UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO

RAISSA CONDE CASSIANO

Bia Krieger versionista: Três canções de Chico Buarque em francês

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Estrangeiras e Tradução do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para a obtenção do título de mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Álvaro Silveira Faleiros

São Paulo

2020

RAISSA CONDE CASSIANO

Bia Krieger versionista: Três canções de Chico Buarque em francês

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Estrangeiras e Tradução do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para a obtenção do título de mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Álvaro Silveira Faleiros

São Paulo
2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

C345b Cassiano, Raissa Conde
 Bia Krieger versionista: Três canções de Chico
Buarque em francês / Raissa Conde Cassiano;
orientador Álvaro Silveira Faleiros. - São Paulo,
2020.
 124 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Estudos Linguísticos, Literários e
Tradutológicos em Francês.

1. Chico Buarque. 2. Bia Krieger. 3. tradução de
canção. I. Faleiros, Álvaro Silveira, orient. II.
Título.

O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

**ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE Termo de
Ciência e Concordância do (a) orientador (a)**

Nome do (a) aluno (a): Raissa Conde Cassiano

Data da defesa: 20/03/2020

Nome do Prof. (a) orientador (a): Álvaro Silveira Faleiros

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR
CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na
sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu
encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 18/05/2020

Álvaro S. Faleiros

(Assinatura do (a) orientador (a))

CASSIANO, Raissa Conde.

Bia Krieger versionista: Três canções de Chico Buarque em francês

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Estrangeiras e Tradução do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para a obtenção do título de mestre em Letras.

Aprovada em: / /

Banca examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Profa. Dra. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço aos meus familiares pelo amor, carinho e incentivo, sobretudo a minha irmã Fabiola, pela amizade. Agradeço ao meu companheiro de vida e de arte, Ranan Salvador, que me ensinou muito sobre música e sobre muitas outras coisas. Um obrigada afetuoso pelo apoio, sugestões e esclarecimentos. Agradeço a Suemi Salvador pela amizade, apoio e generosidade.

Agradecimentos especiais ao meu orientador, Prof. Dr. Álvaro Faleiros, pelas leituras atentas, correções, sugestões, indicações bibliográficas preciosas e por ter me orientando sempre com muita leveza e paciência.

Agradeço a Bã Krieger pela entrevista gentilmente concedida. Agradeço a Chico Buarque, sem o qual esta pesquisa não existiria.

Agradeço ao Prof. Dr. Walter Garcia pela leitura atenta do meu relatório de qualificação, correções e sugestões e por ter me apresentado um repertório bibliográfico importante na área dos Estudos da Canção, durante o curso “Introdução à Crítica da Canção Popular-Comercial Brasileira” (IEB), incluindo o trabalho de Adélia Bezerra de Menezes sobre a obra cancional de Chico Buarque, mobilizado nesta pesquisa. Agradeço à Profa. Dra. Adriana Zavaglia pela leitura criteriosa do meu relatório de qualificação, pelas correções e sugestões, pelo panorama dos Estudos da Tradução, apresentado no curso “Tópicos em Tradução”. Agradeço aos membros da banca, professores Roberto Zular e Guilherme Gontijo Flores, pela leitura atenta deste trabalho e pelas colocações que me estimularam a aprofundar a análise.

Agradeço ao meu amigo sanfoneiro, Felipe Soares, pela amizade, conversas sobre música e pelas ajudas com o *software* de notação musical. Agradeço a Caroline de Comi, que, talvez sem saber, me fez enxergar ressonâncias da semiótica da canção em seu jeito de ensinar técnica vocal. Agradeço ao meu amigo Edgar Rosa pela ajuda com o inglês.

Agradeço à Universidade de São Paulo por todas as oportunidades que me foram dadas desde o início da graduação. Agradeço ao CNPq pelo apoio financeiro que viabilizou a realização desta pesquisa.

Por fim, agradeço à fonte suprema, aos anjos, aos meus guias e aos meus mestres espirituais.

RESUMO

CASSIANO, Raissa Conde. Bía Krieger versionista: Três canções de Chico Buarque em francês. 2020. 125f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Propõe-se neste trabalho de pesquisa a análise de 3 versões em francês para canções de Chico Buarque, vertidas e interpretadas pela cantora e compositora Bía Krieger (1967), a saber: “*Le Chevalier*” (“João e Maria”); “*Rémi*” (“A Rita”) e “*Portrait en Noir et Blanc*” (“Retrato em branco e preto”). Trata-se de uma investigação de natureza interdisciplinar, posto que, na tradução cantável de canção, os versos traduzidos são necessariamente subordinados a um elemento extralinguístico: a música preexistente. Tendo em vista a complexa hibridez implicada nessa modalidade de tradução, faz-se necessário um estudo que contemple a reconfiguração das relações entre texto e música ocorrida no seio do processo tradutório, tendo em conta a singularidade do gênero canção. Objetivando abordar especificidades de traduções destinadas ao canto, este trabalho se apoia principalmente em autores que exploram as relações entre letra e música sob uma perspectiva semiótica, como Luiz Tatit (1986b; 1996; 1997; 2003) e em estudos específicos sobre a tradução cantável de canções, como os de Peter Low (2005), Carlos Rennó (1991) e de Klaus Kaindl (2005), que parecem conceber as teorias e as práticas de tradução como sendo “indissolúvelmente ligadas” (BASSNETT, 2003, p.73). No que concerne às escolhas tradutórias, a hipótese é de que novos “espaços de compatibilidade” entre letra e música (TATIT, 1986b, p.3) foram criados nas versões de Bía não apenas em decorrência das limitações impostas pela música preexistente e em virtude de razões contrastivas entre a língua francesa e portuguesa, mas em função de sua personalidade musical e das expectativas de seu público receptor. As análises não perderão de vista as implicações da concomitância entre os papéis de intérprete e de versionista desempenhados por Bía e tampouco o histórico de sua carreira de cantora e compositora radicada há mais de vinte anos na França e no Canadá. Para além do arcabouço teórico mencionado e de fundamentação teórica complementar, a pesquisa se orientará, igualmente, pelas reflexões de Bía sobre o seu trabalho como versionista expostas em uma entrevista.

PALAVRAS-CHAVE: Chico Buarque; Bía Krieger; tradução de canção.

ABSTRACT

CASSIANO, Raissa Conde. Bĩa Krieger translator: Three Chico Buarque songs in french. 2020. 125f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

This research paper aims to analyze 3 translations of Chico Buarque's songs, rendered into French and performed by singer and songwriter Bĩa Krieger (1967), namely: "Rémi" ("A Rita"); "Le chevalier" ("João e Maria"); "Portrait en noir et blanc" ("Retrato em branco e preto"). The research is, therefore, interdisciplinary in nature, since the translated verses, in singable translations of songs, are essentially subordinate to an extralinguistic element: the preexisting music. In view of the complex hybridity involved in this modality of translation, such study must inevitably contemplate the reconfiguration of relations between text and music, which occurs at the core of the translation process, by considering the singularity of the song as a genre. Aiming to approach some of the specificities regarding translations for sung performances, this paper relied mainly on authors who have explored the relations between lyrics and music from a semiotic perspective, such as Luiz Tatit (1986b; 1996; 1997; 2003), and from specific studies on singable translations of songs, such as those carried out by Peter Low (2003; 2005), Carlos Rennó (1991) and Klaus Kaindl (2005), which seem to understand translation theory and practice as "indissolubly linked" (BASSNETT, 2003, p.73). Concerning the translation choices, the hypothesis is that new "spaces of compatibility" between lyrics and music (TATIT, 1986b. p.3) were created in Bĩa's translations, not only due to the limitations imposed by the preexisting song or the differences between French and Portuguese, but also as a result of her personality as a musician as well as the expectations of her audience. The analysis will not lose sight of the implications regarding the concurrency of roles, both singer and translator, played by Bĩa, and neither will it disregard her career history as a singer and lyricist based in France and Canada for over 20 years. In addition to the previously mentioned theoretical framework and further theoretical background, this research will also rely on Bĩa's reflections about her work as a songwriter, which were collected through an exclusive interview.

Keywords: Chico Buarque, Bĩa Krieger, Song translation.

RÉSUMÉ

CASSIANO, Raissa Conde. Bïa Krieger traductrice : Trois chansons de Chico Buarque en français. 2020. 125f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Ce mémoire propose l'analyse de trois versions françaises de chansons de Chico Buarque, traduites et interprétées par la chanteuse et auteure-compositrice Bïa Krieger (1967), à savoir : " Le chevalier " (" João et Maria ") ; " Rémi " (" A Rita ") "Portrait en noir et blanc" ("Retrato em Branco e Preto"). Il s'agit d'une recherche interdisciplinaire, car dans la traduction chantable de chanson, les vers traduits sont nécessairement subordonnés à un élément extralinguistique : la musique préexistante. Compte tenu de l'hybridité impliquée dans cette modalité de traduction, Il est nécessaire d'envisager la reconfiguration des relations entre parole et musique qui se sont produites dans le processus de traduction, tout en tenant compte de la singularité de la chanson. Afin d'aborder des spécificités des traductions destinées au chant, cette recherche s'appuie principalement sur des auteurs qui explorent la relation entre parole et musique dans une perspective sémiotique, comme celle de Luiz Tatit (1986b ; 1996 ; 1997 ; 2003) et sur des études spécifiques sur la traduction chantable de chanson, comme ceux de Peter Low (2005), Carlos Rennó (1991) et Klaus Kaindl (2005), qui semblent concevoir les théories et les pratiques de la traduction comme étant "inextricablement liées" (BASSNETT, 2003, p.73). Concernant les choix de traduction, l'hypothèse est que de nouveaux "espaces de compatibilité" entre paroles et musique (TATIT, 1986b, p.3) ont été créés dans les versions de Bïa non seulement en raison des limitations imposées par la musique préexistante et par les différences entre le français et le portugais, mais en fonction de sa personnalité musicale et des attentes de son public récepteur. En effet, les analyses ne perdront pas de vue les implications de la simultanéité des rôles de chanteuse et de traductrice joués par Bïa, ni le bilan de sa carrière de chanteuse et auteure-compositrice expatriée depuis plus de vingt en France et au Canada. Au-delà du cadre théorique mentionné ci-dessus et des enrichissements théoriques complémentaires, cette recherche sera également guidée par les réflexions de Bïa sur son travail en tant que traductrice exposées dans une interview.

MOTS-CLÉS : Chico Buarque ; Bïa Krieger ; traduction de chanson.

SUMÁRIO

1. ÍNDICE DE IMAGENS.....	10
2. APRESENTAÇÃO.....	11
3. Capítulo 1- A CIRCULAÇÃO DA OBRA CANCIONAL DE CHICO BUARQUE NA FRANÇA.....	13
A descoberta da <i>Nouvelle Vague</i> brasileira.....	13
A circulação das canções originais.....	17
Levantamento de versões em francês para canções de Chico Buarque.....	20
Bia Krieger: mediadora cultural entre brasilidade e francofonia.....	22
4. Capítulo 2- ESTUDOS DA CANÇÃO NO ÂMBITO DA TRADUÇÃO CANTÁVEL.....	27
Os Estudos da canção.....	27
A “poesia resistência” de Chico Buarque: o artístico e o histórico.....	34
Letra de música e poesia.....	36
Modalidades de tradução subordinada e especificidades da tradução cantável de canção.....	38
Pentatlo de Low: “flexibilidade” e “sacrifício” de partes em prol do todo.....	39
5. Capítulo 3- ANÁLISE DAS CANÇÕES ORIGINAIS E DE SUAS VERSÕES.....	45
“João e Maria”: o drama da disjunção por detrás do faz-de-conta.....	45
A valsa do <i>chevalier</i>	53
“A Rita”: entre oralização e musicalização.....	65
“Rémi”: um samba híbrido em francês.....	74

Confluências poético-musicais em “Retrato em Branco e Preto”	80
“Portrait en Noir et Blanc”: um abrandamento das tensões melódicas.....	91
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	101
7. Referências.....	105
8. Anexos.....	109
Entrevista com a cantora e compositora Bïa Krieger.....	109
Partituras.....	117

Índice de imagens

Figura 1	Disco <i>La Mémoire du Vent</i>	24
Figura 2	Disco <i>Coeur Vagabond</i>	26
Figura 3	Exemplo de passionalização.....	30
Figura 4	<i>Epée Barbare</i>	58
Figura 5	Mudança do ritmo e dos intervalos melódicos.....	60
Figura 6	<i>Le fou du roi tenant une marotte</i> , Heinrich Vogtherr (1540).....	61
Figura 7	Mudança no ritmo em função da letra.....	62
Figura 8	Motivo A.....	83
Figura 9	Motivo B (com repetição).....	83
Figura 10	Motivo C.....	83
Figura 11	Afastamento e repetição da polifonia latente.....	84
Figura 12	Surpresa harmônica.....	84
Figura 13	Motivo D.....	86

APRESENTAÇÃO

“Estou pensando no mistério das letras de músicas,
tão frágeis quando escritas, tão fortes quando cantadas.”
(Augusto de Campos)

“Para um contato prático com toda a poesia do passado
que foi realmente cantada em sua própria época,
sugiro que as universidades se juntem em grupos
e contratem alguns cantores
que compreendam o significado das palavras.”
(Ezra Pound)

Chico Buarque é o compositor brasileiro com o maior número de versões e adaptações para o francês¹, tendo sido a maior parte delas vertida e lançada na França. Como exemplos de versões francesas de canções de Chico relativamente conhecidas no Brasil, podemos citar “*La nuit de masques*” (1966) de Pierre Barouh (“Noite dos mascarados”) e “*Tu verras*” (1978) de Claude Nougaro (“O que será”). A maioria dessas versões permanece, no entanto, desconhecida pelo público brasileiro e bem pouco abordada no contexto acadêmico, a despeito de sua grande qualidade estética e de oferecer possibilidades de expansão dos horizontes dos estudos sobre as relações interculturais entre o Brasil e a França.

Com o intuito de empreender um trabalho de pesquisa não exaustivo – objetivo demasiadamente extenso para um trabalho de mestrado – esta pesquisa se concentra em versões de canções de Chico Buarque vertidas e interpretadas por Bïa Krieger (1967); “tradutora favorita” desse compositor², cantora e compositora brasileira radicada há mais de vinte anos na França e no Canadá, países onde conquistou um público cativo e recebeu prêmios importantes, como o *Grand Prix de l’Académie Charles Cros* (França), *Prix de l’Adisq* (Canadá) e *Félix du Meilleur Album Musiques du Monde* (Canadá).³

O recorte que contempla versões realizadas por Bïa Krieger foi motivado, em primeiro lugar, pela relevante mediação cultural entre brasilidade e francofonia realizada pela artista,

¹ Levando em conta apenas as versões e adaptações que foram gravadas em disco, segundo levantamento apresentado na tese de doutorado da professora Dra. Maria Lúcia Jacob Dias de Barros (2010), Chico Buarque aparece em primeiro lugar com dezessete traduções para o francês, seguido de quatorze versões francesas de Tom Jobim. (BARROS, 2010, p.230).

² (...) “si on considère uniquement les chansons de Chico Buarque. Bïa est d’ailleurs l’auteure de la plupart des versions en français de Chico Buarque et sa “traductrice favorite”, selon ce compositeur.” (BARROS, 2010, p.229).

³ Informações disponíveis em: <<http://www.biakrieger.com/discographie>> Acesso em jan. 2020.

tendo sido ela a cantora que verteu e interpretou o maior volume de canções brasileiras para o francês (BARROS, 2010, p.264), e, mais particularmente, de canções de Chico Buarque. Esta pesquisa pretende, dentro dos limites de alcance de um trabalho de mestrado, conferir visibilidade ao seu trabalho em seu país de origem, abrindo caminhos para estudos que explorem seus aspectos interculturais.

Levando em conta o fato de suas versões terem sido aprovadas pelo compositor das letras originais, consideramos profícua a investigação sobre as escolhas tradutórias e estratégias empregadas por Bïa Krieger, apoiada em bibliografia específica sobre o tema, na medida em que esse estudo pode contribuir para o amadurecimento teórico daqueles que visam empreender a tradução cantável de canção no âmbito acadêmico e, ao mesmo tempo, inspirá-los por meio do exame de traduções bem sucedidas. Ademais, a concomitância entre as funções de tradutora e de intérprete existente nas versões de Bïa Krieger torna esse estudo particularmente interessante para aqueles que tencionam traduzir canções e cantá-las na língua-meta, buscando, na prática, soluções para questões de cantabilidade. Por fim, a possibilidade enriquecedora de realização de uma entrevista com a artista influenciou especialmente a delimitação do *corpus* desta pesquisa.

Nesse sentido, a dissertação organiza-se em três capítulos. No primeiro capítulo, será feito um breve panorama sobre a circulação da obra cancional de Chico Buarque na França, incluindo canções originais e versões. Nesse contexto, procuramos situar o trabalho de Bïa Krieger como versionista, cujo primeiro álbum foi, de certo modo, uma homenagem a Chico Buarque. O segundo capítulo expõe os pressupostos teóricos que nortearam as análises, com enfoque na semiótica da canção formulada pelo linguista Luiz Tatit e no Modelo do Pentatlo proposto pelo especialista em tradução cantável, Peter Low. O terceiro capítulo compreende, finalmente, as análises das três canções originais mencionadas e de suas versões e francês.

CAPÍTULO 1. A CIRCULAÇÃO DA OBRA CANCIONAL DE CHICO BUARQUE NA FRANÇA

Objetivando situar o nosso objeto de pesquisa, traçamos, neste capítulo, um breve panorama sobre a circulação da obra cancional de Chico Buarque na França, desde a década de 1960 até o início dos anos 2000, com base, sobretudo, nos estudos reunidos no volume *Madureira Chorou em Paris - A presença da música popular brasileira na França do século XX*, de autoria da historiadora Anaïs Fléchet. Apresentamos também um levantamento das versões em francês de Chico Buarque, gravadas em disco para, em seguida, abordarmos o início da carreira da cantora e compositora Bía Krieger, cujo trabalho como tradutora de Chico Buarque é examinado ao longo desta pesquisa.

1.1 A descoberta da *Nouvelle Vague* brasileira

Na França dos anos 60 e 70, período inicial da carreira de Chico Buarque, a música popular brasileira⁴, que até então havia sido “representada por dançarinos de salão ou por cantores a caráter exibindo adereços e frutas exóticas, (...) adquiriu uma nova identidade visual”, (FLÉCHET, 2017, p. 304) que teve o seu ponto de partida em 1959. Nesse ano, o lançamento do filme *Orfeu Negro* – com roteiro de Vinícius de Moraes, música de Tom Jobim e direção do cineasta francês Marcel Camus – deu início à *nouvelle vague* (nova onda) brasileira: a bossa nova, que se consolidou na França a partir da década de 60. Esse filme, que recebeu a Palma de Ouro em Cannes em 1959 e o Oscar de Melhor filme Estrangeiro em 1960, apresentou, pela primeira vez ao público francês, um gênero de música brasileira que, assim como o jazz, era destinado à escuta e não à dança. (FLÉCHET, 2017, p.253)

Apesar do sucesso de *Orfeu Negro*, que foi produzido no Brasil, é importante destacar o papel decisivo da mediação do jazz norte-americano no lançamento da bossa nova no mercado fonográfico francês. Foi sobretudo por intermédio dos discos de grandes nomes do jazz que o

⁴ Estamos nos referindo ao gênero musical que convencionou-se chamar de música popular, em contraposição à música erudita.

público francês descobriu a bossa nova, de modo que as companhias norte-americanas produziram, no total, 32% dos discos de bossa nova distribuídos na França.⁵

Os músicos norte-americanos tiveram um papel decisivo na difusão internacional da bossa-nova e em sua adoção pelo público francês. (...) Vinda dos Estados Unidos, a *nouvelle vague* brasileira propunha, na realidade, uma versão já aculturada da bossa-nova, cujo principal vetor de difusão e de legitimação era o jazz, que abria caminho para novas relações triangulares marcadas por fortes refrações nacionais. (FLÉCHET, 2017, p.281)

Essa mediação acabou por transmitir um sotaque mais jazzístico às bossas gravadas na França, que não se restringiu aos anos 60 e 70, podendo ser identificado em algumas produções francesas de bossas gravadas posteriormente a esse período. Um bom exemplo é a versão francesa de “Retrato em Branco e Preto” (Chico Buarque e Tom Jobim), “*Portrait en Noir et Blanc*”⁶ (2006), de Bïa Krieger, estudada no último capítulo deste trabalho.

No universo da canção, a bossa nova virou moda na França somente a partir da segunda metade da década de 60, tendo como ponto de partida o lançamento do filme *Um homem, uma mulher* de Claude Lelouch, que ganhou a Palma de Ouro em Cannes em 1966. (FLÉCHET, 2017, p.289) Nesse filme, Pierre Barouh faz uma declaração de amor à bossa nova e ao samba canção, interpretando o “*Samba saravah*”⁷, sua versão francesa de “Samba da Benção”, de Baden Powell e Vinícius de Moraes.

Nos anos seguintes ao lançamento de *Um homem, uma mulher*, vários *hits* brasileiros chegaram às paradas de sucesso na França. (FLÉCHET, 2017, p.290) Nesse contexto, despontaram as primeiras versões francesas de Chico Buarque: “*La Bande*”⁸ (“A banda”), interpretada pela célebre cantora Dalida em 1967, e, no mesmo ano, “*Oh mon dieu qu’elle est Mignone*”⁹, versão de “Funeral de um Lavrador”, cantada por Sheila. Mais tarde, “*Qui c’est celui-là*”¹⁰ versão de “Partido alto” feita por Pierre Vassilu em 1975 e “*Tu verras*”, versão de “O que será”, feita por Claude Nougaro em 1978, conheceram grande sucesso de público, se destacando em meio às demais versões mencionadas. No que concerne ao distanciamento

⁵ Esse percentual foi estabelecido com base nos arquivos da Fonoteca Nacional francesa (Apud. FLÉCHET, 2017, p.285)

⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GobDcotqV0Y>> Acesso em jan. 2019.

⁷ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YC0V1GqBV14>> Acesso em jan. 2019.

⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yIMpIPq3QIQ>> Acesso em jan. 2019.

⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zhabqZhhrT0>> Acesso em jan. 2019.

¹⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZpHkbNqY7zY>> Acesso em jan. 2019.

semântico das letras em francês com relação às letras originais, houve críticas com relação a algumas dessas versões, sobretudo pois chegavam a atribuir roupagem alegre e humorística a canções que originalmente colocavam em jogo problemas profundos da sociedade brasileira. Talvez a versão de Sheila, mencionada acima, seja uma das mais emblemáticas nesse sentido. O título, que pode ser traduzido como “Oh meu Deus como ela é bonita”, nada tem a ver com a letra da canção musicada por Chico para *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, o que, inclusive, rendeu protestos por parte desse poeta, conforme relatou Chico em uma entrevista:

Então ele chegou um dia com um disco na mão e me repreendeu. ‘Chico esse disco aí não está bom’. Eu não soube o que fazer. Era um disco de uma cantora francesa, Sheila. Ela tinha feito uma versão muito infantil de “Funeral de um Lavrador” (...) [Como] autores, [figuravam] Chico Buarque, João Cabral de Melo Neto e um nome francês. E a música que evocava o enterro de um trabalhador virou uma história de amor de uma garotinha. Eu disse a João que não sabia quem era aquela Sheila, que devia ter assistido a uma de nossas apresentações no teatro. Pedi desculpas e não podia fazer nada. Mas ele ficou furioso de ver o próprio nome na capa do disco! (In FLÉCHET, 2017, p.385)

As apresentações no teatro às quais Chico se refere foram as primeiras feitas por ele na França, em 1965, por ocasião do IV Festival de Teatro Universitário de Nancy. Chico havia musicado o poema dramático de João Cabral, *Morte e Vida Severina*, atendendo a uma encomenda do Grupo do Teatro da Universidade Católica (TUCA), uma “trupe de amadores” segundo ele, (In FLÉCHET, 2017, p.381). Na véspera da viagem, um dos violonistas não pôde ir, e ele o substituiu, uma vez que ele havia escrito a música. A peça ganhou os prêmios de crítica e de público, e por causa de seu grande sucesso, seu elenco foi convidado a apresentá-la no Théâtre de l’Odéon em Paris, onde foi apresentada duas vezes. Segundo Chico Buarque, a apresentação no Festival de Teatro de Nancy marcou um dos momentos mais emocionantes de sua vida.

O sucesso foi tão grande que o elenco foi chamado 10 vezes ao palco. (...) No Brasil, a revista Manchete chamava a peça de “instante supremo da inteligência brasileira”. Na França, um crítico dizia que o tema era “tão límpido” que nem se notava que os atores falavam português. Anos mais tarde, numa entrevista a Ronaldo Bôscoli para a mesma Manchete (1984), Chico dizia que uma das grandes emoções da sua vida foi estar em cena, como músico, no Festival de Nancy, com *Morte e vida severina*. “Era demais para

mim, menino, tanto tempo de aplauso, tanto sobe e desce de cortina. Se os franceses – como você diz – não são muito musicais, eles têm muito swing para aplaudir.” (ZAPPA, 2008 p.66)

Embora bem-sucedidas, as apresentações de Chico Buarque na França foram sempre esporádicas. Chico se define mais como compositor do que como intérprete, e na França não seria diferente: “Não sou bicho de palco nem no Brasil e menos ainda na França. Minha carreira no exterior é mais a de compositor” (In FLÉCHET, 2017, p.382) Sobre as versões em francês, Chico acrescenta: “Muitas de minhas canções foram traduzidas para o francês e são conhecidas na França, só que o público não sabe que são minhas.” (In FLÉCHET, 2017, p. 385)¹¹

Segundo Fléchet (2017, p.295-296), além de aumentar o repertório brasileiro difundido na França, a chegada da bossa nova “contribuiu para redefinir as modalidades de apropriação da música latino-americana, introduzindo o critério da autenticidade, ausente das danças exóticas da primeira metade do século XX. (...)”. Nesse contexto, a despeito dos desvios ocorridos em algumas versões francesas, havia um cuidado maior com relação às traduções por parte de “um número crescente de cantores franceses [que] buscava restituir o espírito, senão a letra, das canções que interpretavam.” Dentre eles, se destacou Pierre Barouh, que se posicionava abertamente contra “os desvios de exotismos nos palcos da televisão” (FLÉCHET, 2017, p.333).

Eu gostaria que a música brasileira fosse apreciada por razões profundas [...], por razões verdadeiras [...]. Atualmente, há um grande poeta, Chico Buarque de Holanda, e ele é o autor que mais tem sido traído. É um verdadeiro crime o que se passou com seu trabalho. Há uma música chamada Funeral de um Lavrador, que foi gravada por Sheila: não é possível!¹²

Proferida na ocasião do Festival Midem em 1970, essa declaração de Barouh ilustra, o que Fléchet (2017, p.332) chama de “retórica da autenticidade”, que, segundo ela, “atingiu o discurso sobre a música brasileira como um todo na década de 60” e que aflorou em decorrência do surgimento de uma primeira geração de especialistas franceses em MPB — dentre eles, o próprio Pierre Barouh. Assim, “depois de serem considerados “primitivos” nos Anos Loucos e

¹¹ Nesse contexto, talvez seja interessante apresentar uma experiência feita por um youtuber francês, que mostrou uma foto de Chico a alguns de seus compatriotas, perguntando de quem se tratava. Ninguém soube responder, mas, no entanto, quando escutavam um trecho de algum dos sucessos de Chico em território francês, reconheciam a música imediatamente, porém sem saber que eram de autoria dele: <<https://www.youtube.com/watch?v=XLvS5oeBiGg>> Acesso em jan. 2019.

¹² “La musique brésilienne”, Aujourd’hui Madame, Antenne 2, 9 maio 1977 (Apud. FLÉCHET, 2017, p.334).

“típicos” no pós-Segunda Guerra, [os ritmos brasileiros] tornaram-se “autênticos” nos anos de 1960”. Nesse contexto, convém não perder de vista a relação desse olhar mais respeitoso com relação à cultura do Outro com a “politização crescente do campo cultural francês resultante do efeito de maio de 68” , que propiciou a defesa da “música brasileira ‘autêntica’ (...) como antídoto para os ‘desvios’ da sociedade de consumo, condenados por parte da crítica.” (FLÉCHET, 2017, p.335)

Nesse período, cabe destacar dois fatores importantes, que colaboraram para a difusão da MPB na França: “(...) a televisão e os festivais [que] proporcionaram uma grande visibilidade aos músicos brasileiros, ao mesmo tempo em que o golpe de Estado de 1964 levava um grande número deles ao exílio — contexto em que a França reafirmou sua vocação histórica como terra de asilo.” (FLÉCHET, 2017, p.303-304)

Apesar de Chico Buarque ter escolhido a Itália para o exílio, em 1969, e não a França, conhecedores de sua obra e historiadores franceses como Anais Fléchet (2017) o incluem no grupo dos exilados políticos que desempenharam relevante mediação entre o Brasil e a França, ao lado de Vinícius de Moraes, Nara Leão, Glauber Rocha e outros artistas que Chico Buarque costumava visitar em Paris durante o exílio. Com efeito, é preciso não perder de vista que, como assinalou a socióloga Violeta Arraes em uma entrevista...

Havia exilados em toda parte da Europa, mas Paris era (...) a principal atração e era lá que estava o maior número [de exilados]. Isso porque já havia laços muito fortes entre o Brasil e a França, ligados à tradicional influência cultural da França no Brasil, mas também a outros intercâmbios intelectuais ou artísticos, como os vínculos entre o Cinema Novo e os *Cahiers du Cinéma*. Havia intelectuais no âmbito do cinema, da música. (In FLÉCHET, 2017, p.396)

1.2 A circulação das canções originais

Entre 1973 e 1975, com a chegada de discos brasileiros na França por meio da gravadora Phonogram France, o público francês pôde descobrir álbuns famosos que originalmente haviam sido destinados a um público brasileiro, dentre eles, *Construção* de Chico Buarque. A novidade permitiu ao público francês conhecer grandes nomes da canção popular brasileira e confrontar versões francesas a canções originais brasileiras. (FLÉCHET, 2017, p.293)

Nesse período, em 1973, Chico compôs a canção “Joana Francesa”, que talvez seja a sua canção “em francês” mais conhecida pelos brasileiros. Composta para ser tema de uma personagem interpretada por Jeanne Moreau em um filme de Carlos Diegues, sua letra contém um entrelaçamento entre francês e português por meio dos jogos com homofonias, que foram feitos, segundo Chico Buarque, para facilitar a compreensão de Jeanne Moreau. Mais tarde, em 1990, a canção foi incluída no álbum *Chico Buarque ao vivo Paris Le Zenith*.¹³

Quando Jeanne Moreau chegou ao Brasil para a filmagem, tinha pouco tempo para aprender a música. Ela desembarcou no Rio e eu fui ao encontro dela. Eu lhe mostrei a canção, mas ela não entendia nada de português. Então inseri uma parte em francês, para que ficasse mais fácil de ela aprender. (In FLÉCHET, 2017, p.384)

Segundo Peres (2009, p.25), na década de 1980 é possível perceber uma discreta presença da língua francesa em algumas das letras de Chico, como em “Tantas Palavras” (1983): “Tantas palavras / Que ela gostava / E repetia / Só por gostar / (...) Sem que eu compreendesse / Falou c’est fini / C’est fini”. Contudo, foi uma canção escrita integralmente em português que tornou Chico Buarque relativamente conhecido na França. Trata-se da canção “Essa moça tá diferente” (1970), usada em uma propaganda da tônica Schweppes em 1988.¹⁴ Cantada na voz do próprio compositor, a canção conheceu um enorme sucesso de público em decorrência da peça publicitária¹⁵, que trouxe uma visão bastante estereotipada da cultura

¹³ Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=PviHj0R_g7Q > Acesso em jan. 2019.

¹⁴ Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=8X15Y5bjczY&list=RD8X15Y5bjczY&start_radio=1&t=134> Acesso em jan. 2019.

¹⁵ Abaixo, um trecho de uma entrevista na qual é pedida a opinião de Chico sobre o fato de ele ter se tornado conhecido na França somente após o sucesso da propaganda mencionada e sobre o fato de muitos franceses desconhecerem a sua autoria de canções de grande sucesso:

Entrevistador: Na França nós conhecemos suas canções sem saber que foi você quem as escreveu, como a música de Claude Nougaro “Tu verras, tu verras”.

Chico Buarque: É a canção de Claude Nougaro...

