

SORRIA, VOCÊ ESTÁ SENDO CANTADO! AS TRADUÇÕES DA MÚSICA “SMILE”

Diogo Rossi Ambiel Facini¹

RESUMO: Neste artigo, discuto três versões da música “Smile”, produzida primeiramente em forma instrumental para *Tempos Modernos* (1936), de Charles Chaplin, que é também seu compositor. A partir dessa forma, criaram-se versões com letra, em inglês em 1954, e em português em 1955. Realizo uma discussão principalmente comparativa das três versões, baseando-me nos Estudos da Tradução. Até mesmo a versão em inglês pode, a meu ver, ser abordada enquanto tradução, mas como tradução intersemiótica (JAKOBSON, s/d; PLAZA, 2010), passagem entre linguagens que ultrapassa o limite do verbal. Por outro lado, a tradução da letra em inglês para português corresponderia ao tipo interlingual (JAKOBSON, *op. cit.*), embora também possua particularidades relacionadas à tradução de músicas. Na observação da versão instrumental, levanto algumas questões sobre a música de cinema e suas especificidades (BERCHMANS, 2012; KALINAK, 2010; STAM, 2011). Na discussão das músicas com letra, enfatizo o conteúdo delas, sobretudo com relação aos diálogos distintos que cada uma estabelece com o filme. Para discutir esses diálogos, utilizo o conceito de écfrase (FERREIRA, 2007; VIEIRA, 2017).

PALAVRAS-CHAVE: Charles Chaplin; Smile; Música; Tradução; Tradução intersemiótica.

ABSTRACT: In this paper, I discuss the translations of the song “Smile”, produced primarily in instrumental form in *Modern Times* (1936), by Charles Chaplin, who is also the composer of the song. Based on this first version, other versions with lyrics were produced, in English in 1954, and in Portuguese in 1955. I carry out a mainly comparative discussion of the three versions, based on the Translation Studies. Even the production of the English version may, in my view, be approached as a translation, but as intersemiotic translation (JAKOBSON, s/d; PLAZA, 2010), an exchange between languages that surpasses the borders of the verbal. Meanwhile, the translation of the English version into Portuguese would correspond to the interlingual type (JAKOBSON, *op. cit.*), although it also has peculiarities related to the translation of songs. In observing the instrumental version, I raise some questions about cinema music and its specificities (BERCHMANS, 2012; KALINAK, 2010; STAM, 2011). In the discussion of the songs with lyrics, I mainly observe the content of the lyrics, especially in relation to the different dialogues that they establish with the film. To discuss these dialogues, I use the concept of ecphrasis (FERREIRA, 2007; VIEIRA, 2017).

KEYWORDS: Charles Chaplin; Smile; Music; Translation; Intersemiotic Translation.

1. Introdução

A música “Smile”, composta por Charles Chaplin para o filme *Tempos Modernos* (*Modern Times*)², traçou um caminho bastante singular em sua existência e difusão.

¹ Doutor em Linguística Aplicada (2020), mestre em Linguística Aplicada (2016) e licenciado em Letras (2013), pela Unicamp.

Primeiramente composta como uma trilha instrumental para o filme, a canção ganharia, quase duas décadas depois, versões cantadas, primeiramente em inglês e pouco tempo depois em português. Tais versões cantadas, cujas letras não foram compostas por Chaplin, aumentaram ainda mais a popularidade da canção e contribuíram para o estabelecimento dela, ao longo dos anos, como um tesouro no imaginário popular e um símbolo do cinema de Chaplin.

Além de sua importância histórica, essas versões oferecem relevantes questões para discussão dentro dos Estudos da Tradução. A versão em inglês é, ao mesmo tempo, primeira e segunda, pois foi feita com base na trilha cinematográfica e no próprio filme. A versão em português, por outro lado, representaria uma tradução mais “convencional” da versão em inglês, mas indiretamente também constrói diálogos com o filme. Essa situação complexa constituinte das versões de “Smile”, cheia de diálogos e relações, é que será abordada neste artigo. São discutidas e comparadas as letras da música “Smile”, em inglês e português (com o título “Sorri”). Essa comparação não elimina referências à obra primeira, a versão do filme, que não pode se ignorada, devido às peculiaridades na constituição da versão cantada.

