



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS – LÍNGUA INGLESA**

SUZANA RIBEIRO COELHO

**O FUNCIONALISMO NA ANÁLISE DE TRADUÇÕES CANTÁVEIS DE HINOS
CRISTÃOS: A PERSPECTIVA DO PENTATLO, DE PETER LOW**

CAJAZEIRAS - PB

2018

SUZANA RIBEIRO COELHO

**O FUNCIONALISMO NA ANÁLISE DE TRADUÇÕES CANTÁVEIS DE HINOS
CRISTÃOS: A ABORDAGEM DO PENTATLO, DE PETER LOW**

**Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)
apresentado ao Curso de Licenciatura em
Letras/Língua Inglesa, do Centro de
Formação de Professores da Universidade
Federal de Campina Grande – *Campus* de
Cajazeiras – como requisito de avaliação
para obtenção do título de licenciado em
Letras.**

**Orientador: Prof. Dr. Marcílio Queiroga
de Garcia**

CAJAZEIRAS - PB

2018

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação - (CIP)
Denize Santos Saraiva Lourenço - Bibliotecária CRB/15-1096
Cajazeiras - Paraíba

C672f Coelho, Suzana Ribeiro.
O funcionalismo na análise de traduções cantáveis de hinos cristãos: a abordagem do pentatlo, de Peter Low / Suzana Ribeiro Coelho. - Cajazeiras, 2018.
86f.
Bibliografia.

Orientador: Prof. Dr. Marcílio Queiroga de Garcia.
Monografia(Licenciatura em Letras - Língua Inglesa) UFCG/CFP, 2018.

1. Tradução de canção. 2. Hinos cristãos. 3. Princípio do Pentatlo. 4. Teoria de Skopos. 5. Música Sacra-tradução. I. Garcia, Marcílio Queiroga de. II. Universidade Federal de Campina Grande. III. Centro de Formação de Professores. IV. Título.

UFCG/CFP/BS

CDU- 81'25


SUZANA RIBEIRO COELHO


O FUNCIONALISMO NA ANÁLISE DE TRADUÇÕES CANTÁVEIS DE HINOS
CRISTÃOS: A ABORDAGEM DO PENTATLO, DE PETER LOW

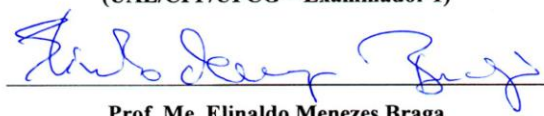
Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)
apresentado ao Curso de Licenciatura em
Letras/Língua Inglesa, do Centro de
Formação de Professores da Universidade
Federal de Campina Grande – *Campus* de
Cajazeiras – como requisito de avaliação
para obtenção do título de licenciado em
Letras.

Aprovado em: 12/12/2018

Banca Examinadora:


Prof. Dr. Marcílio Garcia de Queiroga
(UAL/CFP/UFCG - Orientador)


Prof. Dr. Francisco Francimar de Sousa Alves
(UAL/CFP/UFCG – Examinador 1)


Prof. Me. Elinaldo Menezes Braga
(UAL/CFP/UFCG – Examinador 2)

Prof. Me. Fabiane Gomes da Silva
(UAL/CFP/UFCG – Suplente)

*Ao pastor Gilson de Sousa Lins, por todo
ensinamento, suporte e exemplo ao longo
dos anos desse curso.*

AGRADECIMENTOS

Ao Deus revelado através das Escrituras (Bíblia), sobre quem tenho em mente, de modo nítido, que toda honra e toda glória pertencem a Ele, ser que se reveste de beleza, bondade e justiça, minha mais profunda menção de gratidão.

À minha família, nas pessoas de Socorro Ribeiro (Mãe), Sebastião Coelho (Pai), Taciana (Irmã-Mãe), Filipe (irmão), Francisca Maria (Vó), pelo sustento afetivo e financeiro, preocupação e cuidado.

Aos irmãos e irmãs da igreja Batista Regular Independente de Sousa-PB, que há mais de seis anos são uma fonte de alegria, cuidado, inteligência e criatividade para mim.

À minha irmã do coração, Izaelly, pelas orações e consolo durante os momentos de “baixeza” de espírito.

A todos os meus professores e professoras pela excelência que eles conferem ao curso de Letras-Língua Inglesa da UFCG/CFP Campus de Cajazeiras.

Aos meus colegas de curso mais estimados, Gercica Francelino, Tatiana Mendes, Jocilânia Brasil, Mateus Carvalho, Larissa Lacerda, Robson Renan, Kimbilly Vanessa, Paloma Duarte, Paloma Alves, Francisco Fábio, por cada sorriso, piada e lanche dividido. O apoio, os conselhos, os abraços, a compreensão e o amor de vocês tornaram ainda mais honrada minha jornada.

Aos funcionários da UFCG, principalmente, Ana Maria, secretária da coordenação do curso de Letras Língua Inglesa, pelas palavras de ânimo quando chegava chorando ou cabisbaixa em seu ambiente de trabalho.

À Edilma, auxiliar da limpeza, pelas conversas, pela admiração e pela atenção em tardes solitárias de leitura na Biblioteca.

Ao professor Onireves Monteiro de Castro pelo amor à língua(gem) inculcido em mim, pela amizade e confiança.

Ao meu professor de Estudos da Tradução, Marcílio Queiroga, cujo preparo e maestria em seu trabalho me reviveram a paixão pelo curso e fizeram este trabalho ser melhor.

Aos pastores Paulo Van Loh e Paulo Bondezan, editor e tradutor do Voz de Melodia, pela disponibilidade e gentileza em ajudar com informações sobre a coletânea e os hinos.

E, por último, mas de modo algum, menos importante, ao meu namorado Elionaldo Rofino, por sua companhia, seu amor, ensino e incentivo. O desejo de inaugurar nova(s)

jornada(s) junto a ele me fez ler mesmo quando não queria, escrever quando estava abusada.
Te amo, “amorzão”!

RESUMO

A tradução cantável de canções é uma tarefa complexa, que lida não apenas com as diferenças linguísticas entre as letras, mas também com as restrições impostas pela música da canção fonte. Além disso, quando se trata de música sacra, o tradutor (a) lidará com o elemento teológico e características culturais próprias do público alvo. Esse fenômeno, apesar de sua presença no dia-a-dia através de filmes, séries televisivas, música *pop*, liturgias, dentre outros, não tem recebido a atenção que merece pelo contexto acadêmico, de modo especial, no contexto nacional, que mais produz versões traduzidas do que recebe. Assim, levando em conta a especificidade desse fenômeno, e o modesto número de pesquisas brasileiras na área, este trabalho tem como objetivo contribuir para uma melhor compreensão do trabalho tradutório de canções a partir da análise de três traduções para a língua portuguesa de hinos cristãos originalmente escritos em inglês, disponíveis na coletânea Voz de Melodia (2004), editada e utilizada por Batistas Regulares no Brasil. Para tanto, o fundamento da análise proposta é a Abordagem do Pentatlo, modelo para tradução de canção proposto por Low (2005) na esteira da teoria funcionalista de Vermeer (1989), a saber, a teoria de *Skopos*. Como metodologia, este estudo faz uso da pesquisa bibliográfica de natureza qualitativa, pois o que importa aqui é um aprofundamento da compreensão das traduções cantáveis de canções a partir do referencial mencionado. Por fim, a partir da análise, conclui-se que os cinco critérios propostos pela abordagem do Pentatlo não apenas orientam o trabalho tradutório com o gênero canção para produção de versões, mas também servem de ferramenta analítica e de compreensão desse fenômeno.

Palavras-chave: Tradução de canção. Princípio do Pentatlo. Teoria de Skopos. Hinos cristãos.

ABSTRACT

Singable translation of songs is a complex task, dealing not only with the linguistic differences between the lyrics, but also with the constraints imposed by the original score of the song. In addition, when it comes to sacred music, the translator will deal with the theological element and cultural characteristics of the target audience. This phenomenon, despite its daily presence through films, television series, POP music, liturgies, among others, has not received the attention it deserves from the academic context, especially in the national context, which produces more translated versions than receives them. Thus, taking into account the specificity of this phenomenon, and the modest number of Brazilian researches in the area, this work aims to contribute to a better understanding of the translation work of songs from the analysis of three Portuguese translations of originally Christian hymns written in English, available in the hymn book *Voz de Melodia* (2004), edited and used by Regular Baptists in Brazil. For this, the proposed analysis lean on the Pentathlon Approach, a model for song translation proposed by Low (2005) whose foundation is the functionalist theory of Vermeer (1989), namely, the Skopos theory. As methodology, this study makes use of bibliographic research of a qualitative nature, for the emphasis here is not a numerical representation, but rather a deepening of the comprehension of the singable translations of songs from the referential mentioned. Finally, from the analysis, it is concluded that the five criteria proposed by the Pentathlon approach not only guide the translation work with songs in order to produce useful versions, since they also serve as an analytical and understanding tool for this phenomenon.

Keywords: Song Translation. Pentathlon Approach. Skopos theory. Christian Hymns.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
1. ESTUDOS DA TRADUÇÃO: ORIGEM E DESDOBRAMENTOS.....	13
1.1 FUNCIONALISMO NA TRADUÇÃO: A TEORIA DE <i>SKOPOS</i>	14
2. TRADUÇÃO DE CANÇÃO: ALGUNS APONTAMENTOS.....	22
2.1 MOTIVAÇÕES COMERCIAIS PARA TRADUÇÃO DE CANÇÕES.....	24
2.2 PESQUISAS NA ÁREA DE TC NOS CONTEXTOS NACIONAL E INTERNACIONAL.....	26
2.3 A ABORDAGEM DO PENTATLO.....	28
2.3.1 CANTABILIDADE.....	30
2.3.2 SENTIDO.....	32
2.3.3 NATURALIDADE.....	32
2.3.4 RITMO.....	33
2.3.5 RIMA.....	34
3. A ABORDAGEM DO PENTATLO COMO ESTRATÉGIA ANALÍTICA PARA TRADUÇÕES CANTÁVEIS.....	38
3.1 <i>HOW CAN I FEAR</i>	43
3.2 <i>LORD, I NEED YOU</i>	51
3.3 <i>REJOICE IN THE LORD</i>	56
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	62
REFERÊNCIAS.....	65
ANEXOS	

INTRODUÇÃO

Existem diferentes razões para se traduzir uma canção, no entanto, tradução cantável de canção demanda critérios específicos. Neste trabalho serão discutidos aspectos em relação a essa prática, implicações e especificidades. Um diferencial da tradução de canção destinada ao canto é que o seu público é, de certo modo, bem definido, e aprecia ouvir canções em sua língua nativa. As projeções desse fenômeno são maiores do que quando começaram a surgir os primeiros estudos na área, que versavam sobre a tradução de óperas, canções advindas de poemas clássicos postos em música, e hinos religiosos, visto que hoje, atualmente é uma expectativa certa de que versões cantáveis serão produzidas, por artista da música *pop*, estúdios de filmes, séries etc.

Existem também razões variadas para se querer estudar “tradução de canção”. Primeiramente falando de razões pessoais que podem impulsionar uma pesquisa, no caso deste estudo, a autora tem convivido com versões traduzidas regularmente, e após iniciar o estudo das disciplinas de Estudos da Tradução I e II durante o curso de Letras-Inglês, sua curiosidade foi despertada para se inteirar sobre as características dessa prática com o auxílio de uma perspectiva acadêmica. Assim, as disciplinas de Estudos da Tradução I e II foram responsáveis por dispor de um ramo de pesquisa e um arcabouço teórico para que essa ação humana e, conseqüentemente, cultural fosse explorada academicamente.

Foi apresentado um interesse pessoal que encontrou um espaço acadêmico para ser concretizado. No entanto, pode-se dizer que o número modesto de pesquisas na área de Tradução de Canção¹ no Brasil, especialmente de canção religiosa, além de uma motivação, se constitui como uma qualidade para este trabalho lhe conferindo maior relevância. Como dito, o campo de TC possui poucas pesquisas, de modo geral, porém, percebe-se que este é um campo de crescente interesse. Um trabalho nacional que contribuiu para visualização de uma pesquisa de modo concreto foi a dissertação de mestrado de Nathanael Ferreira França Rocha (2013), *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*. Foi desta dissertação que se extraíram as primeiras referências, porém, vale ressaltar que o autor não utiliza o Princípio do Pentatlo como ferramenta analítica principal, como o faz esta pesquisa, mas, a Gramática Sistêmico Funcional, usando do Pentatlo apenas algumas considerações.

¹ Doravante TC

A área de TC geralmente é tratada a partir de abordagens pertinentes ao trabalho com tradução de poemas (LOW, 2003a), e, mesmo havendo pontos paralelos entre poemas e canções, estas carecem de um aporte que lhes faça jus em sua integralidade, ou seja, que considerem seu elemento verbal, letra, e sua música. Também existem trabalhos na área que se utilizam de teorias linguísticas como a Semiótica, a Gramática Sistemico Funcional, dentre outros. Assim, a problemática com a qual esta monografia lida é oriunda da falta de um referencial teórico que se destine à análise de canções de modo específico e suficiente. Dessa forma, a hipótese do estudo é apontar a utilização de um conjunto de critérios designados para a produção de traduções cantáveis de canções, o Pentatlo, como uma ferramenta analítica para que futuras pesquisas no campo de TC tenham um caminho já conhecido e experimentado por um estudo prévio.

Sobre a metodologia aqui empregada, tomando por base os pressupostos de Gerhardt e Silveira (2009), foi adotada a pesquisa bibliográfica, qualitativa (de natureza básica) e exploratória. Bibliográfica, porque o procedimento exigiu apenas o levantamento de literaturas (impressas e/ou virtuais) do tipo: livros, teses, artigos, entre outros, para as informações necessárias sobre a área de TC, Estudos da Tradução, hinos cristãos dentre outros. **Qualitativa**, porque não se preocupa com uma “representatividade numérica” (p.31) e sim de um aprofundamento da compreensão sobre traduções cantáveis de canções a partir do referencial levantado. Sua **natureza é básica** porque “objetiva gerar conhecimentos novos, úteis para o avanço da ciência, sem aplicação prática prevista” (p.34), e por fim, quanto aos objetivos, **exploratória**, “porque tem como objetivo proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito ou a construir hipóteses” (p.35).

No tocante ao aporte teórico, um nome citado por diversos trabalhos na área de TC, e neste trabalho naturalmente, é o modelo para traduções de canções do neozelandês, Peter Alan Low, a saber, o Princípio/Abordagem do Pentatlo, publicado, primeiramente, em 2003, dentro de um artigo intitulado *Singable translation of songs* e, em seguida, em 2005, em *The Pentathlon approach to translate songs*. No Pentatlo, Low apresenta cinco critérios para tradução de canção, são eles, a cantabilidade, a naturalidade, o sentido, a rima e o ritmo, que podem auxiliar o tradutor na tarefa de produzir versões bem sucedidas, tanto pela sua pertinência como pelo seu paradigma funcional, pois o Pentatlo toma como base a teoria de *Skopos* de Hans Vermeer.

A teoria de *Skopos* de Vermeer (1989) elege o propósito/função como o ponto de compreensão e ação para as escolhas do processo tradutório. Isto posto, pode-se dizer que a

junção da Teoria de *Skopos* com o Pentlato de Low, resulta na seguinte síntese: uma canção pode ser traduzida observando os cinco critérios de Low conforme o propósito geral da comissão, e de acordo com os objetivos que se cria dentro de cada critério, que também devem ser tratados de modo dinâmico em relação equilibrada um com o outro. Esta conjuntura não serve apenas para o trabalho tradutório, pois ela pode ser tomada como ferramenta analítica para versões cantáveis.

Diante do exposto, o objetivo geral desta pesquisa é compreender melhor o trabalho tradutório de canções a partir da análise das traduções cantáveis para o português de hinos religiosos escritos originalmente em língua inglesa. O enquadre dessa análise é a Abordagem do Pentlato de Low (2003 e 2005) que leva em consideração o paradigma funcional da Teoria de *skopos* de Vermeer (1989). Os hinos para a análise são “*How can I fear*”, “*Lord, I need you*” e “*Rejoice in the Lord*”, todos escritos por Ron Hamilton, e traduzidos por Paulo Bondezan, publicados na coletânea de hinos Voz de Melodia (2004) sob os títulos de, respectivamente, “Não temerei”, “Preciso do Senhor” e “Regozija em Deus”.

Quanto aos objetivos específicos, estes são: revisar as principais proposições da teoria de *Skopos*, a fim de se situar quanto às suas influências sobre o modelo de Low (2005); descrever os critérios da Abordagem do Pentlato de Low e aplicar este modelo teórico para análise das canções referidas. Para satisfazer os objetivos mencionados, este trabalho apresenta as seguintes partes: o capítulo 1, onde se apresentam as proposições da Teoria de *skopos*. Em seguida, o capítulo 2 traz as descrições dos critérios do Pentlato. Adiante, sob o pano de fundo das teorias mencionadas, no capítulo 3, a análise dos três hinos discriminados acima é realizada. E por fim, se apresentam as considerações finais, onde se retoma o que foi dito durante o trabalho, de forma resumida, e as conclusões oriundas da análise das canções.

Por fim, é importante frisar algumas características do texto que se apresenta adiante. Primeiramente, pelo fato deste trabalho lidar, além da área de Estudos da Tradução, com música cristã, que ecoa aspectos bíblico-teológicos, é normal que se espere a referência a conceitos e/ou termos nucleares a respeito dessas áreas de confluência. Além disso, é clara a ênfase sobre os elementos textuais que a análise realiza, porém, devido à ligação indissociável entre a letra da canção e a música, é necessário que este último elemento também receba certa atenção. Sobre as partituras, onde se encontram as notações referentes ao lado musical do gênero canção, os leitores poderão conferir o que for afirmado sobre elas ao longo da análise nos anexos do trabalho, onde estas estão colocadas. E, por último, as citações em língua estrangeira, quando se tratando de tradução própria, foram disponibilizadas em notas de

rodapé na página correspondente para que o leitor assim as compare com o original. Já nos casos em que haja a obra citada traduzida e publicada no país, esta será referenciada ao final do trabalho juntamente com as demais referências.

1. ESTUDOS DA TRADUÇÃO: ORIGEM E DESDOBRAMENTOS

Este capítulo versa sobre as proposições mais significativas da teoria funcionalista de tradução de Hans Joseph Vermeer com o objetivo de situar os leitores no que se refere ao enquadramento teórico para a análise do corpus em questão. Para tanto, primeiramente, será referenciada, de modo breve, a constituição da disciplina de Estudos da Tradução, que se expandiu e hoje apresenta possibilidades de pesquisas com diversas ênfases e perspectivas. Em seguida, são apresentados conceitos chaves das proposições da teoria de *Skopos* de Vermeer, teoria que surge sobre a esteira do funcionalismo que, já no final da década de 1970 e início dos anos 80, é razão para relevante mudança nos rumos que a disciplina tomava. (MUNDAY, 2001, p. 73).

A abordagem funcionalista surgiu dentro de reflexões concernentes à disciplina acadêmica Estudos da Tradução², que conta com um recente histórico de consolidação enquanto tal, pois ela advém das últimas décadas do século passado, e está em operação até então. Embora a tradução enquanto prática esteja presente na humanidade há centenas de anos, e algumas reflexões sobre a prática também tenham sido desenvolvidas ao longo de sua trajetória, elas não se atinham a questões metodológicas ou problemáticas sobre o fazer tradutório de modo preciso.

Para se colocar em termos pontuais a respeito do início dos ET, é interessante referir-se a uma publicação que “demarcou” espaço para o surgimento da disciplina propriamente dita, pois até recentemente a área de tradução estava sendo adendo de outras disciplinas, como Literatura Comparada, Ensino de Línguas, Linguística Contrastiva, conforme Munday (2001, pp. 8-9). Essa publicação intitulada *The name and nature of translation studies*, de James Holmes (1988) é comumente considerada como seminal por diversos autores, dentre eles, Munday (2016), Gentzler (1993) e Snell-hornby (2006), e, conforme Munday (2016), é também uma ampliação de um texto publicado pelo autor no Terceiro Congresso de Linguística Aplicada na Universidade de Copenhague, em 1972.

A contribuição mais relevante do artigo de Holmes foi a apresentação de um quadro panorâmico sobre os campos de pesquisa contemplados pelos Estudos da Tradução. Além disso, no referido trabalho, propõe-se uma subdivisão na disciplina, entre ramo “puro” e ramo “aplicado”. De modo geral, as referidas ramificações dos Estudos da Tradução, conforme o

² Doravante ET.

autor, correspondem ao seguinte: o ramo puro diz respeito a questões mais teóricas e/ou descritivas, enquanto que o ramo aplicado, como sugerido pelo próprio nome, se trata de questões de ordem prática como o treinamento para formação de tradutores, ferramentas tradutórias, entre outras questões.

Em resumo, Holmes propôs tanto um nome quanto um apanhado do que a área de tradução era até aquele momento. Este apanhado é, em 1995, representado em forma de mapa por Gideon Toury, em que se explicita e torna ainda mais conhecida essa perspectiva. Muitos estudos se desenvolveram desde então, e a área se expandiu ainda mais, contando com a interdisciplinaridade que lhe é intrínseca e a autonomia de um campo acadêmico, que por dialogar com outros campos pode apresentar uma terminologia pouco ou em nada própria/original.

Os Estudos da Tradução sofreram algumas influências, especialmente de proposições linguísticas que prendiam o produto do trabalho tradutório ao texto de origem, e reforçava as argumentações em favor do compromisso com a fidelidade ou da equivalência ao texto de partida, com ênfase nos elementos estritamente formais, conforme se observa em Munday (2016, pp. 59-60). Porém, essa ênfase linguística começou a ser confrontada já a partir da década de 1970 (Nord, 2017, p. 9), quando se pode observar o surgimento de perspectivas diferentes dentro dos estudos da Tradução. Dentre esses novos olhares, uma proeminente abordagem se deu no contexto alemão, o funcionalismo, representado por nomes como Katharina Reiss, Snell-Hornby, Hans Vermeer, Christiane Nord, dentre outros. Embora o conceito de equivalência predominasse em muitas correntes de discussão sobre a tradução, esta passou a ser vista por outras perspectivas, não mais meramente linguístico-estruturais.

