



Prison songs: tradução comentada de um canto de trabalho das *chain gangs* a partir do conceito de relativismo consequente

Fernando VILLATORE ⁱ

<https://orcid.org/0000-0001-5943-3423>

Resumo

A tradução que aqui apresento de “Black Woman” – canto de trabalho das *chain gangs* – visa discutir os conceitos relativistas e universalistas da linguagem enquanto aspectos relevantes para a tradução literária. Para tanto, parto do estudo empreendido por Barbara Cassin em *Éloge de la traduction: compliquer l’universel*, de 2016, no qual a autora apresenta o conceito de “relativismo consequente”, propondo “complicar” aquilo que se entende por “universal” na linguagem. Particularmente por estar tratando aqui da tradução de literatura oral, mais especificamente de uma literatura oral abarcada por uma forma híbrida que é a canção, não posso deixar de circundar o assunto por uma rápida discussão acerca do conceito de performance e suas implicações na prática tradutória.

Palavras-chave: Cantos de trabalho; *Chain gangs*; Tradução; Relativismo consequente.

Prison songs: commented translation of a chain gang work song from the “consequent relativism” concept

Abstract: The translation I present of “Black Woman” – chain gang work song – aims at discussing the universalist and relativist language concepts as relevant aspects for the literary translation. My starting point will be Barbara Cassin’s book *Éloge de la traduction: compliquer l’universel*, from 2016, in which the author presents the concept of “consequent relativism”, proposing “making (more) complex” the thing that is perceived as “universal” in the language. Because I’m particularly dealing here with the translation of oral literature, more specifically an oral literature comprised by a hybrid form that is the song, I cannot avoid surrounding the subject by a brief discussion about the concept of performance and its implications in the translation practice.

Keywords: Work songs; Chain gangs; Translation; Consequent relativism.

ⁱ Doutorando em Estudos Literários, Universidade Federal do Paraná (UFPR), Paraná, Brasil.
e-mail: fernandovillatore@gmail.com

Introdução

O canto é parte integrante de qualquer cultura. Não houve, provavelmente, em nenhum momento ou lugar tribos que não possuíssem canções: somos criaturas cantantes, já afirmava Humboldt (2006, p. 151), que associam pensamentos aos sons. Todos os povos fizeram e fazem uso do canto nas mais variadas circunstâncias e para os mais variados fins (que não raro se tangenciam): arte, diversão, ritualização, terapia, política, protesto, ensino, trabalho, etc., todos ramificados numa sequência incontável de possibilidades. A música, assinala o pianista e crítico musical norte-americano Ted Gioia (2006, Introduction, par. 13)¹, “quando admitida no sentido de servir às necessidades das pessoas, [...] torna-se mais do que isoladamente uma ocupação de músicos no palco ou no estúdio, entrando em conjunção, nas mais infinitas maneiras, com os indivíduos em si e com o mundo ao seu redor”². Cantos de trabalho (de marinheiros, soldados, agricultores, lenhadores, pastores, peões de boiadeiro, caçadores, mineradores, artesãos, operários, etc. – a lista, mais uma vez, é grande) são um exemplo modelar dessa relação e, como tal, têm o poder de transformar a relação de seus sujeitos com o ambiente à sua volta, enlevando suas existências. Cantos oriundos de condições de trabalho em cativeiro – como aqueles originados nas *plantations* da era escravocrata ou nas prisões de trabalho forçado norte-americanas – são algumas das formas mais pungentes desses cantos. Aliás, as prisões rurais do sul dos Estados Unidos na primeira metade do século XX podem, sem grandes ressalvas, ser consideradas como uma extensão da escravidão, quer dizer, como uma escravidão com ares de legalidade nas décadas subsequentes à abolição oficial da escravatura no país. Seria de se questionar a validade da afirmação se os fatos não apontassem o óbvio: a presença, no sul norte-americano, historicamente racista e escravocrata, de força de trabalho preponderantemente negra, subjugada por uma minoria branca – estima-se que a proporção de negros para brancos nas grandes plantações de algodão, nas zonas de extração de madeira e em presídios rurais do Texas, Louisiana, Mississippi e Tennessee, nas primeiras décadas do século XX, era de aproximadamente 100 pra 1 (Lomax, J.; Lomax, A.,

¹ Por se tratar de livro digital, sem paginação ou referência de localização fixa, utilizarei, juntamente aos detalhes da edição utilizada, a menção ao nome da seção ou ao número do capítulo, acrescido, quando possível, do número do parágrafo onde se encontra o trecho citado.

² As traduções de citações em língua estrangeira que aparecem no corpo do texto ou no rodapé são de minha autoria.



1994, Introduction, par. 13). Gioia (2006, cap. 11, par. 18), referindo-se especificamente à mais famosa daquelas prisões rurais, a famigerada Parchman Farm (nome pelo qual era conhecida a Penitenciária Estadual do Mississippi), comenta o assunto:

Com milhares de hectares de terra cultivada e com trabalho potencialmente escravo à sua disposição, a Parchman Farm era verdadeiramente uma *plantation* ao estilo antigo transferida para o século XX. Na verdade, o ‘senhor’ era agora chamado de carcereiro, mas pouca coisa mais tinha mudado.

Foi nesse ambiente, portanto, que alguns dos mais notáveis cantos de trabalho dos prisioneiros das *chain gangs* – por tudo o que envolvem e representam enquanto arte e enquanto retrato histórico-cultural –, origem do blues e do folk, surgiram e se transformaram, revelando a história de seus sujeitos e sua luta por individualização e sobrevivência.

A peça escolhida para estudo, “Black Woman”, faz parte de alguns dos registros de cantos de trabalho efetuados, *in loco*, pelo pesquisador estadunidense Alan Lomax em suas incursões na *Parchman Farm* durante a década de 40 e lançados originalmente no álbum *Negro prison songs*, de 1957, reeditado posteriormente com o nome de *Prison songs - vol. 1: Murderous home*, em 1997. Alan, que deu seguimento ao trabalho de seu pai, o musicólogo/folclorista John Avery Lomax, é famoso por seus inúmeros registros e escritos envolvendo cantos de trabalho nos Estados Unidos e também em outros países, feitos, com financiamento estatal, para o acervo de cultura da Biblioteca do Congresso de seu país em aproximadamente seis décadas de trabalho. As gravações do músico, escritor e pesquisador texano, que faleceu em 2002, estão hoje entre os mais notáveis registros de cantos de trabalho no mundo.

