A passionalização do verso drummondiano na canção de Belchior: um estudo de tradução intersemiótica e adaptação

The Passionalization of Drummondian Verse in Belchior's Songwriting: A Study on Intersemiotic Translation and Adaptation

Marcela Santos Brigida[1]

RESUMO

Em *O Cancionista: composição de canções no Brasil*, Luiz Tatit (1996, p.11) empreende um estudo da dicção no cancionista brasileiro e anuncia que "compor uma canção é procurar uma dicção convincente". Para o teórico, a composição efetiva é um processo de eliminação da fronteira entre o falar e o cantar, fazendo "da continuidade e da articulação um só projeto de sentido" (TATIT, 1996, p.11). Tomando as categorias de tensões harmônicas da canção propostas por Tatit como ponto de partida, propomos um estudo da canção de Belchior no seu esforço adaptativo da poesia de Carlos Drummond de Andrade no álbum *As Várias Caras de Drummond* (2004). Para tanto, realizaremos uma leitura – e audição – cerrada de seis dos trinta e um poemas selecionados por Belchior para compor seu álbum: *Sentimental, Cota Zero, Também já fui brasileiro, Arte Poética, Inocentes do Leblon* e *Cidadezinha Qualquer*. Quando possível, as técnicas entoativas do cancionista são contrastadas com outras vocalizações dos títulos citados em sua condição de poemas. Tal exercício nos possibilita discutir e destacar as técnicas eleitas por Belchior em suas adaptações, as marcas que imprime sobre os poemas convertidos em letra de canção e a maneira como se consolida como coautor da obra final apresentada em seu álbum. Além de Tatit, constituem o arcabouço teórico do presente trabalho as produções de Antonio Cícero e José Miguel Wisnik no território dos estudos da canção, de Paul Zumthor no campo da performance e de Linda Hutcheon no campo da adaptação.

Palavras-chave: Poesia Brasileira; Estudos da Canção; Adaptação; Tradução Intersemiótica.

ABSTRACT

In *O Cancionista: composição de canções no Brasil* (1996), Luiz Tatit studies the diction of Brazilian songwriters and states that "to compose a song is to seek a persuasive diction" (p. 11). According to the theoretician songwriting is a process of eliminating the boundaries between speaking and singing, thus making "continuity and expression a single project of meaning" (p. 11). Taking the categories of harmonic tensions proposed by Tatit as a starting point, this paper proposes a study of the songs composed by Belchior in his adaptation of Carlos Drummond de Andrade's poems to a musical format on the album *As Várias Caras de Drummond* (2004). In order to do that, I am going to undertake an in-depth reading of six of the thirty-one poems selected by Belchior for his album. These are "Sentimental", "Cota Zero", "Também já fui brasileiro", "Arte Poética", "Inocentes do Leblon" and "Cidadezinha Qualquer". When possible, the techniques of intonation employed by the songwriter will be compared to readings of the poems by other artists in their original format. This exercise allows us to discuss and explore the techniques used by Belchior in his adaptations, as well as the personal marks he leaves on the poems. It also helps us understand the way in which he becomes a co-author of the final work, presented in song form. The theoretical framework of this paper is based on the work of Luiz Tatit as well as that of names such as Antonio Cícero and José Miguel Wisnik in the field of Song Studies, Paul Zumthor in the field of Performance, and Linda Hutcheon in the field of Adaptation.

Keywords: Brazilian Poetry; Song Studies; Adaptation; Intersemiotic Translation.

[1] Mestranda em Literaturas de Língua Inglesa na Universidade do Estado do Rio de Janeiro e bolsista CAPES. É curadora do website Literatura Inglesa Brasil e autora do blog Emily Dickinson Brasil. E-mail: marcelascastelli@gmail.com

Introdução

Em *Ilusão enunciativa na canção* (2014), Luiz Tatit aborda e fundamenta no contexto da canção popular brasileira os conceitos de unidades entoativas, embreagem entoativa e ilusão enunciativa. O pesquisador principia com a consideração de que "ao conceber uma letra, o compositor não apenas propõe um conteúdo, mas também as unidades entoativas (modos de dizer) que *figurativizam* a melodia e lhe atribuem um valor oral" (TATIT, 2014, p.33). Para Tatit, são as escolhas entoativas do intérprete que o aproximarão da letra e da experiência da canção na perspectiva de quem escuta: "além das marcas enunciativas da letra, que muitas vezes já definem um 'eu' lírico, as modulações da voz completam para o ouvinte a sensação de que os sentimentos descritos nos versos são vivenciados aqui e agora pelo cantor" (TATIT, 2014, p.33).

