 INTRO

Autores como Chorão (2017) e Low (2017) vêm há anos debruçando seus trabalhos para fomentar a pesquisa relacionada à tradução de letras de músicas, sejam elas versões cantáveis ou não, sendo esse um ramo nos Estudos de Tradução ainda em desenvolvimento. Ao se particularizar mais esses estudos, chega-se a poucos trabalhos sobre um tipo específico da área: as pesquisas feitas sobre as traduções cantáveis de músicas anglófonas para o português brasileiro.

Dado que tais composições que utilizam as bases melódicas de músicas internacionais em nosso vernáculo conseguiram passar pelo teste do tempo e do gosto popular, enraizando-se no repertório musical nacional, o presente estudo foi suscitado não só pelo gosto do pesquisador por músicas em língua inglesa (doravante LI) e ganharam suas versões língua portuguesa brasileira (LPB), mas também ao se acreditar no caráter inovador de propor uma tradução cantável da letra de uma canção e sua consequente análise das escolhas semântico-lexicais para a sua realização por um viés teórico relativamente novo do campo tradutório: o Princípio de Pentatlo de Peter Low (2017). Essa teoria engloba cinco elementos fundamentais para se fazer uma tradução cantável: cantabilidade, sentido, naturalidade, ritmo e rima.

Levando-se em consideração a escassez de propostas investigativas semelhantes no Brasil, e depois de uma pesquisa no sistema da Biblioteca Central da UEPB, constatou-se que não há nenhuma pesquisa na Universidade Estadual da Paraíba que contemple o recorte teórico apontado neste artigo, cremos que, por meio deste estudo, ter-se-á uma oportunidade de ajudar outros pesquisadores da área a ampliarem seus saberes relacionados aos Estudos da Tradução. Sobretudo, às pesquisas relacionadas à tradução de letras de música, colocando-se em xeque os pressupostos defendidos pelo seu proponente. Acreditamos que o presente artigo pode ajudar futuros interessados no desenvolvimento da tese postulada, enquanto se reflete acerca dos desdobramentos teórico-metodológicos no processo de composição da letra de uma versão cantável em outro idioma, neste caso o português.

Esta pesquisa tem como objetivo geral promover uma discussão sobre a tradução do gênero letra de música, bem como fazer uma tradução cantável da letra

em língua portuguesa brasileira a partir do Princípio de Pentatlo, de Peter Low (2017).

Três objetivos específicos foram traçados para se chegar ao objetivo geral da pesquisa:

- I) Discutir o gênero música e sua tradução, considerando os cinco elementos da Teoria do Princípio de Pentatlo de Low (2017) (cantabilidade, sentido, naturalidade, ritmo e rima) como base para se chegar a uma tradução cantável em LPB da letra da canção anglófona “*Annie*”, de autoria de Vanessa Carlton e Stephan Jenkins;
- II) Traduzir a letra da canção “*Annie*” para a língua portuguesa brasileira, fazendo uso teórico-metodológico da Teoria do Princípio de Pentatlo de Low (2017);
- III) Refletir sobre as escolhas semântico-lexicais decorrentes do processo de tradução e composição da nova versão da letra da música “*Annie*”;

O presente trabalho está dividido nas seções de Fundamentação Teórica, que está subdividida em quatro partes: “Tradução como das de identidades culturais” compreendeu o papel da tradução como agente de pertencimento sociocultural; “Polifonia da Tradução” faz uma síntese de alguns paradigmas dos Estudos da Tradução, como foram e são propostos e refletidos no percurso de sua história como Ciência; Em “As harmonias na tradução de letras de música”, teoriza-se sobre música, poesia e canção enquanto gênero discursivo. A subseção apontou qual o papel da Teoria de *Skopos* para o processo tradutório; por fim, em “O Princípio de Pentatlo”, a teoria desenvolvida ao longo de duas décadas por Peter Low foi apresentada de maneira que se entendesse substancialmente a essência de cada um de seus critérios: cantabilidade, sentido, naturalidade, ritmo e rima.

A seção de Metodologia, consistindo em como se desenvolveu o processo de confecção da própria pesquisa, um estudo de caso de abordagem qualitativa, quais foram os instrumentos para a geração de dados, no caso, a própria música “*Annie*” em todo o seu compêndio (letra escrita e partitura), sua análise e interpretação.

Na seção “Análise do processo tradutório de ‘*Annie*’”, o conteúdo semântico-lexical da canção foi explorado para dar respaldo às escolhas de cada palavra que foi traduzida e inclusa na composição da letra cantável em LPB. Também, quais

foram as estratégias auxiliadoras no decorrer desse encadeamento de procedimentos para se chegar ao produto final, contemplando ao máximo os matizes presentes no TF.

Em “Resumo da ópera”, as considerações finais feitas ponderam o percurso da pesquisa, ao refletir acerca dos subsídios que contribuíram para alcançar efetivamente seu objetivo principal, compor a tradução cantável de “*Annie*” em LPB.

## 2 TRADUÇÃO COMO ELO DAS IDENTIDADES CULTURAIS

Desde que pessoas de diferentes sociedades circunvizinhas tiveram que se fazer entender de forma falada e, posteriormente, escrita, a humanidade precisou traduzir seus códigos linguísticos para que a mínima comunicação fosse efetivada e as relações fraternais, afetivas, educacionais, artístico-culturais, de comércio ou de poder entre os povos se constituíssem no cotidiano. Amarante, Rodríguez e Santos (2021, p. 70) observam que “a comunicação transcultural é tanto um ato de experiência da alteridade como uma representação do outro nele mesmo”.

Sob essa perspectiva, “a tradução também desempenhou um papel importante na construção recíproca de identidades nacionais” (SALEVSKY E MÜLLER, 2011, p. 10), visto que grande parte do acervo linguístico-cultural que foi (e vem sendo) produzido em diferentes eras de diferentes civilizações também precisou ter sido traduzido de uma cultura de partida (CP) a uma cultura de chegada (CC), em processo que originaram mútuas trocas de ensinamentos e aprendizagens entre ambas, produtos da necessidade de comunicação, pois “a compreensão é uma função da profundidade da percepção subjetiva (racional e emocional) de um texto de um mundo diferente” (AMARANTE, RODRÍGUEZ E SANTOS, 2021, p.75). Barbosa (1995, p. 10) ainda destaca que “a identidade cultural não é uma forma fixa ou congelada, mas um processo dinâmico, enriquecido através do diálogo e trocas com outras culturas”.

Inclusive, o próprio conceito de Cultura foi se transformando no decorrer do desenvolvimento da humanidade. Com os sentidos de criar, cuidar, cultivar, e tomar conta, etimologicamente, a palavra veio do verbo *colere* (latim), e estava diretamente ligada ao cuidado da natureza pelo ser humano, originando o termo agricultura, além do culto a deuses e do cuidado educacional na formação espiritual e corporal de meninas e meninos (CHAUI, 2013, p. 273). Destarte, Chauí (2013, p. 71) define com precisão que Cultura “é a formação coletiva de instituições (como a linguagem, o trabalho, a família, a sociedade, a ética e a política), ideias, símbolos, normas, regras e valores”. Com as adições semânticas advindas das muitas mudanças nas sociedades para entender a própria realidade, e ainda como os avanços dos estudos culturais e antropológicos, criou-se uma segunda natureza humana, que foi abarcada na definição, considerando “os costumes, as técnicas, os ofícios, as ciências” (CHAUI, 2013, p. 273).



Nessa ótica, é fundamental entender que a tradução desempenha um papel imprescindível tanto na articulação quanto na circulação internacional de ideias, literaturas, ciências, fatos históricos, histórias e outros conhecimentos, tal como “é fato que as ideias não circulam por conta própria, mas são transmitidas por agentes e instituições e podem, assim, encontrar muitos obstáculos políticos, econômicos e/ou culturais” (SAPIRO, 2012, p. 89).

Braga (2016, p. 04) foi bastante sensível ao pertencimento linguístico ao dizer que “por trás de cada língua (...) há um povo, uma história, uma cultura, um mundo de referências e nuances que será parcialmente inacessível para quase todo mundo que não tiver nascido e vivido um longo período no lugar em que ela é falada”. Então, ao se pensar nos intercâmbios socioculturais que as traduções permitem, há de se levar em conta que aquelas sociedades estão em contato umas com as outras por alguma motivação. As pessoas falantes de determinada língua não estão isoladas daquelas que precisaram entrar em contato para efetivarem as comunicações - muito pelo contrário, são agentes socioculturais com ideologias político-filosóficas formadas (ou em formação) pela realidade em que estão inseridas, vivendo num mesmo tempo em comum, em um espaço físico ou virtual (ou híbrido), cujas fronteiras estão sendo compartilhadas, ou até mesmo invadidas e tomadas à força.

É muito importante compreender que nem sempre as culturas se encontram em momentos de paz, mas também de crises decorrentes da ação da natureza ou, principalmente e infelizmente, pela ganância bélica de governos em querer (e conseguir) se apoderarem de recursos de algumas regiões, de impor suas leis marciais a determinadas sociedades. No fluxo da história tomamos conhecimento da hegemonia e do poderio que grandes impérios exerceram em muitas civilizações que sucumbiram à guerra. Geralmente, esses são momentos em que as pessoas não só perdem tudo o que construíram, bem como sua terra natal, elas também perdem entes queridos. Uma das poucas coisas que permanecem é a sua cultura. Chauí (2016, p. 71) nos lembra que “cultura é a criação humana, o exercício da linguagem e da liberdade”. Nesses contextos, ainda comuns na nos dias atuais, falar as línguas nativas e exaltar as próprias memórias culturais é um ato de liberdade própria da humanidade ao deixarem vivas as lembranças das raízes étnicas, e é um ato de resistência contra os impérios hegemônicos em prol das pessoas que ficaram nas zonas de risco e daquelas vidas que foram perdidas nesses conflitos por poder.

Uma das formas de se preservar a memória de um povo é por meio de seu acervo artístico-cultural, que é formado por todas as linguagens artísticas desenvolvidas por todas as sociedades. Um dessas linguagens é a música, que está interligada à própria construção da humanidade, pois evoluiu com nossos ancestrais e foi sendo ressignificada enquanto a humanidade escrevia sua própria história. Souza, Rosa e Cranmer (2020, p. 644) defendem a que “a música seria inata ao ser humano, assim como a linguagem. (...) É uma poderosa agente de estimulação motora, sensorial, emocional e intelectual”.

A grande máxima sobre a música é que ela é universal em todas as culturas. Não há nenhuma cultura humana que não tenha criado algo que se considere música, é um consenso entre cientistas da Musicologia, Antropologia, Estudos Culturais e Artísticos, Neurociências, Psicologia entre outras áreas do conhecimento. Souza, Rosa e Cranmer (2020, p. 646) declaram que “a música carrega consigo marcas indelévels da cultura e da história de todas as partes do mundo e funciona como elemento agregador (...) de capacidades comunicativas e afetivas”.

Levando-se em consideração não só as conexões de comunidades vizinhas, mas das pessoas que migraram para lugares distantes, ao se mudarem, elas não só estabelecem novas conexões grupais ou individuais, ambas influenciam as próprias vivências que terão efeitos significativos e duradouros nas produções musicais tanto de uma cultura como da outra (FOSLER-LUSSIÉ, 2020, p. 06).

As trocas musicais de pessoas diferentes com culturas diferentes que compartilham algo em comum (nesse caso, um território) expandem as próprias visões de mundo, uma vez que nossas próprias realidades são limitadas de acordo com as nossas linguagens e contextos. A música tem a força mediadora de levar mensagens mais facilmente aos lugares, que é própria da sua linguagem que está em movimento desde que existiram seres humanos para fazer sons musicais. Ela não está apenas em nossa imaginação, ela existe na natureza, está ao nosso redor, mas também se dá em performances e em gravações, e faz parte das mais banais relações sociais às mais íntimas, ligando as pessoas umas às outras, mesmo quando essas pessoas não estão juntas em um mesmo lugar (FOSLER-LUSSIÉ, 2020, pp. 09-17).

## **2.1 A polifonia da Tradução**

Ao longo da história, os estudos tradutórios evoluíram, deixaram de ser vistos apenas como transferências de sentidos que deveriam ser estudados por outros campos do conhecimento para começarem a fazer parte de uma teoria linguística maior, que engloba paradigmas, perspectivas e abordagens características próprias, culminando no merecido status de ciência, na segunda metade do século XX.

Desde o início dos ofícios, dois modos principais de traduzir foram praticados, seja literalmente palavra por palavra, ou pela semântica dos enunciados, no qual o importante era mensagem a ser entendida (BERMAN, 2013, 52). O que suscitou o maior questionamento dos Estudos Tradutórios, até o momento: o que se deve traduzir são as palavras dos enunciados de um discurso ou as mensagens que eles contêm?

Muitos teóricos convergiram quanto às ideias que eram postuladas e discutidas para o embasamento científico, da mesma forma que muitas foram as divergências que davam origem a novas formas de se compreender o que era traduzir e quais as suas ligações com as outras áreas de conhecimento humano. Muitas vezes esses vieses dessemelhantes desencadearam antagonismos “tais como traduzibilidade x intraduzibilidade, fidelidade x infidelidade, tradução livre x tradução literal, equivalência formal x equivalência literal, etc.” (OLIVEIRA, 2016, p. 01).

Segundo o Dicio (2021) “passar um texto de uma [língua] para outra língua”. Enquanto que a primeira acepção do verbete no Dicionário escolar da Academia de Letras é bem mais enfática ao apontar que é “especialmente para a [língua] vernácula” (BECHARA, 2011, p. 1.245). Consoante, temos a definição do Minidicionário Aurélio conceituando que traduzir é “transpor, trasladar de uma língua para a outra; verter” (FERREIRA, 2000, p. 679). Em última instância, o Dicionário Didático da Língua Portuguesa mostra que é “expressar (um texto ou uma fala em determinado idioma)” (RAMOS, 2011, p. 810). Todos esses sentidos são explicados pela etimologia dos vocábulos tradução e traduzir, que têm sua origem no latim *traducere* ou *transducere*, cuja ideia fundamental era a de “fazer passar, pôr em outro lugar”, por outro lado, trasladar viria das mesmas raízes que a língua inglesa *transfero*, *transfers*, *transtuli* e *transfere*, que, por sua vez, são advindos do francês arcaico *translater* com o sentido de “conduzir, levar através de”, ou seja, “transferir”, dando origem a *translator*, *translatoris*, que já existiam em latim como “aquele que leva para outro lugar” (JUNQUEIRA, 2012, p. 09).

Embora traduzir seja uma prática milenar no mundo inteiro, um olhar crítico para o seu fazer, ao menos no Ocidente, tem origens nos escritos retóricos de Cícero (106-43 a. C.), que além de advogado, político, poeta e escritor, foi o principal teórico e tradutor de sua época, cujas ideias sobre tradução foram e continuam sendo refletidas e discutidas até os dias atuais.

Cícero discorreu em seu tratado *“De optimo genere oratorum”* que a primeira forma de se traduzir é considerando o tradutor como um orador (*ut orator*), conservando-se, principalmente e adequadamente, os mesmos pensamentos, a estilística, as formas e as figuras de linguagem de texto fonte, sem a necessidade de traduzir palavra por palavra (FURLAN, 2001, p. 17). A outra forma de traduzir, segundo Cícero (*apud FURLAN, 2001, p. 17*) seria considerando “o tradutor como intérprete (*ut interpres*) também deveria manter o conteúdo lógico do original e reproduzir com a maior exatidão possível as ideias, as figuras e a ordem expositiva”, inclusive com o mesmo número de palavras.

