

# O DELICADO DA VIDA: a tradução intersemiótica de um romance de Clarice Lispector para uma canção do Barão Vermelho

Vinícius Façanha\*

**Resumo:** A adaptação de obras artísticas para textos em outras linguagens não é um fenômeno recente, mas parece ganhar cada vez mais relevo na dinâmica cultural contemporânea. Dessa forma, as disciplinas que se dedicam ao estudo da linguagem se veem atraídas a analisar os mecanismos envolvidos no processo de tradução intersemiótica. Este trabalho se propõe, então, a analisar a adaptação do romance *Água Viva*, de Clarice Lispector, para a canção “Que o deus venha”, presente no álbum *Declare Guerra* (1986), da banda Barão Vermelho. Para isso, partimos da proposta de Mancini (2020) de que o que se traduz é o projeto enunciativo da obra de partida que pode ser descrito por meio das categorias de análise clássicas da semiótica greimasiana e pelo arco tensivo, o perfil sensível da obra, que é modulado pelas estratégias textuais do enunciador. Além disso, utilizamos os princípios desenvolvidos por Tatit (1997, 2016), em semiótica da canção, para propor algumas questões sobre a prática cancionista e a tradutória.

**Palavras-chave:** Tradução Intersemiótica, Semiótica, Clarice Lispector, Canção popular.

---

\* Mestrando no Programa de pós-graduação em linguística da Universidade Federal do Ceará - PPGL-UFC, vfacanha99@gmail.com.

## THE DELICATE OF LIFE: the intersemiotic translation of a Clarice Lispector's novel to a song by Barão Vermelho

**Abstract:** The adaptation of artistic works to other languages is not a recent phenomenon, but it seems to gain more and more relevance in contemporary cultural dynamics. Thus, the disciplines dedicated to the study of language are attracted to analyze the mechanisms involved in the process of intersemiotic translation. This paper therefore proposes to examine the adaptation of the novel by Clarice Lispector *Água Viva* for the song "Que o Deus venha" from the album *Declare Guerra* (1986), by the band Barão Vermelho. For this, we are based on the proposal of Mancini (2020) that what is translated is the enunciative project of the starting work that can be described by the classic analysis categories of Greimasian semiotics and by the tensive arch, the sensitive profile of the work, which is modulated by the enunciator's textual strategies. In addition, we used the principles developed by Tatit (1997, 2016) in the semiotics of song to propose some questions about the songwriting practice and the translation practice.

**Keywords:** Intersemiotic Translation, Semiotics, Clarice Lispector, Pop song.

A obra de Clarice Lispector é de reconhecida importância na literatura brasileira, de modo que sua influência se estende para além da esfera literária, dialogando com manifestações artísticas de outras linguagens, entre elas o cinema, o teatro e a canção. O cancionista Cazusa foi um dos artistas que, trabalhando com outra linguagem, abraçou a atuação do texto clariceano em suas obras. Desse contato, nasceu a canção "Que o Deus venha", presente no álbum *Declare Guerra* (1986), da banda Barão Vermelho, que adapta o romance *Água viva* (1995 [1973]). A letra da canção foi elaborada por Cazusa a partir da seleção de um trecho do texto original que sofreu pequenas modificações. Houve a passagem da concordância verbal para o gênero masculino e poucas mudanças de vocábulos. Posteriormente, uniu-se uma melodia elaborada em coautoria por

Cazuza e Frejat, seu parceiro de banda. A canção foi, então, gravada pela banda de rock, em 1986, na voz de Frejat, estando presente no álbum *Declare Guerra* (1986).<sup>1</sup>

A composição dela é fruto da interação entre duas linguagens, música e literatura, que não raramente entram em contato. De forma rápida, confere-nos lembrar que a poesia lírica recebeu esse nome ainda na antiguidade grega, sendo derivado de um instrumento, a lira, pois era concebida para ser lida acompanhada de música. E essa tradição se faz presente, por exemplo, na produção poética do trovadorismo. Hoje, esse contato também é percebido na prática de musicalização de poemas, que acreditamos já ser relativamente consagrada.

Para exemplificar esse processo, podemos citar os 10 poemas de Hilda Hilst musicados no álbum *Ode descontínua e remota para flauta e oboé, De Ariana para Dionísio* (2005) e os poemas de Gregório de Matos utilizados nas letras de Caetano Veloso, parcialmente em “Triste Bahia” (1972) e completamente em “Mortal Loucura” (2005). Esta foi gravada em parceria com José Miguel Wisnik, o qual musicou poemas de Oswald de Andrade em “Flores Horizontais” (2002) e “Noturno no Mangue” (2015), em parceria com Ná Ozzetti. Há até casos célebres em que a canção toma maior projeção que o poema, como “Vapor Barato” (1971), interpretada por Gal Costa. Logo, esses são alguns exemplos dos muitos que nos permitem acreditar que essa prática já esteja arraigada na produção cancional brasileira, contando com produtos famosos, como “Monte Castelo” (1989), da banda Legião Urbana, e até mesmo com artistas marcados por esse fazer, como Fagner.