Nesse sentido, é interessante aplicar os conceitos explorados por Tatit ao trabalho de adaptação e tradução intersemiótica do compositor Belchior para trinta e um poemas de Carlos Drummond de Andrade no álbum *As Várias Caras de Drummond* (2004) devido às peculiaridades e deslocamentos inerentes à obra. Ademais, procuramos pensar neste trabalho as maneiras como Belchior dialoga com a tradição poética e cancional brasileira e as formas como suas leituras dos poemas de Drummond, evidenciadas pelas composições do álbum em questão, podem abrir para o ouvinte novas chaves de leitura para a obra de Drummond. Para tanto, nos voltamos para T. S. Eliot, que em *Tradição e talento individual* (1919) argumenta:

> Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estima-lo em si; é preciso situa-lo, para contraste e comparação, entre os mortos. Entendo isso como um princípio de estética, não apenas histórica, mas no sentido crítico. É necessário que ele seja harmônico, coeso, e não unilateral; o que ocorre quando uma nova obra de arte aparece é, à vezes, o que ocorre simultaneamente com relação a todas as obras de arte que a precedem. Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, e esta só se modifica pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles. A ordem existente é completa antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista após a introdução da novidade, a *totalidade* da ordem

> existente deve ser, se jamais o foi sequer levemente, alterada: e desse modo as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados; e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo[2]. (ELIOT, 1919, p.39)

Primeiramente, Belchior se encaixa na categoria dos "cantores-compositores" estabelecida por Tatit, isto é, as composições do artista são tão icônicas e têm um alcance tão amplo que as interpretações para elas também as têm. Assim propomos que se, como Tatit defende,

> ao propor que a letra segmente uma sequência melódica, o compositor deposita em seus versos não apenas uma configuração de conteúdo (um assunto a ser tratado), mas também um modo de dizer entoativo que substitui a abstração musical pela enunciação concreta de um personagem, normalmente associado à imagem do cantor. (TATIT, 2014, p.34)

No álbum *As Várias Caras de Drummond*, Belchior desempenha o papel do compositor responsável por atribuir aos versos em um modo entoativo particular e o do intérprete que efetivará a enunciação concreta, encarnando os sujeitos cancionais das letras em questão. No entanto, por trabalhar com poemas de ampla difusão no âmbito da cultura popular brasileira de autoria de um dos mais admirados e lidos poetas do país, Belchior convida o ouvinte a reconhecer – e não perder de vista – as palavras e construções verbais de Carlos Drummond de Andrade por trás da sua leitura.

Em *Theory of Adaptation* (2013), Linda Hutcheon aborda a adaptação como processo e como produto, sintetizando seu entendimento do processo como:

> • Uma transposição reconhecida de outra obra ou obras reconhecíveis
> • Um ato criativo e interpretativo de apropriação/salvamento
> • Um compromisso intertextual estendido com a obra adaptada (HUTCHEON, 2013, p.8)

Embora Hutcheon (2013, p.44) não se debruce especificamente sobre os trânsitos entre poesia e canção, abordando o tema brevemente e pensando somente "poemas simplesmente musicados", sem explorar uma reflexão mais profunda acerca dos códigos e práticas específicos de cada categoria, sua teoria geral de tradução e adaptação nos interessa no estudo do projeto de adaptação efetuado por Belchior sobre poemas de Drummond. Ao longo deste ensaio, perceberemos as ferramentas com as quais o compositor efetiva com sucesso os processos de transposição,

[2] Todas as traduções de textos anglófonos são nossas.

apropriação e engajamento com a obra adaptada. Outrossim, a formulação geral de Hutcheon acerca de transposições intersemióticas atua como base para o argumento que estabeleceremos ao longo deste estudo:

> Em muitos casos, porque adaptações são voltadas para uma mídia diferente, elas constituem remediações, isto é, especificamente, traduções na forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (por exemplo, palavras) para outro (por exemplo, imagens). Isso é tradução, mas em um sentido muito específico: como transmutação ou transcodificação, isto é, como necessariamente uma recodificação para um novo conjunto de convenções e signos. (HUTCHEON, 2013, p.16)

Se, conforme Tatit (2014, p.34) propõe, "a voz que fala permanece por trás da voz que canta" no caso de poemas de Drummond transcodificados em canções por Belchior, a voz que falou originalmente se evidencia e se faz presente de forma difusa ao longo da enunciação da voz que canta e, justamente por serem índices de personalidades marcantes no cenário da arte popular brasileira, o canto de Belchior anuncia sempre uma noção de autoria dupla difundida ao longo das trinta e uma faixas do álbum em questão pela linguagem característica de Drummond. Aqui nos interessa o conceito de embreagem enunciativa, definido por Tatit como algo que "diz respeito aos recursos de religamento à enunciação, de reconexão do 'eu' ou 'ele' ao sujeito que enuncia" (TATIT, 2014, p.38).

