UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS

O BRASIL DE TOM JOBIM NA VOZ DE FRANK SINATRA:
um estudo sobre tradução, música e cultura

Marina Silva Maximiano

JUIZ DE FORA

2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS

O BRASIL DE TOM JOBIM NA VOZ DE FRANK SINATRA: um estudo sobre tradução, música e cultura

Monografia submetida ao Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz Fora como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Bacharel em Letras: Ênfase em Tradução – Inglês.

Orientadora: Profa. Dra. Patrícia Amaral da Cunha Lacerda

Juiz de Fora
2012

BANCA EXAMINADORA

_____

Profa. Dra. Patrícia Fabiane Amaral da Cunha Lacerda – Orientadora
Universidade Federal de Juiz de Fora

_____

Profa. Dra. Maria Clara Castellões de Oliveira
Universidade Federal de Juiz de Fora

_____

Prof. Dr. Alexandre Graça Faria
Universidade Federal de Juiz de Fora

Data da defesa: 14/11/2012

Nota: _____

AGRADECIMENTOS

“Fundamental é mesmo o amor
É impossível ser feliz sozinho.”
Tom Jobim

Agradeço a Deus, pela luz constante, especialmente em dias escuros. À minha orientadora Patrícia Cunha, que apoiou este trabalho desde a sua centelha original e que o tornou real graças à sua dedicação e responsabilidade. Ao Instituto Antonio Carlos Jobim, na pessoa de Paulo Jobim, por me permitir acesso ao acervo de Tom Jobim como pesquisadora. A toda a minha família, em especial: meu pai, de quem herdei a musicalidade e que me apresentou a Bossa Nova, Tom Jobim e outros amores; minha mãe, que sempre me inspirou determinação; e meu irmão, amigo e companheiro de conversas musicais noturnas. Ao Tiago, que acompanhou de perto o desenvolvimento deste trabalho, pelo incentivo, o carinho renovador e a paciência. Aos amados amigos, que tiveram de compreender minhas ausências. À cidade de Visconde do Rio Branco, berço musical de que muito me orgulho.

Dedico este trabalho à memória de Tom Jobim e ao meu querido pai, Mário.

RESUMO

O presente trabalho apresenta uma análise de dezesseis versões de canções bossa-novistas, compostas por Tom Jobim e parceiros, que foram gravadas com Frank Sinatra em 1967 e 1969 e, em 2010, compiladas no CD *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*. As versões foram feitas pelos versionistas Ray Gilbert, Gene Lees, Norman Gimbel e Tom Jobim. Essa pesquisa tem como objetivo destacar o papel da tradução de canção na formação de identidades culturais, apontar as escolhas tradutórias realizadas e observar como aspectos da cultura brasileira foram levados ao exterior a partir das letras das versões. Como aporte teórico, utilizamos os conceitos de estrangeirização e domesticação e de formação de identidades culturais (VENUTI, 2008 [1995], 2002 [1998]), de autonomização e aproximação (BRITTO, 1999) e também nos baseamos nas possibilidades de escolha do tradutor de canção e nas ideias de combinação prosódica, poética e semântico-reflexiva (FRANZON, 2008). A análise é realizada a partir do pareamento de canção original e versão. Como resultado, consideramos que as domesticações, seja por apagamento de elementos brasileiros seja por inserção de elemento da cultura de chegada, não comprometeram a formação da identidade músico-cultural brasileira no mundo e que as estrangeirizações foram mais marcantes e presentes nas canções mais conhecidas, afirmando a identidade brasileira.

Palavras-chave: Tradução de canção. Identidade cultural. Estrangeirização e domesticação. Bossa Nova. Tom Jobim.