Este artigo é organizado em algumas seções. Primeiramente, são apresentadas algumas informações contextuais e teóricas sobre o filme *Tempos Modernos* (BAZIN, [1954] 2006). A seguir, comento alguns aspectos da canção “Smile” (BAZIN, [1954] 2006; BROCK, s/d) e apresento as letras das versões em inglês e português. Na sequência, discuto alguns elementos da música de cinema, que pode apresentar algumas especificidades com relação às músicas de fora desse meio (BERCHMANS, 2012; KALINAK, 2010; STAM, 2011), e discuto a passagem da música instrumental para as versões com letra. Por fim, são discutidas mais concretamente as versões, com o auxílio dos conceitos de tradução intersemiótica (JAKOBSON, s/d; PLAZA, 2010) e de éfrase (FERREIRA, 2007; VIEIRA, 2017). Procuro destacar, principalmente, o diálogo estabelecido entre as versões cantadas; no entanto, a versão instrumental do filme é uma referência constante na discussão.

2. O filme *Tempos Modernos*

² De agora em diante, trago apenas o título do filme em português. Menções a outros filmes seguem o mesmo procedimento, com a primeira aparição em conjunto com o título em inglês, e as seguintes apenas em português.

Lançado em 1936, considerado historicamente o último filme mudo de Chaplin,³ *Tempos Modernos* se estabeleceu como um dos filmes mais lembrados do cineasta (e talvez do cinema). A história do seu célebre personagem Carlitos (ou Vagabundo) enfrentando os “tempos modernos” dos homens e das máquinas continua encantando multidões e se tornou quase um símbolo da contestação à mecanização do homem. O filme é definido de forma sucinta, mas precisa, por André Bazin, como “uma série de situações cômicas cujo herói é Carlitos, e cujo tema comum é a vida industrial e suas consequências” (BAZIN, [1954] 2006, p. 24). Avaliando a importância do filme, o autor aponta ainda que ele é “a única fábula moderna à altura do desvario do homem do século XX diante da mecânica social e técnica” (p. 25). Mesmo o caráter idealista do filme seria produto, segundo o crítico, das situações representadas, e não o contrário: “não encontramos em *Tempos Modernos* uma única cena que ‘exemplifique’ uma ideia abstrata prévia; ao contrário, é a ideia que brota de uma situação que dela transborda por todos os lados” (p. 25). Desse modo, o teor cômico, criado pelas situações, sempre prevalece, e a ideia, a crítica, vem posteriormente.

O enredo do filme acompanha principalmente Carlitos e a personagem Moleca (*Gamine*, em inglês), uma órfã de mãe, e que acabara de perder o pai, assassinado em uma manifestação. Eles formam uma parceria de amizade e lutam em conjunto para sobreviver aos desafios que as novas cidades, a industrialização e a mecanização do trabalho lhes impõem. Carlitos, nesse caminho, assume alguns empregos, nos quais não consegue manter-se por muito tempo. Ao fim do filme, depois de fugirem das autoridades – como a Moleca era menor, queriam levá-la para um orfanato –, os dois se encontram sentados na sarjeta de uma estrada; devem novamente começar do zero as suas vidas. A tristeza abate a personagem feminina, mas Carlitos a anima, e ambos se levantam. Caminham na estrada, com a câmera enquadrando-os a partir de suas costas. Afastam-se da câmera e se dirigem ao horizonte, ao pôr do sol.⁴ O filme aqui se encerra, mas a jornada de Carlitos e da Moleca continua.

Para André Bazin ([1954] 2006), ao contrário de filmes anteriores de Chaplin como *Luzes da Cidade* (*City Lights*), que apresentam uma forte carga sentimental e profundidade

³ Apesar de possuir trilha sonora musical sincronizada e mesmo algumas falas. A caracterização como mudo ou silencioso advém da constituição estética do filme, próxima à dos filmes silenciosos, com a presença, por exemplo, de intertítulos no lugar da quase totalidade das falas.

⁴ Esse andar em direção ao horizonte foi utilizado em alguns filmes de Chaplin, como *O Circo* (*The Circus*), de 1928, e pode ser considerado como um elemento distintivo do seu cinema.

psicológica, *Tempos Modernos* seria um filme de humor mais “puro”, marcando um retorno às suas fontes burlescas (p. 25). No entanto, essa “pureza” do filme não impede que certos elementos sentimentais se manifestem.⁵ Talvez o mais destacado e importante seja a canção “Smile”.