No álbum sobre o qual nos debruçamos, Belchior, como compositor, se engaja em um exercício complexo de tradução intersemiótica, releitura e adaptação ao criar canções a partir de poemas tidos como clássicos modernos no cenário da poesia brasileira. No processo de musicar os poemas, compondo a melodia a partir destes, Belchior imprime ao menos em dois níveis sua leitura dos poemas à obra de arte que se derivará destes – a canção. Primeiramente, esse gesto interpretativo se dá no próprio ato de composição que desaguará numa parceria póstuma com Drummond. Em um segundo momento, agora como intérprete, é a voz de Belchior que constrói o sujeito cancional das canções, sem que estas deixem de soar drummondianas, como veremos.

Luiz Tatit (2014, p. 35) defende que "tudo que a letra desconecta da enunciação, a melodia se encarrega de reconectar" e, dessa forma, nos interessa analisar as

categorias de tensões harmônicas da canção exploradas por Belchior como intérprete das canções que compôs a partir dos poemas de Drummond. Assim como arranjo e melodia, estas evidenciam para o ouvinte a emoção e interpretação associadas pelo cancionista à letra de canção e, por consequência, aos poemas que escolheu musicar. Retomando a questão da embreagem enunciativa, vemos que ela é responsável pelo elemento definido por Tatit como "ilusão enunciativa" cujo efeito leva o ouvinte a vincular,

> quase automaticamente, os conteúdos da letra ao dono da voz. Como vem sempre recortada pela letra, a melodia cancional é uma sequência virtual de unidades entoativas que se atualiza no canto dos intérpretes e garante a subjetivação constante da obra. Por mais variados que sejam os assuntos tratados no texto, a melodia se encarrega de aproximá-los da *persona* do cantor. (TATIT, 1996, p.35)

O ouvinte pode entender o título do álbum de Belchior, *As Várias Caras de Drummond*, como uma referência à variedade e pluralidade dos poemas selecionados para compor o álbum e dos gêneros musicais explorados pelo cancionista. No entanto, salta aos olhos – ou ouvidos – de quem escuta a referência ao *Poema de sete faces* (*Alguma Poesia*, 1930), uma das obras mais famosas de Drummond. Também é importante lembrar que Belchior incluiu no encarte do álbum uma coleção de trinta e um retratos do poeta na forma de gravuras traçadas pelo compositor. Finalmente, é possível argumentar que uma dessas "caras", ou facetas, se revela justamente no cancionista Belchior, na pulsão criativa que leva um compositor leitor de poesia a adotar uma postura dialógica com o poeta que admira.

Mais uma face de Drummond se revela justamente após Belchior se apropriar dos poemas e criar novas obras a partir deles e fazer sua a voz do eu-lírico, agora sujeito cancional. A ilusão enunciativa que permeia o álbum de Belchior evoca tanto o próprio cancionista quanto o poeta por trás dos versos, de forma que o que entendemos como sujeito cancional jamais se desvencilha – ou busca se desvencilhar – da voz de Drummond. Por sua vez, as canções nunca rompem de fato com seu estatuto original de poemas.

A fim de pensar o projeto de Belchior ao musicar não um, mas trinta e um poemas específicos da extensa obra de Drummond,

precisamos nos engajar em um estudo aprofundado da ação enunciativa que permeia e entrecorta o álbum. Se o título anuncia *As Várias Caras de Drummond*, há um fio condutor que harmoniza essa pluralidade. Embora não seja possível, no escopo deste trabalho, analisar cada canção que compõe o projeto, nos voltamos para uma leitura – e escuta – cerrada de seis faixas que acreditamos serem emblemáticas do projeto de Belchior. São elas: "Sentimental", "Cota Zero", "Cidadezinha Qualquer", "Inocentes do Leblon", "Também já fui brasileiro" e "Arte Poética".