Entrevistador: Pois é, agora virou a música de Claude Nougaro, (...) “Qui c’est ce mec là” virou a canção de Pierre Vassiliu, e não sabemos que foi você quem as escreveu e na verdade isso é extraordinário porque, quando na realidade você é uma grande estrela para os conhecedores de boa música, você se tornou muito conhecido e só entrou no top 50 com a música do comercial da tônica Schweppes. Qual foi o efeito que isso causou em você? Você achou isso injusto de ficar conhecido após terem usado essa música para o comercial?

brasileira, com belas mulheres dançando em trajes de banho na praia. A propaganda foi gravada na praia do Leme e contou com a participação de atores brasileiros famosos à época, como Marcos Palmeira, Suzy Rêgo e Ísis de Oliveira.

Em 1989, aproximadamente um ano após o lançamento da propaganda da tônica Schweppes, em parceria com Nelson Motta, o cineasta Walter Salles Jr. realiza o documentário *Chico ou O país da delicadeza perdida*, por encomenda do canal de TV France 3, com vistas a celebrar os 25 anos de carreira de Chico Buarque. O documentário foi lançado na França em 1990 e, no Brasil, em 2003.¹⁶

Embora o enfoque deste breve panorama seja a circulação da obra cancional de Chico Buarque na França, é preciso levar em conta que, a partir da década de 1990, o lançamento de traduções francesas de seus três primeiros romances — traduzidos também em mais de vinte idiomas — dá “contornos ainda mais nítidos à presença do autor na França: uma vez publicados no Brasil, são logo traduzidos para o francês.” (PERES, 2009 p.25) As três traduções foram publicadas pela Gallimard: *Estorvo* (1991) foi traduzido como *Embrouille* (1992); *Benjamin* (1995) recebeu o título de *Court-circuit* (1997); *Budapeste* (2003) (*Budapest*) foi publicado em 2005 e teve uma excelente recepção por parte da imprensa francesa e canadense, chegando a ser comparado a obras de Kafka, pelo célebre apresentador de TV Thierry Ardisson.¹⁷

A imprensa francesa não poupou elogios ao romance e a Chico. O suplemento literário do jornal *Le Monde* chegou a saudar o autor como um dos “mais interessantes dos que nos chegaram do Brasil nesses últimos anos”. *Le Nouvel Observateur*, por sua vez, considerou-o “gigante da música brasileira” e “um

Chico Buarque: Não, acho que isso é normal, acho que na verdade se minhas músicas são conhecidas na França é meio que por acaso, e não pela qualidade delas. Ao mesmo tempo, como você mesmo disse, eu sei que existem “conhecedores de música” na França, na Itália, pessoas que conhecem músicas cantadas em português que tentam entender as letras, mas que a popularidade da música se dê pela Schweppes não me importa, é a música da Schweppes, é a música de Nougaro, é a música de Pierre Vassiliu. Eu não tenho nada com isso!

Entrevista disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=84mp0RAeN6Q>> Acesso em jan. 2019. Logo abaixo do vídeo, está a tradução para o português, feita por Lara Pestana, que foi reproduzida acima. Infelizmente não há qualquer informação sobre a data em que foi realizada a entrevista, emissora ou nome do entrevistador.

¹⁶Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZABzTWUcQ8c&t=1775s>> Acesso em jan. 2019.

¹⁷ Sobre *Budapeste*, Thierry Ardisson disse, em seu programa *Tout Le Monde en Parle*: “um livro de grande qualidade literária, pensando em um exemplo europeu, podemos compará-lo a livros de Kafka” (“C'est un livre d'une grande qualité littéraire. (...) On peut comparer ça, si on veut choisir un exemple européen, à Kafka.”) É interessante observar que um número considerável de pessoas da plateia sabia cantar os maiores sucessos de Chico na França, que foram tocados no início da emissão.

A tradução em português, acima, bem como a maior parte das traduções apresentadas neste trabalho, são de nossa autoria. As exceções serão oportunamente indicadas.

Emissão disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KCMrsXn5P9A&t=30s>> Acesso em jan. 2019.

dos melhores escritores sul-americanos” contemporâneos. (PERES, 2009 p.29)

Cabe acrescentar que, no caso de Chico Buarque, as trocas entre as culturas francesa e brasileira se dão por meio de uma via de mão dupla, sobretudo porque, como ele mesmo explica, a sua relação com a língua francesa é muito forte desde tenra idade. (FLÉCHET, 2017, p.383)

(...) Várias versões da França atravessam a obra e a vida de Chico Buarque: a França dos livros e da erudição do pai que capturaram bem cedo o futuro escritor; a França dos exilados e do frio, onde se sentiam saudades da pátria, mas que soube, mais tarde, acolher calorosamente o compositor-romancista, apresentando-se a ele como um “lugar agradável”; a França considerada hoje como fora de moda, aliada de uma elite brasileira decadente, mas que continua a ser o país da moda e da gastronomia e cuja capital é uma cidade “gostosa”, na percepção de Chico; a França como resquício de um tempo perdido, resto este que persiste, contudo, causando o desejo de criação; a França das canções que falam de amores e despedidas, das mulheres nuas, da luxúria e libertinagem, das prostitutas, do mistério do sexo, das atrizes de cinema, da paixão, do enigma do feminino, enfim. (PERES, 2009, p.33)

1.3 Levantamento de versões em francês para canções de Chico Buarque

Os estudos dedicados a versões estrangeiras de canções de Chico Buarque pouco se debruçaram sobre as canções vertidas para o francês. Levando em conta a importância de sua obra cancional e o fato de ele ter sido, como foi dito, o compositor brasileiro com o maior número de versões e adaptações para o francês, o levantamento dessas versões se justifica para além do esforço de contextualizar o *corpus* desta pesquisa dentro de um conjunto mais amplo, na medida em que pretende contribuir para o processo de construção de uma historiografia da tradução das obras desse compositor, sanando eventuais equívocos¹⁸ concernentes à autoria das versões em francês. Detalhes sobre algumas dessas versões já foram mencionados na seção

¹⁸A despeito de sua grande qualidade de informações, o próprio site oficial de Chico Buarque apresenta referências incompletas e até mesmo equivocadas a respeito das versões francesas de canções de Chico. Na seção “Versões e Adaptações” desse site — que está em construção —, figuram apenas quatro versões em francês, sendo indicada somente a autoria de “Barbara”. A autoria dessa versão é de Bia Krieger, e não de Silvia Ulrik e de Roberto Echepare, conforma indica o site: <www.chicobuarque.com.br> (acesso em dez. 2019). Contudo, é importante salientar que este trabalho de pesquisa tem se servido largamente dos materiais disponibilizados no site citado. Os equívocos mencionados apenas corroboram a afirmação de que as versões francesas de canções de Chico permanecem bastante desconhecidas e bem pouco abordadas.

anterior. Contudo, com o intuito de apresentar um panorama mais organizado, apresentaremos abaixo uma lista não exaustiva¹⁹:

- “*La banda*” (“A banda”): vertida por D. Faure e gravada por Dalida em 1967.
- “*Oh, mon Dieu qu’elle est mignonne*” (“Funeral de um Lavrador”): vertida e gravada por Sheila em 1967.
- “*La mésentente*” (“Sabiá”): vertida por Frank Gérard e gravada por Françoise Hardy em 1968.
- “*La nuit de masques*” (“Noite dos mascarados”): vertida por Pierre Barouh e cantada em duo com Elis Regina em 1968 e posteriormente com Bïa Krieger em 1997.
- “*Funérailles d’un laboureur brésilien*” (“Funeral de um Lavrador”): vertida por Eddy Marnay e gravada por Frida Boccara em 1969.
- “*Portugal*” (“Fado Tropical”): vertida e gravada por G. Moustaki em 1974.
- “*Qui c’est celui-là*” (“Partido Alto”): vertida por Marie Vassilu e interpretada por Pierre Vassilu em 1975.
- “*Tu verras*” (“O que será”): vertida e interpretada por Claude Nougaro em 1979.
- “*Tout ce qui est deviendra*” (“O que será”): vertida por Jean-Pierre Lang e gravada por Nicole Croissille em 1986.
- “*Dis-moi comment*” (“Eu te amo”): vertida pelo próprio Chico Buarque e cantada por ele pela primeira vez no Olympia de Paris, em 1994. Segundo Wagner Homem (2009, p.278), essa foi a única versão em língua estrangeira escrita por Chico para uma letra de sua autoria. Posteriormente a versão foi gravada por Zé Luiz Mazzioti, e em duo com Chico Buarque e Cecília Leite, ambas as gravações realizadas em 2004.
- “*Barbara*” (“Bárbara”): vertida e gravada por Bïa Krieger em 1997.
- “*Le Chevalier*” (“João e Maria”): vertida e interpretada por Bïa Krieger em 1997.
- “*Rémi*” (“A Rita”): vertida e gravada por Bïa Krieger em 1997.

¹⁹É importante esclarecer que esta lista contempla apenas as versões que foram gravadas em disco e que devemos a maior parte dessas informações ao levantamento de canções brasileiras gravadas em francês, feito pela Profa. Dra. Maria Lúcia Barros (UFMG) em sua tese de doutorado defendida em 2010 na Université Sorbonne – Nouvelle Paris 3.

- “*Dans mon coeur*” (“Teresinha”): vertida e gravada por Bïa Krieger em 2003 e posteriormente por Fafá de Belém em 2005.
- “*La ville engloutie*” (“Futuros amantes”): vertida por Anténor Borgéa e gravada em duo com Miúcha em 2005.
- “*Portrait en Noir et Blanc*” (“Retrato em Branco e Preto”): vertida e gravada por Bïa Krieger em 2006.
- “*Partager les restes*” (“Trocando em miúdos”): vertida por Georges Moustaki e gravada em duo com Stacey Kent em 2008.

Como se pode notar, o número de gravações diminui após os anos 1970, havendo apenas uma gravação na década de 1980. Entre os anos 1990 e início dos anos 2000, versões em francês de Chico Buarque voltam a ser produzidas com maior frequência, sendo que parte considerável delas é de autoria de Bïa Krieger.

1.4 Bïa Krieger: mediadora entre brasilidade e francofonia

Filha de militantes políticos, a catarinense Bïa Krieger (1967) teve de sair do Brasil ainda pequena por conta das perseguições políticas sofridas por seus pais. Durante o exílio, que durou aproximadamente 10 anos, ela morou no Chile, no Peru, na Espanha e em Portugal, o que certamente contribuiu para delinear a sua veia intercultural. Com a promulgação da Lei da Anistia em 1979, Bïa volta ao Brasil juntamente com a sua família e, aos 18 anos de idade, inicia o curso de jornalismo na USP. A certa altura da graduação, Bïa decide interromper o curso para fazer uma viagem pela Europa com alguns amigos. A viagem, que inicialmente duraria alguns meses, se alonga e “dura até hoje”, como costuma brincar a cantora. O envolvimento com um marinheiro francês, que veio a se tornar seu companheiro na época, mudou os rumos de Bïa, levando-a a morar em um veleiro cujo nome era idêntico ao da gravadora com a qual ela fez o seu primeiro contrato: Saravah²⁰.

²⁰ « Tout cela commence en France, alors qu’elle vivait sur un voilier nommé Saravah, naviguant entre Cassis et Rio, entre Floripa et Dakar, entre Faro et Ithaque. Le besoin de se construire en musique la fait mettre pied à terre, et signer un contrat de disques avec... **Saravah** (hasard ou coincidence?), la mythique maison indépendante de Pierre Barouh, lui même grand navigateur musical entre Brésil et France. » Disponível em : <<https://www.biakrieger.com/discographie>> Acesso em jan. 2019

Trata-se da gravadora independente de Pierre Barouh, que, como já vimos, era um amante da música brasileira que se posicionava contra os exotismos e desvios de algumas versões francesas. A gravadora, que existe até hoje, tem o mesmo nome do famoso documentário *Saravah*, dirigido por Barouh, no Brasil, em 1969. O filme, que coloca em cena compositores como Pixinguinha, Baden Powel, Paulinho da Viola e intérpretes como Maria Bethânia e Márcia, foi lançado no Brasil em 2005 pela Biscoito Fino e encontra-se esgotado.²¹

Nos primeiros anos em que estive na França, Bia fez uma imersão na poesia e na canção francesa, com a qual se sentia cada vez mais familiarizada. Embebida nessa cultura e, ao mesmo tempo, movida pelo desejo de transmitir aos franceses a complexidade das canções de seu país de origem, a jovem Bia começou a escrever suas versões. Surgiam, então, suas primeiras versões para canções de Chico Buarque.

No começo, quando eu cantava as músicas do Chico na França, as pessoas me diziam “*c’est très beau, mais ça parle de quoi?*” (é muito bonito, mas fala sobre o quê?). Eu tentava explicar: “é um herói e o cavalo dele fala inglês etc.”, o que obviamente não dava muito certo. Então, movida pelo desejo de comunicar, em francês, a emoção transmitida por aquelas canções, comecei a fazer algumas versões. Como gostei do resultado dessas versões, resolvi entrar em contato com a editora do Chico à época, a Marola Edições. Peguei então algumas fichas e fui até uma cabine telefônica: “olá, meu nome é Bia Krieger, eu fiz algumas versões em francês de canções do Chico e gostaria de ter autorização para gravá-las”. E me responderam: “o Chico tem os melhores tradutores do mundo. Não está precisando de versões”. Então eu expliquei que minhas versões eram boas e que gostaria de enviar uma fita cassete para que ele pudesse escutá-las. A atendente me disse que eu poderia enviar, mas me aconselhou a não alimentar muitas esperanças, uma vez que Chico não costumava responder a todos. Alguns meses depois, a minha mãe recebeu um telefonema do Chico em São Paulo. Achando que se tratava de um trote, ela respondeu algo como “você é o Chico Buarque e eu sou a rainha da Inglaterra” e desligou o telefone. Por sorte, Chico ligou novamente, disse que havia gostado muito das minhas versões e pediu o meu contato na França. Mais tarde ele me deu autorização oficial para gravá-las. (In: CASSIANO, 2018, p.196)

²¹ Porém disponível no YouTube:< <https://www.youtube.com/watch?v=ZXJEMg5vT40&t=4334s>> Acesso em jan. 2019.

A cantora, que até então não vislumbrava a possibilidade de se profissionalizar como musicista, grava o seu primeiro disco, *La mémoire Du vent* (1997), pela Saravah, álbum que representou, em grande parte, uma homenagem a Chico Buarque.²² Nesse disco se destacam, portanto, as suas versões em francês de Chico Buarque, “Le Chevalier” (“João e Maria”), “Barbara” (“Bárbara”) e “Rémi” (“A Rita”).

Figura 1. Álbum *La Mémoire du Vent*.

Nesse período, a aprovação por parte de Chico Buarque impulsionou o início de sua carreira, mas também causou certa insegurança, como ela explica:

Eu o encontrei pessoalmente algumas vezes nessa época, em Paris. Ele veio assistir ao meu show, e eu disse a ele que gostaria de versionar mais de suas canções. Ele me respondeu: “te dou *carte blanche*. Gostei muito do seu trabalho. Pode fazer”. Só que o Chico Buarque não deixa de ser um monstro sagrado. Aquilo quase que me intimidou. Então fiquei meio bloqueada durante alguns anos, quase assustada com a minha própria ousadia. O *feedback* do Chico foi, como diz o outro, uma “faca de dois legumes”: maravilhoso e ao mesmo tempo intimidante. Agora, nos últimos anos, comecei a trabalhar novamente com material do Chico e inclusive com a música “Sinhá”. Pedi as autorizações. Mas aí passa tudo por editores. Não necessariamente acontece de novo de o compositor ligar pra você e falar “que beleza, adorei!”. Passa pelo editor, pelo produtor, eles enviam para o autor, e ele assina. Foi a mesma coisa com Lenine, Gainsbourg e com outros. (In CASSIANO, 2018, p.196)

²² Essa informação, bem como a maior parte das informações sobre a carreira, discografia e biografia de Bïa Krieger, presentes neste trabalho, foram retiradas de seu site oficial e também da entrevista que ela nos concedeu. Disponível em: <<https://www.biakrieger.com/home>> Acesso em dez. 2019.

É importante destacar que foi a partir do lugar de mediadora cultural entre o Brasil e a França, e, mais especificamente, de tradutora de Chico Buarque, que Bia Krieger lança a sua carreira na França. Nesse período, juntamente com Pierre Barouh, que por sua vez era considerado o “embaixador da bossa nova”²³, Bia gravou seus primeiros discos e interpretou sucessos como “Nuit de masques” (“Noite dos mascarados”) e “Samba Saravah” (“Samba da Bênção”).²⁴

Em 1998, Bia apareceu brevemente no filme *Hasards ou co-incidence*, de Claude Lelouche, e cantou uma música de Chico em sua trilha sonora. Em seguida, ela realizou turnês pelo Japão, Itália e Quebec, tornando-se particularmente popular nessa província canadense, onde chegou a realizar mais de cem apresentações ainda no início de sua carreira. Outros álbuns foram gravados em estúdio nos anos seguintes. *Sources*, no Rio, em 2000, por meio do qual ela se lançou como compositora, e *Carmin*, em 2003, que, à exceção de duas faixas, contém apenas composições próprias. *Coeur Vagabond* (2006) representa um novo *tour de force*, apresentando compositores brasileiros (Djavan, Chico Buarque, Caetano Veloso, Lulu Santos), cantados em francês, e compositores franceses (Gainsbourg, Brassens, Keren Ann), cantados em português. Essa ligação entre esse disco e o seu primeiro álbum (*La Mémoire du Vent*) foi uma das razões que nos levou a delimitar nosso corpus de três canções/versões — “*Rémi*” (“A Rita”), “*Le Chevalier*” (“João e Maria”) e “*Portrait en Noir et Blanc*” (“Retrato em Branco e Preto”) — no âmbito desses dois álbuns, que têm a mediação entre brasilidade e francofonia como elemento central.

²³ É importante esclarecer que, apesar de sua fama de embaixador da bossa nova na França ter sido perpetuada em meio a brasileiros e francófonos, Pierre Barouh afirmou que trata-se de um rótulo equivocado: Não sou um embaixador da bossa nova, nem do samba, aliás. Sou um autor francês, não sou um entusiasta do exotismo, mesmo que tenha prestado homenagem às melodias brasileiras que me encantaram na juventude. É o que tentei explicar em *Samba saravah*, mas não há sucesso sem mal-entendidos. (...) (FLÉCHET, 2017, p.379).

Capítulo 2. ESTUDOS DA CANÇÃO NO ÂMBITO DA TRADUÇÃO CANTÁVEL

Este trabalho de pesquisa se orienta por duas vias metodológicas complementares: estudos da canção; estudos especializados em tradução cantável de canções. Entre as principais obras de referência constam as de Tatit (1986b; 1996; 1997; 2003), Adélia Bezerra de Meneses (2002) e de Peter Low (2005). A partir dessas referências, procuramos neste capítulo expor os principais pressupostos teóricos que norteiam nossas análises.

2.1 Os estudos da canção

“No Brasil, a música popular, provavelmente mais do que qualquer outra manifestação cultural, por sua penetração indubitável na camada média urbana da população, teve papel fundamental na formação de uma identidade nacional.” (CAROCHA, 2006 p.190)

Apesar da importância da canção popular na cultura brasileira, os estudos da canção ainda ocupam um lugar secundário no meio acadêmico, se considerarmos o volume muito maior de estudos voltados à poesia e ao romance. Isso não significa, no entanto, que essa área de estudos não tenha se desenvolvido a ponto de dar contribuições relevantes no âmbito acadêmico. Talvez o caso mais emblemático nesse sentido seja o do linguista Luiz Tatit, que, tendo em conta o “projeto de dinamização do modelo [semiótico]” (TATIT, 1997, p.7) em curso desde os últimos trabalhos de Algirdas Julien Greimas (1917-1992) e também o esforço de renovação desse modelo teórico por parte de outros autores, lançou objetos de pesquisa com o intuito de contribuir com esse processo de dinamização do modelo semiótico, a saber, “as noções de *corpo*; de *estética*, de *enunciação* e, sobretudo, da *canção*.” (TATIT, 1997, p.7-8). A partir de modelos teóricos bem estabelecidos, Tatit desenvolveu ferramentas que podem ser aplicadas à análise de canções populares não somente brasileiras, mas, no nosso entendimento, advindas de toda parte do mundo. Não é nossa intenção detalhar todos os planos semióticos envolvidos nesses modelos teóricos. Nos limitamos aqui às noções de “eficácia” e de “encanto” na obra de Tatit, fundamentais para a compreensão de processos que explicitamos a seguir.

Partindo da comparação feita entre prosa e poesia por Paul Valéry (1957, p.1326), na qual o poeta evidencia o caráter dissolutivo da primeira em contraposição ao poder de recomposição da última, Tatit mobiliza os conceitos de “dissolução” e de “conservação” para pensar “os afetos subjetivos e efeitos objetivos” que modulam-se entre “o encanto da matéria tratada pelas linguagens artísticas e a eficácia da comunicação praticada nas linguagens utilitárias.” (TATIT, 1997, p.49) No que diz respeito à canção, ela constrói o seu sentido a partir da convivência das duas tendências opostas em questão, por meio do poder de estabilização dos processos recorrentes da linguagem musical e dos “efeitos de naturalidade e presentificação enunciativa” (TATIT, 1997, p.89) da linguagem oral.

A voz que canta prenuncia, para além de um certo corpo vivo, um corpo imortal. Um corpo imortalizado em sua extensão timbrística. Um corpo materializado nas durações melódicas. (...) É quando o cancionista tem o poder de aliviar as tensões do cotidiano, substituindo-as por tensões melódicas, em que só se inscrevem conteúdos afetivos ou estímulos somáticos.

A voz que fala, esta sim prenuncia o corpo vivo, o corpo que respira, o corpo que está ali na hora do canto. Da voz que fala emana o gesto oral mais corriqueiro, mais próximo da imperfeição humana. É quando o artista parece gente. É quando o ouvinte se sente também um pouco artista. Dessa singular convivência entre corpo vivo e corpo imortal brotam o efeito de encanto e sentido de eficácia da canção popular. (TATIT, 1996, p.16)

Considerando o par letra e melodia como identidade da canção, Luiz Tatit (1996, p.10-11) explicita o “malabarismo” feito pelo cancionista para lidar com duas forças opostas que regem o “princípio geral de tensividade” na canção: a força de continuidade da melodia; a força de segmentação do texto. Conforme explica, na canção, o que é dito importa muito menos do que o modo de dizer, que é “essencialmente melódico”. Esse modo de dizer configura, segundo Tatit, a dicção do cancionista, ou o “gesto oral elegante” empregado por ele para equilibrar a “linearidade contínua” da melodia e a “linearidade articulada” dos fonemas, palavras e frases, eliminando excessos que possam comprometer a naturalidade da canção. Nesse contexto, o maior recurso do cancionista “é o processo entoativo que estende da fala ao canto. Ou, numa orientação mais rigorosa, que produz a fala no canto.” (TATIT, 1996, p.10) O estímulo de qualquer canção vem, pois, da fala, porém ela é camuflada por detrás de um acabamento musical.

A grandeza do gesto oral do cancionista está em criar uma obra perene com os mesmos recursos utilizados para a produção efêmera da fala. As tendências opostas de articulação linguística e continuidade melódica são neutralizadas pelo gesto oral do cancionista que traduz as diferenças em compatibilidade. Num lance óbvio de aproveitamento dos recursos coloquiais, faz das duas tendências uma só dicção. (TATIT, 1996, p.11)

No que concerne à tensividade, Tatit assinala a superioridade hierárquica das tensões locais das unidades “linguístico-melódicas” em relação às tensões gerais da harmonia, características do sistema tonal. Isso ocorre porque “as tensões locais distinguem a canção”. (TATIT, 1996, p.9) Essa superioridade hierárquica da letra e da melodia com relação à harmonia é facilmente constatada quando tentamos lembrar de uma canção. Em geral, virá primeiro a melodia e/ou a letra. Cabe ao cancionista colocar “as tensões gerais da polaridade tonal a serviço das tensões locais de emissão das unidades linguístico-melódicas.” (TATIT, 1996, p.10) Dito de outro modo, subjaz à “grandeza do gesto oral do cancionista” o aproveitamento do material harmônico em consonância com os significados criados pela união da letra com a melodia. “É quando os acordes servem para desengatar e engatar os significados de cada momento.” (TATIT, 1996, p.10)

A obra cancional de Chico Buarque nos fornece abundantes exemplos de adequação da letra à música. Quando examinamos sobretudo o seu trabalho como letrista, constatamos um esforço constante nesse sentido, como ele mesmo explicita:

Se alguma coisa nasce antes, é a música. A letra procura vir atrás, acompanhar a música. É como em todas as minhas parcerias, com Tom, Edu, Francis, quando tento descobrir a palavra que merece aquela frase musical.²⁵

Como veremos mais adiante, no caso de Chico, essa preocupação não se restringe a frases melódicas. Não por acaso, Chico começou a estudar harmonia a sério quando iniciou suas parcerias com Tom Jobim.²⁶ Ademais, Chico Buarque integra, sem sombra de dúvidas, o

²⁵ Entrevista disponível em:

<http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_jb_95.htm> Acesso em abr. 2019.

²⁶ É importante assinalar, no entanto, que em um país com forte tradição oral como o Brasil, esse tipo de procedimento é frequentemente realizado de maneira intuitiva, se perpetuando pela memória e não pela escrita musical.

rol de “bons malabaristas” que sabem explorar a força das duas tendências mencionadas — a de continuidade e a de segmentação.

No que concerne à força de continuidade, ela é valorizada pelo aumento da frequência e da duração das notas, que conseqüentemente enfatiza as vogais e desacelera o andamento da música. Essas notas sustentadas em uma região mais aguda configuram o que Luiz Tatit denomina de *passionalização*.

Trata-se, pois, de um leve deslocamento de tensividade em favor da frequência, contribuindo para transformar todo o caráter da canção e fazer com que a continuidade progressiva da melodia se desacelere e se esvazie de estímulos somáticos próprios da ação humana. É quando o cancionista não quer a ação mas a paixão. Quer trazer o ouvinte para o estado em que se encontra. Nesse sentido, ampliar a duração e a frequência significa imprimir na progressão melódica a modalidade do /ser/. (TATIT, 1996, p.10)

Associa-se assim o relato de estados emocionais inferiores, na letra da canção, à ampliação da frequência e duração das notas durante a emissão vocal, “como se a tensão psíquica correspondesse a uma tensão acústica e fisiológica de sustentar a vogal.” (TATIT, 2003, p.9). Como exemplo de *passionalização*, podemos citar o seguinte trecho da canção “Retrato em Branco e Preto”, que examinaremos mais adiante. No último compasso, há aumento da frequência e da duração das notas e conseqüentemente da junção vocálica “ão”, no contexto de um relato de sofrimento:

Figura 3: Exemplo de *passionalização*

Quando o “deslocamento” ocorre no sentido inverso, com redução da duração das vogais e da tessitura melódica, o resultado será uma progressão melódica mais acelerada e mais articulada pelo aumento de ataques consonantais. Assim, “o centro de tensividade instala-se na ordenação regular da articulação, na periodicidade dos acentos e na configuração de saliências, muito bem identificadas como temas.” (TATIT, 1996, p.10) Trata-se do processo denominado de *tematização*; no qual a tensividade se concentra na pulsação, transmitindo uma regularidade que tende a explicitar gêneros musicais, como o samba, o rock, o forró etc. “É a vigência da

ação. É a redução da duração e da frequência. É a música modalizada pelo /fazer/.” (TATIT, 1997, p. 11)

Por outro lado, quando a linha melódica se assemelha bastante a uma “inflexão entoativa da linguagem verbal”, cria-se um “sentimento de verdade enunciativa, facilmente revertido em aumento de confiança do ouvinte no cancionista.” (TATIT, 1997, p.20) Tatit denomina de figurativização a presença de sintomas da fala na melodia, que muitas vezes vem acompanhada do emprego de coloquialismos. Esse procedimento sugere figuras enunciativas ao ouvinte. Por isso o nome figurativização²⁷.

A figurativização é empregada em todo tipo de canção, variando o grau de intensidade. Eventualmente há predominância de figurativização em algumas canções como “Conversa de Botequim” (Noel Rosa) e “Deixa isso pra lá” (Jair Rodrigues), por exemplo, nas quais ocorre “exacerbação do vínculo simbiótico entre texto e melodia”. (TATIT, 1996, p.21) Porém, o mais usual é que esse recurso seja usado com equilíbrio, justamente para não comprometer o “encanto” proporcionado pelo acabamento musical. Segundo Tatit (1996, p.21-22), há dois sintomas que podem servir de ponto de partida para o exame de figurativização: os dêiticos, no texto; os tonemas, na melodia.

Os dêiticos são elementos linguísticos que indicam a situação enunciativa em que se encontra o eu (compositor ou cantor) da canção. São imperativos, vocativos, demonstrativos, advérbios etc. (...) Os tonemas são inflexões que finalizam as frases entoativas, definindo o ponto nevrálgico de sua significação. Com apenas três possibilidades físicas de realização descendência, ascendência ou suspensão), os tonemas oferecem um modelo geral e econômico para a análise figurativa da melodia, a partir das oscilações tensivas da voz. Assim, uma voz que inflete para o grave, distende o esforço de emissão e procura repouso fisiológico, diretamente associado à terminação asseverativa do conteúdo relatado. Uma voz que busca a frequência aguda ou sustenta sua altura, mantendo a tensão do esforço fisiológico, sugere sempre continuidade (no sentido de prossecução), ou seja, outras frases devem vir em seguida a título de complementação, resposta ou mesmo como prorrogação das incertezas ou das tensões emotivas de toda sorte.

²⁷ É importante dizer que, mais recentemente, sobretudo no âmbito de palestras, Luiz Tatit tem usado o termo oralização no lugar de figurativização. Neste trabalho, optamos, no entanto, por empregar esse segundo, uma vez que as obras teóricas nas quais estamos nos baseando usam esse termo e não aquele (oralização) para fazer referência à presença das inflexões da fala na melodia.

No caso de Chico Buarque, a proximidade com a linguagem coloquial em suas canções propicia uma recorrência de figurativizações.

Quando comecei a gravar minhas canções, em meados dos anos 60, era não só aceitável como, às vezes, bem-vindo o uso de coloquialismos, o desrespeito à norma culta. Havia uma ideia mais ou menos disseminada, talvez desde a época dos CPCs da UNE, de que as letras de música popular deviam se aproximar do linguajar comum²⁸

Contudo, Chico costuma empregar esse procedimento com parcimônia, à exceção de canções como “Pedro Pedreiro” e “Partido Alto.” Tatit (1997, p.24) esclarece que o “projeto geral de dicção do cancionista consiste num revezamento das dominâncias” dos processos de passionalização e de tematização, mais a figurativização. Esses três processos são também denominados de processos de persuasão (TATIT, 1986b) e pressupõem a presença de um destinador e de um destinatário. “O êxito da comunicação” entre destinador (locutor da canção) e destinatário (ouvinte) depende da ocorrência de “sobremodalizações”, ou procedimentos que normalmente mobilizam quatro verbos principais: *querer; dever; saber; poder*. Vinculada à noção de compatibilidade entre melodia e letra está a noção de consonância entre o que está sendo dito no texto da canção e a reiteração de seus motivos melódicos, conforme exemplifica Luiz Tatit:

Na relação destinador (locutor) / destinatário (ouvinte) da canção popular há evidentemente dois “fazeres”: um do locutor e outro do ouvinte. Ambos pressupõem suas respectivas modalidades. Ora, numa comunicação bem sucedida, o destinador locutor faz com que o destinatário ouvinte deseje ouvir uma determinada canção. [...] Se pensarmos, por exemplo, em “Garota de Ipanema”, ouvimos uma compatibilidade entre o texto, que descreve o balanço periódico do andar de uma “garota”, e a melodia que reitera alternadamente os seus motivos, reforçando a mesma regularidade. Se esta, entre outras compatibilidades, nos persuade, somos levados a ouvir cada vez mais e a reconhecer que gostamos da música. (1986b, p.4)

No que diz respeito às modalizações do texto, Tatit (1986b, p.26) explica que elas ocorrem em função das dinâmicas de junção e disjunção entre os actantes.²⁹ O exame dessas

²⁸ Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br/texto/index.html>> Acesso em jun. 2019.

²⁹ “Actantes são tanto os elementos implicados na comunicação (EU/TU), como também todos aqueles que participam de uma cena narrativa como sujeito, objeto, destinador, destinatário, adjuvante, oponente etc.” (TATIT, 1986b, p.8)

modalizações nos permite, pois, identificar o núcleo de dor, ou o foco de tensão que dá origem ao estado psíquico relatado. “(...) Essa tensão está quase sempre vinculada aos mecanismos de conjunção e disjunção propostos pelo texto”. (Tatit, 1986b, p.28)

Podemos observar que o centro de tensão emocional de uma canção se constitui em função de um estado juntivo qualquer. Há sempre um actante em disjunção com outro actante, provocando com isso o desequilíbrio narrativo e uma necessidade de recobrança do equilíbrio, através de um novo estado de conjunção (Tatit, 1986b, p.26).