A diferença de uma forma para a outra seria que, enquanto orador, o tradutor estaria livre para (re)criar o texto de chegada pelo sentido, ao passo que o intérprete estaria preso às próprias palavras do autor do texto de partida e teria que encontrar na própria língua pares equivalentes. Com isso, o filósofo lançou bases interpretativas aos modos bivalentes de tradução, que foram internalizadas pelas próximas gerações de tradutores e ressignificadas para atender aos compêndios das diversas teorias sobre tradução que vieram à luz.

Teóricos da tradução podem conflitar com as visões do que seriam os atos tradutórios, porém, todas elas enxergam o traduzir como produzir significados, a partir de um determinado texto, bem como a definição de tradução interlingual de Jakobson (1959, p. 21 *apud OLIVEIRA, 2016, p. 19*) “refere-se a interpretações de sinais em uma língua com sinais de outras, seria a tradução propriamente dita, aquela que ocorre entre dois ou mais códigos linguísticos distintos”, portanto, sendo necessários o texto fonte de uma cultura de partida que resultará em um texto de chegada que deverá ser compreendido por alguém da cultura alvo, o que nas palavras de Pym (2020, p. 10) “seria, então, um conjunto de processos que conduziriam à passagem (de textos, da língua, da cultura) de um lado para outro”.

No que tange à equivalência na tradução, houve muitas perspectivas sobre o que ela é e qual seu papel nos Estudos Tradutórios, tendo ela se transformado em um dos paradigmas fundamentais e característicos de muitas dessas teorias.

Nesses vários vieses teóricos, a equivalência recebeu nomenclaturas de acordo com quem a estava definindo e cunhando as bases metodológicas para entendê-las, tendo sido agrupadas, posteriormente, por Pym (2020) em dois grandes subparadigmas nomeados como Equivalência Natural e Equivalência Direcional, no qual o primeiro grupo diz respeito às propostas que entendem que as línguas podem possuir os mesmos valores semânticos quando traduzidas de uma à outra “em qualquer nível linguístico, desde sua forma até sua função, e não seria afetada pela direcionalidade” (PYM, 2020, p. 21).

No tocante ao segundo subparadigma supracitado, muitas foram as postulações de outros matizes da equivalência e “para essas teorias, ao se traduzir da língua A para a língua B, retraduzindo depois da língua B de volta para a língua A, o resultado na língua A não será necessariamente o ponto do qual se começou” (PYM, 2020, p. 60-61), temos, então, várias visões que ampliam os horizontes de possíveis traduções de um texto de partida, bem como da retradução do texto de chegada novamente para a língua de partida. A lógica de que ambos sistemas semânticos é recíproco e natural não é o fator determinante de uma tradução, pois a peça chave é a assimetria das relações entre as línguas, com diferentes direcionamentos tradutórios, nos quais, ainda de acordo com o Pym (2020, p. 60) “as traduções são, portanto, resultados de decisões ativas realizadas pelos tradutores”.

As grandes mentes pensadoras das Equivalências Direcionais defendem duas formas polarizadas de se traduzir, como pares opostos (mesmo algumas admitindo que há outras formas entre os dois polos). Pym (2020, p. 76) sintetizou os polos teóricos elencados pelo/as principais autoras/es deste subparadigma: Schleiermacher (1813): estrangeirização x domesticação; Nida (1964): formal x dinâmica; Newmark (1988): semântica x comunicativa; Levý (1969): anti-ilusória x ilusória; House (1997): manifesta x encoberta; Nord (1988): documental x instrumental; Toury (1980): adequação x aceitabilidade; Venuti (1995): resistente x fluente.

Não é a proposta desta pesquisa evidenciar cada uma delas, no entanto, todas elas são pertinentes para pensarmos a/o tradutor/a como um/a agente que sempre faz suas escolhas a partir de posicionamentos teóricos que guiarão sua tradução.

## 2.2 As harmonias na tradução de letras de música

Em 1911, Ricciotto Canudo (inspirado pelos filósofos Kant e Hegel) escreveu seu “*Manifesto das sete artes*” (publicado em 1923), categorizando as Artes até então concebidas em sete, tendo ele colocado a Música como a primeira delas por ter “nascido de uma necessidade puramente espiritual de elevação, (...) a música é realmente a intuição e a organização dos ritmos que governam toda a natureza (W., 1975, p. 254). Coaduna a essa conceituação, a definição clássica de Bahumil Med (1996, p. 09) de música como “a arte de combinar os sons simultânea e sucessivamente, com ordem, equilíbrio e proporção dentro do tempo”, enquanto que Braga (2016, p. 06) completa poeticamente que “a música é uma linguagem universal, e demonstra – com sequência de sons e pausas – sentimentos que não seriam tão facilmente expressos através das palavras”.

A essa visão de música que evoca sensações, sentimentos e pensamentos, em 2020, cientistas da Duke University divulgaram um estudo (feito com 2,5 pessoas dos EUA e China) que mapeou mais de 28 emoções sentidas por elas ao ouvirem uma eclética amostragem de canções, dessas, 13 emoções foram as que mais se destacaram (GALILEU, 2020). Portanto, sendo os sons a matéria prima da música, não passamos incólume ao seu poder, pois ela age em nossos sistemas neurais e físicos desde os primórdios da humanidade. Assim como outras áreas de conhecimento, ela foi sendo desenvolvida, conceituada e estudada. Zatorre (2005, p. 01) concebe que “todas as experiências musicais (tocar, ouvir e/ou criar) necessitam de quase todas as nossas funções cognitivas”.

Em sua “*Teoria de Música*”, Med (1996) elenca que as principais partes que constituem a música são melodia, harmonia, contraponto e ritmo.

Melodia é o conjunto de sons dispostos em ordem sucessiva (concepção horizontal da música); Harmonia é o conjunto de sons dispostos em ordem simultânea (concepção vertical da música); Contraponto é o conjunto de melodias dispostas em ordem simultânea (concepção ao mesmo tempo vertical e horizontal da música); Ritmo é a proporção em que estão dispostos os sons que constituem a melodia e a harmonia (MED, 1996, p. 09).

Ao trabalharmos a música com letra, estamos lidando com outras linguagens artísticas, a Literatura e a Poesia, bem como com um gênero textual (poema) que será inserido (ou transformado) em outro, a letra de música. “A poesia sempre

esteve ligada à música, porque ambas têm em comum o ritmo e a sonoridade. (...) portanto, poema é poesia que se organiza com palavras“ (FERREIRA, p. 06 e 12).

O gênero musical letra de música traz em seu bojo o poema, pois as letras de canções são poemas musicados, “assim como o arranjo das notas musicais feito em uma canção, em cada poema há um arranjo de palavras que produz diferentes sentidos no (...) ouvinte” (FERREIRA, 2019, p. 12). Poema significa “uma obra literária de certa extensão com algum enredo (...) sempre com cadência, ritmo e harmonia” (TAVARES, 1967, p. 01). Ramires e Brito (2011, p. 62) ainda acrescentam que “além da alternância de sílabas tônicas e átonas, devemos lembrar que (...) o ritmo no poema tem que ser medido por unidades regulares”.

Nesta pesquisa, foi essencial entender a dimensão da prosódia musical da canção, esse “ajuste das palavras à música e vice-versa, a fim de que o encadeamento e a sucessão das sílabas fortes e fracas coincidam, respectivamente, com os tempos fortes e fracos dos compassos” (ROCHA, 2013, p. 34). Houve igual importância dada à poesia por sua mensagem. Para isso, fez-se necessário um estudo que estivesse envolto com a melopoética que “é voltada para o estudo de diferentes formas de relação entre Literatura e Música” (OLIVEIRA, 2001, p. 293). Oliveira (*op. cit*) ainda defende a música enquanto obra de arte é um produto histórico-cultural e seu estudo envolve uma “confluência do literário com o musical, (...) crucial para a compreensão da própria história e da própria cultura” (OLIVEIRA, 2001, p. 296). Então, música e léxico se unem para originar a canção, por sua vez, imbuída de poesia, salientando a integração entre textualidade e musicalidade, com a indispensável sincronização do acento musical e o métrico.

Tatit (1995, p. 20) nos lembra que “a canção, como a música, transcorre e só tem sentido no tempo. (...) Cada vez que se repete uma canção, recorda-se um fragmento de tempo. Alguém cantando é sempre alguém dizendo aqui e agora”. Dessa forma, a música vocal enquanto gênero textual canção foi escrita por um ou mais sujeitos que estão/estavam vivendo em um tempo determinado, escrevendo e cantando o presente, o passado e/ou o futuro no agora. Braga (2016, p. 02) pontua que ela “é parte do contexto em que o autor está inserido. Do espaço e do tempo em que se passam a história”.

Todo texto que foi escrito por alguém de uma determinada cultura e traduzido por outra pessoa com uma cultura própria, para um público particular e foi traduzido por algum motivo. De acordo Bakhtin (1997, p. 301), os gêneros do discurso

correspondem a um propósito específico nas sociedades com, portanto, nesse ínterim, a letra da música que foi objeto deste estudo não está isolada na sociedade, muito pelo contrário, foi escrita em algum momento no tempo de uma cultura, faz parte, principalmente, do repertório da artista e sua banda musical, estando inserida em alguma plataforma física ou digital, com a sua letra impressa no encarte de álbum ou em algum panfleto de musical, ou ainda no site da gravadora, da artista, e ainda em sites de letras na internet. Inclusive, e principalmente, aquela letra foi e será cantada para as pessoas que consomem aquele gênero musical do qual faz parte, ou para pessoas diversas, que gostam ou não do estilo musical, uma vez que canções são veiculadas em rádio, filmes, séries, novelas, programas de TV e/ou internet, anúncios, na espera de um show, na casa do vizinho, etc.

A Teoria Funcionalista dos Polissistemas considera o texto de chegada como parte de um sistema literário que está inserido em outros sistemas: o social, o cultural e o histórico, compondo um sistema ainda maior. Conseqüentemente, a língua não está isolada no mundo, mas sim inserida em todos esses sistemas interligados (EVEN-ZOHAR, 1978, p. 192).

No que tange aos textos expressivos (dos quais as letras de música fazem parte), seu objetivo é usar o aspecto estético da língua de forma artística. Então, “o texto traduzido deve reproduzir a estética do texto de partida” (MUNDAY, 2001; REISS, 1971 *apud* CHORÃO, 2017, p. 11).

As músicas são obras que refletem não só seus pensamentos e sentimentos, mas também suas diferentes falas. Na linguagem cotidiana, geralmente, falamos de forma coloquial, por mais que muitos dos contextos em que possamos nos encontrar, devamos utilizar o que chamamos de língua normativa padrão. Dessa forma, expressões idiomáticas, gírias, jargões e bordões são muito comuns nas composições, mostrando a multiplicidade de falares e como eles sempre vão encontrar suas vozes dentro da produção artística musical.

Define-se expressão idiomática “como uma unidade sintática e semântica, (...) uma estrutura sintagmática complexa que resulta numa unidade lexical conotativa e se refere a uma realidade específica com um sentido particular” (ALVAREZ, 2011, pp. 123-124). Portanto, as letras de canções são escritas com a língua viva que desvia da prescrição gramatical por vários fatores, inclusive os artísticos e estilísticos. Porém, o principal fator é o de usá-la para expressar num contexto algo



que se quer comunicar de forma natural uma metáfora com uma enorme carga sociocultural e histórica.

A Teoria Funcionalista dos *Skopos* surgiu a partir das publicações das ideias de Katharina Reiss e Hans Vermeer, as quais discutiam sobre um texto de partida que pudesse ser traduzido de maneiras distintas servindo a propósitos diversos voltados ao TC (PYM, 2020, p. 97). A Teoria compreende a Tradução como um fenômeno linguístico dinâmico e intercultural que envolve múltiplos agentes. Ela deve ser interpretada a nível de texto todo, não só palavras. Seus processos e estratégias para dependerão do texto, dos objetivos funcionais comunicativos do projeto de tradução, definidos pelos porquês, por quem e para quem o encomendou.

### **2.3 O Princípio de Pentatlo**

Cultura e arte, contexto e história, sons e ritmos, melodias e harmonias são essenciais para se pensar a música em todo seu compêndio estrutural dentro das perspectivas policulturais existentes no planeta Terra. Sendo assim, levar uma música popular de determinada localidade para outra parte do globo, por exemplo, é também levar todas as cargas culturais que estão imbricadas nela. Essa canção poderia ser difundida sem tradução nenhuma, da forma como ela aparece na sua pátria. No entanto, ela não será compreendida em sua totalidade se ela for de tipo logocêntrica. Depois, levando-se em consideração que músicas também são registros históricos de um tempo, os hipertextos que elas trazem no bojo também serão perdidos.

Sobre as canções logocêntricas (do grego *logos*, palavra), são aquelas cujas partes mais importantes são as palavras nelas contidas, em detrimento das musicocêntricas, das quais a parte mais expressiva é a melodia, incluindo-se a voz de quem canta (LOW, 2017, p. 19). Esta análise tratará do logocentrismo, visto que a mensagem da música em foco está nas suas palavras. Ademais, identificar a essência da composição é primordial para que se faça uma tradução adequada, por conseguinte, a sua reflexão como escopo de um trabalho científico.

Inclusive, os estudos tradutórios no âmbito da tradução de letras de música ainda são muito poucos, porém bastante expressivos. Peter Low é um expoente desse ramo da Mestre em Artes (University of Otago), Doutor em Filosofia (University of Canterbury, na qual é membro adjunto sênior), ele ensina da francês e

Estudos de Tradução na University of Canterbury, sendo membro do New Zealand Society of Translators and Interpreters. O autor escreve sobre tradução de música desde os anos 2000, contudo, *Translating Song - Lyrics and Texts*, livro que reúne as principais ideias de suas teorias foi lançado em 2017. O teórico é o criador do Princípio de Pentatlo, no qual ele lança as bases para a tradução cantável de músicas segundo cinco elementos essenciais, a saber: cantabilidade, sentido, naturalidade, ritmo e rima.

O Princípio de Pentatlo na tradução de músicas cantáveis usa o próprio pentatlo moderno como metáfora (LOW, 2017), pois, da mesma forma que a prática dos esportes requerem disposição, foco e preparação para competir nas disciplinas “esgrima, natação, hipismo, tiro e corrida” (COB, 2020), as músicas que passarão pelo crivo da tradução seguindo os critérios do Princípio demandam domínio das habilidades do tradutor tanto às estruturas morfossintáticas das duas línguas, ao conhecimento lexical, quanto às especificidades da musicologia tais como escansão e elementos melopoéticos, bem como ter conhecimento de mundo de ambas as culturas, uma vez que ele deverá ter propriedade no tocante às prioridades de escolha tradutória. A analogia com os jogos ainda tem a ver com maximização dos ganhos tradutórios, uma vez que a cada prova são somados pontos ao desempenho de cada atleta, assim também, o tradutor irá somando processos para a melhor versão da obra.