No capítulo de abertura do livro *O Cancionista: Composição de canções no Brasil* (1996), intitulado "A dicção do cancionista", Luiz Tatit compara o cancionista a um malabarista, levando em consideração todos os elementos que precisam ser combinados de forma eficiente para se estabelecer uma boa experiência cancional. Para o pesquisador e compositor, "cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial" (TATIT, 1996, p.9). Tal entendimento se aproxima da análise que Antonio Cícero oferece acerca das peculiaridades que distinguem poema e letra de canção:

> Um poema é um objeto autotélico, isto é, ele tem o seu fim em si próprio. Quando o julgamos bom ou ruim, estamos a considerá-lo independentemente do fato de que, além de ser um poema, ele tenha qualquer utilidade. Uma letra de música, por outro lado, é heterotélica, isto é, ela não tem o seu fim em si própria. Para que a julguemos boa, é necessário e suficiente que ela contribua para que a obra musical de que faz parte seja boa. Em outras palavras, se uma letra de música servir para fazer uma boa canção, ela é boa, ainda que seja ilegível. (CÍCERO, 2006, p.12)

Pensando a relação estabelecida entre Belchior e Drummond, as peculiaridades inerentes tanto à posição de malabarista do cancionista quanto ao processo em que o poema é convertido em letra de canção culminam em escolhas interpretativas particulares do compositor. Este traz tanto na sua composição quanto na sua interpretação uma chave de leitura específica que no poema escrito representaria apenas uma leitura em potencial. A assinatura vocal do cancionista como coautor por meio da performance (e no caso de Belchior, essa coautoria se dá, também, no nível da composição) também adiciona uma

nova dimensão à obra poética original. Para Cláudia Neiva de Matos (2006, p.94), "a presença do registro sonoro e vocal na obra lhe confere uma capacidade de reverberação histórica que está ausente do registro gráfico". De certa forma, a adaptação do poema para a linguagem da canção lança luz sobre a subjetividade do cancionista, que imprime no seu canto tensões harmônicas características da sua leitura da obra original. Essa interpretação pessoal do artista se consolidará na ilusão enunciativa engendrada pela performance. Nesse sentido, recorremos a Paul Zumthorn (2007, p.32), que definiu a performance não como simples meio de comunicação, mas algo que necessariamente marcará e modificará "o conhecimento daquilo que se transmite".

Estudos de caso

Em *O Cancionista*, Luiz Tatit (1996, p.9) defende que "as tensões locais distinguem as canções" e que

> as tensões locais são produzidas diretamente pela gestualidade oral do cancionista (compositor ou intérprete), quando se põe a manobrar, simultaneamente, a linearidade contínua da melodia e a linearidade articulada do texto. O fluxo contínuo da primeira adapta-se imediatamente às vogais da linguagem verbal, mas sofre o atrito das consoantes que interrompem sistematicamente a sonoridade. Uma força de continuidade contrapõe-se, assim, a uma força de segmentação (em fonemas, palavras, frases, narrativas, e outras dimensões intelectivas), fundando um princípio geral de tensividade que a habilidade do cancionista vai administrar e disseminar ao longo da obra. O compositor, como bom malabarista, aproveita em geral a força das duas tendências excitando ora a continuidade, ora a segmentação. (TAIT, 1996, p.10)

Tatit apresenta essas tensões em duas categorias principais, dividindo-as entre tensões passionais e tensões temáticas. Para o teórico, "compor uma canção é procurar uma dicção convincente" (TATIT, 1996, p.11) que necessariamente resultará de uma combinação de ambas as categorias de gestos entoativos que serão compatibilizados pela habilidade – e sensibilidade – do cancionista. Tatit observa que, embora o projeto geral da dicção seja posto pelo compositor, o cantor desempenhará um papel crucial de escolha enunciativa ao decidir seguir, aprimorar ou modificar – com auxílio do arranjador – esSe projeto geral. Neste nível, os três são classificados como cancionistas (Cf. TATIT, 1996, p. 11). Aplicando essa teoria ao objeto deste estudo, percebemos que o cantor que efetivará o projeto e compositor que o idealiza convergem no mesmo

artista. A leitura que Belchior faz dos poemas de Drummond orienta seu esforço adaptativo e culmina na performance registrada em estúdio.