3. A música (e as músicas) “Smile”

Composta por Chaplin, e com a participação do maestro Alfred Newman, do arranjador Edward Powell e do assistente David Raskin, a trilha sonora musical de *Tempos Modernos* pode ser considerada um dos motivos do sucesso do filme. De acordo com Timothy Brock,

“[...] o auge de sua carreira como compositor é certamente a trilha complexa e inovadora de *Tempos Modernos*. Ele marca um enorme salto mental e prático de sua trilha sonora anterior para *Luzes da Cidade*, composta principalmente de forças de bandas de dança de menos de 30 músicos, para as proporções sinfônicas de 64 músicos, conforme exigido por *Tempos Modernos*. Essa decisão não se deveu tanto ao gosto inerente a muitos compositores pelo poder sonoro orientado pelo ego, como é frequentemente o caso de novos compositores que, ao ouvirem o seu trabalho pela primeira vez, são atraídos pelos meros números, mas foi sim uma escolha consciente garantida pelo próprio filme. O imaginário temático de *Tempos Modernos* forneceria um conjunto complexo de ideias sinfônicas para qualquer compositor, mas não mais do que para o homem que as criou em primeiro lugar. (BROCK, s/d, s/p).⁶

Desse modo, observa-se que a trilha de *Tempos Modernos* estabelece um diálogo produtivo com as imagens. André Bazin, referindo-se à trilha musical do filme, afirma que ela “mantém sempre uma relação constante e rigorosa com a encenação” (BAZIN, [1954] 2006, p. 26).

Pensando especificamente na música “Smile”, essa relação constante com as imagens, citada acima, permanece; porém, de modo até mais intenso, já que a música se associa

⁵ Elementos esses que, sobretudo a partir de *O Vagabundo* (The Tramp), de 1915, tornaram-se uma espécie de marca registrada do ator/diretor.

⁶ Tradução minha do seguinte trecho: “the pinnacle of his composing career is most assuredly the complex and innovative score to *Modern Times* (1935-36). It marks a vast mental and practical leap from his previous score to *City Lights* made up of primarily dance-band forces of fewer than 30 musicians, to the symphonic proportions of 64 players as required by *Modern Times*. This decision was not so much due to many a composer’s inherent taste for ego-driven sound power, as is so often is the case for new composers who, upon hearing their work for the first time, are allured by the mere numbers, but rather it was a conscious choice warranted by the film itself. The thematic imagery of *Modern Times* would provide a complex array of symphonic ideas to any composer, but no more so than to the man who created them in the first place”.

intimamente com alguns elementos contidos nas imagens. A música “Smile”, em *Tempos Modernos*, funciona como *leitmotif*. Dito de modo simples, esse termo indica, com relação ao uso de músicas em formas de arte narrativas – sejam óperas, peças de teatro, filmes, novelas, entre outros –, um tema musical que se atrela a um personagem ou personagens (como um casal), a uma situação típica ou a algum assunto recorrente na obra, repetindo-se algumas vezes nela.

Dito isso, é importante destacar que não há a presença de uma “Smile”, de uma versão única e definitiva da música no filme. O que temos é a presença de alguns segmentos, fragmentos de música, que não são completamente idênticos entre si, mas que mantêm, como elemento unificador, a melodia central do tema. Além disso, como um bom *leitmotif*, a música se associa sempre a alguns elementos específicos do filme: o par formado por Carlitos e a Moleca – que não é exatamente um casal, mas que se une em torno de um companheirismo – e certas situações comuns, em que os personagens imaginam um futuro melhor, ou precisam seguir em frente, mesmo com as adversidades. De modo geral, o tom da canção é sempre de esperança. A música é tocada em destaque na última cena do filme: os dois personagens principais (Carlitos e a Moleca), ainda que desalentados com a sua situação, levantam-se, animam-se e seguem em frente. Carlitos, inclusive, numa tentativa de animar a Moleca, realiza um gesto bastante significativo na cena: o Vagabundo utiliza os dedos para abrir um sorriso em seu próprio rosto, sugerindo que a Moleca devia tentar manter uma postura animada e espirituosa, mesmo na situação adversa em que se encontravam. Assim, o ato de sorrir se torna um dos temas centrais da cena.⁷

Apenas em 1954, apareceria a versão cantada da música. Com letra de John Turner e Geoffrey Parsons, foi originalmente cantada por Nat King Cole. Em 1955, seria lançada a versão em português da música, “Sorri”, composta por Carlos Alberto Ferreira Braga (conhecido como João de Barro ou Braguinha) e cantada por Jorge Goulart.⁸ As canções, em ambos os idiomas, foram posteriormente regravadas ou cantadas em shows por inúmeros artistas. Em inglês, outra versão conhecida é a de Michael Jackson. No Brasil, artistas de

⁷ O que ajuda a explicar a escolha pelo título “Smile” e mesmo pelas letras das canções que surgiram posteriormente.