1.1 FUNCIONALISMO NA TRADUÇÃO: A TEORIA DE *SKOPOS*

Uma perspectiva que descontinuou abordagens focadas na equivalência linguística em torno da tradução foi o funcionalismo (NORD, 2017), que propôs uma mudança de paradigmas para a pesquisa e prática na área, não anuindo com as noções de estrita equivalência linguística ao texto-fonte. Ao invés desse movimento de retrospectão, praticamente obrigatório, em que se preconizam o texto e, quando muito, a cultura de origem, o funcionalismo permite que uma tradução possa ser realizada de modo prospectivo dando maior importância à língua, cultura, situação e receptores do texto alvo (REISS & VERMEER, 2013, p. 71).

Parte da fundamentação teórica da presente pesquisa, a Teoria de Skopos, é fruto do funcionalismo. *Skopos* é uma palavra grega, que significa propósito ou objetivo. Ao longo deste trabalho, ela será mantida em sua forma original tanto para causar maior contraste, como por ser um termo técnico da própria teoria. Além disso, suas traduções possíveis, e até mesmo a palavra função, serão utilizadas como sinônimas dela. O termo é utilizado para qualificar uma abordagem alemã dos Estudos da Tradução, a já mencionada Teoria de Skopos (skopostheorie), encabeçada por Vermeer. A principal obra a respeito da teoria é o livro *Towards a general theory of translational action*, traduzida para o inglês por Christiane Nord, em 2013, de seu original em alemão *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*, de 1984.

Nessa publicação Vermeer se une com Katharina Reiss, também funcionalista, cujas proposições tinham forte base na teoria de equivalência, por isso que se observa na junção das duas visões funcionalistas sobre tradução uma noção bifocal, isto é, da perspectiva de cada autor - o livro se divide em duas partes. A proposta de Vermeer é considerada uma teoria mais geral, enquanto que a proposta de Reiss, no próprio livro, é chamada de “teorias específicas”. Sobre isso, Christiane Nord (2018, p.26) escreve:

Há, no entanto, certa discrepância entre as duas partes do livro, em grande parte devido ao fato de Reiss ter tentado ajustar sua abordagem textual, originalmente baseada na teoria da equivalência, à abordagem acional de Vermeer.

É compreensível essa dissonância entre as reflexões dos autores, visto que suas proposições, de modo geral, se alinham a partir de dois paradigmas diferentes (teoria da ação x teoria da equivalência), mas ambos abordam um assunto paralelo que é a questão do *skopos*, o que fez os autores unirem suas propostas numa mesma obra, que se tornou uma referência indispensável para a área de ET.

Na primeira parte de *Towards a general theory of translational action*, onde se apresentam as proposições de Vermeer, é exposta uma definição que orientará todas as outras. Orientado pela teoria da ação a partir, especialmente, das proposições de Justa Holz-Mänttari, Hans aprecia a tradução na forma de uma ação humana e como tal, a tradução é investida de um propósito ou propósitos, e este (ou estes) passa (m) a ser o paradigma para a ação tradutora, fazendo jus, assim, ao nome da teoria, ou seja, teoria de skopos/propósito/função.

Conforme a teoria de Vermeer, “as decisões de uma tradução baseiam-se em uma regra fundamental que não só determina se algo é transferido e o que é transferido, mas

também como é transferido, ou seja, de acordo com qual estratégia”, isto é, “uma ação de tradução é governada por seu propósito” (REISS & VERMEER, 2014, p. 85)³.

Em conformidade com isso, Christiane Nord, definindo a visão funcionalista de Vermeer em termos contrastivos em relação às noções meramente linguísticas de equivalência, diz: “Em uma visão funcional de tradução, a equivalência entre texto fonte e texto alvo é encarada como sendo subordinada a todo *skopos* de tradução possível, e não como um princípio de tradução válido “de uma vez por todas” (NORD, 2016, p. 53)”. Nord é um importante nome dentro do funcionalismo, tanto por traduzir, como por fomentar a difusão das obras de Vermeer e Katharina, além de possuir várias pesquisas publicadas nessa área, sendo assim, uma intérprete da teoria que enriquece a descrição do assunto.

Além da predominância do *skopos* para tradução, é notável que o status do texto fonte sofre mudanças. O texto de origem é “destronado” de sua condição *sine qua non* no encargo tradutório. Sobre essa mudança de status do texto de partida, para que possíveis quebras de expectativas sejam evitadas, Vermeer sugere que seu “destronamento” seja conscientizado não somente entre os tradutores, mas entre o público em geral (VERMEER, 1989, p. 222), porém como isso pode ser feito, o autor não explicita.

Sobre essa questão de mudança quanto ao papel do texto fonte e outras implicações da teoria em questão, Anthony Pym, em seu livro *Exploring translation theories*, afirma que:

Para ele [Vermeer], as decisões do tradutor não poderiam mais ser baseadas apenas no que estava na fonte. Uma vez que você aceita esse princípio [a regra do *skopos*] com seriedade, toda uma nova dimensão se abre. De repente, há inúmeros atores sociais envolvidos: o cliente pagador, a pessoa que realmente deu encargo (talvez uma empresa de tradução ou agência), o tradutor, uma série de especialistas que ajudam potencialmente o tradutor, editores que controlam o tradutor e esperançosamente o leitor final ou usuário da tradução.⁴

Nesta citação de Pym, tocou-se em vários aspectos que serão descritos logo mais, como a regra do *skopos*, sua regra sociológica e o papel do encargo tradutório, porém, agora, convém acentuar que a abordagem de Vermeer enxerga a tradução como uma atividade que

³ translational decisions are based on a fundamental rule which not only determines whether something is transferred and what is transferred, but also how it is transferred, i.e. according to which strategy. A translational action is governed by its purpose.

⁴ For him, the translator’s decisions could no longer be based solely on what was in the source. Once you accept that principle seriously, a whole new dimension opens up. Suddenly there are numerous social actors involved: the paying client, the person actually giving the job (perhaps a translation company or agency), the translator, a series of experts potentially helping the translator, editors controlling the translator, and hopefully the final reader or user of the translation. (PYM, 2010, p 54 – acréscimos nossos)

lida com muito mais elementos do que textos, pois, sendo a produção e a tradução de um texto uma ação humana, não convém enxergá-la de uma perspectiva apenas linguística, por isso, outros fatores, como, extratextuais são considerados e estes podem, sim, afetar o trabalho do tradutor, quanto ao processo de tradução, e também quanto ao produto final.

A atuação do propósito em uma tradução é de caráter paradigmático para a abordagem em questão. Reiss & Vermeer (2014, p. 90) descreve uma regra em sua teoria, e a mais proeminente em todo o processo de tradução, que ele chama de a “regra do skopos”. E ainda afirma que, à luz da função, “para a ação translacional, podemos dizer que “o fim justifica os meios”. Pode haver vários elementos em um conjunto de propósitos ($N > 1$), em ordem hierárquica. Os fins devem ser justificáveis (razoáveis)”.⁵

Uma sub-regra maior é a “regra sociológica”, que diz respeito ao papel que comissionários e agentes publicadores podem desempenhar na tradução, isto é, uma relação entre sujeitos sociais, não mais no âmbito do texto em si. Esta questão é lidada pelo tradutor, que tem a responsabilidade de perceber o mais claro possível a intenção do texto fonte, e ao mesmo tempo, ajustar o alcance dessa intenção pelo texto alvo de modo que se harmonize com intenções, sejam elas editoriais ou do comissionador (comissioner) isto é, aquele que encomendou a tradução.

Sobre o encargo ou comissão, Vermeer (1989, p. 229) define que este é “a instrução, dada por si mesmo ou por outra pessoa, para realizar uma determinada ação - neste caso: para traduzir”.⁶ Este, juntamente com a cultura e o leitor alvos, é mais um fator extratextual que a teoria de Skopos considera, e pode, assim, oferecer ao tradutor outros aportes, fazendo com que seu trabalho não se ancore apenas na textualidade concreta do material de partida. Além disso, uma especificação objetiva do skopos pela comissão/encargo permite que tradutor possa fazer escolhas mais precisas quanto à metodologia, estratégias tradutórias, e no caso destas, existe até uma ampliação de acordo com o que se almeja, como por exemplo, o autor afirma que fica mais fácil decidir sobre o que “traduzir”, o que “parafrapear” ou o que será totalmente “adaptado” (VERMEER, 1989, p. 231), e dessa forma, conferir ao trabalho do tradutor um critério diversificado quanto ao julgamento da sua responsabilidade de ser adequado seja na esfera do texto traduzido em si, em relação às suas escolhas, ou em relação ao seu encargo tradutório.

⁵ for translational action, we can say that ‘the end justifies the means’. There may be a number of elements in a set of purposes ($N > 1$), in hierarchical order. Purposes must be justifiable (reasonable).

⁶ the instruction, given by oneself or by someone else, to carry out a given action—here: to translate.

A responsabilidade do tradutor em oferecer uma tradução compatível em termos de *skopos* com o texto fonte e com o encargo tradutório, além de apresentar um produto confiável para os receptores, é chamada de lealdade (NORD, 2016, p. 62) e advém, assim como a noção de *skopos*, da influência da teoria da ação sobre a concepção de tradução de Vermeer, tendo em vista que a lealdade é um princípio ético de valor primário nas relações entre sujeitos sociais. Enquanto esses ajustes de propósitos de sujeitos sociais recebem o nome de lealdade, a relação de semelhança ao nível técnico, entre o texto fonte e o texto alvo, como diz Nord (2016, p. 51), é chamada de fidelidade.

Embora exista uma relação de coerência/fidelidade entre o texto fonte e o texto alvo conforme a teoria de Hans, essa relação está subordinada ao *skopos*. Assim, “Se o *skopos* exige uma mudança de função, o critério exigido já não é a coerência intratextual com o texto fonte, mas passa a ser a adequação ou a apropriação em relação ao *skopos*” (NORD, 2016, p.54). É notável, então, que para a abordagem em questão, não existe fator, relação, atitude relativa à tradução que não esteja subordinada a regra do *skopos*.

Para a teoria em questão é possível, e até aceitável, que um texto alvo difira de um texto fonte tanto em termos de forma como de distribuição de conteúdo, além de disparidades quanto aos objetivos que são definidos para cada um, porque “o texto alvo, [chamado de *translatum* por Vermeer], é orientado pela cultura alvo, e isso é o fator determinante de sua adequabilidade” (VERMEER, 1989, p. 223).⁷

No entanto, o oposto também é possível, isto é, que o *skopos* de uma tradução seja o mesmo que o de seu texto fonte. Vermeer (1989, p.223) explica que:

Não seria necessário dizer que um *translatum* também pode ter a mesma função (*skopos*) do que o seu texto fonte. No entanto, mesmo neste caso, o processo de tradução não é meramente uma “transcodificação” (a menos que essa variedade de tradução seja realmente pretendida), já que de acordo com uma teoria uniforme de tradução um *translatum* deste tipo é também orientado principalmente, metodologicamente, para um alvo situação cultural ou situações.⁸

Como visto, não é porque a função que um texto de partida desempenha seja a mesma que a de um texto alvo que seja demandada do processo de tradução apenas uma

⁷ [t]he target text, the *translatum*, is oriented towards the target culture, and it is this which ultimately defines its adequacy.

⁸ It goes without saying that a *translatum* may also have the same function (*skopos*) as its source text. Yet even in this case the translation process is not merely a “trans-coding” (unless this translation variety is actually intended), since according to a uniform theory of translation a *translatum* of this kind is also primarily oriented, methodologically, towards a target culture situation or situations.

transcodificação, o que é entendido aqui, como a tentativa de uma transferência literal dos elementos formais de um texto para outro. Um exemplo disso acontece neste trabalho, em que se analisa a tradução de textos (musicais) que desempenham o mesmo papel que seus textos originais, e será mostrado que foram necessárias outras estratégias de tradução, que não a tradução literal, para satisfazer aos outros objetivos que cercam a utilização desses textos. Tais questões serão retomadas em maiores detalhes no terceiro capítulo deste trabalho.

Quando se trata da relação entre texto fonte e texto alvo ainda, no que diz respeito à “coerência intertextual”, esta será, como todas as decisões na teoria de Vermeer, avaliada à luz do *skopos*. Se o propósito de uma tradução for o de refletir, diga-se, a sintaxe do texto de partida, então, será desejável que o texto alvo possa imitá-la o mais aproximadamente possível. Igualmente, se o propósito de uma tradução for imitar a estrutura do seu texto de referência, é esperado que assim ela o faça, pois está sendo regida pelo propósito. Portanto, a escolha por manter, ou suprimir, ou até expandir elementos é hierarquicamente definida pela “regra do *skopos*”.

Quanto ao que a palavra *skopos* pode se referir na teoria, Christiane Nord, mostra como a noção de *skopos* é aplicada de diferentes formas:

Nós podemos distinguir entre três possíveis tipos de propósito no campo da tradução. O propósito geral almejado pelo tradutor no processo de tradução (talvez sustento), o propósito comunicativo almejado pelo texto alvo na situação alvo (talvez instruir o leitor), e o propósito almejado por uma estratégia ou procedimento particular (por exemplo, traduzir literalmente para mostrar particularidades da lingual fonte) (cf. Vermeer 1989a:100). Mesmo assim, o termo Skopos geralmente se refere ao propósito do texto alvo. (NORD, 2018, p.27)⁹

Apesar de se observar essas diferentes instâncias de *skopos*, a regra geral que Vermeer formulou se aplica repetidamente para estes e para outros casos também, porque o propósito é o critério decisivo em qualquer situação nesta abordagem.

Sobre o propósito da tradução, é importante dizer também que a intencionalidade de uma ação pode não ser algo inerente a ela de modo absoluto, mas, sim, interpretada e atribuída a ela. Neste sentido, Nord (2018, p.19), afirma que:

⁹ We can distinguish between three possible kinds of purpose in the field of translation: the general purpose aimed by the translator in the translation process (perhaps ‘to earn a living’), the communicative purpose aimed at by the target text in the target situation (perhaps ‘to instruct the reader’), and the purpose aimed at by a particular translation strategy or procedure (for example, ‘to translate literally in order to show the structural particularities of the source language’) (cf. Vermeer 1989a:100). Nevertheless, the term Skopos usually refers to the purpose of the target text.

A intencionalidade pode estar associada ao tradutor ou, mais frequentemente, à pessoa que é o "iniciador" do processo de tradução. A intenção de tradução pode ou não ser semelhante à intenção que orienta o remetente original ou o produtor de texto na produção do texto-fonte.¹⁰

Assim, o tradutor pode ser visto como o intérprete-construtor da intenção de um texto. No entanto, vale reiterar as influências do encargo tradutório sobre a função de uma tradução. No artigo intitulado *Skopos and commission in translational action* (1989), Vermeer deixa claro que o encargo ou comissão de uma tradução é parte constituinte do seu *skopos*:

O objetivo de qualquer ação tradutória e o modo no qual ela será realizada, são negociados com o cliente que comissiona a ação. Uma especificação precisa sobre o objetivo e o modo é essencial para o tradutor. — Isto é, claro, analogamente verdadeiro da tradução propriamente dita: *skopos* e modo de realização devem ser adequadamente definidos caso se espere que o tradutor do texto cumpra sua tarefa com sucesso.¹¹ (p. 221)

Como se observa nesta citação, as implicações de um *skopos* bem definido pelo encargo de uma tradução para o agente responsável por realizá-la, são de benéfico efeito para o trabalho do tradutor, especificando-lhe estratégias, metodologias, dando mais justificativas para suas escolhas, e seja pela interpretação do tradutor, ou pelo encargo, o propósito de uma tarefa tradutória é sua referência primeira, e como subentendido, o que garante se ela foi bem sucedida ou não é a concretude do mesmo.

A essa altura, cabe referenciar como Vermeer compreende a abrangência de sua teoria, ao dizer que ela não determina que um texto traduzido deve sempre estar de acordo com a cultura alvo, mas que esta é apenas uma das possibilidades, dentre tantas outras que forem demandadas por propósitos diversos. É igualmente considerado pelo autor que uma tradução de comportamento oposto, isto é, que objetive expressar as características da cultura fonte por meio da cultura alvo, também é outra possibilidade. Em suas palavras, ele diz que “Tudo entre esses dois extremos é igualmente possível, incluindo casos híbridos. Saber qual é o sentido de uma tradução, estar consciente da ação - esse é o objetivo da teoria do *skopos*.”

¹⁰ Intentionality may be associated with the translator or, more often, with the person who is the ‘initiator’ of the translation process. Translational intention may or may not be similar to the intention guiding the original sender or text producer in the production of the source text.

¹¹ The aim of any translational action, and the mode in which it is to be realized, are negotiated with the client who commissions the action. A precise specification of aim and mode is essential for the translator.— This is of course analogously true of translation proper: *skopos* and mode of realization must be adequately defined if the text-translator is to fulfill his task successfully.

(VERMEER, 19989, p.221). Se um tradutor age dessa ou de outra maneira, que ele saiba dizer o “*porquê*” de assim fazê-lo, é a isso que a teoria de *skopos* diz respeito.

Em síntese, é importante frisar que esta teoria contribuiu para uma mudança de paradigma dentro da disciplina Estudos da Tradução. No lugar da tradicional busca pela equivalência (linguística predominantemente) entre texto de partida e texto de chegada, a noção de funcionalidade se torna princípio norteador, e a equivalência se torna apenas mais uma das possibilidades do trabalho da tarefa tradutória, caso essa lhe faça jus em termos de função.

Além disso, o crivo acional da teoria funcional de Vermeer permite enxergar o texto como uma ação de tradução baseada num texto fonte, para quem os sujeitos envolvidos são um emissor e um receptor, ambos de línguas e culturas diferentes, tendo como elemento mediador entre eles, o tradutor, que por sua vez, é encarregado de compreender o *skopos* do texto fonte em sua situação comunicativa, e projetá-lo, conforme o encargo, no texto alvo também consoante a situação comunicativa.

A teoria de *skopos*, portanto, pode ser descrita nos termos de uma nova orientação dentro das teorias de tradução, que se importa menos com uma equivalência que se prende a textualidade concreta do texto de partida somente, para prestar mais atenção ao contexto de recepção do texto de chegada, e as particularidades de cada tarefa tradutora. Em outras palavras, pode-se dizer desse movimento de prospecção desempenhada por um encargo tradutório em que a equivalência é alcançada em satisfazer o(s) propósito(s) do texto alvo com o produto da tradução.

Pelas múltiplas possibilidades de aplicações e por seu paradigma funcional, a teoria de *Skopos* é tomada como ancoragem para o modelo de tradução de canções proposto por Peter Low (2005) em *The pentathlon approach to singable translation of songs* (A abordagem do Pentatlo para traduções cantáveis de canções). No capítulo a seguir, será apresentado o referido modelo teórico para o trabalho com tradução de canções, que toma por base a Teoria de *Skopos* de Vermeer apresentada aqui.

2. CANÇÃO E TRADUÇÃO: ALGUNS APONTAMENTOS

Neste capítulo, são apresentadas questões pertinentes ao lugar da Tradução de Canção dentro dos Estudos da Tradução, à presença de versões traduzidas no mercado, pesquisas sobre TC no contexto internacional e nacional, e, finalmente, é apresentado o modelo para o trabalho com tradução cantável de canção proposto por Peter Low (2005), a saber, a “Abordagem do Pentatlo para tradução de canções”¹², com o objetivo de situar os parâmetros para análise das canções realizada no capítulo seguinte. Isto posto, convém começar falando sobre a relação entre canção e tradução e seu espaço na referida disciplina.

Os ET compreendem diversos ramos de pesquisa. Em relação a essa disciplina, existe um número considerável de obras que apresentam uma visão panorâmica sobre suas respectivas questões teóricas. Um livro que faz parte dessa bibliografia é o *The Map* (2002), de Jenny Williams e Andrew Chesterman. Apesar do recuo de dezesseis anos, esse material se mostra ainda como um importante sinalizador de pesquisas possíveis dentro dos ET, especialmente para quem está começando suas investigações e deseja ter acesso a um assentamento científico da área.

O referido livro apresenta uma lista de doze áreas gerais de pesquisa nos ET que compreendem subcategorias, de acordo como os autores as percebem e as classificam. Dentre elas, está a tradução de textos religiosos (WILLIAMS & CHESTERMAN, 2002, p. 11), inserida no tópico “tradução de gêneros”. Os textos desta pesquisa podem ser parcialmente enquadrados dentro dessa categoria com certas ressalvas, conforme será explicado mais adiante. Além de textos religiosos, pode-se perceber uma breve menção sobre a área de Tradução de Canção via tradução de ópera, dentro da categoria que os teóricos chamam de “tradução multimídia”, porém, o *The map* não trata de modo específico do campo da TC, embora existam pesquisas até bem mais antigas que o próprio livro. Possivelmente isso se justifique pelo fato da proposta do livro não ser exaustiva quanto às descrições de todas as áreas de estudo possíveis, nem mesmo das que são referenciadas.

A TC lida com um texto peculiar, pois a canção é um gênero textual que articula linguagem verbal e linguagem musical¹³ em sua forma. Sobre esta questão, Nelson Costa explica que:

¹² The pentathlon Approach to translating songs.

¹³ Autores como Cooke (1959/2001 apud Minors, 2013 p. 01) consideram a música uma língua.

A canção é um gênero híbrido, de caráter intersemiótico, pois é resultado da conjugação de dois tipos de linguagens, a verbal e a musical (ritmo e melodia). Defendemos que tais dimensões têm de ser pensadas juntas, sob a pena de confundirmos a canção com outro gênero [...] Assim, a canção exige uma tripla competência: a verbal, a musical e a lítero-musical, sendo esta última, a capacidade de articular as duas linguagens (COSTA, 2002, p. 107).

Assim, deduz-se que para compreender este gênero é necessário contemplá-lo em sua integralidade, ou seja, atentando para os elementos verbais e não verbais, e como eles se articulam para compor o todo da canção.

Os elementos verbais de uma canção dizem respeito a sua letra, que pode ser encontrada na forma de verso ou de prosa. O elemento musical faz referência à harmonia entre melodia, ritmo, tempo, dentre outros estratos, o que pode ser realizado pela utilização de instrumento(s) ou apenas com o canto à capela, em outras palavras, performance vocal apenas. Então, diante da junção desses dois constituintes, se tem uma canção.

Em relação ao substrato da linguagem verbal da canção, o trabalho com a tradução deste gênero demanda alguns critérios semelhantes ao da tradução de poesia, especialmente quando a canção é escrita em verso, e apresenta rimas, aliterações, dentre outras características poéticas. No entanto, é a articulação entre a linguagem verbal e a linguagem musical que coloca a canção num espaço próprio, e ainda confere critérios peculiares para o trabalho tradutório com ela.