Conforme destaca Ted Gioia (2006, cap. 11, par. 22-23), os cantos, mais do que funcionar como um simples pano de fundo, possuíam, dentro de um esquema rígido de tarefas diárias, funções como marcar o ritmo e manter a motivação, coordenar o esforço individual com o coletivo, refrear acidentes, propiciar um código de comunicação entre os presos, entre outras coisas, terminando por abrandar o peso do trabalho e a pressão sofrida por aqueles condenados. Ainda de acordo com Gioia (2006, cap. 11, par. 23), “nós não podemos ouvir essa música ou escutar as histórias daqueles que a criaram sem sentir que ela foi motivada antes por necessidades



intrínsecas do que pela expectativa dos outros”. Nesse sentido, cantos de trabalho, por refletirem inicialmente as exigências comunicativas e práticas imediatas de seus sujeitos, estão eminentemente atrelados à sua performance (aqui entendida sob a perspectiva da execução da obra, que ou pode ser feita a partir de textos grafados, como no caso de canções, ou ser criada e transmitida oralmente, como no caso dos cantos de trabalho). O que quero dizer a partir disso é que, ao se traduzir cantos de trabalho (ou literatura oral, de uma forma geral), a performance não deve ser tomada como um elemento adjacente, mas antes como um elemento constitutivo, de papel ativo na percepção da obra como um todo.³ Nessa perspectiva, como bem ressalta Paul Zumthor (2010, p. 207), a palavra poética, a voz, a melodia, o texto, a energia, a forma sonora, todos os elementos “ativamente unidos em performance concorrem para a unicidade de um sentido”. Segundo a própria etimologia da palavra (algo que está sempre a caminho da forma final, indefinidamente incompleto, inacabado), a essência da performance tende a dissipar-se a cada novo ato.

Ora, não será essa a própria natureza da literatura (e por que não dizer da linguagem, e, assim, da tradução)? Sartre já chamava a atenção para isso no final da década de 40, em seu famoso *Que é a literatura* (2004, p. 35), quando dizia que “o objeto literário é um estranho pão, que só existe em movimento. Para fazê-lo surgir é necessário um ato concreto que se chama leitura, e ele só dura enquanto essa leitura durar”. A tradução, desse ponto de vista, é interpretação, leitura crítica – “na origem”, enuncia Derrida (2006, p. 47), [o objeto artístico] não estava lá sem falta, pleno, completo, total, idêntico a si”. O original não é “um objeto dado, ele vive e sobrevive em mutação”, prossegue o linguista, parafraseando W. Benjamin (DERRIDA, 2006, p. 38). Traduzir seria, assim, a escolha de um sentido ou de sentidos possíveis para a performance efetuada por uma dada leitura ou por um conjunto de leituras que se tangenciam e/ou se sobrepõem. A reflexão sobre uma obra, sua interpretação enquanto movimento crítico (e nesse sentido a tradução é uma das maneiras mais atentas pelas quais se opera uma crítica) deve revelar, nas palavras de Schlegel – citado por Benjamin (2011, p. 83) –, uma obra “fiel a si mesma

³ Convém ressaltar, ainda, que, como observam Flores e Gonçalves (2017, p. 67, grifo meu), é comum interpretarmos as gravações dos cantos de trabalho feitas *in loco* como a melhor maneira de se obter uma reprodução fiel das performances originais; no entanto, o que se sublinha é que, por mais atraente e por mais alteridade que essas gravações nos tragam, elas não são de forma alguma *o original*, sendo já uma espécie de “tradução” da performance de origem e, portanto, uma *reperformance* que altera o seu contexto”. De qualquer maneira, principalmente pela necessidade de sistematização, assumirei aqui as gravações (e a elas me referirei) como sendo *o original*.



e em toda sua extensão igual e, no entanto, superior a si mesma”.

Ao traduzir este canto, buscarei, ainda, dialogar com a concepção do porque é necessário ponderar o “universal” na linguagem, e porque é necessário, em vista disso, “complicar” este universal, como sugere Barbara Cassin em *Éloge de la traduction: compliquer l’universel*, e de como isso se associa a características importantes da prática de tradução. Para os universalistas, “a linguagem do pensamento é universal, não linguística, [...] e as línguas humanas apenas em parte nos ajudam a pensar: grande parte dos processos cognitivos [seriam], portanto, independentes da linguagem verbal” (Gonçalves, 2008, p. 20-21). No pólo oposto da teoria universalista encontra-se o relativismo, que, na definição de Cassin (2014, p. 237), “não é a rejeição de valores, nem a ideia de que tudo tem o mesmo valor, mas antes a rejeição de que os valores irão permanecer exatamente e eternamente os mesmos em todos os lugares e em todos os tempos”. Já o relativismo linguístico pode ser brevemente resumido como “um conjunto de teses diversas que afirmam uma crença mais ou menos definida de que a língua que falamos influencia na maneira como enxergamos a realidade” (GONÇALVES, 2008, p. 3)⁴. Neste ponto, é fundamental destacar a figura do pensador prussiano Wilhelm von Humboldt, cujos textos, embora, em sua visão holística, sejam considerados herméticos e resultem em aporias em muitos momentos, são de fundamental importância para os estudos de linguística e literatura modernos. Humboldt apresenta, segundo manifesta Gonçalves (2008, p. 52), “uma espécie de síntese entre objetivismo e subjetivismo, entre relativismo e universalismo, através de um tipo peculiar de relação entre língua, indivíduo e sociedade”. Na visão de Cassin (2016, p. 32), que não deixa de citar Humboldt como inspiração, questões chaves da tradução residem em suas diferenças, em suas particularidades – “o que a tradução nos deve fazer sentir e experimentar de

⁴ O tema é amplo e não pacífico. Merece, portanto, mais algumas palavras, mesmo que somente em nota, a título de introdução. O relativismo linguístico tem como sua expressão mais conhecida a tese de Sapir-Whorf, segundo a qual a língua é, como define Gonçalves (2008, p. 12), “uma espécie de lente para enxergar a realidade, e que, ao passarmos de uma língua para outra, entendemos a realidade de maneira diferente”. Ainda de acordo com Gonçalves (2008, p. 17), “o princípio do relativismo linguístico, de modo geral, defende a posição de que a percepção, as crenças, os conceitos, enfim, a visão de mundo de povos diferentes variam conforme variem as línguas que eles falam. Postulada desta forma, a hipótese é bastante geral e atraente, pois é fácil aceitar que línguas pertencentes a famílias linguísticas muito diferentes sejam, de fato, veículos de realidades bastante diferentes. Não somente pelo que as próprias línguas fazem, mas especialmente porque, seguindo as explicações para outras formas de relativismo acima, a realidade não nos é dada objetivamente: ela, antes, passa pelo filtro de nossa percepção, e, então, pode ser categorizada e construída pela nossa linguagem. Não há observação neutra da realidade, e, supõem os relativistas, línguas muito diferentes podem ser veículos muito diferentes para a categorização de realidades muito diferentes”.



imediatamente, através da discordância entre as redes terminológicas e sintáticas, é a força e a inteligência da diferença entre línguas” –, naquilo que a autora passa a chamar de “relativismo consequente”, que pode ser definido, brevemente, como a afirmação da necessidade de se abandonar a ideia, que não se sustenta, de um suposto universal em prol de uma prática que vise, na tradução e em outros ramos do conhecimento, escolher o melhor entre mais de uma possibilidade existente – um ato de interpretação. A isso voltarei na próxima seção. Ressalto, antes de finalizar este trecho, que será especialmente relevante ter em mente o caráter misto dos cantos de trabalho, isto é, sua junção de planos de significação distintos, o que me levará a atuar, conjuntamente, sob a ótica da tradução de canções. “Os cancionistas”, assinala Tatit (2014, p. 200), “não produzem letras ou músicas ou arranjos, produzem uma integração e esta integração é que chega aos ouvintes”.