⁸ Essas informações podem ser encontradas no verbete “Smile (Canção de Charles Chaplin)” do site Wikipédia (em português), que pode ser consultado no endereço [http://pt.wikipedia.org/wiki/Smile_\(can%C3%A7%C3%A3o_de_Charlie_Chaplin\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Smile_(can%C3%A7%C3%A3o_de_Charlie_Chaplin)).

diversos gêneros musicais cantaram “Sorri”, como Cauby Peixoto, Djavan, Fábio Jr., Jorge Aragão, Sandy, entre outros.

Abaixo, são apresentadas as letras das duas versões da música. Primeiramente, a da versão em inglês:

Smile

*Smile, though your heart is aching
Smile, even though it's breaking
When there are clouds in the sky
You'll get by...*

*If you smile
With your fear and sorrow
Smile and maybe tomorrow
You'll see the sun come shining through, for you*

*Light up your face with gladness
Hide every trace of sadness
Although a tear may be ever so near
That's the time you must keep on trying
Smile, what's the use of crying?
You'll find that life is still worthwhile
If you'll just smile*

*That's the time you must keep on trying
Smile, what's the use of crying?
You'll find that life is still worthwhile
If you'll just smile.*

A seguir, a da versão em português:

Sorri

*Sorri
Quando a dor te torturar
E a saudade atormentar
Os teus dias tristonhos, vazios*

*Sorri
Quando tudo terminar
Quando nada mais restar*

Do teu sonho encantador

Sorri

Quando o sol perder a luz

E sentires uma cruz

Nos teus ombros cansados, doridos

Sorri

Vai mentindo a tua dor

E ao notar que tu sorris

Todo mundo irá supor

Que és feliz

3. A música de cinema e a atividade de Chaplin como compositor

Antes de discutirmos as canções, é importante nos determos por alguns instantes na música de cinema e na atividade de Chaplin como compositor de trilhas musicais. A passagem por esses elementos pode nos ajudar a observar algumas características e especificidades das canções.

Kathryn Kalinak, escrevendo sobre a música cinematográfica, afirma:

A música de cinema fica na intersecção entre filme e música, uma observação óbvia o suficiente, mas investigar essa intersecção completamente é crucial para compreender como a música cinematográfica opera. A música cinematográfica herda parte de sua capacidade de fazer sentido a partir de sua constituição como prática musical e outra parte de sua constituição como prática cinematográfica. Embora muitas vezes seja gravada ou executada, comercializada e ouvida apenas como música, a música cinematográfica é, no entanto, definida por sua função dentro de um campo cinematográfico de referência. Assim, a música no cinema é sempre uma espécie de híbrido. (KALINAK, 2010, p. 9).⁹

Além disso, é importante destacar a função emocional exercida pela música de cinema, que contribui para a criação de uma ilusão cinematográfica. Nas palavras de Robert Stam, a música “convencional de cinema sempre operou no sentido de ocultar os instrumentos de produção da ilusão cinematográfica, canalizando e direcionando a resposta emocional da audiência” (STAM, [2000] 2011, p. 245). O autor desenvolve as suas considerações:

⁹ Tradução minha do seguinte trecho: “Film music lies at the intersection of film and music, an obvious enough observation, but probing this intersection fully is crucial to understanding how film music operates. Film music inherits part of its ability to make meaning from its constitution as a musical practice and another part from its constitution as a cinematic practice. Although it is often recorded or performed, marketed, and heard purely as music, film music is nevertheless defined by its function within a cinematic field of reference. Thus, music in film is always something of a hybrid”.

No contexto de uma estética ilusionista, imagem e música ancoram e reforçam uma à outra. A música conduz o espectador durante os pontos mais opacos da *diegesis* – daí a importância da música durante os créditos de abertura, em que a presença do texto escrito e a referência à equipe de produção podem chamar uma atenção indevida ao processo de fabricação do filme. A música do filme, tal como a montagem, é um dos procedimentos que, à primeira vista, podem parecer antinaturalistas, mas que, ao fim e ao cabo, são reintegráveis por uma estética naturalista. [...] O cinema convencional frequentemente substitui o realismo superficial da aparência visual pelo realismo decididamente mais persuasivo da resposta subjetiva. As trilhas dos filmes dramáticos hollywoodianos lubrificam a psique do espectador e azeitam as engrenagens da continuidade narrativa; a música vai diretamente à jugular das emoções. Feito um policial do trânsito estético, a música do filme direciona nossas respostas, regula nossas simpatias, recolhe nossas lágrimas, excita nossas glândulas, acalma nossos pulsos e deflagra nossos medos, geralmente em estreita conjunção com a imagem. (STAM, [2000] 2011, p. 245).