Reforçando a ideia de um campo específico para o trabalho tradutório com canções, Peter Low (2003b, p. 91, tradução e grifos próprios) afirma que “devido à possibilidade de distinguir [poemas] de letras de canção, que são textos escritos por letristas para o propósito expresso de serem colocadas em música”¹⁴, percebe-se que não apenas a ligação intrínseca entre o texto de uma canção e sua música lhe confere uma categoria, mas também, o propósito, ou, os propósitos de se traduzir uma canção naturalmente são diferentes da tradução de um poema. Convém notar que isso se deve ao fato de a canção mobilizar sistemas diferentes dos que um poema mobiliza dentro da cultura de chegada, para utilizar a linguagem da teoria dos polissistemas de Even-Zohar (1979), resultando numa distinção clara entre o trato com o texto poético por definição e a canção.

¹⁴ Hence they can be distinguished from song-lyrics, which are texts written by song-writers or lyricists for the express purpose of being set to music. (LOW, 2003b, p.91)

O que foi dito até aqui, corresponde a dizer que traduzir canção é traduzir um gênero. Como afirma Low (2003b), esse trabalho ocupa um campo específico dentro dos ET, tanto por sua especificidade, não sendo totalmente compreendida pela tradução de poesia, apesar de compartilhar semelhanças com o gênero poético, como também pelos propósitos distintos que cercam a tradução de canções. Além de fazer parte de estratos diferentes dentro dos sistemas da cultura de chegada.

2.1 MOTIVAÇÕES COMERCIAIS PARA TRADUÇÃO DE CANÇÕES

É possível perceber que as canções, e especialmente as traduzidas, possuem usos diferentes dos usos atribuídos a poemas, através de seus veículos e de seus públicos atendidos, como por exemplo, artistas da música pop, números musicais de séries televisivas, filmes e animações de grandes estúdios como Disney, Pixar, Universal, dentre outros. Essas demandas da atualidade tornaram mais numerosas e (re)conhecidas as traduções cantáveis. Elas demandam não apenas a tradução para a compreensão do que o(s) personagem(s) está(ão) cantando, mas que eles possam, de fato, “cantar” em outras línguas com o mesmo valor semântico-musical das canções no original, tornando, assim, mais natural a experimentação do público estrangeiro do conteúdo verbo-musical dos filmes, séries, etc, pela identificação imediata com o conteúdo dos textos em sua própria língua.

Outro espaço em que é comum a presença de canções traduzidas é o da música gospel. Com o crescimento expressivo do número de evangélicos no Brasil, especialmente no século XX, surgem diferentes expressões culturais e midiáticas para representação desse grupo. Para explorar o papel de expressões, como música, consumo e entretenimento, Magali Nascimento Cunha, em 2007, publica um livro sobre o referido fenômeno social, *A explosão gospel: um olhar das ciências humanas sobre o cenário evangélico no Brasil*. Embora a autora não esteja se referindo ao ramo específico de versões, porque este, na verdade, existe dentro do ramo maior, que é o do mercado de canções gospel, que a cada ano se torna mais popular no país, é importante citar esta pesquisa por assentar a presença de versões gospel traduzidas em um espaço no mercado musical, espaço que é, em grande quantidade, alimentado por músicas estrangeiras.

A palavra gospel, do inglês, pode ser traduzida como “evangelho”, no entanto, ela também é usada para designar um “gênero desenvolvido por negros estadunidenses a partir do blues, do ragtime e das músicas religiosas populares do movimento urbano do revivamento do

século XIX” (CUNHA, 2007 apud NETO & SOBRINHO 2013, p. 104). E, além desse uso, ela tem, nos dias atuais, uma denotação generalizadora para referir-se a qualquer estilo musical que se defina religioso, especialmente evangélico.

As traduções de músicas gospel, que em sua maioria, advêm do repertório de cantores ou de grupos dos Estados Unidos, alimentam, e muito, o mercado brasileiro desses consumidores. Infelizmente, não é possível expor em termos de um dado específico, pois ainda não há um levantamento do percentual que as traduções ocupam no mercado gospel do país. Porém, de modo prático, no que se refere à recorrência de versões, é facilmente constatável através dos encartes dos CDs de vários cantores brasileiros desse gênero, em seus perfis comerciais, junto aos títulos de suas músicas nos sites de divulgação, dentre outras ferramentas online.

Apesar da falta de atenção analítica, o fluxo de canções traduzidas de outras línguas para o português brasileiro hoje é mais visível que antes devido à explosão tecnológica que permite o acesso gratuito via internet ao trabalho de muitas dezenas de grupos musicais, cantores solos, amadores etc. Além da cooperação empresarial em torno da indústria da música, e no caso do gênero gospel, existem questões como quando igrejas cooperam entre si para produção e divulgação internacional de suas produções musicais.

Um grande exemplo disso é a denominação religiosa *Hillsong* Brasil, que é filial de uma das maiores igrejas do mundo, a igreja pentecostal australiana *Hillsong*, fundada há mais de 30 anos por Brian e Bobbie Houston, que possuem junto com a igreja *Hillsong* de São Paulo outras filiais espalhadas por mais dezoito países. Uma das estratégias desse movimento é permitir que suas músicas sejam traduzidas para outras línguas como uma forma de expandir sua crença religiosa. A referida denominação possui um sólido trabalho musical (com os grupos *Hillsong Worship*, *Hillsong United* e *Young & Free*) que já vendeu mais de 13 milhões de cópias de CDs, e lançou mais de 40 álbuns. Atualmente, estima-se que as canções desse movimento sejam cantadas em mais de 60 idiomas.¹⁵

No Brasil, várias versões de Hillsong já foram produzidas, citando alguns exemplos conhecidos por muitos, “Oceanos” (*Oceans*), gravada por artistas do cenário gospel, como Daniela Araujo, Ana Nóbrega, Coral Kemuel, dentre outros, “Aclame ao Senhor” (*Shout to the Lord*), lançada pelo grupo Diante do Trono, “Toma meu coração” (*I give you my heart*), gravada pela comunidade Bereana Louvor e Adoração, “Diante da Cruz” (*At The Cross*), por

¹⁵ Senso retirado do site da *Hillsong* Brasil. Disponível em: <https://hillsong.com/pt/saopaulo/>

Aline Barros, dentre muitas outras dezenas de versões apenas desse grupo, veiculadas por nomes da música gospel renomados ou de pequena projeção no país.

Apesar da atualidade e recorrência desse fenômeno, a tradução de músicas cristãs no mercado gospel, a proposta deste trabalho se volta para um ramo mais antigo, que é o da tradução de hinos, que geralmente, não são tão comerciais quanto às músicas contemporâneas, tanto pelo estilo próprio do gênero hino, como pelos propósitos de traduzi-los.

Os hinos de que esta pesquisa se ocupa se encaixam em uma categoria específica de músicas cristãs. São músicas que reafirmam a identidade das denominações ou vertentes cristãs pelas quais são utilizadas e são instituições ligadas às denominações que geralmente se encarregam da produção e/ou reedição desse tipo de material, no sentido de comissionar agentes para a tarefa tradutória.

As coletâneas de hinos, também chamadas de hinários ou hinódias, são usadas por grupos como símbolo de sua identidade teológica, por exemplo, a Harpa Cristã, um dos hinários mais antigos no contexto brasileiro, é, na grande maioria dos casos, utilizada por igrejas pentecostais e neopentecostais, o Cantor Cristão, geralmente utilizado por igrejas tradicionais ou históricas, o Hinário Adventista, mais claramente ligado à igreja Adventista do Sétimo dia, Hinário para o Culto Cristão, Igreja Cristã Maranata, e assim por diante.

A despeito do tempo que a prática de realizar versões cantáveis ostenta, de sua presença expressiva em ramos musicais do país, academicamente falando, o campo de TC carece de mais atenção investigativa. No entanto, felizmente, essa lacuna vem aos poucos sendo preenchida, à medida que pesquisadores se deparam com mídias traduzidas cada vez mais presentes no dia a dia da sociedade globalizada/conectada. É sobre essa questão que tópico seguir se ocupa.

2.2 PESQUISAS NA ÁREA DE TRADUÇÃO DE CANÇÃO NO CONTEXTO NACIONAL E INTERNACIONAL

Conforme Rocha (2013, p. 40), possivelmente, um dos primeiros trabalhos acadêmicos no campo de TC tenha sido o de M.E Browne, “Words for Music” de 1883, publicado em um periódico, que neste período, era chamado *Proceedings of the Musical Association*, lançado em 1870, tendo este título até antes de 1987. Hoje este periódico tem por

nome *Royal Musical Association*, mas antes de 1987. Sobre este veículo de divulgação de artigos acadêmicos, é importante dizer que o seu foco primário era o da área da música.

Os trabalhos mais antigos na área de TC trazem proposições de cunho predominantemente normativos. Alguns desses autores pioneiros são: Arthur Henry Fox Strangways, autor do artigo *Song-translation* (1921) na revista *Music and letters*, e de muitos outros ao longo de duas décadas. Ainda no século XX, pode-se citar Henry S. Drinker (1950), autor de *On translating vocal texts*. Mais adiante no tempo, o cantor e professor de canto, Richard Dyer-Bennet, em 1967, também propõe alguns critérios para a tradução de canções.¹⁶

De fato, os focos musical e normativo prevaleceram nos textos mais antigos que tratavam de tradução de música, justificadamente, pois em sua maioria eram de autoria de pesquisadores da área de musicologia, como cantores profissionais, maestros e regentes de corais, e publicados em meios de divulgação desse mesmo campo, o que deixava pouco ou nenhum espaço para discussões de domínio linguístico, como as questões de léxico, gramática, semântica etc. Assim, as considerações dos trabalhos não eram capazes de tratar simultaneamente as linguagens da canção. Ao longo dos enfoques que foram sendo dados às pesquisas em TC, os principais foram tradução de ópera, tradução de música clássica e de poemas musicados, também conhecidos como “*Art Songs*” (canções de arte) conforme Low (2003b).

Mesmo sendo comum encontrar em trabalhos sobre o assunto, a afirmação de que a bibliografia é ainda “modesta”, “escassa”, mais recentemente, é melhor dizer que Tradução de canção é uma área de crescente interesse dentro dos Estudos da Tradução, claro que algumas áreas, como é o caso da área desta pesquisa, não foram tão exploradas, mas, as publicações sobre o assunto vêm aumentando consideravelmente. Uma prova do crescente interesse pelo campo tradução de canção são os trabalhos dedicados exclusivamente ao assunto, e trazendo perspectivas mais amplas em relação aos textos teóricos pioneiros. Como exemplos, podem ser citados Gorlée (2005), *Song and significance: virtues and vices in vocal translating*, tratando especificamente de versões cantáveis. É possível mencionar neste sentido o periódico *The translator*, onde existe um volume intitulado *Translation and Music*, que se dedica a publicações específicas da área.

No contexto brasileiro, a despeito do volume (consolidado) de canções traduzidas em vários ramos, e, como mencionado anteriormente, no meio comercial gospel, as pesquisas

¹⁶ Para conhecer outras obras pioneiras sobre a tradução de canção, ver Rocha (2013)

acadêmicas sobre o tema são escassas. Os trabalhos sobre TC que existem no país se voltam predominantemente para categorias específicas, como músicas para filmes e músicas de grande projeção cultural.

Ao nível de uma breve lista, podem ser citada a publicação de Claudio Calabria (2009) *Tradução de letras de músicas: a prática de três versionistas*, na qual analisa à luz da abordagem da avaliação crítica da tradução poética de Carlos Henriques Brito (2005), versões de três tradutores brasileiros, a saber, Claudio Rabello, Carlos Rennó e Augusto de Campos, que verteram músicas para Xuxa, Sandy e Júnior, Fábio Júnior, Gal Costa, dentre outros; também pode ser citado o trabalho de Nathanael Ferreira França Rocha (2013), *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*, que, como o próprio título comunica, analisa quatro versões da música Garota de Ipanema com base no Sistema de Transitividade. Também Rocha (2015), com *Quando 'The look of love' se canta 'O amor em teu olhar*, em que é proposta uma tradução cantável da música *The look of Love*, de Burt Bacharach e Hal David, seguida de uma análise do resultado conforme o Pentatlo de Low (2005) e, ainda nesse sentido, o público brasileiro tem ao seu dispor, um volume de artigos em tradução da coleção lançada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (Tradusp), *Estudos tradutológicos: primeiros passos*, onde são encontrados trabalhos sobre a tradução de canção, de literatura e adaptação.

Assim, em relação à área TC, no contexto internacional, grande parte dela está acessível em língua inglesa, e se ocupa predominantemente com gêneros musicais, como a tradução de óperas ou de músicas clássicas (O Lieder alemão, por exemplo), mesmo assim, se observa no exterior um número um pouco maior sobre a pesquisa de tradução de canção religiosa. E, em relação ao Brasil, pode ser afirmado que é uma área que vem ganhando projeções.

2.3 A ABORDAGEM DO PENTATLO

Após contextualizar a área de estudo dessa pesquisa em seus contornos disciplinares, além de situar no contexto social o lugar de seu objeto de pesquisa, é adequado, a partir de então, falar sobre o modelo teórico que fundamenta a análise proposta no próximo capítulo. A tarefa de traduzir uma canção se diferencia do trabalho com a maioria dos demais textos, pois

ela sofre as restrições impostas pela música da canção original, isto significa dizer que o texto alvo será concebido para um enquadre musical trazido pelo texto fonte.

Felizmente, a área TC conta com publicações perspicazes que trazem esclarecimentos sobre o assunto. Um nome de peso é o do professor da Universidade da Canterbury, Nova Zelândia, Peter Alan Low, que já vem sendo citado no capítulo. Há quase vinte anos, Low contribui com publicações na área de TC, (2002a, 2002b, 2003a, 2003b, 2005, 2006a, 2006b, 2008, 2013, 2017). Uma das propostas mais referenciadas de Low por dezenas de trabalhos é o *The Pentathlon Approach to Translating Songs* (2005).

A “Abordagem do pentatlo”, como pode se nomear traduzindo para o português, propõe algumas definições bases para compreensão e pesquisa na área. Além disso, uma função relevante que pode se fazer desse modelo teórico é a de análise de canções traduzidas através dos critérios que o autor estabelece para conduzir a prática da produção de traduções cantáveis de músicas. Assim, pela observação dos critérios que orientam esse exercício, é possível usá-los para analisar o resultado da ação dos versionistas.

A palavra “*pentathlon*”, do inglês para pentatlo, que está presente no nome do modelo para tradução de canção proposto por Low, foi retirada do contexto dos jogos olímpicos gregos. Nesta modalidade, os atletas devem competir em cinco tipos de esportes diferentes: lançamento de disco, salto, dardo, luta e corrida de *sprint*, sendo vencedor aquele que obtiver uma pontuação maior com a soma dos pontos em cada desempenho. Para Low, o mesmo acontece com o tradutor de canções, pois este terá que lidar com a noção integrada de cinco critérios a serem satisfeitos para obtenção de um bom resultado, com a diferença que o trabalho com esses critérios não precisa ser feito em apenas um dia como acontece para o pentatleta.

Pondo a parte, essas limitações da metáfora, que geralmente acontecem nesse tipo de dispositivo linguístico, serão descritos esses cinco critérios que Low propõe para a produção (e análise) de versões traduzidas sob a égide da abordagem funcionalista de Hans Vermeer (1978), por ser, conforme Vermeer, aplicável a toda “ação translacional”, e pela ênfase que a teoria de skopos dá ao objetivo final, o próprio Low a enxerga como muito prático para o trabalho com tradução de canções (LOW, 2005, p. 186).

Desde que o propósito natural de uma canção, com as devidas ressalvas, é sua cantabilidade, o que o neozelandês concebe ser o único modo de contemplar uma canção plenamente, se torna compreensível enxergar o aporte da teoria de skopos para a tradução de canções aplicada a nível macro e micro no trabalho do tradutor. Porém, como sugerido pela

palavra “ressalvas”, é preciso entender uma especificação: a de que nem toda tradução de canção se destina a performance. Low (2003b, pp. 95-96) dá alguns exemplos, como no caso em que cantores pedem uma tradução para que se tenha conhecimento do que falam as letras das músicas de língua estrangeira que apresentarão em determinados espetáculos ou nas apresentações em telões durante shows. Além desses casos citados por Low, tem-se os casos de traduções de sites brasileiros, como o Letras.mus.br, Vagalume.com.br, dentre outros, em que se disponibiliza aos internautas a tradução literal de canções para dar apenas uma noção da letra, jamais uma versão cantável. Então, em suma, a tradução de canção que objetiva o canto segue critérios específicos, e é desse tipo de tradução que esta pesquisa se interessa.

Para o trabalho com a tradução cantável de canção, aquela “que é destinada a permitir uma obra vocal ser realizada em um idioma diferente” (LOW, 2013, p. 73)¹⁷, considerando a existência de restrições sofridas pelo texto alvo por razão da música preexistente do texto fonte, Low afirma que é de grande proveito para o tradutor focar na função e objetivo final da canção traduzida, porque o ajuda a “decidir quais características priorizar num dado caso, e quais características podem ser sacrificadas a um preço menor” (LOW, 2005, p. 186)¹⁸.

Sendo assim, da mesma forma como o pentatleta precisa alcançar uma boa pontuação total, o tradutor de uma canção, visando o melhor resultado geral, precisa buscar o equilíbrio dos cinco critérios a seguir: cantabilidade, sentido, naturalidade, ritmo e rima, este último recebe uma atenção especial pelo autor. A seguir, esses cinco critérios são definidos.

2.3.1 CANTABILIDADE

Sendo a cantabilidade um critério a se satisfazer em uma tradução de canção, ele é de fundamental importância por coadunar com o propósito (*skopos*) final do texto alvo (LOW, 2003a, p. 93). Arthur Graham (1989), cantor profissional e professor universitário, é autor de um artigo famoso sobre o assunto, *A new look at recital song translation*. Nele, Graham critica a falta de sucesso de muitas traduções que conheceu ao longo de sua carreira. Uma das razões apontadas por ele sobre esse assunto se trata da busca cega que muitos tradutores empreendem para manter rimas/esquemas de rimas idênticas as originais, o que resulta em

¹⁷ “One form of song translation is the singable translation, intended to enable an existing vocal work to be performed in a different language”

¹⁸ decide which are the features to prioritize in a given case and which are the features which may be sacrificed at less cost.

traduções pouco flexíveis, de sintaxe truncada e vocabulário inadequado, e assim, pouco útil para o canto. Em suma, para Graham (1989) não adianta um texto alvo se aproximar do texto fonte em sentido e forma, comprometendo sua cantabilidade.

Low (2003a, p. 93), ao analisar traduções de músicas do alemão e do francês para a língua inglesa, cita algumas características da língua inglesa que impõem dificuldades para as canções-alvo concernentes ao critério em questão. As características mencionadas pelo autor são: ser um sistema linguístico em que vogais nasais ou semivogais e sons consonantais são muito mais recorrentes nas palavras do que em outras línguas, como por exemplo, línguas latinas, que conforme Kabatek & Pusch (2011) possuem como núcleo de suas palavras vogais orais e centralizadas; apresentar relativos problemas de dicção, como as sílabas fechadas e os “clusters”, termo usado na análise da fala encadeada para se referir a qualquer sequência de consoantes adjacentes, especialmente aquelas que ocorrem no início ou no final de uma sílaba (CRISTAL, 2008, p.81), o que dificulta dispor notas altas em certas palavras que possuam tal característica fonética. Citar essas especificidades da língua inglesa é útil para este trabalho, pois as canções originais das quais se analisam as versões foram escritas em língua inglesa.

Além dessas observações feitas por Low (2003a) sobre a língua inglesa, é do senso comum entre os falantes experientes, que a quantidade de monossílabos no idioma em questão é expressiva, o que implica que muito seja dito com poucas e palavras, e, ao lado disso, tem-se a sintaxe, de modo geral, “enxuta” que permite a omissão de preposições, conjunções e pronomes relativos, quando comparada, por exemplo, com a língua portuguesa. As peculiaridades oriundas da questão referida que uma canção em inglês apresentar pede ao tradutor que se resolva problemas de prosódia buscando imitar o uso de monossílabos, ou utilizando palavras maiores que resumam o sentido do verso.

Outra questão observada pelo autor neste ponto é a de que em vogais breves não podem ser colocadas notas altas, alongadas ou enfáticas (LOW, 2005, p. 195), mas deve-se encontrar na língua alvo da versão as vogais longas, que são propícias para este fim, e sobre elas situar as notas mais fortes do(s) verso(s). De igual modo, em relação às palavras que receberem uma ênfase especial em um determinado lugar da música original, é ideal que essa palavra fique no mesmo lugar quando na música alvo.

Ainda outro aspecto que influencia a cantabilidade é a disposição das sílabas tônicas e átonas no verso, mas como esse assunto é mais pertinente ao ritmo, este será discutido mais a frente.

Em resumo, a cantabilidade de uma canção traduzida lida com vários fatores. De modo geral, a base melódica é preservada, com estreitas margens para mudanças de certas notas, o que será explicado no capítulo três. E, em seu trato linguístico, é necessário utilizar um número equivalente de sílabas poéticas em cada verso, ajustar as palavras em destaque não apenas pela disposição de sílabas tônicas no verso, mas, especialmente, quando estas possuírem valor semântico, para que, no texto alvo, elas estejam no lugar correspondente ao texto fonte. Além disso, os sons adequados de vogais para a realização de determinadas notas devem ser levados em consideração, tudo isso para que se tenha uma música passível de ser cantada com boa dicção e arranjo fonético.

2.3.2 SENTIDO

O sentido e a intenção de preservá-lo sempre que possível são de valor fundamental para tradução de canção, desde que se trate de uma tradução interlingual (LOW, 2005, p. 194). No entanto, como a canção não se constitui de um texto informativo ou científico, algumas liberdades podem ser tomadas para se manter o equilíbrio entre esse e os demais critérios do Pentatlo.

Quando se trata de música sacra especificamente, o tradutor se depara com duas importantes demandas. São elas: a imposição das características musicais que acompanham o texto fonte (letra), tais como ritmo, rimas, melodia, tempo, e, algo de ordem semântica, porém, quanto a esta última, tem que se levar em conta a aceitabilidade da tratativa dada ao conteúdo, que envolve a forma da comunidade a quem o texto se destina, enxergar as doutrinas. Desta forma, desde já, percebe-se que o tradutor de música sacra poderá ter melhor resultado em seu trabalho se conhecer, não apenas as competências verbais e musicais para a tradução de canção, mas também, em certo sentido, possuir alguma competência teológica.

