

Tradução de canção à luz da semiótica de Tatit: uma proposta, uma análise

Julio César Ribeiro dos Santos*

Refluxos e recrudescimentos chamam à baila das mais diversas maneiras e em distintas historicidades questões caras à prática de tradução, comumente tratadas à luz de paradigmas teórico-metodológicos ora excludentes, ora complementares (PYM, 2017) nos quais legitimidade do texto traduzido flutua em função dos critérios erigidos pelas instâncias de legitimação. A canção popular, aquela que se afasta da canção folclórica e da música, não passa incólume, conquanto de modo discreto e seccionado. De modo exíguo, proponho uma brevíssima visada sobre o fenômeno em seu plano de imanência com o objetivo de incluir à análise aquilo que é caro às canções: a melodia e, em certa medida, seu arranjo (tematização subjacente), compreendidos como elementos constitutivos do texto de canção e que, tal como o conteúdo linguístico verbal (a letra), são passíveis de tradutibilidade.

A aproximação teórica aqui proposta é pouco convencional, seja aos Estudos Linguísticos e à sua subárea Semiótica, seja aos Estudos de Tradução¹. Isso requer que alguns limites sejam devidamente demarcados sob pena desta proposta em desenvolvimento ficar à deriva. Buscarei servir-me de alguns elementos advindos do modelo teórico-metodológico da Semiótica da Canção (TATIT, 1994; 2003; 2012) para a análise e descrição da canção “Saudade” (CHRYSSTIAN, 1989) e sua tradução “Te extraño” (BADIO, 2002) no intento de identificar e descrever as implicações das seleções/disposições de unidades linguístico-melódicas presentes nos inter-

* Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

¹ Impactantes trabalhos articulam os Estudos de Semiótica aos Estudos de Tradução (cf. MANCINI, 2006; 2019). A maior parte dos pesquisadores, no entanto, dedica-se à tradução intersemiótica e linguagens híbridas. Aqueles que tratam da canção, por livre deliberação, não trazem à baila a canção sertaneja.

relacionados processos persuasivos tomados em sua complexidade sistêmica no texto de partida e estabelecer um constante diálogo com sua tradução, tendo como foco a relação entre decisões/escolhas de tradução e a produção de sentido. Cumpre indicar outro enfoque temerário deste trabalho, atinente à seleção dos textos cotejados: canções sertanejas, estilo musical cuja escassa bibliografia acadêmica apresenta-se inversamente proporcional a seu consumo, hoje dominante no Brasil.²

1. O lugar da canção nos Estudos Linguísticos e nos Estudos de Tradução

Muito embora a história assevere a relevância da canção e da música (por vezes acomodadas em relações sinonímicas) para a coesão cultural e social (cf. LIMA, 2010), os estudos que contemplam canções populares em sua complexidade são formulados tardiamente na Linguística e nos Estudos de Tradução, passando também ao largo dos interesses centrais da Literatura e da Etnomusicologia (SHIMODA, 2013). Em boa medida, o desprestígio ao objeto³ decorre de sua suposta destituição do lastro de finura (cf. CALDAS, 1977) discursivamente construído pelas triagens legitimadoras, as quais, na produção e exercício do saber disciplinar, acomodam a canção popular de maneira seccionada e às margens dos debates acadêmicos dessas áreas e subáreas.

Nos Estudos de Tradução, as não numerosas teorias⁴ que se detêm sobre a canção popular tendem a prover profícuas contribuições ao tradutor e(m) sua atividade, ainda que estudiosos, validos de argumentos satisfatórios e adequados a seus respectivos recortes e enfoques, leguem estes parâmetros teórico-metodológicos em suas análises descritivas de natureza qualitativa e interpretativa⁵. Um dos pioneiros a tratar de um gênero textual dotado de alguma similitude com a canção popular (ópera e

² Fonte: G1. Disponível em: <http://g1.globo.com/musica/noticia/2013/10/sertanejo-e-o-estilo-mais-ouvido-por-brasileiros-no-radio-diz-ibope.html>. Acesso em: 11/fev/2020.

³ Sobremaneira aos textos de canção mais comerciais e atrelados ao gosto popular (e.g. sertanejo, axé, pagode, funk).

⁴ Em *Explorando teorias da tradução* (PYM, 2017), Anthony Pym percorre primorosamente os principais paradigmas teóricos sobre as quais se fundamentam as teorias constitutivas dos Estudos de Tradução. Ainda que contemos com contribuições relevantes e atuais em se tratando de tradução de canções (cf. LOW, 2005), na relevante obra de Anthony Pym o tema é inexplorado.

⁵ Destaco os trabalhos de Rocha (2013), Ferraz (2017) e Santos (2019).

canto lírico), Fox-Strangways (1921) propõe, em síntese, que: a) uma boa tradução deve ser poética e apresentar as estrofes que soem bem quando cantadas na língua de chegada; b) alterações rítmicas são admissíveis se não implicarem deslocamentos melódicos significativos em relação ao texto de partida; c) as rimas devem estar presentes quando o estiverem no texto que se traduz; d) a tradução deve soar bem independentemente da maneira como se apresenta no papel (privilégio à sonoridade); e, finalmente, e) a tradução deve ser possível/viável e a adaptação, por vezes, vem melhor a calhar.

Ecos de Fox-Strangways (1921) são percebidos no *Pentatle Principle* proposto por Peter Low (2005). Deste mirante, o tradutor deve almejar excelência em cinco competências (tal como na prática esportiva homônima), ainda que legítima e provavelmente não o consiga: a) *cantabilidade*: a canção traduzida deve ser cantável e isso requer cuidados específicos nas escolhas lexicais, gramaticais, semânticas e discursivas; b) *naturalidade*: deve soar natural e não é aconselhável que o ouvinte identifique-a como tradução; c) *sentido*: o sentido do texto original deve ser preservado; d) *ritmo*: compreendido como correlato à melodia, o ritmo deve ser resguardado; e) *rima*: sua conservação é aconselhada.