Cassin: complicar o universal

O que Barbara Cassin assume em seu livro como princípio desejável, como elemento alcançável para a tradução não é a universalização (isto é, a substância das línguas que possa ser compartilhada como elemento comum entre elas) na relação entre línguas, mas sim o oposto, a diferença como ponto sensível: a necessidade de se relativizar a linguagem (“relativismo consequente”); a tradução não como constatação de pontos em comum, mas como busca de pontos (de zonas) de contato. Como apoio à sua tese, Cassin discute o “princípio da não contradição” de Aristóteles (ou, similarmente, na lógica de Parmênides, “princípio da identidade”), segundo o qual uma coisa não pode ser e não ser alguma coisa ao mesmo tempo, ou uma coisa não pode ser igual e diferente ao mesmo tempo⁵. Em outras palavras, as coisas não poderiam se confundir, pois uma coisa deve ser aquilo, e somente aquilo, que ela é. Agora, se, na prática, pode existir mais de uma tradução possível para uma mesma palavra (frase, texto) – se um texto é e não é igual ao original ao mesmo tempo –, o que a tradução faz, então, é violar constantemente o princípio postulado pelo filósofo

⁵ A ideia foi formulada por Aristóteles na sua *Metafísica*. Nas palavras do filósofo: “É impossível que a mesma coisa, ao mesmo tempo, pertença e não pertença a uma mesma coisa, segundo o mesmo aspecto. [...] Efetivamente, é impossível a quem quer que seja acreditar que uma mesma coisa seja e não seja [...]. E se não é possível que os contrários subsistam juntos no mesmo sujeito [...], e se uma opinião que está em contradição com outra é o contrário dela, é evidentemente impossível que, ao mesmo tempo, a mesma pessoa admita verdadeiramente que a mesma coisa exista e não exista (ARISTÓTELES, 2002, p. 143-45).



grego. Na formulação de Barbara Cassin (2016, p. 113),

[...] a tradução, mais ainda que a escritura, viola regularmente o princípio de não contradição, simplesmente pelo fato de que há mais de uma tradução (mais de uma: possível, boa, correta, verdadeira?), pois isto é suficiente para transgredir esse princípio, ao menos em sua forma aristotélica. O princípio da não contradição se funda sobre a exigência de univocidade estrita: uma palavra, um sentido, ou, em todo caso, não dois sentidos em uma única vez, não dois sentidos ao mesmo tempo. Ora, veja, a tradução sempre vem acompanhada de uma confrontação entre duas equívocidades não superponíveis.

O que assinala a “impossibilidade de univocidade”, citada acima por Cassin, intra e interlínguas, é a homonímia, que pode ser lexical – entre palavras – e sintática (chamada de anfibolia) – ordem das palavras no discurso que pode levar à ambiguidade, a uma duplicidade de sentido. A “marca da singularidade” das línguas, sua “impressão digital”, observa Cassin (2016, p. 24, 90), é a homonímia, “essas problemáticas, essas confusões, essas auras de sentido, que dificultam a tradução e que eu chamo de ‘intraduzíveis’”. Daí que seja necessário, “em vez de apontar a unidade”, explorar, ainda segundo a autora, “a pluralidade *entre* as línguas” – repensando “a assim chamada *sinonímia*” – e a “pluralidade *interna* de uma língua” – repensando “a assim chamada *homonímia*” (CASSIN, 2016, p. 140, grifo meu).

Já em 1816, Humboldt (2010, p. 105) declarava que a linguagem é diversidade e, assim, assumia, na introdução de sua (ironicamente) tradução do Agamêmnon, a intraduzibilidade da linguagem: “abstraindo das expressões que designam apenas objetos físicos, nenhuma palavra de uma língua é perfeitamente igual a uma de outra. Diferentes línguas são, deste ponto de vista, somente outras tantas sinonímias: cada uma delas exprime o conceito de modo um pouco diferente”. Para o autor prussiano (HUMBOLDT, 2006, p. 99), a linguagem não é *ergon* (produto), mas sim *energeia* (processo). No primeiro caso, remete-se ao caráter perfectivo do objeto, à completude da realização, à obra; no segundo, a ênfase está no imperfectivo, no trabalho, na atividade, na parte dinâmica do processo criativo, em sua potencialidade, na energia envolvida. A ideia é aproveitada por Cassin (2016, p. 24, 54, 182), ao conceber que intraduzível é “*non pas ce qu'on ne traduit pas, mais ce qu'on ne cesse pas de (ne pas) traduire*” – literalmente, algo como: “intraduzível não é aquilo que não se traduz, mas aquilo que não cessa de (não) traduzir”. Dizendo (traduzindo!) de outra(s) (múltiplas) forma(s), intraduzível não é aquilo que não se pode traduzir/não é possível traduzir/não possuiu uma tradução possível, mas aquilo



que não se pode deixar de (não) traduzir/de (não) ser traduzido/que não cessa de ser (não) traduzido/que não cessa de (ter de/poder) se traduzir (ser traduzido). Sob outro enfoque, mas seguindo a mesma linha de raciocínio apresentada por Humboldt/Cassin, José Miguel Wisnik (1999, p. 163), em *O som e o sentido*, enuncia que

As estruturas linguísticas são [...] duplamente encarnadas, nascendo justamente da intersecção de som e sentido, unidos no entanto numa relação instável, porque nunca se recobrem completamente (as línguas se traduzem indefinidamente sem nunca dizerem a palavra final nem a palavra primordial, deixando margem a formas ou expressões limiares, intermediárias, tangenciais, jamais definitivas ou exaustivas).