Propomos neste trabalho que, no álbum de Belchior, a passionalização é a tensão melódica predominante, embora, evidentemente, o compositor também lance mão da tematização, como observaremos nos estudos de caso. Citamos novamente Tatit para que restem claras as características que atribuímos a cada categoria:

> Assim, ao investir na continuidade melódica, no prolongamento das vogais, o autor está modalizando todo o percurso da canção com o /ser/ e com os estados passivos da paixão (é necessário o pleonasmo). Suas tensões internas são transferidas para a emissão alongada das frequências e, por vezes, para as amplas oscilações de tessitura. Chamo a esse processo passionalização. Ao investir na segmentação, nos ataques consonantais, o autor age sob a 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)

Se Linda Hutcheon vê a adaptação como um "ato criativo e interpretativo de apropriação / salvamento", defendemos que, para entender o procedimento efetivado por Belchior em *As Várias Caras de Drummond*, é interessante conjugar esse entendimento com a proposição de Julio Plaza acerca da intenção por trás do esforço de tradução intersemiótica. Para ele,

> Na Tradução Intersemiótica como transcriação de formas o que se visa é penetrar pelas entranhas dos diferentes signos, buscando iluminar suas relações estruturais, pois são essas relações que mais interessam quando se trata de focalizar os procedimentos que regem a tradução. Traduzir criativamente é, sobretudo, inteligir estruturas que visam à transformação das formas. (PLAZA, 1987, p.71)

Dessa forma, entendemos que, entre as ferramentas composicionais para efetivar essa apropriação visceral, merecem destaque o emprego maciço da passionalização como marca do estilo do cancionista e a pulverização de ritmos e gêneros musicais que tanto ilustram o projeto das "várias caras" de Drummond, como ajudam a ressaltar a performance vocal como fio condutor do álbum. Isto é, se as facetas e os estilos são muitos, a conexão do ouvinte com o álbum não sofre intermitências devido ao fato de esta se estabelecer primordialmente com o sujeito cancional.

Sentimental

> Ponho-me a escrever teu nome
> com letras de macarrão.

No prato, a sopa esfria, cheia de escamas
e debruçados na mesa todos contemplam
esse romântico trabalho.

Desgraçadamente falta uma letra,
uma letra somente
para acabar teu nome!

- Está sonhando? Olhe que a sopa esfria!

Eu estava sonhando...
E há em todas as consciências um cartaz amarelo:
"Neste país é proibido sonhar."
(DRUMMOND, 1930, p. 35)

Sentimental é a faixa de abertura do álbum duplo de Belchior. O poema foi publicado originalmente na primeira obra poética de Drummond, *Alguma Poesia*, em 1930. Esta composição apresenta a passionalização como tensão predominante no que entendemos como característica do processo de tradução intersemiótica que Belchior efetiva ao traduzir em canção sua leitura do poema de Drummond. A predominância da passionalização dialoga tanto com o título do poema (mantido como título da canção) quanto com a cena romântica narrada pelo eu-lírico ao longo da primeira estrofe.

Considerando as características e intenções tipicamente associadas à passionalização e o fato de esta se estabelecer como tensão predominante em *Sentimental*, é interessante também observarmos o emprego que Belchior faz da tematização e como ambas as tensões se alternam em diálogo com a letra de canção, equilibrando o andamento desta faixa. Na primeira estrofe, o eu-lírico, agora sujeito-cancional, procura narrar sua ação de tentar escrever o nome da pessoa amada com “letras de macarrão”, a passionalização atua como ferramenta estilística para dar suporte na performance ao conteúdo lírico do poema. Nesse sentido, é interessante que Belchior se afaste do processo de passionalização com o início da segunda estrofe, tendo em vista que, em seu conteúdo semântico, esta representa uma ruptura com a cena estabelecida ao longo da primeira quintilha. O sujeito cancional sonhador vê efetivada na segunda estrofe a ameaça que a realidade apresenta de forma mais tênue na primeira. Se antes temos uma observação acerca da condição material da sopa que entrecorta sua condição de objeto poético com “No prato, a sopa esfria, cheia de escamas”, a segunda estrofe anuncia a limitação e a quebra com o procedimento iniciado na primeira: “desgraçadamente”, falta uma letra, e a sopa volta a ser sopa e o tempo

cronológico volta a imperar. O contraste entre tematização e passionalização se torna ainda mais perceptível pelo alongamento lamentoso da palavra "nome" ao fim da segunda estrofe. Sonho e realidade disputam a atenção do sujeito cancional e a voz da sua consciência adverte: "Está sonhando? Olha que a sopa esfria!". Na estrofe final, a passionalização ilustra a melancolia do sujeito cancional. A resposta ao questionamento da consciência traz a reafirmação do sonho no pretérito imperfeito "eu estava sonhando", em um reconhecimento da ruptura efetivada pelo "cartaz amarelo" presente em todas as consciências. Este, segundo o sujeito cancional, anuncia que "neste país é proibido sonhar", noção reiterada em tom de melancolia e protesto pela repetição do verso na canção de Belchior.