A composição da música de *Tempos Modernos* é realizada pelo próprio Chaplin. Tony Berchmans apresenta alguns elementos dessa sua atividade: “Charlie Chaplin teve uma importante e curiosa participação nos processos de criação musical. Embora não fosse um músico de formação, Chaplin criava melodias memoráveis para seus filmes e contratava profissionais para arranjar e produzirem a trilha musical” (BERCHMANS, [2006] 2012, p. 118). David Robinson, biógrafo de Chaplin, traz alguns elementos adicionais sobre essa atuação como compositor:

Algo do apelo universal do personagem cinematográfico de Chaplin também emerge em suas composições: os temas de *Tempos modernos* e *Luzes da cidade* ganhariam um lugar entre as eternas favoritas da música popular. Em termos de método (o uso de *leitmotifs* recorrentes e temas emocionais fortes) e de poder, as trilhas sonoras dos filmes de Chaplin são semelhantes aos acompanhamentos musicais dos dramas do século XIX, que ainda se ouviam ocasionalmente. (ROBINSON, [1985] 2011, p. 420).

O próprio Chaplin traça alguns comentários sobre a sua atividade como compositor. Vejamos o que ele diz em sua autobiografia:

Procurei compor música delicada e romântica, para que contrastasse com o meu tipo de vagabundo, pois música fina dava às minhas comédias um toque de emoção. Os autores de arranjos musicais raramente compreendiam isso. Achavam que a música tinha de ser engraçada. Mas eu lhes explicava que não queria competição; ao contrário, desejava que a música fosse um contraponto de graciosidade e encanto para exprimir sentimento, sem o que, como diz Hazlitt¹⁰, toda obra de arte é incompleta.

¹⁰ A referência de Chaplin parece dizer respeito ao escritor inglês William Hazlitt.

Às vezes, um musicista metia-se a pontificar diante de mim, a falar nos intervalos precisos das escalas cromática e diatônica, mas eu o interrompia logo com esta observação de leigo: “Seja qual for a melodia, o resto é apenas floreio”. Depois de haver gravado a música de um ou dois filmes, comecei a examinar as partituras do regente com olho profissional, percebendo quando a composição estava ou não orquestrada demais. Se via muitas notas nos naipes de metal ou de madeira, dizia: “Está muito carregado nos metais.” ou “Tem madeira em excesso.”.

Não há nada que nos deixe mais em suspenso e excitado do que ouvir pela primeira vez os sons da nossa própria composição executados por uma orquestra de cinquenta figuras. (CHAPLIN, [1964] 2012, p. 381).

Com relação à atividade de Chaplin como compositor, podemos observar que ela possuía um estatuto bastante especial. Mesmo que tenha necessitado da participação de colaboradores com uma formação mais sistemática em música, Chaplin era o criador das composições; além disso, podemos dizer que mesmo as atividades não realizadas por ele passavam pelo seu controle. Outro elemento importante a ser considerado é que o cineasta tinha uma visão relativamente clara da composição musical, ou seja, sabia aonde queria chegar.

Como visto mais acima, a própria música de cinema apresenta um estatuto específico, fruto do entrecruzamento de elementos propriamente musicais e cinematográficos (a imagem). Por isso mesmo, a canção “Smile” deve ser sempre pensada em relação ao filme *Tempos Modernos*. Mesmo as versões cantadas dessa música, mais independentes, não perdem a referência à obra cinematográfica. Em certo sentido, até fortalecem essa referência, explicitam-na, através de suas letras. Na próxima seção deste artigo, discuto alguns elementos dessa relação entre filme e música, observando principalmente a passagem da versão instrumental de “Smile” para a versão (ou as versões) com letra.

4. Da música cinematográfica às canções: uma primeira tradução

É importante discutir neste momento essa espécie de transformação ocorrida entre a versão cinematográfica (em conjunto com o filme) e as versões cantadas. Para além da tradução “tradicional” da canção em inglês para português, que discuto na próxima seção, poderíamos dizer que houve outra tradução, anterior, da versão cinematográfica da música para a cantada?

Pode-se dizer que sim, principalmente se considerarmos uma das classificações da tradução, a intersemiótica. Ela é definida por Roman Jakobson como “a interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” (JAKOBSON, s/d, p. 65). Se entendida também em seu caminho contrário (“a interpretação de signos não verbais por meio de sistemas de signos verbais”), podemos caracterizar a produção das versões cantadas de “Smile” como tradução intersemiótica.