2.3.3 NATURALIDADE

Este critério é compreendido dentro da interação entre texto alvo e receptores, em como estes poderão, ou não, ser capazes de entender com facilidade a letra de uma música. Uma canção traduzida deve ser tão natural que, enquanto é cantada ela pode ser compreendida instantaneamente (LOW, 2005, p. 196), não sendo, então, suficiente a preservação do sentido

e da cantabilidade do texto de uma canção, sem se preocupar com uma comunicação do que se canta de modo natural.

Quando uma letra não é natural, geralmente ela apresenta elementos como, “clichês bombásticos e fraseologia banal, inversões sintáticas, acentos deslocados, ritmo distorcido e outras soluções *ad hoc* infelizes”¹⁹ (GORLËE, 1997, p. 247 apud LOW, 2005, p. 195). Não é rara a ocorrência de um texto de fluência comprometida pela busca de manter o sentido do texto alvo intacto, porém, o Princípio do Pentatlo mostra que essa atitude, possivelmente por falta de uma boa estratégia, não é capaz de alcançar bons resultados. Em contraposição a esse tipo de solução recorrida, Low (2003a, p.94) sugere algumas estratégias, quando possível, “substituir um equivalente lexical preciso por um termo quase sinônimo, um termo restrito por um termo superordenado, uma metáfora particular por outra que funciona de maneira semelhante no contexto”, com o objetivo de evitar uma linguagem tosca.

Assim, como o tempo para compreensão de uma letra de canção é diferente do tempo de interpretação de outros textos como, um romance, um poema, um artigo dentre outros, que podem ser lidos compassadamente, ou mesmo relidos, é desejável que a versão traduzida possua uma linguagem apropriada ao tempo em que se espera que os ouvintes a apreciem ao passo que a compreendem.

2.3.4 RITMO

Conforme Ninda (1989), o ritmo é, dentre os elementos constitutivos de uma música, um dos mais fundamentais, pois uma música pode existir sem o texto (letra), mas não pode existir sem o ritmo e a melodia. Desse modo, pode-se concluir que uma canção, que é uma música com letra, só é de fato uma canção, se formada por um ritmo e uma melodia, do contrário se trata da expressão de algum outro gênero textual. De acordo com o autor, o ritmo pode ser descrito como:

“ocorrência de sons musicais no tempo. Medido contra o tempo que passa, alguns eventos musicais [batidas] são rápidos, alguns lentos. Eventos rápidos e lentos podem ser agrupados em vários padrões, e podem ou não haver espaços ou silêncios entre esses eventos. Independentemente de quão organizados ou desorganizados sejam os padrões de música percebidos, esses padrões percebidos compõem o ritmo da música.”²⁰ (NINDA, 1989, p. 01, acréscimos nossos)

¹⁹ “bombastic clichés and hackneyed phraseology, inverted syntax, displaced accents, distorted rhythm and other infelicitous ad hoc solutions”

²⁰ RHYTHM refers to the occurrence of musical sounds in time. Measured against passing time, some musical events are rapid, some slow. Fast and slow events may be grouped together in various patterns, and there may or

Como se observa na citação acima, o ritmo é o fator que ordena e define qual a duração de cada batida e nota dentro de seus grupos/barras/medidas, se há intervalo entre uma nota e outra, e é formado por padrões regulares ou irregulares, por isso é de um valor altamente intrínseco à canção. Ele estrutura uma canção e organiza no tempo cada elemento da música.

Nas palavras de Rocha (2013), o ritmo é explicado de modo mais simples. Ele escreve que o “ritmo musical pode ser entendido como uma sequência de batidas fortes e fracas que se repetem, que são divididas em compassos e organizadas através da métrica e do tempo das notas” (p.52), de igual modo ao que foi dito anteriormente sobre o ritmo, aqui também se percebe seu caráter ordenador, ou estruturador na canção.

Dos critérios apresentados, o ritmo é o que implica maior restrição do texto fonte em relação ao texto alvo, pois uma das formas de mantê-lo é preservar o número de sílabas em cada verso. Sobre essa questão, um especialista em música francesa, Frits Noske, diz que: “A prosódia musical exige que o ritmo e o número de sílabas sejam idênticos aos das linhas originais” (NOSKE, 1970, p.30 apud LOW, 2005, p. 196).

O “Princípio do pentatlo”, sobre a questão da quantidade idêntica de sílabas do TA em relação ao TF, a considera apenas desejável (LOW, 2003a, p. 97), pois, como o autor afirma, é possível, em situações propícias, alterar elementos do ritmo e não afetar drasticamente nem a melodia original, nem a conjuntura maior do ritmo. E mesmo algumas mudanças cautelosas em detalhes da melodia não estão de todo fora de cogitação, especialmente quando estas forem requisitadas para manter alguma característica linguística, como o sentido e naturalidade da ordem sintática do verso (Ibid).

As situações propícias referidas anteriormente dizem respeito à mudança de uma nota mais longa em duas notas menores, desde que, ao final, o compasso permaneça com o mesmo valor, isto é, permaneça com o mesmo número de tempos por barras. Por exemplo, é possível “quebrar” uma nota de duração maior, diga-se, uma breve, em duas notas menores, como duas semínimas, e assim, ao final de um verso, o compasso ficará intacto, isto é, não será necessário alterar a quantidade de tempos dentro deles. Para melhor entender essa questão, é necessário compreender a respeito das barras/medidas de cada verso, que são definidas pelas quantidades de batidas fortes dentro do pulso da música.

2.3.5 RIMA

Low (2008, p.7) descreve as seguintes características da rima:

A rima explora os recursos fônicos da linguagem. Ela cria ecos de conexões audíveis entre sílabas, geralmente, no final do verso. Está associada particularmente à escrita que manipula outra característica fônica: o ritmo. Juntos, ritmo e rima muitas vezes têm o efeito deliberado de construir padrões estróficos, onde no final de uma unidade (tal como uma quadra) se espera uma 'rima', uma rima que feche o padrão de uma maneira satisfatória no ponto exato em que a sentença termina.²¹

Como se vê, a rima em uma canção se liga à construção de uma regularidade dentro das músicas, isto é, um padrão para as estrofes relacionando-se ao ritmo, e gerando uma noção de início e fim. No entanto, a rima não tem o mesmo valor para música como o que possui para a poesia, como explica Graham (1989, p. 31) ao dizer que "o efeito auditivo da rima é muito mais fraco na música do que na poesia, pois o tempo entre as rimas é maior e a função cadencial da rima é manipulada pela cadência musical"²². Sendo assim, a canção traduzida não carrega uma responsabilidade tão pesada em relação à manutenção das rimas, quanto para a poesia, em muitos casos.

Sobre esse último critério do Pentatlo, Low (2008) trata especificamente de esclarecer o trabalho com a rima na tradução de canção. O nome do artigo em questão é *Translating songs that rhyme*, no qual o autor dá orientações a respeito do que os tradutores podem fazer em relação a esse elemento que pode acompanhar a canção fonte.

Low (2008), primeiramente acentua, conforme a teoria base do Pentatlo, ou seja, a Teoria de *Skopos*, que o tradutor escolhe a estratégia tradutória que melhor o conduz para satisfazer seu objetivo final (p.3). Isto posto, o autor afirma que as rimas são desejáveis se o texto fonte as apresenta, e se na língua de chegada o uso de rimas for um dispositivo natural, em outras palavras, for usual, pois, como ele afirma, em algumas línguas, as rimas não são compreensíveis, para esses idiomas, o assunto em tela é irrelevante.

²¹ Rhyme exploits the phonic features of language. It creates echoes audible links between syllables at the end (usually) of lines of verse. It is associated particularly with writing that manipulates another phonic feature: rhythm. Together, rhythm and rhyme often have the deliberate effect of building stanzaic patterns, where at the end of a unit (such as a quatrain) one expects a 'clinch' a rhyme that closes the pattern in a satisfying way at the very point where a sentence ends.

²² The auditory effect of rhyme is much weaker in song than in poetry, for the actual time between rhymes is greater, and the cadential function of rhyme is handled by musical cadence.

Em relação à presença da rima no texto alvo em si, algumas questões primárias precisam ser respondidas, são elas: 1) As rimas são frequentes no texto fonte?, e 2) Elas são importantes para ele? (LOW, 2008, p. 6). Sendo positivas as respostas para essas perguntas, é necessário que o texto fonte recorra às estratégias que permitam prover as rimas na canção traduzida em respeito aos demais critérios do Pentatlo.

Low (2008) esclarece que apesar de ser consciente quanto à diferença de valores entre as rimas na poesia e as rimas na canção, e de sustentar ainda que a canção traduzida não tem a obrigação de rimar com a mesma frequência que a canção fonte, ele as considera importantes para aquela, pois perder rimas resultaria, usando suas palavras, em “perdas de pontos” (p. 8). Para reforçar esse posicionamento, segundo Kelly ([1992] 1993, apud LOW, 2008, p. 104), que diz que uma “atenção particular é necessária para rimas em posições proeminentes, a saber, no primeiro e no último versos, nos refrões e versos finais”²³.

Portanto, o tratamento em relação às rimas observa, segundo o autor, sua frequência e qualidade no texto fonte, não devendo obrigatoriamente o texto alvo procurar a todo custo imitar a frequência e tipo de rimas do texto original, pois isto o faria desmerecer outros critérios de maior efeito musical e valor para o todo da canção. Dessa forma, o trabalho com este elemento conta com a flexibilidade e interdependência com os demais critérios do modelo em questão.

Em resumo, a abordagem de Low para a tradução de canções enfatiza o uso que será feito dela pelo seu receptor, e o propósito do texto alvo, com base na teoria funcionalista de Vermeer que, como foi mostrado no primeiro capítulo, atesta a qualidade de uma tradução pelo modo como ela satisfaz ou não o propósito (*skopos*) a que é designada. Assim, Low propõe no Pentatlo, cujos critérios galgam a produção de uma canção traduzida adequada para o canto, a orientação para busca de estratégias que lidem com a cantabilidade, a naturalidade, o sentido, o ritmo e a rima, atributos intrínsecos à canção, auxiliando tradutores de canção. E, por extensão, o Princípio do Pentatlo ajuda aos leitores/pesquisadores da área em suas análises das canções traduzidas.

Uma limitação em relação à abordagem de Low é a “amostragem” da qual ele faz uso na maioria de suas publicações: a tradução de poemas escritos em alemão ou francês que foram musicados, e em seguida traduzidos para língua inglesa. Porém, isso não restringe o uso do Pentatlo para outros tipos de tradução de canção, apenas algumas ênfases como, a

²³ The following advice from Kelly (1992)1993: 104) has general validity: ‘Particular attention is needed to rhymes in prominent places the first and last verses, refrains and verse-ends’.

importância de aspectos acentuadamente poéticos em algumas traduções não seja tão aplicável para casos outros, porém, como o autor explica, muitos outros aspectos são aplicáveis a variados gêneros de canção e outras línguas (LOW, 2008).

3. A ABORDAGEM DO PENTATLO COMO ESTRATÉGIA ANALÍTICA PARA TRADUÇÕES CANTÁVEIS

Neste capítulo, se analisam as versões de hinos cristãos originalmente escritos em língua inglesa e traduzidos para a língua portuguesa, à luz da teoria de *Skopos* de Vermeer (1989) que ancora a Abordagem do Pentatlo de Low (2005). Para tanto, serão apresentadas algumas das principais características do hino (cristão), a formação de uma nova hinódia para o público brasileiro, a *Voz de Melodia* (2004), por ser a fonte das traduções de que essa pesquisa trata, bem como informações sobre o comissionador/editor e o tradutor das músicas, para então, dar-se início à análise propriamente dita.

Primeiramente, convém ser refletido o uso de música por comunidades cristãs, algo que se remonta a uma origem distante. O apóstolo Paulo, um dos propagadores do Cristianismo no primeiro século, em sua carta aos Efésios, fiéis que residiam na antiga cidade grega de Éfeso, na Ásia Menor, exorta-os a fazerem dos “salmos, *hinos* e cânticos espirituais” algo constante em seu dia a dia (Efésios 5.19 NVI, grifo nosso). O apóstolo, nesse trecho, define a prática de entoar músicas a Deus em contraste com a prática da embriaguês, contrária ao estado de sobriedade e reflexão acerca do divino propiciada por esses momentos de louvor. Assim, percebe-se que as músicas desempenham papéis importantes na maioria dos contextos religiosos cristãos.

Como as músicas desta pesquisa fazem parte de um subgênero da música cristã, o hino, é desejável que se fale sobre a natureza deste. Embora a palavra hino seja, por vezes, usada de modo generalizante para designar qualquer música religiosa (SANDERS, 1971, p. 2), um estudo mais acurado sobre essa questão leva a compreensão de que o gênero musical hino tem características diferentes, próprias quando comparado com outros gêneros *gospel*.

Quanto à estrutura, os hinos são escritos em estrofes, podendo apresentar refrão, e em alguns casos, mais de um refrão. Suas estrofes possuem uma métrica regular muito útil para o fato de que geralmente são cantados sem ensaios prévios pela grande maioria das pessoas nos momentos de culto, onde quase sempre se fazem presentes. Além disso, eles são parte de uma tradição relacionada à identidade e reafirmação desta para diferentes denominações. Ainda em termos estruturais, James W. Watts (1992), ao pesquisar sobre a inserção de hinos em narrativas judaicas do Antigo Testamento, descreve o hino como uma canção estreitamente ligada ao louvor e a exaltação, podendo também apresentar

características comuns à oração²⁴, formado por “três seções, introdução, corpo e conclusão” (p.54).

Sobre outras questões referentes à natureza do hino, no livro *Sing Them Over Again to Me: Hymns and Hymnbooks in America* (2006) que realiza uma análise da vida religiosa americana do século XIX, através dos textos religiosos de hinos e hinários tradicionais no país, Mary de Jong, a organizadora do trabalho, escreve o seguinte:

Os hinólogos definiram o genuíno hino como "verdadeiro" - bíblico, doutrinariamente sólido, e baseado na experiência cristã. Clérigos e outros comentaristas que revisaram hinários e procuraram influenciar o trabalho dos editores identificaram critérios adicionais para o hino adequado ao desempenho congregacional. Deve ser "cantável"; os comentaristas, portanto, defendiam a regularidade formal; agradável, de preferência rima exata; fluência rítmica; "Refinamento de gosto poético"; e livre de associações irreverentes. Muitos escritores afirmaram que um hino não deveria ser conspicuamente ou meramente didático. (Não deve haver "pílulas de doggerel" dogmáticas"), estipulou um clérigo. No entanto, os críticos louvavam os hinários que possuíam "riqueza doutrinária" e censuram livros "sem doutrina". (DE JONG, 2006, p. 77-78)²⁵

Como se observa, a definição dada acima tem seu fundamento na funcionalidade desse gênero textual. Primordialmente, o hino serve de suporte doutrinário para a comunidade por quem é utilizado. A relação que o hino estabelece com a teologia das denominações explica porque em tantos deles é recorrente a presença de intertextualidade com a bíblia, que é, em grande escala, apontada como padrão para cosmovisão e prática das comunidades e seus adeptos. E, um segundo fundamento exposto, naturalmente, é o de ser adequado para performance musical, ou seja, ser cantável, servir ao canto congregacional, com linguagem adequada, natural ao mesmo tempo em que deve ser poética e respeitosa.

Nessa mesma linha de pensamento, Troeger (2010, p. 30) escreve que os “hinos geralmente nascem dos esforços de se interpretar a Escritura e a teologia de modo poeticamente belo, facilmente acessível, e de modo pastoralmente empoderador”²⁶. O autor acredita, então, que o requinte poético presente nos hinos ou em poemas propriamente ditos

²⁴ Oração: substantivo feminino₁ - Prece sob forma de meditação; reza.

²⁵ Hymnologists defined the genuine hymn as “true”—scriptural, doctrinally sound, and based in Christian experience. Clergymen and other commentators who reviewed hymnbooks and sought to influence editors’ work identified additional criteria for the hymn suitable for congregational performance. It must be “singable”; commentators, therefore, advocated formal regularity; pleasing, preferably exact rhyme; rhythmic fluency; “refinement of poetic taste”; and freedom from irreverent associations. Many writers asserted that a hymn should not be conspicuously or merely didactic. (There must be no dogmatic “pills of doggerel,” stipulated one clergyman.). Yet reviewers would praise hymnals that possessed “doctrinal wealth” and censure books “without doctrine.”

²⁶ At the same time, hymns usually grow out of efforts to interpret scripture and theology in poetically beautiful, easily accessible, and pastorally empowering ways.

pode ser um meio de auxiliar tanto a disseminação da doutrina sistematicamente pelo pregador-líder, como na sua apropriação particular e devocional pelas pessoas individualmente.

Portanto, os hinos exercem um papel importante relativo à teologia de modo geral, e mais significativamente no âmbito de uma comunidade em específico. Sua presença nos cultos e na vida dos professos expressa não apenas confissões de fé, mas também, conflitos diários, suas emoções, e também se constituem em orações. Estas atribuições dos hinos foram percebidas por Dinda Gorlër (2005) que analisa a tradução de hinos religiosos na perspectiva da semiótica de Pierce. Citando Hutchinson (1963: 229-236), que analisa a linguagem da fé em sete categorias²⁷, Gorlèr (2005, p. 23), sustenta que essa linguagem da fé que o referido autor estudou se relaciona dinamicamente com “a música da fé”, ou seja, com os hinos, embora esta relação não tenha sido contemplada por ele.

Quanto ao surgimento de hinos independentes, ou hinários inteiros, isto pode se dar em diferentes instâncias, conforme Gorlèr, (2005, p. 26), “Hinos são constantemente parafrazeados e traduzidos para diferentes idiomas para o serviço da adoração em todas as partes do mundo. Livros de hinos são tanto providenciais como globais, privados e gerais, denominacionais ou universais.”²⁸. Como se observa a autora traz à luz uma síntese sobre como hinos são produzidos e distribuídos. Um exemplo prático de uma dos ramos que ela fala, o de um empreendimento local, não geral, é a origem da coletânea em que se encontram os hinos escolhidos para a análise: a coletânea de louvor *Voz de Melodia* (2004).

O hinário *Voz de Melodia* surgiu por iniciativa de Paulo Van Loh e Susan Van Loh, sua esposa. Eles trabalhavam como missionários no Brasil já há alguns anos, quando em 2000 iniciaram os trâmites para a composição da coletânea. Em contato via email eletrônico²⁹ com o editor da hinódia em questão, Von Loh, afirmou que o objetivo desse empreendimento era o de disponibilizar para os falantes de português brasileiro, principalmente, os fiéis das igrejas as quais eles serviam, aos Batistas Regulares, o acesso a novos hinos por meio de tradução, algo que, como ele afirma ainda, era uma ação que estava acontecendo em outros contextos. Ele relata que antes mesmo de se constituir o hinário, um outro, menor, havia sido impresso

²⁷ As categorias de Hutchingson são as que se seguem: confession or witness (confissão ou testemunho), prayer (oração), ritual (ritual), myth, or sacred story (mito ou história sagrada), commandment or moral imperative (mandamento ou imperativo moral), homily and sermon (homilia ou sermão), prayer scripture or sacred writing (oração escriturística ou escrita sagrada).

²⁸ Hymns are constantly paraphrased and translated into different languages in order to serve worship in all parts of the world. Hymn books are both provincial and global, both private and general, both denominational and universal.

²⁹ O email de Paulo Von Loh, assim como as conversas com o tradutor dos hinos em análise, Paulo Bondezan, foram printadas e colocadas em anexos no fim do trabalho.

sob o título de “*Hinos de louvor*” com 50 hinos novos para satisfazer a necessidade musical dos cultos.

Alguns fatores que contribuíram para o projeto de um novo hinário foram, primeiramente, a dificuldade em encontrar cópias do hinário *Cantor Cristão*, tradicionalmente adotado pela liturgia das Igrejas Batistas Regulares à época, e também, de acordo com a interpretação de Von Loh, outros hinários "evangélicos" disponíveis no Brasil apresentarem problemas em termos doutrinários, ou em estruturas musicais que não são coerentes com visões tradicionais sobre a música e a doutrina para a igreja.

Foi, então, durante um “*farlough*”³⁰, em uma de suas viagens aos Estados Unidos para dar relatório do trabalho missionário no Brasil às igrejas que contribuía, na época, com o seu sustento no país, especificamente em um congresso da *Majesty Music* – mistério de louvor fundado por Dr. Frank Garlock em 1973 –, que Van Loh afirma ter sentido uma confirmação divina a respeito da composição de um hinário como o “*Majesty Hymns*” em português. Assim, ele e os seus colaboradores iniciaram o ministério do *Voz de Melodia* no ano 2000.

Para a composição dos hinos da coletânea, o editor informou que contou com a contribuição de três fontes. Uma delas foram músicas do Cantor Cristão que estavam sendo usadas por igrejas Batistas Regulares, cuja condição relativa aos direitos autorais, a grande maioria já se encontrava em domínio público, por haver mais de 75 anos de morte do compositor das canções. Uma segunda fonte foram as músicas de outros hinários evangélicos que fossem de acordo com a teologia da denominação de Van Loh; para estas ele falou que foi necessário pagar os *royalties*, isto é, os direitos autorais das músicas. E, finalmente, a terceira fonte eram as traduções cantáveis, e para este fim, Van Loh conta com o trabalho de Paulo C. Bondezan, que por conversas eletrônicas disponibilizou as informações de caráter biográfico que se seguem.

Paulo Bondezan (27/04/1963) é natural de Curitiba, e ainda na infância teve contato com a religião evangélica, da qual tem sido um adepto há mais de 30 anos. Filho de sonoplasta, e tendo também parentes envolvidos com rádio e TV, adquiriu algumas habilidades na área da música. Depois de sua conversão, ainda na juventude, aprendeu a tocar violão popular, e passou a ganhar conhecimento na área musical através da igreja, chegando a ser dirigente de cultos e regente de coral. No entanto, não possui formação formal na área em

³⁰ “Farlough” termo inglês usado entre missionários batistas regulares para se referir ao seu ano de folga dos trabalhos em seus respectivos campos missionários.

questão. Ele é bacharel em Teologia pelo Seminário Batista Regular do Sul, Pinhais, PR, e também psicólogo, formado na UFPR (Universidade Federal do Paraná).