Nos Estudos Linguísticos, a canção ganha sua devida acomodação no bojo dos estudos semióticos. Em sua tese doutoral *Elementos semióticos para uma tipologia da canção brasileira*, Tatit (1986) apresenta-nos um fecundo aporte teórico provedor de profícuo ferramental analítico a partir das implicações recíprocas entre letra e melodia na produção do sentido. De sua visada sobre aspectos estruturais do texto à luz da semiótica tensiva sobre canção imanente deriva o tratamento da canção popular em sua singularidade: a canção passa a ser desbravada das amarras analíticas herdadas das tradições valorativas legadas dos Estudos Literários e da Etnomusicologia e, finalmente, ocupa centralidade em um campo teórico – a Semiótica da Canção.

2. A propósito da Semiótica da Canção⁶

⁶ A Semiótica da Canção proposta por Luiz Tatit decorre de desdobramentos da Teoria Semiótica proposta por Pierce e seus desdobramentos com fortes aspirações à interdisciplinaridade propostos por

Tatit (2012) enfatiza que sua proposta teórica não tem como objetivo fornecer ferramental para apreciação/valorização estética de qualquer ordem; pelo contrário, cumpre-lhe a descrição de uma gramática da canção, uma gramática melódico-musical. Como na linguagem verbal, a apreciação empírica de uma canção propicia a apreensão espontânea dessa gramática: quando integramos “unidades sonoras numa sequência do mesmo paradigma” (TATIT, 2003, p. 7) e estabelecemos negações, distinções e diferenças, já somos capazes de discernir o que chamamos de “estilos” (e.g. axé, pop, *soul*). A gramática melódica comporta mecanismos de reiteração os quais, em seu curso, parecem propor alguma previsibilidade ao fluxo inexorável do tempo. Tatit (2003) aponta para outro componente, este concernente à tonalidade musical (as tensões propiciadas pelas cadências que organizam a tematização subjacente), e seus efeitos na produção de efeitos somáticos (tensão/relaxamento) no ouvinte antes mesmo da cognicidade, o qual nos faz compreender, por exemplo, que a cadência harmônica (disposição dos acordes) regulamenta a melodia e que suas regressões e tensões tendem às finalizações/relaxamentos. Ainda no âmbito da apreciação, cumpre destacar que a relação entre as inflexões de voz (intensidade) e os prolongamentos de suas durações (extensidade) no despertar da tensão pelo próprio esforço físico “corresponde, quase sempre, a uma tensão emotiva, e o ouvinte já está habituado a ouvir a voz do cantor em alta frequência relatando casos amorosos, onde há perda ou separação em grau de tensão compatível” (TATIT, 2003, p. 8).

O semioticista propõe a articulação do projeto narrativo da letra com o projeto narrativo da melodia por entender que, nesse gênero textual, letra e melodia são formas indissociáveis cujo sentido é o produto da relação. A dicção do cancionista é comparável com a arte do malabarista: sua atividade consiste no equilíbrio da melodia no texto verbal e do texto verbal na melodia em um processo entoativo “que produz a fala no canto” (TATIT, 2012 p. 12); ou, ainda “a presença simultânea da tematização, passionalização e da figurativização no mesmo campo sonoro e o revezamento das dominâncias

Greimas e Courtes, L. Hjelmslev, C. Zilberberg e, no Brasil, à luz de Diana Luz Pessoa de Barros (cf. MORAES; SIGNORI, 2015, pp. 39-69). Aos leitores não familiarizados com os precedentes à teoria proposta por Tatit, recomendamos Barros (1990), Fontanille e Greimas (1993).

de um processo sobre outro” (TATIT, 2003, p. 10). A singularidade dessa competência que constitui o saber “quase espontâneo” do cancionista é compreendida por Tatit (2012) como gestualidade oral, produzida pela articulação simultânea (e quase exclusiva) da “linearidade contínua da melodia e da linearidade articulada do texto” (TATIT, 2003, p. 10).

A relação entre melodia e letra é de interdependência, e os processos persuasivos (tematização, passionalização e figurativização, percebidos na letra e melodia) tendem a ser exaltados de acordo com o sentido que se deseja produzir. Cumpre-me informar brevemente o que são eles. Segundo Tatit (2003), a qualificação de uma personagem ou de um objeto, bem como a exaltação ou descrição das ações de alguém, é propícia à reiteração: temos o processo de *tematização*, comumente atrelado à diminuição de frequência de tessitura e duração das vogais e repetições de perfis melódicos. Os processos de *passionalização*, por sua vez, indicam a “configuração passional de um estado de solidão, frustração, ciúme, indiferença (...) um estado interior, afetivo” (TATIT, 2003, p. 10), passível de compatibilidade com as tensões decorrentes da frequência e duração. Nestes casos, as vogais tendem a prolongar-se, favorecendo a diminuição do andamento da canção bem como a neutralização dos estímulos somáticos. Já a *figurativização* dá-se quando a fala ordinária instaura-se na canção: podemos depreender esse processo por meio dos dêiticos, vocativos, pronomes demonstrativos e passamos a perceber que a “melodia é também uma entoação linguística” (TATIT, 2003, p. 10).