Pensando nas canções de Chico contempladas nesta pesquisa, podemos identificar exemplos de explicitação de desejo de conjunção (“Vem, me dê a mão” – “João e Maria”) e de realidade de disjunção (“Pois você sumiu no mundo sem me avisar” – “João e Maria”; “A Rita matou nosso amor de vingança/ Nem herança deixou” – “A Rita”).

Para Tatit (1997, p.234), Chico é um “grande artífice de insinuações melódicas, mantendo o equilíbrio e a naturalidade do canto”. Em nossas análises, detalhamos alguns dos procedimentos usados nas canções originais para produzir o equilíbrio mencionado, bem como a maneira pela qual esses artifícios foram reconfigurados nas versões em francês.

Considerando a inevitável subordinação à música no âmbito da tradução cantável de canção, a abordagem semiótica³⁰, com enfoque nas relações entre letra e música, mostrou-se adequada para o desenvolvimento de nossa pesquisa. Desse modo, recorreremos à semiótica da canção formulada por Tatit, objetivando identificar “compatibilidades” entre “componente melódico”³¹ e “componente linguístico”, capazes de persuadir o ouvinte. Nesse contexto, o estudo relacionado à eficácia e ao encanto da canção mostra-se bastante conveniente, na medida

³⁰ A esse respeito, Heloisa Cintrão (2009p. 816) menciona o posicionamento dos pesquisadores Mayoral, Kelly e Gallardo (1988): “Segundo Mayoral, Kelly e Gallardo (1988), todos os tipos de tradução subordinada exigem uma abordagem que não pode ser exclusivamente linguística, mas deve ser semiótica, tendo em conta a presença de códigos não linguísticos” (“In the view of Mayoral, Kelly and Gallardo (1988), all kinds of constrained translation require an approach that cannot be exclusively linguistic, but should be semiotic, taking into account the presence of non-linguistic codes”).

³¹ Este trabalho focaliza o par letra e melodia. Eventualmente serão feitos alguns comentários sobre questões harmônicas, mas não pretendemos apresentar análises musicais aprofundadas. A despeito de sua temática interdisciplinar, esta pesquisa permanece na área de letras.

em que permite a identificação de “outros espaços de compatibilidade” criados nas versões de Bia Krieger.³²

2.2 “Poesia resistência” de Chico Buarque: o artístico e o histórico

Na nossa concepção, a análise de uma canção deve implicar tanto a sua dimensão artística quanto histórica. Nesse sentido, no que diz respeito à obra cancional de Chico Buarque, as reflexões de Adélia Bezerra de Meneses, especialista na obra desse compositor, contidas no volume *Desenho Mágico: Poesia e política em Chico Buarque*, são de grande valia. Trata-se de um estudo que abrange as duas décadas iniciais da produção de Chico Buarque, no qual Meneses trabalha com a noção de poesia resistência, estabelecendo um paralelo entre a obra cancional desse compositor e a história do Brasil durante a ditadura militar. A autora identifica e explora recursos poéticos utilizados nas letras de Chico desse período, que foram empregados, segundo ela, diante de um presente contra o qual buscava-se resistir. Por isso o uso do termo “poesia resistência” — que, por sua vez, vem da obra *O ser e o tempo da poesia* (1977) de Alfredo Bosi. Assim, a autora divide as duas primeiras décadas de produção cancional de Chico em três vertentes, com base nos principais gestos de resistência identificados por ela nas canções desse período: voltar-se para o passado (vertente do “lirismo nostálgico”); apresentar críticas com relação ao presente (“vertente crítica”); voltar-se para o futuro (“vertente utópica”).

Conforme explica a pesquisadora, essa abordagem não reduz a obra de Chico à canção de protesto, (...) “que teve sua condição histórica de surgimento na época de ‘Apesar de você’, ‘Cálice’, ‘Quando o Carnaval Chegar’” (MESENEs, 2002, p. 244) (...), e tampouco a reduz “a canções de temática social inequívoca (como ‘Construção’, ‘O meu Guri’, ‘Mulheres de Atenas’, ‘Brejo da Cruz’, ‘Levantados do Chão’ etc. etc”. (MESENEs, 2002, p.245) A autora esclarece que não se tratam de fases estanques, mas de...

modalidades que se imbricam entre si, muitas vezes se permeiam, desenhando uma trajetória em espiral. Sua poesia, seja ela de que “temática” for, rompe com uma realidade de mercantilização das relações, de surda exploração; e é nessa ruptura que reside sua relação com o social. Aponta para uma realidade

³² “A eficácia da canção popular depende fundamentalmente da adequação e da compatibilidade entre o seu componente melódico e seu componente linguístico. Arranjos e gravações trabalhadas podem não só intensificar a compatibilidade entre os componentes, como também podem criar outros graus de adequação e outros espaços de compatibilidade, o que aumentaria, por certo, a eficácia da canção.” Almirante (1963, p.77, apud TATIT, 1986b, p. 3)

outra que aquela em que estamos patinando: ela recusa, não duplica.
(MESENESES, 2002, p.245)

As três canções originais examinadas neste trabalho – “A Rita” (1965), “Retrato em branco e preto” (1968) e “João e Maria” (1977) – pertencem às duas primeiras décadas da obra cancional do compositor e apresentam predominância de lirismo nostálgico, que, segundo Meneses, tornou-se característica dominante da produção cancional de Chico na década de 60.

“Não apenas a Banda passa, e o poeta chama outros para vê-la passar; o amado de Madalena fica “a ver navios” — atitude semelhante à do namorado em *Fica em Será que Cristina Volta* e em *Rita* (todos suspirando pelo retorno a uma situação em que a felicidade parece que tinha acontecido).” (MESENESES, 2002, p.45)

Para Adélia Bezerra de Meneses (2002, p.45), as canções dos seus três primeiros discos “revelam seu inegável distanciamento, fruto de uma profunda intensa, sincera — e adolescente — decepção política”. Segundo Meneses (2002, p.47), “o desencanto atinge máxima intensidade em “Retrato em Branco e preto”. Embora a canção “João e Maria” esteja inserida na década de 70, nela, o lirismo nostálgico se traduz no gesto de voltar-se ao tempo mágico da infância.

Ao desencanto do mundo (de que fala Max Weber), o Poeta contrapõe a força da lembrança pessoal. E essa poesia pode resistir na saudade de um mundo de afetos preservados, em que se resgata, por exemplo, o tempo de infância, tempo de comunhão e de magia.” (MESENESES, 2002, p.246)

Apesar da predominância de lirismo nostálgico nessas canções, convém assinalar que, nas entrelinhas do discurso poético, é possível identificar alusões a questões de ordem política, embora o compositor nunca as tenha reconhecido em suas entrevistas; o que configuraria uma postura mais afinada com a “vertente crítica”, que pode ser lida como denúncia das atrocidades praticadas durante o período da ditadura militar no Brasil: Agora eu era o rei / Era o bedel e era também juiz / E pela minha lei / A gente era obrigado a ser feliz. (...) Pra lá deste quintal / Era uma noite que não tem mais fim / Pois você sumiu no mundo sem me avisar.

Ainda na esteira do gesto que se volta ao presente, também encontramos traços de “vertente crítica” em “A Rita”, canção na qual algumas imagens trazem à tona o campo semântico do silenciamento, que pode configurar uma alusão à censura: (...) levou meu sorriso/

No sorriso dela/ Meu assunto (...) Levou os meus planos / Meus pobres enganos / Os meus vinte anos O meu coração / E além de tudo / Me deixou mudo / Um violão.

Em nossas análises, partiremos de uma contextualização da obra, que mobilizará a noção de poesia resistência, tal como foi apropriada por Meneses. A intenção é de identificar pontos de articulação entre matéria histórica e matéria artística, no âmbito das letras das canções que compõem o *corpus* deste trabalho.

2.3 Letra de música e poesia

Tendo em conta a proximidade existente entre a tradução do texto poético e a tradução de letra de música, convém partir de uma reflexão sobre as confluências e divergências entre a letra de música e a poesia, para se pensar as especificidades de uma tradução cantável de canção.

Na poesia ocidental, a associação entre poesia e música ocorre desde a Antiguidade, quando os poemas eram cantados. Daí surge, como se sabe, o termo poesia lírica, em referência à lira que acompanhava a voz do aedo. Muito tempo depois, na Alta Idade Média, como assinala Carlos Rennó (2014, p.164), “a chamada poesia trovadoresca veio a promover uma ampliação dessa propriedade [a do canto] primordialmente característica da poesia”. Para o letrista, “as canções trovadorescas constituem efetivamente o caso mais evidente de poesia literária em ponto de convergência com a música”. (RENNÓ, 2014, p.165) Há, contudo, divergências no que diz respeito ao status da letra de música entre os cancionistas, versionistas e pesquisadores. Rennó (2014, p.166) concebe a letra de música, quando “sofisticada”, como uma modalidade de poesia cantada. Chico Buarque, por sua vez, declarou, em uma entrevista, que a “letra de música não pretende ser nada além de uma letra de música. Mas pode ter uma qualidade poética maior do que uma poesia sem música.”³³

Em uma entrevista que nos foi gentilmente concedida, Bïa Krieger defende uma visão mais plural da letra de música:

Penso que cada música pode ser olhada de um jeito diferente. Existem canções cujo poema anda sozinho. Ele nem precisaria da música para existir. Pensando no cancionário francês, por exemplo, poetas como Louis Aragon fizeram poemas que mais tarde foram musicados por Léo Ferré. Tornaram-se canções

³³ Entrevista disponível em:

<http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_jb_95.htm> Acesso em jan. 2019.

importantíssimas na cultura francesa. A música trouxe a elas uma dimensão emocional. Talvez tenha também aumentado a sua audiência. Há pessoas que não são leitoras de poesia, que têm menos sensibilidade à palavra escrita, mas que, através da palavra cantada, conseguem sentir a poesia. Isso existe. Depois existem canções nas quais letra e melodia não se dissociam. Andam juntas, se acompanham se acentuam. E, terceira hipótese, existem letras de música que são apenas letras de música. Não dá para colocar todas as músicas com suas letras em uma única categoria. Acho que é bem importante a gente olhar a música e tentar descobrir qual é a sua essência. Nada é absoluto. Tudo é relativo à nossa sensibilidade e à sensibilidade de quem criou a obra. (In CASSIANO, 2018, p.194)

Tatit (1996, p.20), por sua vez, aponta a correlação entre melodia e letra como sendo a principal diferença entre o fazer poético e o fazer cancional. Para ele, a força da letra está nessa complementaridade e não em sua estrutura interna: “um texto de canção é, quase necessariamente, um disciplinador de emoções. Deve ser enxuto, pode ser simples e até pobre em si. Não deve almejar dizer tudo. Tudo só será dito com a melodia”

Para Pedro Oliveira (2017, p.130), “se a palavra escrita é uma virtualidade do gesto vocal, a palavra falada e a cantada podem atualizar essa latência.” O pesquisador nos lembra que “a palavra cantada vai ainda além da falada nas possibilidades de manipulação rítmico-melódica, que se dão através das dinâmicas de oscilação de altura, intensidade, duração, timbre etc”. Pensando em todas essas variáveis, talvez possamos considerar a própria interpretação de uma canção como um tipo de tradução intralingual (JACKOBSON, 1967), na qual arranjadores e intérpretes também são agentes no processo tradutório. Assim, uma interpretação musical não seria apenas a atualização de uma música (GONÇALVES, FLORES, 2017, p.162), mas uma espécie de tradução que “existe quando apaga, ou finge apagar o original, para instaurar no seu lugar uma nova obra, que é, por sua vez, uma leitura crítica do original. (GONÇALVES, FLORES, 2017, p.163)

2.4 Modalidades de tradução subordinada e especificidades da tradução cantável de canção

Conforme explicita Heloisa Cintrão (2002, p.130), “quando a presença de um componente não-verbal impõe limitações à tradução do código verbal (...) essa modalidade de tradução é chamada por alguns autores³⁴ de “tradução subordinada”. Contudo a autora observa que “se a própria definição de função poética implica exploração da materialidade sonora ou gráfica da língua (JAKOBSON, 2001), deveríamos considerar a tradução de função poética como tradução subordinada (CINTRÃO 2006a, 2006b)”. Nesse contexto, Cintrão (2002, p.130-132) aponta aspectos de afinidade e de diferença entre a tradução de canção e a tradução de poesia:

Por um lado, a letra de canção é quase sempre construída com recursos típicos dos poemas, como rimas, aliteraões, paralelismos, além do fato de que a melodia da canção costuma se estruturar com apoio em reiterações de frases melódicas, e tem, nesse sentido, um funcionamento semelhante ao da métrica, com limitações de sílabas e cadências acentuais. A letra de canção envolve também as restrições ditadas pelo código musical, especialmente aquelas impostas pelo vínculo entre sílabas do texto verbal e as notas da melodia. Assim, a tradução de letra de canção compartilha as dificuldades próprias da tradução poética e as restrições próprias de tradução subordinada.

Com efeito, podemos dizer que a principal diferença da tradução cantável com relação à tradução de poesia é que “ela precisa caber não no metro, mas no som”. (FLORES, GONÇALVES, 2017, p.157) Sendo assim, a música virá em primeiro lugar e exigirá do tradutor/versionista a observância dos contornos melódicos e o respeito à prosódia. Diferentemente de uma tradução que cumpre a função de paratexto — caso da maior parte de traduções que acompanham canções e livretos de ópera — essa modalidade de tradução (re)cria uma canção propriamente dita, ou seja, “uma forma de poesia oral, que deve ser experimentada e avaliada como tal, porque ela se dá aos ouvidos e não aos olhos.” (ídem)

³⁴ “O termo *traducción subordinada*, usado por Hurtado (2001), corresponde ao inglês *constrained translation*, termo que teria sido introduzido por Titford (1982), num texto que tratava das restrições típicas da legendagem. Depois, Mayoral, Kelly e Gallardo (1988) publicam, na revista canadense *Meta*, uma conceituação e categorização mais elaborada da *constrained translation*, preocupados, muito especialmente, com a tradução envolvida nas artes dramáticas, como a legendagem e dublagem de filmes.” (CINTRÃO, 2002, p.130-131)

2.5 Pentatlo de Low: “flexibilidade” e “sacrifício” de partes em prol do todo

A complexa hibridez característica da prática de tradução de canção decorre do fato de a canção ser um gênero híbrido, uma combinação de dois “sistemas”, conforme explicita Peter Low:

A música pode ser vista como um código auditivo de comunicação, e peças específicas de música podem ser vistas como mensagens. A música é, de fato, um sistema complexo de sons, com dimensões de afinação e harmonia, duração e padrões rítmicos, dinâmica e timbre. Portanto, canções são uma combinação de palavras e música, que Jakobson chamou de “dois sistemas particularmente elaborados de sinais puramente auditivos e temporais”. (1971: 701). Logo, a tarefa de traduzi-las não deve ser vista como uma operação estritamente linguística. (2005, p.187)³⁵

Partindo do pressuposto de que, “ao se conceber uma tradução cantável de canção, tem-se um objetivo bastante específico de produzir um texto que um cantor possa cantar para um público” (LOW, 2005, p.185),³⁶ uma abordagem voltada à cultura-meta mostra-se bastante oportuna ao estudo da tradução cantável de canção, uma vez que, nesse contexto, as transfigurações operadas nos planos textual e musical são efetuadas para que a canção entre no ouvido do público receptor. Nesta pesquisa mobilizamos o modelo teórico formulado pelo especialista em tradução cantável, Peter Low, que assentado na *skopos theory*³⁷, recomenda que o tradutor de canção siga um conjunto de cinco critérios, nomeado por ele de “princípio do pentatlo” (“*pentathlon principle*”). Em analogia com o pentatlo moderno, esporte olímpico composto de cinco modalidades, esse modelo avalia o tradutor com base em seu desempenho no conjunto de cinco critérios: cantabilidade (*singability*), sentido (*sense*), naturalidade (*naturalness*), ritmo (*rhythm*) e rima (*rhyme*). Assim como ocorre com o atleta competidor, cabe

³⁵Music can be viewed as an auditory code of communication, and specific pieces of music can be viewed as messages. Music is indeed a complex system of sounds, with dimensions of pitch and harmony, duration and rhythmic patterns, dynamics and timbre. Therefore songs, being a combination of words and music, partake of Jakobson has called “two particularly elaborate systems of purely auditory and temporal signs” (1971: 701). It follows that the task of translating them should be viewed not as a narrowly linguistic operation. Traduzirei todas as citações em língua estrangeira presentes neste artigo.

³⁶“When devising a singable song-translation, one has a very specific purpose: to produce a text which a singer can sing to an audience.”

³⁷ Resgatando o termo grego *skopós*, que significa finalidade, objetivo, Reiss e Vermeer (1996) definem o termo “escopo” como o propósito de uma tradução. Trata-se da função a ser cumprida em seu contexto de recepção.

ao tradutor escolher quais modalidades serão privilegiadas e em quais ele poupará energia, para obter um resultado final satisfatório. Segundo Low, essas escolhas devem ser norteadas pelas particularidades de cada canção.

A cantabilidade diz respeito à prosódia e à dicção do canto. O primeiro aspecto mencionado concerne, portanto, à conhecida regra de prosódia, que prescreve a coincidência entre sílaba forte da letra e tempo forte da música, exemplificado no trecho a seguir, no qual Carlos Rennó comenta as suas traduções de canções de Cole Porter:

Quanto à cantabilidade, pretendi fazer com que as palavras, vertidas, soassem naturais ao serem cantadas, justapondo-se de tal modo às melodias que não lhes afetassem o caráter. Ou seja, as letras deveriam se colocar exatamente sobre as frases melódicas originais, respeitando suas marcas acentuais, suas divisões e seu número de notas, e assim se adaptar a uma perfeita e espontânea interpretação, não se prestando a modificações das linhas dos cantos (RENNÓ, 1991, p.42).

O segundo aspecto do critério de cantabilidade diz respeito à facilitação da dicção do canto por parte do tradutor. Ao comentar sobre as dificuldades de se traduzir canções do português para o francês, Bïa Krieger nos dá um exemplo que diz respeito a essa questão:

No caso da canção, o português brasileiro dá um jeitinho. Ele te ajuda por causa dos fonemas abertos. É uma descida. O caminho inverso — do português para o francês — é uma subida. De todo modo, esses dois caminhos implicam um rigor com a ideia de testar cantando. Pode estar lindo lido, mas, às vezes, na hora de cantar, você precisa fazer mudanças na boca que vão impedir a beleza da frase. (In CASSIANO, 2018, p.197)

O critério relativo ao sentido diz respeito à preservação da semântica da letra original. Nas versões de Bïa essa é uma preocupação constante, mas que nem sempre se apresenta de uma maneira convencional. Por vezes, a versionista chega a operar mudanças na música para intensificar um aspecto semântico da letra. Como exemplo, podemos citar os acréscimos de frases musicais e de versos no fim da versão de “A Rita” (“*Rémi*”), que acentuam a sutil jocosidade da letra original, em função de seu projeto tradutório. Assim, para os versos “Me deixou mudo/ um violão” Bïa dá a tradução “*Mais pire que tout il a tordu le cou à ma guitare*”, e acrescenta : *Pour m'achever il a fauché le ré de ma guitare / Ça me désole il a volé le sol de*

ma guitare/ Mais pire que ça il a piqué le la de ma guitare / Reviens, Rémi! rapporte-moi le mi de ma guitare!...

O critério de naturalidade pode ser resumido como a capacidade de se transmitir ao público receptor a sensação de que a letra da versão foi originalmente escrita para a melodia da música. Essa capacidade pressupõe, pois, a proeza de lidar com as diferentes estruturas sintáticas das duas línguas, sem produzir construções que soem estranhas aos ouvidos do público receptor. Nesse contexto, também entra o respeito aos diferentes registros de linguagem e, por consequência, a escolha de palavras que levem em conta aspectos culturais da língua-cultura de chegada. A vontade de transmitir ao público a sensação de que a canção foi escrita originalmente na língua-meta ocupa lugar de destaque no método de trabalho de Bïa, como ela mesma explica:

A cada camada de trabalho, é importante cantar a música e também pedir para alguém escutar. Inclusive alguém que não conheça a versão original, se possível. Propor isso como sendo uma obra sua. Se for uma pessoa sincera, talvez ela diga “nessa frase eu não entendi o que você falou”. Então você vai saber que aquilo não faz muito sentido. (In CASSIANO, 2018, p.199)

O critério do ritmo diz respeito à manutenção do ritmo da música pré-existente. Para Low (2005, p.196), é importante que a versão traga o mesmo número de sílabas poéticas da letra original. Entretanto, em virtude de questões contrastivas entre as línguas, o pesquisador reconhece que não devemos usar os parâmetros de métrica da escansão poética para pensar o ritmo na canção. A música deve estar em primeiro lugar. As versões de Bïa oferecem exemplos de respeito ao ritmo original e manutenção das sílabas poéticas da canção original. Contudo, como veremos, algumas vezes ela opta por manter o mesmo número — ou um número bem próximo — de sílabas poéticas do verso original, mas muda as células rítmicas sobre as quais ele incide, o que configura um projeto tradutório mais logocêntrico (com primazia do sentido e da forma poética). Como exemplo, podemos citar os primeiros versos da versão de “Retrato em Branco e Preto”, “*Portrait en Noir et Blanc*”:

J'ai/ sou/vent/ mar/ché/ sur/ ce /che/min 9 sílabas poéticas

Já/ co/nhe/ço os/ pa/ssos/ de/ssa es/tra/da 9 sílabas poéticas

Por fim, o critério da rima diz respeito à manutenção dos esquemas rítmicos e à observância dos tipos de rima (perfeitas, fracas, internas etc). Esse é o critério com o qual Low

se mostra menos rigoroso. Contudo, entre os cinco critérios em questão, esse talvez seja o mais contemplado nas versões de Bĩa, uma vez que a versionista mantém todos os esquemas rítmicos da letra original.

A acessibilidade da canção traduzida para o público-alvo da língua-cultura de chegada é uma questão central, isto é, os tradutores precisam, no momento de traduzir, considerar “aspectos literários e socioculturais daquilo que Even-Zohar (...) chamou de transferência inter-sistêmica” (LOW, 2003, p.92). Cantabilidade, sentido, naturalidade e até ritmo e rima parecem estar, pois, sobre determinados pelo modo como quem traduz pensa o tipo de relação que se quer estabelecer entre a cultura de partida e a cultura de chegada. (FALEIROS, KRIEGER, 2019, p.244)

Em consonância com a vertente funcionalista (REISS, VERMEER, 1996), Low pensa a noção de equivalência a partir da função que o texto-meta cumprirá na língua-cultura de chegada. A centralidade das noções de “flexibilidade” e de “sacrifício” de partes em prol do todo, preconizada por Low, é compartilhada por Carlos Rennó. No volume *Cole Porter: canções, versões*, o letrista explicita, em seu trabalho, a presença do par ambivalente “rigor” e “liberdade”. A leitura dos comentários críticos de Rennó acerca de suas versões de canções de Cole Porter permite constatar que o seu projeto de tradução é permeado de maneira significativa pela noção de compensação, conforme ilustra o trecho seguinte:

Sem seguir uma orientação literalista – o que, aliás, inviabilizaria o projeto – objetivei no entanto me manter invariavelmente numa área semântica similar ou próxima daquelas expostas nas canções originais. Em alguns exemplos, como no das List songs, libertei-me da necessidade de ser rigorosamente fiel às referências nelas feitas, re-instaurando, sim, a atmosfera presente nas mesmas. Como nas resoluções dadas para as aliterações, recorri então a formas de compensação, traindo um verso para não trair uma estrofe, traindo uma estrofe para não trair o poema. Assim, traindo sempre, não traindo nunca, conciliei dois desejos cuja realização era fundamental na concepção e realização do trabalho: o de rigor e liberdade. (RENNÓ, 2014, p.42)

A noção de flexibilidade é fundamental em uma tradução cantável, pois as limitações impostas pelos elementos extralinguísticos (musicais) pressupõem uma limitação de natureza temporal. O ouvinte não controla a duração do tempo em que lhe é transmitida a música, e por

isso vive uma experiência temporal diferente da do leitor de poesia³⁸, que pode controlar o andamento de sua leitura, podendo, inclusive, interrompê-la para ler alguma nota explicativa. Como já foi dito, a canção é destinada à audição e não à visão; o que demanda a transmissão de uma mensagem que seja mais facilmente absorvida durante a escuta, já que, nesse contexto, não é possível mediar a comunicação por meio de paratextos (notas explicativas, prefácios, posfácios, glossários etc). Eventualmente é possível encontrar notas explicativas em um encarte de CD — produção cada vez menos usual — e podemos, igualmente, ouvir explicações sobre uma canção por parte do intérprete durante um concerto; porém isso costuma ocorrer em um tempo separado do tempo do canto. Cabe à tríade música, letra e performance explorar o potencial imagético das narrativas e dos estados psíquicos relatados, para que o ouvinte os reconstitua, preenchendo lacunas com sua própria subjetividade. Isso implica, como foi dito, produzir algo que seja mais familiar aos ouvidos do público receptor. Como bem explicitou Bïa Krieger, ao dar suas recomendações àqueles que pretendem se lançar na tradução de canção:

(...) É indagar a si mesma: “se eu fosse cantar isso, eu conseguiria transmitir a emoção que eu recebi com a música?” Ou mesmo a risada, se for uma música mais cômica, ou transmitir um determinado conteúdo político. Eu consigo transmitir imagens para que meu ouvinte reconstitua o filme por si mesmo, ou tenho que explicar? Se você precisa explicar muito, talvez o caminho seja escrever um texto sobre aquela música. Mas para fazer uma coisa que pretendemos cantar, o teste é começar assim: gravar; escutar, cantar de novo. (In CASSIANO, 2018, p.199)

Como pudemos ver no primeiro capítulo, consideramos importante investigar o sujeito que está por detrás de um projeto tradutório. Levando em conta o papel de cantora desempenhado por Bïa Krieger, ao longo das análises, procuramos apresentar uma abordagem que abarca as operações de transposições ocorridas nos dois sistemas (textual e musical) do *corpus* deste trabalho, bem como as ocorrências de variações concernentes à semântica vocal. Assim, procuramos contemplar as significações veiculadas por efeitos de variações timbrísticas da voz, (...) “sutilezas de volume, altura, tempo, entoação, textura, intensidade” (FINNEGAN,

³⁸ É possível pausar gravações de músicas durante a audição, em uma situação de estudo, por exemplo. Porém, via de regra, essa postura não é adotada pela maioria dos ouvintes, que costuma ouvir a canção sem fazer pausas para conferir cada frase. Estou contrapondo o papel de leitor ao de ouvinte de modo geral. Cabe lembrar que, em uma situação de declamação de poesia, um ouvinte também não controla a velocidade em que lhe é transmitida a mensagem.

2008, p.29), tendo em conta (...) “o complexo espectro de todos os recursos de que dispõem os intérpretes vocais e não apenas categorizações simplificadas como texto ou música.” (FINNEGAN, 2008, p.30). Com efeito, nos “interessa ver tanto como um tradutor ou intérprete escolhe, como o modo de interpretar e traduzir aquilo que se escolheu: em tudo há uma performance crítica”. (FLORES, GONÇALVES, 2017, p.157)

Nesse sentido, convém trazer à tona a maneira como Bïa Krieger avalia a influência do seu *métier* de cantora em seu trabalho como versionista:

É obvio que tudo o que expus [sobre a minha maneira de versionar] eu não testo lendo, testo cantando. É cantando, mobilizando minha caixa de ressonância, meu corpo, meu violão, que encontro respostas. Quando estou cantando no chuveiro, às vezes, eu penso: “aquela frase!” Saio do chuveiro e vou anotar, ou pego o telefone e gravo. Tudo passa mesmo pela interpretação. E quando tudo converge — o prazer de cantar e o prazer de escutar — aí eu falo: “cheguei na medida certa, agora acertei essa versão”. (In CASSIANO, 2018, p.195-196)

Capítulo 3. ANÁLISE DAS CANÇÕES E DE SUAS VERSÕES EM FRANCÊS

Este capítulo compreende a seção mais autoral deste trabalho, na qual empreendemos análises detidas do *corpus*, com o auxílio das ferramentas teóricas expostas no capítulo anterior e de arcabouço teórico complementar, mobilizado de acordo com as particularidades de cada canção original e de sua respectiva versão em francês.

3.1 “João e Maria”: o drama da disjunção por detrás do faz-de-conta

Composta por Sivuca em 1947, a valsa cujo título (posteriormente atribuído por Chico Buarque) remete ao célebre conto dos Irmãos Grimm, traduzido em português como “João e Maria”, recebe, trinta anos mais tarde, uma letra que se insere no campo semântico do lúdico infantil³⁹. Nessa canção, o narrador-personagem, que se dirige a um tu feminino, instaura o tempo presente (agora) e, logo em seguida, suspende o fluxo temporal da enunciação introduzindo o pretérito imperfeito (era). Suspensão essa empregada para emular o “agora eu era” comumente utilizado nas brincadeiras infantis de faz-de-conta. Apontando para um tempo que transcende o tempo da enunciação, Chico se mostra consciente de que “o tempo do discurso é sempre uma criação da linguagem, com a qual se pode transformar o futuro em presente, o presente em passado e assim por diante”. (FIORIN, 2016, p.166)

Sobre a temática infantil da canção, o letrista faz a seguinte observação, em entrevista concedida a Geraldo Leite (Rádio Eldorado, 1989):

Cada música tem uma história. Eu tenho uma parceria com o Sivuca que é engraçada. Ele fez a música, que ficou se chamando João e Maria. Ele mandou uma fita com uma música que ele compôs em 1947, por aí. Eu falei: "Mas isso foi quando eu nasci." A música tinha a minha idade. Quando eu fui fazer, a letra me remeteu obrigatoriamente pra um tema infantil. A letra saiu com cara de música infantil porque, simplesmente, na fitinha ele dizia: "Fiz essa música

³⁹Apenas a título de informação, convém mencionar que, sem que Chico soubesse, a música já havia recebido letra por parte do poeta e compositor pernambucano Rui de Moraes. Com o título “Amanhecendo”, a canção foi gravada em 1950 pela cantora Terezinha Mendes, primeira esposa de Sivuca. Segundo Humberto Wernek (2006, p.102), depois de saber da existência da primeira letra, Chico protestou em tom humorado: “Pô Sivuca, que sacanagem, você me deu uma música usada...”

em 47." Aí pensei: "Mas eu criança..." e me levou pra aquilo. Cada parceria é uma história. Cada parceiro é uma história.⁴⁰

Em verdade, grande parte das imagens contidas em “João e Maria” parece remeter a memórias juvenis de Chico Buarque. As referências ao rock, ao cavalo que fala inglês e ao cowboy podem estar ligadas ao grande sucesso dos filmes de Hollywood, que disseminaram o modo de vida norte-americano pelo planeta. A menção aos alemães, por sua vez, remete à Alemanha nazista, derrotada pouco antes do ano em que a valsa de Sivuca foi escrita. A predominância da temática infantil acabou por desviar a canção do objetivo inicial de sua encomenda, que seria integrar o repertório de um show no Canecão com a cantora Elizeth Cardoso, conforme observou Sivuca em entrevista concedida à Revista Gafieira:

Eu gravei toda bonitinha, com a segunda parte e a mandei para o Paulo Pontes. E o Chico recebeu. Duas semanas depois, disse: “Sivuca, fiz uma letra pra essa música, mas agora ela não tem nada a ver com Elizeth Cardoso.” (...) Ele, por telefone, cantou com a letra. Eu fiquei mudo, sem saber o que dizer dada a surpresa da letra. A letra levou a música por um caminho completamente diferente do que eu pensava. “Chico, essa música é um primor, é não, virou um primor com essa letra.” “Pois é, que tal a Nara Leão gravar essa música?” “Vai ser maravilhoso.” “Mas quem vai fazer o arranjo é você.”⁴¹

Assim, foi feita a primeira gravação⁴², com arranjo de Sivuca, dueto de Nara Leão e Chico Buarque, João Donato no teclado, Luizão Maia no contrabaixo, Meireles na flauta, Paulinho Braga na bateria e Sivuca no violão e na sanfona. A canção fez parte do elepê *Meus amigos são um barato* (1977) e estourou nas paradas de sucesso em decorrência de sua utilização na trilha sonora da novela *Dancin’ Days*. Cabe mencionar que a disseminação dos programas musicais por parte da TV Tupi e da TV Record, desde a década de 1950, e o processo de consolidação da indústria fonográfica e da televisão na década de 1970 propiciaram um período de grande crescimento para a MPB.