Bondezan se dedica ao pastorado de igrejas Batistas Regulares desde 1988, tendo passado por três igrejas, sendo que na última, a Primeira Igreja Batista Regular de Curitiba, permanece há 23 anos. Seus campos de atuação são o pastorado, Aconselhamento Bíblico e missões. Não está envolvido com ministério musical atualmente. Foi na Igreja Batista Regular de Curitiba onde ele conheceu o missionário americano Paulo Van Loh, editor da coletânea *Voz de Melodia*, com quem trabalhou, sendo seu co-pastor, isto é, segundo pastor da congregação. Em 2004, Von Loh, que ainda estava organizando a produção desse livro de hinos, incube Bondezan com a tarefa de traduzir dezenas deles, e entre os que ele traduziu, estão os três hinos que serão aqui analisados.

Apesar de não possuir formação na área de música, Paulo Bondezan servindo-se do seu conhecimento muito mais empírico que teórico foi o responsável pela tradução de 66 traduções cantáveis para o *Voz de Melodia*, que é utilizado desde seu lançamento na grande maioria das igrejas tradicionais, especialmente as do movimento Batista Regular. É relevante que se leve em conta, que no caso dessas músicas em específico, devido o seu propósito, elas possuísem muito mais coerência com a teologia de seus grupos que mera beleza musical. Assim, a sua compreensão da teologia cristã, e sua afinidade com as doutrinas de sua comunidade, permitiu que ele produzisse um texto aceitável para o público alvo.

Em suma, a coletânea de louvor brasileira *Voz de Melodia* (2004) surge dentro da forma “providencial”, “privada” e “denominacional” de surgimento de hinos, conforme visto anteriormente em Gorleèr (2005). As versões das canções escolhidas desse hinário para o presente estudo foram realizadas por um mesmo tradutor, que trabalhou em dezenas de músicas para uma mesma coletânea. As versões feitas por Bondezan que serão analisadas a seguir são: Não temerei (tradução de *How can I fear*), Preciso do Senhor, (tradução de *Lor, I need you*) e Regozija em Deus (tradução de *Rejoice in the Lord*), todas da autoria de Ron Hamilton, atual proprietário da *Majesty Music*.

A análise a seguir está dividida em três seções, que correspondem aos três hinos escolhidos. Cada uma das partes se constrói sob as alusões feitas aos cinco critérios da Abordagem do Pentatlo de Low (2005 e 2003), para que assim, cada versão tenha os critérios analisados de acordo com o seu desempenho individual. É importante ainda dizer que, as comparações foram feitas a partir das notações musicais dos três pares de música, isto é, das suas partituras, que podem ser observadas pelo leitor nos anexos do trabalho.

Com apenas uma leitura superficial, para quem conhece ambos os idiomas inglês e português, é possível perceber em relação ao sentido das letras, que a proximidade liga os duas dentro de uma relação de tradução interligual, ou seja, texto fonte e texto alvo, além de serem assumidamente tratadas como traduções pelo *Voz de Melodia*. A análise comparativa dos hinos traduzidos com seus textos fontes, a partir do que foi exposto nos capítulos 1 e 2 deste trabalho, obedecem à disposição que se segue: *How can I fear*, *Lord I need you*, e *Rejoice in the Lord*. As músicas estão dispostas conforme o modelo de apresentação em tabelas e quadros usados por Rocha (2015).

Quanto à forma como os quadros apresentam as informações, eles estão divididos em três colunas. A primeira se refere à letra original (lyrics em inglês) retirada das partituras dos hinos da coletânea *Majesty Hymns* (1997). A coluna do meio se refere à tradução literal de autoria própria com auxílio do dispositivo eletrônico Google Tradutor. E, a coluna da direita diz respeito à letra da tradução cantável utilizada pelo livro de hinos *Voz de Melodia* (2004).

Para melhor referenciar as partes da canção no momento dos comentários sobre os aspectos da tradução, as linhas da canção foram enumeradas, e a divisão das estrofes obedece à divisão presente na partitura original das canções, que se identifica pelas letras maiúsculas no meio do verso, com exceção das palavras que se tratam de nomes próprios, ou convencionalmente iniciados com letras maiúsculas, como “Salvador”, “Senhor” dentre outras, para se referir a algo pertinente a Deus, ou alguma escolha estética do compositor/tradutor da letra. A estrofe que se encontra em negrito diz respeito ao refrão do hino.

3.1 *HOW CAN I FEAR*

O hino “*How can I fear?*” recebe o título de “Não Temerei” em português. A seguir, apresenta-se um quadro com a letra (lyrics) da canção original, a tradução literal e a tradução cantável.

Quadro 1.

		Letra original	Tradução (não cantável)	Tradução cantável
Estrofe 1	01	When shadows fall and the night covers all.	Quando as sombras vêm, e a noite cobre tudo,	Quando as sombras que a noite impõe
	02	There are things that my eyes cannot see.	Há coisas que meus olhos não podem ver	Vêm trazer-me receios sem fim.
	03	I'll never fear, for the Savior is near.	Eu nunca temerei, pois o Salvador está perto.	Não temerei, pois Jesus, o meu Rei.
	04	My Lord abides with me	Meu Senhor permanece comigo.	Bem perto está de mim.
Refrão	05	How can I fear? Jesus is here.	Como posso temer? Jesus está aqui	Não temerei junto ao meu Rei
	06	He ever watches over me.	Ele sempre cuida de mim.	Nunca me deixa só aqui.
	07	Worries all cease; He gives me peace.	Preocupações todas cessam Ele me dá paz	Medo jamais, Ele dá paz.
	08	How can I fear with Jesus	Como posso temer com Jesus?	Não temerei com Cristo.
Estrofe 2	09	When I'm alone and I face the unknown.	Quando eu estou sozinho e encaro o desconhecido.	Medos que vem, coisas que eu não sei,
	10	And I fear what the future may be	E eu temo o que o futuro pode ser,	Que o futuro me pode trazer;
	11	I can depend on the strength of my Friend	Eu posso depender da força do meu Amigo.	Posso confiar, Deus poder vai me dar,
	12	He walks along with me.	Ele caminha junto a mim.	Eu nada vou temer.
Estrofe 3	13	Jesus is king, He controls everything.	Jesus é Rei, Ele controla tudo.	Rei é Jesus, Ele tudo conduz;
	14	He is with me each night and each day.	Ele está comigo a cada dia e a cada noite.	Dia e noite comigo está.
	15	I trust my soul to the Savior's control	Eu confio minha alma ao controle do Salvador	Minh'alma dei ao controle do Rei,
	16	He drives all fear away	Ele dissipa o temor.	Descanso me dará.

Fonte: Autoria própria, com base em Rocha (2015). Comparativo entre letra original, tradução literal e tradução cantável das canções *How can I fear*/Não temerei.

A letra original da canção *How can I fear*³¹ possui 141 palavras ao todo, sem desconsiderar as que se repetem ao longo da música. Em contrapartida, a tradução apresenta um decréscimo de 50 palavras, pois contém apenas 91 vocábulos. A principal causa desse número menor de palavras na canção em português se relaciona com a vasta ocorrência de monossílabos na versão inglesa, 86/141, o que, em porcentagem, corresponde a 61% da música, ao passo que em português 41/91, 46%, número que expressa a tentativa de

³¹ Link para audição da versão original em conformidade com a partitura que este trabalho dispõe, na voz do compositor: <https://www.youtube.com/watch?v=pd5hz01Pd-E>.

harmonizar a forma como a prosódia musical da tradução soaria dentro da música que foi originalmente feita para uma letra com alta recorrência de palavras de uma única sílaba.

Quanto à cantabilidade, conforme as observações pertinentes pelo modelo proposto por Low (2005), é constatável através das partituras da música em inglês e da música em português, que a base melódica continua exatamente a mesma, não ocorreu nenhuma mudança. Embora a quantidade de palavras difira muito de uma versão para a outra, não é o número de palavras em si que define se as versões mantêm uma mesma identidade musical em termos de melodia ou não, mas a quantidade de sílabas poéticas em cada verso, e outras questões como tom, compasso e ritmo, permaneceu intacta.

“Não temerei”, no que se referem às notas mais fortes dos versos, apresenta uma organização destas de modo que elas recaem sobre vogais que permitem uma projeção adequada dentro do tempo demarcado. Quanto às palavras que recebem ênfase dentro da prosódia musical, na tradução, nem sempre foi possível encaixá-las no lugar de seus equivalentes semânticos da canção original, porque muitos versos não foram traduzidos ao pé da letra, mas por uma harmonia entre ideia geral, como se pode constatar no seguinte par de versos “*When shadows fall and the night covers all/ Quando as sombras que a noite impõe*” (verso iniciais das primeiras estrofes), assim, as palavras mais fortes dentro dessa primeira linha, que são *when* (quando), *fall* (cai, nesse contexto) e *all* (tudo), foram substituídas respectivamente pelos termos “Quando”, “sombras” e “impõe” na tradução.

Ainda sobre as disposições dos sons vocálicos de modo adequado às ocorrências de notas altas/longas e/ou notas baixas/breves, na música, em questão, é possível observar praticamente como se deu o ajuste das notas às vogais apropriadas. Um bom exemplo para esta questão é o da disposição das vogais no refrão da canção original em comparação com a tradução cantável. A seguir se apresenta o refrão em inglês. As vogais em negrito indicam as que possuem maior duração no verso.

(05) *How/ can/ I/ **fear**? Je/sus/ is/ **near**.*

(06) *He/ e/ver **watch**/es/ o/ver/ **me**.*

(07) *Wor/ries/ all/ **cease**; /He/ gives/ me/ **peace**.*

(08) *How/ can/ I/ **fear**/ with/ Je/sus?*

Como se vê, o refrão é apresentado juntamente com a escansão e algumas vogais de maior duração na melodia por ocuparem o lugar de notas como mínimas pontuadas e mínimas na partitura, que são notas de maior duração, especialmente as pontuadas. A distribuição das

notas é a seguinte: mínimas pontuadas em: *fear*, *near*, *me*, *Jesus*, *cease* e *peace*; mínimas em: *watch*, *over* e *fear* (do último verso do refrão).

Na versão em inglês, os sons vocálicos que preenchem as notas mais longas, isto é, as mínimas pontuadas, são o ditongo /i:ə/ em *fear* e *near*, e, o som de /i:/ em *me*, *cease*, *peace* e *Jesus*. As mínimas estão no /wa/ de *watch*, /ou/ de *over* e / i:ə/ de *fear* (no último verso).

Agora, observe-se o preenchimento dessas notas no refrão da versão traduzida:

(05) Não/ te/me/**rei**, jun/to_ao/ meu/ **Rei**,

(06) Nun/ca/ me/ **dei**/xá/ só/ a/**qui**;

(07) Me/do/ já/**mais**, E/le/ dá/ **paz**;

(08) Não/ te/me/**rei**/ com/ **Cris/to**.

Em português, as mínimas pontuadas são: /rei/ de temerei, e /ḙei/ de rei, /ais/ para jamais, e /as/ em paz, que, no entanto, na fala do dia a dia é pronunciada como “pais”, e /i/ de Cristo. As semínimas, por sua vez, estão em: /ei/ deixa, /ó/ de só, e /rei/ de temerei.

Como se pode perceber, os sons em inglês se assemelham muito com o som da vogal “i” em português, mas a tradução não poderia buscar acima de critérios como métrica, naturalidade, sentido e ritmo, dispor dessa sonoridade, além de arriscar sacrificar exageradamente o sentido. No entanto, as vogais que ocupam o lugar dessas notas longas são vogais orais e de boa projeção, o que se constitui num ganho em termos de prosódia musical e naturalidade melódica, além de ter sido uma forma de expressar de modo convincente a resolução do eu-poético da canção a respeito do assunto desta.

Quanto ao sentido de “*How can I fear*”, de modo geral, a canção trata de um sujeito que fala na primeira pessoa do singular “eu”, e professa firme certeza na proteção e cuidado da parte de Jesus, seu Deus, em relação à sua vida. A proteção divina que o eu-poético dessa música sustenta é reafirmada através do contraste entre ela e duas imagens de perigo apresentadas pelas duas primeiras estrofes. Para tal, as estrofes 1 e 2 se estruturam da seguinte forma: apresentam uma situação adversa e em seguida a atitude de Deus em relação a ela.

Na primeira estrofe, versos 1 e 2, observam-se os conflitos advindos dos perigos da “escuridão da noite”, que impede uma visão acurada, tornando mais frágil um indivíduo nessa situação, em seguida, os versos 3 e 4 mostram a convicção do enunciador de que ele não precisa temer, pois seu Deus se faz perto e permanece com ele. Essa estrutura se repete na tradução, com algumas diferenças quanto às formas de expressar algumas ideias.

Como exemplo, pode-se apontar o verso 2 da primeira estrofe, que originalmente traz “*There are things that my eyes cannot see*” (Há coisas que meus olhos não podem ver), e é preenchida na versão como “Vem trazer-me receios sem fim”. Aqui, pode-se dizer de uma substituição de ideias que dentro do tema geral da música, e do que é dito anteriormente, é condizente. Apesar dessa perda no verso 2, que é uma progressão da imagem da escuridão construída pelo verso 1, houve um ganho no esquema rímico, que conseguiu manter a rima do verso três com o verso (4) final. Ainda nessa estrofe, observam-se as omissões da expressão de amplitude da escuridão noturna (verso 1), do advérbio “nunca” (verso 4), e a troca do nome Salvador (*Savior*) por Rei.

A segunda estrofe da canção de origem apresenta a experimentação de aflições diante da solidão e da incerteza quanto ao que “o futuro pode trazer”, e novamente, os terceiro (11) e quarto (12) versos trazem, em contrapartida, a atitude de Deus, que é atribuído à figura de um “Amigo”, cuja força opera a favor do que está em perigo, fazendo-o afirmar: “*I’ll never fear*” (Eu nunca temerei). A ideia geral foi mantida da seguinte forma: A estrofe 2 em relação à canção original realiza mais distanciamentos, mantendo a proximidade em termos de vocábulos apenas por meio de paráfrase das expressões “coisas que eu não sei” para “*and I face the unknown*” (e enfrento o desconhecido), verso 09, e “que o futuro me pode trazer” para “*what the future may be*” (o que o futuro pode ser) no verso subsequente, ou seja, o 10. Nos demais, ocorreram as omissões das sentenças completas de “*When I’m alone*” (Quando estou sozinho) e “*He walks along with me*” (Ele caminha comigo), além da supressão da repetição da figura de Deus como um amigo.

A última estrofe não mais traz situações adversas, mas afirmações que demonstram certeza a respeito da soberania de Jesus, sua condição de rei e dominador não só das situações das estrofes anteriores, bem como sobre a totalidade da existência. Essa é a estrofe que mais se aproxima da forma que a canção original trabalha o conteúdo semântico, além de confluir com o que foi dito anteriormente, quando se tratou da natureza do hino. A terceira estrofe funciona como seu fechamento (conclusão), que em termos de conteúdo, propõe segurança ao que canta quanto à questão tratada, ou seja, a proteção divina no dia a dia.

O refrão, por sua vez, parte que se repete sempre ao fim de cada estrofe, é a afirmação para quem as estrofes agregam força argumentativa, mobilizando sentidos para convencimento tanto do próprio enunciador, que se auto educa quanto ao assunto, como para as pessoas que ouvirão/cantarão essa música. Quanto a isso, observa-se que a letra original faz uso de uma pergunta retórica, que dialoga com as estrofes: “*How can I fear, Jesus is near*”

(Como posso temer? Jesus está perto). O refrão, assim, canta a resolução do eu frente às ameaças externas ou mesmo interiores a si mesmo, de que pode sossegar e contar com o auxílio divino.

No refrão da tradução cantável, essa certeza é expressa a partir da forma negativa do futuro do presente, que substitui a pergunta retórica. Acontece também a paráfrase em forma de negação da expressão “*He ever watches over me*” (Ele sempre cuida de mim), para “Nunca me deixa só aqui”. As escolhas das palavras deste refrão permitiram estabelecer uma relação com o sentido da canção de referência de modo que o esquema de rimas desta quadra é quase idêntico ao original.

É importante falar ainda sobre um fato paralelo às duas versões. Tanto na página onde está impresso o hino “*How can I fear*”, isto é na coletânea de louvor *Majesty Music* (1997) como na página da versão “Não temerei” do *Voz de melodia* (2004), existe referência à um versículo bíblico, ou seja, ao versículo 7, do capítulo 1, da segunda carta de Paulo a Timóteo (2 Timóteo 1.7) que diz em português: “Porque Deus não nos tem dado espírito de covardia, mas de poder -”, e em inglês: “*God has not given us the spirit of fear; but of power, love, and of a sound mind-*” (2 Timothy 1;7).

É nítida a relação semântica entre esses textos bíblicos e o assunto das letras das canções. Este fato atesta o que foi apresentado anteriormente sobre a tradução de canção religiosa: a presença e relevância da competência teológica para o trabalho com este gênero, além de exemplificar o que foi afirmado ao falar sobre a natureza do hino, de que este desempenha, dentre outros papéis, a função de fixador das doutrinas teológicas. Assim, quanto ao sentido, a versão cantável em questão toma algumas licenças a favor da preservação da prosódia musical, isto é, o número de sílabas/notas, e da aproximação com o esquema de rimas das estrofes e o refrão. Contudo, carrega o sentido geral da canção que lhe deu origem, apresenta uma linguagem bíblicamente apropriada quanto à tratativa do tema, além de resultar num texto de fácil apreensão durante o momento de canto, ou seja, atende ao critério da naturalidade.

Em relação à naturalidade, uma canção traduzida deve ser tão natural que, enquanto é cantada ela pode ser compreendida instantaneamente (LOW, 2005, p. 196). Esse é um requisito que a versão em questão satisfaz. De modo geral, a maioria das sentenças dessas músicas, que apresentam inversão da ordem padrão dos termos da oração, não compromete o entendimento do que é dito.

Algumas dessas inversões presentes são resultantes do emprego de figuras de linguagem das quais inúmeros poemas fazem uso. Como exemplo, tem-se a estrofe 3 completa, que apresenta o hipérbato em todos os versos:

(13) Rei é Jesus, Ele tudo conduz;

(14) Dia e noite comigo está.

(15) Minh'alma dei ao controle do Rei,

(16) Descanso me dará.

Os termos deslocados de sua posição usual na sentença foram grifados pelo sublinhado. As funções sintáticas exercidas por eles são: Rei (Verso 13), predicativo do sujeito, que passa a iniciar a frase; tudo (verso 13) complemento verbal, que antecedeu o verbo; Mihn'alma (verso 15), objeto direto, que é deslocada para antes do verbo; descanso (verso 16), objeto direto, também trazido para antes do verbo. Tais termos, quanto à compreensão instantânea que se espera de uma canção, embora deslocados da ordem natural, não comprometem a apreensão imediata do que se diz. Na perspectiva da relação dinâmica entre os critérios do Pentatlo, percebe-se que a razão para inversão desses termos foi a manutenção das rimas entre a quarta sílaba e o fim dos versos 13 e 15, bem como da quantidade de sílabas, que é crucial para manutenção do ritmo.

No que se refere ao ritmo, a versão discutida não apresenta divergência alguma com a canção original, pois ela mantém todos os compassos, e a quantidade de tempos dentro destes, além do mesmo número de sílabas poéticas sendo perfeitamente cantável se acompanhada pela execução da música pela partitura da canção fonte. Assim, não resta comentário, a não ser dizer que este foi um dos critérios que teve maior proeminência sobre os demais, assim como Low (2005, p. 196) preveja pelo valor musical agregado/agregante ao/do ritmo.

Um aspecto importante para a manutenção do ritmo é a observância à quantidade de sílabas por verso. Sobre esta questão, pode-se notar que a versão conseguiu manter idêntico o número de sílabas, e conseqüentemente o número de notas da música, já que este deve ser correspondente à quantidade de sílabas poéticas dentro da duração de cada verso.

Uma das estratégias utilizadas para conseguir um mesmo número de sílabas nos versos foi a de realizar aglutinação entre vogais, como acontecem no primeiro verso da primeira estrofe (“Quan/do/ as/ som/bras/ que_ a/ noi/te/ im/põe”), no segundo verso da

segunda estrofe (“Que_o/ fu/tu/ro/ me/ po/de/ tra/zer”), no terceiro verso da terceira estrofe (“Mi/nha_al/ma/ dei/ ao/ com/tro/le/ do/ Rei”), e no primeiro verso do refrão (“Não/ te/me/rei, jun/to_ao/ meu/ Rei”). As aglutinações apresentadas fazem com que as partes agregadas ocupem o espaço apenas de uma sílaba, e conseqüentemente de uma nota em seus respectivos compassos, situação desejável para a música original que veste a tradução.

Outra estratégia percebida para manutenção do mesmo número de sílabas foi a colocação de palavras longas que supriam a quantidade de sílabas que os versos pediam e não necessariamente imitando a ocorrência de monossílabos como na versão original. Observe-se o segundo verso da segunda estrofe, que possui 8 palavras, das quais, 7 são monossílabas, e 9 sílabas poéticas, ao passo que seu equivalente na tradução possui 7 palavras, com a ocorrência de apenas 3 monossílabos, dos quais, dois tiveram suas vogais aglutinadas, se tornando numa sílaba (“que_o”), e ainda assim o mesmo número de sílabas poéticas, pois as palavras “futuro” (três sílabas), “pode” (duas sílabas) e “trazer” (duas sílabas) suprem a quantidade de sílabas do verso, e também expressam seu o sentido.

Por fim, o último critério a ser considerado na versão de “How can I fear” é a rima. Nas palavras de Low (2008, p.7), as rimas possuem as seguintes características:

A rima explora os recursos fônicos da linguagem. Ela cria ecos de conexões audíveis entre sílabas, geralmente, no final do verso. Está associada particularmente à escrita que manipula outra característica fônica: o ritmo. Juntos, ritmo e rima muitas vezes têm o efeito deliberado de construir padrões estróficos, onde no final de uma unidade (tal como uma quadra) se espera uma 'rima', uma rima que feche o padrão de uma maneira satisfatória no ponto exato em que a sentença termina.³²

Todos esses aspectos podem ser observados na canção em inglês, e em algum nível na tradução cantável em português.