A primeira versão da música, instrumental, existe em sua totalidade apenas em conjunto com os elementos cinematográficos (imagens, montagem, legendas, atuação etc.). Quando a música é transformada em versão cantada, não cinematográfica, há principalmente uma substituição (quase como uma compensação) dos elementos fílmicos pela letra; poderíamos até dizer que há uma tradução desses elementos mais visuais em elementos verbais, as letras das canções.

Julio Plaza (2010), em obra inteiramente dedicada à tradução intersemiótica, expande a definição dessa forma de tradução:

Tradução como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescrita da história. Quero dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade. (PLAZA, 2010, p. 14).

Não abordarei em detalhes todos os elementos apontados por Plaza, principalmente aqueles relacionados à história; no entanto, é interessante observar a questão dos signos discutida pelo autor, presente na tradução de “Smile”. Na passagem para as versões cantadas, haveria um diálogo entre signos principalmente visuais e signos verbais, cantados na música. Também teríamos uma espécie de trânsito de sentidos, uma passagem de certo conceito ou ideia presente nas imagens para a forma verbal (contida na música). O que não quer dizer que a tradução deva seguir alguma espécie de fidelidade ou literalidade; muito pelo contrário: como a própria citação do autor indica acima, a tradução intersemiótica é um processo, sobretudo, de criação. O autor reafirma esse posicionamento:

A operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo onde se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos. (PLAZA, 2010, p. 1).

A questão da criação envolvendo a passagem de mídias e linguagens aproxima a produção das versões cantadas de “Smile” de uma prática artística específica, que possui uma história duradoura: a éfrase. Como discute Miriam de Paiva Vieira (2017), o uso da éfrase teve início com os gregos e romanos antigos, vinculado à retórica; a éfrase sobreviveu até os dias de hoje, porém, desvinculada da retórica e ligada mais ao campo das mídias. A autora aponta inclusive o interesse pela éfrase nos estudos de mídias, principalmente aqueles que se ocupam dos diálogos e cruzamentos entre elas, como o campo das Intermidialidades.

Em termos simples, a éfrase envolve a transformação de algum tipo de objeto visual – principalmente quadros, mas também esculturas, construções – em uma forma verbal. Vieira (2017) indica que, nas abordagens da éfrase, houve um destaque muito grande na sua função descritiva, como um texto que descreve um objeto artístico, referindo-se a ele explicitamente, inclusive. No entanto, ela pode se relacionar com o objeto visual de mais uma maneira: como discute Emelinda Ferreira (2007), citando o crítico James Heffernan, a éfrase pode trazer, por meio das palavras, uma forma de visualidade semelhante à do objeto primeiro, ou mesmo procurar espelhar a estrutura do objeto com a sua construção verbal (como na disposição gráfica das palavras no espaço da página). Além disso, a éfrase possui um forte componente metalinguístico: “o caráter duplamente mimético desta técnica retórica – ou seja, o fato de se constituir numa tentativa não tanto de ‘tradução’, mas de ‘transcrição’ intersemiótica – atribui ao procedimento um aspecto fortemente metalinguístico” (FERREIRA, 2007, p. 2).

Dadas essas definições da éfrase, acredito ser possível caracterizar as versões cantadas de “Smile” como éfrases de *Tempos Modernos*: temos, tanto na versão em português quanto na em inglês, uma espécie de transcrição do conteúdo visual do filme na forma verbal (com a letra das canções). Apesar de não haver uma forma verbal “padrão” (falada/escrita), já que temos as palavras cantadas, ainda assim, há uma verbalização da imagem, elemento caracterizador da éfrase. Apesar de não haver uma produção tão grande de visualidade por parte das letras das canções, elas parecem comentar e trazer uma lembrança da obra cinematográfica, principalmente de algumas ideias principais do filme, como de esperança, de seguir apesar das adversidades. Como se trata de um filme essencialmente mudo (quase sem falas), as ideias são constituídas fundamentalmente através

da imagem; quando são produzidas versões cantadas da música “Smile”, essas ideias, originalmente presentes na imagem, são transpostas para as letras das canções.

Observamos alguns elementos da passagem da versão instrumental da música para as versões cantadas, passagem essa que foi caracterizada como tradução intersemiótica. Mas essa é apenas a primeira das traduções: na passagem da versão em inglês para a versão em português de “Smile”, teríamos uma segunda tradução. Essa segunda tradução pode ser, nos termos do já citado Jakobson (s/d), denominada interlingual, uma vez que ocorre entre línguas. No entanto, apesar de haver essa tradução interlingual, as letras de cada uma das canções apresentam algumas especificidades, o que distancia a tradução de uma simples passagem entre línguas. Cada uma das versões, inclusive, estabelece relações e leituras distintas da obra cinematográfica, que permanece uma referência importante. Na próxima seção, discuto a versão em inglês e a versão em português de “Smile”.