ABSTRACT

This work presents an analysis of sixteen versions of Bossa Nova songs composed by Antonio Carlos Jobim and co-writers that were recorded with Frank Sinatra in 1967 and 1969, and, in 2010, were compiled into the CD *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*. The versions are made by the lyricists Ray Gilbert, Gene Lees, Norman Gimbel and Antonio Carlos Jobim. This research aims to highlight the importance of song translation in the cultural identity formation, to put into relief the translation choices, and to observe how aspects of Brazilian culture were taken abroad through these versions' lyrics. The theoretical support is based on concepts of foreignization and domestication, and cultural identity formation (VENUTI, 2008 [1995], 2002 [1998]), autonomization and approximation (BRITTO, 1999), and in the possible choices in song translation and in the ideas of prosodic, poetic and semantic-reflexive match (FRANZON, 2008). The songs are analyzed by comparison between original song and version. As results, we consider that the domestications, consisted of taking off Brazilian elements or inserting elements from the target culture, did not compromise Brazilian music-cultural identity formation around the world and that the foreignizations were stronger and present in the most well-known songs, affirming the Brazilian identity.

Keywords: Song translation. Cultural identity. Foreignization and domestication. Bossa Nova. Antonio Carlos Jobim.

SUMÁRIO

Capítulo I – A Bossa Nova e seu(s) contexto(s).....13

1.1. O surgimento da Bossa Nova no Brasil 13

1.2. O papel de Tom Jobim no contexto da Bossa Nova 20

1.3. Do Brasil para o exterior 23

1.4. A veiculação da imagem do Brasil no contexto estadunidense: algumas questões relacionadas à tradução 32

1.5. Conclusões 42

Capítulo II – A perspectiva cultural da tradução 44

2.1. Um breve panorama histórico.....44

2.2. Domesticação e estrangeirização: reflexões sobre a atividade tradutória.....50

2.3. Tradução e formação de identidades culturais 53

2.4. Conclusões.....54

Capítulo III – Tradução de poesia e tradução de canção: algumas convergências.....56

3.1. Poesia e canção: breve histórico 56

3.2. Tradução de poesia: alguns aspectos relevantes 59

3.3. Tradução de canção: alguns aspectos relevantes 61

3.4. Conclusões 71

Capítulo IV – *Corpus* pesquisado e procedimentos de análise.....73

4.1. Objetivos 73

4.2. Hipóteses 74

4.3. Considerações sobre o *corpus* analisado e os procedimentos de análise 75

Capítulo V – A Bossa Nova de Tom Jobim em tradução 78

5.1. Ray Gilbert.....78

I - "Dindi"/ "Dindi".....80
II - "Por causa de você"/ "Don't Ever Go Away".....84
III - "Amor em paz"/ "Once I Loved".....88
IV - "Inútil paisagem"/ "If You Never Come to Me"……89
V - Algumas conclusões a partir das versões realizadas por Ray Gilbert.....93

5.2. Gene Lees……....94

I - "Corcovado"/ "Quiet Nights of Quiet Stars"…….....97
II - "Desafinado"/ "Off-Key"……101
III - "Se todos fossem iguais a você"/ "Someone to Light up My Life"……...108
IV - "Estrada branca"/ "This Happy Madness"……..……..…111
V - Algumas conclusões a partir das versões realizadas por Gene Lees.....116

5.3. Norman Gimbel 117

I - "Insensatez"/ "How Insensitive" 120
II - "Meditação" / "Meditation".....123
III - "Garota de Ipanema"/ "The Girl from Ipanema".....126
IV - "Sabiá"/ "The Song of the Sabia"……131
V - "Água de beber"/ "Drinking Water".....134
VI – Algumas conclusões a partir das versões realizadas por Norman Gimbel.....136

5.4. Tom Jobim.....138

I - "Samba de uma nota só"/ "One Note Samba" 142
II - "Triste"/ "Triste".....146
III - "Wave"/ "Wave".....148
IV - Algumas conclusões a partir das versões realizadas por Tom Jobim.....152

Considerações finais 154

Referências bibliográficas 158

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Canção “Carta ao Tom”.....17

Quadro 2 – Fragmento da canção “Edmundo”.....41

Quadro 3 – Títulos das canções analisadas e suas respectivas versões em língua inglesa.....76

Quadro 4 – Apresentação da canção “Dindi” e de sua respectiva versão para a língua inglesa.....80

Quadro 5 – Apresentação da canção “Por causa de você” e de sua respectiva versão para a língua inglesa.....84

Quadro 6 – Apresentação da canção “Amor em paz” e de sua respectiva versão para a língua inglesa.....88

Quadro 7 – Apresentação da canção “Inútil paisagem” e de sua respectiva versão para a língua inglesa.....89