Voltando a Humboldt (considerado por Cassin como o fundador/precursor da linguística moderna), uma de suas grandes contribuições foi a busca por um meio-termo que desse conta, dentro de uma visão holística, da interinfluência que, segundo ele, forma o binômio “língua x pensamento”: língua e imaginação são indissociáveis, diz Humboldt (2006, p. 67). Se, segundo uma perspectiva de relativismo linguístico, o ser humano é condicionado por sua língua, ele não deixa de atuar também, ainda na visão de Humboldt (2006, p. 77), novamente sobre ela, modificando-a constantemente ao passo que continua a sofrer a influência da língua modificada, e assim num processo imensurável. Se a língua age sobre nossa maneira de pensar, ao traduzirmos um texto a nossa interpretação deverá ser, infere-se, “guiada” por uma apreensão da realidade condicionada por nossa língua natal, por mais aprofundado que seja o nosso conhecimento em dada língua estrangeira. “A própria visão do mundo e da língua é sempre transferida para a língua estrangeira”, salienta Humboldt (2006, p. 149), “em maior ou menor grau”. É isso – essa “relação de sujeição e de liberdade”, usando-se a expressão de Berman (2002, p. 256) – que permite ao tradutor posicionar-se como agente de um processo que também é criativo, e não mera passagem, reprodução, na mesma proporção em que se é restrito pelos limites (seja lá o que isso signifique) da própria língua. A linguagem, que limita ao mesmo tempo que é alargada, enriquecida, transformada, fecundada no processo, “é precisamente o meio universal [que permite que se opere] a própria compreensão” (GADAMER, 1976 apud BERMAN, 2002, p. 256).

E por que isso é especialmente importante para os estudos tradutórios? Porque isso sustenta a concepção de tradução como *escolha* (de um ou mais sentidos em meio a mais de uma possibilidade) dentro de uma perspectiva em que a



ambiguidade/equivocidade prevalece sobre a univocidade, dada a diferença entre as línguas: de tradução como como ato crítico-interpretativo levado ao seu limite. “Mesmo no caso de objetos “perfeitamente sensoriais de sentido”, diz Humboldt (2006, p. 17-19), “as palavras de diferentes línguas não são sinônimos perfeitos”. Assim, parafraseando-se o famoso exemplo do escritor alemão, quem diz “horse” e “cavalo” não diz “total e perfeitamente a mesma coisa” (HUMBOLDT, 2006, p. 19). Estendendo esse raciocínio, Flores & Gonçalves (2017, p. 196) observam que

se dizemos uma palavra como ‘cavalo’, ela pode significar ‘aquele cavalo, todo cavalo, um cavalo, cavalo em geral, cavalo como conceito, o cavalo que eu montava quando caí e tive que amputar a perna, o cavalo que comi pensando que era boi, o cavalo que voa (com ou sem chifre) que só vejo nos meus sonhos [...]’.

E assim por diante, como que infinitamente. “Cada vez que usamos palavras”, declara Charles Martindale em *Redeeming the Text* (1993, p. 89), “nós afirmamos, ou contestamos, ou (re)negociamos seu significado no novo contexto. Essa mobilidade dos signos linguísticos [significa] que a linguagem é e não é traduzível, sempre e nunca, ao mesmo tempo”.

E aqui, um dos pontos altos do pensamento de Humboldt para a tradução: a língua funciona sempre sob tensão de vários fatores (individuais, culturais, de sua própria constituição formal, etc.) e, como tal, nunca deixa de eventualmente “escorregar”, de conduzir ao equívoco: “Somente no indivíduo a língua recebe sua determinação final. Ninguém pensa numa palavra justa e exatamente do mesmo modo que o outro, e a mais ínfima diferença tremula como um círculo na água, até atravessar a língua inteira” (HUMBOLDT, 2006, p. 163-65). Além disso, temos ainda a questão da sonoridade das palavras. Charles Bernstein (1998, p. 16-17) salienta que “o som atua como sentido tanto quanto designa algo que está sendo significado [...]”. Imaginar que o sentido possa ser o mesmo apesar de uma mudança de palavras é algo como imaginar que alguém ainda seria a mesma pessoa em um novo corpo”.

A última parte do trecho citado traz de novo à discussão a questão da sinonímia de Humboldt: não existem sinônimos perfeitos, nem internamente às línguas nem entre línguas; qualquer mudança nas palavras leva necessariamente a uma mudança no sentido, que por sua vez provocará novas associações de sons que formarão novamente uma rede de significações. Se, além disso, assumirmos que, no caso dos cantos de trabalho (ou de canções), a música (melodia, harmonia, ritmo)



atua como mais uma camada a agir sobre a teia de significados em formação, que por sua vez tem na voz e no corpo do intérprete novo redimensionamento, teremos como resultante uma intrincada mecânica de formação de sentido.

Black Woman

Em “Black woman” – apelidada de “Axe song” –, que integra o primeiro volume de *Prison songs, Murderous home*, de 1997, interpretada por prisioneiros conhecidos como Dan “B.B.” Barnes and Group, é possível verificar algumas características gramaticais, fonológicas e estilísticas pertencentes ao *African-American Vernacular English*, ou simplesmente *Black English*, variedade linguística falada por grande parte dos negros norte-americanos. A maneira como tais comunidades, desde a época das *plantations* do período escravocrata, apropriavam-se da língua inglesa tinha estreita ligação com a afirmação de sua identidade: era como que uma forma de, pelo canto, apartar-se dos modos daqueles que os oprimiam e superar, pela arte, o tratamento desigual a que eram submetidos. A intenção, nesta seção, é efetuar, a partir da hermenêutica e de uma leitura crítica do texto, uma tradução que leve em consideração a melodia e a performance dos originais, ou seja, dizendo de uma forma simples, uma tradução feita para ser cantada. O objetivo final é empreender um processo que busque, de algum modo, transpor para o presente questões relevantes que eram operadas pelo canto em sua época. Por trás da aparente simplicidade formal ou de conteúdo das letras das canções, é importante lembrar, em primeiro lugar, que muito do que era cantado seria composto e ajustado durante o fluxo da performance (que deveria por sua vez corresponder ao fluxo da labuta), e que, depois, a maior parte do que era exteriorizado pelo canto respondia, principalmente, às condições históricas e de vida daqueles detentos em sua necessidade de expressão. Segundo Frederick Douglass (1845 apud GATES, JR., 1988, p. 67, grifo do autor) – filho de uma escrava com um homem branco –, escravos (e aqui entendo que a afirmação funciona igualmente para os condenados das *chain gangs*) “cantariam, em coro, palavras que pareciam, para muitos, *jargão sem significado*, mas que, apesar disso, eram *plenas de significado* para eles”. Eles utilizariam, prossegue Douglass (1845 apud GATES, JR., 1988, p. 67), “um conjunto de oposições que levava a uma interpretação errada por parte dos não escravos [...]”,



como um modo de codificação para autopreservação”.