Na obra cancional de Chico Buarque, o retorno ao tempo da infância configura um gesto de voltar-se ao passado, característico, como vimos, da vertente do “lirismo nostálgico”:

⁴⁰Entrevista completa disponível em:

<http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_eldorado_27_09_89.htm> acesso em 2 set 2018.

⁴¹Entrevista disponível em: <<http://gafieiras.com.br/entrevistas/sivuca/15/>> Acesso em 15 dez 2018.

⁴² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OH4HmXYQshs>> Acesso em 15 dez 2018.

Ao desencanto do mundo (de que fala Max Weber), o Poeta contrapõe a força da lembrança pessoal. E essa poesia pode resistir na saudade de um mundo de afetos preservados, em que se resgata, por exemplo, o tempo de infância, tempo de comunhão e de magia.” (MENESES, 2002, p.246)

Em “João e Maria”, prevalece, pois, a vertente do lirismo nostálgico. Convém assinalar, contudo, que a “vertente crítica” — gesto que se concentra no presente — se revela no que parece ser uma ilusão ao autoritarismo e aos crimes praticados durante o período da ditadura militar no Brasil: “Agora eu era o rei / Era o bedel e era também juiz / E pela minha lei / A gente era obrigada a ser feliz. (...) Pra lá deste quintal / Era uma noite que não tem mais fim / Pois você sumiu no mundo sem me avisar”. Talvez possamos dizer que, nessa canção, diferentemente do que ocorre em canções de protesto, como “Cálice” (1978), por exemplo, a crítica à situação vivida no presente se dá por meio da “linguagem de frestas”, largamente empregada no período em questão por causa da censura. Mas o que se escancara mesmo em “João e Maria” é uma espécie de melancolia saudosista.

Há, na realidade, muito de saudosista nesse Chico Buarque que se confessa tão marcado por “lembranças do passado”. No entanto, sua poesia, nessa fase, é caracterizada de “nostálgica” não porque utilize motivos que são figuras do passado, sejam figuras da infância ou da sociedade pré-industrial (tais como A Banda; O Realejo; o bosque encantado que sempre existe nas proximidades de uma rua da nossa meninice, como em *Até Pensei*; as fogueiras e balões de Maninha; o faz-de-conta de João e Maria), mas porque a postura do eu poético nesses poemas é a do desejo de um retorno, a ânsia dolorida por uma volta a uma situação ou a um espaço que não fazem parte da realidade atual. E isso é nostalgia (de *nostos* = volta e *algos* = dor), no seu sentido primeiro e etimológico: a dor do retorno. (MENESES, 2002, p.48).

De origem aldeã, a valsa surgiu na Áustria e na Alemanha como uma dança de pares, no século XVIII, e conquistou várias cortes europeias. Trazida ao Brasil em 1816 pela família real, passou por diferentes adaptações, tornando-se, no início do século XX, um ritmo de estudo obrigatório entre os pianistas. Ao longo do tempo, foi adquirindo um caráter mais seresteiro⁴³, sendo muito usada para tratar do tema do amor. É interessante observar que Chico fez uso de um ritmo advindo de uma dança tradicionalmente dançada a dois — desde o seu surgimento,

⁴³Informações disponíveis em: <<http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/78-rpm/arquivo/valsa-brasileira>>. Acesso em ago. 2019.

até os dias de hoje, em bailes de debutantes e casamentos — para narrar as peripécias de um par juvenil cuja presença já vem indicada no título “João e Maria”.

Considerada como uma das mais importantes das valsas do cancioneiro brasileiro, “João e Maria” lembra uma valsa jazz com fraseado tercinado — pode ser encarada como um 9/8, apesar de ter sido escrita em 3/4 —, ritmo que talvez possamos associar às cavalgadas do herói, sujeito do poema. A influência jazzística se restringe, no entanto, ao sotaque rítmico, uma vez que a harmonia não apresenta as dissonâncias e nem o tratamento fraseológico característicos do jazz. A musicalidade brasileira se evidencia nos desenhos melódicos do baixo, que reproduzem elementos típicos do repertório do violão popular brasileiro, como o movimento escalar descendente e os saltos do contratempo da última nota da tercina para o tempo forte no baixo⁴⁴.

Uma primeira escuta nos permite identificar duas partes contrastantes da melodia, que chamaremos de A e B. Em “João e Maria” esses dois perfis melódicos distintos se desdobram em momentos contrastantes da narrativa: sobre as partes da música em que a movimentação rítmica e melódica é mais saltitante (A), incidem as estrofes iniciadas pelo advérbio “agora”. Já o apelo que dá início ao momento de tensão emocional decorrente da disjunção do sujeito da letra com relação à outra actante, sua interlocutora (“Não, não fuja não”), incide sobre um perfil melódico mais restrito, com notas mais longas e intervalos menores (B).

No plano semântico, destacamos dois eixos temáticos construídos a partir de valores eufóricos e disfóricos: o universo lúdico da infância e a dolorosa passagem para a vida adulta; deleites de uma relação amorosa e o seu fim (separação). Além disso, é importante destacar que o bem-estar do sujeito da letra da canção é viabilizado por uma pronunciada assimetria com relação à sua interlocutora. Assim, as imagens eufóricas contidas nas duas primeiras estrofes correspondem aos momentos em que esse sujeito assume o papel de autoridade (rei, bedel e juiz), e tem para si a amada que, sem ele, não seria ninguém (“E você era a princesa que eu fiz coroar”) e que, em atendimento às expectativas do patriarcado, cumpre com a sua obrigação de estar bela e disponível (“E era tão linda de se admirar/ Que andava nua pelo meu país”). Identifica-se, pois, um contraste entre a melodia alegre da música e o autoritarismo desse sujeito, que explicita-se de maneira mais intensa no oxímoro presente no verso seguinte: “E

⁴⁴Essa característica se mostra mais evidente na gravação feita com Chico e Sivuca. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AENHhMLr9fo>> Acesso em 15 dez 2018.

pela minha lei / A gente era obrigada a ser feliz”⁴⁵; sentença que, por sua força de contraste, pode funcionar como prenúncio para a disjunção que se dá nas estrofes seguintes, quando, diante do afastamento de sua interlocutora, o sujeito da letra oferece a ela a possibilidade de inverter os papéis.

Com efeito, Chico usa a parte contrastante da música (B) para virar o jogo. Se inicialmente o sujeito da letra assume personagens que exercem uma função de poder (herói, rei, bedel e juiz), diante do afastamento de sua interlocutora, ele passa a propor que a brincadeira gire em torno de sua própria objetificação, para convencê-la a continuar em conjunção com ele. Nesse contexto, o verbo fingir no imperativo (“Finja que agora eu era o seu brinquedo”) cumpre um papel relevante, pois além de reafirmar o tema do faz-de-conta, dá início a um efeito de presentificação, que por sua vez é reforçado pelos outros imperativos (Vem, me dê a mão) e pelo demonstrativo na última estrofe (“Pra lá deste quintal”).

Todos os recursos utilizados para presentificar a relação *eu/tu* (enunciador/enunciatário) num *aqui/agora* contribuem para a construção do gesto oral do cancionista. Ao ouvirmos vocativos, imperativos, demonstrativos, etc., temos a impressão mais acentuada de que a melodia é também uma entoação linguística e que a canção relata algo cujas circunstâncias são revividas a cada execução. (TATIT, 2003, p.9)

Como vimos na seção teórico-metodológica deste trabalho, ao cancionista cabe a tarefa de produzir uma obra perene lançando mão de recursos próprios do colóquio, que é de natureza fugaz e pragmática. Em “João e Maria”, o procedimento de figurativização enunciativa, descrito no trecho supracitado, é reforçado por um elemento singular e estrutural: a hibridez dos tempos verbais (“agora eu era”, “a gente agora já não tinha medo” e “agora era”), relacionada diretamente à variação do jogo. Como vimos, a simultaneidade da presentificação (agora) e da suspensão temporal (tempo imperfeito) instaura um espaço-tempo inserido no universo do onírico, condizente com o faz-de-conta performado. A única estrofe não iniciada pela mencionada simultaneidade de tempos verbais incide justamente sobre a parte B da música, que, nessa canção, marca a passagem da euforia para a desilusão. Como já foi dito, para Chico,

⁴⁵ Nesse verso, vale notar, igualmente, a fidelidade à norma culta da língua portuguesa por meio do emprego do particípio de obrigar no feminino (obrigada), diferentemente do que costuma ocorrer na língua falada, na qual costuma-se empregar o masculino quando o sujeito é “a gente”. Se considerarmos que a sentença “agora eu era” não está de acordo com a gramática normativa, temos a impressão de que o letrista quer nos mostrar que domina a gramática normativa, mas que escolhe subvertê-la quando lhe convém.

a música está sempre em primeiro lugar. Logo, parte considerável de seu esforço consiste em “extrair das insinuações melódicas o máximo de rendimento verbal” (TATIT, 1996, p.234).

Para Tatit (idem), além de ser um “grande artífice de insinuações melódicas”, a singularidade de Chico Buarque no panorama da canção popular brasileira se deve à sua “capacidade de abrigar nesses contornos [melódicos] um vasto contingente de peripécias narrativas (...)”. Nesse ponto, convém recorrermos a dois conceitos fundamentais para pensarmos diferentes possibilidades de congregação de camadas narrativas. Trata-se dos conceitos de *paixão* e *ação*:

Paixão e ação são conceitos complementares, muito estudados pela semiótica. Paixão traduz o estado de passividade perplexa, e quase sempre transitória, situado nas diversas encruzilhadas narrativas da vida. A paixão resulta de ações anteriores e, muitas vezes, provoca novos *fazeres*, dependendo da tensão armazenada na mente (ou no coração) do indivíduo. A ação, por sua vez, movimenta o núcleo da narrativa em que se processam as transformações de estado. Desenvolvendo ações, perseguimos nossos objetos durante toda a vida, enfrentando concorrentes, ultrapassando obstáculos, perdendo algumas provas, conquistando alianças e tudo com tal empenho que a natureza dos objetos almejados acaba nos definindo como sujeitos. Além de seus momentos decisivos, as ações supõem uma etapa terminal de avaliações e reconhecimento do valor ou da incompetência do sujeito e pressupõem outra etapa inicial de qualificação e capacitação da personagem para vencer suas provas narrativas. (TATIT, 1996, p.235)

Levando em conta os três estágios principais de narratividade — a preparação, a ação propriamente dita e a avaliação — Tatit (1996, p.235) considera que, assim como ocorre em “Ana de Amsterdam” e em “Quando o carnaval chegar”, em “João e Maria” Chico “detém-se na etapa de qualificação para a atuação” (TATIT, 1996, p.235), diferentemente do que ocorre em canções como “Geni”, “Zeppelin”, “Construção”, “A Banda”, “Valsinha” e “Vai Passar”, nas quais são fundados “enredos linearmente completos”, que passam pelos três estágios de narratividade mencionados. Nesse sentido, podemos pensar o desvario da sentença “agora eu era” como um mecanismo que reafirma a inatividade do sujeito. Com efeito, tudo se passa no mundo da imaginação, princípio básico do faz-de-conta, que faz, por exemplo, com que uma criança monte em um cabo de vassoura e o chame de cavalo.

Enquanto dá asas à sua imaginação, o sujeito da letra está em conjunção com o seu objeto de desejo e vive de acordo com as leis de seu próprio país, em uma espécie de espaço-tempo paralelo. Diante do afastamento de sua amada, além de tentar seduzi-la, propondo jogos nos quais ela passará a exercer o poder, ele trata a inocência deles como um elemento eufórico: “no tempo da maldade acho que a gente nem tinha / nascido”. Versos que, por sinal, parecem remeter ao mito de Adão e Eva, mas de maneira invertida, posto que, no caso dos actantes em questão, a maldade teve lugar em um tempo anterior à sua existência. Cabe ainda mencionar que o fato desse sujeito estar reclamando a permanência em um estado de inocência infantil abre margem para uma interpretação ligada a uma construção social largamente difundida como realidade fisiológica: a de que as mulheres amadurecem mais cedo do que os homens, e que por isso mesmo eles costumam oferecer maior resistência à passagem para a vida adulta.

Para Tatit (1996, p.238), um dos segredos composicionais de Chico é o fato de suas narrativas estarem sempre vinculadas a um “núcleo passional coeso e autônomo.” No caso de “João e Maria”, assim como em muitas outras canções de Chico, o núcleo de dor se funda no “drama da disjunção e [no] sentimento de falta”.

Quando a realidade de disjunção se apresenta, implacável (Agora era fatal /Que o faz-de-conta terminasse assim), há uma brusca interrupção das fantasias do sujeito da letra da canção, uma espécie de cissura reforçada pelo emprego do pretérito perfeito: Pois você sumiu no mundo sem me avisar. Nesse verso, o pretérito perfeito reforça a ideia de que, a despeito das tentativas de seduzir a sua amada, os laços foram rompidos definitivamente e esse sujeito vive a experiência dolorosa de ser abandonado sem ter a chance de se despedir. Nessa mesma estrofe, o quintal evocado pode funcionar tanto como uma alusão à relação amorosa interrompida pela separação, como ao curto período da infância, em contraste com a noite que não tem mais fim.

Tatit aponta a noção de profundidade como sendo parte da dicção de Chico Buarque. Sobre essa noção aplicada à canção popular, o linguista explica: “Profundidade em canção popular é a condensação de temáticas gerais, difusas e complexas, como *solidão, liberdade, amor*, num breve espaço de tempo (por volta de três minutos intensamente ativados do ponto de vista emocional).” (TATIT, 1996, p.234) No caso de “João e Maria”, identificamos as três temáticas mencionadas e podemos, ainda, apontar outra, a nosso ver, de importância central: a impermanência como realidade inerente à experiência humana. Seja nas relações, seja nos ciclos vivenciados, a única certeza da vida é a finitude.

Em “João e Maria”, o desejo de permanência torna o sujeito da letra incapaz de lidar com a realidade de disjunção que se impõe. Então ele enlouquece: “E agora eu era um louco a perguntar / O que que a vida vai fazer de mim”. Nesse contexto, a insanidade pode ter se dado em decorrência de dois fatores, relacionados aos dois eixos temáticos tratados nesta análise: a desorientação provocada pelo abandono por parte da mulher amada; a escolha de permanecer em um mundo de fantasia em detrimento da realidade que se apresenta. A negação da passagem para a vida adulta, por sua vez, é também uma negação do passar do tempo, que configura um desejo de permanência no passado, em uma infância que ficou para trás. Uma espécie de síndrome nostálgica de Peter Pan.

Por outro lado, o uso do tempo futuro, no último verso, abre margem para a interpretação de que a passagem para a vida adulta trouxe a preocupação com o que está por vir. Esse seria, então, um estado em que a mente se volta tanto para o futuro, que nega ao sujeito a experiência plena do presente. O substantivo preocupação, aliás, diz respeito a uma pré-ocupação, ou seja, ao ato de ocupar-se antecipadamente de algo. A passagem para a vida adulta resulta, pois, na perda da inocência contemplativa da criança, cuja capacidade de viver no aqui e agora é naturalmente maior. Logo, o pretense discernimento, trazido pela vida adulta, abarca inúmeras inquietações concernentes ao porvir, que não passariam de loucura, se levássemos em conta que esse futuro pode não chegar a existir e que a pergunta “o que que a vida vai fazer de mim?” permanecerá sem resposta.

3.2 A valsa do *chevalier*

A versão *Le Chevalier*⁴⁶ integra o álbum *Mémoire du vent* (1997), primeiro disco de Bïa Krieger; uma coletânea que rendeu à cantora o *Grand Prix de l'Académie Charles Cros*. Com músicas em português, francês e espanhol, o disco contempla memórias musicais — como permite supor o próprio título — armazenadas por Bïa ao longo de sua vivência em diferentes países desde tenra idade.

Não por acaso, esse álbum foi gravado pela *Saravah*, gravadora independente de Pierre Barouh, que era considerado o “embaixador da bossa nova” na França. Cabe mencionar que foi na ocasião de um show de Sivuca em Portugal que Barouh teve o seu primeiro contato com a bossa nova.

Foi então que assisti a um show do Sivuca, e aí foi um choque. Um choque incrível. Fiquei deslumbrado com o talento daquele músico e sobretudo por seu repertório, pelo estilo totalmente novo. Tocava bossa nova, músicas de João Gilberto, como “Chega de Saudade”. Fiquei alucinado com aquela música e fui logo comprar o disco de João Gilberto. Foi esse disco que me fez decidir ir ao Brasil para encontrar esse músico maravilhoso e conhecer a turma da bossa nova. (In FLÉCHET, 2017, p.376-376)

Le Chevalier é uma das canções que marcaram o início da carreira de Bïa como cantora. Carreira iniciada, como vimos, a partir do lugar de mediadora cultural entre o Brasil e a França, com apoio do “francês mais brasileiro da França”⁴⁷. Assim como outras versões de Chico feitas por Bïa, *Le Chevalier* foi resultado do seu desejo de comunicar ao ouvinte francês a emoção que a canção original lhe transmitia. Ao longo de nossa entrevista, a cantora explorou bastante esse aspecto, nos fornecendo uma pista fundamental sobre a importância dele em seu projeto tradutório, conforme mencionamos no primeiro capítulo deste trabalho. A relevância da dimensão emocional no fazer tradutório, performático e musical de Bïa Krieger se revela em todos os seus discos. No registro da gravação de seu segundo álbum, *Sources* (2000), por exemplo, há um momento no qual a cantora vai às lágrimas ao lado de Sivuca⁴⁸. Esse

⁴⁶Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=w3GNZ2PxVBo>> Acesso em ago. 2019.

⁴⁷ Título atribuído a Pierre Barouh por Baden Powell, no documentário *Saravah*.

⁴⁸ Nessa ocasião Bïa havia vindo ao Brasil para gravar parte de *Sources* em seu país de origem. No fim do documentário *Saravah*, Barouh fala um pouco sobre o seu encontro com Sivuca. Nesse ponto foi anexado o registro da gravação mencionada, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=KqZheemoRhc>> Acesso em ago. 2019.

envolvimento emocional não implica, no entanto, performances altamente passionais, com as de Elis Regina e de Edith Piaf. A personalidade musical de Bïa aponta para uma suavidade algo sensual, que se traduz em uma voz doce e aveludada.

Em *Le Chevalier*, Bïa lança mão de um timbre mais escuro, em comparação ao de Nara em “João e Maria”, em decorrência não somente da presença maior de harmônicos graves — a versão de Bïa foi transposta em F#m, meio tom abaixo em relação à canção original — mas de uma intenção musical um pouco mais dramática, que se revela igualmente no sutil prolongamento de vogais em fins de frase, que por vezes trazem pequenos *glissandos*, e no andamento sutilmente desacelerado.

As finalizações de frase do duo Nara e Chico soam mais “secas”, ou menos trabalhadas. Dito de outro modo, a canção original traz maior presença de inflexões da fala, privilegiando “efeitos de naturalidade e presentificação enunciativa” (TATIT, 1997, p.89), condizentes com a brincadeira de faz de conta emulada pela expressão “agora eu era”.

Retomando as noções de eficácia, vinculada à comunicação mais direta e articulada da fala, e de encanto, propiciado pelas tensões melódicas, que encobrem os traços entoativos (TATIT, 1997), podemos constatar que a versão de Bïa explora um pouco mais o caráter encantatório da melodia, produzindo um efeito que conduz o ouvinte a um tempo distante.

Criando tensões melódicas, o cancionista camufla habilmente as marcas da entoação. A entoação despe o artista. Revela-o como simples falante. Rompe o efeito de magia. Nivela sua relação com o ouvinte. As tensões melódicas fazem do artista um ser grandioso que se imortaliza no timbre. A amplificação da voz e sua equalização junto aos demais instrumentos reforçam sua dignidade e imprimem um tom de magia, ao encanto que exerce no ouvinte. (TATIT, 1996, p.13-14)

Ainda sobre escolhas de interpretação condizentes com o projeto tradutório de Bïa, em comparação à canção original, em *Le Chevalier* os fraseados tercinados são usados de maneira mais comedida, somente em alguns momentos. Talvez em função do ouvido de seu público receptor, acostumado com a valsa tocada de maneira mais metronômica. A própria escolha da temática medieval, com referências a cavaleiro, aldeã, rei, e bobo da corte, também pode ter levado em conta aspectos socioculturais do público receptor, se considerarmos que esses personagens ocupam um papel mais relevante no imaginário francês em comparação ao brasileiro.

No disco *Mémoire Du vent*, “João e Maria” e *Le Chevalier* dividem a mesma faixa; canção original seguida de sua versão em francês, ambas na voz de Bia Krieger. Essa ordem das canções convida o ouvinte ao cotejo e, ao mesmo tempo, reafirma o lugar de versionista/intérprete de Bia. Nesse sentido, o projeto pode ser comparado a uma edição bilíngue de poemas. Porém sem notas explicativas. A comunicação se estabelece apenas com letra, música e performance. Talvez seja possível pensar nessa dupla presença das línguas como um jogo que retoma, a seu modo, a brincadeira do “agora eu era”. Quase como se Bia nos dissesse: agora eu era intérprete e agora eu era versionista.

<p>Le Chevalier (1997) Bia Krieger</p> <p><i>J'étais le chevalier et mon cheval était ambassadeur Je parlais délivrer Ma fiancée des griffes des chasseurs</i></p> <p><i>Je combattais des bataillons D'extra-terrestres et de dragons Et mon épée barbare se changeait en guitare Alors j'étais chanteur</i></p> <p><i>J'étais le roi des rois J'étais le juge et l'idiot de la cour Et j'inventais des lois Pour obliger le monde à faire l'amour</i></p> <p><i>Tu étais la villageoise que j'ai fait couronner Et tu étais si belle à regarder Que toute nue tu dansais pour toujours</i></p> <p><i>Non, ..ne t'en vas pas Si tu veux bien j'étais ton aquarelle J'étais ton animal Ton tapis volant-voleur</i></p> <p><i>Non, regarde-moi C'était le temps où on avait des ailes On était nés mille ans avant les temps du mal et de la peur</i></p> <p><i>J'étais adulte enfin le temps des fées devait bientôt finir Les portes du jardin S'étaient fermées juste avant de mourir</i></p> <p><i>Tu as pris la clef des champs sans me dire au revoir Et moi j'étais le fou vêtu de noir D'un vieux royaume oublié dans la nuit</i></p>	<p>João e Maria (1977) Música: Sivuca Letra: Chico Buarque</p> <p>Agora eu era o herói E o meu cavalo só falava inglês A noiva do cowboy Era você além das outras três Eu enfrentava os batalhões Os alemães e seus canhões Guardava o meu bodoque E ensaiava o rock para as matinês</p> <p>Agora eu era o rei Era o bedel e era também juiz E pela minha lei A gente era obrigada a ser feliz E você era a princesa que eu fiz coroar E era tão linda de se admirar Que andava nua pelo meu país</p> <p>Não, não fuja não Finja que agora eu era o seu brinquedo Eu era o seu pião O seu bicho preferido Vem, me dê a mão A gente agora já não tinha medo No tempo da maldade acho que a gente nem tinha nascido</p> <p>Agora era fatal Que o faz-de-conta terminasse assim Pra lá deste quintal Era uma noite que não tem mais fim Pois você sumiu no mundo sem me avisar E agora eu era um louco a perguntar O que é que a vida vai fazer de mim?</p>
---	---

Uma das entradas fornecidas pelo dicionário *Larousse* para o substantivo *chevalier* é “combatente a cavalo, nobre admitido na ordem da cavalaria, durante a Idade Média”.⁴⁹ O exame do título nos revela, de certo modo, o caminho percorrido por Bia em termos de

⁴⁹ “Combattant à cheval, noble admis dans l'ordre de chevalerie au Moyen Âge”. Disponível em: <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/chevalier/15182>>. Acesso em ago. 2019.

reconfiguração da narrativa. O substantivo cavalo, traduzido de maneira literal no segundo verso, parece ter dado a deixa para que ela encontrasse a sua “pedra angular”. Em torno do substantivo cavalo a versionista criou uma teia de significados que aponta para aventuras rocambolescas características do romance de cavalaria, gênero literário medieval que narra as proezas de um herói em busca de sua amada. Encontramos, pois, no próprio título, *Le Chevalier*, a “pedra angular”:

É importante procurar bem a pedra angular. Esse foi o meu achado. Eu descobri que nada funciona se você não encontra essa pedra angular. É como um ectoplasma. A cada camada de trabalho, é importante cantar a música e também pedir para alguém escutar. Inclusive alguém que não conheça a versão original, se possível. (...) São como várias camadas de verniz, uma atrás da outra. A primeira é bem bruta, é bem assim: “há alguma frase aqui que, de cara, eu já sei como vou falar?” Então vou procurar meio que a portinha de entrada. (In CASSIANO, 2018, p.199)

Embora a expressão “agora eu era” tenha uma importância central na canção original, não faria sentido aos ouvidos do público receptor algo como “*maintenant j’étais le héros*”, solução que exigiria alguma modificação rítmica em respeito à prosódia, principalmente se considerarmos a não elisão entre *le* e *héros* em decorrência do *h aspiré* desse último. Foi mantida, no entanto, a suspensão temporal do imperfeito. Convém lembrar, igualmente, que o substantivo cavaleiro tem ligação semântica com o substantivo herói. Logo, essa escolha tradutória parece ter levado em conta os cinco critérios observados no Pentatlo de Peter Low (cantabilidade, sentido, naturalidade, rima e ritmo). No que diz respeito à rima, é importante mencionar que Bía Krieger costuma manter todos os esquemas rítmicos dos versos originais em suas versões.

Em *Le chevalier*, o cavalo anglófono de Chico se torna embaixador. Levando em conta que o inglês já era uma língua universal quando o disco *Mémoire de Vent* foi gravado, um embaixador deveria necessariamente falar bem inglês à época, inclusive essa costuma ser uma exigência para que alguém possa ocupar esse cargo, que é o mais alto atingido por um funcionário diplomático. A solução encontrada é muito interessante, tanto do ponto de vista semântico, quanto sonoro, uma vez que o substantivo *ambassadeur* rima com *chasseurs*, última palavra da estrofe, preservando as rimas dos versos originais. Ademais, como podemos supor, com base na citação da entrevista supracitada (Eu tentava explicar: “é um herói e o cavalo dele

fala inglês etc.”), talvez o cavalo falante de inglês não soasse tão natural aos ouvidos do público francês. Nesse caso, temos um exemplo de respeito ao critério de naturalidade.

Na versão de Bïa há apenas uma noiva, e supõe-se que ela seja a própria interlocutora; um *tu* que aparece apenas no 14º verso. Diferentemente da letra original, que inicialmente se refere à interlocutora no 4º verso como sendo uma das três noivas do cowboy. Talvez a motivação dessa escolha tradutória esteja na importância de se “transmitir imagens para que [o] ouvinte faça o filme por si mesmo”, sem ter de explicar muito (KRIEGER, 2018, p.199), aspecto central na letra de canção, que define se ela entrará ou não no ouvido do público receptor. Com efeito, a presença de três noivas, no contexto da versão, exigiria uma manobra de tratamento humorístico que talvez não fizesse tanto sentido para o público receptor quanto a emulação de um romance de cavalaria. Por uma razão semelhante, o bodoque (espécie de estilingue) se torna uma espada medieval altamente afiada, condizente com um cavaleiro medieval, como a ilustrada na imagem abaixo:

Figura 4: *Epée Barbare*⁵⁰

No que concerne ao aspecto semântico, observa-se um jogo de aproximação e de afastamento com relação à letra original. A aproximação mais evidente se dá por meio da

⁵⁰Imagem retirada de um site francófono de venda de antiguidades. Disponível em: <<https://www.comptoir-du-chateau.fr/armes/762-epée-barbare>>. Acesso em set. 2019.

tradução literal de algumas palavras-chave, a saber: cavalo (*chevalier*); noiva (*fiancée*); eu enfrentava os batalhões (*Je combattais des bataillons*); rei (*roi*); juiz (*jugé*); lei (*lois*); que eu fiz coroar (*que j'ai fait couronner*); e era tão linda de se admirar (*et tu étais si belle à regarder*); nua (*toute nue*). Além de outras passagens menos literais, mas muito próximas semanticamente dos versos originais.

A delimitação de uma temática implica a exclusão de termos que não se familiarizam com ela: “Então vou procurar meio que a portinha de entrada. Se ela se abrir rápido, vai permitir que eu faça um primeiro rascunho, onde talvez haja frases que estão ali somente para ocupar espaço, e que vão desaparecer pouco a pouco.” (In CASSIANO, 2018, p.199). Nesse sentido, podemos citar algumas omissões: cowboy; rock; os alemães e seus canhões. No caso de cowboy, embora haja uma relação intrínseca entre esse substantivo e o substantivo cavalo, esse personagem não combinaria muito bem com a narrativa criada, que se situa em outro período da história. Como vimos, o cavalo que fala inglês, o cowboy e o rock parecem remeter, na letra original, a memórias juvenis de Chico Buarque. Todos esses aspectos fazem sentido na letra original, que foi inspirada em temas em voga durante a infância de Chico. A versão de Bïa preserva a temática infantil (embora um pouco menos acentuada), porém no contexto de um fio narrativo mais coeso.

No contexto da narrativa criada, dragões são bem-vindos. A presença dos extraterrestres, por sua vez, não soa tão *nonsense*, se consideramos as especulações sobre uma possível presença desses seres na Terra desde tempos remotos, por causa da existência de sítios arqueológicos cuja construção exigiria uma tecnologia não disponível à época, como *Pumapunku*, por exemplo, localizado na Bolívia. Já o *tapis volant-voleur*, — provável referência ao tapete mágico de Aladin —, traz, de fato, um personagem pertencente a outro tempo, provocando um efeito de surpresa condizente com o aspecto fantástico próprio do faz-de-conta. O que funciona como uma quebra de expectativa, que traz um efeito jocoso bastante presente na letra original.

Essa quebra de expectativa se dá também aos ouvintes mais atentos que conheçam a canção original. Isso porque, além de mudar o ritmo no trecho em questão, Bïa muda os intervalos melódicos e alonga a nota sobre a qual incide a palavra *volant* (voador), como se fizesse referência ao voo desse objeto encantado. Além disso, por estar em uma região muito grave, a voz vai naturalmente perdendo o volume, sumindo tal qual um objeto voador que perdemos de vista ao se distanciar.

Figura 5: Mudança do ritmo e dos intervalos melódicos.

Ainda sobre a reconfiguração da narrativa, a versionista optou por manter personagens que têm ligação semântica entre si. Assim, o herói — cavaleiro, na versão de Bïa — se torna rei no verso que incide sobre a primeira repetição da melodia, exatamente como na canção original. Nesse contexto, talvez seja conveniente mencionar que, segundo o *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2008, p.489), a substituição do rei durante o combate era uma das funções desempenhadas pelo herói, uma vez que, em muitas culturas, cabia ao rei assistir à batalha, mas não tomar parte nela. Na versão de Bïa, trata-se não apenas de um rei, mas do “rei dos reis”. Um monarca poderoso a ponto de contrariar as normas sociais de sua época coroando uma aldeã: *Tu étais la villageoise que j'ai fait couronner*. Esse verso, por sinal, reforça a ideia de assimetria entre o sujeito do poema e a sua interlocutora, contida na letra original. Além de rei, ele é também juiz. Convém lembrar que muitos monarcas exerceram essas duas funções simultaneamente. Inclusive, no Islã, o substantivo rei (*Al-Malik*) é um nome sagrado que corresponde essencialmente à função de juiz. (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2008, p.775) .