Quadro 8 – Apresentação da canção “Corcovado” e de sua respectiva versão para a língua inglesa.....97

Quadro 9 – Versão da canção “Corcovado” lançada em 1964.....99

Quadro 10 – Apresentação da canção “Desafinado” e de sua respectiva versão para a língua inglesa.....101

Quadro 11 – Versão de Jon Hendricks e Jessie Cavanaugh para a música “Desafinado”.....107

Quadro 12 – Apresentação da canção “Se todos fossem iguais a você” e de sua respectiva versão para a língua inglesa.....108

Quadro 13 – Apresentação da canção “Estrada Branca” e de sua respectiva versão para a língua inglesa.....111

Quadro 14 - Cotejamento entre o número de sílabas presente no original e na tradução.....112

Quadro 15 – Tradução livre proposta para a canção “Estrada Branca”.....113

Quadro 16 – Apresentação da canção “Insensatez” e de sua respectiva versão para a língua inglesa.....120

Quadro 17 – Tradução livre proposta para a canção “Insensatez”.....122

Quadro 18 – Apresentação da canção “Meditação” e de sua respectiva versão para a língua inglesa.....123

Quadro 19 – Tradução livre proposta para a canção “Meditação”.....125

Quadro 20 – Apresentação da canção “Garota de Ipanema e de sua respectiva versão para a língua inglesa.....126

Quadro 21 – Cotejamento entre o número de sílabas presente no original e na tradução.....127

Quadro 22 – Versão da canção “The Girl from Ipanema” no disco *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*.....130

Quadro 23 – Apresentação da canção “Sabiá” e de sua respectiva versão para a língua inglesa.....131

Quadro 24 – Apresentação da canção “Água de beber” e de sua respectiva versão para a língua inglesa.....134

Quadro 25 – Apresentação da canção “Samba de uma nota só” e de sua respectiva versão para a língua inglesa.....142

Quadro 26 – Apresentação da canção “Triste” e de sua respectiva versão para a língua inglesa.....146

Quadro 27 – Apresentação da canção “Wave” e de sua respectiva versão para a língua inglesa.....148

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Trecho da carta de Tom para Vinicius (1963).....35

Figura 2 – Continuação do trecho apresentado na figura 1.....35

Figura 3 – Trecho da carta de Tom para Vinicius (1963).....108

Figura 4 – Continuação do trecho apresentado na figura 3.....108

Figura 5 – Trecho da carta de Tom para Vinicius (1963).....120

Figura 6 – Continuação do trecho apresentado na figura 5.....121

Figura 7 – Trecho da carta de Tom para Vinicius (1963).....123

INTRODUÇÃO

A Bossa Nova é hoje ouvida em diversas partes do mundo e é uma das grandes representações do Brasil no cenário mundial. Quando um estrangeiro é perguntado sobre o que conhece da cultura brasileira, não raramente cantarola "Garota de Ipanema" como resposta. Cientes da tamanha relevância desse acontecimento para nossa cultura, sentimos que é fundamental destacar o papel da tradução nessa expansão para outros países, principalmente para os Estados Unidos.

Acreditamos que o fato de Frank Sinatra convidar Tom Jobim para gravar um disco de Bossa Nova, com canções de Tom, seja o grande símbolo da consagração da música brasileira no exterior. Diante disso, analisaremos as versões de canções bossa-novistas, compostas por Tom Jobim e parceiros, que foram gravadas com Frank Sinatra em 1967 e 1969 e, em 2010, compiladas no CD *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*[1]. As versões foram realizadas pelos versionistas Ray Gilbert, Gene Lees, Norman Gimbel e Tom Jobim.

Pretendemos destacar o papel da tradução de canção na formação de identidades culturais, apontar as escolhas tradutórias realizadas e observar como aspectos da cultura brasileira foram levados ao exterior a partir das letras das versões. Nesse sentido, esperamos que este trabalho possa contribuir para os estudos da tradução de canção e da música brasileira.