Importará menos aqui a atenção a aspectos formais, tais como o número de sílabas poéticas, ou espelhamento de rimas, ou a sinonímia de uma língua a outra. O foco principal será acomodar as sílabas das palavras da tradução na prosódia musical – em que as acentuações têm papel definidor na *maneira de se dizer o texto*, como diria Luiz Tatit sobre a natureza da canção popular: “cantar é também dizer algo, só que de um modo especial” (TATIT, 2008, p. 73) – e reproduzir o efeito não somente do que está sendo dito (buscando-se simplesmente uma correspondência entre signos que pudesse dar conta de um suposto referente comum), mas também do que “se diz” “por trás do signo”, do que “se está significando” – pressuposto que é passível de ser dado pelo contexto e, em última instância, pela performance. O desafio que disso resulta é buscar manter as sequências fonossemânticas, de modo a não tornar a tradução uma “explicação” do original, mas ao mesmo tempo permitindo-se “criar” algo novo mediante a detecção de pontos de contato entre línguas diversas, pela força singular da linguagem, que sustente a significação, em um novo contexto, daquilo que subjaz no contexto original. Por ora, vamos à tradução do texto de “Black Woman”, em que os prisioneiros, enquanto provavelmente cortam lenha, entoam:

Black Woman

Preta azeviche

I don't want no jet-black woman,
O she too mean, Lawd, o she too mean
I don't want no jet-black woman,
O she too mean, Lawd, o she too mean.

Preta azeviche, larga do meu pé 1
Tu é ruim, vixe, tu é ruim
Preta azeviche, larga do meu pé,
Tu é ruim, vixe, tu é ruim

I don't want no sugar in my coffee,
It make me mean, Lawd, it make me mean.
I don't want no sugar in my coffee,
It make me mean, Lawd, it make me mean.

Eu não quero açúcar em meu café, 5
Me deixa ruim, vixe, me deixa ruim.
Eu não quero açúcar em meu café,
Me deixa ruim, vixe, me deixa ruim.

I got a bulldog, he weigh five hundred,
In my backyard, Lawd, in my backyard.
I got a bulldog, he weigh five hundred,
In my backyard, Lawd, in my backyard.

Tenho um buldogue de uns duzentos quilo, 10
No meu quintal, vixe, no meu quintal.
Tenho um buldogue de uns duzentos quilo,
No meu quintal, vixe, no meu quintal.

When he bark, he roar like thunder.
Up in the clouds, Lawd, up in the clouds.
When he bark, he roar like thunder.
Up in the clouds, Lawd, up in the clouds.

Quando late, ele ruge igual trovão, 15
Alto no céu, vixe, alto no céu.
Quando late, ele ruge igual trovão,
Alto no céu, vixe, alto no céu.

When you meet my longhaired woman,
Just bow your head, Lawd, just bow your head.

Se encontrar minha preta pixaim,
Olhe pro chão, vixe, olhe pro chão.



When you meet my longhaired woman, Just bow your head, Lawd, just bow your head.	Se encontrar minha preta pixaim, Olhe pro chão, vixe, olhe pro chão.	20
I don't want no bald-headed woman, O she too mean, Lawd, o she too mean. I don't want no bald-headed woman, O she too mean, Lawd, o she too mean.	Não quero muié de coco rapado, Ela é ruim, vixe, ela é ruim. Não quero muié de coco rapado, Ela é ruim, vixe, ela é ruim.	

Existem no original, conforme assinalado anteriormente, características visíveis do *Black English* dos negros norte-americanos, como, por exemplo, a omissão (ausência) do verbo, no verso 2 (replicada em outras partes do texto), na conexão entre sujeito e predicado (*zero copula* do verbo “to be”), e.g. “She [Ø] too mean” (BE) vs. “She’s too mean” (SE)⁶. Além disso, há um aspecto particularmente importante no que diz respeito ao BE sobre o qual eu gostaria de fazer algumas considerações, pela razão de estar diretamente ligado à hermenêutica do texto aqui pretendida: o “*Signifyin(g)*”, que pode ser definido brevemente como uma maneira única como os negros apropriam-se da linguagem (GATES, JR., 1988, p. 53), por meio do uso de “modos figurativos da linguagem” (p. 74, 81) e pela “ênfase na manipulação do significante” (p. 78). Várias razões nos levam a crer que “black woman” era uma metáfora com a intenção de “significar”, de dizer outra coisa que não o que está na superfície das palavras, de falar de temas maiores relacionados à condição diária de sobrevivência dos detentos. Nas palavras de Gioia (2006, cap. 11, par. 22-23), “as letras dos cantos desempenhavam [...] um papel simbólico e serviam muito frequentemente como uma espécie de código dentro do círculo de participantes, [ajudando] a proteger os indivíduos que as cantavam”. Como explicou Bruce Jackson (apud GIOIA, 2006, cap. 11, par. 22-23), “os cantos mantinham todos no mesmo ritmo para que ninguém pudesse ser surrado até a morte por mera fraqueza”. Esse tipo de violência, prossegue Gioia (2006, cap. 11, par. 22-23), “era um risco real nas prisões do sul, onde a ameaça do açoite estava sempre presente”.

A partir dessa perspectiva, é possível sugerir que, em nenhum momento, se faz realmente uma negação da “mulher negra” ou se discute o valor que a ela se atribui em sociedade. O uso de uma linguagem alegórica deve-se, provavelmente, à necessidade daqueles homens cativos de se comunicarem em código para evitar represálias dos que os vigiavam. Henry Gates, Jr. (1988, p. 82), citando Mitchell-Kernan, aponta que o *Sygnifyin(g)* “pressupõe uma intenção codificada pra dizer

⁶ BE: Black English; SE: Standard English.

uma coisa, mas significar outra completamente diferente”. Partindo dessa premissa, uma possível tradução para o termo “jet-black woman” (“mulher de cor muito negra/azeviche”), na linha 1, seria na direção de associá-lo à pesada bola de metal negro escura (*ball and chain*) que era presa por uma corrente aos pés dos prisioneiros. Para asseverar a hipótese, vale destacar que “jet” também corresponde a um tipo de carvão mineral muito negro (azeviche) e que pode ser altamente polido. Não há como não lembrar aqui da canção do compositor Jaguarão, “Olhos de azeviche”, famosa na voz de Clementina de Jesus. Na canção de Jaguarão, o sujeito, padecendo da perda de paz de espírito, em um típico caso de amor apaixonado, sente-se “vigiado” pelos olhos da mulher amada, de quem ele não consegue desviar o pensamento: “Onde estão / Os olhos de azeviche / Que me olham tanto / Que destruíram minh’alma / Que me roubaram a calma”. Já em “Black Woman”, a “mulher” que “vigia” é outra (alegoria para a bola com correntes a limitar o movimento), mas o efeito, de perda de paz, de serenidade, de liberdade, é análogo.