As tensões locais (da ordem da melodia) preponderam em relação àquelas que inserem a canção no sistema tonal (predominante nas canções ocidentais) de modo que as polaridades tonais são postas a serviço das tensões locais produzidas pela disposição das unidades linguístico-melódicas as quais engendram um perfil. Grosso modo, o perfil melódico alinha as vogais e tanto pode favorecer quanto desfavorecer o prolongamento da duração e/ou de sua frequência, o que acarreta consequências na produção do sentido: a) o prolongamento da duração e/ou o aumento de sua frequência sonora atrela-se a arranjos modais da ordem do /ser/; b) por outro lado, a redução da duração das vogais e das frequências no campo de tessitura, bem como a intensificação da progressão melódica

mais segmentada por ataques consonantais constituem tematizações e modalizações subjetivas da ordem do */fazer/*. Cumpre notar que a teoria semiótica compreende o texto, dentre os quais o de canção, como enunciador em seu fazer-persuasivo, e seu ouvinte, enunciatário, em seu fazer interpretativo. Logo, o perfil melódico das canções pode exprimir disposições em termos tensivos que alçam a predominância de processos persuasivos passionais, temáticos ou figurativos.

Há, ainda, o timbre do cancionista, a potência do gesto, a agência subordinada à fisiologia humana sobre a figura linguístico-melódica. A relação entre a linearidade contínua da melodia e a linearidade articulada da fala é potencializada pelo projeto de sentido impresso pelo cancionista, que decompõe a melodia no texto verbal e a recompõe no texto em sua entoação por meio de tonemas⁷, de cuja identificação, tal como em se tratando dos dêiticos enunciativos, contribui para a apreensão de seu gesto oral que atualiza o processo figurativo do texto de canção. Para Tatit (2012), o germe da canção é a fala (*parole*), e nela encontramos inúmeras possibilidades de agir (entoação) cujas variações produzem deslocamentos do sentido. *Mutatis mutandis*, a força entoativa também se presentifica na canção sob a forma de reiterações cantatórias e inflexões passionais. Ao criar tensões melódicas, o cancionista tende a camuflar sua entoação:

A fala está presente, portanto, no mesmo campo sonoro em que atuam a gramática do ritmo [da música] fundando os gêneros e a gramática da frequência formando a tonalidade. A presença da fala é a introdução do timbre vocal como revelador de um estilo ou de um gesto passionalista no interior da canção. Se o ouvinte chegar a apreender o gesto entoativo da fala no “fundo” da melodia produzida pela voz, terá uma compreensão muito maior do que aquilo que se ouve no canto. (TATIT, 2003, p. 8-9, aspas do autor)

Tatit (2003; 2012) parece chamar a atenção para um espaço intermediário ocupado pela canção entre o plano da arte autônoma e o plano

⁷ Inflexões que finalizam frases entoativas (i.e. escala de elevação e abaixamento da voz que enuncia a frase). Os tonemas reúnem-se em três possibilidades físicas de realização (descendente, ascendente e suspensivo), o que propicia um modelo geral e econômico para a análise figurativa da melodia a partir das oscilações de voz. (cf. CÂMARA, 2007; TATIT, 2012; MORAES; SIGNORI, 2015).

da linguagem ordinária. Oliveira (2012) apresenta um profícuo plano que articula os regimes de linguagem entre os quais a canção aparece situada: (1) *plano prático*: a linguagem cotidiana, ordinária, espontânea, coloquial que tem como fim o significado; (2) *plano artístico*: autonomia, o código específico, a valorização dos processos e do significante, o uso artístico. Ao cancionista cabe a justa tensão entre os dois planos de linguagem e a realização de um modelo estético que nunca rompe com a fala ordinária, mas que também é capaz de lidar com impulsos contraditórios entre as regularidades inerentes à gramática da música e à gramática da fala.

O texto de canção “pode ser enxuto, pode ser simples e até pobre em si. Tudo só será dito com a melodia” (TATIT, 2012, p. 20). Essa reflexão exime-nos da aproximação, tradicional e muitas vezes forçada, com seu distinto: a poesia. Segundo Oliveira (2012), “(...) aproximar cancionistas dos grandes poetas é muito mais uma forma de estabelecer critérios de valor a partir de outro lugar, deixando que preferências ideológicas tomem o lugar de um olhar analiticamente isento” (p. 142-143) em que se faz triunfar o desprezo da relação de compatibilidade melodia/letra. Posta a literatura como tábua de valores e a letra da canção como objeto a ser avaliado, a dita MPB e suas derivações requintadas aos olhos dos literatos herméticos tomariam vantagem em relação ao sertanejo, *axé*, *rap* ou ao *funk* carioca, estilos em que se mobilizam de modos particulares recursos outros disponíveis na gramática musical passíveis de apreensão somente quando vistos em totalidade.

Nesse complexo, qual seria a *tarefa do analista de tradução da canção*? A busca pelo *Pentatle Principle* (LOW, 2005) parece indicar o caminho das pedras para a criação (tradução) por fornecer um *escopo* produtivo ao tradutor. A análise a seguir, por sua vez, busca, em perspectiva contemplativa, enfatizar a tríade tensiva implicada na (re)criação do sentido pelo tradutor e privilegiar a descrição dos processos e seus efeitos de sentido no plano de imanência. Lembro que a semiótica francesa prevê que um mesmo *plano do conteúdo* possa ser atualizado em distintos *planos de expressão*. Em função da exiguidade imposta, a análise proposta privilegiará os *planos de expressão*, singulares por se tratar de duas discursivizações de um *plano do conteúdo* com o qual mantêm relação de interdependência. Buscarei

mobilizar apenas as soluções narrativas⁸ pertinentes e à medida de sua necessidade.