---

<sup>1</sup> Há um registro na voz de Cazuza de sua participação em um show de Angela Rô Rô, no dia 19 de fevereiro de 1989, no Morro da Urca, no Rio de Janeiro. A gravação pode ser acessada no YouTube pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=3rcuyOEK79Q>. Acesso em: 18 abr. 2021.

Por outro lado, chama-nos atenção que o texto literário utilizado por Cazuzza para compor a letra de “Que o deus venha” tenha sido um texto em prosa. Acreditamos que essa escolha representa certa concessão ao modo já estabilizado socialmente da tradução entre literatura e canção: a transposição de poemas para letras de canções. A utilização de textos em prosa nesse tipo de criação é pequena, se não rara. Nos poucos casos em que ocorre, esse processo se dá por citações curtas, como do romance oswaldiano *Memórias sentimentais de João Miramar* presente na canção “Geléia Geral”, de Gilberto Gil, ou até longas, como a do *Primo Basílio* na canção “Amor, I love you” de Marisa Monte. Diferente desses exemplos, na canção da banda de rock, a letra é em sua integralidade advinda do texto em prosa.

Em uma tentativa de compreender melhor como se opera esse tipo de adaptação, procuramos, neste artigo, apresentar uma análise comparativa que possa lançar luz sobre os pontos de aproximação e distanciamento entre os dois textos. Para isso, baseamo-nos na concepção de tradução formulada pela semiótica greimasiana e nas recentes propostas de Mancini (2020). À medida que a noção de tradução em semiótica não se restringe à passagem de textos de uma língua natural para outra, mas se estende para qualquer linguagem, adotamos, nesta pesquisa, uma equivalência entre o processo de tradução e o de adaptação. A segunda chamaremos, todavia, de tradução intersemiótica<sup>2</sup>. No mais, procuramos suscitar reflexões sobre as diferenças entre prosa e poesia em sua relação com o fazer do cancionista e a prática de tradução intersemiótica.

---

<sup>2</sup> Entendemos por tradução intersemiótica o processo de adaptação entre dois textos de linguagens diferentes em que ao menos uma delas não seja uma língua natural. Tal designação aparece em estudos clássicos como *Aspectos linguísticos da tradução* de Jakobson (1969, p.65).

## Tradução Intersemiótica

A noção de tradução com a qual trabalhamos neste trabalho é construída no âmbito da semiótica discursiva primeiro pela definição apresentada em verbete homônimo do *Dicionário de Semiótica*, no qual os autores a definem como “a atividade cognitiva que opera a passagem de um enunciado dado em outro considerado equivalente” (GREIMAS; COURTÉS, 2012, p. 465). Ainda segundo esses autores, a atividade tradutória pode ser decomposta em um *fazer interpretativo* do texto *a quo* e um *fazer produtor* do texto *ad quem*. A tradução comportaria em si uma leitura da obra original a partir da qual o tradutor selecionaria os elementos que seriam transpostos para o novo texto. É nesse sentido que encontramos nas propostas de Mancini (2020) um desenvolvimento do conceito apresentado por Greimas e Courtés e um segundo referencial que guia a compreensão de tradução nessa pesquisa. A autora vê na atividade tradutória “a tensão entre dois fazeres, o interpretativo e o persuasivo, irmanados no papel do tradutor” como “a força que estabelece a relação entre os projetos enunciativos de partida e de chegada” (MANCINI, 2020, p. 19). Esse ponto de vista nos permite entender a tradução como um processo passível de ser analisado pela comparação entre os projetos enunciativos dos dois textos.

Nesse sentido, o projeto enunciativo corresponde ao conjunto de estratégias textuais utilizadas pelo enunciador visando a produzir certos sentidos em um enunciatário pressuposto. Sendo assim, o tradutor, em seu fazer interpretativo, identifica essas estratégias e escolhe de quais lança mão em seu fazer produtor, que sofre coerções, por exemplo, das especificidades da linguagem escolhida e do perfil do enunciador dessa nova obra. A descrição desses projetos se dá por meio das categorias já consolidadas pela semiótica no percurso gerativo do sentido. Assim, levaremos em conta na nossa análise aspectos como a organização narrativa, as debruagens enunciativas e os revestimentos temático-figurativos dos dois textos.

Outra baliza para o fazer tradutório é a dimensão sensível da obra que traz à tona mais um elemento do projeto enunciativo: o *arco tensivo*. Este pode ser entendido como “um perfil sensível da obra, passível de ser modulado a partir do conjunto de estratégias de textualização de que o enunciador se vale, com suas *cifras tensivas* subjacentes.” (MANCINI, 2020, p. 17, grifo do autor). A base para essa análise reside na subjetividade que organiza o texto, podendo ser descrita a partir da relação entre a intensidade e a extensidade das grandezas que adentram no campo de presença do sujeito da enunciação<sup>3</sup>. Essas duas dimensões (valências) podem ser medidas em função das subdimensões do *andamento* e da *tonicidade* para a intensidade e da *espacialidade* e da *temporalidade* para a extensidade que permitem uma quantificação subjetiva da construção dos valores. Por meio dessas quantificações, o perfil tensivo da obra pode ser depreendido pela “alternância entre momentos de impacto (mais fortes ou mais tênues) e momentos brandos (em graus de atonia) [...] que se alternam em ascendências e descendências de maior ou menor grau.” (MANCINI, 2020, p. 25).