Cota Zero

> Stop.
> A vida parou
> ou foi o automóvel?
> (DRUMMOND, 1930, p. 60)

Também incluído no volume *Alguma Poesia* (1930), *Cota Zero* surge como poema exaustivamente explorado e relido no âmbito da cultura *pop* e estudado na sala de aula e na academia como obra representativa do modernismo na poesia brasileira. Acerca do processo de musicalização do poema, transcrevemos trecho de artigo de coautoria da Prof.ª Dr.ª Claudia Helena Alvarenga, criadora do arranjo vocal da faixa em questão. Neste, ela esmiúça as características musicológicas da canção e nos permite acessar parte da estratégia de adaptação do poema:

> Para este poema, Belchior apresenta um baião de melodia modal no âmbito de uma 5ª Justa cuja estrutura é tão sumária quanto o poema de Drummond. O tema é entoado três vezes seguidas antes do interlúdio instrumental. A seguir, é retomado e cantado mais três vezes como na primeira parte. A conclusão do tema no 3º grau do mixolídio sublinha o tom suspensivo instaurado pela pergunta do texto, antes do término no 1º grau com caráter conclusivo na terceira e última repetição. As intervenções do acordeão acentuam os ritmos em contratempo, e os desenhos melódicos no modo mixolídio, caracterizado pela ausência da sensível, reforçam o sentido de plagalidade típico do universo modal (SENA, 1990). Os trechos melódicos em que piano e acordeão dialogam no interlúdio nos reportam às sonoridades modais da música popular do nordeste brasileiro. (ALVARENGA; MAZZOTTI, 2015, p.960)

No que toca a questão das tensões locais, observamos que a passionalização é restrita especificamente à palavra "parou" e, de forma menos intensa, em "foi" nas

seis vezes em que o cancionista entoa a breve letra de canção. Belchior intensifica assim, sublinhando os verbos, as alternativas de percepção colocadas por Drummond. Ademais, com a emissão alongada que passionaliza "parou", especificamente, Belchior constrói um sujeito cancional que evidencia inquietação diante da paralisia. Refletimos acerca do trânsito proporcionado pelo diálogo entre poesia e canção à luz da *Tradução intersemiótica* (1987) de Julio Plaza, que cita João Alexandre Barbosa e propõe pensar esse procedimento como "via de acesso mais interior ao próprio miolo da tradição" (BARBOSA, 1979, p.91). Para Plaza, a tradução surge como

> prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcriação de formas na historicidade. (PLAZA, 1987, p.14)

Também já fui brasileiro

> Eu também já fui brasileiro
> Moreno como vocês.
> Ponteei viola, guiei forde
> e aprendi na mesa dos bares
> que o nacionalismo é uma virtude
> Mas há uma hora em que os bares se fecham
> e todas as virtudes se negam.
>
> Eu também já fui poeta.
> Bastava olhar para mulher,
> pensava logo nas estrelas
> e outros substantivos celestes.
> Mas eram tantas, o céu tamanho,
> minha poesia perturbou-se.
>
> Eu também já tive meu ritmo.
> Fazia isto, dizia aquilo.
> E meus amigos me queriam,
> meus inimigos me odiavam.
> Eu irônico deslizava
> satisfeito de ter meu ritmo.
> Mas acabei confundindo tudo.
> Hoje não deslizo mais não,
> não sou irónico mais não,
> não tenho ritmo mais não.
> (DRUMMOND, 1930, p. 16)

Assim como os dois poemas abordados anteriormente, Também já fui brasileiro foi publicado originalmente em 1930, em *Alguma Poesia*. Ao criar uma canção a partir do poema, Belchior optou por um tom leve de enunciação em um arranjo de samba-choro. Para efeito de comparação, citamos aqui a vocoperformance do poema realizada por Cacá Diegues e registrada pelo Instituto Moreira Sales. Nesta, Cacá Diegues optou por um modo sóbrio de enunciação que reflete o tom da crítica subjacente à comparação do eu-lírico entre a abundância do que já foi e a austeridade atual.