4. A Semiótica da Canção na tradução da canção: uma experimentação

As canções analisadas emergem de empreendimentos culturais cronológica e institucionalmente distanciados. Em tempo da primeira ascensão expressiva da canção sertaneja (cf. Alonso, 2011), a canção “Saudade” (CHRYSTIAN, 1988) é gravada no ano de 1988 e acomodada em álbum de título homônimo da dupla sertaneja Chrystian & Ralf. Já “Te extraño” (BENITO, 2002) integra o álbum *Zezé di Camargo & Luciano en Español* (2002) e cumpre parte da estratégia de internacionalização da dupla, consolidada no delineado, rentável e então restrito mercado fonográfico do início dos anos 2000. Vale notar que esse álbum, produzido por César Augusto⁹ e Manny Benito¹⁰, segundo em espanhol na carreira da dupla, contou com distribuição simultânea nos EUA, Portugal, Espanha, México e Argentina, dentre outros países ocidentais e europeus nos quais a dupla esteve presente em turnê. Para efeito de análise, opto pela versão de “Saudade” (CHRYSTIAN, 1988) produzida em 1998, que integra o álbum *Acústico ao vivo*, lançado oficialmente quatro anos mais tarde, em 2002. A minha decisão, arbitrária, justifica-se pela notória distinção de qualidade sonora, tributária do mais sofisticado e eficiente processo de masterização do material, o que favorece a apreensão dos sons, relevantes para a análise. A seguir, as letras do texto de partida (à esquerda) e sua tradução:

“Saudade” (Chrystian, 1998)

Você sempre fez os meus sonhos
Sempre soube do meu segredo

“Te extraño” (Benito, 2002)

*Tu siempre viviste en mi sueños
Fuiste mi luz, mi secreto*

⁸ “A semiótica, hoje (...), tem se aplicado nos estudos da narratividade dentro de um percurso gerativo da significação que vai das instâncias mais profundas de significação (...) às estruturas de superfície, onde se estrutura em toda sua complexidade, antes, porém, de receber um código” (TATIT, 2012, p. 25). Advirto, ainda, que, os conceitos “tematização”, “passionalização” e “figurativização”, empregados por Tatit, são inspirados na tradição semiótica, mas distinguem-se de seus homônimos pelos avanços da teoria e, sobretudo, por compreender o sentido melódico da canção.

⁹ Importante produtor musical e compositor brasileiro.

¹⁰ Cantor, compositor, produtor também e tradutor para o espanhol das versões de canções brasileiras que constituem o álbum.



Já faz muito tempo Eu nem me lembro quanto tempo faz	<i>ha pasado el tiempo Y aún te quiero tanto cuanto ayer</i>
Meu coração não sabe contar os dias A minha cabeça já está tão vazia Mas a primeira vez Ainda me lembro bem	<i>Mi corazón te busca e cuenta los días Mi mente te piensa, mi alma esta tan vacía Nuestra primera vez se me grabó en la piel</i>
Talvez eu seja do seu passado mais uma página Que foi do seu diário arrancada	<i>Tal vez vo sea de tu pasado solo un recuerdo más Y yo oigo tu voz que me llama</i>
Sonho, choro e sinto Oue resta alguma esperança Saudade Ouero arrancar essa página Da minha vida	<i>Sueño. lloro. siento Oue vive aún la esperanza Te extraño Debo arrancar esta página De mi vida</i>

O cotejo dos textos indica que, em função da proximidade linguística entre português e espanhol, assim como do tema consensual desenvolvido no texto de partida¹¹ e preservado na tradução, “Saudade” (1998) torna-se passível de procedimentos tradutórios à luz da equivalência formal¹² (PYM, 2017), muito embora não se apresente assim: cumpre reiterar a presença de Benito, nativo da língua espanhola, e suas relevantes decisões tradutórias que viabilizam, em potencial, enunciar em espanhol aquilo que se enuncia em português (conteúdo) à maneira (expressão) do texto de partida. Os versos de “Te extraño” (2002) indicam seleções assertivas e em fina sintonia com o *Pentatle Principle* (LOW, 2005): a tradução soa *natural* por apresentar escolhas léxico-gramaticais e discursivas compatíveis com a língua-alvo; é *cantável* sem estranhamentos ao intérprete e ao ouvinte; preserva as modestas *rimas*, reproduz o *sentido* e mantém o *ritmo* do original – entendendo este último como relação melodia/unidades linguísticas num andamento. Ponhamo-nos, agora, em outro mirante.

¹¹ Para além do tema consensual, cumpre notar que o texto de partida é desenvolvido sob a variação de prestígio, i.e., destituído de gírias, regionalismos ou expressões idiomáticas que pudessem causar estranhamentos ao tradutor.

¹² Pym (2017) indica a equivalência natural como relação de mesmo valor entre segmentos do texto de partida e o texto traduzido a partir da pressuposição de sua existência antes mesmo de traduzir (i.e. todas as línguas comportariam uma imagem acústica equivalente para cada conceito e a tradução tornar-se-ia passível de naturalidade, desprezando-se, assim, implicações pragmáticas e discursivas).

“Saudade” (1998) e “Te extraño” (2002) comportam preservações em termos estruturais (perfil melódico, tensões harmônicas e motivos melódicos), todavia apresentam distinções em pontos igualmente relevantes para a produção do sentido (andamento, escolhas de figuras linguístico-melódicas e timbres). “Saudade” (1998) tem sua tematização subjacente desenvolvida por de piano e violões (aço), e seu andamento musical é estabilizado, sobretudo, pela cadência marcada do contrabaixo elétrico e de bateria. A forte presença da *guitar steel* faz remissão ao *country music* estadunidense, estilo do qual a canção supostamente busca aproximar-se. A guitarra elétrica, paradoxalmente incluída num álbum acústico, atualiza cadência harmônica com um motivo, que institui tensões às tríades constitutivas dos acordes, traço que corrobora a reiteração melódica e cantatória:

O fragmento citado diz respeito a seus compassos introdutórios. Os motivos são reiterados com deslocamento de tônica em função do grau das

tensões harmônicas que constituem a tematização subjacente ao percurso melódico, com exceção do refrão, em que as notas são executadas em simultaneidade (acordes). Nesses trechos, a intensidade produzida favorece e acentua o ápice de frequência e duração do conteúdo linguístico-melódico, o que provê a desaceleração do perfil melódico, corrobora a intensificação do estado psíquico do sujeito (passionalização) e produz desvio psíquico no ouvinte.