Essa dinâmica de alternâncias é construída sobre duas grandes lógicas de gestão das expectativas previstas pelo enunciador, tendo em vista o perfil do seu enunciatário e as estratégias textuais escolhidas. Segundo Zilberberg (2011), na *lógica implicativa*, as expectativas construídas pelo leitor são confirmadas no decorrer da leitura, enquanto na *lógica concessiva*, as expectativas inicialmente construídas são quebradas. Se, no primeiro caso, o sujeito espera pelos eventos que se seguem, os valores são construídos por um *andamento desacelerado* e uma *baixa tonicidade*. No caso contrário, o sujeito é surpreendido por valores que se constroem com um *andamento acelerado* e uma *alta tonicidade*. Assim, essas dinâmicas concessivas e implicativas constituem parâmetros que utilizamos na análise sensível dos textos.

---

<sup>3</sup> Essas noções caracterizam a base da semiótica tensiva expostas em trabalhos como Fontanille e Zilberberg (2001) e Zilberberg (2011)

Além disso, é interessante lembrarmos de que essa interação sensível entre obra e sujeito da enunciação não está restrita ao texto-enunciado, porém, estende-se para outros níveis de imanência. Desse modo, nossa análise também levou em conta aspectos da prática de composição do cancionista. De acordo com Fontanille (2008), as *práticas semióticas* correspondem a semióticas-objetos que integram os elementos materiais dos níveis inferiores (signos, textos e objetos) em uma cena predicativa e recebem sentido ao participarem dos níveis superiores (estratégias e formas de vida). As práticas semióticas podem comportar um ou mais processos em que os sujeitos, os objetos-suportes e até os textos enunciados assumem papéis actanciais em relações que se estabelecem de maneira a implicar uma sintaxe.

Na prática da tradução, como já indicamos, estão presentes dois processos: um de leitura e interpretação de um texto de partida e outro de criação de um texto de chegada. Nesses dois processos, podem estar envolvidos os objetos-suportes desses textos (assim como outros objetos) e outras práticas relacionadas em uma estratégia (a pesquisa, a editoração, por exemplo). Por sua vez, a prática do cancionista parece apresentar ordenações sintagmáticas e propriedades dos textos-enunciados que são relevantes para o agenciamento com a prática tradutória. Dessa forma, apresentaremos, a seguir, uma análise comparativa dos projetos enunciativos do romance de Clarice Lispector e da canção da banda Barão Vermelho, com o intuito de verificar quais estratégias textuais foram transpostas de um texto para o outro, tendo em vista as coerções de um nova linguagem e de outra prática de produção, a do cancionista.

### **Uma Estrutura Semio-Narrativa Compartilhada**

O romance *Água Viva* é marcado por uma escrita fragmentada e confusa. O enredo, elemento tradicional dos romances, é relegado a

segundo plano. A própria protagonista parece ciente disso: “Sei que depois de me leres é difícil reproduzir de ouvido a minha música, não é possível cantá-la sem tê-la decorado. E como decorar uma coisa que não tem história?” (LISPECTOR, 1998, p. 81). A falta de clareza narrativa aliada à diversidade de temas “ligados por uma profusão enunciativa” e a constante necessidade de catálises parecem ser utilizadas “com o intuito de reiterar o desapego à forma [...], uma quebra dos parâmetros formais para priorizar a fluidez” (MOREIRA; LOPES, 2020, p. 3030). Assim, essas desconstruções das expectativas próprias do gênero parecem contribuir para a predominância de uma *lógica concessiva* que acelera o discurso e reflete a inconstância passional do sujeito.

A pouca narrativa que o texto de partida nos apresenta é o percurso de um sujeito “eu” que, liberto do relacionamento que mantinha com o “tu”, com quem dialoga, inicia a busca por uma nova conjunção com a vida. O opaco desenvolvimento do enredo é apresentado de maneira desordenada, seguindo o fluxo de consciência da narradora. O desencadear da narrativa é a libertação da protagonista de um relacionamento amoroso disfórico, “venho do inferno de amor mas agora estou livre de ti”, o sujeito é modalizado por um querer entrar em conjunção com os objetos eufóricos que antes lhes eram negado, “Eu que venho da dor de viver. E não a quero mais. Quero a vibração do alegre.” (LISPECTOR, 1998, p.16). No entanto, a liberdade não é um estado tranquilo para a narradora. O universo de valores desse sujeito era, até então, delimitado por um único objeto, o amor do ex-parceiro romântico: “Tu és uma forma de ser eu, e eu uma forma de te ser: eis os limites de minha possibilidade.” (LISPECTOR, 1998, p. 67). Sem esse objeto, a narradora encontra na esperança uma direção. Inicia-se a busca por um novo objeto de valor: “o delicado da vida”.