5. A tradução da tradução

Podemos considerar que, de uma forma geral, as letras das canções trazem um tom ao mesmo tempo triste e esperançoso. Elas apontam para uma realidade dura, mas que pode indicar um horizonte com novas possibilidades. As letras dizem que a pessoa deve sorrir apesar de tudo, e sorrir aqui tem um sentido mais amplo, mais poético. Como um olhar poético (e político) para a realidade e o futuro, o “sorrir” é bastante diferente dos vocábulos similares tão comuns nos manuais e livros de autoajuda, que proclamam fórmulas e receitas que só ajudam aos autores e às editoras. Na canção “Smile”, não basta acreditar: sorrir é, já, uma ação.

Apesar de as canções apresentarem uma ideia geral parecida (de esperança), não se pode dizer que houve uma tradução literal do inglês para o português. As canções não são idênticas em seus sentidos, não houve uma transposição total de significado de uma língua para outra (se é que isso é possível). As próprias características diferenciadas dessa tradução dificultam essa literalidade: temos, aqui, uma tradução de letra de música; além disso, essas letras dialogam com um filme. É interessante pensar até nas diferenças entre as versões com relação aos seus gêneros/estilos: a música em inglês, cantada por Nat King Cole, é um jazz tradicional (“standard jazz”); não tive acesso à gravação original da versão em português,

cantada por Jorge Goulart, mas as versões posteriores variam um pouco com relação aos gêneros, abrangendo desde sambas mais tradicionais até algo mais próximo da MPB.

Após essas considerações, podemos observar de modo mais prático as duas versões (duas traduções?).

Talvez a primeira impressão que nos venha ao ver as duas letras transcritas seja a diferença de extensão entre elas. Mesmo que não se preste atenção no conteúdo, é nítido que a letra em inglês é mais longa do que a em português. Não entanto, deve ficar claro que tal elemento, por si, não atesta uma maior complexidade da versão em inglês ou uma “pobreza” da versão em português. Talvez essa diferença de tamanho se deva à própria diferença de gênero entre as gravações de cada idioma, diferença essa que certamente influencia na composição.

Podemos fazer agora uma comparação mais direta entre as versões. Observemos alguns elementos da primeira estrofe:

Smile, though your heart is aching

Sorri / Quando a dor te torturar

Esses exemplos apontam para uma relativa equivalência entre o início das duas canções. Elas, de uma forma geral, iniciam-se com a imagem do sofrimento, como algo presente na vida das pessoas e praticamente inevitável, e, a partir dessa imagem, o “sorrir” surge em suas possibilidades. No entanto, é interessante observar as expressões “though” e “quando”, que desempenham funções parecidas, mas não trazem ideias idênticas. “Though”, que equivaleria ao nosso “embora”, indica no contexto que a pessoa deve sorrir de qualquer modo, antes ou depois da dor; ela deve continuar sorrindo. Já em português, a palavra “quando” indica mais uma mudança de estado; o “sorrir” aparece como se fosse quase que um remédio para situações dolorosas e desconfortáveis, e não uma disposição geral da pessoa, como a canção em inglês indica. E não se trata de apenas um verso: a presença do condicional (“quando”) ao longo de toda a letra em português reforça essa diferença de sentido. Outra questão interessante na primeira estrofe em português é a presença da palavra “saudade” (“*E a saudade atormentar*”); na versão em inglês, não há nenhuma palavra com sentido semelhante.

Um elemento importante que aparece na segunda estrofe na versão em inglês é o sol (“sun”): “*Smile and maybe tomorrow /You’ll see the sun come shining through, for you*”.

Aqui é possível observar uma referência mais direta ao conteúdo do filme. Como já mencionado, *Tempos Modernos* se encerra com um andar ao pôr do sol, marca registrada de Chaplin. O sol como uma metáfora de esperanças e de recomeço aparece tanto no filme quanto nesse trecho da canção em inglês. Na versão em português, o sol está presente, mas de outra forma: “*Sorri / Quando o sol perder a luz*”. O sol, nesse caso, liga-se a sentidos quase opostos aos da versão em inglês (e aos do filme). Aqui, a imagem é a do sol se apagando, da sombra, e não de um novo começo. Desse modo, pode-se considerar que o trecho em português se distancia do conteúdo do filme.