O padrão estrófico ou esquema rímico de “*How can I fear*” é o seguinte para as três quadras das estrofes: ABCB. Em cada uma individualmente também acontecem estas rimas: as palavras que ocupam a 4^a e 10^a sílabas do primeiro e do terceiro verso rimam entre si, o que dá uma noção clara ao ouvinte/cantor do início, meio e fechamento da estrofe. Observe-se:

(01) *When/ sha/dows/ **fall**/ and/ the/ night/ co/vers/ **all**, (A)*

³² Rhyme exploits the phonic features of language. It creates echoes audible links between syllables at the end (usually) of lines of verse. It is associated particularly with writing that manipulates another phonic feature: rhythm. Together, rhythm and rhyme often have the deliberate effect of building stanzaic patterns, where at the end of a unit (such as a quatrain) one expects a ‘clinch’ a rhyme that closes the pattern in a satisfying way at the very point where a sentence ends.

(02) *There/ are/ things/ that/ my/ eyes/ can/not/ see.* (B)

(03) *I'll/ ne/ver/ **fear**, for/ the/ Sa/vior/ is/ **near*** (C)

(04) *My/ Lord/ a/bides/ with/ me.* (B)

O padrão estrófico da versão traduzida quanto às rimas conseguiu imitar quase totalmente o padrão original das estrofes. Por isso, observaram-se algumas licenças quanto ao sentido, algumas inversões sintáticas dos termos nas orações, para que, com esses distanciamentos, mais pontos³³ pudessem ser alcançados no critério rima, e conseqüentemente na cantabilidade da versão também. No entanto, como é previsto pelo Pentatlo, houve uma postura de equilíbrio da parte do tradutor em não sacrificar demais outros elementos para que a igualdade absoluta na questão rima fosse galgada, mas se mantivesse um desempenho geral agradável.

Observe-se uma das estrofes da versão cantável com ênfases no esquema rímico:

(09) *Me/dos/ que/ vêm/, coi/sas/ que/ eu/ não/ sei,*

(10) *Que_o/ fu/tu/ro/ me/ po/de/ tra/zer;*

(11) *Pos/so/ con/**fiar**, /Deus/ po/der/ vai/ me/ **dar***

(12) *Bem/ per/to_es/tá/ de/ mim.*

Como se observa, essa estrofe apresenta a seguinte organização das rimas: ABCD, e manteve apenas a rima que acontece no verso 11 entre as palavras da 4ª e 10ª sílabas. Mas, em compensação, o número de sílabas poéticas se manteve o mesmo, a naturalidade das frases, e o sentido, de modo geral, pode substituir o sentido da canção de origem.

3.2 *LORD, I NEED YOU*

Esta tradução recebe o título de “Preciso do Senhor”. Na tradução desta oração, houve uma mudança quanto ao arranjo da sentença que originalmente diz “Senhor, preciso de ti (ou você)”, para “Preciso do Senhor”, que retém todas as palavras de modo que Senhor não funciona como vocativo, mas como objeto indireto do verbo precisar, cujo sujeito, eu, está oculto, mas é identificável pela conjugação verbal. Dito isto, importa acrescentar que assim como o título da versão em original carrega uma linha que se repete ao longo da música, na

³³ Expressão usada por Low (2005) dentro da atmosfera da metáfora de jogos, como o pentatlo, para se referir ao que é possível manter na tradução em relação ao original.

versão em português, a forma como essa frase foi traduzida, também é a forma que se repete ao longo a canção.

Para uma visualização mais satisfatória e melhor referenciação dos elementos desta canção na análise, apresenta-se a seguir um quadro com a letra original³⁴, a tradução literal, e a tradução cantável³⁵. A parte da letra original da canção “*Lord, I need you*” que foi traduzida possui 85 palavras ao todo, sem desconsiderar as que se repetem ao longo da música. Em contrapartida, a tradução apresenta um decréscimo de 19 palavras, isto é, contém apenas 66 vocábulos. A principal causa desse número menor de palavras na canção em português se relaciona com a vasta ocorrência de monossílabos na versão inglesa, 71/85, o que, em porcentagem, corresponde a 84% da música, ao passo que em português 30/66, 46 %, número que leva a reflexão ao critério adiante.

Quadro 2.

		Letra original	Tradução	Tradução (cantável)
Estrofe	01	Sometimes when life seems gentle and blessings flood my way.	Às vezes, quando a vida parece calma, e bênçãos inundam meu caminho.	Quando a vida está mais calma, sem nada a preocupar,
	02	I turn may gaze away from you and soon forget to pray.	Eu retiro meu olhar de ti, e esqueço-me de orar.	Retiro o meu olhar de ti, e esqueço-me de orar.
	03	But when the Sky grows darker and courage turns to fear,	Mas quando o céu se escurece, e a coragem se transforma em medo,	Mas quando negras nuvens vêm me ameaçar,
	04	My anxious voice cries upward with words you long to hear.	Minha voz ansiosa clama a ti com palavras que desejas ouvir.	Ansioso elevo a voz a ti e ouves meu clamar.
Refrão	05	Lord, I need you, when the sea of life is calm.	Senhor, preciso de ti. Quando o mar da vida estiver calmo.	Preciso do Senhor, quando o mar calmo estiver.
	06	O Lord, I need you when the wind is blowing strong	O Senhor, preciso de ti, quando o vento estiver soprando forte.	Preciso do Senhor, quando o vento forte der.
	07	Whether trials come or cease, keep me always on my knees.	Que venham tribulações ou que elas cessem, me mantenha sobre meus joelhos.	Vindo provas ou não, quero estar em oração.
	08	Lord, I need you. Lord I need you.	Senhor, preciso de ti. Senhor, preciso de ti.	Preciso do Senhor, sim, preciso.

Fonte: Autoria própria, com base em Rocha (2015). Comparativo entre letra original, tradução literal e tradução cantável das canções *Lord I need you*/Preciso do Senhor.

No que se refere à cantabilidade, critério que conforme Low (2005) é bastante óbvio por ser o objetivo geral de uma tradução de canção cantável e ser uma das características mais esperadas pela pessoa que encomendou o trabalho do tradutor. Por isso, a cantabilidade lida

³⁴ É importante dizer que a versão traduzida não contemplou a música inteira, pois no original, a letra apresenta duas estrofes, porém, apenas a primeira delas foi vertida para o português.

³⁵ Link para audição da canção original na voz do autor, conforme a partitura original: <https://www.youtube.com/watch?v=eUzMfsbLkKU>.

com questões como, ser um texto que se possa “cantar com sinceridade”, disponha de palavras com as vogais apropriadas tanto para as notas altas e de longa duração, quanto para as breves e baixas, além da acentuação de palavras específicas dentro da música por meio de notas mais altas, e da quantidade de sílabas por verso, o que está melhor alocado no domínio do ritmo.

Quanto às características mencionadas, a melodia da música em questão apresenta algumas diferenças em relação às notas da partitura original. Como mencionado anteriormente, o número de notas deve ser idêntico ao número de sílabas, para que todas as palavras possam ser cantadas ao som de notas na melodia. Visto que a canção original apresenta muitas palavras monossílabas e a tradução, não, isso implicou em algumas mudanças nos tempos das notas para alguns ajustes de palavras maiores, porém nada que comprometesse gravemente a identidade da melodia, pois as notas permanecem as mesmas, o que muda é sua duração dentro do compasso.

Em alguns trechos ou compassos da canção traduzida ocorreram algumas modificações como “quebrar” uma mesma nota em duas, para que onde determinada nota acontecia na duração de um tempo, passasse a ocorrer na duração de dois meios tempos. Como é o caso do primeiro compasso do verso 1 da estrofe, no original, uma semínima, que tem a duração de um tempo, abre a canção, sendo suficiente para a primeira sílaba do verso “*some*” da palavra “*sometimes*”; já na versão, duas colcheias, que tem a duração de meio tempo cada, são colocadas no lugar da semínima para a palavra “Quando” de duas sílabas. A estratégia é simples de se compreender. Na tradução, o verso se inicia com uma palavra de duas sílabas, então, a solução encontrada foi dividir a duração de uma mesma nota em dois meios tempos, o que ao final das somas dos tempos, tem-se a quantidade exata relativa à música fonte. A mesma situação acontece no verso 4, com as mesmas configurações de tempos.

A mesma necessidade de expandir tempos maiores em tempos menores para certas notas em determinados trechos dos versos também acontece no refrão, devido à ocorrência de palavras maiores. O primeiro verso desse trecho na tradução se inicia com a palavra “Pre – ci – so”, três sílabas, enquanto que a canção em inglês começa com “*Lord*”, uma sílaba, ambas estão no mesmo compasso. O termo “*Lord*” é cantado no momento de uma semínima, nota com valor de um tempo, ao passo que “Preciso” é cantado com uma colcheia, nota de meio tempo, mais duas notas de um tempo (semínima) para suprir as sílabas excedentes.

Em relação ao sentido, o tema dessa canção é a dependência do que canta em relação a Deus (*Lord, I need you*). Ela reafirma a necessidade do fiel reconhecer esse fato (“Senhor, me ajude a lembrar que sou fraco e tu és forte³⁶), e também se constitui num clamor a Deus para que ele ajude a pessoa que canta a não esquecer que é totalmente dependente dele quando “a vida está tranquila” ou quando é assolado pela escuridão nebulosa.

A estrofe fala sobre a oscilação interior do eu da canção quanto ao reconhecimento da necessidade de Deus quando tudo parece estar bem. Em relação à tradução, o assunto e as imagens são os mesmos, com apenas algumas pequenas diferenças. No primeiro verso, o advérbio “às vezes” (*sometimes*) e o verbo “parecer” não aparecem na versão, e são respectivamente substituídos por “quando” e “está”, palavras de mesma função sintática, e que preservou o sentido da linha. Quanto à segunda parte deste verso, traduzido ao pé da letra, “e bênçãos inundam meu caminho”, que se constitui numa progressão da imagem trazida, na versão, ele passou a dizer “Sem nada a preocupar”, que não parece se tratar de uma tradução, porém, dentro do conjunto da estrofe, esta frase exerce a mesma função da que está substituindo, e mais, a escolha por fazê-la terminar com o som de “ar” contribui para a manutenção do esquema rímico, como será mostrado no momento oportuno.

O segundo verso foi quase inteiramente mantido, com exceção do advérbio “*soon*” (rapidamente). Diferentemente do verso 3, que traz a seguinte construção: “Mas quando o céu se escurece e a coragem se transforma em medo”, em inglês, e foi substituído pela seguinte sentença em português: “Mas quando negras nuvens vêm me ameaçar”, claramente se percebe que isto acontece tanto pela impossibilidade de manter a prosódia musical da linha ao preservar a construção original, bem como fazer com que este verso rime com o verso 1.

O verso 4, por fim, “*My anxious voice cries upward with words you long to hear*” (Minha voz ansiosa clama com palavras que desejas ouvir), foi traduzido apresentando as seguintes modulações: ao invés de qualificar a voz do que clama como “ansiosa”, o tradutor atribui esse adjetivo à pessoa da voz, e no lugar da expressão “com palavras que desejas ouvir”, a ação de ouvir foi colocada como sendo a consequência da prece que se faz a Deus no momento de medo, e o resultado é: “Ansioso elevo a voz a ti, e ouves meu clamar”.

Por último, o refrão original que está escrito em discurso direto é traduzido em discurso indireto, na maior parte do tempo, assim, a expressão que é repetida durante ele: “*Lord, I need you*” (Senhor, preciso de ti (você)) passa a ser “Preciso do Senhor” na versão. No primeiro verso, “*when the sea of life is calm*” (Quando o mar da vida estiver calmo),

³⁶ Lord, help me to remember, I'm weak but You are strong. Verso da estrofe que não é traduzida em português, mas que não pode deixar de ser mencionado por fazer parte o sentido intergral na canção de origem.

apenas ouve a omissão da palavra “da vida”, isto é, parte da metáfora, e uma inversão entre os termos “estiver” e “calmo”. O segundo verso, por sua vez, está em uma “*continuous tense*”, isto é, um tempo verbal no gerúndio, que pode ser equivalente, em português, ao modo subjuntivo, e é traduzido na forma afirmativa do presente do modo referido. A seguinte parte do verso 3 “*Whether trials come or cease*” (Se as provações vierem ou cessarem), é escrito de modo mais conciso por meio do gerúndio e da omissão do verbo “*cease*” (cessar), e se torna: “Vindo provações ou não”. E a segunda parte da linha três, “*Keep me always on my knees*” (mantenha-me sempre sobre meus joelhos), se torna “quero estar em oração”, frase escolhida para se ajustar a rima e a quantidade de sílabas predeterminada pelo verso.

É importante frisar também, que, assim como acontece com o hino anteriormente analisado, existe a presença de um trecho bíblico na borda superior das páginas que funciona como âncora para o assunto, que é, “Tem compaixão de mim, Senhor, porque eu me sinto debilitado” – Salmo 6.2, em português, e em inglês, “*Have mercy upon me, O Lord; for I am weak*” – *Psalm 6:2*. Este trecho bíblico veiculado ao texto da canção serve de reforço para o tratamento do tema em termos de relevância e autoridade.

A forma como o tradutor trata do tema permite que o texto da canção soe naturalmente. E sobre a naturalidade, observa-se que não ocorreram inversões sintáticas nas sentenças, nem vocabulário rebuscado. Antes, a letra apresenta uma linguagem simples, compreensível à primeira escuta, além de ser facilmente associável a linguagem típica da oração, algo que as enunciações da canção em discurso direto parecem significar.

A naturalidade, então, para os versos traduzidos não exigiu negociação com outros elementos da música, como assim o foi para o ritmo. Quando se discutiu aspectos da cantabilidade da versão, mostrou-se que foram necessárias mudanças na notação de algumas notas para fazer com que elas durassem a quantidade de tempo necessária para certas palavras maiores, e isso resultou no acréscimo de uma sílaba nos versos 1, em que notas longas foram quebradas em notas menores, sem contudo alterar o compasso, nem a melodia. Em termos práticos, essa mudança explicada em função do tempo das notas, quer dizer que, um *Si* longo, por exemplo, passará a ser executado duas vezes de forma breve, suprindo assim, a necessidade do acréscimo silábico.

O mesmo ocorre no refrão, em que os versos 5, 6 e 7 sofrem o acréscimo de duas, uma e duas sílabas, respectivamente. O verso 5, no original, iniciado com “*Lord*”, monossílabo, ganha uma palavra de três sílabas “Preciso”. O verso 6, “*O Lord, I need you*”, apresenta até “*you*” cinco sílabas, mas em português, o trecho correspondente “Preciso do

Senhor” apresenta seis. E por fim, o verso 8, as palavras “preciso” “do” e “Senhor” foram traduzidas no lugar dos monossílabos “*Lord*”, “*I*” e “*need*”. Assim, a causa recorrente para mudança no número de sílabas foi o uso de palavras com mais de uma sílaba, e é importante dizer, que talvez não fosse o mais adequado sacrificar, por exemplo, o sentido, que nesta versão é quase intactamente vertido, até as imagens, em busca da preservação do número de sílabas, mesmo porque a solução para todas as ocorrências, ou seja, fragmentar o tempo para se repetição de notas que suprissem o número excedente de sílabas em relação ao número de referência da canção fonte, permitisse que a cantabilidade também não fosse comprometida.

Finalmente, no que diz respeito à rima, as canções original e tradução cantável não correspondem inteiramente, pois aquela traz o seguinte esquema rímico na estrofe: AABB, enquanto que esta: AAAA. Assim, esta configuração permitiu uma boa relação com os demais critérios, como visto até aqui. No entanto, o terceiro verso do refrão da tradução, que apresenta uma conexão sonora entre o som da sétima sílaba e o som da última, reproduz este padrão da canção original, não imitando o mesmo som, mas apenas o esquema.

Em resumo, pode-se concluir que para esta versão, o critério que atingiu mais “pontos” foi o critério do sentido, concebido em relação com uma linguagem natural, de modo claro e compreensível instantaneamente, além de apresentar rimas onde a canção apresenta, e onde não apresenta também, no entanto, essas rimas funcionam para o efeito de fechamento da estrofe, juntamente com o ritmo que, apesar de em alguns versos receberem um número excedente de sílabas em relação à canção original, foi mantido, pois a solução veio da ordem musical, e conjunto da música atende à cantabilidade e à conexão semântica com o texto fonte.

3.3 *REJOICE IN THE LORD*

Assim como vem sendo feito para com as outras canções, um quadro com a letra original, a tradução não cantável e a versão cantável é apresentado inicialmente a seguir.

Quadro 3.

		Letra original	Tradução (não cantável)	Tradução cantável
Estrofe 1	01	God never moves without purpose or plan	Deus nunca se move sem um propósito ou razão	Deus nada faz sem um plano ou razão,
	02	When trying his servant and molding a man.	Ao testar seu servo e moldar um homem.	Quando prova Seu servo e lhe dá formação.
	03	Give thanks to the Lord though your testing seems long;	Dê graças ao Senhor, embora seu teste pareça longo;	Dá graças a Deus, quando o teste se faz;
	04	In darkness he giveth a song.	Na escuridão ele dá uma canção.	Em trevas nos dá sua paz.
Refrão	05	O rejoice in the Lord, He makes no mistakes	O regozijai no Senhor, Ele não comete erros.	Regozija em Deus, que erros não faz.
	06	He knoweth the end of each path that I take.	Ele conhece o fim de cada caminho que você toma.	Ele sabe o fim do caminho em que vais.
	07	For when I am tried and purified,	Pois quando sou provado e purificado,	Pois ao te provar, purificar,
	08	I shall come forth as gold.	Serei como o ouro.	Qual ouro, então, serás.
Estrofe 2	09	I could not see through the shadows ahead;	Eu não conseguia ver através das sombras à frente;	Quando as trevas à frente se impõem,
	10	So I looked at the cross of my Savior instead.	Então olhei para a cruz do meu Salvador.	Eu olho pra cruz que o calvário expõe.
	11	I bowed to the will of the Master that day;	Eu me curvei para a vontade do Mestre naquele dia;	Submeto-me ao Mestre e não olho pra trás;
	12	Then peace came and tears fled away.	Então veio a paz e as lágrimas fugiram.	A paz vem e o medo desfaz.
Estrofe 3	13	Now I can see testing comes from above;	Agora eu posso ver que o teste vem de cima;	Sim, posso ver, provações vem de Deus
	14	God strengthens His children and purges in love.	Deus fortalece Seus filhos e os limpa em amor.	Em amor, fortalece e limpa os Seus.
	15	My Father knows best and I trust in his care;	Meu pai sabe melhor e confio em seu cuidado;	Meu Pai sempre faz o melhor, sim, eu sei.
	16	Through purging more fruits I will bear.	Através da poda mais frutos darei.	Eu, limpo, mais frutos darei.

Fonte: Comparativo entre letra original, tradução literal e tradução cantável das canções Rejoice in the Lord/Regozija em Deus.

A canção original³⁷ possui 131 palavras das quais 104 são monossílabas, esse número corresponde a 80% das palavras no total, ao passo que a versão em português dispõe de 114 palavras, dentre elas, 74 com apenas uma sílaba, isto é, 65% das palavras. No entanto, o número menor de palavras não implicou em divergência quanto à quantidade de sílabas nos versos, pois, como mostrado na análise das outras versões, soluções como, sintetizar o sentido

³⁷ Link para audição da canção original conforme a partitura utilizada na pesquisa: <https://youtu.be/15NXrnyT2HM>.

de uma frase com muitos monossílabos em palavras maiores na tradução é recorrente. Além da ocorrência da sintetização do número de palavras, existe a aglutinação de vogais que se “encontram” dentro de um verso, apenas quando essa aglutinação é propícia para a adequação ao número de sílabas de cada linha.

Provavelmente o hino em destaque seja, entre os que já foram expostos, o que mais se encaixa no padrão de Watt (1992) sobre a estrutura organizacional desse texto em três seções: introdução, desenvolvimento e conclusão. Cada uma das três estrofes pode ser tomada como representante de uma dessas categorias. Essa questão fica bem refletida junto ao **sentido** da música.

“*Rejoice in the Lord*” fala sobre a natureza das provações na vida do fiel, e a conclusão exposta na canção é a de que os testes, por mais difíceis que sejam de suportar, tem como objetivo tornar os que passam por eles mais maduros e competentes para o serviço do Senhor. Assim, a letra se utiliza de diversos texto bíblicos, o que de certa forma, lhe confere autoridade teológica frente a comunidade para quem se destina, além de possuir um tom de exortação referente a alegria. Que as proposições de cada uma das estrofes sejam observadas de acordo com a noção estrutural de Watt (1992).

A primeira estrofe, introdução do hino, com um discurso em terceira pessoa, dispõe de uma assertiva quanto à competência de Deus, ao dizer “Deus nunca se move sem um propósito ou um plano”, e ao mesmo tempo esta sentença funciona como a tese da canção, junto dela, vem aplicação ao conflito tratado na letra, “quando ele testa seu servo lhe moldando”, ou seja, proporcionando provações, sofrimentos. Em seguida, nos versos 3 e 4 tem-se exortações para dar ‘graças a Deus” que em tempos de “escuridão dá uma canção”, linguagem metafórica para falar que é possível encontrar razões para cantar, se alegrar, mesmo em tempos difíceis.

A segunda estrofe, momento de desenvolvimento do tema, apresenta um discurso em primeira pessoa para relatar uma experiência de insegurança frente a uma escuridão não literal, então, ainda figurativamente o eu afirma olhar para cruz do seu Salvador e ter encontrado conforto pelo que viu lá. Não seria forçar uma associação com o relato da crucificação de Jesus, que ao curvar (*bow*) sua cabeça, conclui o mais árduo momento de dor de sua missão salvadora, e esta atitude de submissão de Jesus no momento de sua morte, confere para o “eu” que fala na canção um exemplo de alguém que sofreu por um propósito ao ponto de morrer, e ele se “curva à vontade do Mestre” (“*bow to the will of the Master*”) e sente paz ao fazê-lo.

A terceira estrofe por fim, conclui a argumentação bíblica sobre o assunto. A própria estrutura dessa parte da canção sugere isso ao começar com “Agora eu posso ver que os testes vem do alto” (*Now I can see testing comes from above*). O eu da letra demonstra ter apreendido até ali a natureza dos testes da fé, e seu posicionamento diante dela é de o confiar em Deus, referido como Pai, pois este sabe mais do que ele e os conduz por esses momentos específicos com propósitos baseados em amor.