### **2.3.1 Cantabilidade**

“O critério de cantabilidade é julgado pela adequação fonética do texto fonte para cantar, com referência aos órgãos físicos envolvidos no canto - boca, garganta, pulmões e pregas vocais” (LOW, 2017, p. 79). Fala diretamente sobre a performance da pessoa que canta, sua vocalização ao cantar, a facilidade em entonar as palavras durante o canto. Salientando-se que os textos traduzidos serão feitos em cima de uma base de uma canção proveniente de outra língua que não foi pensada para o idioma de chegada, tem que se levar em consideração as próprias diferenças melódicas que os códigos distintos apresentam.

### **2.3.2 Sentido**

O significado das palavras, o seu conteúdo e o que elas apontam é o do que trata o segundo critério do Princípio. “É julgado comparando o texto de partida com o de chegada” (LOW, 2017, p. 79). Aqui trata-se de como as escolhas lexicais influenciarão no sentido da versão traduzida, bem como se as palavras cabem na métrica da música. O que está em voga é como conseguir manter o sentido original da canção ao adequar as palavras da língua alvo dentro da composição melódica. Geralmente, nesse ponto, a construção do sentido pode não corresponder ao sentido original justamente porque a harmonização da canção foi feita com foco na letra original, o que fará com que cada nota tenha sido pensada para um som daquele idioma

### **2.3.3 Naturalidade**

“O critério de naturalidade é julgado dentro da língua de chegada” (LOW, 2017, p. 79), ou seja, o terceiro critério analisa se os vocábulos escolhidos na versão cantável são naturais à língua alvo, e se elas são análogas às do texto de partida. Palavras não muito usuais devem ser evitadas, entretanto, se elas são utilizadas na versão original da música, a naturalidade consistirá em escolher a melhor sinônimo que faça jus ao seu uso, ainda estando consonantes com os outros elementos.

### **2.5.4 Ritmo**

O quarto critério é o de ritmo. “O tradutor é obrigado a respeitar o ritmo da melodia (o compasso, os acentos, a duração das notas, etc)” (LOW, 2017, p. 78) porque ele é certamente mais importante que a rima, pois nem todas as canções rimam, mas todas têm ritmo” (LOW, 2017, p. 103). Chega-se à parte essencial da música, pois ela é o que a faz ser o que é. Se não fossem os elementos sonoros, a letra se tornaria um poema. Toda a composição da letra na língua alvo é pensada em cima da melodia, portanto, faz-se necessário conhecer todas as sílabas poéticas para se chegar aos fonemas e quais as nuances melopoéticas de cada canção específica.

### **2.5.1 Rimas**

Por fim, temos o critério da rima, que se concentra numa característica formal específica do gênero (assim como no poema) e trata dos sons que finalizam cada verso. As rimas geralmente correspondem à vogal final e à consoante antes dela (LOW, 2017, p. 88). Como dito anteriormente, nem todas as músicas têm rima, assim como acontece com os versos poéticos, porém, é interessante saber como o tradutor irá usar sua criatividade para gerir as rimas que já estão presentes na versão original.

Para articular melhor Princípio de Pentatlo, Peter Low se inspirou na Teoria dos Skopos para propor algumas ferramentas semânticas que auxiliariam a tradução alcançar seu propósito da melhor forma: modulação (mudança de perspectiva); compensação (inserir um detalhe de um verso em outra linha), generalização (o todo pelo particular); particularização (do particular para o geral); sinonímia e substituição de metáforas da CC para a CP (LOW, 2017, p. 89).

Como dito, cada um desses elementos colabora para que o tradutor tenha o melhor desempenho possível no ato de traduzir. Destarte, as análises das escolhas tradutórias no processo de tradução da letra de “Annie” para uma versão cantável em português brasileiro serão pautadas nos cinco critérios que compõem o Princípio de Pentatlo de Low, culminando na reflexão dos dados gerados a partir das várias versões e edições processuais que a tradução foi tomando até chegar ao produto final.

### 3 METODOLOGIA

A presente pesquisa é um estudo de caso de abordagem qualitativa. De acordo com Gonsalves (2001, p. 67), o estudo de caso “privilegia um caso particular, uma unidade significativa, considerada suficiente para análise de um fenômeno”. Assim, propôs-se um olhar único para a importância das escolhas do compositor no ato tradutório de uma composição anglófona, “sendo este objeto a tradução do texto fonte, da LI para a LP, inserido em um processo cuidadoso de decisões e escolhas linguísticas para que o seu propósito seja alcançado” (SILVA, 2014, p. 18)

Sobre o caráter qualitativo, sua principal finalidade não é apenas descrever determinado fenômeno, justamente porque um dos princípios mais importantes da atividade reflexiva que guia o processo de análise é a interpretação dos dados promovida pelo conjunto de informações geradas (TOSH, 1990 *apud* GIL, 2008). Corroborando com o autor, Gonsalves (2001, p. 68) assera que tal paradigma “preocupou-se com a compreensão, com a interpretação do fenômeno, considerando o significado que os outros dão às suas práticas, o que impõe ao pesquisador uma abordagem hermenêutica”.

Este artigo promoveu uma análise qualitativa do processo de tradução da letra da canção “Annie”, bem como uma análise da versão final da letra produzida à luz dos critérios do Princípio de Pentatlo de Low. Para tanto, os cinco elementos para a tradução de uma música cantável “1) cantabilidade; 2) sentido; 3) naturalidade, 4) ritmo; e 5) rima” (LOW, 2017, p. 88) se configuraram como primordiais para se almejar os objetivos propostos. Dessa maneira, o estudo teve “a finalidade de verificar, validar ou ampliar os conhecimentos contidos numa teoria” (RUDIO, 2010, p. 49).

“Annie” é uma canção anglófona escrita e composta pela cantora, compositora e pianista norte-americana Vanessa Carlton (intérprete da obra) e pelo vocalista da banda norte-americana The Third Eye Blind, Stephan Jenkins. A música está presente no segundo álbum de estúdio de Carlton, “*Harmonium*”, produzido por Jenkins tendo sido lançado pela A&M Records no mercado em 09 de novembro 2004 nos formatos CD, K7, e download digital. O disco tem onze faixas e duração total de 43 minutos e 15 segundos. Liricamente, as peças são mais sombrias que o trabalho anterior dela, desta vez com mais ênfase nos arranjos de *pop rock*, *chamber pop* e *piano rock*, enquanto que as letras das canções eram bem mais

intimistas, menos comerciais, mais pesadas e pessoas, com ousadas metáforas. Uma das composições que mais se destacou foi “*Annie*”, dedica à uma fã com leucemia.

O primeiro passo seguido para a composição de uma tradução cantável da música “*Annie*” foi traduzi-la sem levar em consideração o encaixe próprio à harmonização da tradução à métrica da melodia. Nesta pesquisa, portanto, o pesquisador também atuou como tradutor.

Após uma primeira tradução não cantável da letra, foi realizada a escansão poética dos versos do texto fonte. Escandir um poema é dividir seus versos por sílabas poéticas e contar os sons de acordo com o contexto em que o verso aparece, para que se pudesse destacar sua rítmica, sendo que tal procedimento difere da divisão silábica gramatical (MITTMANN, 2016, p. 15). Todo esse processo foi necessário para que se identificassem as particularidades melopoéticas da letra da música, como seu ritmo, sua métrica, seus pés musicais, o tom, aliterações, assonâncias, etc.

Depois da escansão, os cinco elementos da teoria do Princípio de Pentatlo foram colocados em prática, para que a tradução acontecesse efetivamente, levando-os sempre em consideração, desde a manutenção do sentido às escolhas semântico-sintáticas e lexicais para que a naturalidade da composição fosse alcançada na interpretação vocal e o ritmo fosse preservado. Todo o processo em prol de garantir a cantabilidade da tradução. Dada a diferença entre palavras e fonemas do texto fonte (TF) em relação ao texto alvo (TA), sempre que possível, as rimas foram mantidas.

À medida que o ato tradutório transcorreu, o encadeamento de pensamentos foi refletido e analisado em todas as suas nuances, bem como em todas as versões que foram criadas no processo de tradução até alcançarmos o produto final do texto de chegada, para que se constatasse o êxito da Teoria de Princípio de Pentatlo.

#### 4 ANÁLISE DO PROCESSO TRADUTÓRIO DE “ANNIE”

Segue abaixo uma tabela com a letra da música em inglês, dividida por estrofes e enumerada por seus versos, seguida de sua tradução cantável.

**Tabela 1 – Letra em inglês de “Annie” e sua tradução cantável**

	Annie	Annie
1	Watch her as she flew, deep within the blue.	Voando neste céu, no intenso azul.
2	A day out from the county ICU.	Um dia fora daquela UTI.
3	“There’s nothing you can do”, someone gently says to you.	“Não há o que fazer”, gentilmente alguém te diz.
4	The doctor says that now it won’t be long.	O doutor diz que agora será logo.
5	I try and live up to the moment, and I hope that I don’t blow it.	Eu tento viver o momento, eu espero não destruí-lo.
6	What is it in me that she hears?	O que há em mim que ela ouve?
7	Just a song she likes, little arms around my neck.	É só uma canção que está ao meu redor
8	And a dying girl whispers in my ear.	Sendo sussurrada em meu ouvido
9	Tell me now, can you feel it?	Conte, o que você sente?
10	I’ve been keeping company with a ghost.	Tenho estado na companhia de sombras.
11	She comes to me, like a piece of summer.	Ela vem a mim como uma paz radiante.
12	She comes to me on the days when I need it most.	E vem a mim nos dias que preciso mais.
13	Well summer dies, and nothing lasts forever.	O verão morre e nada é pra sempre.
14	You’re so fine girl, the way you stand up to your fears.	É incrível vê-la enfrentando seus medos.
15	Summer dies, and it’s just moments we have together.	O verão morre e são momentos vividos juntas.
16	I’d give my bones for you to get a few more years,	Te daria meus ossos para que tivesses um pouco mais de tempo,
17	... For you and I... Oh, Annie.	Aqui... Comigo.
18	More to life than trying to survive... Oh, Annie.	Para viver e não só sobreviver... Oh Annie.
19	My boyfriend took pictures of me as I held you.	Meu namorado tem fotos minhas te abraçando.
20	I travel alone, and the loneliness brings me to tears.	Viajo sozinha com a solidão me trazendo dor.
21	Summer dies, and it’s just moments we have together.	O verão morre e são momentos vividos juntas.
22	I’d give my bones for you to get a few more years,	Te daria meus ossos para que tivesses um pouco mais de tempo,
23	... For you and I... Oh, Annie.	Aqui... Comigo.
24	More to life than trying to survive... Oh, Annie	Para viver e não só sobreviver... Oh Annie
25	Stronger than the hands that hold you,	Mais forte do que o que te segura,
26	You sing along to the song on the radio.	Você canta a canção com o rádio.
27	If I drank too much, then I am wreckless.	Eu bebi bastante, sou imprudente.
28	Just this once, would you forgive this?	Só desta vez tu podes me perdoar?
29	I hold on to days gone by.	Recorro os dias que passaram.
30	Tell me now, can you feel it? I can’t keep this all to myself.	Conte, o que você sente? Não consigo suportar tão só.
31	She’s elegant, and she means it.	Tão elegante sua essência.
32	Years, ...For you and I... Oh, Annie.	Mais tempo para nós duas...Oh, Annie.
33	More to life than trying to survive... Oh, Annie.	Para viver não e não só sobreviver.
34	Watch her as she flew, deep within the blue.	Veja o seu voo no intenso azul
35	Watch her as she slips away from you.	Observe enquanto ela esmaece
36	I’ll keep fingers crossed always for you.	Seguirei sempre torcendo por ti.

**Fonte:** Letra em inglês: CARLTON; JENKINS, 2004. Tabela e Tradução elaboradas pelo autor, 2022.

A nível de comparação lexical, o TF, “*Annie*” tem 322 palavras, das quais 270 são monossílabas (84% da canção). A tradução cantável em LPB contém com 250 palavras, 112 são monossílabas (45% da letra). Outras pessoas (estudantes ou não) também assistirão à apresentação

Como visto, “*Annie*” possui 36 versos divididos em oito estrofes com diferentes métricas e diferentes números de versos por estrofe, em sua maioria livres. De acordo com Mittmann (2016, p. 24), “quando esta quantidade não é constante, a estrofe recebe o nome de heterométrica. Estrofes em que a quantidade de sílabas dos versos varia bastante são chamadas polimétricas”. Um verso é uma linha de poesia cujo número de sílabas tem importância fundamental no poema. Chama-se de verso livre aquele que não segue nenhuma medida silábica (MITTMANN, 2016, p.12).

Para melhor compreender a proposta de tradução, as estrofes foram divididas em blocos com a interpretação do conteúdo semântico de cada uma delas. “Estrofes são agrupamentos de versos, separados graficamente uns dos outros por espaço. As estrofes podem ser classificadas com relação ao número de versos que elas contêm” (MITTMANN, 2016, p. 24).

A primeira estrofe da música é uma oitava (de 8 versos, do 1 ao 8), a segunda estrofe é uma quadra (de 4 versos, do 9 ao 12) a terceira e quarta estrofes são sextetos (de 6 versos cada, do 13 ao 18 e do 19 ao 24), a quinta estrofe é uma quintilha (de 5 versos, do 25 ao 29), as sexta e sétima estrofes são dísticos (de 2 versos cada, do 30 ao 31 e do 32 ao 33), e a última estrofe é um trístico (de 3 versos, do 34 a 36).

Por ser uma obra de arte, a letra da música pode ter inúmeras interpretações. Cada interpretação é chamada de isotopia, um “plano de sentido da leitura que se faz de uma frase ou texto” (HERNANDES, 2001, p. 01), pois cada ouvinte entenderá as mensagens contidas na composição de formas únicas e diferentes, que podem ou não convergir para as interpretações de outras pessoas.

As seguintes isotopias são advindas das experiências que o tradutor teve ao ouvir a canção (a sua preferida da compositora), de suas vivências e até o fato de a música ser sobre uma fã de Vanessa Carlton que estava enfrentando um tratamento para combater a leucemia. Inclusive, por também ter convivido com uma pessoa que fez dois tratamentos quimioterápicos, um dos motivos para a tradução desta canção.



Nos apêndices desta pesquisa, está a letra da música traduzida de forma literal e não cantável para a LPB, tendo sido de bastante importância para que a versão cantável da letra da canção fosse a mais fidedigna possível ao Princípio de Pentatlo.

A Teoria dos *Skopos* estabelece que “uma tradução deve ser conduzida, consciente e consistentemente, de acordo com algum tipo de princípio relativo ao texto de chegada” (Vermeer, 1989b, 2012, p. 198 *apud* PYM, 2020, p. 98). Contudo o que a Teoria não preconiza é qual princípio seguir, pois cada tradução servirá para um objetivo particular, cujos desdobramentos metodológicos são específicos para aquele projeto de tradução determinado. Literalmente, cada caso é um caso individual.