“Te extraño” (2002) privilegia os timbres acústicos, os quais incluem saxofone e piano, arranjados em relação intertextual com estilos (estéreo)tipicamente latinos da canção, afinando-se com suas rígidas condições de produção (exterior institucional). Sua temática subjacente é constituída também por violões, em remissão ao sertanejo brasileiro, estilo

que consagrara a dupla, mas também ao *folk* estadunidense. Se em “Saudade” (1998) encontrávamos reiteração de um motivo no timbre de uma guitarra elétrica, “Te extraño” (2002) o faz a partir de craviola e violões:

As notas que constituem o motivo são integrantes dos acordes os quais constituem a cadência harmônica e produzem a tensão de suspensão



de um semitom nas terças dos acordes (*Asus*, *Dsus*), o que sugere maior excitação psíquica nas passagens do graus I (relaxamento) para o grau IV (maior tensão) no campo harmônico. Se a introdução de “Saudade” (1998) é constituída por uma típica progressão da canção popular (| : I | VI^m | IV | V : |), “Te extraño” (2002) aparenta ser estruturalmente mais sofisticada e acelerada – menos acordes soam em menos compassos em contratempos, propiciado pelos acentos rítmicos do motivo. A seguir, à luz do diagrama proposto por Tatit (1994; 2003; 2012), buscarei apresentar semelhanças e dessemelhanças entre os textos e as suas consequências na produção do sentido. Proponho a seguinte subdivisão entre os segmentos: os diagramas instituídos de números indo-arábico correspondem a “Saudade” (1998), e seus correlatos notados com a inscrição linha (‘) dizem respeito à sua tradução (2002).

(1) I IV

cé sempre fez
Os so
Meus nhos
sempre soube do
meu gre
se do, isso já faz
lan tem
to po

T1
T2
T3

(1') I IV

siempre vivis
te en sue
mi ños
fueste mi luz
mi cre
se to pas
ha ado tiempo
tu
el

T1
T2
T3

Nos dois textos, nota-se o intervalo de 8 semitons que abriga a disposição das unidades linguístico-melódicas, o que indicia a intensificação (somática) do estado de tensão passional; por outro lado, encontramos regulares ataques consonantais que sustentam perfis melódicos temáticos (o tema da desilusão afetiva), destacado em preto. Em “Saudade” (1998) e em “Te extraño” (2002) a figurativização entoativa apresenta alguma semelhança com um colóquio franco, indiciado pelo uso de tonemas descendentes e suspensivos, o que produz efeito de verdade figurativa. O uso de verbos no pretérito do indicativo acusa incitação mnemônica a um eufórico passado de junção (“você sempre fez” / “tu siempre viviste...”) com o objeto-valor pressuposto (a pessoa amada, instituída de valor eufórico): os valores investidos nas figuras são ditos na melodia por serem intensificados

pela extensão da duração das unidades linguístico-melódicas. O sujeito, então, destina a si mesmo a competência do saber-não-poder mais estar em junção com o objeto (*“isso já faz tanto tempo” / “há pasado el tiempo”*) e assume esse estado como verdadeiro, verificado pelo emprego do tonema suspensivo (o sujeito parece querer dizer mais e é embargado) e também pelo valor atribuído à figura “tempo”, de maior extensão na grade melódica, expressando maior teor passional (a lamentação).

O seu estado atual, implicado pelo novo arranjo modal entre sujeito e objeto, instaura a paixão da frustração. A tensão passional, notória na inflexão de voz na faixa entoativa mais grave, é vista também no deslocamento da tematização subjacente para o grau IV do campo harmônico maior, que implica maior excitação psíquica. Em relação ao texto de partida, as figuras que atualizam o tema desse programa narrativo de uso distinguem-se sem implicar deslocamentos significativos para a produção do sentido, assegurados em outros níveis dos processos persuasivos. Em vermelho (1') destaca-se uma opção gestual-vocal do intérprete da tradução: suas escolhas harmonizam-se às tensões (4#) realizadas pelo motivo de violão e craviola. A redistribuição das unidades linguístico-melódicas diz respeito, em princípio, à incompatibilidade silábica dos versos *“isso já faz tanto tempo”* e *“hay pasado el tiempo”*: nesta, não se recapitula o programa narrativo precedente por entender sua pressuposição; naquela, o pronome “isso” reforça a coesão textual e o advérbio de tempo “já” intensifica o tempo decorrido e potencializa o efeito de verdade figurativa.

Esse arranjo modal do sujeito (a frustração) é verificado nos versos seguintes “*eu nem me lembro quanto tempo faz / Y aún te quiero tanto cuanto ayer*” (diagramas (2) e (2’), infra). Há inversão de contraste passional (destacada pela linha preta em (2)): o deslocamento harmônico da tematização subjacente (grau IV), que supõe intensificação de paixões, não é acompanhado pela escolha de faixa de tessitura e extensão da disposição das unidades linguístico-melódicas. Essa inversão na grade melódica equilibra o estado passional do /*ser*/, agora conformado, modalizado pelas competências que asseveram o estado de disjunção com o objeto-valor como verdadeiro (saber não poder). O emprego de tonemas descendente e suspensivo parecem propícios à verdade figurativa:

(2) I

po faaaaz

nem lem

eu me bro

quan

to tem

T1

T2

T3

(2') I

ayeeeer

ún quie

y a te ro

tanto como

T1

T2

T3

Nos versos dispostos nos diagramas acima são atingidas as menores frequências da faixa entoativa (T3), em maior intensidade em (2), o que gera maior efeito introspecção, em contraste com a faixa atingida em (2'), dois semitons mais agudas. A decisão do cancionista agora não se justifica pelo número de sílabas das palavras nem pela classe a que pertencem “quanto” e *tanto*, mas, de algum modo, pode remeter aos estados passionais do sujeito (mais sóbrio) e ao efeito de verdade daquilo que nos enuncia. A disposição das unidades linguístico-melódicas em “Te extraño” (2002) acarreta outra gestualidade oral e, ainda que se preserve o tonema, produz-se outro sentido: esse sujeito, que fala “mais alto”, com mais emoção, mostra-se sutilmente menos introspectivo.

