

# “Portrait en noir et blanc”: Chico Buarque em francês, por Bia Krieger

Raissa Conde Cassiano\*

Com uma carreira musical de 20 anos, consolidada na França e no Canadá, países onde 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) (CASSIANO, 2018, p.193), a cantora e compositora Bia Krieger realiza considerável mediação cultural entre brasilidade e francofonia, tendo sido ela a cantora que verteu e gravou em disco o maior número de canções brasileiras para o francês (BARROS, 2010, p.264).

Foi a partir do lugar de mediadora cultural entre o Brasil e a França, e, mais especificamente, de tradutora de Chico Buarque, que Bia iniciou a sua carreira em solo francês, em 1997, gravando seu primeiro disco, *Mémoire du vent*, pela gravadora Saravah, de Pierre Barouh, que por sua vez era considerado o “embaixador da bossa nova” e “o francês mais brasileiro da França”. Ao lado de Barouh, Bia interpretou sucessos como “Nuit de Masques” (“Noite dos Mascarados”) e “Samba Saravah (“Samba da Bênção”). Nesse contexto, convém explicitar a dimensão emocional que, segundo a cantora, teria motivado a realização de suas versões de Chico Buarque e conseqüentemente o início de sua carreira, que foi coroada pela aprovação do próprio Chico:

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,

---

\* Universidade de São Paulo (USP).

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 Bía 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. (CASSIANO, 2018, p.196)

Segundo Bía Krieger, a dimensão emocional e o desejo de promover trocas entre as culturas brasileira e francófona perpassa todo o seu trabalho como versionista. Vejamos, então, o exemplo de uma versão em francês de Chico Buarque feita por Bía, que conjuga a dimensão emocional e o trabalho minucioso, ou o par ambivalente "rigor" e "liberdade" (RENNÓ, 2014, p.42).

<p><i>Portrait En Noir et Blanc</i> Bia 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 francesas de renome, como Georges Brassens, Henri Salvador, Serge Gainsbourg e Alain Souchon. Segundo o site oficial de Bia Krieger, o disco é “um verdadeiro *crossover*, no qual canções consagradas foram selecionadas pelo

filtro exclusivo de Bia"<sup>1</sup>. 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."<sup>2</sup> 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".

Com um andamento mais lento 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. Em sua versão, Bia 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.

---

<sup>1</sup> " (...) *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.

<sup>2</sup> Entrevista disponível em:<<http://aliancafrancesa.blogspot.com.br/2007/07/musique-ba-coeur-vagabond.html>> Acesso em abr. 2019.

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. Com efeito, foi sobretudo por intermédio dos discos de grandes nomes do jazz que o público francês descobriu a bossa nova:

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.

A versão "Portrait en Noir et Blanc" faz parte de um disco gravado pela Audiogram, uma gravadora independente situada em Montreal. Porém, conforme pudemos ver, 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", que são 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.

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).

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),<sup>3</sup> uma abordagem voltada à cultura-meta mostra-se oportuna ao estudo da

---

<sup>3</sup>"When devising a singable song-translation, one has a very specific purpose: to produce a text which a singer can sing to an audience." As traduções das citações contidas neste artigo são de minha autoria.

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.

Assentado na *skopos theory*<sup>4</sup>, Peter Low 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; sentido; naturalidade; ritmo e rima. Assim como ocorre com o atleta competidor, cabe 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 (LOW, 2005, p.200).

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. Com efeito, 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 poesia<sup>5</sup>, que pode controlar o andamento de sua leitura, podendo, inclusive, interrompê-la para ler alguma nota explicativa. 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

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> 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 os papéis de leitor e 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.



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 produzir algo que seja mais familiar ao ouvido receptor, como bem explicitou Bïa Krieger, ao dar suas recomendações àqueles que pretendem se lançar na tradução de canção:

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. (...) 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. (CASSIANO, 2018, p.199)

Voltando à versão "Portrait en Noir et Blanc", 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 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, cito a canção “Au bord de L’eau”, de 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 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, Bia 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 conseqüentemente 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 que Luiz Tatit denomina de passionalização. O linguista associa o relato de estados emocionais inferiores, na letra da canção, à ampliação da frequên-

cia 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 mais lento, ocorre mais passionalização em "Portrait en Noir et Blanc" do que em "Retrato em Branco e Preto". A passionalização constitui um dos processos de persuasão que, segundo Tatit, são empregados pelo cancionista para convencer o ouvinte da veracidade do que está sendo dito na canção.