Belchior, por sua vez, escolheu um tom distinto de enunciação ao transformar o poema em canção. A ideia invocada por Drummond pela enumeração dos clichês em torno do conceito de brasilidade na primeira

estrofe é expressa por Belchior na sua escolha do samba, gênero mundialmente reconhecido como símbolo brasileiro. Embora pudesse incorporar uma possível melancolia subjacente à letra ao compor um samba-canção, por exemplo, a escolha de Belchior por um samba-choro, que ecoa clássicos de Noel Rosa e Wilson Baptista, anuncia um caminho entoativo que traz leveza e ironia em iguais medidas ao poema de Drummond. No que toca as tensões locais, Belchior parece tentar emular um modo entoativo típico dos cancionistas do samba da década de 1930, o que, em sua gravação de 2004, resulta numa certa pompa nostálgica que fortalece os subtons irônicos da sua leitura. A passionalização permeia toda a execução entoativa e surge com mais intensidade em substantivos como "virtude" e "poesia" e na oposição entre "queriam" e "odiavam".

Arte Poética

> Uma breve uma longa, uma longa uma breve
> uma longa duas breves
> duas longas
> duas breves entre duas longas
> e tudo mais é sentimento ou fingimento
> levado pelo pé, abridor de aventura,
> conforme a cor da vida no papel.
>
> (DRUMMOND, 1980, p. 15)

O poema *Arte Poética*, que deu origem à canção de Belchior, foi publicado originalmente no volume *A paixão medida* (1980), quando Drummond tinha 78 anos de idade. Interessa-nos o trabalho metacancional de entoação que o cancionista desenvolveu na sua interpretação da canção. Na sua entoação, referências a "longa" ou "longas" são, pertinentemente alongadas e passionalizadas, enquanto referências a "breve" ou "breves" são tematizadas. No entanto, Belchior subverte e brinca com a ordem imposta por ele próprio e ao repetir o poema ao longo da canção, opta por inverter o padrão inicial. Isto é, referências a "longa" ou "longas" são por vezes tematizadas, enquanto referências a "breve" ou "breves" são passionalizadas.

Inocentes do Leblon

> Os inocentes do Leblon
> não viram o navio entrar.
> Trouxe bailarinas?
> trouxe imigrantes?
> trouxe um grama de rádio?
> Os inocentes, definitivamente inocentes, tudo ignoram,
> mas a areia é quente, e há um óleo suave
> que eles passam nas costas, e esquecem.
> (DRUMMOND, 1940, p. 16)

Publicado originalmente no livro *Sentimento do mundo* (1940), *Inocentes do Leblon* é um dos poemas mais difundidos de Drummond e, assim como *Também já fui brasileiro*, é uma das suas expressões poéticas com cunho de crítica social. Ao abordar a canção de Belchior, é interessante citar a obra *Virgem*, parceria de Antonio Cícero (letra) e Marina Lima (música) lançada por ela no álbum homônimo à canção em 1987. Em 1996, Cícero incluiu a letra no livro *Guardar: poemas escolhidos.* Acerca da letra de canção, Cícero declarou em 2013:

> Os poetas dialogam todo o tempo com a tradição poética. É que a gente aprende o que é poesia, e o que é boa poesia, lendo poesia e, principalmente, lendo os poemas canônicos. A canção "Virgem" tem uma das minhas letras de que mais gosto. Na pré-adolescência, morei em frente à praia de Ipanema, de modo que essa paisagem me é muito familiar. De modo geral, é um grande prazer ouvir uma letra minha cantada por um cantor ou cantora que admiro. (SANTOS, 2013)

Assim, embora não configure uma adaptação do poema em si, Cícero e Marina invocam o poema de Drummond no cenário da canção popular, estabelecendo um precedente interessante.

Por sua vez, Belchior se debruça sobre o poema de Drummond e cria, a partir da materialidade do texto, uma canção. A estratégia adaptativa se aproxima daquela observada em *Também já fui brasileiro*. Em ambos os poemas, temos ironia e crítica social, e em ambas as canções Belchior traduz a ironia do poeta por meio da sua escolha de arranjo e da sua entoação. A bifurcação que distancia uma canção da outra reside na execução e distribuição das tensões locais. Em *Inocentes do Leblon*, a presença da passionalização é mais predominante do que em *Também já fui brasileiro*. Enquanto o samba-choro da última concentra a passionalização em alguns termos específicos, em *Inocentes*, a técnica é mais pulverizada e persistente.

Propomos, por fim, contrastar a canção de Belchior com a vocoperformance do poema por Chico Buarque registrada no mesmo projeto do IMS que disponibilizou a de Cacá Diegues. A leitura sóbria e quase impassível de Buarque reflete o aspecto crítico de Drummond, enquanto a passionalização de Belchior na canção carrega a letra de uma emoção que pode ser interpretada

tanto como lamento quanto como reflexão melancólica, sem perder de vista a ironia presente na dramaticidade com a qual o cancionista qualifica os inocentes do Leblon como "definitivamente inocentes".