Para cumprir seu programa de base, o sujeito precisa passar, como de costume, por certos programas de uso. Entre eles, entrar em

conjunção com a liberdade parece ter sido um primeiro passo para a aquisição de competências. Essa atitude possibilitou a narradora deixar de ter sua identidade definida pelo antigo parceiro, “Não te sou e me sou confortável.” (LISPECTOR, 1998, p.17), e passar a construí-la por si própria, “Sou limitada apenas pela minha identidade.” (LISPECTOR, 1998, p. 28). Outro programa se destaca no enunciado: aprender a amar. Essa ausência de saber faz-se sentir também pela dificuldade em se expressar e no desconhecimento sobre si mesma e do futuro que incomoda a protagonista. É, então, que surge a figura do “Deus” como um destinador transcendente capaz de doar essa competência ao sujeito.

A protagonista se põe, assim, em uma espera pela vinda desse actante transcendente que vai lhe permitir viver um amor verdadeiro o qual, em vez de negar a vida, como o anterior, afirma-a. Um amor que permita que o sujeito experimente “o delicado da vida”. Por outro lado, esse estado também se mostra desconfortável para o sujeito que sente a ameaça da passagem do tempo, um anti-sujeito, e vivencia uma *assincronia do andamento*<sup>4</sup>.

A retenção disfórica construída no enunciado é reflexo de uma superioridade do andamento suposto pela narradora em relação ao verificado, gerando um sujeito *impaciente*. Por sua vez, na enunciação, a velocidade verificada, em razão das constantes catálises, é superior à suposta para o gênero romance (que normalmente possui encadeamentos narrativos lineares). Esse descompasso produz um efeito de *confusão* no enunciatário (TATIT, 1997, p. 55; ZILBERBERG, 2011, p. 103-108). Quando a espera é, enfim, interrompida, não decorre de Deus, de um outro, mas do próprio sujeito. Em um movimento típico das narrativas clariceanas, o protagonista quebra com a lógica de implicações que moldam suas expectativas e encontra em si a com-

---

<sup>4</sup> Inconformidade entre o andamento esperado e o andamento observado (cf. TATIT, 1997, p. 55; ZILBERBERG, 2011, p. 103-108).

petência que lhe faltava. Eis a epifania! A protagonista que vê em si a identidade e a alteridade consegue cumprir seu programa de base.

A tradução opera a seleção de um trecho do romance que será musicado:

Sou inquieta e áspera e desesperançada. Embora amor dentro de mim eu tenha. Só que eu não sei usar amor. Às vezes me arranha como se fossem farpas. Se tanto amor dentro de mim recebi e no entanto continuo inquieta é porque preciso que o Deus venha. Venha antes que seja tarde demais. Corro perigo como toda pessoa que vive. E a única coisa que me espera é exatamente o inesperado. Mas sei que terei paz antes da morte e que experimentarei um dia o delicado da vida. Perceberei — assim como se come e vive o gosto da comida. (LISPECTOR, 1998, p. 56)

Apesar das pequenas alterações na superfície textual, a canção parece conservar a estrutura narrativa e os valores de base presentes no trecho. A triagem<sup>5</sup> feita pelo cancionista elimina os programas narrativos em que o sujeito se liberta da relação amorosa disfórica e o desfecho da narrativa em que há a conjunção com o objeto de valor. O que observamos é uma focalização na espera do sujeito por um destinador que lhe concederá a competência necessária para cumprir seu programa de base. A letra inicia apresentando um sujeito que possui um *poder-fazer*, mas não um *saber-fazer*, “Embora amor dentro de mim eu tenha. Só que eu não sei usar amor.”, e termina na esperança de que esse estado se altere, “Mas eu sei que eu vou ter paz antes da morte” (BARÃO VERMELHO, 1998).

Apesar de crer que seu estado será alterado por uma instância transcendental, o narrador continua aflito pela iminência do térmi-

---

<sup>5</sup> “A triagem forma com a mistura as duas grandes operações da sintaxe extensiva” (ZILBERBERG, 2011, p.209) a operação da triagem promove a seleção e exclusão de elementos que quando levada ao extremo produz valores de absoluto.

no do prazo pelo qual pode aguardar. A presença do tempo como anti-sujeito, “É que eu preciso que o Deus venha, antes que seja tarde demais”, e o desconhecimento do futuro, “É a única coisa que me espera é o inesperado” (BARÃO VERMELHO, 1998), deixam transparecer a instabilidade emocional do narrador, assim como no romance. Outras estratégias ainda corroboram com esse sentido, mas serão abordadas em seção posterior.

O trecho selecionado pela tradução ao mesmo tempo abandona elementos da narrativa e conserva o núcleo sobre o qual o romance mais se detém: a espera. Essa escolha, ao passo que distancia o texto de chegada do texto de partida, parece traduzir, em alguma medida, uma estratégia marcante do projeto enunciativo do primeiro. O romance abandona a composição tradicional e “o sentido emerge não pelo processo de enriquecimento ou agregação de elementos”, e sim “por meio de subtrações, abstrações, em que a própria estrutura do texto apresenta ausências, que demandam uma intersubjetividade com um enunciatário pressuposto” (MOREIRA; LOPES, 2020 p. 302). Essas lacunas deixadas na superfície do texto são preenchidas pelo leitor por meio de *catálises* que “tornam o texto mais acelerado, como um unísono, uma grande carta sem pausas, o que, para o enunciatário pressuposto, de outro modo, imprime uma necessidade de desaceleração.” (MOREIRA; LOPES, 2020, p. 302). Se essa estratégia marca, de maneira geral, o arco tensivo da obra de partida, na canção, ela só se faz sentir pela ausência de um desfecho para a espera do sujeito da narrativa.