Ainda na esteira do campo semântico ligado à monarquia, o próximo personagem assumido pelo eu poético é o bobo da corte, *le fou du roi*, que Bïa adaptou para *l'idiot de la cour*, a fim de melhor encaixar o termo ao ritmo da canção original. Funcionário das cortes europeias durante a Idade Média, o bobo da corte, ou bufão, era contratado para entreter o rei e seus convidados. Além de tocar, cantar e dançar, ele era um humorista que trabalhava sobretudo com a ironia. De modo que, muitas vezes, durante as suas apresentações, ele costumava expor problemas da sociedade que o circundava em tom de brincadeira. Sobre esse personagem, Jean Chevalier e Gheerbrant explicam:

Quando o bufo se mostra obediente, é sempre ridicularizando a autoridade por um excesso de solicitude. E quando imita nossas esquisitices ou nossas falhas, ele o faz inclinando-se, obsequiosamente. Para além de suas aparências cômicas, percebe-se a consciência dilacerada, (...) um duplo de si mesmo. (...) Ele não é, portanto, simplesmente um personagem cômico, **é a expressão da**

multiplicidade íntima da pessoa e de suas discordâncias ocultas.
(CHEVALIER, GHEERBANT, 2008, p. 147-148, grifo nosso)

Figura 6. *Le fou du roi tenant une marotte*, Heinrich Vogtherr (1540)

De todos os personagens expostos até agora, o bobo da corte é o que mais se aproxima do caráter dúbio do sujeito da letra, que, assim como na canção original, performa múltiplas possibilidades de jogos, exercendo poder nas primeiras estrofes e sendo subserviente nas últimas. Ademais, podemos associar a capacidade do bobo da corte de falar sobre assuntos delicados em tom de brincadeira ao procedimento de usar a leveza do faz-de-conta para tratar do drama da disjunção. Nesse contexto, convém lembrar do contraste entre a melodia alegre e o autoritarismo do sujeito da letra nas primeiras estrofes da canção original, que, aliás, parece ter sido atenuado na versão em francês, quando comparamos os versos seguintes:

E pela minha lei	<i>Et j'inventais des lois</i>
A gente era obrigada a ser feliz	<i>Pour obliger le monde à faire l'amour</i>
(...) Que andava nua pelo meu país	<i>Que toute nue tu dansais pour toujours</i>

Nesse mesmo trecho, convém apontar uma pequena mudança no ritmo da música, operada em função das palavras escolhidas: a mínima sobre a qual incide a sílaba “bém” é transformada em duas colcheias para dar lugar à preposição e artigo definido *de la*.

*J'étais le juge et l'idiot **de la** cours*

Era o bedel e era também juiz.

Figura 7: Mudança no ritmo em função da letra.

Se em “João e Maria” há um esforço de presentificação por meio da repetição da sentença “agora eu era”, em *Le Chevalier* esse procedimento se atém aos momentos de apelo, nos quais o sujeito da letra da canção se dirige a sua interlocutora no presente, por meio de imperativos (*ne t'en vas pas, regarde-moi*), mas trazendo o pretérito imperfeito já no verso seguinte (*Si tu veux bien j'étais ton aquarelle, j'étais ton animal*), preservando, desse modo, a hibridez temporal dos versos originais (Não, não fuja não/ Finja que agora eu era o seu brinquedo).

Nesse contexto, o substantivo *aquarelle* exemplifica um tipo de escolha tradutória que atende aos cinco critérios do pentatlo de Low. A cantabilidade é assegurada pelo respeito à prosódia, o que não ocorreria em uma tradução literal do substantivo brinquedo (*jouet*). Essa escolha permitiu, igualmente, a preservação das células rítmicas da música original e também pode ter levado em conta a manutenção da rima entre o segundo e sexto versos, uma vez que foi produzida a rima entre *aquarelle* e *ails*. Ainda que a mistura de tempos verbais possa ser encarada com mais estranheza em francês do que em português, a naturalidade é obtida pela manutenção do registro infantil do faz-de-conta. No que concerne ao aspecto semântico, convém observar a proximidade de sentido entre os substantivos brinquedo e aquarela, não só porque ambos estão presentes em brincadeiras infantis, mas porque a ideia de subserviência do verso “finja que agora eu era o seu brinquedo” é mantida. Considerando as várias possibilidades de tonalidades que podem ser obtidas a partir dessa massa com pigmentos, cujo princípio básico de funcionamento é a diluição em água, trata-se de uma imagem que potencializa a ideia de um sujeito que diz a sua amada que ela pode fazer dele o que quiser. O verso *C'était le temps où on avait des ailes*, por sua vez, traz a ideia de inocência contida no verso original correspondente, mas por meio da imagem dos anjos, muitas vezes usada para simbolizar a pureza das crianças.

Na última estrofe torna-se claro que Bïa optou pela interpretação de que o verso “Agora era fatal que o faz de conta terminasse assim” faz alusão ao fim da infância: *J’étais adulte enfin / le temps des fées devait bientôt finir*. E, ao mesmo tempo, nos dá a entender que foram mantidos os dois eixos temáticos da canção original – a passagem para a vida adulta e o tema da separação, tendo ambos o tema da impermanência como pano de fundo.

Para relatar a dissolução dos laços entre os dois actantes da canção, Bïa escolhe empregar a expressão *prendre la clé des champs* no pretérito perfeito (*passé composé*). Considerando a temática medieval que se revela em muitas imagens ao longo da versão, essa escolha tradutória pode ter levado em conta a origem da expressão mencionada que, apesar de ser usada no francês contemporâneo, remete ao período da Idade Média, conforme indica o dicionário *L’internaute*: “Expressão que remonta à Idade Média e designa os campos como grandes espaços de liberdade, a fuga do controle social. Significa, portanto, fugir, superar as restrições que nos pesam.”⁵¹

A imagem da noite, contida nos versos originais (Pra lá deste quintal/ era uma noite que não tem mais fim) é recuperada no último verso de *Le Chevalier*, intensificando a experiência dolorosa vivida pelo sujeito da letra, que, assim como na canção original, enlouquece: *Et moi j’étais le fou vêtu de noir / D’un vieux royaume oublié dans la nuit*. Talvez seja interessante observar que a ideia de isolamento trazida pela imagem de um “louco vestido de preto em um velho reino esquecido na noite” guarda semelhanças com a imagem do louco no tarô (curinga, zero ou vinte e dois):

Diferentemente dos outros arcanos maiores, numerados de um (O Mago) a vinte e um (o Mundo), O Louco não tem número. Ele se coloca, portanto, de fora do jogo, isto é, fora da cidade dos homens, fora dos muros. (CHEVALIER, GHEERBANT, 2008, p.560)

Nesse último verso, a cantora imprime um peso maior às notas graves, produzindo um timbre de voz escuro e rouco, que incide precisamente sobre o sintagma *vieux royaume*. Assim, justamente ao se aproximar do limite da tessitura de sua voz de mezzo-soprano, a cantora traz

⁵¹ “Expression remontant au Moyen Âge et désignant alors les champs comme de grands espaces de liberté, la fuite du contrôle social. Elle signifie donc prendre la fuite, s’affranchir des contraintes qui nous pèsent.” Disponível em <<http://www.linternaute.fr/expression/langue-francaise/1012/prendre-la-cle-des-champs/>> Acesso em set. 2019.

imagens que transmitem uma sensação de afastamento e, pesando um pouco mais as notas graves, enfatiza o aspecto sombrio de um velho reino esquecido na noite.

Levando em conta os critérios do Pentatlo de Low, podemos concluir que há um equilíbrio entre cantabilidade, naturalidade, ritmo, sentido e rima, havendo considerável fidelidade com relação a esses dois últimos aspectos. No que concerne ao aspecto semântico, como foi dito, Bĩa optou por traduzir literalmente apenas algumas palavras-chave e explorou uma gama de possibilidades de sentidos relacionados ao universo do romance de cavalaria, sem, no entanto, perder o tom infantil. Para além da palavra cavalo, que na nossa leitura funcionou como porta de entrada para o universo do romance de cavalaria, talvez o título “João e Maria” também tenha servido de inspiração nesse sentido, já que trata-se de uma fábula inserida em uma tradição oral, advinda do período medieval, que assumiu traços culturais de seus países receptores ao longo do tempo.

Apesar de Bĩa não ter performado com precisão o “agora eu era”, tão importante na canção original, ela manteve a suspensão do tempo por meio do emprego do imperfeito, além dos chamamentos no imperativo, aspecto estruturante da canção original. Em *Le Chevalier* ocorre uma descrição sistemática a partir da “pedra angular”, que resulta em um fio narrativo mais coeso. Concluímos, então, que se Chico Buarque constrói uma coesão a partir da variação do jogo infantil, em sua versão, Bĩa Krieger (re)constrói uma coesão por meio da manutenção de um mesmo campo semântico, com espessamento narrativo.

3.3 “A Rita”: entre oralização e musicalização

Gravada no álbum *Chico Buarque de Hollanda* (1966), primeiro LP do compositor, lançado pela RGE, “A Rita”⁵² está entre as canções de seus primeiros dois discos que “Chico ainda canta com o maior prazer” (WERNECK, 1989, p.24). Diferentemente das outras duas canções analisadas neste trabalho, em “A Rita”, letra e música foram compostas por Chico. Trata-se de um samba que divide o mesmo álbum com outros sambas de grande sucesso, como “Olê, olá”, “Tem mais samba” e “Pedro Pedreiro”. Conforme aponta Wagner Homem (2009, p.233), o ano de 1966 marcou não somente o lançamento de seu primeiro disco, mas o grande sucesso da canção “A Banda”, que chegou a vender cem mil cópias em uma semana, após ter dividido o primeiro prêmio com “Disparada”, de Theo de Barros e Geraldo Vandré, no II Festival de Música Popular Brasileira, produzido pela Record. Além disso, convém mencionar que, nesse mesmo ano, Chico teve o seu primeiro conflito com a censura militar, que proibiu a sua canção “Tamandaré”, incluída no repertório do show *Meu Refrão*, por considerar que nela havia frases ofensivas contra o patrono da Marinha que, à época, tinha o seu rosto estampado nas cédulas de um cruzeiro. É preciso, portanto, não perder de vista que o disco foi lançado pouco tempo depois do Golpe Militar de 1964, período em que novos mecanismos de censura eram criados:

A censura prévia era uma atividade legal do Estado desde a Constituição de 1934 – que introduziu no sistema jurídico a censura prévia aos espetáculos de diversões públicas. A Constituição de 1937 aumentou a área de atuação da censura, incluindo a radiodifusão. A Constituição de 1946 ratificou os ditames acerca da censura que já existiam na Constituição de 1937. A partir de 1965, uma nova legislação censória foi sendo construída pelo regime militar, aproveitando muitos artigos já existentes e criando novos mecanismos que melhor atendessem às suas necessidades coercitivas. A ação censória, institucionalizada em códigos e leis, foi orientada no sentido de preservar a moral vigente e o poder constituído. (CAROCHA, 2006, p.195)

Embora o enfoque desta análise não seja propriamente a “linguagem de fresta” empregada por Chico para driblar a censura, convém apontar que, como já foi dito, algumas,

⁵² Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=xP_2lD8-6Yc > Acesso em dez. 2019.

imagens de “A Rita” trazem à tona o campo semântico do silenciamento, uma possível alusão à censura instaurada no período em questão:

Levou meu sorriso/ No sorriso dela/ Meu assunto

Levou os meus planos / Meus pobres enganar / Os meus vinte anos

O meu coração / E além de tudo / Me deixou mudo / Um violão

Há quem diga, inclusive, que essa canção pode ser lida como uma alegoria da ditadura, desde o seu título, que se tivesse a letra R trocada por D, ficaria “A Dita”, abreviação comumente empregada à época em referência à ditadura militar. Retomando a noção de poesia resistência, mobilizada por Meneses (2002) para estabelecer um paralelo entre a obra cancional de Chico Buarque e a história do Brasil durante o período da ditadura militar, vale apontar a predominância da vertente do lirismo nostálgico em “A Rita”:

Não apenas a Banda passa, e o poeta chama outros para vê-la passar; o amado de Madalena fica “a ver navios” — atitude semelhante a do namorado em *Fica* em *Será que Cristina Volta* e em *Rita* (todos suspirando pelo retorno a uma situação em que a felicidade parece que tinha acontecido). (MENESES, 2002, p. 45)

Por outro lado, a presença de uma protagonista anti-herói é um elemento que se afina mais com a vertente crítica, já que propõe “uma verdadeira desmistificação da mulher, do amor e da relação entre sexos”. (MENESES, 2001, p.67) Conforme explicita Meneses, a “ruptura com o discurso habitual sobre a mulher” (idem) é uma constante na obra cancional de Chico Buarque, que, em canções como “Meu Amor”, “Se Eu Fosse o Teu Patrão” e “Uma canção desnaturada”, “empreende uma crítica radical e desesperada dos valores sancionados pela moral burguesa” (MENESES, 2001, p.74). Convém, contudo, lembrar que a visão não romantizada do feminino já estava presente em muitos sambas da década de trinta, notadamente na obra de Noel Rosa, que foi uma das principais referências musicais de Chico Buarque no início de sua carreira. Com efeito, sambas de Noel como “O gago Apaixonado”, “Julieta” e tantos outros, têm como tema principal o mau comportamento de uma mulher, que provoca sofrimento no sujeito da letra da canção.

Assim como nas duas outras canções analisadas neste trabalho de pesquisa, “A Rita” trata do tema da disjunção por iniciativa da mulher. Nessa canção, porém, a protagonista encarna com mais intensidade o papel da *femme fatale*, sobretudo no que concerne ao aspecto devastador da atuação dessa estirpe de mulheres na vida dos homens que se apaixonam por elas, suas vítimas. Em “A Rita”, a ideia de passividade implicada nesse tipo de relação é acentuada pelo fato de o narrador não ser sujeito de nenhum verbo. Do início ao fim, o relato se concentra apenas na ação destrutiva da protagonista. Todos os verbos empregados pertencem, pois, ao campo semântico da perda: levou; arrancou-me; matou; causou perdas e danos; deixou mudo.

Em nenhum momento a Rita é tomada como interlocutora, de modo que não há presença de dêiticos imperativos e vocativos, como ocorre em “João e Maria” e em “Retrato em Branco e Preto”. Nessa canção, o processo de figurativização (ou oralização) é assegurado pela presença dos tonemas, que, como vimos, “são as inflexões que finalizam as frases entoativas, definindo o ponto nevrálgico de sua significação.” (TATIT, 1996, p.21)

Ao longo de “A Rita”, o sujeito do poema narra diferentes dimensões da atuação devastadora da personagem principal, que lhe subtrai desde o sorriso — que, nesse contexto, pode funcionar como metonímia para alegria — até o coração. Antes de investigarmos os procedimentos utilizados por Chico para persuadir os ouvintes⁵³, convém mencionar uma declaração dada por ele sobre o disco no qual se insere a canção em exame:

Pouco tenho a dizer além do que vai nestes sambas. De "Tem mais samba" a "Você não ouviu" resumo 3 anos da minha música. E nestas linhas eu pretendia resumir a origem de tudo isso. Mas o samba chega à gente por caminhos longos e estranhos, sem maiores explicações. A música talvez já estivesse nos balões de junho, no canto da lavadeira, no futebol de rua... É preciso confessar que a experiência com a música de "Morte e vida Severina", devo muito do que aí está. Aquele trabalho garantiu-me que **melodia e letra devem e podem formar um só corpo**. Assim foi que, **procurei frear o orgulho das melodias**, casando-as, por exemplo, ao fraseado e repetição de "Pedro pedreiro", saudosismo e expectativa de "Olê, olá", angústia e ironia de "Ela e sua janela", alegria e ingenuidade de "A banda" etc. Por outro lado a

⁵³ É importante lembrar que, embora estejamos tratando de um produto vendido no mercado fonográfico, o termo persuasão, aqui, não é usado no sentido mercadológico, e sim semiótico. Como vimos, trata-se do equilíbrio de técnicas usado para se obter uma naturalidade capaz de transmitir “a impressão de que o tempo da obra é o mesmo da vida.” (TATIT, 1996, p. 18) Nesse contexto também entram em jogo os efeitos sonoros dos recursos poéticos, que propiciam maior fluidez à canção, ajudando a fazê-la penetrar nos ouvidos receptores.

experiência em partes musicais (sem letra) para teatro e cinema, provou-me a importância do estudo e da pesquisa musical, nunca como ostentação e afastamento do "popular", mas sim como contribuição ao mesmo.

Interpretamos o ato de “frear o orgulho da melodia” como o procedimento malabaresco, já mencionado neste trabalho, de busca pelo equilíbrio entre musicalização e oralização. Nesse contexto, o “orgulho da melodia” pode ser associado ao encanto gerado pelas “tensões melódicas [que] fazem do artista um ser grandioso que se imortaliza no timbre” (TATIT, 1996, p.14) Assim, “frear” esse processo significa buscar o equilíbrio entre o encanto da melodia e a eficácia da fala. Em suma, no trecho supracitado, Chico coloca em jogo o embate entre a voz que canta, prenunciadora de “um corpo materializado nas durações melódicas” (TATIT, 1996, p.16) e a voz que fala, da qual “emana o gesto oral mais corriqueiro, mais próximo da imperfeição humana. É quando o artista parece gente. É quando o ouvinte se sente também um pouco artista”. (idem) Paradoxalmente, em “A Rita” o esforço parece ter ocorrido em função de uma busca pela despreensão.

Como foi dito, “A Rita” divide o mesmo álbum com “Pedro Pedreiro”, canção que introduziu Chico no cenário musical brasileiro. Sobre esse último samba, que foi composto anteriormente à canção em exame, o compositor fez uma revelação que deve ser levada em conta nas análises de sambas compostos por ele nesse período:

Tem uma coisa sobre "Pedro Pedreiro" que nunca me lembrei de dizer: não tem nada a ver com samba antigo, era pós Bossa Nova, mas tem a ver com uma coisa que me impressionou muito naquele tempo – o violão percussivo do Jorge Ben. Não sabia fazer o violão dele, mas fiquei muito impressionado com aquilo. (HOMEM, 2009, p.26)

Apesar de não considerarmos que ocorra o mesmo com “A Rita”, convém chamar atenção para a imitação do pandeiro por parte do violão nessa canção e também para outro aspecto, concernente à presença da fala, que não foi mencionado por Chico, mas que acreditamos ter influenciado a sua obra nesse período: a importância da figurativização na obra de Jorge Ben. Para Acauam Oliveira (2012, p.141), se a bossa nova parte da racionalização de infinitas possibilidades de compatibilização entre letra e melodia, “Jorge Ben constrói sua dicção a partir dos elementos figurativos que tencionam com a instabilidade da fala toda possibilidade de sistematização.” Assim, com base na declaração de Chico sobre “frear o orgulho da melodia” e no exame de suas canções desse período, talvez possamos dizer que, a

despeito de toda a sua admiração por João Gilberto (o “pai da bossa nova”), o seu projeto nesse período não “tende para uma musicalização possível no interior da canção” (idem), característica da bossa nova — que, por isso mesmo, ainda segundo Acauam Oliveira, tem “alto valor simbólico entre as classes intelectualizadas”. Acreditamos, pois, que, nesse período incipiente de sua carreira, houve um esforço semelhante ao de Jorge Ben, que “[reconduziu] a canção para seu lugar de origem, o equilíbrio delicado e sempre em negociação entre melodia e fala”. Contudo, não podemos deixar de reconhecer, em “A Rita”, a influência do samba da “Época de ouro”, a começar pela composição dos instrumentos (trompete, violão, pandeiro, flauta e cavaquinho).

Voltando à presença das inflexões da fala na canção, procedimento de destaque em “A Rita”, conforme vimos no capítulo teórico-metodológico deste trabalho, o ponto de partida para se examinar as figurativizações em qualquer canção são os dêiticos e os tonemas (TATIT, 1996, p. 21) No caso de “A Rita” a presença da fala é assegurada sobretudo pelos tonemas. Nesse contexto, convém lembrar que Chico ainda estava iniciando os seus estudos musicais, e que “a audácia de se compor melodias sem formação musical só pode se apoiar nas entonações naturais da linguagem oral”. (TATIT, 1996, p.22) Além disso, como já vimos, a música sempre vem em primeiro lugar para Chico Buarque. Sobre o seu processo de composição, Chico esclareceu, em uma entrevista:

“Nunca escrevo a letra antes da música. Muitas vezes surge a música e a letra vai se esboçando ao mesmo tempo; outras vezes a música vai ficando pronta, ainda não tem letra e a letra vem depois. Mas nunca escrevi uma letra sem música, nunca me aconteceu. Nunca, nunca, nunca”. (In WEINSCHLBAUM, 2006, p.229)

Acreditamos, pois, que em “A Rita” Chico criou um “acontecimento, selecionando unicamente o que [foi] possível desenvolver nos limites da canção”. (TATIT, 1996, p.19) Assim, “cada fragmento melódico elaborado [delimitou] uma área e os pontos de acento que [nortearam] o processo de seleção linguística”. Vejamos como esse procedimento se deu ao longo da canção.

Podemos considerar que, em “A Rita”, há apenas um tema A e uma variação A’, que coincide com a segunda parte da letra. Ambos são divididos em blocos de antecedente (pergunta) e consequente (resposta). Os versos estão vinculados aos antecedentes e consequentes, de modo que os motivos em semicolcheias e síncopas são associados ao ritmo

dos versos⁵⁴. Assim, quanto maior é a densidade das semicolcheias — o que implica mais acontecimentos musicais — maior é o número de objetos levados pela Rita.

Identificamos um antecedente (pergunta) coincidindo com o verso “A Rita levou meu sorriso” e um consequente (resposta) sobre o qual recai o verso “No sorriso dela meu assunto”. Nesse segundo verso vale a pena chamar atenção para o tonema descendente. Como vimos, “uma voz que inflete para o grave, distende o esforço da emissão e procura o repouso fisiológico, diretamente associado à terminação asseverativa do conteúdo relatado.” (TATIT, 1996, p.21) Temos, pois, a impressão de que a característica descendente da frase melódica reflete no conteúdo linguístico do verso em questão, que trata de uma ruptura. Assim, a sensação de finalização trazida pelo movimento descendente das colcheias e semicolcheias é aproveitada para exprimir a falta de assunto decorrente do abandono por parte de sua amada.

Em seguida, Chico lança mão de um verso que necessita de complemento para fazer sentido (“Levou junto com ela”), incidindo sobre um compasso no qual a melodia é ascendente e cuja última nota é a sétima do acorde. Como se sabe, nesse tipo de música, a tensão gerada pela sétima pede uma resolução. Assim, temos a impressão de que Chico buscou entrelaçar sintaxe musical e sintaxe da frase linguística para gerar “um só corpo”, uma vez que ambas pedem uma continuação. Trata-se de um tonema ascendente. Conforme, explica Acauam Oliveira (2012, p.137):

Os tonemas ascendentes possuem então uma cifra tensiva, ou temporal, de continuidade, sugerindo complemento, enquanto que os descendentes sugerem descontinuidade, ruptura. A partir desses dois princípios é que Tatit vai definir os mecanismos básicos de estabilização da fala na melodia, ou seja, como na canção a melodia recupera sistematizando esses princípios de organização melódica da fala.

O complemento que segue (“o que me é de direito”) precede um consequente com maior número de semicolcheias em comparação ao primeiro consequente mencionado acima (o que coincide com o segundo verso). É interessante observar, igualmente, que o último verso desse consequente traz uma ideia de adição (“e tem mais”), que parece relacionar-se à densidade maior de semicolcheias circunscrita a ele. Além disso, esse verso antecipa a enumeração expressa nos versos seguintes, que recaem sobre motivos melódicos de notas repetidas. Assim, no verso “Levou seu retrato, seu trapo, seu prato”, as aliteraões e paranomásias incidem sobre

⁵⁴ A partitura está disponível nos anexos.

motivos melódicos de notas repetidas, quase como se a reiteração das consoantes refletisse a repetição das notas. Chico consegue um efeito bem parecido com a entonação dada a esse tipo de frase linguística de enumeração, na qual a inflexão da voz permanece a mesma.

Nesse trecho, convém explicitar a coexistência de figurativização e de tematização. A ausência de grandes saltos intervalares e a menor duração das notas “desvia a tensividade para a reincidência periódica dos temas. A pulsação e os acentos são privilegiados, assim como os ataques percussivos das consoantes (...)” (TATIT, 1996, p.14)

Ao investir na segmentação, nos ataques consonantais, o autor age sob influência do /fazer/, convertendo suas tensões internas em impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência. Trata-se, aqui, da tematização. (TATIT, 1996, p. 22)

É importante, no entanto, observar que, no caso de “A Rita”, a aceleração e a reiteração das consoantes não enaltecem a conjunção com valores eufóricos, como costuma ocorrer no procedimento da tematização⁵⁵, mas reiteram a disjunção com relação ao objeto de desejo do sujeito do poema. Há, portanto, uma contradição entre o conteúdo da letra, que fala sobre abandono, e a melodia alegre. Como se sabe, a tradição do samba de narrar acontecimentos tristes com um acompanhamento alegre reflete um processo histórico que acabou se impregnando em sua forma fonográfica: a transfiguração da dor em alegria, ocorrida desde a época da escravidão, quando, para espantar o banzo, os negros escravizados dançavam lundu e tantos outros ritmos de origem africana.

O verso “Que papel!” recai sobre um conseqüente no qual ocorre uma espécie de dissolução da densidade das notas.⁵⁶ Nesse momento, a intenção musical difere da que se seguia até então, tal como ocorreria com a entonação da frase linguística, se ela estivesse ocorrendo em uma situação de fala.

⁵⁵ No trecho a seguir, por exemplo, Tatit associa o procedimento de tematização a estados de conjunção:

A partir da letra, temos também indicações sobre o enaltecimento da conjunção do sujeito (intérprete ou personagem) com outro sujeito ou seu objeto de desejo, bem como, ao contrário, sobre o estado de insatisfação em que vive esse mesmo sujeito em virtude da ausência de seu bem-querer ou de seus principais valores. São indícios suficientes para sugerir, no primeiro caso, melodias de andamento acelerado com motivos recorrentes e, no segundo, melodias lentas que se expandem no campo de tessitura. (TATIT, 2016 p. 19)

⁵⁶ É importante esclarecer que, nesse contexto, o termo densidade diz respeito a uma quantidade maior de ataques e acontecimentos sonoros.

Nos versos que seguem, o sujeito da letra da canção fala de objetos que lhe são caros: “Uma imagem de São Francisco / “E um bom disco de Noel”. O fato de a maior parte das sílabas poéticas desse trecho incidirem sobre notas mais agudas, parece relacionar-se ao apreço que ele lhes confere. Ao mesmo tempo, a manutenção das notas agudas até o fim da frase musical quebraria o padrão de tonemas descendentes que, nessa canção, está associado à ideia de perda/rompimento. Então o arco melódico adquire característica descendente no fim da exposição do tema A. Nesse contexto, convém observar, ainda, que a menção a Noel Rosa, feita justamente em um samba que se insere na mesma tradição desse sambista, pode configurar uma operação metalinguística, que, inclusive, reafirma a influência de Noel Rosa nos sambas de Chico Buarque.

Na segunda parte da letra, percebe-se uma predominância de nasais, em consonância com o lamento do sujeito. Nesse contexto, o verso “A Rita matou nosso amor de vingança” parece fornecer uma pista sobre acontecimentos anteriores que podem ter motivado a partida de Rita. Assim, é como se outra camada narrativa, localizada no passado do passado, se entrelaçasse sutilmente à matéria narrada, ainda que nada seja revelado a respeito das motivações da personagem.

(...) “A dicção de Chico está visceralmente comprometida com o mito, o drama e as emoções próprios do pensamento narrativo. (...) Suas sínteses são narrativas, não icônicas⁵⁷. Num estado de paixão imbricam-se **vários programas narrativos**, o que vai definir o teor tensivo do texto é o seu teor de compatibilização com a melodia. (TATIT, 1996, p.238, grifo nosso)

Nos versos que seguem, é mantido o padrão de tonema descendente em consonância com o campo semântico da perda/prejuízo (“Nem herança deixou”) e o tonema ascendente sugerindo continuação (“Não levou um tostão/ Porque não tinha não”). Vale a pena chamar atenção para o grupeto de semicolcheias repetido sobre o qual incide o verso “Porque não tinha não”, que repete o advérbio “não” pela terceira vez na mesma frase linguística, em consonância com a repetição musical que se opera.

O verso “Mas causou perdas e danos”, por sua vez, recai sobre um motivo melódico de notas repetidas, que culmina em uma desaceleração e alongamento da nasal, gerando o contraste necessário para ampliar a carga passional, em consonância com o acontecimento relatado. No

⁵⁷ Como exemplo de canções que produzem iconizações, podemos citar: “Pelo telefone”, “O que que a Baiana tem?”, “Bim Bom”, “Batmacumba” etc. (TATIT, 1996, p.237)

fim da canção, elementos eufóricos, que dizem respeito à juventude do sujeito do poema, incidem sobre notas mais agudas. Nesse contexto, o verso “Os meus vinte anos” recai sobre a parte mais aguda da melodia, em relação com a ideia de auge da vida. Por fim, o tonema descendente vinculado à frase asseverativa do último verso reafirma a ideia de aniquilamento desse sujeito, que é reiterada ao longo de toda canção. Nesse contexto, os versos “Me deixou mudo/um violão” são seguidos por uma espécie de breque do violão, como se ele estivesse reclamando por causa do agravo sofrido.

No que concerne à adequação entre melodia e letra buscada no âmbito da composição solo, convém acrescentar que...

As melodias que já nascem com seus versos denotam origem mais prosódica que musical. Mesmo que se acomodem em notas precisas, seus contornos perfazem itinerários típicos das entoações que acompanham nossos discursos diários. Por outro lado, essas frases não foram escolhidas pelo rendimento que teriam na construção geral do tema da letra, mas, sim, pela compatibilidade que mantêm com seus respectivos segmentos melódicos. (TATIT, 2016, p.14)

3.4 “Rémi”: um samba híbrido em francês

<p>Rémi (1997) Bia Krieger</p> <p><i>Rémi m'a volé le sourire Son sourire à lui s'est envolé Il avait pour bagage un morceau de ma vie ma raison, mes idées, mes soucis Il a pris ses clés, son mouchoir, ses papiers Ses Tintins Il a pris ses lubies d'artiste Et mon disque d'Higelin</i></p> <p><i>Rémi m'a laissé toute vidée Lessivée Dans le silence hébétée Il a pas pris de son Il n'avait rien du tout Mais bonjour les dommages Adieu mon courage, il a pris mes vingt ans Il a volé mes plans, Rémi m'a pris l'espoir Mais pire que tout il a tordu le cou à ma guitare Pour m'achever il a fauché le ré de ma guitare Ça me désole il a volé le sol de ma guitare Mais pire que ça il a piqué le la de ma guitare Reviens, Rémi! rapporte-moi le mi de ma guitare!...</i></p>	<p>A Rita (1966) Música e Letra: Chico Buarque</p> <p>A Rita levou meu sorriso No sorriso dela Meu assunto Levou junto com ela O que me é de direito E arrancou-me do peito E tem mais Levou seu retrato, seu trapo, seu prato Que papel! Uma imagem de São Francisco E um bom disco de Noel</p> <p>A Rita matou nosso amor de vingança Nem herança deixou Não levou um tostão Porque não tinha não Mas causou perdas e danos Levou os meus planos Meus pobres enganos Os meus vinte anos O meu coração E além de tudo Me deixou mudo Um violão</p>
---	--

Assim como “*Le Chevalier*”, a versão em francês de “A Rita”, “*Rémi*”,⁵⁸ integra o álbum *La Mémoire du Vent* e divide a mesma faixa com a interpretação da canção original na voz de Bia Krieger. Nessa versão, o que, de pronto, chama a atenção é o arranjo musical que se afasta consideravelmente da canção original. “*Rémi*” não é um samba-canção tradicional, mas, ao mesmo tempo, não pode ser considerada como um samba-jazz, se a compararmos com músicas do álbum *Meireles e os Copa 5*, por exemplo, samba-jazz por excelência. Ao mesmo

⁵⁸ Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=z_0Na_VF5Yw> Acesso em dez. 2019

tempo, detecta-se uma influência da bossa-nova na levada do violão, mas que também não passa de uma influência sutil. Trata-se, pois, de um samba híbrido.

Conforme explica Anais Fléchet (2017, p.359), após terem deixado a esfera das danças latinas, os ritmos brasileiros, “passaram, nos anos de 1960 e 1970, ao campo das ‘músicas negras’, com o jazz, o soul, o funk e o reggae”. Assim, para a crítica francesa, “a música brasileira [passou a ser] uma componente afro-americana que preparou o terreno privilegiado da *word music* a partir dos anos 1980. (FLÉCHET, 2017, p.360) Esses dados históricos são relevantes, se considerarmos que a obra cancional de Bïa é classificada dentro do gênero *word music*, o que talvez explique a hibridez de estilos presente na versão em exame.