**Tabela 2 – Primeira estrofe de “Annie”**

1	Watch her as she flew, deep within the blue.	Voando neste céu, no intenso azul.
2	A day out from the county ICU.	Um dia fora daquela UTI.
3	“There’s nothing you can do”, someone gently says to you.	“Não há o que fazer”, gentilmente alguém te diz.
4	The doctor says that now it won’t be long.	O doutor diz que agora será logo.
5	I try and live up to the moment, and I hope that I don’t blow it.	Eu tento viver o momento, eu espero não destruí-lo.
6	What is it in me that she hears?	O que há em mim que ela ouve?
7	Just a song she likes, little arms around my neck.	É só uma canção que que está ao meu redor
8	And a dying girl whispers in my ear.	Sendo sussurrada em seu ouvido

**Fonte:** Letra em inglês: CARLTON; JENKINS, 2004. Tabela e Tradução elaboradas pelo autor, 2022.

A primeira estrofe tem algumas cenas: num primeiro momento, usa-se da gradação descendente para termos noção do que aconteceu com Annie. O primeiro verso da música (“*Watch her as she flew, deep within the blue*”) inicia-se com uma bela metáfora de que a menina levantou voo na vastidão do céu após sua morte. Este foi um dos trechos mais difíceis de traduzir, visto que sua tradução literal seria “Veja como ela voou profundamente dentro do azul”, muito longa para caber na métrica do verso, mas cuja metáfora é essencial à imagem poética evocada. No entanto, deve-se evitar começar automaticamente a tradução pelo primeiro verso (LOW, 2017, p. 78), pois nem sempre ele corresponde ao verso principal da canção.

Três versos poderiam ser indicados como os principais: “*Watch her as she flew, deep within the blue*”, que será repetido duas vezes (é o verso que abre a música e o antepenúltimo verso dela, que abre sua última estrofe); “*I’d give my*

*bones for you to get a few more years*” é o primeiro dos três versos do refrão, cujo o complemento é o a segunda linha do refrão (... *For you and I... Oh, Annie*); e *“More to life than trying to survive... Oh, Annie”*, o verso final do refrão, o principal dele e também o verso-chave da canção, sendo o mais repetido ao longo da composição.

Na tradução cantável de *“Watch her as she flew, deep within the blue”*, o tempo verbal foi alterado do passado para o presente, omitindo-se os pronomes *“her”* e *“she”*, porque é possível elidi-los na LPB, fazendo com que a construção sintática faça sentido e englobe o principal da mensagem: Annie voando dentro do azul do céu. O conceito da expressão *“deep within”* foi resignificado de “profundo” para o sinônimo “intensa”, para abranger tanto o voo na vastidão do céu quanto a força do próprio voo livre. Numa versão anterior da letra cantável, foi pensada a hipótese de o verso ser “no profundo azul”. Porém, por conta do conforto ao cantar, “intensa no azul” se mostrou bem mais fluido, além de destacar a própria Annie voando na infinidade.

O segundo verso (*“A day out from the county ICU”*), mostra-nos que antes de sua morte, Annie teve alta ou, pelo menos, ela teve um dia de folga fora do hospital, longe de toda dor e sofrimento que a ala hospitalar significava para a paciente.

Há nele a expressão *“day out”* cujo sentido de “dia de folga” ou “dia fora” poderiam ter sido utilizados. Inclusive, a primeira acepção nos traria uma carga semântica de maior alívio. No entanto, “dia de folga” tem quatro sílabas poéticas, uma a mais que “dia fora”, enquanto que a expressão na LP tem apenas duas sílabas. *“County”* foi substituída pelo pronome “daquela” porque a metáfora da UTI como uma cidade própria não cabia na LA. Primeiro, por não haver condados no Brasil, então a escolha da palavra não soaria natural da nossa cultura. Segundo, as palavras “vila” ou “cidade” não têm nenhum fonema parecido com os que há em *“county”*, detalhe que tem em *“daquela”* (/k/). “Quando se traduz um determinado texto para um contexto/cultura distinto daquele em que foi produzido (...) o público receptor pensa, observa e avalia o mundo a partir de outra perspectiva” (POLCHLOPEK; ZILPSER; COSTA, 2012, p. 26). Portanto, incluir a palavra “condado” seria usar de uma estrangeirização que não representaria a nossa realidade.

Infelizmente, não houve como preservar as rimas de *“blue/ICU”*, porque a sigla para Unidade de Terapia Intensiva (UTI) no Brasil é diferente do acrônimo para Intensive Care Unit (ICU) dos EUA. Caso a compositora houvesse escolhido a outra

forma, Intensive Therapy Unit (ITU), pelo menos as letras seriam as mesmas, só que em ordem diferente. Ainda assim, a rima não seria preservada.

No tocante às poucas rimas da canção. “*Annie*” é uma música com versos livres, mas contém rimas misturadas (cuja distribuição é livre). O Princípio de Pentatlo exige que se decida o que é crucial e prioridade a ser traduzido no texto de uma música (LOW, 2017, p. 92). Ou seja, caso as rimas não sejam de total relevância para o texto TF, não precisam ser reproduzidas no TA. Nesta tradução, as rimas não foram a prioridade, visto que as palavras da LF têm menos sílabas gramaticais que as da LA. No entanto, todas os pares escolhidos para a tradução estão mais atreladas ao quesito semântico da canção, atendendo às posições melódicas do seu ritmo original.

Já no terceiro e quarto versos, temos o médico informando-a que em breve toda aquela triste situação acabaria, porque o tratamento não havia surtido efeito.

O terceiro verso (“*There's nothing you can do', someone gently says to you*”) foi quase inteiramente traduzido de forma literal (“Não há o que fazer’, gentilmente alguém te diz”), tendo apenas sido elidido o trecho “*nada que você possa*” sendo substituída por “*o que*” sem prejuízo algum no contexto da mensagem da fala do doutor. Por ser a fala de uma personagem sendo reportada diretamente dentro do discurso da música, há um estranhamento já no TF, que foi mantido no TA. Não houve a possibilidade de manter a rima, pois as opções para “*you*” seriam “*você*”, “*ti*” ou “*tu*”.

O quarto verso (*The doctor says that now it won't be long*) continua com a estranheza da fala indireta de uma personagem no discurso da canção, acentuado na tradução cantável. Esse verso teve um alto grau de dificuldade para se chegar a uma tradução que não o deixasse destoante da história. O motivo principal foi a parte “*it won't be long*”, que poderia ser traduzido como “não demorará” ou “não será demorado”. Entretanto, não havia como manter, na tradução cantável, tal estrutura frasal por não caber na prosódia musical. Ou seja, em “O doutor diz que agora será logo”, modulou-se uma oração negativa em afirmativa, usando-se um sinônimo do antônimo de “demora”, “logo”, cuja escrita e fonemas são próximos da palavra “*long*”.

No quinto verso, a narradora nos fala sobre como tenta viver o momento e a vida ao máximo, em oposição à condição de Annie, mais perto do fim de sua vida.

O quinto verso (*“I try and live up to the moment, and I hope that I don't blow it”*) contém o *phrasal verb* “live it up to”, contextualizado na canção com a urgência de viver ao máximo a vida e o momento de acordo com altas expectativas. Não havendo uma forma curta e coesa para a traduzir tal passagem, optou-se pela tradução quase literal, deixando o verbo “viver” no infinitivo, com as partículas “it up to” elididas. Uma hipótese anterior foi “eu tento e vivo o momento”, todavia, Carlton canta essa passagem de forma rápida, e, para reproduzir o mesmo efeito na cantabilidade em LPB, o conectivo “e” acabava atrapalhando seu fluir natural, e nem caber na melodia.

Por fim, outra alternativa pensada foi “eu vivo intensamente”, que seria uma expressão em nosso idioma que traduziria o *phrasal verb* da CP. Contudo, seria uma escolha que deixaria de lado outros aspectos semânticos do verso em inglês e ainda não seria coerente com a expressão que está no final do verso, “blow it”, cujas traduções mais próximas seriam o de “explodir” ou “acabar com algo”, tendo sido escolhida “destruí-lo”, referindo-se ao termo “momento”. Tornando-se uma “paráfrase cultural, de maneira que a tradução transmite o mesmo efeito para o público brasileiro que o texto original transmitiu o público americano” (SÁTIRO; BRANCO, 2016, p. 69).

Nos sexto e sétimo versos, o eu-lírico reflete sobre o que aquela garotinha tanto consegue ouvir nela. Levando-se em consideração que a música é sobre uma fã da compositora que fazia um tratamento contra a leucemia, provavelmente ela está indagando tanto sobre a sua voz real quanto a sua voz poética e metafórica, ou seja: o que há nas mensagens de suas músicas que faz com que a pequena enferma ouça com tanta intensidade?

No sexto verso (*“What is it in me that she hears?”*), como todas as palavras são monossílabas, o verbo “to be”, conjugado na terceira pessoa do presente do indicativo com sentido de “está”, tem duas sílabas e foi substituído por “há” como seu sinônimo, que só tem uma sílaba e ainda corresponde à indagação do eu-lírico de uma forma ainda mais profunda. Em LPB, o verso foi vertido como “O que há em mim que ela ouve?”. As palavras “ela” e “ouve” têm duas sílabas gramaticais, sendo que a na composição das sílabas poéticas o final de “que” se aglutina com a primeira sílaba de “ela” (quee – ela) sendo cantadas juntas, enquanto que a maneira como a intérprete canta a palavra “hears” com alongamento permite manter as duas sílabas de “ou-ve”, sendo a primeira tônica e longa e a segunda átona e curta.

O sétimo e oitavos versos (*“Just a song she likes, little arms around my neck / And a dying girl whispers in my ear”*) tiveram que ser pensados como um longo verso em prosa, uma vez que eles se complementam em representações simbólicas desenhadas na narração da música.

O sétimo é a resposta direta à reflexão que a compositora se faz, *“Just a song she likes, little arms around my neck”*, que literalmente seria “Apenas uma canção que ela gosta, bracinhos ao redor do meu pescoço”. Então, temos uma tradução longa que não cabe na melodia da música cantada em poucas sílabas na LF. O principal fator levado em consideração para a composição da letra em LPB foi a interpretação desta passagem: uma menina pequena e fragilizada por sua doença dando um abraço em uma mulher, envolvendo seus bracinhos emagrecidos pelo tratamento ao redor do pescoço da cantora. Com isso em mente, a primeira hipótese pensada como tradução foi “É só uma canção que ela sente no meu colo”, isso se deve ao fato de que quando Annie, que é menor do que Vanessa, ao abraçá-la, envolveria seus braços no pescoço da mulher, e ficaria com a cabeça no colo dela. Isso faz com que a menina ouça o som do coração da amiga, mesmo som que ela ouve nas canções da cantora, ao mesmo tempo antecipando (e fazendo alusão) à pergunta que a própria enferma fará, dois versos adiante. A palavra “colo” substituiria “pescoço” ou “nuca”, generalizando-a metonimicamente como uma extensão dessas partes, porque ela corresponderia ao local onde o coração está e no qual Annie repousa e ouve a melodia que ela gosta.

Entretanto, ao se prosseguir com os processos de tradução e composição, a segunda alternativa foi “É só uma canção que está ao meu redor”, porque imaginamos que uma musicista esteja sempre com uma canção ao seu redor no sentido físico, pois os instrumentos musicais e sua voz são os seus objetos de trabalho; sensorial, com as músicas ambiente que a cercam e a inspiram; no âmbito psicológico, com todas as melodias que vivem surgindo em sua mente, dando vazão às novas composições; de forma metafórica, sendo a música emanada pelo próprio ser dela. Como o verso fala que Annie gosta da música de Carlton, ainda faltava esse fator ser abordado no verso, o que deu origem à versão final “É só uma canção que ela sente ao meu redor”, como uma síntese de tudo o que foi interpretado até aqui.

Como foi citado anteriormente, o oitavo verso conclui a narrativa do encontro entre Annie e Vanessa, no qual a garota sussurra algumas palavras para o eu-lírico.

O verso final da primeira estrofe (“*And a dying girl whispers in my ear*”) tem como tradução literal “E uma garota moribunda sussurra em meu ouvido”, que optamos por traduzir de forma cantável como “Sendo sussurrada em meu ouvido”. Assim como no TP, o TC está complementando o sentido do verso anterior. Uma das hipóteses anteriores pensadas para esse verso foi “frágil sussurrada em meu ouvido”, pois “frágil” evocaria tanto a menina debilitada quanto sua fala. Porém, como a música não é frágil, pelo contrário, é o que dá forças à garota, a própria Annie transforma-se em música para a cantora, de forma metafórica, poética e metalinguística.

**Tabela 3 – Segunda estrofe de “Annie”**

9	Tell me now, can you feel it?	Conte, o que você sente?
10	I've been keeping company with a ghost.	Tenho estado em/na companhia de sombras.
11	She comes to me, like a piece of summer.	Ela vem a mim como uma paz radiante.
12	She comes to me on the days when I need it most.	Ela/e vem a/até mim nos dias que preciso mais.

**Fonte:** Letra em inglês: CARLTON; JENKINS, 2004. Tabela e Tradução elaboradas pelo autor, 2022.

O nono verso (“*Tell me now, can you feel it?*”) é a pergunta da menina para a narradora sobre se ela sentia algo. Este momento é muito bonito e bastante singelo ao pensarmos que é a própria Annie quem está doente, que é ela quem está passando por dores inimagináveis, incômodos com todo o aparato hospitalar, desde exames aos aparelhos que monitoram seus sistemas. Aqui vemos como ela é sensível e forte, ao mesmo tempo em que pensa em como estão seus entes queridos. Não deveria ser alguém lhe perguntando isso? Claro que houve momentos em que perguntaram sobre como ela estava se sentido, mas só fisicamente, não emocionalmente.

Uma tradução literal de “*Can you feel it?*” seria “consegue sentir isso?”, mas a pergunta feita por Annie à Vanessa foi modificada na versão cantável para “o que você sente?”, porque as traduções literais não cabiam no ritmo da prosódia musical, não deixavam a canção fluida e muito menos natural. O que ganhou destaque, semanticamente, foi o verbo “sentir”, tendo sido contemplada a necessidade de uma querer saber o que a interlocutora estava sentindo. Destarte, em “Conte o que você sente?”, foram elididas o complemento “*me now*” para adequação da tradução à melodia, levando-se em consideração o fato de só a palavra “agora” ter três sílabas gramaticais, sendo que o todo o verso no TF é composto só de palavras

monossílabas que dão o tom melódico do verso. Mesmo se “já” houvesse sido escolhida, ainda assim “conte” (mantendo o imperativo na pergunta) tem uma sílaba a mais do que “tell”. Ademais, a mensagem de querer saber sobre o sentir algo está impressa no verso inteiro, com o sentido urgente em coerência com o que viria a seguir.

No décimo verso (*“I’ve been keeping company with a ghost”*), Annie nos faz uma confissão: está sempre ao lado de fantasmas. Essa parte da canção é extremamente triste, pois esses fantasmas são as outras pessoas que faleceram ou que estão padecendo bem ali, nas outras camas, fazendo procedimentos que não obtiveram as curas almejadas. Ao partirem, elas se transformam em presságio da morte iminente no futuro da garota. Esses fantasmas acabam se tornando os seus medos, assombrando os seus sonhos dela. Em sua pergunta, no verso anterior, Annie também queria saber se a cantora sentia essas sombras.

Foram necessárias algumas alterações por modulação para a tradução do desse verso. *“I’ve been keeping”* teve o tempo verbal *present perfect continuous* (inexistente em português) mudado para o pretérito perfeito composto do indicativo (*“Tenho estado”*). “Estar” foi escolhido como o sinônimo da acepção “ficar”, do verbo “manter”, uma vez que outro sentido não corresponderia ao teor semântico de “keep”, culminando com tradução cantável “Tenho estado na companhia de sombras”.