O segundo verso reitera o primeiro no que diz respeito ao perfil melódico, aos tonemas e à tematização subjacente. Vejamo-lo:

(3)

I

meu coração minha cabeça

não sa con já tá a

be tar as es tão

di zi

o os a va

T1

T2

T3

(3')

I

mi corazón te mi miente te pien

bus cuen sa mi alma ta a

ca y ta as es tan

di ci

los va

T1

T2

T3

Tem-se um enunciado de estado disjuntivo no qual o sujeito mostra-se virtualizado pelo dever e atualizado pelo não querer aceitar o acordo fiduciário, a ruptura amorosa pressuposta (i.e. a “conformação” do programa anterior é abalada). Privado da aquisição de competência implícita desejada (saber-fazer), sente-se novamente frustrado. Em (3’), vemos unidade linguístico-melódica *a* (inscrita em destaque vermelho à extrema direita) localizada um semitom acima em relação ao texto de partida. Examinemo-la: em “Saudade” (1998), ao acorde mobilizado pela harmonia acrescenta-se a tensão de 9^am; em “Te extraño” (2002), acrescenta-se a tensão

“Te extraño” (2002), apresenta o mesmo programa narrativo do texto de partida (1998) e as figuras nos quais se investem valores não comprometem a fluidez e o sentido do texto. Em (4’), encontramos disposição alternativa de unidades linguístico-melódicas que pode ser justificada pelo gesto oral do cancionista mas que implica consequências prosódicas. A inflexão de voz parece propor que o sujeito nos revela algo confidencial, que, de alguma forma, justifica enunciar *grabó* no menor segmento da faixa entoativa (T3): entre uma lembrança (que pode ser ativamente esquecida ou mesmo recalcada) e uma “gravação na pele” (cicatriz ou tatuagem, que supõe irreversibilidade), existe um gradiente de confiança entre aquele enunciador e enunciatário, e o sujeito de “Te extraño” (2002) parece nos depositar maior confiança em relação ao sujeito de “Saudade” (1998). O comprometimento do sujeito com o que diz em *nuestra* (pessoa ampliada) provê maior envolvimento passional em relação ao que diz no texto de partida com a conjunção adversativa “mas”: nos dois textos, temos um objeto-valor de que o sujeito está disjunto sem o querer e não adquire competência atualizante (poder/saber) para modificar seu estado.

“Talvez eu seja do seu passado mais uma página” (1998) e “*Ta lvez yo sea de tu pasado solo um recuerdo mas*” (2002) discursivizam um programa de aquisição reflexiva que instaura a modalização por uma competência (dever-saber), pressupostas pelos programas narrativos precedentes. Nesta sanção cognitiva, o sujeito, ao assumir o contrato (indesejado), questiona seu estatuto de veridicção. As tensões melódicas atingem graus mais elevados da faixa entoativa (T1). Há intensificação do deslocamento tensivo em favor da frequência e extensão e em detrimento da articulação: a disposição das unidades linguístico-melódicas reforça o estado passional. Na tematização subjacente, o deslocamento intensifica a excitação psíquica em seu ápice de tensão (grau IV), sucedido de acorde de função dominante (grau V) que conduz ao relaxamento previsível em canções populares.

(5)

IV	V		I		IV	I	IV		V	
vez										T1
tal eu										
Se										T2
pas caaaaa										
seu		saaa do mais			que		ran			
já do			u pá		ar			da		T3
ma gina foi do seu diário										

A grade melódica de “Te extraño” (2002) replica aquela de “Saudade” (1998), com exceção do intervalo destacado (5’), que se apresenta dois semitons abaixo do original. Em “Saudade” (1998), o processo figurativo é investido de duas unidades linguístico-melódicas que produzem ataques consonantais na cadeia sintagmática (“que” e “foi”); já na tradução para a língua espanhola, há um encontro vocálico (“y yo”), mais favorável à revelação passional. Esse investimento, entretanto, é criativamente compensado em ambos os casos: em “Saudade” (1998) pela frequência; em “Te extraño” (2002) pela extensão.

(5')

IV	V		I		IV	I	IV		V	
vez										T1
tal yo										
se										T2
pas llaaaa										
tu		aaado so			me					
a de		lo un		cuerdo		y	que		ma	T3
re más yo olgo tu voz										

As escolhas lexicais parecem não apresentar desvios significativos no que diz respeito ao estado de disjunção entre sujeito-objeto. Notamos, ainda no nível das figuras linguísticas, a presença de outro modo verbal, o subjuntivo, intensificado pelo advérbio talvez (5) / *tal vez* (5'), que, na condição de unidades linguístico-melódicas devidamente alocadas na faixa de tessitura e da tensão harmônica, acarreta intensidade de estado do /ser/ em ambos os textos.