A introdução com solo de trompete da canção original, tão característica dos sambas da “Época de ouro”, dá lugar a uma introdução com improvisações vocais e solos de guitarra acústica com movimentos escalares, que ambientam a canção no universo do jazz. É importante não perder de vista a triangulação entre Brasil, Estados Unidos e França quando pensamos na influência jazzística em canções brasileiras introduzidas no mercado fonográfico francês:

Longe de se limitar ao cinema, a mediação norte-americana ocupou um lugar crescente na economia dos intercâmbios musicais entre a França e o Brasil a partir dos anos 1940, que Assistiram a uma relativa redução da centralidade cultural de Paris, em favor do eixo Nova York-Los Angeles. (...) Durante a Segunda Guerra, os Estados Unidos tornaram-se o principal polo de legitimação e distribuição da música brasileira — e, em geral, da maioria dos bens culturais — no mundo. (FLÉCHET, 2017, p.366)

Outro aspecto que chama a atenção em “*Rémi*”, desde o título, é a masculinização da personagem principal, que recebeu um nome francês talvez tão popular quanto o nome Rita, no Brasil, porém masculino. Sobre esse procedimento, Bïa declarou:

De uma forma inconsciente eu vou buscar uma coisa na qual eu possa ser a protagonista ou encarnar a feminilidade do papel. Na canção “A Rita”, por exemplo, eu feminizei o narrador. Originalmente um homem conta como a Rita agiu. (In CASSIANO, 2018, p.198)

Nesse contexto vale ressaltar o peso da subjetividade em um projeto tradutório como esse, no qual os papéis de tradutora e de intérprete se confundem. Essa procura pela “feminilidade do papel” é muito recorrente entre cantoras, que, por meio desse procedimento,

buscam uma interpretação mais verdadeira. Assim, é relativamente comum ouvir intérpretes famosas, como Maria Bethânia e Elza Soares, feminizando o sujeito da letra da canção.

Em “Rémi”, o tema A e sua reexposição A’ ganham outra cara, por meio das mudanças melódicas e rítmicas que se operam e dos acréscimos de frases musicais e de versos, convivendo em um arranjo com influência do jazz. Desta vez partiremos de uma tradução semântica da versão em francês, a fim de examinarmos as aproximações buscadas por Bia:

Rémi

Rémi roubou meu sorriso

O sorriso dele se foi

Ele tinha por bagagem um pedaço da minha vida

Minha razão, minhas ideias, minhas preocupações

Ele pegou suas chaves, seu lenço, seus papéis

Seus Tintins

Ele levou seus caprichos de artista

E meu disco de Higelin

Rémi me deixou vazia

Esgotada

No silêncio atordoada

Ele não levou um centavo

Ele não tinha nada

Mas bom dia, prejuízos

Adeus minha coragem, ele levou meus vinte anos

Ele roubou meus planos, Rémi pegou minha esperança

Mas o pior de tudo, é que ele torceu o pescoço do meu violão

Para acabar comigo, ele cortou o Ré do meu violão

Isso me desola, ele roubou o Sol do meu violão

Mas pior que isso, ele roubou o Lá do meu violão

Volte, Rémi! Traga-me o Mi do meu violão!

O tema do abandono é mantido, bem como a ideia de passividade por parte do sujeito da letra, que, assim como na canção original, não é sujeito de nenhum verbo. A maior parte dos verbos continua no campo semântico da perda/abandono, o que nos dá uma pista sobre a “pedra

angular”, em termos semânticos, sobre a qual se apoia a versão. No primeiro verso, a versionista aproveita a existência de uma paroxítona em francês⁵⁹, correspondente ao substantivo sorriso (*sourire*), e propõe uma tradução quase literal. Acreditamos que esse verso pode ter sido a “porta de entrada” utilizada por Bïa para iniciar a sua versão. Sobre esse processo inicial de trabalho, a versionista explica: “São como várias camadas de verniz, uma atrás da outra. A primeira é bem bruta, é bem assim: “há alguma frase aqui que, de cara, eu já sei como vou falar?” Então vou procurar alguma portinha de entrada.” (In CASSIANO, 2018, p.195)

O segundo verso, por outro lado, traz um afastamento semântico significativo, já que não contempla a ideia de perda de foco diante da ausência da amada, tão importante na construção do sentido da canção original. Contudo, é mantido o tonema descendente em consonância com uma ideia de finitude. Dessa vez, porém, é o sorriso do amado que “voa”, ou seja, desaparece. É interessante observar que, se o trecho original correspondente soa mais “sequinho”, com colcheias e semicolcheias destacadas umas das outras, em consonância com a sensação de falta de assunto, a versão de Bïa traz ligaduras justamente no particípio passado *s'est envolé*, propondo o que parece ser um jogo relacionado à fluidez do voo.

A ideia de perda de *moyens* é recuperada nos versos seguintes, nos quais se mantém, o tonema ascendente, sugerindo continuidade. Assim, a sentença *Il avait pour bagage*, que exige um complemento, recai sobre a melodia ascendente, tal como ocorre na canção original. A diferença é que Bïa optou por manter o complemento no mesmo verso (*Il avait pour bagage un morceau de ma vie*), o que faz diferença apenas na disposição dos versos, mas não na maneira como será ouvida a junção de melodia e letra.

Nos versos seguintes, para além da manutenção da densidade das semicolcheias em prol da letra escolhida e da coexistência de figurativização e da tematização mantida por meio dos “ataques percussivos das consoantes”, vale a pena chamar atenção para a escolha, no mínimo divertida, de traduzir o verso “Que papel!” por “*Ses Tintins*”, em referência à série belga de revistas em quadrinhos *As Aventuras de Tintim* (1929). Essa escolha ilustra um tipo de solução que leva em conta os seguintes critérios: cantabilidade, em respeito à prosódia; a manutenção do ritmo original; a naturalidade, uma vez que se mantém o campo semântico de objetos não valiosos (*Il a pris ses clés, son mouchoir, ses papiers*) — presente, aliás, na letra original —;

⁵⁹ Durante a nossa entrevista, Bïa apontou a menor ocorrência de paroxítonas na língua francesa como um dos elementos que dificultam a tradução de canções do português para o francês.

a rima, que será produzida com *Higelin*, logo em seguida; de certo modo, o sentido, já que as revistas são feitas de papel.

O verso *Il a pris ses lubies d'artiste*, tradução para “Uma imagem de São Francisco”, ilustra, por sua vez, para além do respeito ao ritmo e à prosódia, uma busca por semelhança fonética com o original, aspecto considerado importante no projeto tradutório de *Bia*: “Assim, dentro das possibilidades de uma frase, vou sempre buscar aquela que dentro da melodia oferece mais semelhança fonética com relação ao original.” (In CASSIANO, 2018, p.197)

Sobre a referência a Jacques Higelin, um cantor francês pop famoso no início dos anos 1970, se consideramos que, diferentemente de Chico, *Bia* se insere em uma estética mais ligada à música pop, faz todo sentido que ela tenha optado por mencionar um cantor pop e não um sambista. Ademais, para que o trecho fizesse sentido para o seu público receptor, foi preciso encontrar um artista que fosse conhecido na França. Trata-se, pois, de um claro exemplo de escolha tradutória que atende ao critério de naturalidade. Ainda sobre esse critério, vale mencionar que o registro coloquial, mantido na versão, foi enriquecido por gírias e expressões idiomáticas francesas. Em “*Rémi*”, há um tom humorístico, acentuado sobretudo nos trechos de acréscimos de letra e música, que intensificam o aspecto ambíguo de um sujeito que relata uma situação triste no contexto de uma música alegre. O humor, nesse contexto, parece ter sido uma maneira encontrada por *Bia* para transmitir a noção de transfiguração da dor em alegria, tão cara aos ritmos brasileiros.

É indagar a si mesma: “se eu fosse cantar isso, eu conseguiria transmitir a emoção que eu recebi com a música?” Ou mesmo a risada, se for uma música mais cômica, ou transmitir um determinado conteúdo político. Eu consigo transmitir imagens para que meu ouvinte faça o filme por si mesmo (...)?” (KRIEGER, 2018, p.199)

Na segunda parte da letra são operadas mudanças mais evidentes na música e modulações na voz, que reafirmam um projeto influenciado pelo jazz. Os tonemas ascendentes e descendentes são mantidos, respectivamente, nos trechos *Il a pas pris de sou, Dans Le silence hébété e il a tordu le cou à ma guitare*. A partir desse ponto, *Bia* optou por acrescentar trechos de melodia e letra, que reforçaram a imagem do violão emudecido, retirando quatro de suas cordas, uma em cada verso. Nesse contexto, foram acrescentados, igualmente, dêiticos imperativos (*Reviens, Rémi! rapporte-moi le mi de ma guitare!...*, trazendo um aspecto de presentificação enunciativa, que, como explica Tatit (1996, p.18), tem a função de transmitir a

sensação de que “o tempo da obra é o mesmo da vida”. Por fim, convém chamar atenção para o fraseado da voz no último verso, que termina com uma tensão, procedimento recorrente no contexto do jazz, no qual a resolução por vezes não é imprescindível.

Concluimos, pois, que “*Rémi*” é resultado de um projeto de tradução que visou a intensificar o aspecto jocoso da canção “A Rita”, em consonância com a leveza da personalidade musical de Bïa Krieger, no âmbito de uma interpretação influenciada pela linguagem do jazz. Como já foi dito, a escolha de um tratamento musical jazzístico pode ter sido motivada pela triangulação Brasil, Estados Unidos e França, que influenciou a veiculação — e consequentemente a recepção — da música brasileira no mercado fonográfico francês. A análise de “*Rémi*” nos permite supor que, nessa versão, Bïa optou por manter apenas os aspectos que foram interessantes para o seu projeto de samba híbrido, chegando no limite entre adequação à música preexistente e composição — no caso, de trechos adicionais. Nesse contexto, a versionista optou por feminizar o personagem principal, para poder identificar-se com ele, colocando-se, ela própria, como sujeito no centro dessa (re)criação.

3.5 Confluências poético-musicais em “Retrato em Branco e Preto”

Composta nos Estados Unidos por Tom Jobim, a peça instrumental “Zíngaro”⁶⁰ (cigano em italiano) — cujo título faria referência à condição de Jobim na época, em meio a inúmeras viagens (HOMEM, 2012, p.168) — foi incluída no elepê *A certain Mr. Jobim* em 1965. Em 1968, Chico Buarque introduz letra com o título “Retrato em Branco e Preto”, inaugurando a parceria com Tom Jobim.

No fim da década de 60, conforme nos lembra Lorenzo Mammì (2004, p.15), a influência da música de concerto se apresenta de maneira mais contundente na obra de Tom Jobim. O pesquisador aponta o desejo de se desvencilhar da polarização entre arcaísmo e modernização, vigente no Brasil no período mencionado, como uma das motivações que daria início à nova fase de Jobim. Para Mammì (2004, p.27), as três primeiras parcerias de Tom e Chico, gravadas em 1968, talvez representem “a liquidação da bossa nova e [de] sua época”. A esse respeito, o autor acrescenta:

“Pois é” é canção do amor em tempos difíceis, amor que admite o ressentimento; “Retrato em branco e preto”, do cansaço da repetição; “Sabiá”, do estranhamento. Tudo isso já estava na música de Jobim, na recuperação de um romantismo chopiniano e no afundar em uma ideia sempre mais introspectiva de natureza. Contudo é provável que isso nunca teria sido explicitado sem Chico Buarque. “Retrato em branco e preto” é exemplar, nesse sentido: a melodia, como se sabe, foi composta nos Estados Unidos, durante os anos de peregrinação de Tom Jobim e deveria representar, na intenção do autor, um músico pobre que empenha o violino e fica sentado numa praça, sem nada para fazer; foi Chico quem transformou essa amputação metafórica na descrição minuciosa de um vazio existencial. (2004, p.27-28)

“Retrato em Branco e Preto” ilustra, entre outras coisas, a introdução de sentimentos tristes nas canções bossa-nova, despidos, segundo Mammì (2004, p.19), da “aura de afetividade” presente nas letras de Vinícius de Moraes. “Aos sentimentos da bossa nova, [Chico] acrescenta algo que a bossa nova não expressara até então: o ressentimento, a raiva, a angústia,”(MAMMÌ, 2004, p.20).

As primeiras gravações de “Retrato em Branco e Preto”, feitas, respectivamente, pelo Quarteto 004 (1968), por Chico (1968), e por João Gilberto e Stan Getz (1976), são bastante

¹Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ROp5GEeXyJw>> Acesso em abr. 2019.

bossanovísticas. Já as gravações feitas com Elis Regina (1974) e para o disco *Tom Jobim Inédito* (2007), por exemplo, não apresentam a junção de melodia triste e acompanhamento alegre, tão característica da bossa nova. Nessas gravações⁶¹, a carga passional, que estava amortecida nas gravações *bossanovísticas*, parece reafirmar-se não só pela interpretação vocal, mas pelos procedimentos pianísticos, que, inclusive, evidenciam a citação ao *Estudo n° 6 - op. 10 de Chopin*, mencionada por Mammì (2000, p.6).

Com um conteúdo linguístico bastante coloquial, a canção apresenta um único elemento que destoa da linguagem corrente: o título⁶². Segundo Humberto Werneck (2006, p.115), “habituação que fora, quem sabe, em sua infância romana, a ver filmes *in colori* ou *in bianco e Nero*”, Chico acreditava que, no português, eram válidas as formas preto-e-branco e branco e preto. Tom Jobim teria tentado convencê-lo a mudar o título para “Retrato em Preto e Branco”, mas acabou cedendo quando Chico observou que, para preservar a rima com branco, teria que empregar algo como: “Vou colecionar mais um tamanco / Outro retrato em preto-e-branco”. (WERNECK, 2006, p.115)

Para além do episódio anedótico envolvendo o título “Retrato em Branco e Preto”, cabe mencionar que a ausência de cores de um retrato em preto e branco contribui para reforçar o caráter melancólico da canção. Melancolia essa de que está impregnada não somente a obra em questão, mas as demais dos três primeiros discos de Chico. Como vimos, para Adélia Bezerra de Meneses (2002, p.45), as canções dos seus três primeiros discos “revelam seu inegável distanciamento, fruto de uma profunda intensa, sincera — e adolescente — decepção política”. Segundo Meneses (2002, p.47), “o desencanto atinge máxima intensidade em “Retrato em Branco e preto””.

Na canção em exame, pisamos em terreno lírico do início ao fim. É a expressão da subjetividade do sujeito da letra que está no centro do discurso, que inclusive está em primeira pessoa. Assim, mesmo quando ele emprega a segunda pessoa, é para falar de si mesmo. Com efeito, a recorrência do pronome pessoal “eu”, que aparece seis vezes ao longo da canção, aparenta reforçar o seu caráter lírico. A partir do ponto de vista desse sujeito, tomamos conhecimento do seu processo de sofrimento cíclico, ocasionado pela atitude compulsiva de trilhar a mesma “estrada”, apesar de conhecer “as pedras do caminho”. Os passos que se

⁶¹ É importante destacar que foram feitas diversas gravações de “Retrato em Branco e Preto”. Aqui estão sendo mencionadas apenas algumas das gravações mais conhecidas, que constam na lista de discografia selecionada do *Cancioneiro Jobim* (JOBIM, 2006, p.248).

⁶² Devemos essa observação ao professor Dr. Walter Garcia (IEB-USP).

repetem estão em consonância com a repetição motívica ao longo da canção. Para Mammi (2004, p.28), “a circularidade da melodia em volta de poucos intervalos é um aspecto do estilo de Tom que “Retrato em branco e Preto” transforma em movimento obsessivo”.

Examinemos, então, elementos estruturais da música — composta, como foi dito, anteriormente à letra — que podem ter sido levados em conta (ainda que inconscientemente)⁶³ na construção da letra de Chico Buarque. Nesse contexto, cabe lembrar que, como já mencionamos, em suas parcerias, o seu trabalho como letrista consiste em tentar escrever uma letra que esteja em conformidade com a música, como ele mesmo explicou em uma entrevista: “(...) em todas as minhas parcerias, com Tom, Edu, Francis, [entre outros], tento descobrir a palavra que merece aquela frase musical.”⁶⁴

No primeiro tempo do compasso 1⁶⁵, a melodia apresenta o motivo seminal da peça: duas colcheias com movimento descendente e cromático. A peça se desenvolve com larga utilização de colcheias⁶⁶ com movimento descendente e com considerável utilização de cromatismo. Com efeito, os outros motivos derivam da mencionada dupla de colcheias apresentada no primeiro compasso, e por isso ela está sendo apontada como motivo seminal da peça.

Chamaremos de A o motivo criado com 2 duplas de colcheias com movimento descendente: um cromatismo e uma terça menor. Talvez possamos dizer que esse motivo contém a ideia de uma polifonia latente⁶⁷ na melodia, que será desenvolvida na peça. Nele, as notas do primeiro tempo e do segundo tempo das duplas de colcheias esboçam melodias que se movimentam cromaticamente se afastando uma da outra. Logo na primeira frase musical, há 6 ocorrências do motivo A, o que colabora para afirmar a relevância da repetição.

⁶³ É importante esclarecer que este estudo não tem por objetivo dissertar sobre o que teria se passado na mente dos autores da canção. Trata-se, antes de tudo, de apresentar interpretações possíveis com base em elementos que se apresentam na obra. No nosso caso particular, o fio condutor da análise são as relações entre texto e música, o que justifica o enfoque na letra e na melodia em detrimento de uma análise musical propriamente dita.

⁶⁴ Entrevista disponível em:

<http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_jb_95.htm> Acesso em abr. 2019.

⁶⁵ Esta análise se servirá da partitura com arranjo de Paulo Jobim, contida no volume *O cancionero Jobim: obras escolhidas* (JOBIM, 2006, p.116-119), que contou com revisão do próprio Tom Jobim. Serão exibidos alguns compassos ao longo do texto e a partitura integral estará disponível nos anexos.

⁶⁶ Com exceção dos fins de frase que apresentam notas com maior duração.

⁶⁷ Trata-se de uma melodia que sugere a presença de duas ou mais vozes.

FIGURA 8- motivo A.

No motivo B, primeira variação do motivo A, as vozes da polifonia latente entre a primeira e a segunda nota das duplas de colcheias já se separaram um semitom em relação ao motivo A, com uma segunda maior na primeira dupla e uma terça maior na segunda. Permanecem, contudo, separando-se cromaticamente: Ré, a primeira nota da primeira dupla do motivo B sobe para Ré #, a primeira nota da segunda dupla, enquanto Dó, a segunda nota da primeira dupla, desce para Si, a segunda nota da segunda dupla.

FIGURA 9- motivo B (com repetição).

No compasso 11, é introduzido o motivo C, cujas melodias da polifonia latente se movimentam em 1 tom descendente. O motivo C apresenta uma organização um pouco diferente: a primeira dupla de colcheias do motivo parece movimentar-se cromaticamente para a segunda dupla. Si - Lá se movimenta para Dó-Lá#.

FIGURA 10- motivo C.

Como vimos, no quinto compasso o âmbito da melodia começa a se abrir. No sexto compasso, mantendo o motivo das duas colcheias com movimento descendente, a melodia

desenha virtualmente um contraponto a duas vozes⁶⁸, no qual uma melodia ascende se afastando de um pedal⁶⁹. Esse efeito parece ter propiciado um desdobramento semântico do tema da repetição (pedal) e da separação (melodia que se afasta). Justamente nesse trecho, o sujeito da letra da canção exprime o efeito da solidão em sua psique, de modo que a separação gradual das colcheias parece refletir a separação entre ele e seu objeto de desejo (“E sei também que ali sozinho/vou ficar tanto pior”).

mais aos movimentos da linha melódica, muito elaborada, do que às exigências do baixo, que em geral é reduzido a um esqueleto. A forma da composição se estrutura a partir do canto, e não do baixo. É por isso que suas melodias, embora muito contidas em aparência, possuem um forte impacto emocional: cada pequena transformação, cada modificação de semitom, gera uma mudança no sentido geral da composição. (2004, p.2)

A surpresa harmônica mencionada ocorre no âmbito de dois versos de grande tensão emocional: primeiro em “O que que eu posso contra o encanto” e depois em “Pra lhe dizer que isso é pecado”. Nos dois versos mencionados, podemos notar uma significativa exposição de fragilidade por parte do sujeito da letra da canção e, por consequência, um aumento de sua tensão psíquica, que reverbera os acontecimentos musicais. Esse tipo de reverberação é mencionada por Luiz Tatit (1996, p.10):

O arranjador cancionista põe as tensões gerais da polaridade tonal a serviço das tensões locais de emissão das unidades linguístico-melódicas. É quando os acordes servem para desengatar e engatar os significados de cada momento. É quando a harmonia colabora para a expressão fórica (eufória ou disfória) de cada contorno.

No compasso 8, a melodia se movimenta para o grave, gerando um certo contraste pela maior variação motívica que se estende por 4 compassos. No compasso 13, apresenta-se um motivo que segue o mesmo perfil de C, o motivo D.

Nesse momento, retoma-se o motivo seminal contido no primeiro tempo do primeiro compasso da canção, que agora se eleva cromaticamente, da mesma forma que o motivo C.

FIGURA 13- motivo D

Convém observar que o emprego do adjetivo “mesmo” no plural (“mesmos tristes velhos fatos”) ocorre justamente quando o motivo seminal da peça é repetido 4 vezes. Sobre o

motivo D recai, igualmente, o verso “Vou colecionar mais um soneto” (na variação da melodia⁷⁰ e na coda). Temos, então, mais um exemplo de “relação isotópica” (TORRES, 2013, p.88) entre letra e música, que nos passa a impressão de ter sido construída para reverberar, no plano linguístico, a repetição contida no plano musical. Conforme explicita Luiz Tatit (2003, p.9), “se a reiteração e as tensões de altura servem para estruturar a progressão melódica, esses mesmos recursos podem ser transferidos ao conteúdo, de modo a construir uma significação compatível.”

Ainda na esteira das confluências entre os motivos melódicos e a letra, talvez seja importante ressaltar que, nos primeiros três versos da canção, que incidem sobre motivos A, ocorre a exposição da temática que será desenvolvida ao longo da canção. O fim já está previsto desde o começo: “Já conheço os passos dessa estrada/ Sei que não vai dar em nada/ Seus segredos sei de cor.” Assim como os motivos B e D, que também se repetem ao longo da peça, derivam do motivo A⁷¹, os versos seguintes reafirmam o que já foi dito no início.

A economia de material, sobretudo no âmbito da melodia, está em notável consonância com a ideia de repetição reiterada na letra. As passagens cromáticas ampliam a tensão musical e contribuem para reforçar a tensão psíquica relatada. A ideia de movimento cíclico por sua vez é reforçada pelo modo contínuo⁷² e pela repetição motivica das duas colcheias com movimento descendente, que Chico soube explorar muito bem, de maneira a gerar o que parece ser uma alusão aos passos do sujeito da letra da canção, inclusive com auxílio dos substantivos “passos” e “estrada”, logo no primeiro verso. Nesse contexto, a aliteração da consoante S surda parece evocar sibilos próprios de alguém que tem dificuldade de respirar durante uma caminhada: “Já conheço os passos dessa estrada / Sei que não vai dar em nada / Seus segredos sei de cor”.

No verso “Já conheço as pedras do caminho”, temos a impressão de que trata-se de uma menção ao poema “No Meio do Caminho”(1928) de Drummond, o que, apesar de soar de maneira bastante natural, pode não ter sido empregado gratuitamente, tendo em vista que o

⁷⁰ Que coincide com a segunda parte da letra.

⁷¹ Como foi dito, todos os motivos mencionados são compostos por duas duplas de colcheias com movimento descendente. Esse padrão para os motivos se estabeleceu, pela sua repetição, na primeira frase musical.

⁷² É quando um motivo puxa o outro, contrariando nossa expectativa de repouso. Nessa canção, esse procedimento ocorre nos compassos 8 e 24, por meio da junção, na mesma frase musical, dos versos “Vou ficar tanto pior / O que que eu posso contra” e “ Ainda volto a lhe escrever / Pra lhe dizer que isto é pecado”. Contudo, é importante assinalar que muitos intérpretes optam por fazer uma pequena pausa entre os versos mencionados. Nesse contexto, contrastamos a flexibilidade rítmica da interpretação de Elis Regina, que opta por alongar as colcheias e fazer mais pausas, à interpretação metronômica do coro no disco *Tom inédito*, que nos permite perceber o modo contínuo. Outro exemplo de canção que lança mão desse procedimento, porém de maneira mais contundente, é a canção “Águas de Março” de Tom Jobim.

poema mencionado também tem a repetição como elemento estrutural e abarca o campo semântico do cansaço (“Na vida de minhas retinas tão fatigadas”).

Como já foi dito, para Tatit, “o êxito da comunicação” entre locutor e ouvinte depende de alguns processos de persuasão que a semiótica chama de “sobremodalização”, ou seja, relações que normalmente são determinadas por quatro verbos modais: *querer*; *dever*; *saber*; *poder*.

A proximidade com a linguagem oral presente na letra de “Retrato em Branco e Preto” propicia a ocorrência do processo de figurativização, porém de maneira moderada. Além das sílabas tônicas recaírem sistematicamente sobre os tempos fortes da música — regra elementar de prosódia normalmente seguida à risca por Chico — é possível notar correspondências entre a entonação de algumas frases linguísticas e o perfil melódico de algumas frases musicais. O caso mais emblemático é o da única frase interrogativa da canção (“O que que eu posso contra o encanto?”), cujo pronome interrogativo “que” coincide com a elevação da melodia, assim como o verbo “posso”, lembrando a entonação dada a frases interrogativas desse tipo. Além disso, a frase linguística que recai sobre o trecho ascendente da melodia (“o que que eu posso”), necessita de um complemento (“contra o encanto”), sugerindo continuidade, o que configura, como vimos, um tonema ascendente. Nesse verso, a pergunta retórica funciona como uma espécie de lamento, reforçado pela ocorrência de *nasais* nesse e nos dois versos seguintes: “O que que eu posso contra o encanto / Desse amor que eu nego tanto / Evito tanto e que no entanto”. Ademais, a aliteração da consoante T e a recorrência da junção das consoantes T e R parecem relacionar-se, ao mesmo tempo, à ideia de embate, reafirmada sobretudo pela preposição “contra”, e ao dilaceramento causado pelos “mesmos tristes, velhos fatos” colecionados “num álbum de retratos”.

Na canção em exame, a principal figura passional parece ser a da impotência e, por consequência, a da amargura. Para Tatit (1986b, p.30), “a figura passional é sempre a manifestação de um arranjo de modalidades.” Conforme foi dito, segundo Tatit (1986b, p.26), o centro de tensão emocional de uma canção é constituído por algum tipo de estado juntivo. No caso de “Retrato em branco e preto”, a disjunção traria o equilíbrio (“Desse amor que eu nego tanto / Evito tanto”), mas o sujeito da letra não tem o poder de gerar esse equilíbrio. Pensando nos quatro verbos modais citados no capítulo teórico-metodológico (*querer*, *dever*, *saber* e *poder*), podemos constatar que, nessa canção, são explicitados, respectivamente, um saber (“Já conheço os passos dessa estrada/ Sei que não vai dar em nada/ Seus segredos sei de cor”) e uma

ausência de poder (“O que é que eu posso contra o encanto/ Desse amor que eu nego tanto/ Evito tanto). O poder parece estar nas mãos da outra actante, uma espécie de *femme fatale*⁷³, que consegue fazê-lo entrar em conjunção com ela a despeito de suas tentativas de escapar (“E que no entanto / Volta sempre a enfeitiçar”). Os arranjos modais em questão⁷⁴ dão origem à contradição que configura o “foco de tensão causador do estado emocional relatado”. (TATIT, 1986b, p.28).

Ainda sobre o processo de persuasão passional, é importante destacar, nessa canção, a ocorrência de notas longas em fins de frase, sobretudo aquelas que são precedidas por uma nota quarta abaixo. O aumento da frequência e da duração das notas, que consequentemente enfatiza as vogais, caracteriza, como vimos, o processo de persuasão denominado por Tatit de passionalização. Sobre as implicações desse procedimento, o linguista observa:

A tensão de emissão mais aguda e prolongamento das notas convida o ouvinte para uma inação. Sugere, antes, uma vivência introspectiva de seu estado. Daqui nasce a paixão que, em geral, já vem relatada na narrativa do texto. Por isso a passionalização melódica é um campo sonoro propício às tensões ocasionadas pela desunião amorosa ou pelo sentimento de falta de um objeto de desejo. (1996, p.23)

Na coda de “Retrato em Branco e Preto”, ocorre o mais significativo exemplo de passionalização da canção: a última nota da melodia (Sol) é sustentada uma quarta justa acima com relação à nota anterior (Ré), por três compassos, o que amplia a sensação de angústia do sujeito da letra justamente no fim da canção. A coda como um todo, sofre uma elevação tonal, surpreendendo ao modular para uma região⁷⁵ distante da tonalidade da peça, em Sol menor, como se o sujeito da letra da canção, desequilibrado pelo sofrimento psíquico, fosse arrebatado de seu centro.

É importante observar que todos os motivos melódicos indicados nesta análise abarcam não só a ideia de repetição, mas de insistência. A segunda parte da letra incide sobre a repetição da melodia, com exceção de alguns compassos, que são variados para que a melodia seja transposta uma oitava acima, como um prenúncio da elevação da coda. No plano da letra, a insistência da repetição é retratada por meio do retorno do sujeito à situação dolorosa (“Lá vou

⁷³ O emprego do verbo “enfeitiçar” e do substantivo “encanto” sugerem o caráter de mulher fatal aqui mencionado.

⁷⁴ que mobilizam um *saber* e uma ausência de *poder*.

⁷⁵ Essa modulação, que ocorre na coda, não tem tempo nem força suficiente para mudar a nossa percepção do centro acústico. Apesar da cadência em Sol menor, não o escutamos como uma tônica, e a peça termina com uma expectativa que não se resolve.

eu de novo como um tolo”) que já estava prevista no primeiro verso da canção. Nesse contexto, os oxímoros “Novos dias tristes / Noites claras” parecem refletir a atitude contraditória de “procurar o desconsolo”. Convém mencionar que essa figura de linguagem está presente também no título da canção, no par ambivalente “branco e preto”.

Na segunda parte da letra, o sujeito passa a empregar a segunda pessoa do singular, tendo a outra actante como interlocutora. Ocorre, então, uma espécie de apelo (“Pra lhe dizer que isso é pecado / Eu trago o peito tão marcado / De lembranças do passado”) que recai sobre a repetição da melodia contida na primeira parte da canção, porém transposta uma 8ª acima. Essa transposição amplia o teor passional desse apelo e parece remeter à elevação do volume da voz e à entonação ascendente de frases proferidas em situações de tensão emocional.

No âmbito dos quatro versos finais, ocorre a rima entre “razão” e “coração”. Levando em conta o poder da rima de condensar sentidos, talvez seja possível dizer que essa rima configura o duplo estrutural que constitui o núcleo de dor da canção. Isso porque “razão” pode relacionar-se ao *saber*, traduzido na “descrição minuciosa de um esvaziamento existencial” (MAMMÌ, 2004 p.18) e “coração”, por sua vez, parece relacionar-se ao *querer*, que entra em contradição com o *saber*, gerando, como foi dito, o foco de tensão.

No fim da canção, os versos “Vou colecionar mais um soneto / Outro retrato em branco e preto / A maltratar meu coração” recaem sobre o mesmo perfil melódico sobre o qual haviam recaído os versos “Com seus mesmos tristes velhos fatos / Que num álbum de retratos / Eu teimo em colecionar”. A ideia de insistência contida no plano linguístico, retratada pela retomada do mesmo campo semântico, inclusive com repetição do substantivo “retrato”, reflete, mais uma vez, a ideia de insistência contida no plano musical. Na coda, a repetição dos três últimos versos e do perfil melódico anterior é colorida por uma nova região harmônica. Nesse contexto, a sustentação da nota Sol, no final, além de ampliar o teor passional, como foi dito, colabora com a ideia de movimento cíclico, que permanecerá se repetindo *ad aeternum*.

A melodia de “Retrato em Branco e preto” apresenta uma sofisticação estrutural que Chico Buarque soube explorar, como um relicário de significados que emergem da estrutura musical e se desdobram em outra área do discurso, bordados na poesia de uma letra rigorosamente construída em função da melodia. Nessa canção, conforme afirma Torres (2013, p.81) “cada palavra é medida (...) nos seus aspectos fonoestilísticos”, para que “letra e melodia [andem] sempre de forma indissociável, gerando uma naturalidade no dizer do cancionista e ampliando o efeito de verdade do que é dito pelo enunciador.”

Assim como a música de Tom Jobim desenvolve variações muito próximas de um motivo, Chico Buarque explora facetas de um mesmo tema: um amor que maltrata. É como se os motivos melódicos correspondessem aos retratos em branco e preto que o sujeito da letra da canção teima em colecionar.