Ainda no décimo verso, por ter apenas uma sílaba, “ghost” não foi traduzido como “fantasmas”, mas sim “sombras”, porque em português a primeira palavra tem quatro sílabas, em oposição às duas da segunda. Semanticamente, imaginamos fantasmas no plano das sombras, assim como vultos, diferente de espíritos ou de almas, que parecem estar em um plano de luz. Mas todas essas acepções estão num plano oculto, geralmente sombrio para quem não o compreende de fato. Por isso, a generalização feita contribuindo para a o clima sombrio do verso.

No verso 11 (*“She comes to me, like a piece of summer”*), a composição deve estar falando das duas personagens, Annie e a narradora. Com certeza, ter a visita de sua cantora preferida seria como ter um pedaço de verão em dias tão frios de um eterno inverno. Inclusive, se essa pessoa tão querida nos trouxer algo que sempre irá nos lembrar daquele momento, é como se ela ficasse conosco para sempre.

Foi feito um jogo de palavras e significados na tradução de *“piece of summer”*. Em inglês, “piece” tem a mesma pronúncia (/pis/) de “peace” (“pedaço” e “paz”,

respectivamente) ou seja, elas são homônimas homófonas, palavras que têm sons iguais e grafias iguais ou parecidas, mas significados diferentes. “Paz radiante” surgiu dessa proximidade das pronúncias em inglês e de como palavras tão diferentes poderiam servir a um mesmo propósito. Inicialmente, pensou-se até traduzir essa metáfora literalmente. Porém, “pedaço de verão” não cabia na métrica da canção, então foi cogitada “parte do verão”, que também não caberia na métrica.

Low afirma (2017, p. 13) que “letras de canções são textos criativos e, geralmente, lúdicos”. Esse jogo de palavras e sons faz parte do brincar com os significados inerente à poesia. Ele “deve ocorrer de forma criativa e com cautela (...). O tradutor deve ser um artista na própria cultura” (VERMEER, 1994, p. 171 *apud* SNELL-NORNBY, 2012, p. 191).

Low (2017, p. 43) nos convida a uma pausa para sentir e “pensar melhor o que está acontecendo nas palavras”, para que degustemos todas as suas nuances. Assim, consideramos a metáfora do verão, que é uma estação de sol, luz e alegria, sendo o oposto dos dias inverniais tristes e sombrios vivenciados por Annie em seu tratamento. A luz é uma grande metáfora para o que há de bom e esperançoso ou, até mesmo, glorioso. Imaginamos esse pedaço radiante de paz como um feixe que ilumina diretamente uma pessoa, quando como o céu se abre esplendoroso depois de uma grande tempestade ou nevasca. Também é no verão que são vivenciadas as férias, o que traz sempre lembranças que ficarão gravadas na memória das pessoas, e essas lembranças são sempre de felizes dias ensolarados, muito caros à jovem.

Frequentemente, poetas e letristas exploram as figuras de linguagem e pensamento porque as palavras em sentido denotativo não conseguem expressar o indizível (LOW, 2017, p. 20). Deve-se aproveitar desses momentos para se libertar da concretude fixa dos signos para criar uma cativante ponte entre as do TP e o TC.

O verso 12 (“*She comes to me on the days when I need it most*”) é sobre as pessoas que mais gostamos estarem ali, nos dias em que mais precisamos. Interpretamos que, para Annie, esses dias sejam repletos de músicas da artista preferida (seja ao lembrar de suas canções, ouvi-las ou cantá-las para si), com as lembranças daqueles dias em que ela veio como o verão, trazendo um raio de felicidade, não só sem sua mente, mas visitas reais, também.



Da mesma forma, o eu-lírico pode se lembrar daquele dia em que Annie foi o seu pedaço de verão, bem como ela pode recorrer à lembrança da menina e de como ela a acolheu, de como ela era forte e isso ajudou a narradora nos momentos em que ela mais precisava em sua vida, tentando vivê-la ao máximo pelas duas, não esquecendo dos que os encontros com a garota a ensinou ou nas suas composições.

O verso 12, começa com um encadeamento anafórico ao repetir “*She comes to me*”, que não foi traduzida literalmente por conta das outras palavras que compõem o verso todo, resultando na versão cantável “E vem a mim nos dias que preciso mais”. O pronome “ela” tem duas sílabas, e a conjunção “e” apenas uma, mas essa troca não teve impacto nem no sentido nem na melodia, fazendo com que a repetição na música, que com era intencional e estilística no TF, não fosse replicada. Os outros elementos foram mantidos, trocando-se o advérbio “quando” pelo seu sinônimo “que” para traduzir “*when*”, preservando-se a melodia e ritmo da canção.

**Tabela 4 – Terceira estrofe de “Annie”**

13	Well summer dies, and nothing lasts forever.	O verão morre e nada é pra sempre.
14	You're so fine girl, the way you stand up to your fears.	É incrível vê-la enfrentando seus medos.
15	Summer dies, and it's just moments we have together.	O verão morre e são momentos vividos juntas.
16	I'd give my bones for you to get a few more years,	Te daria meus ossos para que tivesses um pouco mais de tempo,
17	...For you and I... Oh, Annie.	Aqui... Comigo.
18	More to life than trying to survive... Oh, Annie.	Para viver e não só sobreviver... Oh Annie.

**Fonte:** Letra em inglês: CARLTON; JENKINS, 2004. Tabela e Tradução elaboradas pelo autor, 2022.

Chegamos à terceira estrofe e ao refrão da música, o clímax da composição.

No verso 13 (“*Well summer dies, and nothing lasts forever*”), o primeiro desta estrofe, temos o verão como metáfora para a vida da própria Annie, pois, assim como as estações, nada é eterno, nem a alegria cálida do verão nem o enregelante inverno.

“O verão morre e nada é pra sempre” foi como traduzimos quase literalmente esse verso, elidindo-se “well” e o verbo “*lasts*” da expressão popular “*nothing lasts forever*”, por não caberem na melodia e sem prejuízo algum para o sentido da canção. Versões anteriores como “nada permanece” ou “nada é eterno” foram

cogitadas, mas a intérprete da versão em LPB se sentiu mais confortável com a escolha final.

No verso 13 (“*You're so fine girl, the way you stand up to your fears*”), reconhece-se a bravura da garota na forma com que ela trava uma batalha cruel contra uma enfermidade letal, encarando a situação.

Na interpretação gravada, Vanessa Carlton não canta a palavra “*girl*” e o verso fica “*You're so fine (...), the way you stand up to your fears*”. Caso ela o fizesse, o arranjo melódico precisaria de uma outra nota no compasso. Levamos em conta essa particularidade na letra cantável em LPB. Esse foi um verso difícil de traduzir, porque as nuances estão imbrincadas na maneira que a intérprete canta esse trecho. A tradução literal seria “Você é uma boa garota, o jeito que você encara os seus medos”, traduzida como “É incrível vê-la enfrentando seus medos” para a versão cantável.

O frasal verb “*stand up to*” foi traduzido como “enfrentando” por carregar em si essa carga de batalha. No caso, Annie contra a doença, ficando de pé ao encarar de frente todos medos e as consequências do tratamento, seu antagonista.

O ponto chave do porquê “incrível” foi melhor a melhor tradução para o adjetivo “*fine*” reside no fato de tudo que Annie representa em sua resiliência e sua própria personalidade, sempre sendo descrita ao longo da música como sendo corajosa, forte, bondosa, elegante e um pedaço de verão, ou seja, calor, luz e alegria na vida das pessoas. Algumas das acepções para “*fine*” na LI comprovam essa mensagem, tendo como significados e sinônimos “*good*”, “*great*”, “*admirable*”, “*excelente*”, “*worth admiring*”, “*refined*”, “*elegant*”, “*shining*”, “*delicate*”, “*pure*”, “*careful*”, etc.

A tradução obedece a uma intenção que reflete uma ideologia e uma poética que “manipulam a literatura para funcionar em uma determinada sociedade de uma determinada maneira” (BASSNETT, 1995 *apud* SNELL-HORNBY, 2012, p. 195). Dessa forma, quando a compositora utiliza alguns desses adjetivos para descrevê-la, deixando outros subentendidos nas expressões da letra, imaginamos que que ela não empregou palavra “*fine*” apenas apara nos mostrar a bondade de Annie, ela poderia até ter usado a palavra “*kind*”, se esse foi seu único objetivo. Interpretamos “*fine*” nessa multiplicidade de sentidos e a tradução foi “*incrível*” tanto para fazer jus à garota incrível que nos foi descrita ao longo da canção quanto para a sua admirável luta. Além de tudo, “boa” não seria suficiente para a melodia e “tão boa”

não contemplaria toda a carga semântica necessária à força dos todos os adjetivos correlacionados.

O verso 15 (*“Summer dies, and it's just moments we have together”*) é a ponte ou pré-refrão. Nele, o verão continua como metáfora, mas agora do tempo em que ambas estiveram juntas, tanto fisicamente quanto uma nos pensamentos da outra, tal qual as músicas e imagens mentais que levaremos sempre em nossas memórias.

A tradução final para o verso foi “O verão morre e são momentos vividos juntas”, com o advérbio *“just”* elidido e, principalmente, a mudança do verbo no presente *“have”* para o particípio de “viver”, “vivido”. Tal caminho foi seguido porque quando alguém tem um momento com outra pessoa, significa que essas pessoas viveram juntas algo. A preferência por “vividos” a “que temos” é mais poética e eufônica, guardando em si a compreensão de pessoas que viveram experiências juntas.

Nos versos 16, 17 e 18, correspondem ao clímax da canção, o refrão propriamente dito. Há uma súplica urgente em como o eu-lírico iria a medidas drásticas, transplantando-lhe seus ossos, para que Annie tivesse um pouco mais de tempo para viver intensamente e de verdade, não uma tentativa sofrida de sobrevivência. Nesse sentido, essa transferência de ossos remete ao fato de pessoas na condição da paciente necessitarem de doação de medula óssea, então a cantora ofertaria não apenas essa parte de si, mas os ossos inteiros, se fosse possível, cedendo-lhe uma parte de seu ser, um pedaço de uma própria vida e existência. Metaforicamente, Carlton conseguiu dar mais vida à garota por meio de sua composição, fazendo com que ela seja descoberta, lembrada e relembrada sempre que alguém ouvir *“Annie”*.

O verso *“I'd give my bones for you to get a few more years”* foi o primeiro de toda a canção a ter sido traduzido. O seu sentido é complementado com o verso seguinte *“... For you and I... Oh, Annie”*, tendo sido imaginados como um só verso em prosa. Entretanto, há várias mudanças melódicas neste momento da composição e na forma como Vanessa Carlton a canta, rearranjado a letra do poema. Ela canta com pausas que não estão evidenciadas na forma escrita da música. A seguir, o travessão significa uma pausa, e as barras significam as pausas com alongamentos: *“I'd give my bones for you to get a few more \_ years / for you / and I / .... Oh, Annie”*.

Literalmente, sua tradução completa é “Eu te daria meus ossos para você ter um pouco mais de anos... Para você e eu... Oh, Annie”. Porém, na tradução cantável está “Te daria meus ossos para que tivesses um pouco mais de tempo / Aqui... Comigo”. Na LI, seria impossível evocar a personalidade ao se fazer a elisão dos pronomes “I” e “you”, felizmente é possível deixar o sujeito oculto em “te daria” e “tivesses”, sem nenhum dano à mensagem. A maior entrave era conseguir contemplar palavras com tantas sílabas em português num espaço melódico tão reduzido. Low (2017) recomenda fazer as maiores alterações no refrão, porque ele se utilizará da repetição para dar ênfase à história. “Years” foi traduzido como metonímia de “tempo”, porque “anos” seria cacofônico, deixando o trecho feio e até risível. “For you and I” foi vertido como “aqui comigo”, por não caberem na métrica e também porque a estratégia de alterar palavras do refrão foi seguida. Contudo, o pronome pessoal oblíquo tônico “comigo” alude a algo ou alguém que está junto com o “eu”, neste caso, Annie sendo o “você”, substituindo-se “Oh, Annie” pelo pronome usado.

O verso final do refrão (“*More to life than trying to survive... Oh, Annie*”) é o mais repetido de toda a canção, ganhando o status de principal verso dela. Em tradução de música, recomenda-se encontrar o verso-chave da música. Geralmente, está no refrão e será repetido muitas vezes (LOW, 2017, p. 78). Tal escolha é necessária para haja coesão e coerência com as outras partes mais fáceis e, portanto, mais maleáveis da letra da canção. A versão dessa frase-chave precisa ser convincente, caso contrário irá quebrar o valor de impacto do verso.

O apelo feito no verso 18 é que o tempo ganho nesse “transplante de ossos” seria para que, de fato, Annie tivesse uma chance de viver realmente, não apenas tentar sobreviver. A tradução literal é bastante enfática e direta quando diz “Mais para viver do que tentar sobreviver... Oh, Annie”. Portanto, primeiro, pensou-se na hipótese ser “Mais para viver do que sobreviver”, que ficava o mais próximo possível da literalidade do TF, perdendo-se apenas o verbo “tentar”, que não caberia no esquema rítmico. Porém, “Para viver e não só sobreviver... Oh Annie” foi escolhida como tradução cantável ao preservar toda a carga semântica e dramática do verso de uma forma mais natural no canto. Fez-se a elipse das palavras “*more*” e “*than trying*”, que ultrapassavam as sílabas da melodia. No tocante ao efeito comparativo “*more/than*”, ele foi realocado para a conjunção coordenativa correlativa “não só”,

enquanto que o conectivo “e” atribui-lhe uma conexão de adição, aludindo ao “mais” que foi elidido.

**Tabela 5 –** Quarta estrofe de “Annie”

19	My boyfriend took pictures of me as I held	Meu namorado tem fotos minhas te
20	you.	abraçando.
21	I travel alone, and the loneliness brings me to	Viajo sozinha com a solidão me trazendo dor.
22	tears.	O verão morre e são momentos vividos juntas.
23	Summer dies, and it's just moments we have	Te daria meus ossos para que tivesses um
24	together.	pouco mais de tempo,
	I'd give my bones for you to get a few more	Aqui... Comigo.
	years,	Para viver não e só sobreviver... Oh Annie
	...For you and I... Oh, Annie.	
	More to life than trying to survive... Oh, Annie	

**Fonte:** Letra em inglês: CARLTON; JENKINS, 2004. Tabela e Tradução elaboradas pelo autor, 2022.

A quarta estrofe começa com o verso 19 (“*My boyfriend took pictures of me as I held you*”), no qual as lembranças físicas dos momentos vividos entre elas vêm à memória do eu-lírico. Provas de um passado que parece ter sido há séculos, de um presente antes em luta, agora em luto pela perda da pessoa amada, e um futuro cheio de nostalgia e melancolia, cujas boas e más lembranças sempre virão à tona.

Mais um desafio, porque “Meu namorado tirou fotos minhas enquanto eu abraçava você” é uma tradução literal bem longa, tendo sido versada para “Meu namorado tem fotos minhas te abraçando”. Optou-se por trocar o verbo “*took*”, no passado em LI, por “*tem*”, no presente em LPB, partindo-se do pressuposto de que se o namorado dela tirou fotos delas juntas, ele as tem de alguma forma, seja em filme, impressas/reveladas, armazenadas em algum dispositivo ou todas as alternativas. Informação embasada no conhecimento de que Stephen Jenkins, o produtor da canção, era o namorado de Vanessa na época da composição do álbum *Harmonium*. Desse modo, a cantora tinha as fotografias em mãos, fato que será abordado depois. “*As*” foi elidida sempre juízo no entendimento, dado que “*held*” teve o tempo alterado do passado na LF para o gerúndio em LA, ficando implícito que elas estavam juntas enquanto o abraço acontecia quando ele capturou o instante.