## **Distanciamentos na Enunciação**

As diferenças e semelhanças entre as versões não devem ser consideradas como meras coincidências ou despropositadas, mas resultados da *intencionalidade* do enunciador da tradução. Na con-

versão das estruturas semio-narrativas para o discurso, o tradutor propõe os modos de apresentação das categorias de pessoa, espaço e tempo como lhe interessa. O enunciador da canção promoveu uma contenção nas estratégias enunciativas presentes no romance. Vejamos como cada um desses elementos foi tratado no original e na tradução:

A categoria de pessoa, em ambos os textos, apresenta *debreagens enunciativas* e *enuncivas*. No entanto, o romance marca textualmente as duas faces do sujeito da enunciação, o *eu* e o *tu*, “Escrevo-te toda inteira”, (LISPECTOR, 1998, p.10), já na canção apenas o narrador é marcado, “Só que eu não sei usar amor” (BARÃO VERMELHO, 1998). Quanto ao espaço, no texto de partida, são apresentados tanto o espaço da enunciação, “não sei captar o que existe senão vivendo aqui cada coisa que surgir [...]” (LISPECTOR, 1998, p. 19), quanto o espaço alhures, “Recebi uma carta de S. Paulo de pessoa que não conheço” (LISPECTOR, 1998. p. 34 grifos nossos). Por sua vez, no texto de chegada, o espaço não é marcado. Essas escolhas da tradução contribuem para a construção de um sentido de indefinição e abrangência para a enunciação da canção. O narrador pode estar falando de qualquer lugar e para qualquer pessoa, ou mesmo não se importando com esses fatores.

O tempo no texto de partida é construído de forma densa e confusa. No romance, são marcados momentos anteriores, “Parece com os momentos que *tive* contigo, quando te *amava*,” e posteriores à enunciação, “E *depois saberei* como pintar e escrever” (LISPECTOR, 1998, p. 13, grifos nossos). Além disso, a própria narração de *Água viva* é construída sobre um aspecto de *duratividade* e *iteratividade*, por meio de gerúndios, construções adverbiais e figuras que denotam a passagem do tempo. O narrador interrompe seu fazer e retoma depois de pausas, “Vou embora. Voltei. Agora tentarei me atualizar de novo com o que no momento me ocorre” (LISPECTOR, 1998, p.

84), que, quando não são explícitas, fazem-se perceber pela mudança nos dias da semana.

Na canção, não há referência à anterioridade temporal. Não há passado ou ao menos não um passado que o enunciador faça questão de apresentar. Há apenas o presente atormentador e um futuro que é construído como uma esperança de mudança. Esse abandono do passado é reforçado pela substituição do verbo “recebi” por “tenho”, em “Se tanto amor dentro de mim eu tenho, mas no entanto eu continuo inquieto.” (BARÃO VERMELHO, 1986), que exclui a menção a uma doação de competência anterior. Essa escolha parece reforçar o foco na espera do sujeito e a urgência do futuro como saída do estado passional que perturba o narrador.

Quanto às construções temáticas e figurativas, a tradução opera uma condensação do texto de partida. A canção perde alguns percursos figurativos presentes no romance, como o das flores, “Agora vou falar da dolência das flores [...]” (LISPECTOR, 1998, p. 56). Temas do texto de Lispector também não se fazem presentes na canção, como o do feminino, que perpassa todo o romance, mas é apagado da tradução pela troca da concordância verbal para o masculino. Por outro lado, o projeto enunciativo de chegada preserva isotopias centrais do projeto de partida. Essa triagem consegue focalizar o enunciado em algumas isotopias, como o divino e a falta de esperança, que são intensificadas.

## **A Prática do Cancionista e o Fazer Tradutório<sup>6</sup>**

Apesar de, como comentado na introdução, a utilização de textos literários na produção de canções não ser rara, a criação de

---

<sup>6</sup> Agradecemos a Matheus Henrique Mafra por ter elaborado as tatituras (gráficos que dispõem a letra de acordo com a melodia em linhas de semitons) da canção por nós estudada que, apesar de não terem entrado na versão final do artigo, contribuíram para análise da dimensão melódica do texto

“Que o deus venha” apresenta aspectos que destoam das expectativas que se constroem para essa prática. Segundo relato de Frejat<sup>7</sup>, na composição da canção ocorreu inicialmente a elaboração da letra por Cazuza a partir da qual, posteriormente, foi feita a melodia. Diferentemente, Tatit (2014, p. 211-214 e 2016, p. 65-84), após analisar relatos de compositores, conclui que é mais comum que a melodia preceda a letra. A inversão dessa ordem não chega a ser algo raro ou que cause estranhamento por si só, como reflete a grande quantidade de poemas musicados. No entanto, nesse caso, a inversão da sintaxe predominante do processo junta-se à mudança do tipo de texto-enunciado utilizado na produção da letra, o que pode contribuir para a quebra de expectativas sobre essa prática.