Como aporte teórico, utilizaremos os conceitos de domesticação e estrangeirização (VENUTI, 2008 [1995]) e de formação de identidades culturais (VENUTI, 2002 [1998]), segundo os quais analisaremos as escolhas tradutórias realizadas e os significados que elas imprimem na cultura de chegada e mesmo na cultura de partida. Além disso, nos basearemos nas noções de autonomização e aproximação (BRITTO, 1999) e nas possibilidades de escolha do tradutor de canção

[1] As canções e respectivas versões se encontram no CD em anexo. As versões pertencem ao CD *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*. Já as canções em português apresentam diferentes intérpretes, gravações e datas.

e nas ideias de combinação prosódica, poética e semântico-reflexiva (FRANZON, 2008).

A análise será realizada a partir do pareamento entre canção original e versão, agrupadas por versionista, a saber: Ray Gilbert, Gene Lees, Norman Gimbel e Tom Jobim. Em nossa análise, observaremos a modificação ou manutenção de aspectos relacionados ao conteúdo e à forma e a consequente implicação cultural dessas escolhas.

No primeiro capítulo, apresentaremos a Bossa Nova desde seu contexto de surgimento no Brasil, até sua difusão no cenário internacional, passando pela importância de Tom Jobim para esse estilo musical. Discorreremos, também, sobre o papel da tradução na veiculação da imagem do Brasil no exterior, principalmente nos Estados Unidos.

No segundo capítulo, traçaremos um breve panorama histórico do olhar de pesquisadores sobre a tradução, enfatizando a mudança de perspectiva na década de 1970, a partir da valorização de aspectos culturais que envolvem a tradução. Em seguida, abordaremos os conceitos de Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]) citados acima.

No terceiro capítulo, apontaremos, de forma sucinta, algumas questões envolvidas na relação entre poesia e canção. Posteriormente, trataremos de alguns aspectos da tradução de poesia que podem ser levados em conta na tradução da letra de canção (BRITTO, 1999, 2001, 2010) e de outros aspectos da tradução de canção (FRANZON, 2008). Também destacaremos alguns trabalhos realizados na área.

No quarto capítulo, apresentaremos a metodologia de análise, especificando o *corpus* pesquisado e os procedimentos utilizados.

No quinto e último capítulo, realizaremos a análise das versões.

Destacamos que, ao longo deste trabalho, as palavras “canção” e “música” não terão o mesmo significado, como têm popularmente no Brasil. Utilizaremos os termos da forma como faz Franzon (2008): a canção é aquela que possui três propriedades, música, letra e possível performance, e a música é a que possui outras três, melodia, harmonia e sentido musical.

CAPÍTULO I

A BOSSA NOVA E SEU(S) CONTEXTO(S)

Este capítulo tem como objetivo fundamental traçar um panorama do que foi o movimento da Bossa Nova no Brasil e no mundo.

Na primeira seção, destacaremos como era o estilo musical que predominava, no país, na década de 1950 e como e por que, a partir desse momento, surgiu um novo estilo, que viria a ser a Bossa Nova. Nesse sentido, apontaremos suas influências e seus principais representantes.

Na segunda seção, abordaremos o papel de Tom Jobim no contexto da Bossa Nova, evidenciando suas influências e seu desenvolvimento como músico, fatores que fazem com que o consideremos o maior representante do movimento no mundo.

Na terceira seção, elencaremos quatro eventos que marcaram a história da Bossa Nova no âmbito internacional.

E, por fim, na quarta seção, discutiremos a maneira como parte da cultura brasileira foi veiculada – principalmente, nos EUA – a partir da Bossa Nova e de suas versões. Nesse sentido, trataremos de situações que perpassam a tradução, como, por exemplo, a questão dos direitos autorais dos compositores brasileiros naquele contexto e a identidade que envolve o estilo do novo ritmo.

1.1. O surgimento da Bossa Nova no Brasil

Ficou conhecido como Bossa Nova o estilo musical desenvolvido no Brasil, em especial na Zona Sul do Rio de Janeiro, no final da década de 1950, através de nomes como João Gilberto, Tom Jobim, Newton Mendonça, Vinícius de Moraes, Carlos Lyra, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli, Nara Leão, entre outros. Para compreendermos melhor o surgimento da Bossa Nova e o que havia de “novo” nessa “bossa”, apresentaremos, de forma sucinta, o cenário musical que a precedeu.