Como bem argumenta Junqueira (2012, p. 10), “a rigor e sem exagero, a tradução exige esforço mais extenso e intenso do que a criação propriamente dita, sobretudo quando se trata do traslado de textos poéticos”, ficando o tradutor encarregado de interpretar o pensamento do autor para um determinado trecho do

texto “atmosfera poética, que é necessário recriar em outra língua, e, intimamente vinculado a esses, o da escolha do vocabulário” (JUNQUEIRA, 2012, p. 10).

No verso 20 (“*I travel alone, and the loneliness brings me to tears*”) o eu-lírico evidencia a sua dor na solidão das viagens solitárias. Ao assumirmos que a narração é feita por uma cantora que está sempre na estrada, por conta de seu trabalho, ela está constantemente longe das pessoas que ama, mesmo que esteja com outras integrantes de sua banda. Neste ínterim, tal sentimento é causado pela dor da perda. Mas esse pranto também pode ter outros motivos, desconhecidos por nós, ouvintes. Olhando-se o verso 19, as fotos de ambas abraçadas devem ser uma dessas causas.

Adequar as palavras à linha melódica do verso 20 foi laborioso. As palavras em LPB para “*alone*” e “*tears*” têm sílabas maiores, “sozinha” e “lágrimas” são trissílabas e “pranto” é dissílaba. Houve algumas combinações para a tradução desse verso. A primeira foi “Viajo sozinha e a solidão me traz pranto”, a segunda foi “Viajo sozinha e a solidão me traz dor”, mas ambas não completavam a melodia. A palavra “dor” foi mantida na versão final porque deixa o tom dramático ainda mais intenso. Perder uma pessoa é doloroso, e as lágrimas que vêm do pranto são inevitáveis. Inclusive, para algumas pessoas, o luto é constante, sendo sentido com uma dor palpável. Por isso que foi a escolhida, junto ao fato de ter só uma sílaba. “*Brings*” teve o tempo verbal mudado, do presente na LP para o gerúndio na LC. Por fim, a preposição “*com*” foi preferida à conjunção “*e*”, para trazer um efeito de uma solidão corporificada viajando com a narradora, saindo de dela e estando ali ao seu lado. Portanto, a versão cantável ficou “Viajo sozinha com a solidão me trazendo dor”.

Os versos 21, 22, 23 e 24 são a repetição do refrão, anteriormente analisados

**Tabela 6** – Quinta estrofe de “*Annie*”

25	Stronger than the hands that hold you,	Mais forte do que o que te segura,
26	You sing along to the song on the radio.	Você canta a canção com o rádio.
27	If I drank too much, then I am reckless.	Eu bebi bastante, sou imprudente.
28	Just this once, would you forgive this?	Só desta vez tu podes/poderias me perdoar.
29	I hold on to days gone by.	Recorro os dias que passaram.

**Fonte:** Letra em inglês: CARLTON; JENKINS, 2004. Tabela e Tradução elaboradas pelo autor, 2022.

Há muitos acontecimentos nesta estrofe. Os acordes da peça musical aceleram como que desesperados em tentar falar tudo antes que o tempo se acabe.

O tempo cronológico da própria canção, o tempo de Vanessa com Annie, visto que não é a cantora que cuida de fato de e o tempo de vida da menina na Terra.

Os versos 25 e 26 (“*Stronger than the hands that hold you,/ You sing along to the song on the radio*”) se complementam em sentido. Neles, temos uma cena em que Annie canta avidamente junto de sua canção preferida. Somos lembrados que ela é mais forte do que as mãos que a seguram nesses dias terríveis de dor e sofrimento.

O verso 25 foi traduzido como “Mais forte do que o que te segura”. A palavra “*hands*” não ficaria natural nos versos em LPB, bem como não caberia na estrutura rítmica. Em vez de “*mãos*”, houve preferência por “*que*” como pronome. Interpretamos essas mãos além da fisicalidade, que são essenciais aos cuidados que ela necessita. O “*que*” faz referência a tudo que está interna e externamente dando forças à paciente: toques fraternos, palavras de estima e esperança, o trabalho de quem trabalha no hospital e de quem a acompanha diariamente, além das próprias motivações dela.

O verso 26 é a sequência que completa o que foi dito no verso 25. A sua tradução para a LC foi quase literal. “Você canta a canção com o rádio” traduziu “*along*” como “*com*” porque a preposição carrega implicitamente o cantar junto enquanto a música está sendo reproduzida. “Enquanto” ou “durante” têm muitas sílabas gramaticais que interferem na prosódia musical da melodia. Quando a nossa música toca, cantamos com ela. E é uma das coisas mais simples que podemos fazer. É algo que nos traz tantos sentimentos bons e reconfortantes (o contrário também acontece), mesmo sem sabermos direito a letra. Então, nesse momento, Annie cantar com todas as suas forças é uma forma de ter um pouco de alegria e normalidade.

O verso 27 é “*If I drank too much, then I am reckless*”. Levanta-se a suspeita de que o eu-lírico esteja bêbado, trazendo uma ruptura com a história narrada até aqui. Faz sentido, se levarmos em conta que as pessoas bêbadas trazem pensamentos bem aleatórios e descontextualizados às conversas. Beber também faz parte de alguns processos de superação e de fuga de algumas realidades. Cada pessoa tem a sua forma de lidar com as dores e problemas de sua vida.

Na letra que está no encarte do disco *Harmonium*, a palavra final do verso é “*wreckless*”, todavia, no *songbook* do álbum, a palavra que consta é “*reckless*”, que foi a levada em consideração para a composição da letra traduzida em LPB.

“*Wreckless*” tem a mesma pronúncia que “*reckless*” e geralmente é usada em dois contextos: um erro ortográfico para a sua parônima ou usada como seu sinônimo, intencionalmente. Infere-se que ela foi escrita errada no encarte e correta na partitura.

O verso foi traduzido como “*Eu bebi bastante, sou imprudente*”, mas outra alternativa seria “*Se bebi bastante*”. Dependendo da forma cantada pela intérprete, poderia ser, também, “Se eu bebi bastante”, sendo locucionadas como uma única sílaba (*seeu*) contudo, ao se traduzir a partícula “*if*”, o “se” junto ao “eu” pode ser escutado como /*sew*/ e não /*siew*/. O pronome “eu” foi elidido em “sou imprudente” sem danos ao entendimento, porque ele não caberia na métrica da melodia,

No verso 28, (“*Just this once, would you forgive this?*”), a narradora pede perdão, tanto à menina por ter se embriagado quanto ao ouvinte, pelo desencadeamento desconexo de ideias. Isso nos faz pensar que a composição pode querer evocar um ar de entorpecimento, diante de suas idas e voltas ao longo da letra.

O verso foi vertido como “Só desta vez tu podes me perdoar?”. “*Once*” é uma palavra cuja tradução não se consegue alcançar só com uma palavra, sendo traduzida como “apenas uma vez” ou “uma vez”, geralmente. A tradução literal para o verso poderia ser “Apenas desta única vez, você perdoaria isso?”. Como é muito longa em LPB, ultrapassando a métrica do verso em LI, foi feita uma diluição e reorganização das palavras e seus significados em prol de um melhor aproveitamento delas. O “apenas” que está contido em “*once*” foi fundido ao “*just*” e foi utilizado o sinônimo “só”, monossílaba igual às palavras do TP. “Única” também está evocada dentro de “Só desta vez”, por isso foi elidida, sem que o sentido de um acontecimento único fosse evidenciado. Como é um pedido direto à Annie de um mau comportamento do eu-lírico, representado na pessoa de Vanessa Carlton, o pronome oblíquo “*me*” tem a função de fazer tal alusão, ao mesmo tempo que está no lugar do “*it*” no fim do verso. Isso também se deve ao fato de que o verso ficaria incompleto, em LPB, se a tradução foi “tu podes perdoar?”. Isso não completaria a última nota do compasso. A canção termina com o verbo “perdoar” no infinitivo e não no futuro do pretérito (“*would*”) pelo fato de a intérprete cantar o “*forgive it? / I*” tão rápido que parece dizer outra palavra. A fala conectada transforma o ditongo na pronúncia de “*I*” (/ai/) num *schwa* (/ə/).



O verso 29 (*“I hold on to days gone by”*), musicalmente, é bastante dramático, com uma grande carga emocional sendo impressa na performance vocal da intérprete. São notas longas e agudas. Há uma síntese do momento de luto que a narradora-personagem está sentindo ao gritar “Me apego aos dias passados” (em tradução literal). Sabemos pelo que Annie passou até aqui, e também como isso impactou diretamente na vida da compositora. Vimos que a mulher e a jovem tiveram momentos partilhados antes do acontecimento fatídico, tendo construído memórias cujas lembranças foram fotografadas, as quais ela tem reveladas consigo. É comum revisitar essas recordações para dar vazão às emoções, sobretudo quando a morte é recente.

“Recorro os dias que passaram” foi a tradução cantável em LPB, para contemplar as atitudes feitas para lembrar os dias passados. Provavelmente, foi o verso mais difícil de encaixar na prosódia musical, tendo em vista a forma que o trecho é interpretado na canção, a sua extensão melódica e o tamanho das palavras. Inicialmente, pensou-se em “me apego” para traduzir *“I hold on”*, mas foi preterida por não ter ficado bem ao canto. Outra alternativa foi “recordo”, mas o fonema /d/ atrapalhava a fluidez da cantabilidade. O melisma que há na performance de *“hold”* possibilita a sílaba adicional de “recorro”, enquanto que a palavra foi escolhida por englobar o sentido de “apego às recordações” como um socorro ao pesar do luto. “Dias que assaram” foi preferida em oposição a “dias passados” para traduzir a expressão *“days gone by”* por completar a linha melódica terminada em som de /a/.

**Tabela 7 – Sexta estrofe de “Annie”**

30	Tell me now, can you feel it? I can't keep this all to myself.	Conte, o que você sente? Não consigo suportar tão só.
31	She's elegant, and she means it.	Tão elegante sua essência.

**Fonte:** Letra em inglês: CARLTON; JENKINS, 2004. Tabela e Tradução elaboradas pelo autor, 2022.

Nesta estrofe, no verso 30 (*“Tell me now, can you feel this? I can't keep this all to myself”*), o eu-lírico relembra a pergunta de Annie, como se perguntasse a si mesmo. A mudança de contexto também muda a perspectiva de quem a faz. A sua resposta é que é muito para guardar e aguentar tudo sozinha. A dor do luto é aguda. Há um contraponto com o próprio tratamento, cujas dores físicas devem ter sido extremas. Portanto, lidar com esse pesar é quase físico, mas nem se esquivara ao que foi sentido pela menina. Inclusive, expressar a dificuldade do momento é um

alerta, porque muitas pessoas não sabem mesmo como agir nesse período desolador. Elas podem até desenvolver dependências, fobias, depressão ou outros transtornos,

A primeira parte do verso é a que já havia sido traduzida como “Conte, o que você sente? ” Traduziu-se a segunda parte como “Não consigo suportar tão só”. “*Keep*” foi traduzido como “suportar” para conseguir englobar um espectro semântico de “guardar tudo isso” (que seria a tradução literal do segmento “*keep this all*”). “*Myself*” foi traduzido por “tão só” como sinônimo de “mim mesma”, grande demais para caber na melodia. O advérbio “tão” intensifica o sentido de ela estar sozinha.

No verso 31 (“*She's elegant, and she means it*”), mais uma vez as qualidades de Annie são exaltadas, principalmente a sua elegância mesmo na adversidade. O fim do verso tem múltiplos significados: ela significa muito para as pessoas que a amam e a conheceram, antes e durante a crise; mesmo sem querer, ela quer dizer algo às pessoas que estão na mesma situação, que não é fácil e nunca será igual para quem passa por um tratamento contra qualquer que seja a doença; e é uma metalinguagem para a música “*Annie*” em si, por ela significar muito mais que palavras e acordes, tendo uma mensagem a passar, sentida de diversas formas para quem apreciá-la.

O verso foi traduzido como “Tão elegante sua essência” para a versão cantável. Literalmente, ele seria “Ela é elegante, e ela significa” em LPB. Consideramos toda a semântica de “significa”, ou seja, a “essência”, como foi analisado anteriormente. “*Ela*” foi substituída na primeira parte pelo advérbio “tão”, *novamente* para intensificar a elegância de Annie. Na segunda parte, o pronome foi substituído por outro pronome, “sua”, para dar coerência à frase e complementar o sentido do adjetivo “elegante”.

#### **Tabela 8 – Sétima estrofe de “Annie”**

32	Years, ...For you and I... Oh, Annie.	Mais tempo para nós duas...Oh, Annie.
33	More to life than trying to survive... Oh, Annie.	Para viver não e não só sobreviver.

**Fonte:** Letra em inglês: CARLTON; JENKINS, 2004. Tabela e Tradução elaboradas pelo autor, 2022.

Esta estrofe é a repetição dos versos do refrão. Contudo, a palavra “*Years*” é cantada na performance num alongamento fortíssimo, de fato o maior de toda a canção. Dessa forma, “anos”, a tradução literal, seria uma escolha cacofônica. Por isso, foi traduzido como “mais tempo”. Low (2017, p. 44) pede que o tradutor devote

“atenção especial às palavras repetidas do refrão”, porque elas não precisam sempre ter a mesma tradução toda vez (LOW, 2017, p. 35).

“*For you and I*” teve uma tradução cantável diferente neste verso, pois “aqui” não soaria bem sozinha, ao passo que o vocativo “*Oh, Annie*” não poderia ser substituído de novo por “*comigo*”. A melhor escolha está em “para nós duas”, por reforçar os pronomes “*you*” e “*I*” ao trocá-los pelo pronome plural “*nós*”.

**Tabela – 9** Oitava estrofe de “*Annie*”

34	Watch her as she flew, deep within the blue.	Veja o seu voo no intenso azul
35	Watch her as she slips away from you.	Observe enquanto ela esmaece
36	I'll keep fingers crossed always for you.	Seguirei sempre torcendo por ti.

**Fonte:** Letra em inglês: CARLTON; JENKINS, 2004. Tabela e Tradução elaboradas pelo autor, 2022.

O primeiro verso (34) da última estrofe começa com a mesma metáfora do início da canção (“*Watch her as she flew, deep within the blue*”): Após o seu falecimento, Annie levantou um voo profundo na vastidão do céu azul.

Diferente da primeira tradução para o verso (“Voando neste céu, no intenso azul”), a tradução cantável para esse momento da música foi “Veja o seu voo no intenso azul” para destacar a mudança de perspectiva que a letra trouxe. O verbo “*watch*” tem uma função anáfora de testemunhar a graciosidade do voo. Aqui, a compositora está falando de modo direto conosco para assistirmos ao fenômeno.

O verso 35 (“*Watch her as she slips away from you*”) é a continuação desse voo, de como ela está indo cada vez mais longe e alto, desaparecendo, tornando-se parte imensidão do horizonte. A maioria das pessoas imagina uma vida após a morte, muito pelas ideias relativas às religiões. Seja num céu ou na forma de reencarnação. Mas algumas têm uma visão filosófica de entropia, ou de transformação em energia.