Outro processo de persuasão presente em "Retrato em Branco e Preto" é o que Tatit chama de figurativização. Trata-se da presença de "inflexões entoativas e sintomas gerais da fala" (TATIT, 1986b, p.5) que fazem com que o "ouvinte reconheça o seu próprio discurso oral nas entrelinhas do tratamento estético musical". (TATIT, 1986b, p.5) Conforme salienta o linguista, a figurativização está presente em todo tipo de canção, em maior ou menor grau de intensidade, e o seu estudo propicia a identificação de uma "raiz entoativa justificando a escolha melódica." (TATIT, 1986b, p.6)

Em "Retrato em Branco e Preto", além de sílabas tônicas incidirem sistematicamente sobre os tempos fortes da música, nota-se que há casos em que a entonação dos versos apresenta correspondência com o perfil melódico das frases musicais. No verso "O que que eu posso contra o encanto", única frase interrogativa da canção, a melodia se eleva no pronome interrogativo "que", sobre o qual recai a pergunta, e depois no verbo "posso", em conformidade com a entonação dada a esse tipo de frase interrogativa.

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes. Above the staff, three chords are indicated: Bmaj7(9) above the first measure, F7(#11) above the second measure, and Em above the third measure. Below the staff, the lyrics are written: "or O que que\_eu pos - so con - tra\_o\_en - can - to Des - te\_a - mor que\_cu ne - go". The lyrics are aligned with the notes on the staff.

Figura 1: Exemplo de figurativização.

Assim como ocorre na canção original, no verso *Mais comment faire pour qu'il s'efface*, a melodia se eleva no advérbio interrogativo *comment*, sugerindo correspondência entre a entonação da frase interrogativa e a fra-



se musical. Logo, concluímos que, além de respeitar a prosódia musical, Bia 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 francófono<sup>6</sup> com o único objetivo de explicitar o sentido da letra aos seus ouvintes, à versão de Bia:

<i>Portrait en Noir et Blanc</i> Bia Krieger	<i>Portrait en Noir et Blanc</i> Xavier Beaume
<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>	<i>Je connais déjà les pas de cette route Je sais que ça ne donnera rien Je connais ses secrets par coeur 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>
<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>	<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 coeur (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 coeur</i>

Se no plano musical as tensões foram atenuadas na versão de Bia, o campo semântico continua sendo o do sofrimento que se repete. A proximidade de sentido entre as duas versões acima indica que o critério semân-

<sup>6</sup> <<https://www.beaume.org/ChicoBuarque.html>> Acesso em abr. 2019.

tico 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. (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 francês<sup>7</sup> 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"

<sup>7</sup>Na língua francesa, os sons correspondentes ao fonema [ɛ̃] são as junções das vogais e consoantes *in*, *ain*, *ein* e *un*, que são nasalizadas quando não seguidas de vogais, como nas palavras *main*, *enfin*, *poulain*, *peinture*.

mantém o registro coloquial da canção original e traz construções sintáticas bastante usuais na língua francesa. Nesse ponto, convém observar que Bía 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 Bía 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" parece ocorrer mais em função de um projeto de tradução logocêntrico (com primazia do sentido e da forma poética), uma vez 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 (Lá b) 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. Conforme explica Tatit (1986b, p.26), "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".



Assim como ocorre na letra original, em "Portrait en Noir et Blanc", temos a impressão de que o sujeito do poema 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 je chasse / Qui me tourmente pourtant*.

Na versão de Bia, 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 Bia Krieger, que, como já vimos, escreve versões com as quais ela possa se identificar: "De uma forma inconsciente eu vou buscar uma coisa na qual eu possa ser a protagonista ou encarnar a feminilidade do papel" (CASSIANO, 2018, p.198).