A tradição que predominava, desde os anos de 1930, consistia em um estilo operístico, sendo caracterizada por um palco (particularmente, o da Rádio Nacional) – com grande variedade de instrumentos musicais – e por um intérprete com indumentária "exuberante, recorrendo a trajes reluzentes", que cantava – com expressões e gestos dramáticos e voz melancólica – sambas-canção de harmonia previsível e "letras que desfiavam um rosário de queixas, de dores-de-cotovelo derramadas" (NAVES, 2001, p. 11-12). Destacavam-se, nesse contexto, os cantores Cauby Peixoto, Ângela Maria, Maysa, entre outros.

Havia forte influência da música internacional e, até mesmo, eram realizadas muitas versões de canções estrangeiras para o português, conforme descreve Naves (2001, p. 11):

> Os gêneros musicais então em voga sofriam bastante influência do tango, do bolero e das baladas norte-americanas e europeias, resultando numa proliferação de estilos, desde o mero pastiche de canções estrangeiras (ou a versão dessas canções para o português) a um desenvolvimento criativo dessas influências na sua junção com o samba (NAVES, 2001, p.11).

Nesse contexto, alguns jovens no Rio de Janeiro começaram a se interessar pelo jazz e ficaram atentos ao que se produzia nos Estados Unidos. Reuniam-se em fã-clubes, como o "Sinatra-Farney Fan Club" e seu "rival"[2], "Dick Haymes – Lucio Alves Fan Club". Outro ponto de encontro eram também as "Lojas Murray":

> Na verdade, a Murray até que vendia pouco, em comparação com o entra-e-sai de gente que a frequentava. Na sua sobreloja, reuniam-se, diariamente, os meninos dos fã-clubes; os integrantes dos conjuntos vocais, que não eram poucos; todos os músicos que gostavam de jazz, entre os quais o homem que respeitavam absolutamente, o violonista Garoto; estrelas do jornalismo e do rádio, como Sérgio Porto, Sylvio Tullio Cardoso, Paulo Santos e Eustórgio de Carvalho, aliás Mister Eco, e futuros jornalistas como Ivan Lessa, José Domingos Rafaelli e Carlos Conde; e jazzófilos por atacado, divididos em torcidas – a favor do estilo de New Orleans, do *swing*, do *be-bop* e do moderno jazz da Costa Oeste. A Murray era a melhor importadora de discos da cidade, mas poucos tinham dinheiro para comprar os novos LPs americanos de dez polegadas. A maioria ia lá para trocar ideias ou 78s, tendo como trilha sonora, grátis, as novidades

[2] Havia certa rivalidade entre os fã-clubes da época, especialmente entre o "Sinatra-Farney" e o "Dick Haymes – Lucio Alves". Acreditava-se que os fãs de um fã-clube não deveriam se associar ao outro e pregava-se que as qualidades dos ídolos de um fã-clube deveriam ser exaltadas em detrimento das qualidades dos ídolos do outro (CASTRO, 1990). Vale ressaltar que, embora houvesse essa rivalidade entre os fã-clubes, Dick Farney e Lucio Alves não se consideravam rivais. Em 1954, eles chegaram a brincar com a situação ao gravar a canção "Teresa da Praia", de Tom Jobim e Billy Blanco – inclusive, primeiro sucesso de Tom –, na qual simulavam uma disputa por uma mulher chamada Teresa (CASTRO, 1990; JOBIM, 1996). Tanto Dick Farney quanto Lucio Alves passaram um tempo como músicos nos Estados Unidos, mas ambos retornaram ao Brasil em 1948 e continuaram suas carreiras no país.

> que chegavam à loja, colocadas para tocar por dois vendedores igualmente jazzmaníacos, Jonas e Acyr (CASTRO, 1990, p. 47).

Os jovens músicos que buscavam algo novo, que não fossem aquelas lamentações que se ouviam no rádio, começaram a compor de maneira diferente. Mesmo que ainda tratassem do amor e de suas dores, falavam de modo mais suave e traziam outros temas leves e despretensiosos, muitas vezes utilizando-se de elementos da natureza e de paisagens comuns ao Rio de Janeiro. O resultado dessas composições já era algo próximo do que se tornou a Bossa Nova, mas faltava algo que já estava a caminho.