“*Slips away*” é uma figura de figura de linguagem para a morte de alguém. Toda a música é sobre o processo que levou Annie a falecer, mas em nenhum momento a canção fala diretamente que ela morreu. Verbalizar a morte torna o evento mais real. No tocante aos eufemismos, Low (2017, p. 41) declara que “você precisa entender o que realmente está sendo dito, e então você deve tentar transmitir esse significado de uma forma que não seja nem muito direta nem muito indireta”.

A expressão em LI foi poderia ser traduzida de forma literal como “desaparece”, que é um de suas acepções, também. Porém, a escolha por “esmaece”, mais poética, foi enfatizar a questão da perda de saúde gradual que Annie passou. A menina não desapareceu de uma hora para outra. Mesmo depois de sua partida, ela jamais desaparecerá. Outro motivo de usarmos “esmaece”, foi para evocar a passagem do tempo. Geralmente, em LI, utiliza-se “*slips way*” para dizer que algo ou alguém passou ou saiu muito rápido de algum lugar. Ora, foi exatamente o que aconteceu com Annie: seu tempo na terra foi muito breve. “Esmacece” tem a beleza de algo que não se apaga, mas se funde, desaparecendo de vista, nesse contexto de suavidade, não abruptamente, mas estando no todo. Mesmo que a morte seja, em si, abrupta. Um que está voando para o horizonte, funde-se com ele, na perspectiva à distância.

No último verso (“*I’ll keep fingers crossed always for you.*”), o eu-lírico seguirá torcendo, de dedos cruzados, pelo bem-estar de Annie, no paraíso ou na próxima vida.

Em “Seguirei sempre torcendo por ti”, traduzimos de forma cantável “*fingers crossed*” como “torcendo” em vez de “dedos cruzados”, assim como é em LPB, porque ela não caberia na melodia. Portanto, prezou-se pelo seu significado. O verso é cantando uma nota por sílaba na interpretação da canção. A seguir, as barras separam as pausas: “*I / ll / keep / fin / gers / crossed / al / ways / for / you*”).

## 5 RESUMO DA ÓPERA

Todos nós consumimos música de alguma forma (analógica ou digital), porque sua apreciação é inerente ao ser humano. Ela faz parte do nosso desenvolvimento enquanto espécie sociocultural que convive em um contexto na história.

A tradução de música é essencial para que algumas barreiras idiomáticas se tornem pontes. A parte melódica da canção, por si só, suscitará na/no ouvinte muitas emoções. Entretanto, para que a experiência fique completa, se a composição é logocêntrica, a mensagem em sua letra é crucial para o seu pleno entendimento. Por isso, existem tantos *contrafactum*, músicas em que só a base melódica é a mesma, mas não é uma tradução, porque toda a semântica da canção fonte foi descartada. É fato que todas as pessoas que não conhecem a língua de alguma música que gostaram vão em busca de sua tradição. Ou uma versão do que acham ser uma. Hoje, com os sites que disponibilizam essas traduções, ou os programas *online* que traduzem essas letras, tudo está mais fácil. Contudo, nem todas as pessoas têm acesso a essa facilidade, por diversos motivos.

Mesmo sendo um campo em pleno desenvolvimento nos Estudos da Tradução, a tradução de letra de música vem sendo consolidada há duas décadas. Mas ela existe há milênios, desde que alguém necessitou saber o que se falava naquela canção que era entoada em ancestrais rodas rituais, ou mesmo seculares.

O objetivo dessa pesquisa foi compor uma tradução cantável em língua portuguesa brasileira da letra da música “*Annie*”, tendo como o principal aporte teórico a Teoria do Princípio de Pentatlo de Peter Low (2017). Até chegar no produto final, o trajeto percorrido trouxe uma reflexão muito pertinente sobre como tradução e música são parte indissociáveis da construção da própria identidade individual, bem como a um pertencimento artístico, cultural, social e histórico de um povo.

A tradução aqui feita teve um propósito muito bem definido, com funções bastante delineadas. Primeiro, para atender à pesquisa como requisito do Trabalho de Conclusão de Curso. Segundo, para que se chegasse à composição seguindo os pressupostos teórico-metodológicos do Princípio de Pentatlo (LOW, 2017) Terceiro, que a ela fosse apreciada numa audição, um ato comunicativo real e significativo resultante do processo. Quarto, para que ouvintes pudessem acompanhar letra, lê-la

e refletir sobre ela. Por fim, para que a banca examinadora pudesse ter a música cantada e a letra escrita para avaliarem o estudo e o experimento.

Todos esses pontos (e até outros, por exemplo, outras pessoas, estudantes ou não, também assistirem à apresentação) estão em consonância com a Teoria Funcionalista dos *Skopos*, para a qual “o fator dominante em cada tradução é seu propósito” (REISS E VERMEER 1984, p. 96 *apud* PYM, 2020, p. 98), sempre tendo como norteadores “para que eu quero dizer isso (função comunicativa da mensagem); por que quero dizer isso (intenção pragmática); como vou dizer isso (estruturas que servem a essa intenção) e para quem eu digo isso (interlocutor)” (POLCHLOPEK; ZILPSEK; COSTA, 2012, p. 23).

No tocante ao Princípio de Pentatlo, apenas as rimas (que não eram muitas) não foram traduzidas com os mesmos fonemas finais das do TP, porque elas não eram prioridade para o TC. Contudo, todos os pares estão subordinados ao esquema rítmico e semântico da canção, encaixados às posições melódicas das sílabas.

O sentido da canção foi assegurado a partir das perspicazes estratégias de modulação, sinonímia, generalização e substituição de metáforas. As escolhas para cada uma delas foram pensadas e refletidas em todas as suas nuances, para que a decisão fosse a mais adequada possível à proposta, servindo-se à prosódia musical.

O ritmo foi totalmente preservado. Não houve acréscimos ou subtrações de notas. Todas as palavras foram pensadas para caber exatamente nas sílabas poéticas da canção, respeitando-se os seus tons fortes e fracos.

A naturalidade da composição esteve sempre em xeque. Apenas nos trechos em que a música já apresentava alguma particularidade rítmico-semântica, houve uma reprodução da estilística musical e nas mudanças de andamento no ritmo.

Por fim, a cantabilidade se mostrou efetiva, sendo certificada com a gravação da canção, englobando todos os elementos do Princípio para atestar sua eficiência metodológica. A canção exige performance, a ação feita por meio da cantabilidade.

Esta pesquisa esteve pautada na perspectiva de encontrar os parâmetros mais pertinentes necessários às suas metas almejadas: discutir música e tradução como elos de formação de identidades, refletir sobre o papel da tradução nas sociedades e, bem mais estritamente, como a tradução de letras de música podem ser realizadas.

Nos Estudos da Tradução, ninguém tem a última palavra, assim como em todas as outras ciências. Todavia, os vários ramos dessa prolífica árvore de conhecimentos, dicotomicamente distintos e semelhantes, dão cada vez mais frutos que merecem ser saboreados. Cada nova visão complementa uma Teoria, melhorando-a, ao mesmo tempo que vai de encontro a outras, criticando-as e refletindo suas incongruências. Nas belas palavras de Berman (2012, p. 23), “a tradução é uma experiência que pode se abrir e se (re)encontrar na eflexão. (...) É sujeito e objeto de um saber próprio”.

## REFERÊNCIAS

- ALVAREZ, Maria Luisa Ortiz. Traduzir uma expressão idiomática não é quebrar galho, é descascar um abacaxi. In: SANTOS, C.A.B.; BESSA, C. R.; HATJE-FAGGION, V.; SOUSA, G. H. P. Tradução e Cultura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.
- AMARANTE, Dirce do Amarante; RODRÍGUEZ, Fedra; SANTOS, Sheila Maria dos (Org.). **Teóricas da tradução**. Florianópolis, SC: Cultura e Barbárie, 2021. ISBN 978-65-87529-13-4
- BAKHTIN, Mikhail Mjkhailovitch. **Estética Verbal da Criação**. São Paulo: Martins Fontes, 1997. *E-book*. (Coleção Ensino Superior). ISBN 85-336-0616-8.
- BARBOSA, Ana Mae. Educação e desenvolvimento cultural e artístico, In: **Educação & Realidade**. v. 20, n. 2, jul. / dez. 1995, p. 9-17. INSB 2175-6236. Disponível em <<https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/71713>>. Acesso em 15 set. de 2021.
- BECHARA, Evanildo (Org.). **Dicionário escolar da Academia Brasileira de Letras: língua portuguesa**. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 2011. 1312 p. ISBN 978-85-0401733-5.
- BERMAN, Antoine Berman. A tradução e a letra ou o albergue do longínquo. 2. ed. Tubarão: Copiart; Florianópolis (SC): PGET/UFSC, 2013.
- BRAGA, Guilherme da Silva. A nada mole vida de um tradutor de norueguês. [Entrevista concedida a] Bruno Vaiano. **Revista Galileu**. Disponível em <<https://revistagalileu.globo.com/blogs/noticia/2016/07/nada-mole-vida-de-um-tradutor-de-nuruegues.html>>. Acesso em 01 set. de 2021.
- CARLTON, Vanessa; JENKINS, Stephan. **Annie**. In: **Harmonium**. Santa Monica, EUA: A&M Records, 2004. 1 CD (43 min 15). Faixa 3 (4 min 47).
- \_\_\_\_\_. **Annie**. In: **Harmonium: Piano, Guitar, Voice**. Milwaukee, EUA: Hal Leonard Corporation, 2005. pp. 22-31. Songbook. *E-Book*.
- CHAUI, Marilena. **Iniciação à filosofia: volume único - ensino médio**. 3. ed. São Paulo: Ática, 2016.
- CHORÃO, David António Nunes. **Tradução e análise de letras de música: problemas e técnicas**. Dissertação (Mestrado em Línguas e Linguística). Universidade de Évora. Évora, 2017. *E-book*. (206 p.)
- COMITÊ Olímpico Brasileiro - COB. **Pentatlo Moderno**. 2020. Disponível em: <<https://www.cob.org.br/pt/cob/time-brasil/esportes/pentatlo-moderno/>>. Acesso em 01 jun. 2020.
- DICIO. **Traduzir**. 2021. Disponível em <<https://www.dicio.com.br/traduzir/>>. Acesso em 30 maio de 2021.



EVEN-ZOHAR, Igor. The position of translated literature within the literary polysystem. In VENUTI, Lawrence (Ed.). **The translation studies reader**. New York: Routledge, 1978, p. 192-197.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio século XXI escolar: o minidicionário da língua portuguesa**. 4. ed. rev. ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. ISBN 85-209-1114-5.

FERREIRA, Marina. **Literatura: poética**. Campina Grande, PB: Colégio Geração, 2019. Disponível em: <[www.colegiogeracao.com.br%2Fwpcontent%2Fuploads%2F2019%2F02%2FLiteratura-Poesia.pdf&clen=1555341&chunk=true](http://www.colegiogeracao.com.br%2Fwpcontent%2Fuploads%2F2019%2F02%2FLiteratura-Poesia.pdf&clen=1555341&chunk=true)>. Acesso em 13 jan. de 2022.

FOSLER-LUSSIER, Danielle. **Music on the Move**. Michigan: University of Michigan Press, 2020.

FURLAN, Mauri. Brevíssima história da Teoria da Tradução no Ocidente – os romanos. In: **Cadernos de Tradução**. v. 2, n. 8, 2001. p. 11-28. Disponível em <<https://dialnet.unirioja.es/revista/22777/A/2001>>. Acesso em 13 set. de 2021.

GALILEU. Cientistas mapearam 13 emoções que a música causa nas pessoas. **Revista Galileu**. Disponível em <<https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/Comportamento/noticia/2020/01/cientistas-mapearam-13-emocoes-que-musica-causa-nas-pessoas-entenda.html>>. Acesso em 01 set. de 2021.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 5. ed. 2. reimpr. São Paulo: Atlas, 2008. 184 p. il. (Livro disponível nas Bibliotecas do SIB). Acesso em 14 maio de 2021.

GONSALVES, Elisa Pereira. **Conversas sobre iniciação à pesquisa**. Campinas, SP: Editora Alínea, 2001. 80 p. (Livro disponível nas Bibliotecas do SIB). Acesso em 14 maio de 2021.

HERNANDES, Paulo. **Dica n 031: a noção de isotopia**. Disponível em <<http://www.paulohernandes.pro.br/dicas/001/dica031.html>>. Acesso em 03 mar. de 2022.

JUNQUEIRA, Ivan. A Poesia é intraduzível? In: **Estudos Avançados: Dossiê Tradução literária**, v. 26, n. 76, p. 08-14, 2012. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/47533/51262>. Acesso em 28 abr. 2021.

LOW, Peter. **Translating song: Lyrics and texts**. London / New York: Routledge, 2017.

POLCHLOPEK, Silvana Ayub; ZILPSE, Meta Elisabeth; COSTA, Maria José R. Damiani. Tradução & Comunicação. **Revista Brasileira de Tradutores**. n. 24, p. 21-37, 2012.

MED, Bohumil. **Teoria da música**. 4. ed. rev. e ampl. Brasília, DF: Musimed, 1996. ISBN 978-85-886-02-1

MITTMANN, Adiel. **Escansão automática de versos em português**. 2016. Tese (Doutorado em Ciência da Computação) Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2016, 300 p. Disponível em <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/175819>>. Acesso em 01 set. de 2021.

OLIVEIRA, Alana da Silva. **Tradução Literária: panorama das teorias da tradução**. Monografia (Licenciatura em Letras com habilitação em Língua Espanhola) Universidade Estadual da Paraíba. Monteiro, PB, 2016. 50. p. il. color. *E-book*. Disponível em <<http://dspace.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/123456789/10393>>. Acesso em 01 jun. de 2021.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Leituras intersemióticas: a contribuição da melopoética para os estudos culturais. In: **Cadernos de Tradução: Tradução Intersemiótica**. v. 1, n. 7, p 293-307, Florianópolis, SC: UFMG, 2001. ISSN 2175-7968. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5758/5392>>. Acesso em 13 fev. de 2022.

PYM, Anthony. **Explorando as teorias da tradução**. São Paulo, SP: Editora Perspectiva S/A, 2020.

RAMIRES, Cíntia Pires de Lemos; BRITO, Luciana. Musicando o poema: o ritmo além da teoria literária. In: **Revista Iluminart**. Sertãozinho, SP: IFSP, v. 1, n. 6, ago. 2011, p. 57-66. INSB 1984-8625. Disponível em <<http://revistailuminart.ti.srt.ifsp.edu.br/index.php/iluminart/article/view/1091984-8625>>. Acesso em 06. set. de 2021.

RAMOS, Rogério de Araújo (ed.). **Dicionário Didático Básico de Língua Portuguesa**. 2. ed. São Paulo: Edições SM, 2011.

ROCHA, Natanael Ferreira França. **Olha que coisa mais linda: as traduções da canção Garota de Ipanema em inglês, alemão, francês e italiano sob a ótica do sistema de transitividade**. Dissertação. (Pós-Graduação Em Estudos Da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, SC, 2013. *E-book*. (153 p.)

RUDIO, Franz Victor. **Introdução ao projeto de pesquisa científica**. 37. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

SALEVSKY, Heidemarie; MÜLLER, Ina. **Translation as systemic interaction: a new perspective and a new methodology**. Berlin: Frank & Timme, 2011. Disponível em <<https://doi.org/10.1075/target.27.3.14kop>>. Acesso em 20 set. 2021.