Um ponto que convém ser levado em consideração em nosso contexto é o *pentathlon approach*, assim como proposto por Peter Low (2017, cap. 5) e que pode ser definido como um sistema de cinco itens a serem analisados e resolvidos na tradução de qualquer canção, a saber: cantabilidade, sentido, naturalidade, ritmo e rima. No caso específico de canções, traduzir pode ser visto como justamente selecionar o que deverá ser mantido, modificado ou excluído, definindo-se prioridades entre seus elementos principais de acordo com a necessidade de cada canção. Acredito que a compensação seja uma forma ativa de solucionar muitos problemas na tradução; se somos constrangidos, por exemplo a suprimir essa ou aquela informação por questões métricas, podemos compensar a sua ausência mediante retomada de informação análoga, reoralizada, em um momento imediatamente subsequente. Isso, entendo, não enfraquece a tradução, como se poderia pensar; pelo contrário, tende a fortalecê-la por meio de novas possibilidades de relações fonossemânticas e/ou semântico-formais que se estabelecem. Ao manter a informação que considero central no contexto, “jet-black woman” (“mulher de azeviche”), o sentido, mantendo-se a completude da frase, estaria mantido: “Eu não quero uma mulher (de cor) de azeviche”. Por outro lado, cantabilidade, naturalidade e ritmo sairiam prejudicados (o esforço de tentar encaixar essa frase na prosódia musical não seria somente improdutivo, mas impraticável). A solução foi, em vez de



manter o *sentido* (termo perfeitamente discutível), estabelecer uma *relação de sentido*: “Eu não quero (você)” → [relação⁷ de sentido] → “sai do meu pé”. O uso desse tipo de artifício, conhecido como “domesticação”, pode ainda incluir a “aclimatação” do conteúdo do original à realidade empírica do tradutor – visto por Pound (apud RENNÓ, 2014, p. 181) como “um caso de transposição cultural para uma ambiência local” – e é perfeitamente justificável em traduções feitas para serem cantadas, declara Peter Low (2017, cap. 4. “To domesticate or not?”, par. 10).⁸ Quando opto por utilizar “sai do meu pé”, ganho imediatamente em significação: a rede de significações se amplia e o sentido metafórico de “Eu não quero uma mulher (de cor) de azeviche” (i. e. “eu não quero uma bola de metal preto-escuro como companheira”) é ampliado em “Preta azeviche, sai do meu pé” (“eu quero arrancar a bola de metal preto-escuro do meu pé”). A relação de sentido está mantida (tanto no sentido direto como no sentido metafórico, sendo que neste último é criada uma ramificação semântica), a cantabilidade torna-se possível, o ritmo não é prejudicado e ganha-se em naturalidade mediante o uso da expressão de uso coloquial muito difundida em nossa língua (“sai do meu pé”). Uma relação de coloquialidade do contexto em que o original foi produzido também é estabelecida com a tradução neste ponto. Em relação a isso, é oportuno ressaltar, parafraseando Flores e Gonçalves (2017, p. 170-71), que a intenção aqui não é apresentar a coloquialidade, a “diversidade linguística como desvio pejorativo da norma, mas como o centro de uma poética e de uma tradição que recusa a norma”. Adicionalmente, no trecho citado, “ganha-se” uma rima em “do meu pé” (l. 3) → “em meu café” (l. 5), que acaba servindo como compensação para a rima toante das estrofes 3 e 4, que não foi mantida na tradução. De qualquer modo, o texto não é construído sobre uma métrica regular, o que faz com que outros aspectos passem a ter maior relevância. Veja-se ainda que, ao se utilizar o imperativo (“Preta, larga do meu pé”) como solução para implicações de cantabilidade e ritmo, principalmente, possibilita-se o estabelecimento de uma *relação* entre a ausência de verbo de ligação entre sujeito e predicado (*zero copula*), característica do BE (em casos específicos), e a ausência da flexão do verbo como marca de 2ª pessoa singular do presente do indicativo na

⁷ Para mais detalhes sobre a “tradução como *relação*”, cf. CARDOZO, 2012. Embora o termo não seja usado, neste trabalho, de forma exatamente análoga ao exposto no artigo citado, buscarei, ainda assim, uma aproximação ao conceito em alguns momentos subsequentes.

⁸ Para mais detalhes sobre o tema (o da domesticação), atrelado à tradução de canções, cf. VILLATORE, 2020, p. 75, 78, 114.



tradução, característica de muitas variedades de português não padrão: “O she [ø] too mean” → “Tu é ruim”. Neste ponto, se “traduz”, adicionalmente, a sonoridade (“mean” → “ruim”). A utilização de “azeviche” conduz naturalmente à possibilidade de se traduzir a interjeição “Lawd” (representação da pronúncia de “Lord” em BE) como “vixe” (forma variada de “virge” ou “vige”, proveniente de “Virgem Maria”), de modo a preservar o campo semântico e manter-se dentro de um horizonte de informalidade, prezando-se a naturalidade, o ritmo e a cantabilidade. Em resumo, todos os critérios do *pentathlon* de Low são contemplados, em maior ou menor medida, com a finalidade de se fomentar regularidade no resultado.

Na sequência, a segunda estrofe é traduzida mais literalmente, digamos – o chamado “palavra a palavra” (se é que é possível buscar uma definição nestes termos). Isso porque objetos e expressões nela contidos se aproximam mais de um suposto “universal” (aquilo que Humboldt chamou de “objetos sensoriais de sentido”), e tendem a “escorregar” menos. O que se quer dizer com isso é que palavras como “açúcar” e “café” teriam mais ou menos o mesmo referente em línguas diversas (haveria menor possibilidade de se incorrer em ambiguidade de interpretação), e expressões como “Eu não quero açúcar em meu café” teriam mais ou menos o mesmo significado (não metafórico) nessa ou naquela língua. É claro que também seria possível traduzir o trecho de forma não tão literal; porém, nesse caso, creio que não seja nem necessário nem produtivo. O único cuidado a ser tomado nesse trecho, em meu entendimento, diz respeito à sintaxe. Isso significa dizer que a tradução, dependendo da ordem das palavras na sentença, pode incorrer em uma (indesejada?) anfibolia, assim como discutido por Cassin e citado na seção anterior deste trabalho. Exemplificando, dizer, em português, “eu não quero açúcar em meu café” é diferente de dizer “eu não quero meu café com açúcar”. No primeiro caso, o sujeito, colocando isso de forma simples, quer um café amargo (não adoçado); no segundo, não se sabe exatamente se a predileção é por um café amargo ou se se está rejeitando, momentaneamente, o café habitual, habitualmente adoçado com açúcar. No que diz respeito ao caráter do *Signifyin(g)*, o trecho “I don’t want no sugar in my coffee” pode referir-se à presença do homem branco (“sugar”) na vida dos negros (“coffee”), como rejeição a todos os tipos de abusos que sofriam, inclusive o abuso sexual de suas mulheres.