Os segmentos 6 (6') e 7 (7') parecem emblemáticos para a observação do efeito somático propiciado pelo deslocamento da faixa de tessitura (e na frequência) na produção do sentido. Vejamo-los:

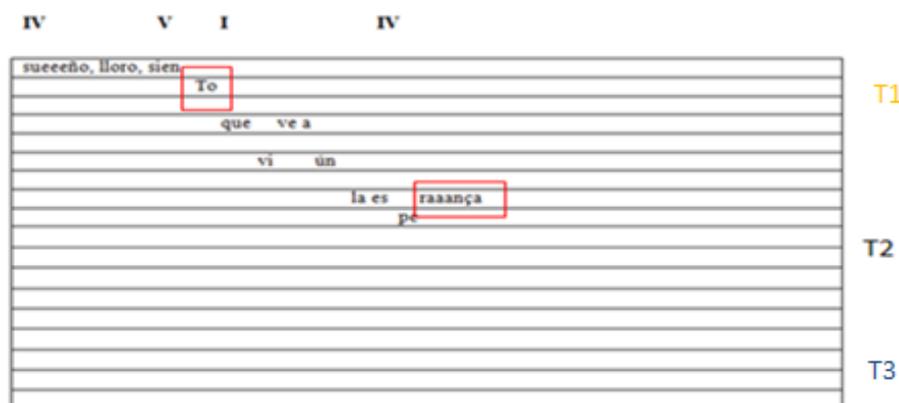
(6)

IV	V	I	IV	
sooonho choro e				T1
siiinto				
que		ta al		T2
res		gu		
ma es ran				
pe				T3
ça				

Em 6', o sujeito apresenta o ápice de sua frustração, percebida somaticamente tanto pela extensão quanto pela frequência das unidades linguístico-melódicas – intervalo de 13 semitons em relação à nota em cujo campo harmônico a canção é desenvolvida. A grade melódica subjaz uma isotopia figurativa (sonhar, chorar e ter alguma esperança) condizente ao estado amargurado do sujeito: a intensidade e extensidade que ouvimos em

“sonho” diz respeito a seu querer e não poder; em “choro”, a uma sanção cognitiva por saber-não-poder; em “sinto que resta alguma esperança”, à resignação, não querer não poder não saber. Notemos que, nesse perfil melódico, temos a oposição entre um “estado idealizado” de um passado eufórico de junção evidenciado pela duração e frequência das vogais, que se diminui à medida que o sujeito é tomado pelo “estado atualizado” de realidade disjuntiva. O regresso ao campo de tessitura (T2) e sua implicação na atenuação da frustração é compensado – e contrastado – pelo deslocamento ao grau IV do campo harmônico constitutivo da temática subjacente. Esse estado do ser mostra-se distinto em “Te extraño” (2002), conforme se vê no diagrama 6’:

(6’)



Destacado em vermelho e à direita, vemos que a unidade linguístico-melódica permanece na região mais elevada de tessitura em relação ao que vemos em (6). O investimento passional acentua o efeito de que o sujeito, apesar de dever perder as esperanças, não quer fazê-lo. Este recurso de compensação da frequência/extensão pela tensão harmônica é também utilizado no verso seguinte:

minha vida” inicia-se sobre o grau V (dominante) do campo harmônico maior, e a relação entre o segmento linguístico-melódico e a altura da nota correspondente na escala diatônica sobre a qual o trecho se desenvolve provê outra tensão ao acorde maior (o acréscimo 9^a menor), produzindo, na tétrede, o efeito de maior relaxamento; em “Te extraño” (2002), muito embora o verso inicie-se sobre o grau V, a equivalência entre unidade linguístico melódica e altura da nota produz a tensão de 3^aM (terça maior), apenas estabilizando (em harmonia com outros instrumentos) o acorde de grau V. A opção gestual-vocal no texto de partida (1998) implica maior extensidade das figuras linguístico-melódicas, acentuando o estado do /ser/ e, curiosamente, apresenta uma figurativização enunciativa mais próxima do polo prático da linguagem se comparado com “Te extraño” (2002).

“Te extraño” (BENITO, 2002) e “Saudade” (CHRYSTIAN, 1998) são distintas discursivizações de categorias enunciativas de uma instância sêmio-narrativa (BARROS, 1990): o sujeito *quer* estar em junção com seu objeto-valor que lhe é eufórico mas *não pode nem sabe* como fazê-lo. A singularidade das duas expressões na atualização do conteúdo dá-se no labor dedicado pelo cancionista à integração desse simulacro em unidades linguístico-melódicas distintas (nesse caso, línguas diferentes) asseguradas por uma tematização subjacente arranjada e igualmente traduzível: no limite, arranjos comportam a integração de melodias autônomas executadas sincronicamente que trazem amplas consequências para a produção do sentido (DIETRISCH, 2006), o que justifica sua relevância, ainda que não devidamente explorada neste trabalho.

Optei brevemente pelos percursos dos sujeitos do texto de partida e de sua tradução com vistas a melhor compreender seus estados passionais decorrentes das aquisições e privações nos diferentes programas narrativos com foco na relação entre melodia e letra (TATIT, 2003; 2012). Os dois textos apresentam um sujeito modalizado pelas paixões das insatisfações (BARROS, 1990): os arranjos modais apresentados nos programas narrativos encadeados configuram dois sujeitos distintos: ambos amargurados, mas recrudescidos e conformados com a disjunção de seu objeto-valor e com a privação da competências modais atualizantes (poder-ser, poder-fazer) que o levem ao estado de junção com valor eufórico.

Considerações

As reflexões elementares brevemente apresentadas têm como objetivo a experimentação inicial da conjugação de algumas contribuições da Semiótica da Canção e dos Estudos de Tradução com foco na análise e descrição da tradução interlinguística do texto de canção, no qual, como vimos, a totalidade (da qual a letra é constitutiva) é traduzida.