A razão para que o ouvinte/cantor da canção cumpra a ordem de se alegrar é apresentada no refrão, de modo que este corrobora com as estrofes numa espécie de resolução do que é exposto por elas. Nesta seção da letra são notórios os ecos da intertextualidade com versículos bíblicos. No refrão, o verso 5 diz: “*O, Rejoice in the Lord*”, e é uma repetição de parte do texto “*Rejoice in the Lord always, I will say it again: Rejoice!*” (*Philippians 4.4 NIV*) contido na carta de Paulo aos Filipenses, que traz uma palavra de exortação no tocante a se alegrar em “todo tempo no Senhor”. No verso 8, tem-se: “*For when I am tried and purified, I shall come forth as gold*”, onde se percebe a relação com o seguinte texto bíblico: “*the trial of your faith, being much more precious than of gold that perisheth, though it be tried with fire, might be found unto praise and honour and glory at the appearing of Jesus Christ*” (1 *Peter 1.7 KJV*), que compara os testes da fé ao processo de refinação e purificação do ouro pelo fogo.

Ao longo dessa letra, como pode ser percebido nos comentários feitos a respeito do refrão, existe uma alta ocorrência de intertextualidade com a bíblia, que enriquece a construção dos sentidos por conferir a conexão com outros textos repletos de imagens metafóricas, que despertam a imaginação. Mas além desse atributo da intertextualidade com a bíblia, existe o fato de que o tradutor ao se utilizar da linguagem propícia para esta situação, ou seja, a bíblica, faz com que o seu texto soe ainda mais natural aos ouvidos do público alvo, pois, como afirmado por Mary De Jong (2006) o verdadeiro hino é coerente com as Escrituras, e de modo geral, é essa a expectativa das comunidades que deles farão uso.

Quanto à naturalidade, observa-se que a tradução apresenta um encadeamento das ideias de modo claro quanto ao que se expressa, e constrói as imagens e referências semelhantemente à canção original. Apesar da tradução apresentar algumas omissões de sujeitos, e deixar, do ponto de vista gramatical, algumas orações incorretas, como subentender um imperativo pelo uso do presente do indicativo, que apesar de comum na linguagem do dia a dia, está fora da norma padrão.

Em relação ao ritmo, pela observação da quantidade de sílabas poéticas, e tempos por compasso, nota-se que este permanece idêntico ao original. E, além disso, a respeito de palavras com mais ênfases, ou colocadas no lugar dos tempos (batidas) mais fortes, a despeito de serem equivalentes semânticos ou não, na versão, elas dispõem de vogais com boa projeção tanto para as notas altas de maior duração, ou para as baixas com tempos menos longos. Tome-se como exemplo os seguintes versos do refrão:

(06) Ele **sabe** o fim do **caminho** em que **vais**

(07) Pois ao te provar, purificar,

(08) Qual ouro **então serás.**

Os grifos em negrito correspondem às sílabas de maior duração no verso. As palavras grifadas em sublinhado correspondem às sílabas sob as notas mais altas. As vogais do verso 6 /a/, /i/ e o ditongo /ai/ foram colocadas no lugar dos seguintes sons vocálicos da língua inglesa respectivamente: /ow/, /æ/ e /ei/. Os sons vocálicos sobre os quais recaem as notas mais altas /oi/, /au/ /i/, /o/ e /a/, substituem os sons de /or/, wen/, /ai/, /em/ e /ai/ respectivamente. Nesta questão se analisa o papel das vogais para o bom fluir tanto da melodia quanto do ritmo.

Quanto à rima, as estrofes da versão original apresentam o esquema rímico AABB, e no refrão, AABC. Esses padrões foram reproduzidos na canção traduzida através de algumas licenças semânticas e de outras formas que já foram apontadas na análise das canções anteriores. Porém, a última estrofe da versão mostra que o tradutor não apenas se serviu da sintetização de sentidos em poucas palavras, ou da substituição de imagens, ou ainda de paráfrases, mas também de deslocamento. Observe-se:

(13) *Now I can see testing comes from above;*

(13) Sim, posso ver provações vem de **Deus**,

(14) God strengthen his children and purges **in love.**

(14) **Em amor**, fortalece e limpa os **seus**.

O deslocamento referido acontece no verso 14, no qual a expressão “em amor”, que aparece ao final da respectiva linha no original, é trazida para o início do mesmo, fazendo com que a palavra “seus”, que passa a ser a palavra final, rime com “Deus” que parafraseia o

advérbio “above” que ocorre no original. Assim, a forma de manter o esquema rimico se valeu do deslocamento de um termo junto com a paráfrase de outro.

Ainda sobre a questão da rima nesta canção, vale mencionar que as rimas entre os versos 09 e 10 da segunda estrofe da tradução acontecem entre palavras de uma mesma classe gramatical, a verbal, pelos termos “impõe” e “expõe”, assim como na versão original, esse par de rimas acontece pelos advérbios “*ahead*” e “*instead*”. Essa ocorrência mostra mais uma forma de galgar as rimas de uma estrofe.

Por fim, a tradução “Regozija em Deus” apresenta estreita relação musical, semântica e formal com sua letra e música fontes, “*Rejoice in the Lord*”, e com os critérios do Pentatlo. Desta forma, foi possível analisa-la, bem como as demais canções, sob um modelo sistemático e ao mesmo tempo que dispõe de flexibilidade por levar em consideração um fator superior às questões formais, isto é, o propósito (*skopos*) da tarefa tradutória.

Assim, o Pentatlo não postula critérios com regras exaustivas, mas antes, o modelo propõe que os cinco critérios aqui usados para a análise das versões cantáveis de hinos, sejam levados em consideração, uma vez que são pertinentes, de modo geral, à maioria das canções. Cabe ao tradutor perceber quais são as prioridades do seu trabalho desde questões mais específicas até o resultado final total, a partir do *skopos* que lhe é dado para satisfazer.

Em suma, pode-se observar quanto aos cinco critérios de Low (2005) que esta produção exemplifica bem como eles se articulam para um resultado final de sucesso. Foi visto que, em algumas situações o sentido foi “manipulado” com maior recorrência. Como Low (2005, p. 194) afirma a canção tanto por não ser um texto de caráter informativo ou científico como por ter restrições formais poderá fazer uso de licenças semânticas a favor da estrutura formal, prosódia, rima, mas ainda assim, precisará manter relação com o sentido original, visto ser uma tradução interlingual, e ser, no caso do hino, parte de um gênero musical utilizado com estreita dependência ao serviço do sistema doutrinário. Diante disso, é possível constatar que a nível macro, as versões “Não temerei”, “Preciso do Senhor” e “Regozija em Deus” conseguem preservar o conteúdo da letra de referência, embora à nível micro, isto é, verso por verso apresentem manipulações em favor de outros critérios pertinentes a canção, pois não seria adequado buscar demasiadamente a imitação de um dos critérios em detrimento de todos os outros.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho visou desenvolver um estudo na área de Tradução de Canção utilizando a Abordagem do Pentatlo como ferramenta de análise, cujo paradigma teórico é a Teoria de *Skopos*. Sua adequação para esse propósito se dá pelo fato dos cinco critérios do modelo referido contemplarem, de modo satisfatório, a natureza da canção, que é constituída da combinação de linguagem verbal e musical. Por essa dupla constituição da canção, ou seja, pela sua relação com a música, buscou-se também contemplar aspectos musicais das canções em questão, discutidos principalmente ao longo do capítulo 3. Viu-se aqui que a prática da tradução de canção lida com questões variadas, desde interesses financeiros, seleção e adequação a um determinado público alvo, aprovação editorial e de direitos autorais, e mesmo questões pontuais de tradução em termos das particularidades linguísticas e musicais da canção a ser traduzida.

O objetivo geral deste estudo foi analisar, a partir do modelo referido, as versões traduzidas para o português de hinos cristãos originalmente escritos em língua inglesa para o uso em cultos. A Abordagem do Pentatlo se mostrou, então, uma ferramenta bastante útil na análise das canções. A abordagem permite uma análise detalhada – no que se refere aos cinco atributos de uma canção, ou seja, sua cantabilidade, naturalidade, sentido, ritmo e rima, e como estes critérios são atendidos de maneira equilibrada com o propósito maior de, ao final do processo tradutório, ter uma canção cantável e satisfatória para o que lhe é proposto.

É importante observar que houve discrepâncias nas traduções em relação às canções originais, uma vez que omissões e acréscimos de características foram identificados. Pela análise individual de cada canção, percebe-se que um dos critérios mais flexibilizados foi o sentido, talvez pela maior quantidade de opções, como, paráfrase, deslocamento de termos na estrofe, sintetização semântica, substituição de imagens metafóricas, flexibilidade essa que não é possível para com o ritmo, que deve permanecer de modo rígido o que acompanha a canção por ser responsável pela identidade musical da mesma. Por isso, é preferível que se negocie com o sentido da letra em favor da manutenção deste último critério, que junto da rima desempenham o papel de estruturadores das estrofes.

No entanto, apesar das licenças semânticas das quais fazem uso as versões, é clara a relação de paridade destas com as letras das músicas originais. Além disso, a presença de um linguajar e, de certa forma, um imaginário bíblico sobre os assuntos tratados nas canções permite que estas soem naturais e condigam com o uso que o público alvo almeja fazer delas.

Esse aspecto teológico presente nas canções de referências e que deveria estar presente nas versões pode ser visto como uma vantagem da qual o tradutor utilizou em seu favor, especialmente quando se tratou de questões semânticas das canções, o que resultou num material que faz jus ao papel que o hino realiza em relação à doutrina, isto é, de auxiliar, como um rememorando delas, além de servir para dar vazão às expressões de ansiedades e expectativas do dia a dia da vida dos fiéis por meio do conteúdo das letras.

De modo geral, foi possível observar que o Pentatlo, cujos critérios representam as várias restrições impostas a traduções cantáveis, permite contemplar diferentes aspectos da canção e a forma como um critério prevalece sobre o outro, além das soluções linguísticas e musicais empregadas para a satisfação dos propósitos da canção. No entanto, o próprio Low (2003, p. 101) faz a seguinte observação “não devemos a priori considerar qualquer característica sacrossanta e ser concebida à perfeição, (rima, metro, forma de frases, ou qualquer outra coisa)”³⁸, pois essa atitude levaria a uma restrição que resultaria em perdas na totalidade da versão.

É importante reiterar ainda como a teoria de *skopos* contribuiu para compreensão dessa ação tradutora. A atenção dada ao propósito e as necessidades do usuário final do texto alvo pela teoria leva a conclusão de que os hinos em questão fazem parte de um empreendimento que almejava ser concebido tanto em consonância com a coerência intertextual como em igualdade de função com o texto fonte.

No caso dos hinos analisados, eles alcançaram os propósitos da cantabilidade, de soar conforme o perfil tanto musical, como de conteúdo desse gênero e o de satisfazer a função de integrar uma nova hinódia brasileira, intento que motivou o empreendimento das traduções dos mesmos desde o início. Assim, como Low (2005) afirma, não é necessário, ou mesmo possível, “vencer” em todos os critérios do modelo, pois é a pontuação total que define o sucesso da atividade, o que é comprovado pela análise das canções, para quem, nem sempre todas as questões foram intactamente trabalhadas, porém observadas de alguma forma, de modo a apresentar um produto satisfatório com o comissionamento e com o uso.

Finalmente, convém ser dito que o objeto de análise deste trabalho pode, naturalmente, receber a tratativa de outras áreas do conhecimento. Quão interessante não seria abordá-lo a partir de outros referenciais teóricos, como estratégias tradutórias, advindas também dos Estudos da Tradução, além da abertura para explorar mais a relação de

³⁸ Originalmente: we should not a priori consider any one feature sacrosanct and to be rendered to perfection. To consider anything sacrosanct a priori (either rhyme, metre, shape of phrases, or whatever) is to accept a constraint which may lead to great losses.

intertextualidade entre a bíblia e os hinos, a representatividade dos hinos em relação às denominações às quais pertencem, dentro de uma abordagem oriunda das Ciências Sociais, dentre outros. Esses pontos de certo modo foram citados ao longo do trabalho, contudo, não foi possível contemplá-los de modo profundo, pois a pesquisa precisava contar com uma delimitação a fim de dispor de uma hipótese e objetivos alcançáveis. Assim, essas possibilidades apontadas podem ser alcançadas por pesquisas futuras na área. Espera-se então que este trabalho possa ser um estímulo, tanto em seus acertos quanto em suas “brechas” para o surgimento de outros estudos.

REFERÊNCIAS

- BIBLE, King James. **King James Bible**. Proquest LLC, 1996.
- BÍBLIA SAGRADA português-ínglês /Holy Bible Portuguese-English . Nova Versão Internacional. – São Paulo: Editora Vida, 2003.
- CALABRIA, Claudio de Souza Alvares. **Tradução de letras de músicas: a prática de três versionistas**. Universidade Federal de Juiz de Fora, 2009.
- COSTA, Nelson Barros da. **As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária**: In: Dionísio, A. P.; Machado, A. R.; Bezerra, M. A. (Orgs.). *Gêneros textuais & Ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002. pp 107-121
- CRISTAL, David. **A Dictionary of Linguistics and Phonetics**. 6th Edition. Malden: Blackwell Publishing, 2008.
- CUNHA, Magali do Nascimento. **A explosão gospel – Um olhar das ciências humanas sobre o cenário evangélico no Brasil**, Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2007.
- DE JONG, Mary. Textual Editing and the ‘Making’ of Hymns in Nineteenth-Century america. **Sing Them Over Again to Me: Hymns and Hymnbooks in America**, p. 77-97, 2006.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem theory. **Poetics today**, v. 1, n. 1/2, p. 287-310, 1979.
- GERHARDT, T. E.; SILVEIRA, D. T. (organizadores). **Métodos de Pesquisa**. Coordenado pela Universidade Aberta do Brasil – UAB/UFRGS e SEAD/UFRGS. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.
- GRAHAM, Arthur. **A New Look at Recital Song Translation**. *Translation Review* 29. 31-37.
- HOLMES, James S. **The name and nature of translation studies**. *Translated*, v. 2, p. 67-80, 1972.
- KABATEK, Johannes; PUSCH, Claus D. **The Romance languages**. In: KORTMANN, Bernd; VAN DER AUWERA, Johan (Ed.). **The languages and linguistics of Europe: a comprehensive guide**. Walter de Gruyter, 2011.
- LOW, Peter. **Singable translations of songs**. *Perspectives*, 11, 2, 2003a. pp. 87-103.
- _____. **Translating Poetic Songs: an attempt at a functional account of strategies**. *Target*, vol. 15, no. 1, 2003b. pp. 95-115.

_____. **The Pentathlon Approach to Translating Songs.** In: Gorlée, Dinda L. (Hg.): **Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation.** Amsterdam/New York: Rodopi, 2005. pp. 185-212.

_____. **Translating songs that rhyme.** Perspectives: Studies in translatology, v. 16, n. 1-2, p. 1-20, 2008.

_____. **Purposeful translating: the case of Britten's vocal music.** In: **Music, text and translation.** MINORS, Helen Julia. London, Bloomsbury, 2013.

MAJESTY HYMNS. Majesy Praise, 1997 edition.

MUNDAY, Jeremy. **Introducing translation studies: Theories and applications.** 4th edition. Routledge, 2016.

NETO, João Matias de Oliveira; SOBRINHO, Lemuel Dourado Guerra. **Movimento gospel, estratégias de proselitismo e as dinâmicas identitárias da juventude evangélica em campina grande.** Revista Eletrônica Inter-Legere (ISSN 1982-1662) Y Número 13, julho a dezembro de 2013. Pp. 102-126.

NINDA, Jean. **Playing with the elements of music: A guide to musical theory.** Bon Gout Publishing Company, Berkeley, California, 1989.

NORD, Christiane. **Análise textual em tradução: bases teóricas, métodos e aplicação didática.** Coordenação da tradução e adaptação de Meta Elisabeth Zipser — São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.

NORD, Christiane. **Translating as a purposeful activity: Functionalist approaches explained.** 2nd edition. Routledge, 2018.

PYM, Anthony. **Exploring translation theories.** New York: Routledge, 2010.

REISS, Katharina; VERMEER, Hans J. **Towards a general theory of translational action: skopos theory explained.** Translated from the German by Christiane Nord. New York: Routledge, 2013.

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.** Florianópolis, SC, 2013.

_____. **Tradução de Canção: Quando 'The look of love' se canta 'O amor em teu olhar'.** Belas Infiéis, 2015

TROEGER, Thomas. **Wonder Reborn: Creating Sermons on Hymns, Music, and Poetry.** Oxford University Press, 2010.

VERMEER, Hans J. **Skopos and commission in translational action** (1989). Translated by Andrew Chesterman. In VENUTI, Lawrence. **The translation studies reader**. Routledge, New York, 2000.

VOZ DE MELODIA. Ltda. Curitiba Paraná, 2004.

WATTS, James Washington. **Psalm and Story: Inset Hymns in Hebrew Narrative**. A&C Black, 1992.

WILLIAMS, Jenny; CHESTERMAN, Andrew. **The map: a beginner's guide to doing research in translation studies**. Routledge, 2002.

ANEXOS

Anexo A - Partituras das canções originais em inglês

FAITH AND TRUST

412

How Can I Fear

God hath not given us the spirit of fear; but of power, and of love, and of a sound mind — 2 Timothy 1:7

1. When shad - ows fall and the night cov - ers all, There are
2. When I'm a - lone and I face the un - known, And I
3. Je - sus is King, He con - trols ev - 'ry - thing; He is

things that my eyes can - not see. I'll nev - er fear, for the
fear what the fu - ture may be, I can de - pend on the
with me each night and each day. I trust my soul to the

Sav - ior is near; My Lord a - bides with me.
strength of my Friend - He walks a - long with me.
Sav - ior's con - trol; He drives all fear a - way.

How can I fear? Je - sus is
How can I fear? Je - sus is near.

WORDS: Ron Hamilton, 1950-
MUSIC: Ron Hamilton, 1950-
© Copyright 1984 by Majesty Music, Inc. All rights reserved.

JONATHAN
10.9.10.6. with Refrain

FAITH AND TRUST

near. He watch - es o - ver me.

He ev - er watch - es o - ver me.

This system contains three staves of music. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics. The middle staff is a piano accompaniment in treble clef. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#).

Wor - ries all cease; Giv - ing peace,

Wor - ries all cease; He gives me peace.

This system contains three staves of music. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics. The middle staff is a piano accompaniment in treble clef. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#).

How can I fear with Je - sus?

How can I fear with Je - sus?

This system contains three staves of music. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics. The middle staff is a piano accompaniment in treble clef. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#).

PRAYER

430

Lord, I Need You

Have mercy upon me, O LORD; for I am weak — Psalm 6:2

1. Some-times when life seems gen-tle and bless-ings flood my way, I
2. Lord, help me to re-mem-ber I'm weak but You are strong. I

turn my gaze a-way from You and soon for-get to pray. But
can-not sing a-part from You, for Lord, You are my song. Al-

when the sky grows dark-er and cour-age turns to fear, My
though I'm prone to wan-der and boast in all I do; Lord.

anx-ious voice cries up-ward with words You long to hear.
keep my eyes turned up-ward so I de-pend on You.

WORDS: Ron Hamilton, 1950-
MUSIC: Ron Hamilton, 1950-
© Copyright 1988 by Majesty Music, Inc. All rights reserved.

GIBBS
Irregular

PRAYER

Lord, I need You when the sea of life is calm. O Lord, I

need You when the wind is blow - ing strong. Wheth - er

tri - als come or cease, keep me al - ways on my

knees. Lord, I need You. Lord, I need You.

PEACE AND JOY

475

Rejoice in the Lord

Rejoice in the Lord always; and again I say, rejoice — Philippians 4:4

1. God nev - er moves with - out pur - pose or plan When
2. I could not see through the shad - ows a - head; So I
3. Now I can see test - ing comes from a - bove; God

try - ing His ser - vant and mold - ing a man. Give
looked at the cross of my Sav - ior in - stead. I
strength - ens His chil - dren and purg - es in love. My

thanks to the Lord though your test - ing seems long; In
bowed to the will of the Mas - ter that day; Then
Fa - ther knows best, and I trust in His care; Throug

dark - ness He giv - eth a song.
peace came and tears fled a - way.
purg - ing more fruit I will bear.

WORDS: Ron Hamilton, 1950-

MUSIC: Ron Hamilton, 1950-

© Copyright 1978 by Majesty Music, Inc. All rights reserved.

SHERRILYN
Irregular

PEACE AND JOY

O re - jice in the Lord. He makes no mis - take. He

The first system of musical notation consists of a treble and bass staff. The treble staff has a melody starting on a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

know - eth the end of each path that I take. For

The second system continues the melody and accompaniment. The treble staff features a half note D5, followed by quarter notes E5, F5, and G5. The bass staff continues with harmonic support.

when I am tried and pu - ri - fied,

The third system shows the melody with a half note A5, followed by quarter notes B5 and C6. The bass staff accompaniment includes a prominent bass line.

I shall come forth as gold.

The final system concludes the piece. The treble staff has a half note D6, followed by quarter notes E6 and F6. The bass staff accompaniment features a sustained chord in the final measure.

Anexo B - Partituras das canções traduzidas

FÉ E CONFIANÇA

289

Não Temerei

Porque Deus não nos tem dado espírito de covardia, mas de poder - 2 Timóteo 1:7

D DM7

1. Quan - do as som - bras, que a noi - te im - põe,
 2. Me - dos que vêm, coi - sas que eu não sei,
 3. Rei é Je - sus, E - le tu - do con - duz;

D7 G

Vêm tra - zer - me re - cei - os sem fún.
 Que o fu - tu - ro me po - de tra - zer;
 Dia e noi - te co - mi - go es - tá.

E° D Bm7

Não te - me - rei, pois Je - sus, o meu Rei,
 Pos - so con - fiar, Deus po - der vai me dar,
 Mi - nha al - ma dei ao con - tro - le do Rei,

Em D

Bem per - to es - tá de mim.
 Eu na - da vou te - mer.
 Des - can - so me da - rá.

LETRA: Ron Hamilton, 1950-
 TRADUÇÃO: Paulo C. Bondezan, 1963-
 MÚSICA: Ron Hamilton, 1950-
 Copyright 1984 por Majesty Music, Inc. Todos os direitos reservados. Usado com permissão.
 Copyright da tradução 2004 Voz de Melodia, Ltda. Todos os direitos reservados.

JONATHAN
 10.9.10.6. com Coro

FÉ E CONFIANÇA

G A7 F#m7 Bm

Não te - me - rei, Jun - to_ao meu Rei,

Em A7 D

Nun - ca me dei - xa só a - qui;

G A7 F#m7 B

Me - do, ja - mais, E - le dá paz;

Em A7 D

Não te - me - rei com Cris - - to!