3.6 “*Portrait en Noir et Blanc*”: um abrandamento das tensões melódicas

<p><i>Portrait En Noir et Blanc</i> Bïa Krieger (2006)</p> <p><i>J'ai souvent marché sur ce chemin Qui ne me mène à rien de rien Ses secrets je les connais trop J'en connais les pièges et les détours Et je sais qu'un jour à mon tour J'y laisserai jusqu'à ma peau Mais comment faire pour qu'il s'efface Cet envoûtement tenace Qui me hante Que je chasse Qui me tourmente pourtant? De ses souvenirs si dérisoires Vieilles amours, vieilles histoires Vieux portraits en noir et blanc</i></p> <p><i>Me voilà partir vers mon mirage Retrouver le vieux naufrage Que j'ai tellement bien connu À moi les nuits blanches, les poèmes, L'œil cerné, les matins blêmes Je t'écris, je n'en peux plus Je veux te parler des errances De mes pauvres espérances Des sonnets que je balance Pour personne au gré du vent Une épave en plus à la dérive Un cœur en sang, une plaie vive Un portrait en noir et blanc</i></p>	<p>Retrato Em Branco e Preto (1968)</p> <p>Música: A. C Jobim Letra: Chico Buarque</p> <p>Já conheço os passos dessa estrada Sei que não vai dar em nada Seus segredos sei de cor Já conheço as pedras do caminho E sei também que ali sozinho Eu vou ficar, tanto pior O que é que eu posso contra o encanto Desse amor que eu nego tanto Evito tanto E que no entanto Volta sempre a enfeitiçar Com seus mesmos tristes velhos fatos Que num álbum de retrato Eu teimo em colecionar</p> <p>Lá vou eu de novo como um tolo Procurar o desconsolo Que cansei de conhecer Novos dias tristes, noites claras Versos, cartas, minha cara Ainda volto a lhe escrever Pra dizer que isso é pecado Eu trago o peito tão marcado De lembranças do passado E você sabe a razão Vou colecionar mais um soneto Outro retrato em branco e preto A maltratar meu coração</p>
---	---

“*Portrait en Noir et Blanc*” faz parte do álbum *Coeur Vagabond* (2006), projeto que abarca versões francesas de cancionistas brasileiros de envergadura, mas também traduções para o português de cancionistas franceses de renome, como Georges Brassens, Henri Salvador, Serge Gainsbourg e Alain Souchon. Segundo o site oficial de Bïa Krieger, o disco é “um verdadeiro *crossover*, no qual canções consagradas foram selecionadas pelo filtro exclusivo de

Bia”⁷⁶. Filtro esse que, segundo a cantora, evidencia uma “dimensão mais intelectual” de seu trabalho:

Esse projeto (*Coeur Vagabond*) teve, pois, uma dimensão mais intelectual: “quero uma do Chico, uma do Caetano, uma atual de um compositor mais da minha geração, uma pop do Nelson Motta, uma dos anos 90”. Fui fazendo uma seleção para que as canções entrassem dentro de um esquema. Assim como em projetos na França: “quero uma antiga, uma moderna, uma balada, uma mais *swingada*”. Houve uma preocupação estética de fazer um percurso dos autores que eu considerava importantes, tanto de um lado como de outro. (CASSIANO, 2018, p.198)

Com sete canções francesas traduzidas para o português e sete canções brasileiras vertidas para o francês, além de uma composição autoral, “Bilíngue”, o disco traz o interculturalismo como elemento central, conforme explicitou a cantora em uma entrevista concedida à Aliança Francesa de Florianópolis: “A proposta é fazer uma ponte entre duas culturas que são muito importantes para mim. Eu queria levar para as pessoas que só falam francês um pouco da poesia brasileira e para os brasileiros um pouco da poesia francesa.”⁷⁷ Nesse contexto, é conveniente mencionar que o pensar intercultural está presente desde o título do disco, *Coeur Vagabond*, que nomeia igualmente a versão em francês da canção “Coração Vagabundo” de Caetano Veloso (1967), cujos versos finais sintetizam essa perspectiva: “Meu coração vagabundo / Quer guardar o mundo em mim”.

A mencionada dimensão intelectual, atribuída por Bia ao seu projeto, nos leva a crer que o status de “obra prima” composta por “monstros sagrados”. — para usar adjetivos empregados pela cantora durante a nossa entrevista — motivou a inclusão de “Retrato em Branco e Preto” no álbum supracitado. Por outro lado, o álbum contém, igualmente, versões de canções “mais *lights*”, a exemplo de “Como uma onda” (Lulu Santos, 1983). Nesse contexto, cabe apontar a postura que Bia Krieger diz adotar diante desse tipo de canção, em contraposição à postura adotada por ela ante canções de extrato mais elevado; posicionamento que reflete,

⁷⁶“ (...) *Coeur Vagabond* est un véritable *crossover* où des chansons très populaires sont apprivoisées par le filtre unique de Bia : le concept de cet album est de faire voyager des chansons brésiliennes vers la France et l’inverse (...)” Disponível em: <<https://www.biakrieger.com/discographie>> Acesso em abr. 2019.

⁷⁷Entrevista disponível em:<<http://aliancafrancesa.blogspot.com.br/2007/07/musique-ba-coeur-vagabond.html>> Acesso em abr. 2019.

inclusive, a concepção plural sobre a letra de música por parte da cantora, mencionada no segundo capítulo deste trabalho de pesquisa:

Algumas das minhas versões trabalharam em cima de canções de um nível de dificuldade bem alto. Há toda a poesia interna da língua, a sofisticação das imagens, as várias camadas de leituras, que demandam muito tempo de trabalho e bastante autocrítica. Como exemplo cito a canção “*Eu te Amo*” de Chico Buarque e Jobim, que eu considero uma obra prima. Se não estiver perfeitamente adequada, não terei coragem de colocar isso no mundo. Há outras canções de que gosto muito e que são, vamos dizer, mais *lights*. Tomemos como exemplo a música “Como uma onda” de Lulu Santos e Nelson Motta; uma música linda, bem mais simples de traduzir. Ela é muito direta. É filosófica, mas é quase uma filosofia de beira praia. É alguém olhando para o mar e dizendo: “nada do que foi será / de novo do jeito que já foi um dia / tudo passa / tudo sempre passará”. Essas frases, quase chavões, são bem mais fáceis de traduzir. Você pode encontrar mais facilmente o equivalente na língua de destino. Então eu fiz uma versão em francês dessa canção e gostei muito do resultado. Gosto muito de cantá-la e eu a fiz sem pretensões. (...) Em alguns casos, vou estar mais concentrada e gastar mais tempo, de modo que o primeiro rascunho será o primeiro de muitos. Em outros, o trabalho flui mais facilmente porque eu sinto que a pressão não é tão grande. (In CASSIANO, 2018, p.194-195)

Com um andamento mais desacelerado em comparação às gravações brasileiras mais conhecidas de “Retrato em Branco e Preto”, “*Portrait en Noir et Blanc*” é caracterizada por uma soltura rítmica do canto, que não propicia o modo contínuo presente em alguns trechos da canção original. Em sua versão, Bïa optou por fazer uma canção bossa nova com tratamento jazzístico, o que se revela na improvisação do violão com acompanhamento de baixo acústico, fazendo um contraponto, e da bateria, na qual identifica-se a presença da “vassourinha”, bastante recorrente na linguagem do jazz.

O especialista em tradução cantável Klaus Kaindl (2005 p.237) destaca dois fatores que influenciariam as alterações ocorridas em uma tradução cantável: peculiaridades do cantor para o qual a versão é destinada (no caso de Bïa, esse elemento é de primeira importância, tendo em vista que ela desempenha os papéis de cantora e de versionista); as expectativas do público receptor, que são norteadas por aspectos socioculturais ligados a antecedentes históricos.

Pensando no segundo fator mencionado, é importante destacar o papel decisivo da mediação do jazz norte-americano no lançamento da bossa nova no mercado fonográfico francês, mencionada no primeiro capítulo deste trabalho de pesquisa. A versão “*Portrait en Noir et Blanc*” faz parte de um disco gravado pela Audiogram, uma gravadora independente situada em Montreal. Porém, conforme pudemos observar, as informações veiculadas no site oficial de Bïa a propósito do disco *Coeur Vagabond*, bem como as entrevistas citadas demonstram que as trocas entre as culturas brasileira e francesa ocuparam lugar de destaque no projeto do seu disco. Levando em conta o histórico de sua carreira, que transita entre a França e o Canadá, mais especificamente, no Quebec, talvez possamos considerar que, no período do disco em questão (2006), seu principal público receptor eram os franceses e também os francófonos do Canadá. No que concerne à mediação do jazz norte-americano na difusão da bossa nova, se considerarmos a proximidade entre Canadá e Estados Unidos, há grandes chances de ter se produzido o mesmo fenômeno.

Voltando ao primeiro fator evocado por Kaindl (a personalidade musical do cantor), convém apontar algumas mudanças presentes na música de “*Portrait en Noir et Blanc*”, facilmente percebidas por um ouvinte atento — ainda que leigo em música — que conheça a canção original.

De pronto, é possível identificar um abrandamento das tensões presentes na melodia original. Dentre outros fatores, essa atenuação ocorre porque há significativa diminuição dos cromatismos, que, em “Retrato em Branco e Preto”, ampliam a tensão musical. Na versão de Bïa, é mantida, contudo, (...) “a circularidade da melodia em volta de poucos intervalos, (...) um aspecto do estilo de Tom que “Retrato em Branco e Preto” transforma em movimento obsessivo”. (MAMMÌ, 2004, p.28) A diferença é que a versionista troca boa parte dos cromatismos por intervalos de segunda maior descendente, suavizando, como foi dito, a tensão. Nesse contexto, é interessante observar que, se em “Retrato em Branco e Preto” parece haver uma relação estrutural entre os cromatismos e os passos do sujeito da letra, na estrada, em “*Portrait en Noir et Blanc*” há significativa presença de imagens ligadas ao mar nos versos “*Retrouver le vieux naufrage*” e “*Une épave en plus à la dérive*”. Levando em conta que as passagens cromáticas propiciam aumento da tensão justamente por adiarem os momentos de resolução (relaxamento), é como se essa passagem da terra ao mar, operada em “*Portrait en Noir et Blanc*”, refletisse um projeto tradutório que opta pela fluidez em detrimento da ideia de densidade trazida pelo excesso de cromatismos.

Talvez possamos encontrar a motivação para a interpretação mais suave de Bïa no conjunto de seu trabalho como compositora, intérprete e versionista, uma vez que o contato com a sua obra nos permite identificar a leveza como um de seus traços principais. É possível que, justamente para manter esse traço de sua personalidade artística — o da leveza —, a cantora tenha optado por abrir mão do peso da tensão ocasionada pelo excesso de cromatismos. Nesse contexto, cabe mencionar o desejo de atribuir a sua marca às suas traduções, algo explicitado por ela: “exceto em casos de encomenda, a única razão que eu tenho para traduzir uma música é porque eu quero cantá-la, porque ela está dizendo alguma coisa que eu quero fazer minha”. (CASSIANO, 2018, p.198)

A despeito das variações melódicas e rítmicas mencionadas, percebe-se o cuidado de manter um número de sílabas poéticas próximo aos encontrados nos versos originais, chegando mesmo a manter o mesmo número de sílabas poéticas em alguns trechos, a exemplo do primeiro verso:

J'ai/ sou/vent/ mar/ché/ sur/ ce /che/min 9 sílabas poéticas

Já/ co/nhe/ço os/ pa/ssos/ de/ssa es/tra/da 9 sílabas poéticas

Nesse verso foi mantida, igualmente, a sibilância da canção original, que, como foi dito, parece evocar a respiração ruidosa de um transeunte cansado (“Já conheço os passos dessa estrada / Sei que não vai dar em nada / Seus segredos sei de cor”).

Em “*Portrait en Noir et Blanc*”, as sílabas tônicas recaem sobre os tempos fortes da música, regra elementar de prosódia seguida à risca por Chico. O respeito à prosódia se enquadra no critério de cantabilidade, concernente à prosódia musical e à dicção do cantor, que deve ser muito clara. Sobre essa última, Low (2005, p.193) recomenda, por exemplo, que vogais fechadas não incidam sobre notas agudas, pois, como se sabe desde os primeiros tratados de composição para o canto, isso dificulta a emissão vocal e, por consequência, pode atrapalhar a compreensão por parte do ouvinte.

Nesse ponto, é importante mencionar uma dificuldade de ordem contrastiva ao se traduzir canções do português para o francês: a menor quantidade de fonemas abertos na língua francesa em comparação à língua portuguesa. O maior número de vogais fechadas na língua francesa faz com que invariavelmente haja maior recorrência de vogais fechadas em notas agudas em canções francesas em geral, populares e eruditas. Como exemplo, citamos a canção “*Au bord de L'eau*”, de Gabriel Fauré (1845), na qual há ocorrências dos fonemas [ə] [ø] e até

mesmo de *e* mudo em notas bem mais agudas do que as normalmente usadas em canções populares.

Em “*Portrait en Noir et Blanc*”, vemos a presença dos fonemas [u] e [y] em notas agudas — nos parâmetros do canto popular — de dois versos:

Et je sais qu'un jour à mon tour [u]

Je t'écris, je n'en peux plus [y]

Nesse contexto, vale lembrar que, ao contrário de versionistas como Peter Low, Bïa escreve versões destinadas à sua própria voz, o que implica certa liberdade de escolher o que lhe convém, ou não, em termos de emissão vocal. Em ambos os versos supracitados, é interessante observar que os mencionados fonemas são enfatizados pelo aumento da duração das vogais dos vocábulos *tour* e *plus* — e consequentemente das notas sobre as quais elas incidem —, procedimento que não ocorre nos trechos correspondentes da canção original.

Essas notas sustentadas em uma região mais aguda configuram o processo de passionalização. Como já vimos, Tatit associa o relato de estados emocionais inferiores, na letra da canção, à ampliação da frequência e duração das notas durante a emissão vocal, “como se a tensão psíquica correspondesse a uma tensão acústica e fisiológica de sustentar a vogal.” (TATIT, 2003, p.9). Em consonância com o andamento desacelerado, ocorre mais passionalização em “*Portrait en Noir et Blanc*” do que em “Retrato em Branco e Preto”.

Assim como ocorre na canção original, no verso *Mais comment faire pourqu'il s'efface*, a melodia se eleva no advérbio interrogativo *comment*, sugerindo correspondência entre a entonação da frase interrogativa e a frase musical. Logo, concluímos que, além de respeitar a prosódia musical, Bïa reproduz figurativizações da canção original.

Voltando ao critério de cantabilidade, talvez possamos dizer que esse é o principal elemento que diferencia uma tradução cantável, feita para ser performatizada, de uma tradução de canção destinada a servir de paratexto. Comparemos, então, uma versão francesa de “Retrato em branco e Preto” apresentada em um site francófono⁷⁸ com o único objetivo de explicitar o sentido da letra aos seus ouvintes, à versão de Bïa:

⁷⁸<<https://www.beaume.org/ChicoBuarque.html>> Acesso em abr. 2019.

<p>Portrait en Noir et Blanc Bia Krieger</p> <p><i>J'ai souvent marché sur ce chemin Qui ne me mène à rien de rien Ses secrets je les connais trop J'en connais les pièges et les détours Et je sais qu'un jour à mon tour J'y laisserai jusqu'à ma peau Mais comment faire pour qu'il s'efface Cet envoûtement tenace Qui me hante Que je chasse Qui me tourmente pourtant? De ses souvenirs si dérisoires Vieilles amours, vieilles histoires Vieux portraits en noir et blanc</i></p> <p><i>Me voilà partir vers mon mirage Retrouver le vieux naufrage Que j'ai tellement bien connu À moi les nuits blanches, les poèmes, L'œil cerné, les matins blêmes Je t'écris, je n'en peux plus Je veux te parler des errances De mes pauvres espérances Des sonnets que je balance Pour personne au gré du vent Une épave en plus à la dérive Un cœur en sang, une plaie vive Un portrait en noir et blanc</i></p>	<p>Portrait en Noir et Blanc Xavier Beaume</p> <p><i>Je connais déjà les pas de cette route Je sais que ça ne donnera rien Je connais ses secrets par cœur Je connais déjà les pierres du chemin Et je sais aussi que là-bas tout seul, Je vais finir tellement pire Que puis-je contre l'enchantement De cette amour que je renie tant Que j'évite tant Et que pourtant Revient toujours à m'ensorceler Avec ses mêmes faits vieux et tristes Que dans un album de photos J'insiste à collectionner</i></p> <p><i>La je vais à nouveau tel un idiot Chercher la tristesse (l'affliction) Que je me suis lassé de connaître De nouveaux jours tristes, nuits claires Des Vers, des lettres, ma face Je reviens encore à t'écrire Pour dire que ceci est un péché J'apporte mon cœur (poitrine) tant marqué De souvenirs du passé Et tu en connais la raison Je vais collectionner un sonnet de plus Un autre portrait en noir et blanc A maltraiter mon cœur</i></p>
--	---

Se no plano musical as tensões foram atenuadas na versão de Bïa, o campo semântico continua sendo o do sofrimento que se repete. A proximidade de sentido entre as duas versões acima indica que o critério semântico ocupou lugar de destaque no trabalho de Bïa. Porém, uma simples tentativa de juntar a versão à direita com a melodia original mostra que seria impossível cantá-la, embora tenha havido um esforço por parte do tradutor de traduzir palavra por palavra. Isso ocorre porque, como já foi dito, é necessário se pensar na prosódia musical ao se produzir uma tradução cantável. No caso da tradução do francês para o português, as questões contrastivas entre as duas línguas exigem uma “ginástica” à parte, como explica Bïa:

(...) é sempre um desafio contornar a dificuldade do francês, que tem menos fonemas abertos. Há também a questão das oxítonas e proparoxítonas. As proparoxítonas não existem no francês e as paroxítonas são bem menos

frequentes em comparação ao português. Há bem mais oxítonas em francês. Assim, dentro das possibilidades de uma frase, vou sempre buscar aquela que dentro da melodia oferece mais semelhança fonética com relação ao original. Frequentemente, na construção do compositor e do letrista existe uma adequação muito grande entre a palavra e a melodia. Para reconstituir essa adequação às vezes é uma ginástica. (In CASSIANO, 2018, p.197)

Sobre a busca por semelhança fonética com relação ao original, vale a pena mencionar o exemplo do verso *Qui me hante*, no qual Bïa optou por preservar a nasal, que é reiterada na canção original, intensificando o lamento do sujeito do poema: “O que é que eu posso **contra** o encanto/ Desse amor que eu nego **tanto** / Evito **tanto** /E que no **entanto**”. O emprego do verbo *hanter* na terceira pessoa do singular preserva a nasalidade de “tanto”, repetindo, inclusive, a junção da vogal *a* e da consoante *n*, que embora não seja pronunciada do mesmo modo em francês⁷⁹ provoca, nessa língua, nasalização quando não seguida de vogal.

O critério da “naturalidade” que, segundo Low (2005, p.195), avalia a habilidade de o tradutor lidar com as diferenças nas estruturas sintáticas e de registros linguísticos entre a língua-fonte e língua-meta, é igualmente contemplado na versão de Bïa, uma vez que “*Portrait en Noir et Blanc*” mantém o registro coloquial da canção original e traz construções sintáticas bastante usuais na língua francesa. Nesse ponto, convém observar que Bïa optou por uma tradução não literal do título “Retrato em Branco e Preto”; talvez para evitar estranhamento ao ouvinte francófono, a versionista optou por empregar a expressão *portrait en noir et blanc* no lugar de invertê-la.

Quando bem conjugados, os critérios de cantabilidade e de naturalidade transmitem ao ouvinte a impressão de que a canção foi escrita na língua-meta. Ao que tudo indica, a habilidade de Bïa de equilibrar esses critérios contribuiu para o sucesso de público e premiação do disco *Coeur Vagabond* (Prix de l’Adisq 2006) que, como vimos, é majoritariamente composto de versões.

Somando o preciosismo na manutenção dos esquemas rítmicos, observado em “*Portrait en Noir et Blanc*” aos demais aspectos mencionados, a “ginástica” ocorre mais em função de um projeto de tradução logocêntrico (com primazia do sentido e da forma poética), uma vez

⁷⁹Na língua francesa, os sons correspondentes ao fonema [ɛ̃] são as junções das vogais e consoantes *in*, *ain*, *ein* *eun*, que são nasalizadas quando não seguidas de vogais, como nas palavras *main*, *enfin*, *poulain*, *peinture*.

que as alterações rítmicas e melódicas parecem ocorrer em função da escolha das palavras. Por outro lado, há passagens em que são encontradas soluções que contemplam tanto a questão sonora quanto semântica, como no verso a seguir, onde a repetição da mesma nota (Láb) no *pronom sujet je* e no complemento do objeto direto *les* se mostra uma boa solução para lidar com uma questão de natureza contrastiva entre as duas línguas e para respeitar a manutenção da mesma nota, como ocorre no trecho correspondente da canção original, que apresenta apenas uma sílaba:

Ses secrets je les connais trop

Seus segredos sei de cor

No que concerne à tensão emocional relatada em “Retrato em Branco e Preto”, elemento de primeira importância nessa obra, ela é assegurada, na versão em francês, pela manutenção da disjunção entre os dois actantes presentes na canção. Assim como ocorre na letra original, em “*Portrait en Noir et Blanc*”, temos a impressão de que o sujeito da letra da canção só alcançaria o equilíbrio por meio da disjunção: *Mais comment faire pour qu’il s’efface / Cet envoûtement tenace*. Contudo, ele é subjugado pela outra actante, que consegue fazê-lo entrar em conjunção com ela, apesar de suas tentativas de se afastar: *Cet envoûtement tenace / Qui me hante / Que jê chasse / Qui me tourmente pourtant*.

Na versão de Bïa, no entanto, não se explicita uma interlocutora feminina que, em “Retrato em Branco e Preto”, se revela nos versos: “Versos, cartas, minha cara / Ainda volto a lhe escrever”. Assim como ocorre na canção original, o sujeito do poema de “*Portrait en Noir et Blanc*” traz à tona o outro actante na segunda parte da letra, porém com omissão do gênero feminino; escolha tradutória que pode se relacionar à influência do *métier* de cantora nas versões de Bïa Krieger, que, como já vimos, escreve versões com as quais ela possa se identificar, muitas vezes encarnando “a feminilidade do papel.” (In CASSIANO, 2018, p.198)

Retomando a perspectiva semiótica proposta por Tatit, na versão de Bïa, percebemos a ocorrência dos mesmos arranjos modais, geradores da contradição que configura o foco de tensão de “Retrato em Branco e Preto”.

- Saber:

Seus segredos sei de cor

Ses secrets je les connais trop

- (ausência de) poder:

O que que eu posso contra o encanto

Mais comment faire pour qu'il s'efface

Assim como ocorre em “Retrato em Branco e Preto”, em “*Portrait en Noir et Blanc*” o querer entra em contradição com o saber, gerando o núcleo de dor da canção:

Nas camadas mais abstratas do texto, vemos a oposição semântica *encanto* / *desencanto*. O sujeito do discurso afirma que procura evitar a relação amorosa, mas sabe que esse amor “volta sempre a enfeitiçar”. Portanto, temos aí um jogo ambíguo entre querer e evitar a pessoa amada. E é exatamente este jogo indefinido que provoca a dor no sujeito. (TORRES, 2013, p.86)

Embora a versão de Bïa tenha privilegiado aspectos ligados ao sistema linguístico, em detrimento de aspectos da melodia e do ritmo originais, a supressão de cromatismos e a soltura rítmica não implicaram a perda da “identidade da canção” (TATIT, 1986, p.1). Dito de outro modo, um ouvinte que conheça a canção original é capaz de identificar os seus contornos melódicos em “*Portrait en Noir et Blanc*”. Por outro lado, como vimos, a observação dos critérios de cantabilidade e de naturalidade por parte de Bïa pode transmitir ao ouvinte a sensação de que a canção foi originalmente escrita na língua-meta.

Nesta análise, procuramos demonstrar que, na versão em exame, “a eficácia da canção”⁸⁰ foi assegurada pelos procedimentos citados no parágrafo anterior, mas igualmente pela manutenção de dois processos de persuasão que ocorrem paralelamente às dinâmicas de junção e disjunção propostas pelo texto original: figurativização; passionalização (tendo sido esse último intensificado pela versionista).

Com base nessas observações e no mencionado sucesso de público do álbum *Coeur Vagabond*, podemos concluir que todos esses aspectos conjugados resultaram em uma canção equilibrada que cumpre o objetivo de transmitir a carga emotiva da canção original ao seu público receptor— objetivo que, como vimos, perpassa o projeto tradutório de Bïa Krieger.

⁸⁰“Embora apresente intersecção com a acepção mercadológica, a noção aqui é semiótica. Traduz o êxito de uma comunicação entre destinador e destinatário cujo objeto comunicado é a própria canção.” (TATIT, 1986, p.3)

Considerações finais

Retomando a imagem do tradutor como atleta competidor, contida no Pentatlo de Low, o estudo das versões examinadas neste trabalho nos revelou a flexibilidade como principal especificidade da tradução cantável de canção. Com efeito, “talvez mais do que na tradução de um poema, a reescrita da canção exija, para garantir sua comunicabilidade, um deslocamento sociocultural mais profundo do que no texto escrito”. (FALEIROS, KRIEGER, 2019, p.252) No fundo, tanto o Pentatlo de Low quanto o modelo semiótico de Tatit estudam procedimentos utilizados para que a canção “convença” — lembrando dos processos de persuasão — ou “entre no ouvido” do público receptor, pois “o que costuma interessar na canção é o acesso mais imediato à mensagem; mensagem aqui entendida como o complexo formado por letra e música. Se não houver adesão do ouvinte, a canção está fadada ao esquecimento”. (Idem)

Logo, talvez possamos dizer que o principal ponto de confluência entre o modelo semiótico de Tatit e o Pentatlo de Low seja uma abordagem que contempla a dimensão funcional da relação entre cantor e público. Assim como o Princípio do Pentatlo, que foi formulado com base na vertente funcionalista (REISS, VERMEER, 1996), avalia as transformações operadas nas traduções, partindo do princípio de que elas cumprem a função de serem cantadas para um determinado público, Tatit não perde de vista o aspecto relacional mencionado:

Mais do que um enfoque formal ou acadêmico, a tradução da relação entre cantor e público, em termos de relações modais entre um destinatário locutor e um destinatário ouvinte, tem a vantagem de enfatizar o aspecto funcional da relação. O destinador e o destinatário são termos interdependentes (...) As modalidades de um se sobrepõem às modalidades do outro, provocando respostas. Tais modalidades funcionam como fragmentos de intenção de comunicação que desencadeiam diversos processos de persuasão paralelos. (...) (TATIT, 1986b, p.4)

Outro ponto que merece destaque é a diferença entre projetos encomendados de traduções cantáveis e projetos como os que foram analisados nesta pesquisa, nos quais a subjetividade ocupa lugar de destaque. Como pudemos observar, nas versões de Bía, os papéis de tradutora e de intérprete se confundem a ponto de não poderem ser pensados separadamente. Por esse motivo optamos por ora chamá-la de cantora, ora de versionista, a depender do aspecto

a ser enfatizado. Nesse sentido, convém chamar atenção para a influência dos efeitos de voz no resultado final das versões, que procuramos demonstrar ao longo das análises. De modo geral, mesmo quando em alguns momentos a cantora lança mão de timbres mais escuros, roucos ou vai até o extremo grave da sua tessitura, em consonância com conteúdos disfóricos da letra, como no caso de *“Le Chevalier”*, a suavidade parece ser uma marca registrada no fazer musical de Bïa, que perpassa o seu trabalho como intérprete, versionista e também os seus projetos autorais.

Para além da personalidade musical suave, presente nas três versões estudadas, em termos de pontos de convergência, podemos dizer que, nos três casos, em virtude da observância dos critérios de cantabilidade e de naturalidade, as canções podem transmitir ao público francófono a sensação de que foram originalmente escritas em francês. Nesse contexto, convém mencionar que a manutenção de todos os esquemas rítmicos, procedimento ocorrido nas três versões, cria efeitos sonoros que auxiliam nesse processo de adesão por parte do público receptor; processo que, naturalmente, também ocorreu nas canções originais, todas de grande sucesso. Ainda pensando em similaridades entre as três versões, convém retomar o principal método de trabalho de Bïa, reiterado por ela ao longo de nossa entrevista, a procura pela “pedra angular”:

O processo de reescrita passa por um “achado” ou, se preferirmos, uma “pedra angular”. Imagem da arquitetura, a pedra angular é o ponto de apoio de toda a construção. A pedra angular pode, pois, ser compreendida, como a palavra ou frase sem a qual parece desmoronar toda a construção poética da canção. Enquanto ela nos foge, o resto da letra custa a fazer sentido, empobrece, fica forçada. Ela é ao mesmo tempo o arcabouço e a síntese. (FALEIROS, KRIEGER, 2019, p.250)

Cabe, contudo, o seguinte questionamento: é possível identificar o princípio da pedra angular com clareza nas três versões? No nosso entendimento, ele se mostra de maneira mais evidente na versão *“Le Chevalier”*, na qual, desde o título, identifica-se o substantivo cavalo como sendo o ponto de partida para toda a narrativa criada. Nessa versão, temos a impressão de que essa pedra angular deu uma sustentação diferenciada, em comparação às outras duas versões analisadas. De modo que, em *“Le Chevalier”*, a feminização do sujeito da letra — procedimento ocorrido em *“Rémi”* e em *“Portrait en Noir et Blanc”* — não se mostra operacional, já que o personagem do cavaleiro medieval é masculino. Como vimos, Bïa optou por omitir o “agora eu era”, estrutural na canção original, mas manteve a coesão do jogo infantil

por meio da manutenção do caráter de fábula — circunscrito a um fio narrativo único, na versão — e por meio da manutenção sistemática dos imperativos e do tempo imperfeito. Essa coesão, no contexto da canção, relaciona-se ao princípio de comunicabilidade, essencial para atingir o público-alvo.

No caso de “*Rémi*”, a porta de entrada parece ter sido o primeiro verso “A Rita roubou meu sorriso”, traduzido literalmente. Nessa versão, temos a impressão de que, em consonância com a música alegre, Bïa optou por acrescentar um trecho de música e de letra com vistas a intensificar o tom levemente jocoso da canção original. Talvez porque, aos ouvidos de seu público receptor, fizesse mais sentido que uma música alegre viesse acompanhada por uma narrativa de abandono, somente se fosse na chave de humor. Diferentemente do que ocorre com grande parte dos sambas brasileiros, que comumente veiculam em suas letras um conteúdo disfórico no contexto de uma música alegre.

Em “*Portrait en Noir et Blanc*” o princípio da pedra angular se mostra menos evidente. Optamos, pois, por focalizar no que chamamos de passagem da terra, representada pelos passos tensos e cromáticos do sujeito da letra da canção original, à água, representada pela fluidez obtida pela supressão de grande parte desses cromatismos e pelas imagens marítimas contidas na letra da versão. Por outro lado, as imagens ligadas ao mar, trazidas pelos versos *Une épave en plus à la dérive* e *Rechercher le vieux naufrage* estão em consonância com a dramaticidade da canção original, que foi recriada por meio, sobretudo, da proximidade semântica e pelo alongamento das vogais (passionalização). Nesse ponto, convém esclarecer que optamos por expor alguns compassos da canção “Retrato em Branco e Preto” devido ao maior grau de elaboração composicional da música de Tom Jobim com relação às outras duas músicas, e pelo fato de a tensão dos motivos melódicos cumprir um papel estrutural na canção original, estando em conformidade com os “passos” do enunciador.

Ao longo das análises, buscamos dar base à hipótese de que novas relações entre letra e música foram criadas na versão de Bïa, não apenas em decorrência das limitações impostas pela música preexistente e em virtude de razões contrastivas entre a língua francesa e portuguesa, mas em função da personalidade musical da cantora e das expectativas de seu público receptor. Nesse contexto, destacamos a mediação decisiva do jazz no processo de difusão da bossa nova na França, o que pode ter motivado o tratamento jazzístico dado às versões “*Portrait en Noir et Blanc*” e “*Rémi*”.