A criatividade do cancionista-tradutor é relativamente constrangida pela estabilização da tematização subjacente (a harmonia) e tensões melódicas já definidas no texto de partida – do contrário, não teríamos uma tradução. O cancionista, entretanto, sobremodalizado pelo seu saber muitas vezes anti-hermético, sempre surpreende: o projeto narrativo pode ser o mesmo ou não (“Comme d’habitude” e “My Way” são bons exemplos de não-coincidência de programas narrativos, em que a tradução se apropria da melodia/harmonia); ou ainda no caso dos mesmos projetos, as decisões sobre as unidades linguístico-melódicas podem ser equivalentes entre os textos de partida e texto de chegada, ou não. Dentro desse campo arrebatador, cumpre reiterar que atuais interesses desta pesquisa voltam-se para como as traduções de canção ocorrem e não como deveriam ocorrer – o que, de alguma forma, afasta-a de abordagens mais convencionais.

Referências

- BARROS, D. L.P. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 1990.
- BENITO, M. Te extraño. In: **Zezé di Camargo & Luciano en Español**. São Paulo: Warner Music, 2002. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SMi1Jq600YY> . Acesso em: 23 jan. 2020.
- CALDAS, W. **Acorde na aurora**: música sertaneja e indústria cultural. São Paulo: Ed. Nacional, 1977.
- CHRYSSTIAN. Saudade. In: **Chrystian & Ralf Acústico** (álbum). São Paulo: Warner Music do Brasil, 2002. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q4-4Cjyt4OY>. Acesso em: 23 jan. 2020.
- _____. Saudade. In: **Saudade** (álbum). São Paulo: Chantecler, 1988. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ITn2AW9tqTc> . Acesso em: 23 jan. 2020.

- DIETRICH, P. **Semiótica musical**: uma discussão a partir das canções de Chico Buarque. Tese de doutorado. FFLCH-USP: São Paulo, 2006. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-12012009-155735/pt-br.php>. Acesso em: 05 mar. 2020.
- FOX-STRANGWAYS, A. H. Song-Translation. In: **Music & Letters**. London: Oxford University Press, Vol. 2, No. 3 (Jul., 1921), 1921.
- GAVERS, J. **Reinterpreting bossa nova: instances of translation of bossa nova in the United States, 1962-1974**, thesis submitted for degree of Master of Arts and Musicology. Utrecht University. July, 2010
- OLIVEIRA, A. O modelo semiótico de Luiz Tatit e suas implicações na análise da canção popular no Brasil: algumas considerações iniciais. **Linguagem – Estudos e Pesquisas**, vol. 16, n. 2, p. 131-147, jul/dez 2012.
- JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. São Paulo, Cultrix: 2010.
- _____. On linguistic aspect of translation. In: VENUTI, L. (Ed.) **The Translation Studies Reader**. London/ New York: Routledge: 2012, p. 126-131.
- KIEFER, B. **Elementos da linguagem musical**. Porto Alegre: Movimento/INL-MEC, 1973.
- LIMA, P.C. **Música popular e adjacências...**[online]. Salvador: EDUFBA, 2010.
- LOW, P. The Pentathlon Approach to Translating Songs. In: GORLÉE, D. L. (Ed.). **Song and Significance – Virtues and Vices of Vocal Translation**. New York: Rodopi, 2005, p. 185-212.
- LACERDA, O. **Teoria elementar da música**. São Paulo: Record Brasileira, 1961.
- MARTINS, M.S.C. **Saussure e o Curso de Linguística Geral**: valores, confrontos, desconstruções. Campinas: Mercado das Letras: 2013.
- PYM, A. **Explorando as teorias da tradução**. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- SAUSSURE, F. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SHIMODA, L. T. Timbre e semiótica da canção: retrospectivas e perspectivas. **Revista Brasileira de Estudos da Canção**, n. 4, p. 125-139, 2013.
- MORAES, F. H; SIGNORI, M. B.D. Semiótica e canção: uma paixão brasileira. In: BARONAS, R. (Org.). **Estudos discursivos à brasileira: uma introdução**. Campinas: Pontes Editores, 2015, p. 39-70.

TATIT, L. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. 2ª ed. – 1ª reimpr. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

_____. Elementos para a análise da canção popular. In: **Cadernos de semiótica aplicada**. Vol. 1, nº 2, p. 7-24, 2003.

_____. **Semiótica da canção: melodia e letra**. São Paulo: Escuta, 1994.

ZEZÉ DI CAMARGO & LUCIANO EM TURNÊ INTERNACIONAL. **Portal vírgula**. 23/04/2002. Disponível em:

<http://www.virgula.com.br/musica/zeze-di-camargo-luciano-em-turne-inter-nacional/>. Acesso em: 23 jan. 2020.

Resumo

Sirvo-me da canção “Saudade” (CHRYSSTIAN, 1988) e de sua tradução “Te extraño” (BENITO, 2002) para conjugar alguns elementos da Semiótica da Canção (TATIT, 2003; 2012) aos Estudos de Tradução. O acercamento teórico-metodológico proposto mostra-se profícuo para o tratamento analítico-descritivo de textos de canção no âmbito dos Estudos de Tradução por, dentre outras potencialidades, prover o tratamento do objeto em sua totalidade. Apesar da inequivalência formal que perpassa melodia, harmonia e letra o conteúdo e o sentido do texto de partida são preservados em “Te extraño” (BENITO, 2002).

Palavras-chave: Semiótica da canção; Canção sertaneja; Estudos de Tradução.

Abstract

I use the song “Saudade” (CHRYSSTIAN, 1988) and its translation “Te extraño” (BENITO, 2002) to combine some elements of Song Semiotics (TATIT, 2003; 2012) with Translation Studies. The proposed theoretical-methodological approach proves to be useful for the analytical-descriptive treatment of song texts within the scope of Translation Studies by, among other potentialities, providing the treatment of the object in its entirety. Despite the formal inequality that permeates melody, harmony and lyrics, the content and meaning of the source text are preserved in “Te extraño” (BENITO, 2002).

Palabras-clave: Semiotic of song; *Sertaneja* song; Translations studies.