Preciso do Senhor

Tem compaixão de mim, SENHOR, porque eu me sinto debilitado - Salmo 6.2

Handwritten musical score for 'Preciso do Senhor'. The score is written in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). It consists of four systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The lyrics are in Portuguese. Chord symbols are written above the notes, including Eb, Am, Cm7, Dm, Fm, G, Bb, Fm7, G7, Cm, Apm, and Gm. There are some handwritten corrections and markings, such as 'B D7' with a slash through it in the third system.

Quan-do_a vi-da_es-tá mais cal-ma, sem na-da_a preo-cu - par, Re-

ti - ro_o meu o - lhar de Ti, E_es - que - ço - me de_o - rar. Mas

quan - do ne - gras nu - vens vêm me a - me - a - çar, An -

sio - so_e - le - vo_a voz a Ti, E ou - ves meu cla - mar.

LETRA: Ron Hamilton, 1950-

TRADUÇÃO: Paulo C. Bondezan, 1963-

MÚSICA: Ron Hamilton, 1950-

Copyright 1988 por Majesty Music, Inc. Todos os direitos reservados. Usado com permissão.
 Copyright da tradução 2004 Voz de Melodia, Ltda. Todos os direitos reservados.

GIBBS
 Irregular

ORAÇÃO

Eb *Ab* *Eb* 3

Pre-ci - so do Se-nhor quan-do_o mar cal-mo_es-ti - ver. Pre-ci - so

Am *G* *Am* *E*
Fm Bb7 Cm Eb

do Se-nhor quan-do_o ven - to for - te - der. Vin - do

Am *Em* *F*
Cm Gm Ab

pro - va - ções ou não, que - ro_es - tar em o - ra -

E *Am* *F* *G7* *E*
~~G7~~ Cm Ab Bb7 Eb

ção; Pre-ci - so do Se - nhor; sim, pre - ci - so!

Regozija em Deus

Mas Ele sabe o meu caminho; se Ele me provasse, sairia eu como o ouro - Jó 23.10

E \flat Cm Fm B \flat 7

1. Deus na - da faz sem um pla - no ou ra - zão, Quan - do
 2. Quan - do as tre - vas, à fren - te, se im - põem, Eu
 3. Sim, pos - so ver, pro - va - ções vêm de Deus; Em a -

Gm Cm Fm B \flat 7

pro - va Seu ser - vo e lhe dá for - ma - ção. Dá
 o - lho pra a cruz que o Cal - vá - rio ex - põe. Sub -
 mor, for - ta - le - ce e lim - pa os Seus. Meu

E \flat Cm Fm B \flat 7

gra - ças a Deus, quan - do tes - te se faz; Em
 me - to - me ao Mes - tre, não o - lho pra trás; A
 Pai sem - pre faz o me - lhor, sim, eu sei. Eu,

A \flat B \flat 7 E \flat

tre - vas, nos dá Su - a paz.
 paz vem, e o me - do des - faz.
 lim - po, mais fru - to da - rei.

LETRA: Ron Hamilton, 1950-
 TRADUÇÃO: Paulo C. Bondezan, 1963-
 MÚSICA: Ron Hamilton, 1950-

Copyright 1978 por Majesty Music, Inc. Todos os direitos reservados. Usado com permissão.
 Copyright da tradução 2004 Voz de Melodia, Ltda. Todos os direitos reservados.

SHERRILYN
 Irregular

PAZ E ALEGRIA

Bb7 Eb Cm Fm Bb7

Re - go - zi - ja em Deus, Que er - ros não faz. E - le

Eb Cm Fm Bb7

sa - be o fim do ca - mi - nho em que vais. Pois,

Cm Gm Ab Abm

ao te pro - var, pu - ri - fi - car,

Eb Bb7 Eb

Qual ou - ro, en - tão, se - rás.

Anexo C – Conversas entre a autora desta pesquisa e o editor da coletânea *Voz de Melodia* (2004), Pulo Von Loh, via email e whatsapp.

Enviar | **Caixa de entrada** 11/856

- Com este
- Adicionados
- Enviados
- Recursos
- suza@melodia... 11/724
- Arquivo
- Correio enviado
- Rascunhos
- Spam
- Suzana

Resposta

Voz de Melodia <voz@melodia.br> para eu "

30 de out de 2018 11:29 (Pá 1 dia)

1. De quem partiu a iniciativa de se compor mais uma coletânea de hinos para o público?

Foi uma iniciativa minha e minha esposa, Suzana, principalmente para nossos filhos a ter acesso aos novos hinos sendo traduzidos. Já imprimimos um pequeno hinário, "Hinos de Louvor", com 50 destes hinos novos. O estoque estava acabando e na mesma época estava difícil ou quase impossível achar mais cópias a venda do "Cantor Criado."

Durante um dos nossos "turndowns" frequentamos um congresso nos EUA de Majesty Music. Durante aquele congresso Deus confirmou em nossos corações a importância de ter um hinário como "Majesty Hymns" em português. Os outros hinários evangélicos disponíveis em Brasil estavam com músicas com questões doutrinárias ou estruturas musicais que achamos não coerente com a Palavra de Deus. Iniciamos o ministério de *Voz de Melodia* em 2000 buscando algumas gravações como "Majesty Strings" e o "Piano - Maranatha Monte Sion". Durante estes anos já iniciamos o projeto do novo hinário.

Hiz uma busca de todos os hinos do "Cantor Criado" que estavam sendo usados para maioria das nossas igrejas. Incluímos estes hinos searia já em domínio público e assim não tinha necessidade de permissões, royalties, etc. (uma música entre em domínio público 75 anos depois a morte do autor do hino). Depois escolhemos alguns hinos de outros hinários evangélicos que encaminharam com a nossa filosofia de música agradável a Deus para o culto cristão. Muitos destes hinos também estavam em domínio público. Alguns tinha a necessidade de buscar as permissões e pagar os royalties aos autores das músicas, que foram pagos. A terceira fonte das músicas era traduções novas que estavam sendo feitas sob nossa orientação. Na época nosso tradutor principal (do que pessoalmente acho e um dos melhores tradutores de hinos) iniciou para Paulo Bonferran, porém usamos as traduções de outros pessoas que estavam traduzindo as músicas para crianças anos. Paulo Bonferran, também, nos ajudou na edição e correção destas traduções de outras pessoas.

Todos estes hinos novos tinham o copyright e permissões foram dadas por Majesty Music e mais três ou quatro fontes nos EUA para imprimir as suas músicas em português. Pode notar as informações de copyright na rodapé de cada hino no hinário.

Agora estou vendo que respondi as outras perguntas em conjunto da primeira pergunta! Mas, se precisa mais informações, ou algo que não respondi completamente, pode pedir.

Além, tem informações gerais no site da editora nacional em Rio de Janeiro sobre copyrights. O hinário *Voz de Melodia* tem o ISBN registrado com eles.

Deus te abençoe na conclusão do seu curso e nos seus futuros ministérios de música aqui no Brasil.

Pr Pulo

Sent from [Mailbird](mailto:Voz@Melodia)

Nenhum link-para resumo
Iniciar um novo



Paulo Van Loh



SEGUNDA-FEIRA

As mensagens que você enviar e as ligações que você fizer nesta conversa estão protegidas com criptografia de ponta-a-ponta. Clique para mais informações.

Pastor Paulo 21:07

Boa noite 21:07

Meu nome é Suzana Ribeiro 21:07

Já mantive contato com o senhor por email para pedir as escaneação de alguns hinos. Lembra?

Pois bem, estou na fase de conclusão de minha pesquisa, e gostaria de te pedir mais um favor.

Dessa vez, se trata de informações sobre a tradução do Voz de melodia.

Não sei onde procurar. Gostaria de saber se o senhor estaria disposto a me responder algumas perguntas sobre essa questão.

Pode fazer, sim. 21:08

Oba! Vou preparar e mando para o senhor. 21:08

ONTA

Bom dia, pastor Paulo! 10:53

Seguem as perguntas. 10:53

1. De quem partiu a iniciativa de se compor mais uma coletânea de hinos para o público?
2. Qual o principal propósito de produzir essa coletânea?
3. Como se deu o processo de utilização legal das traduções das letras do Majesty Praise, e também utilizações de hinos que já existiam lançados no Cantor Cristão?
4. Existe algum livro onde essas informações possam ser acessadas?

Eu preciso dessas informações para um dos subtópicos de um dos capítulos do meu Trabalho de Conclusão de Curso (tcc). Como já mencionei para o senhor, eu estou analisando as traduções de alguns hinos de Ron Hamilton traduzidos por Paulo Bondezan, por isso preciso de algumas informações históricas relacionadas tanto ao próprio Voz de Melodia, como em relação as pessoas envolvidas na produção e organização dele. Entende?

Ah, é bom dizer ainda, que eu não concluí semestre passado. Vou terminar a escrita do tcc daqui para novembro deste ano.

Bem, desde já, agradeço pela acessibilidade. Deus te abençoe. 10:53

Você apagou esta mensagem 10:54

Pode me dar seu e-mail de novo? Será mais fácil responder as suas perguntas no e-mail. Obrigado 10:54

POssso sim... 10:55



Digite uma mensagem





Paulo Van Loh



4. Existe algum livro onde essas informações possam ser acessadas?

Eu preciso dessas informações para um dos subtópicos de um dos capítulos do meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC). Como já mencionei para o senhor, eu estou analisando as traduções de alguns hinos de Ron Hamilton traduzidos por Paulo Bondezan, por isso preciso de algumas informações históricas relacionadas tanto ao próprio Voz de Melodia, como em relação as pessoas envolvidas na produção e organização dele. Entende?

Ah, é bom dizer ainda, que eu não concluí semestre passado. Vou terminar a escrita do TCC daqui para novembro deste ano.

Bem, desde já, agradeço pela acessibilidade. Deus te abençoe.

10:53

Você apagou esta mensagem

10:54

Pode me dar seu e-mail de novo? Será mais fácil responder as suas perguntas no e-mail. Obrigado.

10:55

Podso sim.

10:56

eu estou com um e-mail diferente daquele pelo qual nos falamos primeiramente

10:56

é este

10:56

suzana2018.coxinho@gmail.com

10:56

Obrigada mais uma vez, pastor Paulo

10:57

Vou enviar as informações logo.

10:57

Tá bem. Que bom 😊

10:58

Já enviéi

11:22

Que bom! Obrigada, pastor. Vou olhar agora mesmo.

11:29

Chegou.

11:31



0:15

11:31

Ahh

11:32

Achéi.

11:32

Outra palavra para folga.

11:32

Furlough=um ano que um missionário passa nos EUA, dando relatório nas igrejas.

11:34

Ah

11:34

Não sabia.

11:34

Obrigada.

11:35



0:14

11:35

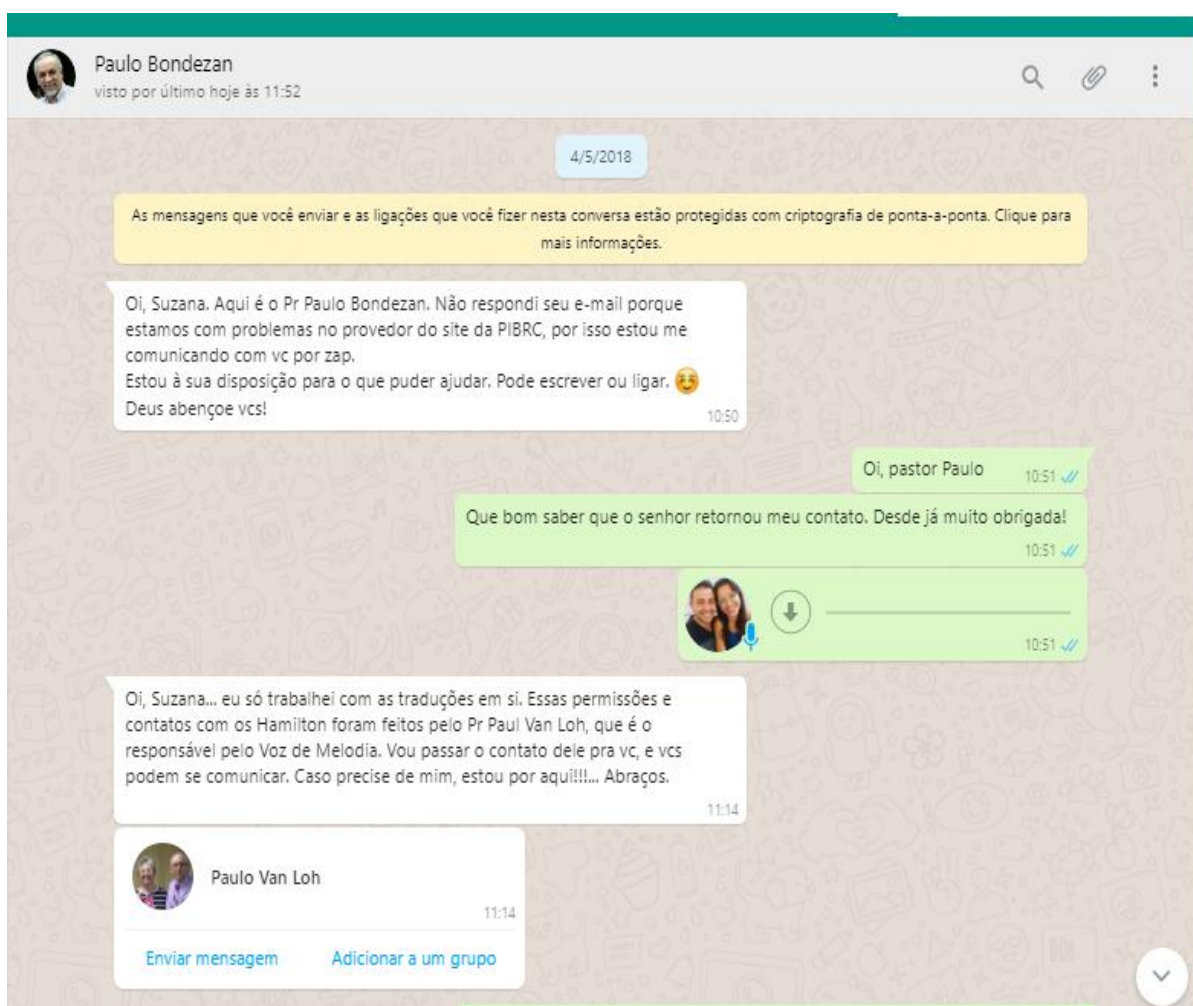


Digite uma mensagem



Mara Mun

Anexo D – Print das conversas entre a autora desta pesquisa com o tradutor Paulo Bondezan via Whatsapp.





Paulo Bondezan

visto por último hoje às 11:52



Paulo Bondezan

Oi, Suzana... eu só trabalhei com as traduções em si. Essas permissões e contatos com os Hamilton foram feitos pelo Pr Paul Van Loh, que é o responsável pelo Voz de Melodia. Vou passar o contato dele pra vc, e vcs podem se comunicar. Caso

Entendi. Sobre a questão da tradução..

11:15 ✓

Eu vou fazer algumas perguntas, e o senhor pode responder.

11:16 ✓

O que motivou a tradução desses hinos?

11:16 ✓

O senhor possuía alguma formação na área de linguagem ou mesmo de tradição?

11:17 ✓

So uma observação*

O meu trabalho não vai julga suas traduções no sentido de serem boas ou ruins. Não tem nada a ver com o foco da minha proposta. Ela se trata de fazer um levantamento de possíveis estratégias utilizadas para as traduções de (Um servo teu, Regozija em Deus e preciso do Senhor) a partir de uma teoria funcionalista da tradução, a teoria de Skopos.

11:20 ✓

Você

O senhor possuía alguma formação na área de linguagem ou mesmo de tradição?

tradução*

11:20 ✓

Suzana, vamos fazer assim: no momento não vou conseguir escrever essas coisas pra vc por causa do tempo... Se vc me permitir, faça uma lista de todas as perguntas, e me dê um prazo de quando vc precisa das respostas. Assim, vou combinando com o tempo que tiver...

11:28

Ótimo. Tudo bem. Eu vou escrever e te mando. Temos eampo. 😊

11:29 ✓

Tempo*

11:29 ✓



Digite uma mensagem





Paulo Bondezan

visto por último hoje às 11:52



Tempo* 11:29 ✓

Por mandar por aqui mesmo!!!!... Deus abençoe vcs. 11:29

Desde já, agradeço demais a disponibilidade e o desejo em ajudar. 11:29 ✓

Amém! Que o Senhor te abençoe também. 11:30 ✓

26/5/2018

Olá, pastor Paulo. Como vai?
Como o senhor havia sugerido pra eu organizar uma espécie de questionário, juntamente com uma data para entrega das respostas, eu o fiz.

O senhor pode me enviar dentro de 15 dias, ou seja, dia dia 11/06. Tudo bem?

Dividi as perguntas em três categorias. São elas relativas:

À tradução em si;

Ao tradutor;

E propósito/critério para escolha dos hinos. 19:58 ✓

Sobre a tradução:

1. O que era de maior importância: manter o formato, em termos de rimas, ritmo, melodia, do original ou o sentido (mensagem) dos hinos?
2. Qual a influência que a música original (parte musical mesmo) exercia sobre a tradução dos textos (parte verbal)? 19:58 ✓

Sobre o tradutor:

1. Qual o seu conhecimento/experiência na área de tradução?
2. Qual conhecimento/experiência com a área de música?

*Seria bom também, algumas informações de ordem biográfica para eu registrar no meu tcc. 19:59 ✓

Sobre propósito/critério para escolha dos hinos

1. Qual era (ou quais eram) o propósito de traduzir hinos de Ron Hamilton para o português?
2. Havia algum critério externo ou pessoal para escolha dos hinos? Se sim, quais? 20:00 ✓

Desde já, muito obrigada, pastor Paulo 20:01 ✓



Digite uma mensagem





Paulo Bondezan

visto por último hoje às 11:52



Oi, Suzana. Aqui vão as respostas 🙌. Se precisar de mais alguma coisa, ou que eu me explique melhor em alguma, por favor, me comunique. Espero que tenha ajudado!! Abraços.

10:23

Sobre a tradução:

1. O que era de maior importância: manter o formato, em termos de rimas, ritmo, melodia, do original ou o sentido (mensagem) dos hinos?
 - Todas essas áreas têm importância na tradução, mas manter a mensagem do hino, sendo fiel o máximo possível à letra original, penso ser o mais importante. Afinal, estamos fazendo uma tradução e não criando uma nova letra para a música. Há muitos casos em que a letra não pode ser traduzida palavra por palavra. Contudo, para ser uma tradução, deve-se tentar ser fiel à ideia que o autor propõe.
 - Eu me recuso a traduzir uma música cuja letra em português não consegue ser fiel à original. Ai não é tradução.

10:23

2. Qual a influência que a música original (parte musical mesmo) exerce sobre a tradução dos textos (parte verbal)?
 - A parte principal é encaixar as sílabas tônicas das palavras com a ênfase musical em cada frase do hino. Para que isso aconteça, algumas vezes, é necessário aumentar o número de notas num compasso (transformando uma mínima em duas semínimas, por exemplo). Por exemplo, em inglês, a palavra "mercy" pode ser cantada em uma única nota musical, enquanto que a sua tradução ("misericórdia") precisa de pelo menos cinco.
 - Outra opção, para que se mantenha sempre o foco na letra original, é trocar as frases de lugar. Numa estrofe, se o sentido se manter e permitir, pode-se trazer a última parte para o início, e completa-la com a primeira da letra original.

10:24

Sobre o tradutor:

1. Qual o seu conhecimento/experiência na área de tradução?
 - À parte dessas músicas, nenhum!
2. Qual conhecimento/experiência com a área de música?
 - Somente curioso. Nunca cursei qualquer curso de música. Meu conhecimento de teoria musical é superficial, mas suficiente para o que necessito. Aprendi violão popular sozinho, e teoria musical perguntando para um e outro o que era isso ou aquilo.
 - Tenho, sim, um bom ouvido musical. Mesmo, muitas vezes, não podendo explicar claramente o que está errado numa música, consigo discernir tempos errados e notas desafinadas. Tenho um bom senso de ritmo musical.

10:24



Digite uma mensagem





Paulo Bondezan

visto por último hoje às 11:52



necessito. Aprendi violão popular sozinho, e teoria musical perguntando para um e outro o que era isso ou aquilo.

- Tenho, sim, um bom ouvido musical. Mesmo, muitas vezes, não podendo explicar claramente o que está errado numa música, consigo discernir tempos errados e notas desafinadas. Tenho um bom senso de ritmo musical.

10:24

*Seria bom também, algumas informações de ordem biográfica para eu registrar no meu tcc.

- Meu contato com a música se deu desde a minha infância. Meu pai era sonoplasta, e vários da minha família estavam envolvidos com trabalhos relacionados a rádio e televisão (minha data de nascimento, pra constar, é 27/abril/1963).

- Depois da minha conversão, ainda na juventude, aprendi a tocar violão e comecei a me aperfeiçoar na área musical da igreja, chegando a ser dirigente de cultos e regente do coral. Nunca passei disso! Não sou musicista.

- Tenho formação teológica no Seminário Batista Regular do Sul, Pinhais, PR.

- Sou psicólogo, formado na UFPR (Universidade Federal do Paraná).

- Estou no pastorado de igrejas batistas regulares desde 1988, tendo passado por três igrejas, sendo que na última, a Primeira Igreja Batista Regular de Curitiba, permaneço a 23 anos.

- Meus campos de atuação são o pastorado, Aconselhamento Bíblico e missões. Não estou envolvido com ministério musical.

10:25

Sobre propósito/critério para escolha dos hinos

1. Qual era (ou quais eram) o propósito de traduzir hinos de Ron Hamilton para o português?
2. Havia algum critério externo ou pessoal para escolha dos hinos? Se sim, quais?

[Estas perguntas precisam ser feitas ao Pr Paul Van Loh. Eu somente traduzia o que ele me pedia, segundo os projetos que ele tinha para o Voz de Melodia. Nunca, pessoalmente, fui atrás de nenhuma música para traduzir.]

10:25

Bom dia, pastor Paulo

10:25



Nossa, que rápido!

10:25



Muito obrigada. Lerei com bastante atenção e carinho.

10:26



Deus te abençoe.

10:26



Digite uma mensagem