Por fim, cabe acrescentar que dentre os diversos agentes mediadores participantes do processo de circulação da música popular brasileira na França, Anais Fléchet (2017, p.364) destaca o grupo de músicos exilados políticos que chegaram à França após o Golpe militar de 1964. Como vimos, apesar de o exílio de Chico Buarque ter ocorrido na Itália, ele é considerado membro desse grupo de mediadores, tendo em conta a centralidade da cidade de Paris nesse período, que funcionava como ponto de encontro dos artistas e intelectuais brasileiros exilados na Europa. Conforme explica a pesquisadora, “os músicos foram os primeiros mediadores culturais entre os dois lados do Atlântico, a exemplo de Pierre Barouh, que se tornou ao mesmo tempo tradutor, intérprete e produtor após o sucesso de *“Samba Saravah”*. Como foi dito, Bĩa Krieger iniciou a sua carreira na França a partir do lugar de tradutora de Chico Buarque — com aprovação do próprio Chico — e com apoio de Barouh. Acreditamos, pois, que Bĩa figura entre esses agentes que “teceram redes transatlânticas, [abrindo] espaço para a divulgação dos gêneros brasileiros na França e influíram na sua recepção pelo público”. (idem) No caso de Bĩa Krieger, essa mediação se expandiu também ao Canadá, uma vez que a sua carreira se delineou entre os dois países.

REFERÊNCIAS

Discografia

KRIEGER, BİA. *Coeur vagabond*. Audiogram, 2005.

_____. *La Mmoire du Vent*. Saravah, 1997.

BUARQUE, Chico. *Chico Buarque de Hollanda*. RGE, 1965.

LEO, Nara. *Meus amigos so um barato*. Philips Record, 1977

Bibliografia

BARROS, Maria Lucia. *La chanson francophone en classe de FLE au Brsil : un certain regard entre langues et cultures*. 2010. 447f. Tese (Doutorado em Letras)- Dpartement de Didactique des langues et des cultures, Universit Sorbonne Nouvelle-Paris 3. Paris. 2010.

BASSNETT, Susan. *Estudos de traduo: fundamentos de uma disciplina*. Traduo de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundao Calouste Gulbenkian, 2003.

CAROCHA, M. L. A censura musical durante o regime militar (1964-1985). *Histria: Questes & Debates*, Curitiba, n. 44, p. 189-211, 2006. Editora UFPR.

CASSIANO, Raissa. “Entrevista com a cantora e compositora Bia Krieger”. In: *Tradterm*, vol. 31, p.193-200, 2018. Disponvel em <<https://doi.org/10.11606/issn.2317-9511.v31i0p193-200>> Acesso em Abr. 2019.

_____, Raissa. “*Portrait en Noir et Blanc*”: Chico Buarque em francs por Bia Krieger”. In *Traduo em Revista*, vol. 27, p.224-241, 2019. Disponvel em <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/45933/45933.PDFXXvmi>> Acesso em Jan. 2020.

CHEVALIER, Jean. e GHEERBRANT, Alain. *Dicionrio de smbolos. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, nmeros*. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de S Barbosa, ngela Melim e Lcia Melim. vol. 22. Jos Olympio: Rio de Janeiro, 2008.

CINTRO, Heloisa. *Revista de Letras*, So Paulo, v.47, n.1, p.129-153, 2007.

FALEIROS E KRIEGER. “O recanto de um jardim - Henri Salvador em português”. In: *Tradução em Revista*, vol. 27, p.242-256, 2019. Disponível em <<https://www.maxwell.vrac.pucrio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=45935@1>> Acesso em Jan. 2020.

FIORIN, José Luís. *Introdução à linguística II*. 5ª edição, 3ª reimpressão. São Paulo: contexto, 2016.

FLÉCHET, Anais. *Madureira Chorou em Paris*. Trad. Carlos Nougué. EDUSP: São Paulo, 2017.

FLORES, Guilherme; GONÇALVES, Rodrigo. *Algo infiel: corpo performance e tradução*. São Paulo: Cultura e Barbárie, 2017.

HOMEM, Wagner. *História de canções: Tom Jobim*. São Paulo: LeYa Brasil, 2012.

_____, Wagner. *História de canções: Chico Buarque*. São Paulo: LeYa Brasil, 2009.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. Cultrix: São Paulo, 1975.

JOBIM, Paulo. *Cancioneiro Jobim: obras escolhidas*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2006, (p.116-119).

KAINDL, Klaus. The Plurisemiotics of Pop Song Translation: Words, Music, Voice and Image. In: GORLÉE, Dinda (ed). *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. New York: Amsterdam & New York Rodopi, 2005.

LOW, Peter. The Pentathlon Approach to Translating Songs. In: GORLÉE, Dinda L. (Ed.). *Song and Significance —Voices and Virtues of Vocal Translation*. New York: Rodopi, 2005.

_____. Translating Poetic Songs —an attempt at a functional account of strategies. In: *Target — International Journal of Translation Studies*, v. 15, n°1, p. 91-110, 2003.

MAMMÌ, Lorenzo. “Canção do Exílio”. In: MAMMÌ, Lorenzo; NESTROVSKI, Arthur; TATIT, Luiz. *Três canções de Tom Jobim*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. “Uma promessa ainda não cumprida”. *Folha de S.Paulo, Mais*, 10/12/2000. p. 6-8. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1012200004.htm>>. Acesso em 15 jul. 2018.

MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth. Introdução. In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (Orgs.) *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

MAYORAL, Roberto; KELLY, Dorothy & GALLARDO, Natividad. Concept of constrained translation: non-linguistic perspectives of translation. *Meta*, 33:3, p. 356-376, 1988.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. 3ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

_____. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

OLIVEIRA, Acauam. (2012). “O modelo semiótico de Luiz Tatit e suas implicações na análise da canção popular no Brasil: Algumas considerações iniciais”. In: *Linguagem- Estudos e Pesquisas*, vol. 16, nº2, p.141-147, 2012. Disponível em <<https://www.revistas.ufg.br/lep/article/view/33541>> Acesso em Dez. 2020.

OLIVEIRA, Pedro. *Os Blues Poems de Langston Hughes: por uma tradução musicada*. 2016. 230 f. Tese (Doutorado em Letras)- Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2016.

PERES, Ana Maria. “A França de Chico Buarque”. *O Eixo e a Roda: Revista de Lietaratura Brasileira*, Faculdade de Letras, UFMG, vol.18, nº 1, 2009. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3306> Acesso em jan 2018.

REISS, Katharina; VERMEER, Hans J. *Fundamentos para Una Teoría Funcional de La Traducción*. Tradução para espanhol de Sandra García Reina e Celia Martín de León. Madrid, Akal, 1996.

RENNÓ, Carlos. *Cole Porter: canções, versões*. São Paulo: Paulicéia, 1991.

_____*No voo das palavras cantadas*. São Paulo: Dash, 2014.

TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986b.

_____. “Elementos para a Análise da Canção Popular” In: *Cadernos de Semiótica Aplicada*, Araraquara, Programa de Pós-graduação em Linguística e Língua Portuguesa da FCLAr/Unesp, vol. 1, no 2, dezembro de 2003. Disponível em: <<http://piwik.seer.fclar.unesp.br/casa/article/viewFile/623/538>>. Acesso em mar. 2019.

_____. *O cancionista*. São Paulo: EDUSP, 1996.

_____. *Musicando a Semiótica - ensaios*. São Paulo: Annablume, 1997.

TORRES, Alfredo. *A Relação entre música e palavra: uma análise das canções de Chico Buarque e Tom Jobim*. 2013. 124 f. Dissertação (Mestrado em Letras)- Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Estadual do Piauí, Teresina. 2013.

TRAVASSOS, Elizabeth (Orgs.) *Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

WEINSCHELBAUM, Violeta. *Estação Brasil: conversas com músicos brasileiros*. Tradução de Chico Mattoso. São Paulo: Editora 34, 2006.

WERNECK, Humberto. *Tantas Palavras*. São Paulo: Companhia Das Letras, 2006.

ZAPPA, Regina. *Cancioneiro Chico Buarque*. vol. 1. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2008.

ANEXOS

Entrevista com a cantora e compositora Bia Krieger

Raissa Conde: Há divergências no que diz respeito ao status da letra de música entre os cancionistas, versionistas e pesquisadores. Carlos Rennó, por exemplo, concebe a letra de música como uma modalidade de poesia. Chico Buarque, por sua vez, já defendeu, em uma entrevista, que a letra de música “não pretende ser nada além de uma letra de música”. O que você pensa sobre isso?

Bia Krieger: Penso que cada música pode ser olhada de um jeito diferente. Existem canções cujo poema anda sozinho. Ele nem precisaria da música para existir. Pensando no cancioneiro francês, por exemplo, poetas como Louis Aragon fizeram poemas que mais tarde foram musicados por Léo Ferré. Tornaram-se canções importantíssimas na cultura francesa. A música trouxe a elas uma dimensão emocional. Talvez tenha também aumentado a sua audiência. Há pessoas que não são leitoras de poesia, que têm menos sensibilidade à palavra escrita, mas que, através da palavra cantada, conseguem sentir a poesia. Isso existe. Depois existem canções nas quais letra e melodia não se dissociam. Andam juntas, se acompanham e se acentuam. E, terceira hipótese, existem letras de música que são apenas letras de música.

Não dá para colocar todas as músicas com suas letras em uma única categoria. Acho que é bem importante a gente olhar a música e tentar descobrir qual é a sua essência. Nada é absoluto. Tudo é relativo à nossa sensibilidade e à sensibilidade de quem criou a obra.

Raissa Conde: De que modo você acha que a sua concepção sobre a letra de música reflete em seu trabalho como versionista?

Bia Krieger: Eu já fiz versão tanto do francês para o português como do português para o francês. Algumas das minhas versões trabalharam em cima de canções de um nível de dificuldade bem alto. Há toda a poesia interna da língua, a sofisticação das imagens, as várias camadas de leituras, que demandam muito tempo de trabalho e bastante autocrítica. Como exemplo cito a canção “*Eu te Amo*” de Chico Buarque e Jobim, que eu considero uma obra prima. Se não estiver perfeitamente adequada, não terei coragem de colocar isso no mundo. Há outras canções de que gosto muito e que são, vamos dizer, mais *lights*. Tomemos como exemplo a música “Como uma onda” de Lulu Santos e Nelson Motta; uma música linda, bem mais

simples de traduzir. Ela é muito direta. É filosófica, mas é quase uma filosofia de beira praia. É alguém olhando para o mar e dizendo: “nada do que foi será / de novo do jeito que já foi um dia / tudo passa / tudo sempre passará”. Essas frases, quase chavões, são bem mais fáceis de traduzir. Você pode encontrar mais facilmente o equivalente na língua de destino. Então eu fiz uma versão em francês dessa canção e gostei muito do resultado. Gosto muito de cantá-la e eu a fiz sem pretensões.

Com relação à força poética e profundidade da letra de música, eu vou vestir uma camisa diferente em cada canção. Em alguns casos, vou estar mais concentrada e gastar mais tempo, de modo que o primeiro rascunho será o primeiro de muitos. Em outros, o trabalho flui mais facilmente porque eu sinto que a pressão não é tão grande.

Raissa Conde: Em seu trabalho como versionista, você costuma estabelecer hierarquia entre os aspectos semânticos, sonoros, elementos formais e estilísticos da letra?

Bia Krieger: O que eu não vou assinar embaixo é da palavra hierarquia. Vai ser sem hierarquia. Tudo isso vai ser importante, mas não existe uma ordem que sirva para todos esses elementos. Em cada música, eu vou ter, num cantinho da minha sensibilidade, do meu cérebro, da minha caneta, todos esses aspectos — semânticos, sonoros, elementos formais e estilísticos —; é sempre uma espiral que vai indo e que volta para o começo. E eu reviso tudo em função de algo que eu considere um bom achado. Se aquele bom achado ficou acima da média de todos os meus outros achados, vou recomençar tudo em função dele. Talvez essa seja a pedra angular. Ela não é óbvia. Costumo dizer a mim mesma: “acho que vou ter que recomençar porque essa frase melhorou a qualidade da música. Então agora que eu recomencei, vou dar uma refinada na parte sonora. Agora que estou vendo que estou entrando bem na letra, vou procurar enriquecer um pouco as minhas rimas. Vou procurar um vocabulário que tenha mais a ver com o vocabulário rico ou pobre.” São como várias camadas de verniz, uma atrás da outra. A primeira é bem bruta, é bem assim: “há alguma frase aqui que, de cara, eu já sei como vou falar?” Então vou procurar alguma portinha de entrada. Se ela se abrir rápido, vai permitir que eu faça um primeiro rascunho, onde talvez haja frases que estão ali somente para ocupar espaço, e que vão desaparecer pouco a pouco. Na hora da revisão, é importante se perguntar: “essa não é uma linguagem preciosa demais para uma música que inicialmente era toda simples? Será que eu fui para um lado que não combina com a música?” Aí é feita também a revisão da parte musical, dos aspectos sonoros.

Raissa Conde: Diferentemente de letristas e versionistas como Rennó e Peter Low (especialista em tradução cantável de canção), em seu trabalho há simultaneidade entre os papéis de versionista e de intérprete. Como você avalia a influência do seu *métier* de cantora em suas escolhas tradutórias?

Bia Krieger: É obvio que tudo o que expus na questão anterior eu não testo lendo, testo cantando. É cantando, mobilizando minha caixa de ressonância, meu corpo, meu violão, que encontro respostas. Quando estou cantando no chuveiro, às vezes, eu penso: “aquela frase!” Saio do chuveiro e vou anotar, ou pego o telefone e gravo. Tudo passa mesmo pela interpretação. E quando tudo converge — o prazer de cantar e o prazer de escutar — aí eu falo: “cheguei na medida certa, agora acertei essa versão”. Quando isso não acontece, ela vai para aquela gaveta virtual das coisas inacabadas, que ficam ali esperando. A música “Teresinha” do Chico Buarque, por exemplo, eu fiquei muito tempo querendo versioná-la. Dei muitas voltas nessa música, sem encontrar o caminho. Eu estava tentando começar pela primeira frase, mas chegava no fim e não dava certo. Um dia eu estava em um avião, fazendo outra coisa, um desenho em um caderninho, aí me veio a ideia: “*Dans mon coeur*”. Comecei, então, a anotar a música meio de trás pra frente e, no tempo de um voo curto de uma hora, eu havia feito praticamente toda a letra. Todas as imagens vieram. Um trabalho inconsciente, subterrâneo, que havia sido feito durante dois ou três anos, floresceu naquele momento.

Raissa Conde: Como se sabe, você cumpre um relevante papel na mediação entre a cultura brasileira e a cultura francófona, tendo sido a cantora que verteu e interpretou o maior volume de versões de canções brasileiras para o francês (BARROS, 2010, P. 264) e, mais particularmente, de canções de Chico Buarque. Sabe-se, igualmente, que esse compositor não somente autorizou que você gravasse versões em francês de suas canções, mas as aprovou. Você poderia nos contar um pouco sobre como se deu o processo de versionar e gravar canções de Chico e sobre o *feedback* dado por ele?

Bia Krieger: No começo, quando eu cantava as músicas do Chico na França, as pessoas me diziam “*c’est très beau, mais ça parle de quoi?*” (é muito bonito, mas fala sobre o quê?). Eu tentava explicar: “é um herói e o cavalo dele fala inglês etc.”, o que obviamente não dava muito certo. Então, movida pelo desejo de comunicar, em francês, a emoção transmitida por aquelas canções, comecei a fazer algumas versões. Como gostei do resultado dessas versões, resolvi entrar em contato com a editora do Chico à época, a Marola Edições. Peguei então algumas

fichas e fui até uma cabine telefônica: “olá, meu nome é Bia Krieger, eu fiz algumas versões em francês de canções do Chico e gostaria de ter autorização para gravá-las”. E me responderam: “o Chico tem os melhores tradutores do mundo. Não está precisando de versões” Então eu expliquei que minhas versões eram boas e que gostaria de enviar uma fita cassete para que ele pudesse escutá-las. A atendente me disse que eu poderia enviar, mas me aconselhou a não alimentar muitas esperanças, uma vez que Chico não costumava responder a todos. Alguns meses depois, a minha mãe recebeu um telefonema do Chico em São Paulo. Achando que se tratava de um trote, ela respondeu algo como “você é o Chico Buarque e eu sou a rainha da Inglaterra” e desligou o telefone. Por sorte, Chico ligou novamente, disse que havia gostado muito das minhas versões e pediu o meu contato na França. Mais tarde ele me deu autorização oficial para gravá-las.

Eu o encontrei pessoalmente algumas vezes nessa época, em Paris. Ele veio assistir ao meu show, e eu disse a ele que gostaria de versionar mais de suas canções. Ele me respondeu: “te dou *carte blanche*. Gostei muito do seu trabalho. Pode fazer” Só que o Chico Buarque não deixa de ser um monstro sagrado. Aquilo quase que me intimidou. Então fiquei meio bloqueada durante alguns anos, quase assustada com a minha própria ousadia. O *feedback* do Chico foi, como diz o outro, uma “faca de dois legumes”: maravilhoso e ao mesmo tempo intimidante. Agora, nos últimos anos, comecei a trabalhar novamente com material do Chico e inclusive com a música “Sinhá”. Pedi as autorizações. Mas aí passa tudo por editores. Não necessariamente acontece de novo de o compositor ligar pra você e falar “que beleza, adorei!”. Passa pelo editor, pelo produtor, eles enviam para o autor, e ele assina. Foi a mesma coisa com Lenine, Gainsbourg e com outros. Ou os autores estavam vivos e autorizavam, ou os editores autorizavam. Em termos de *feedback*, também recebi um retorno positivo de compositores como Henri Salvador e Laurent Vouzy. Outro que também traduzi, mas acabei não gravando, foi o Georges Moustaki, que era muito amigo meu e que também fazia versões muito bonitas. Ele fez uma versão maravilhosa da canção “Águas de março” e também de “Trocando em miúdos” de Chico e Francis Hime.

Raissa Conde: Em entrevista cedida ao Jornal “Notícias do dia” (Florianópolis), você fez a seguinte afirmação: “o francês sempre pede mais para compor, ele é muito bonito recitado, mas para melodia é mais complexo, porque tem muita vogal fechada nos fonemas. Já o português é como o espanhol, é mais musical, tem muita vogal aberta, o que torna o processo de compor mais fluido”. Considerando as restrições impostas pela música preexistente, intrínsecas à

tradução cantável de canções, você poderia comentar um pouco sobre os desafios que você encontrou ao recriar canções de Chico Buarque em francês?

Bia Krieger: Do Chico Buarque, ou de qualquer outro, é sempre um desafio contornar a dificuldade do francês, que tem menos fonemas abertos. Há também a questão das oxítonas e proparoxítonas. As proparoxítonas não existem no francês e as paroxítonas são bem menos frequentes em comparação ao português. Há bem mais oxítonas em francês. Assim, dentro das possibilidades de uma frase, vou sempre buscar aquela que dentro da melodia oferece mais semelhança fonética com relação ao original. Frequentemente, na construção do compositor e do letrista existe uma adequação muito grande entre a palavra e a melodia. Para reconstituir essa adequação às vezes é uma ginástica. Existem muitas maneiras de dizer a mesma coisa e uma delas é a certa. É como aquela piada do escultor, que ao ser indagado sobre o seu método para fazer esculturas de elefantes, respondeu: “vou batendo na pedra e tirando tudo o que não se parece com elefante”.

É verdade que, como eu falei sobre a música “Eu te amo”, já me aconteceu de eu fazer uma versão e depois achar que, em termos de fonética, eu não tinha feito as escolhas mais felizes, e depois buscar algo mais fluido. Fluidez é uma palavra, um conceito, um problema, que vem frequentemente. Para passar uma música francesa para o português esse não é um problema. É muito mais fácil trazer uma música francesa para o português. Estou falando de canção. Não de poesia que é feita para ser lida, às vezes com todo aquele drama e *pathos* que pode haver em uma leitura de poesia de Victor Hugo, por exemplo. No caso da canção, o português brasileiro dá um jeitinho. Ele te ajuda por causa dos fonemas abertos. É uma descida. O caminho inverso — do português para o francês — é uma subida. De todo modo, esses dois caminhos implicam um rigor com a ideia de testar cantando. Pode estar lindo lido, mas, às vezes, na hora de cantar, você precisa fazer mudanças na boca que vão impedir a beleza da frase. feita para ser lida, às vezes com todo aquele drama e *pathos* que pode haver em uma leitura de poesia de Victor Hugo, por exemplo. No caso da canção, o português brasileiro dá um jeitinho. Ele te ajuda por causa dos fonemas abertos. É uma descida. O caminho inverso — do português para o francês — é uma subida. De todo modo, esses dois caminhos implicam um rigor com a ideia de testar cantando. Pode estar lindo lido, mas, às vezes, na hora de cantar, você precisa fazer mudanças na boca que vão impedir a beleza da frase.

Raissa Conde: Essa fluidez de que você fala tem a ver com os critérios de cantabilidade e naturalidade defendidos por Peter Low, não é mesmo? Sobre a música soar como se tivesse sido originalmente escrita na língua-alvo.

Bia Krieger: Exatamente. Esse é o objetivo.

Raissa Conde: Nas cinco versões em francês para canções de Chico Buarque, realizadas e gravadas em disco por você, nota-se que personagens femininas desempenham papéis de destaque, seja como interlocutoras ou como protagonistas. Esse aspecto teria, de algum modo, motivado a escolha dessas canções? Senão, você poderia indicar outros aspectos que te levaram a escolhê-las?

Bia Krieger: Eu acho que sim, de modo inconsciente. Não foi uma busca consciente. Mas se eu for pensar em outras canções do Chico que traduzi, todas têm esse aspecto feminino, inclusive as que eu traduzi recentemente: “Folhetim”; “O meu amor”; “Sem fantasia”. De uma forma inconsciente eu vou buscar uma coisa na qual eu possa ser a protagonista ou encarnar a feminilidade do papel. Na canção “A Rita”, por exemplo, eu feminizei o narrador. Originalmente um homem conta como a Rita agiu. Na minha história, é uma mulher falando sobre como um homem agiu. Penso que o Chico tem bastante matéria nesse sentido. Ele escreveu sempre muitas letras com relevante expressão da sensibilidade feminina.

Raissa Conde: E sobre as outras canções que você versionou e gravou? Como você as escolheu? Uma versão influencia a outra?

Bia Krieger: Exceto em casos de encomenda, a única razão que eu tenho para traduzir uma música é porque eu quero cantá-la, porque ela está dizendo alguma coisa que eu quero fazer minha. Quando eu estava fazendo o disco *Coeur Vagabond*, em parceria com o Robson, o produtor do disco, às vezes ele me ligava e dizia: “escutei uma música do Gainsbourg na rádio. O que você acha?” Então eu decidia fazer a música. Houve várias músicas que resolvi versionar porque estava procurando material, não porque eu havia me apaixonado por essa ou por aquela música. Esse projeto (*Coeur Vagabond*) teve, pois, uma dimensão mais intelectual: “quero uma do Chico, uma do Caetano, uma atual de um compositor mais da minha geração, uma pop do Nelson Motta, uma dos anos 90”. Fui fazendo uma seleção para que as canções entrassem dentro de um esquema. Assim como em projetos na França: “quero uma antiga, uma moderna,

uma balada, uma mais *swingada*”. Houve uma preocupação estética de fazer um percurso dos autores que eu considerava importantes, tanto de um lado como de outro.

Raissa Conde: Você poderia falar um pouco sobre os seus projetos futuros? Está adaptando/gravando outras canções do Chico?

Bia Krieger: Versionei a canção “Sinhá”, que recebeu o nome “Maîtresse” em francês, e recebi autorização para gravar “Folhetim” e “Sem Fantasia”. Na verdade, fiz as versões e consegui autorização para gravar, mas não sei se vou gravá-las. Eu vou fazendo e vou pedindo autorização. Se der vontade de gravar, eu gravo. Pode ser que, até eu gravar, eu modifique as minhas versões. Como tudo demora, às vezes mando uma versão sem estar 100% satisfeita, apenas para dar andamento na burocracia. É cantando e cantando que eu falo: “nossa como não pensei nisso antes?” Então, sim, faz parte dos meus projetos, num futuro bem próximo, gravar pelo menos uma das versões do Chico.

Raissa Conde: Você teria mais alguma orientação para dar aos músicos e/ou tradutores que pretendem realizar traduções cantáveis de canção?

Bia Krieger: Resumindo tudo o que eu disse, recomendo trabalhar sempre de uma forma meio espiral: “agora que entendi bem sobre o que essa música está falando, agora que fiz alguns achados, vou trabalhar mais aquele refrão”. É importante procurar bem a pedra angular. Esse foi o meu achado. Eu descobri que nada funciona se você não encontra essa pedra angular. É como um ectoplasma. A cada camada de trabalho, é importante cantar a música e também pedir para alguém escutar. Inclusive alguém que não conheça a versão original, se possível. Propor isso como sendo uma obra sua. Se for uma pessoa sincera, talvez ela diga “nessa frase eu não entendi o que você falou”. Então você vai saber que aquilo não faz muito sentido. Passa por encontrar essa pedra angular e por encontrar a cantabilidade. É indagar a si mesma: “se eu fosse cantar isso, eu conseguiria transmitir a emoção que eu recebi com a música?” Ou mesmo a risada, se for uma música mais cômica, ou transmitir um determinado conteúdo político. Eu consigo transmitir imagens para que meu ouvinte reconstitua o filme por si mesmo, ou tenho que explicar? Se você precisa explicar muito, talvez o caminho seja escrever um texto sobre aquela música. Mas para fazer uma coisa que pretendemos cantar, o teste é começar assim: gravar; escutar, cantar de novo. Também é importante ter autocrítica para reconhecer quando não ficar bom: “talvez, nesse momento de vida, eu não esteja pronto para incorporar essa obra”.

Recapitulando, seria encontrar essa palavra chave que eu chamo de pedra angular e repassar uma camada por vez: “e agora como está no nível sonoro? E como está no nível de linguagem? E como ela está na minha boca? Essas sílabas estão adequadas? E a qualidade das rimas?” É uma espécie de bolo de camadas.

São Paulo, 28 de novembro de 2018.

Partituras

JOÃO e MARIA

(SIVUCA e CHICO BUARQUE)

G m C m7 A m7(b5) Bb

A - go - ra_cu e - ra_o he - rói E_o meu ca - va - lo só fa - la - va_in - glês

G m C m7 F 7 Bb / Bb7M

A noi - va do cow - boy E - ra vo - cê A - lém das ou - tras três

Bb7 A 7 A 7 D m

Eu en - fren - ta - va_os ba - ta - lhões Os a - le - mães e seus ca - nhões

Bb Eb D 7(b9)

13 Guar - da - va_o meu bo - do - que_E en - sai - a - va_um ro - ck Pa - ra_as ma - ti - nês

G m C m7 A m7(b5) Bb

17 A - go - ra_cu e - ra_o rei E - ra_o be - del e_e - ra tam - bém ju - iz

G m C m7 A m7(b5) F m6/Ab

21 E pe - la mi - nha lei A gen - te_e - ra_o - bri - ga - da_a ser fe - liz

G 7 F 7/A G 7/B C m7 F 7 Bb

25 E vo - cê e - ra_a prin - ce - sa Que_eu fiz co - ro - ar E_e - ra tão

Eb Ab D 7 G m

29 lin - da de se_a - d - mi - rar Que_an - da - va nu - a pe - lo meu pa - ís

33 **G m** **D 7/F#** **G/F**

Não, não fu - ja não Fin - ja que_a - go - ra_eu e - ra_o seu brin -

37 **C m/Eb** **F 7/A** **Bb** **Ab**

que - do Eu e - ra_o seu pi - ão O seu bi - cho pre - fe -

41 **D 7** **G m** **D 7/A** **G 7/B**

ri - do Sim, me dê a mão A gen - te_a - go - ra já não ti - nha

45 **C m7** **A m7(b5)** **G m/Bb / G m/F** **E° / D 7**

me - do No tem - po da mal - da_de_A-cho que_a gen - te nem ti - nha nas -

49 **G m** **C m7** **A m7(b5)**

ci - do A - go - ra_e-ra fa - tal Que_o faz - de - con - ta ter - mi - nas - se_as -

53 **Bb** **G m** **C m7** **A m7(b5)**

sim Pra lá des - te quin - tal E - ra_u - ma noi - te que não tem mais

57 **F m6/Ab** **G 7** **F 7/A** **G 7/B** **C m7** **F 7**

fim Pois vo - cê su - miu no mun - do Sem me a - vi -

61 **Bb** **Eb** **Ab** **D 7**

sar E_a-go - ra_eu e - ra_um lou - co_a per - gun - tar O que_é que_a vi - da vai fa - zer de

65 **G m** **D m/F** **G m** **Eb7M(#11)** **G m** **D m/F**

mim

A RITA

Chico Buarque

F#9 - /A# Bm7 E9 %
 A Ri- ta le- vou meu sor- ri- so No sor- ri- so de-

A7M A6 Em7
 la Meu as- sun- to Le- vou jun- to com e- la Eo que me é de di- rei- to

A7 D7M D6
 Ar- ran- cou- me do pei- to E tem mais Le- vou seu re- tra-

Dm7 Dm6 C#m7
 to seu tra- po seu pra- to Que pa- pell U- ma i-

F#m7/B B9
 ma- gem de são Fran- cis- co E um bom dis- co- de No- el

A Ri- ta ma- tou nos- so a- mor De vin- gan-
 ça Nem he- ran- ça dei- xou Não le- vou um tos- tãõ
 Por- que não ti- nha não Mas cau- sou per- das e da- nos
 Le- vou os meus pla- nos Meus po- bres en- ga- nos Os meus vin- te a-
 nos O meu co- ra- ção E a- lém de tu- do Me dei- xou mu-
 do o vi- o- lãõ

Retrato em branco e preto

Antonio Carlos Jobim & Chico Buarque

arr. Paulo Jobim

Moderato Em B/D# Dm D# Cmaj7 C6 C(#5) C

Já co-nhe-ço os pas-sos des-sa_es - tra - da Sei que não vai dar em na-da Seus se-gre-dos sei de cor

mf

Am7 B7(#9) G F#7(13) (b13)

Já co-nhe-ço as pe-dras do ca-mi-nho_E sei tam-bém que_a-li so - zi-nho_Eu vou fi-car tan-to pi-

Bmaj7(9) F7(#11) Em B/D#
 or O que que_eu pos - so con - tra_o_en - can - to Des - te_a - mor que_eu ne - go tan - to_E - vi - to tan - to_E que no_en -

Dm D# Cmaj7 C7 C6 Am A#dim
 tan - to Vol - ta sem - pre_a_en - fei - ti - çar Com seus mes - mos tris - tes, ve - lhos

G/B G(#5)/B Cmaj7 Am(maj7) Am7(b5) Cm7 B7 Em B
 fa - tos Que num ál - bum de re - tra - tos Eu tei - mo_em co - le - cio - nar

Em B/D# Dm D# Cmaj7 C6 C(#5) C
 Lá vou eu de no - vo co - mo_um to - lo Pro - cu - rar o des - con - so - lo Que can - sei de co - nhe - cer

Am7 B7(#9) G F#7(13) (b13) Bmaj7(9) F7(#11)

No-vos di-as tris-tes, noi-tes cla-ras Ver-sos, car-tas, mi-nha ca-ra_A-in-da vol-to_a lhe-es-cre ver Pra lhe di-zer que_is-to_é pe-

21

Em D#dim7 Dm Db Cmaj7 C7 C6

ca-do_Eu tra-go_o pei-to tão mar - ca-do De lem-bran-ças do pas - sa-do E vo-cê sa-be_a ra - zão

25

Am A#dim G/B G(#5)/B Cmaj7 Am(maj7) Am7(b5) Cm7 B7 Em Bmaj7(#5) B7(b9)

Vou co - le-cio - nar mais um so - ne-to_Ou-tro re-tra-to_em bran-co_e pre-to_A mal-tra-tar meu co-ra - ção

29

Gm F#dim Fm E7 Ebmaj7 Eb7 Eb6

33

Cm C#dim Bb/D Bb(♯5)/D Ebmaj7 Cm(maj7) Cm7(♯5) Ebm7(¹¹/₉) D7 Gmaj7 D♯7(¹¹/₉)

Vou co - le - cio - nar mais um so - ne - to_Ou - tro re - tra - to_em bran - co_e pre - to_A mal - tra - tar meu co - ra - ção

Cm C#dim Bb/D Bb(♯5)/D Ebmaj7 Cm(maj7) Cm7(♯5) Ebm7(¹¹/₉) D7

Vou co - le - cio - nar mais um so - ne - to_Ou - tro re - tra - to_em bran - co_e pre - to_A mal - tra - tar meu co - ra -

Gm Dmaj7(⁹/₅) Gm Dmaj7(⁹/₅) Gm Dmaj7(⁹/₅) D7(♯9) Gm Gm7(¹¹/₉)

ção