Em relação às propriedades do texto utilizado para a produção de uma letra, é interessante lembrar que o letrista não está primordialmente preocupado com questões de coerência ou em estruturar narrativamente o texto, mas em fazer elos com a intensidade emocional (TATIT, 2019, p. 217-18). Por sua vez, a autora de *Água Viva* parece propor uma escrita guiada pelas oscilações emocionais da protagonista que se deixa perceber pela proliferação temático-figurativa, pelo engendramento narrativo e pelas recorrentes ausências na superfície textual. A fim de compreender a pertinência dessas características para a “traduzibilidade” do texto para a linguagem da canção, apresentamos uma reflexão sobre o fazer do cancionista e as diferenças entre textos poéticos e prosaicos.

A tarefa daquele que compõe uma canção é, de maneira ampla, procurar equilibrar força entoativa (própria da fala) e força musical ao propor elos entre melodia e letra. É nesse sentido que se pode falar em um cálculo subjetivo do cancionista. Ao comentar sobre a proposta de oralização extrema adotada por alguns cancionistas, Tatit chama atenção para o “risco de abandonar o mundo da canção,

---

<sup>7</sup>(cf. JULIÃO, 2010 p. 106)

e como dizia Paul Valéry, ‘desfazer-se na clareza da *prosa verbal*’ (TATIT, 2019, p. 203, grifos nossos). Como uma contrapartida a esse movimento, há a indicação da musicalização como um processo “adotado em parte pelos *poetas*, nas *acentuações rítmicas dos versos* e nas *recorrências rimáticas e aliterativas*” (TATIT, 2019, p. 203, grifos nossos). Assim, o texto poético possui uma aproximação maior com a linguagem da canção, pois adota processos estilísticos que constroem no texto uma espécie de força musical. Por outro lado, o texto em prosa parece se distanciar mais do universo da canção, pois suas estratégias textuais tendem a privilegiar em grande medida a força entoativa típica da fala.<sup>8</sup>

Essa oposição é mais bem desenvolvida por Tatit em *Musicando a semiótica* (1997). O autor relembra as contraposições valerianas entre “as funções utilitárias da ‘*fala*’, do ‘*andar*’ e da ‘*prosa*’ às funções estéticas do ‘*canto*’, da ‘*dança*’ e da ‘*poesia*’” (TATIT, 1997, p. 90, grifos nossos). As primeiras possuem em comum o caráter de efemeridade da expressão, em oposição ao caráter “de duração dos processos estéticos que pretendem conservar a matéria” (TATIT, 1997, p. 90, grifos nossos) presente nas segundas. Dessa forma, fala e prosa se identificam por sua orientação utilitária, enquanto canto e poesia compartilham uma orientação estética.

Ainda sobre essa comparação, poesia e prosa se distinguem pela “força de recomposição da primeira em contraste com a tendência dissolutiva da última” (TATIT, 1997, p. 49). Nesse sentido, a fala e os textos em prosa buscam atingir o máximo de eficiência comunicativa (função utilitária) “pela rapidez com que o suporte [...] converte-se em elementos cognitivos abstratos e se desfaz como estímulo sensorial”

---

<sup>8</sup> Queremos acreditar que essa distinção não se faz presente apenas no discurso teórico, mas que também está intuitivamente no pensamento de quem compõe, como se deixa perceber quando os rappers dizem que vão “rimar” ao referir-se ao seu processo de criação

(TATIT, 1997, p. 49). Por sua vez, os poemas procuram estratégias de desaceleração do processamento cognitivo da expressão. A título de ilustração, podemos citar as rimas, as aliterações, as assonâncias e as demais repetições e interdependências fônicas. Esse seria mais um ponto em que poema e canção se aproximam, pois ambos procuram perenizar a efemeridade da fala, seja por meio de recursos estilísticos ou pela estabilização advinda da melodia.

No processo de musicalização da letra de “Que o Deus venha”, de maneira geral, há um canto passionalizado, caracterizado por um andamento desacelerado, por alongamentos de sílabas melódicas e por um maior aproveitamento vertical. A escolha por esse modo de cantar parece encontrar correspondência com o estado passional instável do narrador presente no trecho musicado e no romance como um todo. Mais do que isso, levando em consideração que “a iminência de mudança de um estado para o outro, típica de qualquer processo narrativo, institui um ritmo de conteúdo altamente homologável com o ritmo da expressão” (TATIT, 1997 p. 97-98), a desaceleração melódica, na canção em questão, seria homologável à prolongada espera do sujeito pela vinda do “deus” que o fará entrar em conjunção com seu objeto de desejo.

Parece-nos ainda que outra escolha do enunciador reforça a construção de uma espera prolongada e disfórica no enunciado. Ao final da primeira parte da canção, são repetidos os versos iniciais. Esse retorno característico de um *refrão* indicaria um sentido de continuidade no enunciado, de conjunção do sujeito, não com seu objeto de desejo, mas com o anti-objeto que o perturba, durante toda a canção, com a espera. A falta de uma segunda parte faz com que o enunciado termine nessa espera ininterrupta e desacelerada pela falta de transformação.