Retomando a perspectiva semiótica proposta por Tatit, segundo o linguista, para que a comunicação entre destinatador (locutor da canção) e destinatário (ouvinte) seja bem sucedida, é necessário que ocorra "sobremodalização", isto é, um procedimento que normalmente mobiliza quatro verbos modais: querer; dever; saber; poder. Nas palavras de Tatit (1986b, p. 30), "a figura passional é sempre a manifestação de um arranjo de modalidades." Na versão de Bia, 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)

Retomando a imagem do atleta competidor do pentatlo, o estudo da versão em exame neste artigo nos revela a flexibilidade como principal especificidade da tradução cantável de canção. Embora a versão de Bia 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 Bia pode transmitir ao ouvinte francófono a sensação de que a canção foi escrita originalmente em francês. Além disso, o respeito aos esquemas rítmicos, responsáveis por importantes efeitos sonoros e pela condensação de sentidos, parece contribuir para que a canção entre no ouvido do público receptor.

Neste artigo, procurei enfatizar o aspecto funcional da relação entre cantor/versionista e público na versão "Portrait en Noir et Blanc" à luz de duas vertentes teóricas distintas, mas com alguns pontos de convergência: a semiótica da canção proposta por Tatit (1986b, 2003); o Princípio do Pentatlo de Low, que foi formulado com base na vertente funcionalista (REISS, VERMEER, 1996). Com efeito, procurei demonstrar que, na versão em exame, "a eficácia da canção"<sup>8</sup> foi assegurada pelos procedimentos citados

---

<sup>8</sup> "Embora apresente intersecção com a aceção 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).

no parágrafo anterior, mas igualmente pela manutenção das sobremodalizações presentes na canção original e de dois processos de persuasão que ocorrem paralelamente às relações modais: figurativização; passionalização (tendo sido esse último intensificado pela versionista).

A hipótese é de que novas relações entre letra e música foram criadas na versão de Bia, 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, destaquei a suavidade como uma marca registrada no trabalho de Bia e a mediação decisiva do jazz no processo de difusão da bossa nova na França, o que pode ter motivado o tratamento jazzístico dado à versão.

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 soa bem e 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 Bia Krieger.

### Referências

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

CASSIANO, R. (2018). "Entrevista com a cantora e compositora Bia Krieger." In: **Tradterm**, vol. 31, 193-200. Disponível em <<https://doi.org/10.11606/issn.2317-9511.v31i0p193-200>> Acesso em abr. 2019.

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

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 Signifi-**



**cance: 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.

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

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

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.

TATIT, Luiz. 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.

\_\_\_\_\_. **A canção: eficácia e encanto.** São Paulo: Atual, 1986b.

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.

### Resumo

Este artigo propõe uma análise da canção "Portrait en noir et Blanc", uma versão em francês de "Retrato em Branco e Preto" de Chico Buarque e Tom Jobim, vertida e interpretada por Bia Krieger. Embasada, sobretudo, no Princípio do Pentatlo de Low (2005) e na semiótica da canção proposta por Tatit (1986b, 2003), a análise proposta focalizará as implicações da concomitância entre os papéis de intérprete e de versionista desempenhados por Bia e se orientará, igualmente, pelas suas reflexões sobre o seu trabalho como versionista expostas em uma entrevista.

**Palavras-chave:** Chico Buarque; Bïa Krieger; "Retrato em Branco e Preto"; "Portrait en noir et Blanc"; Tradução de canção.

### **Résumé**

Cet article propose une analyse de la chanson "Portrait en noir et Blanc", une version en français de "Retrato em Branco e Preto" de Chico Buarque et Tom Jobim, traduite et interprétée par Bïa Krieger. Appuyée principalement sur le Principe du Pentathlon de Low (2005) et sur la sémiotique de la chanson proposée par Tatit (1986b, 2003), cette analyse mettra en évidence les implications de la simultanéité des rôles de chanteuse et de traductrice joués par Bïa et sera également guidée par ses réflexions sur son travail en tant que traductrice exposées dans une interview.

**Mots-clé:** Chico Buarque; Bïa Krieger; "Retrato em Branco e Preto"; "Portrait en noir et Blanc"; Traduction de chansons