Ainda nessa perspectiva da linguagem em código, na terceira e na quarta estrofes, o “bulldog [that] roars like thunder” (*bulldog que ruge como um trovão*) pode ser uma referência à truculência dos agentes penitenciários que vigiavam o “backyard”. O peso desproporcional do buldogue, representado pela hipérbole (“he weigh five hundred”), pode ser uma referência ao abuso de poder, ao tratamento agressivo/feroz (“when he *bark*, he *roar* like thunder” → “quando *late*, ele *ruge* igual trovão”) e desproporcional ao qual os detentos eram submetidos em seu local de trabalho ao ar livre (“backyard”). Faz-se uma *relação*, no que diz respeito às variedades não padrão, entre, na tradução, a diferenciação na concordância nominal em “uns duzentos⁹ quilo” (português não padrão) vs. “uns duzentos quilos” (português padrão), e a diferenciação, no texto-fonte, entre a ausência da flexão do verbo como marca de 3ª pessoa singular do presente do indicativo em “he weigh / he roar” (BE) vs. “he weighs / he roars” (SE), de modo a transpor o efeito operado pelo original. As aliterações presentes nas duas estrofes (*intra* e *interestrofe*), nas palavras “*I / my / five*”; “*got / dog*”; “*bulldog / backyard / bark*”; “*hundred / thunder*”; “*bark / roar / backyard*”; etc., são emuladas na tradução, em “*tenho / quinhentos / quintal*”; “*quinhentos / quilo / quintal*”; “*ruge / vixe*”; “*late / alto*”; “*céu / alto / igual*”; entre outras.

Seguindo adiante, na penúltima estrofe (“longhaired woman” → “mulher de cabelos compridos” [l. 17]), a opção que se faz é pela reconstrução do sentido (domestica-se para conferir mais naturalidade à peça musical, para aprofundar a cadeia de sentidos). É possível pensar nos “longos cabelos” como alegoria para as correntes que pendiam das bolas de metal. Na tradução, a alegoria para a bola com as correntes pendentes passa a ser “minha preta pixaim”. “Aclimata-se”, digamos, o sentido do original (“my longhaired woman”), utilizando-se uma expressão “local” (“minha preta pixaim”), ao mesmo tempo que se estabelece uma *relação* entre aliterações: “*when / woman*”; “*meet / my*”; “*long / Lawd*”; “*haired / head* → “*preta / pro / pixaim*”; “*pixaim / vixe / chão*”. Por fim, “Bow your head” [l. 18] (“abaixe/incline a cabeça”, em tradução livre) pode ter relação com a submissão (necessária à integridade física e até mesmo à sobrevivência) à qual aqueles prisioneiros eram instados a se adaptar.

⁹ Considera-se aqui a referida medida do original (*five hundred*) como sendo em *pounds*, o que corresponderia a pouco mais de 200 kg.



A mesma linha de raciocínio do parágrafo anterior poderia ser aplicada a “bald-headed woman” [l. 21] (“mulher de cabeça careca/rapada”), termo que pode ser visto como metáfora para a “bola lisa” (de material polido) que os presos eram obrigados a carregar. Pela primeira vez o termo “woman” aparece traduzido como “mulher” (“muié”). Para fazer eco ao “tom” utilizado no original, como representação do BE – nos outros dois casos “black woman” transforma-se em “preta azeviche” e “longhaired woman” transforma-se em “preta pixaim” –, a expressão “bald-headed woman” é traduzida como “muié de coco rapado”, mantendo-se certo estranhamento, mas sem, a meu ver, acusar falta de naturalidade.

Antes de finalizar, gostaria de situar este trabalho dentro de um panorama de tradução de canções e, mais especificamente, de tradução de cantos de trabalho no Brasil. Apesar de haver uma lista razoável de gravações *in loco*, releituras e estudos de cantos de trabalho, no Brasil e no mundo, e embora a tradição de versão/tradução de canções ocupe um espaço de destaque em nossa literatura oral (com um sem número de canções traduzidas, nas últimas décadas, para serem performadas), a teorização a respeito desta prática ainda se resume a poucos nomes e a poucos trabalhos publicados (Rennó talvez seja o nome que vem mais imediatamente à cabeça). No mundo, a bibliografia a respeito também não é volumosa como se poderia desejar. No caso específico da tradução de cantos de trabalho, o assunto, pelo que pude verificar até agora, se restringe ainda mais. Duas das traduções desse tipo são as apresentadas por Flores e Gonçalves, em *Algo infiel: corpo, performance, tradução*: 1) “Another man done gone”, famosa canção do repertório negro, registrada também por Alan Lomax por volta de 1940, de composição anônima, com suas origens remetendo provavelmente aos cantos de trabalho dos negros norte-americanos do final do século XIX, início do XX, e 2) “Don’tcha hear your poor mother calling?”, performance de grupo de prisioneiros liderados por Bull e Hollie Dew, gravada por Alan Lomax e publicada em *Prison songs vol. 2*. A tradução realizada por Flores para “Another man done gone”, “Hoje se foi mais um”, pode ser conferida em performances do grupo curitibano Pecora Loca. Já a tradução de “Don’tcha hear your poor mother calling?”, pelo que tenho conhecimento, não possui performance publicada. A visão que Flores e Gonçalves apresentam ao discutir performance e tradução conecta-se, em vários pontos, ao que este trabalho pretende, isto é, “um uso do passado reinserido no presente, adaptável e moldável às mudanças



estéticas” (FLORES, G. G.; GONÇALVES, R. T., 2017, p. 65): recriar o “ruído histórico”, de algo que possamos reconhecer que fosse operado por aquelas performances, e daquilo que elas fossem reflexo, em seu tempo; pensar a tradução no sentido do que ela pode nos revelar sobre o presente, em uma relação simbiótica, por sua condição de produto derivado, com a historicidade do original.

Considerações finais

A tradução como a vejo, neste espaço, não é, portanto, um transporte suscetível de perdas no caminho. Ela é algo que se cria, mas que, obviamente, não se cria *ex nihilo*. Ela só possui existência como processo derivado de outro processo (ambos em construção, uma *relação* entre processos), enquanto atividade incessante de construção em uma rede de relações, à semelhança da própria linguagem (a “matéria bruta” do pensamento, na expressão de Gonçalves), que também está em um processo de construção incessante, e que, da mesma forma, não surge do nada – nós já a adquirimos em um estado de, digamos, “provisório acabamento”: ela é “uma obra de toda a espécie humana”, manifestava Humboldt (2006, p. 173); “cada geração já a encontra, e mais forte e poderosa que ela própria, nunca a compreende completamente, e a lega à geração descendente (HUMBOLDT, 2006, p. 203). Sendo a intraduzibilidade da linguagem, em maior ou menor medida, intrínseca ao processo tradutório, quer dizer, sendo a tradução da ordem da diferença por ser ela própria um ato interpretativo e empírico, o que fica sugerido é que todo e qualquer ato poético só é intraduzível na mesma medida em que se abre a inúmeras traduções, a depender de como nos apropriamos dele e o reinsertamos no presente.