Cidadezinha Qualquer

> Casas entre bananeiras
> mulheres entre laranjeiras
> pomar amor cantar.
>
> Um homem vai devagar.
> Um cachorro vai devagar.
> Um burro vai devagar.
> Devagar... as janelas olham.
>
> Eta vida besta, meu Deus
> (DRUMMOND, 1930, p. 49)

Mais um poema publicado originalmente em *Alguma Poesia* (1930), *Cidadezinha Qualquer* representa, juntamente com *Arte Poética*, uma das mais bem-sucedidas traduções intersemióticas do projeto de Belchior. Com um arranjo reminiscente do jazz de Clarence Williams, a entoação do cancionista potencializa o efeito da repetição do termo "devagar" por meio da passionalização. Ademais, Belchior canta o poema duas vezes, repetindo o verso final cinco vezes em ambas as oportunidades, demonstrando a crescente exasperação do sujeito cancional frente ao tédio da cena que descreve que culmina em um grito expressivo do cancionista.

Considerações Finais

Este breve estudo buscou analisar as técnicas de tradução intersemiótica adotadas por Belchior em seu projeto de adaptação de trinta e um poemas de Carlos Drummond de Andrade para a linguagem da canção. Argumentamos que uma das marcas mais definidoras da parceria póstuma entre Drummond e o cancionista se dá através da forma como Belchior imprime ao longo do seu projeto uma espécie de idiossincrasia do sujeito cancional por meio das tensões locais, com predominância da passionalização. Após a análise de seis canções incluídas em *As Várias Caras de Drummond*, pudemos identificar o esforço maciço do compositor no sentido de não apenas homenagear o poeta musicando suas obras, mas de estabelecer um diálogo ativo com estas, ora evidenciando sua leitura dos versos, ora abrindo caminho para ambiguidade e ressignificação, mostrando que o diálogo do artista com a tradição em que está inserido pode – e deve – se dar em diversos níveis e a partir de olhares diversos.

Ouvintes de Belchior que sejam leitores de Drummond podem ser surpreendidos por novas chaves de leitura enquanto escutam o álbum que abordamos, o que evidencia a proposição de T. S. Eliot em *Tradição e talento individual* de que, em se tratando de artes, o passado é modificado pelo presente tanto quanto o presente é orientado pelo passado.

ISSN: 1414-8846 | e-ISSN: 2317-6474

Referências

ALVARENGA, Claudia Helena; MAZZOTTI, Tarso Bonilha. COTA ZERO: UM ESQUEMA SUMÁRIO. **Anais do SEFiM-Interdisciplinar de Música, Filosofia e Educação**, v. 1, n. 1, 2015.

BARBOSA, João Alexandre. **As Ilusões da Modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BELCHIOR, Antônio Carlos. **As Várias Caras de Drummond.** São Paulo: Selo Cameratti, 2004. 2 CDS.

DE ANDRADE, Carlos Drummond. **A paixão medida**. São Paulo: J. Olympio, 1980.

_____. **Alguma poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. (1930)

_____. **Sentimento do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. (1945)

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. **Ensaios**. São Paulo: Art, p. 37-48, 1989.

HUTCHEON, Linda. **A theory of adaptation**. New York: Routledge, 2013.

INSTITUTO MOREIRA SALES. **Os inocentes do Leblon - Chico Buarque (Carlos Drummond de Andrade)**. Disponível em: https://www.youtube. com/watch ?v=r_ l8OHiPRG8. Acesso em: 10 Mar. 2019.

_____. **Também Já Fui Brasileiro – Cacá Diegues**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ghGEItDFg4o. Acesso em: 10 Mar. 2019.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica.** São Paulo: Perspectiva, 1987.

SANTOS, Marcio Renato dos. Entrevista: Antonio Cicero "Ler um poema estimula nosso pensamento em todos os sentidos". In: **Biblioteca Pública do Paraná.** 2013. Disponível em: http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=317. Acesso em: 10 Mar. 2019.

TATIT, Luiz. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1996.

O(s) autor(es) se responsabiliza(m) pelo conteúdo e opiniões expressos no presente artigo, além disso declara(m) que a pesquisa é original.

Recebido em 20/09/2019

Aprovado em 23/11/2029