Por fim, observemos um verso da terceira estrofe (e última, considerando-se que a quarta é uma repetição dela) da versão em inglês: “*Hide every trace of sadness*”. Destaca-se a aparição do verbo “Hide” (esconder), um verbo forte no contexto. Ele traz a ideia de que a pessoa deve seguir em frente, ignorando a tristeza, deixando-a de lado. A presença do verbo “hide”, apesar de um pouco violenta (como quase uma repressão do sujeito), deve ser lida no contexto da canção e do filme, e se justifica assim. Essa ideia da repressão do sujeito também aparece na versão em português, de forma até mais destacada, em toda a quarta e última estrofe: “*Sorri / Vai mentindo a tua dor / E ao notar que tu sorris / Todo mundo irá supor / Que és feliz*”. É significativa a presença de dois elementos. O primeiro é o verbo “mentir”. Ele parece deixar mais explícito que a palavra “esconder” o fundo repressivo dessa tentativa de alegrar-se. Ele se aproxima de uma noção de fingimento, até mesmo de enganação, como uma máscara que uma pessoa pode usar e mostrar às outras pessoas. O segundo elemento a ser destacado aparece mais nitidamente no seguinte segmento: “*Todo mundo irá supor que és feliz*”. Parece que o “sorrir” da versão em português se refere mais a uma imagem de felicidade do que a realmente uma busca, uma caminhada pessoal. Aqui, o mais importante é que os outros pensem que a pessoa esteja feliz, ou seja, a imagem que eles tenham do sujeito; não se pode dizer que isso esteja presente na versão em inglês da música e no filme, que carregam um enfoque mais poético e mesmo político (quase como um chamado à luta). Essa última frase da canção, em conjunto com os elementos já discutidos neste parágrafo (a repressão, o fingimento, a “máscara”), acaba gerando certo estranhamento, sobretudo, se nos lembrarmos do filme e da letra em inglês.

Considerações Finais

Ao fim deste artigo, destaco o caráter complexo, múltiplo e muitas vezes contraditório do processo tradutório de “Smile”. Espero ter mostrado um pouco de um lado da tradução muitas vezes esquecido pelo senso comum, essa dimensão conflituosa, dinâmica, da atividade tradutória, que não deixa de ser uma atividade criadora.

Podemos perceber que as traduções de “Smile” apresentam várias faces: ao mesmo tempo em que ocorre uma tradução entre línguas, as próprias canções são já traduções de uma trilha sonora, traduções de um filme, e estabelecem constantemente, de variadas formas, diálogos com a obra cinematográfica.

Com relação à tradução interlingual das letras das canções (inglês/português), observamos que a versão em português possui diferenças e elementos adicionais que até mesmo entram em contradição com a referência primeira das canções, o filme *Tempos Modernos*. No entanto, deve-se deixar claro que essas interferências, adições, (re)criações não inviabilizam a tradução. Pode-se dizer que elas constroem novos significados com relação às obras anteriores; mas que tradução não faz isso?

Referências

- BAZIN, André. O tempo faz justiça a Tempos modernos. In: *Charlie Chaplin*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, pp. 23-26.
- BERCHMANS, Tony. *A música do filme: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema*. 4. Ed. São Paulo: Escrituras Editora, 2012.
- BROCK, Timothy. *The Music of Modern Times*. Disponível em: <<https://www.charliechaplin.com/en/films/6-Modern-Times/articles/132-The-Music-of-Modern-Times>>. Acesso em: 24/11/2018.
- CHAPLIN, Charles. *Minha vida*. Tradução de Rachel de Queiroz, R. Magalhães Júnior e Genolino Amado. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. A efrase como técnica de transcrição intersemiótica. In: *Anais Encontro Regional da ABRALIC*, 2007, USP, São Paulo.

- JAKOBSON, Roman. Aspectos Linguísticos da Tradução. In: *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, s/d.
- KALINAK, Kathryn. *Film Music: a very short introduction*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2010.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- ROBINSON, David. *Chaplin: Uma biografia definitiva*. Tradução de Andrea Mariz. Osasco: Novo Século Editora, 2011.
- SMILE (CANÇÃO DE CHARLIE CHAPLIN). In: WIKIPEDIA. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Smile_\(can%C3%A7%C3%A3o_de_Charlie_Chaplin\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Smile_(can%C3%A7%C3%A3o_de_Charlie_Chaplin))>. Acesso em: 25/11/2018.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. 5. ed. Campinas: Papyrus, 2011.
- VIEIRA, Miriam de Paiva. Écfrase: de recurso retórico na antiguidade a fenômeno midiático na contemporaneidade. *Todas as letras*, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 45-57, jan./abr. 2017.