SAPIRO, Gisèle. Elementos para uma história do processo de autonomização: o exemplo do campo literário francês. **Revista Tempo Social**. São Paulo, SP. v. 16, n. 1, p. 71-91, jun. 2004. Disponível em: <<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:2Y72NWA4bhoJ:www.periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/afluente/article/download/4747/2760+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>>. Acesso em 20. Set. 2021.

SÁTIRO, Nathalia Leite de Queiroz; BRANCO, Sinara de Oliveira. As expressões idiomáticas traduzidas nas legendas da série *Glee*. In: **Transversal**: Revista em Tradução. v. 2, n. 1, p. 53-74, 2016.

SILVA, Rodrigo Fernandes da. **O processo de tradução**: estratégias e reflexões do texto alvo. Monografia (Licenciatura em Letras com habilitação em Língua Inglesa) Universidade Estadual da Paraíba. Campina Grande, PB, 2014, 47. p. il. color. *E-book*. Disponível em <<http://dspace.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/123456789/3177>> Acesso em 01 set. de 2021.

SNELL-HORNBY, Mary. A estrangeirização de Venuti: o legado de Friedrich Schleiermacher aos Estudos da Tradução? In: **Pandaemonium**. São Paulo, SP. v. 15, n. 19, Jul. de 2012, p. 185-212. Disponível em: [www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemonium](http://www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemonium)>. Acesso em 13 fev. de 2021

SOUZA, Ana Guiomar Rêgo; ROSA, Robervaldo Linhares; CRANMER, David. *Musicologia & Diversidade*. Curitiba, PR: Editora Appris Ltda., 2020.

TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo, SP: EdUSP, 1995. Disponível em <https://books.google.com.br/books?id=s4sJiH2FilUC&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q=sentido%20no%20tempo&f=false>. Acesso em 01 set. de 2021.

TAVARES, Hênio. **Teoria Literária**. Belo Horizonte: Editora Bernardo Álvares, 1967.

W. J. M. Documents of Film Theory: Ricciotto Canudo's "Manifesto of the Seven Arts". In: **Literature/Film Quarterly**. Salisbury: Salisbury University, Vol. 3, N. 3, 1975, p. 252-254. Disponível em <[https://www.jstor.org/stable/43795626?read-now=1&refreqid=excelsior%3Ac11ac6b73e99c0466f70fc376eeb2aac&seq=3#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/43795626?read-now=1&refreqid=excelsior%3Ac11ac6b73e99c0466f70fc376eeb2aac&seq=3#page_scan_tab_contents)>. Acesso em 13 fev. de 2022.

ZATORRE, Robert Jorge. Music, the Food of Neuroscience? In: **Nature**. N. 434, 2005. p. 312-315. <<http://dx.doi.org/10.1038/434312a>>. Acesso em 20 set. de 2021

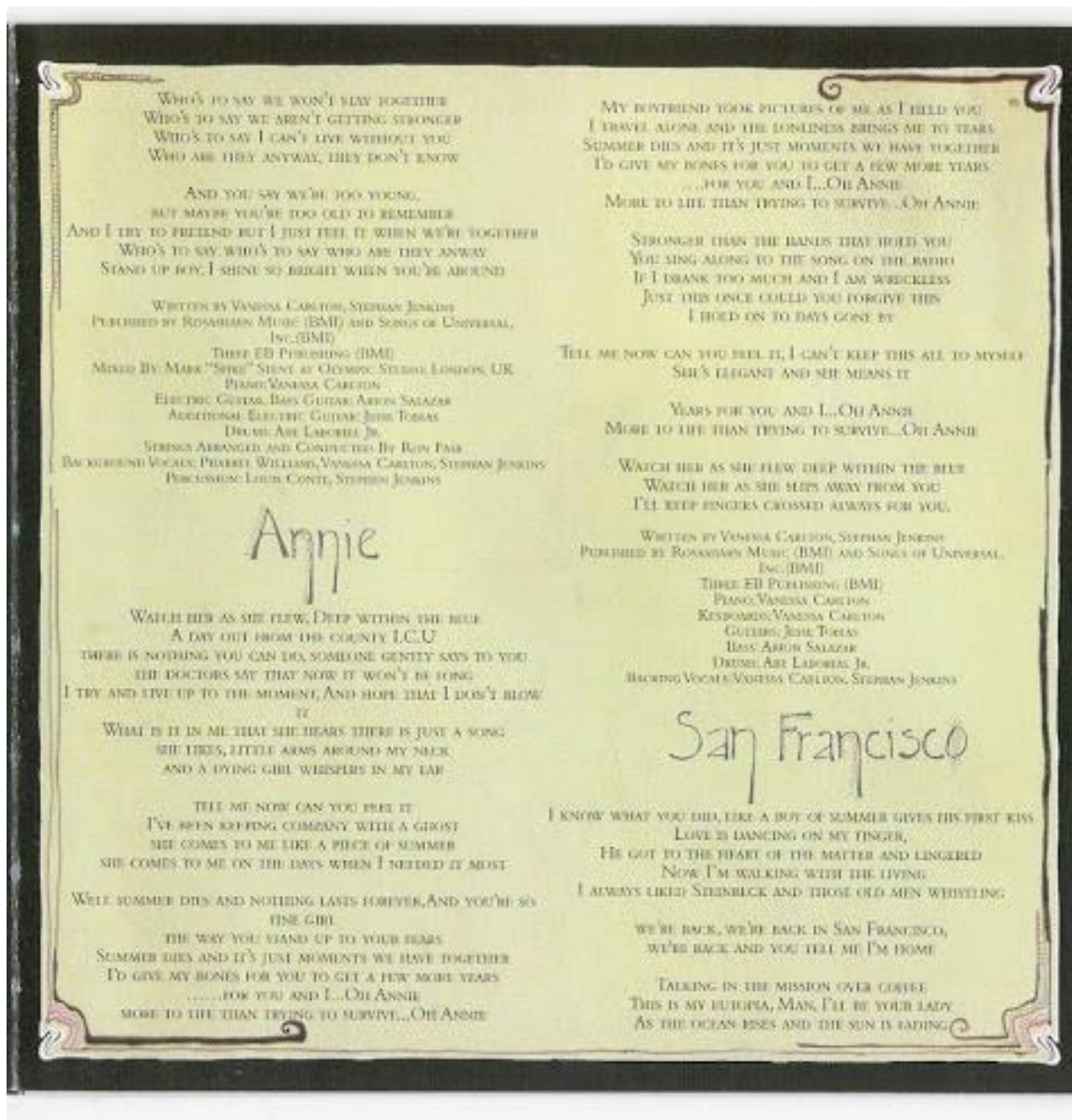
## APÊNDICE A – TRADUÇÃO LITERAL DA LETRA DE “ANNIE”

**Tabela 10** – Tradução literal da letra de “Annie”

<p>1 Watch her as she flew, deep within the blue.  2 A day out from the county ICU.  3 There's nothing you can do, someone gently says to you:  4 The doctor says that now it won't be long.  5 I try and live up to the moment, and I hope that I don't blow it.  6 What is it in me that she hears?  7 Just a song she likes, little arms around my neck.  8 And a dying girl whispers in my ear.  9 Tell me now, can you feel it?  10 I've been keeping company with a ghost.  11 She comes to me, like a piece of summer.  12 She comes to me on the days when I need it most.  13 Well summer dies, and nothing lasts forever.  14 You're so fine girl, the way you stand up to your fears.  15 Summer dies, and it's just moments we have together.  16 I'd give my bones for you to get a few more years,  17 ...For you and I... Oh, Annie.  18 More to life than trying to survive... Oh, Annie.  19 My boyfriend took pictures of me as I held  20 you.  21 I travel alone, and the loneliness brings me to tears.  22 Summer dies, and it's just moments we have together.  23 I'd give my bones for you to get a few more years,  24 ...For you and I... Oh, Annie.  25 More to life than trying to survive... Oh, Annie.  26 Stronger than the hands that hold you,  27 You sing along to the song on the radio.  28 If I drank too much, then I am wreckless.  29 Just this once, would you forgive this?  30 I hold on to days gone by.  31 Tell me now, can you feel this? I can't keep this all to myself.  32 She's elegant, and she means it.  33 Years, ...For you and I... Oh, Annie.  34 More to life than trying to survive... Oh, Annie.  35 Watch her as she flew, deep within the blue.  36 Watch her as she slips away from you.  I'll keep fingers crossed always for you.</p>	<p>Veja como ela voou, intensa no azul.  Um dia de folga da vila UTI.  Não há nada que você possa fazer, alguém te diz gentilmente:  O doutor diz que agora isso não demorará.  Eu tento e vivo o momento, e eu espero não o estragar.  O que há em mim que ela ouve?  Apenas uma canção que ela gosta, bracinhos em torno de meu pescoço.  E uma garota moribunda sussurra em meu ouvido.  Conte-me agora, consegue sentir isso?  Tenho mantido a companhia de um fantasma.  Ela vem a mim, como um pedaço de verão.  Ela vem até mim nos dias em que preciso mais.    Bem, o verão morre, e nada dura para sempre.  Você é uma garota boa, o jeito que você encara os seus meus.  O verão morre, e são apenas momentos que temos juntas.  Eu te daria meus ossos para você ter um pouco mais de anos,  ...Para você e eu... Oh, Annie  Mais para viver do que tentar sobreviver... Oh, Annie.  Meu namorado tirou algumas fotos minhas abraçada a ti.  Eu viajo sozinha, e a solidão me traz lágrimas.  O verão morre, e são apenas momentos que temos juntas.  Eu te daria meus ossos para você ter um pouco mais de anos,  ...Para você e eu... Oh, Annie  Mais para viver do que tentar sobreviver... Oh, Annie.  Mais forte que as mãos que te seguram,  Você canta durante a canção no rádio.  Se eu bebi demais, então eu sou imprudente.  Apenas desta vez, você perdoaria isso?  Eu me agarro aos dias passados.  Conte-me agora, consegue sentir isso? Eu não posso guardar tudo isso para mim.  Ela é elegante, e ela significa.  .Anos... Para você e eu... Oh, Annie  Mais para viver do que tentar sobreviver... Oh, Annie.  Veja como ela voou, intensa no azul.  Veja como ela esmaece de ti.  Eu continuo sempre com os dedos cruzados por ti.</p>
--	--

**Fonte:** Letra em inglês: CARLTON; JENKINS, 2004. Tabela e Tradução elaboradas pelo autor, 2022.

ANEXO A – PÁGINA DO ENCARTE DO CD “HARMONIUM” QUE CONTÉM A LETRA DE “ANNIE”<sup>1</sup>



<sup>1</sup> Annie. (4 min 47). Intérprete: Vanessa Carlton. Composição: CARLTON, Vanessa; JENKINS, Stephan. Santa Monica: A&M Records, 2004. Disponível em <https://youtu.be/4pwpW9Ne46k>.

## ANEXO B – PARTITURA DA MÚSICA “ANNIE”

22

## ANNIE

Words and Music by VANESSA CARLTON  
and STEPHAN JENKINS

*Moderately fast*

*mf*

*With poise!*

Copyright © 2004 Island Def Jam Music Group, Inc. All rights reserved. No part of this score may be reproduced without the written permission of Island Def Jam Music Group, Inc. All rights reserved. Score by Thomson.

23

non - my you - can do, - some - one get - ty - says - to you, - "do  
just a song - the likes - Lil - the arms - a - round - my neck, - and a

do - to say - this now - it won't - be - long." I say and  
dy - ing girl - who - pre - s - ent - my -

Chords: Dmaj7, C#7, E7, A

Chords: Dmaj7, C#7, E7, A

Chords: E7, F#m, G#dim, A, B, C#m, D

Chords: E7, F#m, G#dim, A, B, C#m, D

Tell...



24

The first system of music features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The vocal line begins with the lyrics "no now, - in you feel -". Above the vocal staff, there are seven chord symbols:  $\text{Am}^7$ ,  $\text{F}^7$ ,  $\text{B}^7$ ,  $\text{E}^7$ ,  $\text{G}^7$ ,  $\text{Am}^7$ , and  $\text{F}^7$ .

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "To her keep - ing com - pa - ny with a ghost". Above the vocal staff, there are seven chord symbols:  $\text{Am}^7$ ,  $\text{F}^7$ ,  $\text{G}^7$ ,  $\text{Am}^7$ ,  $\text{F}^7$ ,  $\text{B}^7$ , and  $\text{G}^7$ .

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "she comes to me like a piece of sun". Above the vocal staff, there are seven chord symbols:  $\text{Am}^7$ ,  $\text{F}^7$ ,  $\text{B}^7$ ,  $\text{E}^7$ ,  $\text{G}^7$ ,  $\text{Am}^7$ , and  $\text{F}^7$ .

The fourth system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "she comes to me in the days". Above the vocal staff, there are seven chord symbols:  $\text{Am}^7$ ,  $\text{F}^7$ ,  $\text{G}^7$ ,  $\text{Am}^7$ ,  $\text{F}^7$ ,  $\text{B}^7$ , and  $\text{G}^7$ .



23

... when I read a post... Wait

you - saw this - and took my last pic - tures of me - as I held you

And you're so fine - the way you stand up to your feet -  
I travel a - lone - and the love I - new brings me so near -

Wait, you - saw this - and it's just

no-thing we have... to - get - a -



give my bones... for you... to get a few more years... for you



and I... it - An



we... were in life... then try



27

ing to sur - vive, oh An -

me My oh An -

nic strong - er than the bonds that hold you, you

sing a - long to the song on the ra - di - o if I drink too much... and I

28

Musical notation for the first system, including vocal line and piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. The vocal line begins with the lyrics "on rock - less, just this once... would you... for - give... this, and...". Above the vocal line, a chord symbol  $F^{\#}m^{\#}9$  is indicated.

Musical notation for the second system, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line continues with the lyrics "hold... on to days gone...". Above the vocal line, chord symbols  $E^{\#}m^{\#}11$ ,  $F^{\#}m^{\#}7$ , and  $E$  are indicated.

Musical notation for the third system, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line continues with the lyrics "by... Tell me now... can you feel...". Above the vocal line, chord symbols  $F^{\#}m^{\#}7$ ,  $G^{\#}dim$ ,  $A^{\#}m$ , and  $A$  are indicated.

Musical notation for the fourth system, including vocal line and piano accompaniment. The vocal line continues with the lyrics "at... I can't keep...". Above the vocal line, chord symbols  $E$ ,  $F^{\#}m^{\#}7$ ,  $G^{\#}dim$ ,  $A^{\#}m$ ,  $A$ , and  $NC$  are indicated.

29

The musical score is arranged in four systems. The first system includes a vocal line with lyrics "me all to my self" and a piano accompaniment. The second system includes a vocal line with lyrics "at a point and the moment" and a piano accompaniment. The third system features a vocal line with the word "No" and a piano accompaniment. The fourth system features a piano accompaniment with chord markings: F#m, A, Dmaj7, and C#7. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

me all to my self

She's

at a point and the moment

No

F#m A Dmaj7 C#7

30

Years for you

and I, oh An -

nie more in life than try -

ing to sur - vive, oh An -

31

Watch her as she flew -

deep with-in the blue - watch her as she slips - a way - from -

you, I'll keep for - gers -

crossed - at - ways for -