Além disso, na enunciação, a utilização de um refrão cria no enunciatário a expectativa por uma segunda parte, pois cada um

desses componentes pressupõe o outro, de forma que sua alternância constitui “uma verdadeira regra de previsibilidade”, o “grande imperativo rítmico” (TATIT, 1997, p. 97). No entanto, nesse caso, a expectativa não se cumpre, quebrando certa lógica implicativa que, de maneira geral, opera sobre as canções e deixa o enunciatário sem resposta. Esse término inesperado, por isso acelerado, deixa para o enunciatário deduzir por catálise se houve uma continuidade da espera ou se houve um esgotamento do tempo de que dispunha o sujeito, se se tornou “tarde demais” para a vinda do “Deus”, contrariando as expectativas do sujeito do enunciado.

Essas estratégias textuais da tradução do romance promovem uma preservação, já apontada por nós, da construção de um sujeito impaciente no enunciado e um sujeito confuso na enunciação presente no texto de partida. Acreditamos também que essas escolhas se configuram como exemplos de “operações de conservação da matéria [que] suspendem a passagem instantânea do significante ao significado e consequentemente prologam e estabilizam o gesto enunciativo.” (TATIT, 1997, p. 51) na produção artística. A catálise, recurso usado no romance e recuperado pela canção, como resposta à aceleração do enunciado, pede que o leitor/ouvinte desacelere para preencher a lacuna deixada pelo texto e, consequentemente, faz perdurar por mais tempo a materialidade expressiva, objetivo tanto de poetas e cancionistas quanto de uma escritora de prosa nesse caso.

Não empreendemos uma análise exaustiva nem das práticas, nem das diferenças entre linguagem poética e prosaica, mas as reflexões suscitadas destacam aspectos do romance relevantes clariceano para sua transposição em letra de canção. As estratégias textuais do projeto enunciativo de *Água viva* que tentam simular a dimensão passional da narradora no enunciado revelam um tratamento estético da expressão que é capaz de aproximar o texto da linguagem

poética e atenuar aspectos próprios do romance, como o extenso encadeamento linear da narrativa.

## Elasticidade Discursiva e Repetição

Por fim, outra questão inerente à diferença de traduzibilidade para a linguagem da canção entre prosa e poema é a extensão dos textos. A literatura em prosa convencionou-se como produtora de textos com tamanhos relativamente maiores aos da literatura em verso. Essa característica é mais uma que dificulta a tradução da prosa para a linguagem da canção, pois a totalidade textual é um fator importante para a construção de sentidos do romance. As diversas estratégias textuais espalhadas pelo enunciado influenciam umas às outras, assim como contribuem para a construção de sentidos apreendidos na união das diferentes escolhas tomadas pelo enunciador. Nesse sentido, a própria narradora de *Água viva* aponta a relevância da completude em seu enunciado: “Este texto que te dou não é para ser visto de perto: ganha sua secreta redondez antes invisível quando é visto de um avião em alto voo. Então adivinha-se o jogo das ilhas e vêem-se canais e mares.” (LISPECTOR, 1998, p. 27).

Não seria estranho, a partir dessa ideia, questionar a traduzibilidade de um grande texto, como o romance, para um texto menor, como a canção. Essa diferença é parte dos distintos tipos textuais desses gêneros. Nos termos de Fontanille (1999), os tipos textuais podem ser classificados por dois critérios: 1) em relação à extensão (longo X breve) e 2) em relação à rigidez das partes acerca do todo para a produção do sentido (aberto X fechado). O tipo textual das canções é a *concentração*<sup>9</sup> (texto breve e fechado), enquanto o dos romances é o *desdobramento* (texto longo e fechado). Em contrapar-

---

<sup>9</sup> Utilizamos a tradução das classificações feita por Portela e Schwartzmann (2012).

tida, pelo que apresentamos, a narrativa fragmentária de *Água viva* permite uma leitura que se aproxime da *fragmentação* (texto breve e aberto). Sua menor extensão em relação ao cânone dos romances e a narrativa descontínua.

É certo que, em uma tradução como essa, o inevitável abandono de partes pode desnaturar o resultado obtido a ponto de se perder a identidade entre os textos. Por outro lado, a elasticidade dos discursos parece representar uma força contrária a esse risco. Essa propriedade é, segundo Greimas (1973, p. 97), identificada “pelo fato de as unidades de comunicação de dimensões diferentes poderem ao mesmo tempo serem reconhecidas como equivalentes.”. É ela que permite, por exemplo, a *expansão* de um lexema em um verbete de dicionário e a *condensação* no movimento contrário.

No caso de “Que o Deus venha”, a canção consegue, mesmo com uma menor extensão, preservar parte central da narrativa e do núcleo temático-figurativo do romance. A exclusão de etapas da narrativa (a ruptura amorosa e a resolução da espera) promove a focalização da espera aflitiva do sujeito. Disso, advém o caráter tônico de figuras como “eu”, “amor”, “vida” e “Deus”, que, devido à repetição, possuem presença majoritária no universo de valores restritos do sujeito. Não queremos dizer que qualquer repetição promova um aumento de intensidade, afinal, conhecemos a tendência oposta: quanto mais um valor é reintroduzido no campo de presença, mais previsível se torna. No entanto, quando combinada com a grande triagem de elementos que foi operada, a repetição contribui para a construção de valores que tendem ao *absoluto*, como se fossem os únicos disponíveis ou com que o sujeito se importa. No texto em questão, essas escolhas parecem construir uma espera tônica que ocupa toda dimensão sensível do sujeito.