No caso da tradução de canções (ou especificamente de cantos de trabalho, tema deste artigo), implica-se o componente musical como contingente, como um dos elementos de uma arte híbrida que une literatura, música e performance em influências recíprocas. Nesse caso, mais do que nunca, sendo impossível recuperar os componentes do original, dada a maneira como estão atrelados ao passado pelas condições históricas e culturais da performance, a única forma de relançar os efeitos comunicativo e estético do material-fonte no presente é refazendo seus vínculos e sua estética (reverberar o seu “ruído histórico”), por meio tanto de novo ato comunicativo, que estenda questões políticas, históricas e culturais contidas nos



cantos de trabalho das *chain gangs* (a exemplo do racismo e da luta de classes) para problemáticas afins do tempo presente, quanto por meio de novo ato estético, que reverbere no agora algum tipo de efeito que possamos reconhecer que fosse operado por aquela estética em seu tempo, ou seja, que aponte no original o que ali havia de latente enquanto possibilidade de recriação. Sob essa ótica, o esquema de pergunta e resposta dos cantos de trabalho prisioneiro podem ser vistos, como diria Gioia (2006, Epilogue, penúltimo par.), como uma potente metáfora na direção de um objetivo comum. Em tempos políticos obscuros da história nacional (e do mundo) – momentos em que se demoniza a diferença em nome da naturalização de um suposto universal –, o modelo a ser considerado deveria, antes, ser um não modelo, a par com o que formula Cassin (2014, p. 237-316): “A melhor política cultural não consiste em impor uma verdade universalmente, ou em impor uma verdade universal. Ela consiste em ajudar a escolher diferencialmente o que é melhor, e isto é, para mim, o que uma cultura de paz significa: ajudar a escolher diferencialmente o que é melhor”. Nesse sentido, tradução e política são afins: traduzir não consiste na imposição de um suposto “universal” da linguagem, mas sim em ajudar a escolher diferencialmente o melhor suporte de transmissão de sentido em cada situação. Traduzir, na esteira do “relativismo consequente” de Cassin, significa, portanto, admitir uma série de relações possíveis entre as línguas envolvidas, entre original e tradução, mas de modo tal que a ação decorra de uma busca por naturalidade e coerência (nos diz o Aurélio quanto ao termo “consequente”), e mediante interpretação, compreensão, dedução e bom raciocínio – elementos que devem ser ponderados, acrescenta-se, como resultado, caso a caso, do que cada contexto, cada projeto tradutório impõe. Fica aqui o aceno ao entendimento de que, ao reler canções de trabalho, mais do que somente rever uma tradição, deseja-se remeter ao próprio presente e à sua compreensão, através do desvelamento da melancolia e penar expressos em um estilo de canção nascido em um ambiente hostil, por causa dele e contra ele.



Referências

ARISTÓTELES. *Metafísica de Aristóteles – Vol. II*: texto grego com tradução ao lado. 5. ed. Trad. Giovanni Reale. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2011. (Trabalho original publicado em 1993).

BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro*: cultura e tradução na Alemanha romântica. Trad. Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: Edusc, 2002.

BERNSTEIN, Charles (org.). *Close listening*: poetry and the performed word. New York: Oxford University Press, 1998.

CARDOZO, Mauricio Mendonça. Tradução como transformação: liminaridade, incondicionalidade e a crítica da relação tradutória. *Revista Letras*, n. 85, jan./jun. 2012. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/27796>>. Acesso em: 08 nov. 2021.

CASSIN, Barbara. *Éloge de la traduction*: compliquer l'universel. Paris: Fayard, 2016.

CASSIN, Barbara. *Sophistical practice*: toward a consistent relativism. New York: Fordham University Press, 2014.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

FLORES, Guilherme Gontijo; GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. *Algo infiel*: corpo performance tradução. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017. 362 p.

GATES JR., Henry Louis. *The signifyin monkey*: a theory of African-American literary criticism. New York: Oxford University Press, 1988.

GIOIA, Ted. *Work songs*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2006. E-book (Kobo).

GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. *Perpétua prisão órfica ou Ênio tinha três corações*: o relativismo linguístico e o aspecto criativo da linguagem. 240 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, UFPR, Curitiba, 2008.

HUMBOLDT, Wilhelm von. Introdução a Agamêmnon. Trad. Susana Kampff Lages. In: HEIDERMAN, Werner (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Volume 1: Alemão-Português (Antologia bilíngue). 2. ed. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010, p. 105-117. (Trabalho original publicado em 2001).



HUMBOLDT, Wilhelm von. *Wilhelm von Humboldt: linguagem, literatura e Bildung* (Edição bilíngue). Org. Werner Heidermann e Markus J. Weininger. Florianópolis: UFSC, 2006. 320 p.

LOMAX, Alan. *Negro prison songs: Mississippi State Penitentiary* (remastered). Hallandale: Essential Media Group, 2014. 1 CD. (Trabalho original publicado em 1957).

LOMAX, Alan. *Prison songs (historical recordings from Parchman Farm 1947-48)*. Vol. 1: Murderous home. Cambridge, MA: Rounder Records, 2009. 1 CD. (Trabalho original publicado em 1997).

LOMAX, Alan. *Prison songs (historical recordings from Parchman Farm 1947-48)*. Vol. 2: Don'tcha hear poor mother calling? Cambridge, MA: Rounder Records, 1997. 1 CD.

LOMAX, Alan. *The land where the blues began*. New York: The New Press, 2002. (Trabalho original publicado em 1993).

LOMAX, John Avery; LOMAX, Alan. *American ballads and folk songs*. New York: Dover Publications, 1994. (Trabalho original publicado em 1934).

LOW, Peter. *Translating song: lyrics and texts*. New York: Routledge, 2017. E-book (Kobo).

MARTINDALE, Charles. *Redeeming the text: Latin poetry and the hermeneutics of reception*. Cambridge: University Press, 1993.

RENNÓ, Carlos. *O voo das palavras cantadas*. São Paulo: Dash Editora, 2014.

SARTRE, Jean Paul. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. 3. ed. São Paulo: Ática, 2004.

TATIT, Luiz. *O século da canção* (2004). 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2008. 251 p.

VILLATORE, Fernando. *Transcanção: The Doors em análise, tradução e performance*. Curitiba: Appris, 2020. 198 p.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia da Letras, 1999. (Trabalho original publicado em 1989).

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira; Maria Lúcia Diniz Pochat; Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Recebido em 08 de novembro de 2021.

Aprovado em 10 de fevereiro de 2022.