Assim, a canção constrói um sentido de progressão por meio da iminente saída do estado de retenção em que a narrativa se encontra

e o reforça pela orientação figurativa evolutiva — e também pela tendência aos desdobramentos finalizando as células melódicas. Se o início da canção é marcado pela caracterização do sujeito como “inquieto”, “áspero”, “desesperançado” e vivendo uma situação que “arranha feito farpa”, essas figuras vão sendo aos poucos trocadas pela convicção do narrador de que vai “ter paz antes da morte”, que vai “experimentar um dia delicado da vida” e desfrutar do “gosto da comida” (BARÃO VERMELHO, 1986). Há uma passagem gradual de uma maior instabilidade emocional disfórica em direção a um abrandamento sensível em decorrência de uma certeza eufórica sobre a vida. Contudo, essa progressão é quebrada pela repetição do refrão, como já mencionamos. Essa inclusão orienta o texto em um movimento cíclico, ou seja, quando o sujeito parece libertar-se do seu estado passional, ele é lançado novamente na disforia.

Essa repetição na tradução promove a ação de uma *força centrífuga* que com o retorno do refrão impõe um regime de *circularidade* à progressão *linear* que a canção experimentava até então (LEMOS, 2019). Assim, acreditamos que essa organização textual contribui para a intensificação do momento aflitivo em que o narrador se encontra, fazendo-o oscilar em vez de progredir em sua dimensão sensível. O que é ainda reforçado com o término da canção na afirmação da desesperança, como o reflexo de uma possível falta de perspectiva de saída do atual estado do sujeito.

## Conclusão

Ao fim da análise comparativa, é possível perceber que a canção apresenta coerções próprias de sua linguagem, como a extensão breve, e escolhas textuais, como a desaceleração da melodia, que divergem do projeto enunciativo do romance e promovem um distanciamento entre o projeto enunciativo de partida e o de chegada.

Outros afastamentos podem ser verificados na redução de construções discursivas e narrativas pela tradução. Em contrapartida, esse processo produz certa *condensação* do texto clariceano. A seleção do trecho utilizado produz uma focalização em um aspecto que acreditamos ser central no romance: a espera. Além disso, “Que o deus venha” consegue preservar, em alguma medida, o estilo concessivo que marca o perfil sensível de *Água viva*, contribuindo para a manutenção de uma relação de identidade entre os textos.

No entanto, mais do que afirmar se a tradução foi “fiel” ou não ao original, quisemos demonstrar como a semiótica é capaz de fornecer ganhos analíticos aos estudos da tradução intersemiótica. No mais, esperamos também ter indicado alguns pontos a serem melhor discutidos no futuro em relação às diferenças entre a linguagem literária em prosa e a em verso, além das relações que cada uma delas mantém com a possibilidade de tradução para a linguagem cancional.

## Referências

- BARÃO VERMELHO. “Que o Deus venha”. In: BARÃO VERMELHO. *Declare Guerra*. Rio de Janeiro: Som Livre 1986.
- FONTANILLE, Jacques. *Pratiques sémiotiques*. Paris: PUF, 2008.
- FONTANILLE, Jacques. *Sémiotique et littérature*. Essais de méthode. Paris: PUF, 1999.
- FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. *Tensão e significação*. São Paulo: Discurso Editorial, 2001
- GREIMAS, Algirdas J. *Semântica estrutural*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GREIMAS, Algirdas J.; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Contexto, 2012.
- JAKOBSON, Roman. “Aspectos linguísticos da tradução”. In: JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.

JULIÃO, Rafael Barbosa. *Segredos de liquidificador -um estudo das letras de Cazuza*. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

LEMONS, Carolina Lindenberg. "Complexidade da repetição". *Estudos Semióticos*, [S.l.], v. 15, 2019, p. 104-121. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/154652>. Acesso em: 21 abr. 2021.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998 (1973).

MANCINI, Renata. "A tradução enquanto processo". In *Cadernos de tradução*, Florianópolis, v. 40, n. 3, p. 14-33, set./dez. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2020v40n3p14>. Acesso em: 22 abr. 2021.

MOREIRA, F.; LOPES, I. "Placenta, verbo presente". *Revista Desenredo*, v. 16, n. 2, 2020. Disponível em: <http://seer.upf.br/index.php/rd/article/view/9695>. Acesso em: 22 abr. 2021.

PORTELA, J. C.; SCHWARTZMANN, M. N. A Noção de Gênero em Semiótica. In: PORTELA, J. C. et al. *Semiótica: Identidade e Diálogos*. São Paulo, Cultura Acadêmica, 2012, p. 69-95.

TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 1997.

TATIT, Luiz. *Todos Entoam: Ensaios, Conversas e Lembranças*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014

TATIT, Luiz. *Estimar canções: Estimativas íntimas na Formação do sentido*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2016

TATIT, Luiz. *Passos da semiótica tensiva*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2019.

ZILBERBERG, Claude. *Elementos de Semiótica Tensiva*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.