João Gilberto, vindo de Juazeiro-BA, onde cantava em bailes, foi ao Rio de Janeiro para expandir seus horizontes como músico. Sua primeira ida ao Rio, em 1955, não foi muito bem sucedida, uma vez que ele não se destacou. Na ocasião, sua maneira de cantar lembrava Orlando Silva, um de seus ídolos:

> Sua potência de voz era suficiente para que ele se fizesse ouvir em todo o salão, não importava que o público cantasse junto. Com um bom microfone, podia-se ouvir cada *tremollo* seu – o que, junto com a perfeita afinação, era uma de suas especialidades. A voz de Joãozinho não chegava a partir cristais, mas a de Orlando Silva, sua maior admiração, também não chegava a esses extremos – e Orlando era sensacional até em sambas e marchinhas, como provara em outros carnavais com as suas gravações de “Jardineira”, “Jurei, mas fracassei” e “Meu consolo é você”. Quando o chamavam de “o novo Orlando Silva”, Joãozinho ficava todo prosa – porque era exatamente o que ele queria ser (CASTRO, 1990, p. 17).

Deprimido e desempregado – pois se recusava a cantar em boates e também não queria pedir emprego em conjuntos nem gravar *jingles* –, foi passar um tempo na casa de sua irmã em Diamantina-MG, a qual, depois de um tempo, o levou de volta à casa dos pais em Juazeiro-BA para que fizesse um tratamento psicológico em Salvador. Durante esse período fora do Rio de Janeiro, trancava-se o dia todo no quarto com o violão (ou no banheiro, porque gostava da acústica) e saía para mostrar a alguém da casa a nova melodia que havia criado. Com isso, surgiu a nova batida, característica marcante da Bossa Nova. Seu pai, Juveniano de Oliveira, que, desde o início, fora contra a incursão do filho na música, avaliava a batida e o “cantar baixinho” que ouvia do filho da seguinte maneira: “Isto não é música. Isto é nhém-nhém-nhém.” (CASTRO, 1990, p. 144).

De volta ao Rio de Janeiro, em 1957, João Gilberto mostrou o novo jeito de tocar e cantar a outros músicos, como Roberto Menescal, a quem foi procurar:

> A voz de João Gilberto era um instrumento – mais exatamente um trombone – de altíssima precisão, e ele fazia cada sílaba cair sobre cada acorde como se as duas coisas tivessem nascido juntas. O que era espantoso, porque o homem cantava num andamento e tocava em outro. Na realidade, não parecia *cantar* – dizia as palavras baixinho, como Menescal já ouvira outros fazendo. [...] E que diabo de ritmo era aquele que ele fazia? Menescal não resistiu. Pegou-o pelo braço, com violão e tudo, e saiu com ele pela noite. Ia exibi-lo aos amigos. [...] Em apenas uma noite e quase todo o dia seguinte (ninguém dormiu), ele lhes abriu os ouvidos para uma música brasileira muito mais rica do que jamais haviam imaginado. E, quando lhes falou das suas admirações – Lucio, Dick, Alf, Donato, Bonfá, Jobim, Tito, Dolores, Newton Mendonça, vários deles seus amigos –, eles entenderam tudo. Para Menescal e Bôscoli, naquela noite, João Gilberto era a realidade encarnada do que, até então, eles vinham procurando às cegas, meio pelo tato (CASTRO, 1990, p. 130).

O acontecimento considerado um prenúncio da Bossa Nova é o lançamento do disco *Canção do Amor Demais*, em 1958, de Elizete Cardoso, no qual João Gilberto participa como violonista, mas a interpretação de Elizete ainda traz os aspectos da tradição. A música "Canção do Amor Demais", de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, que dá nome ao disco, de letra já muito emotiva ("Quero chorar, porque te amei demais,/ Quero morrer porque me deste a vida,/ Oh, meu amor, será que nunca hei de ter paz"), é interpretada de maneira dramática e melancólica (CASTRO, 1990; JOBIM, 1996). Mesmo a mais alegre "Chega de Saudade", também de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, possui ainda arranjos tradicionais, incluindo trombone e violino. No entanto, a nova batida de João Gilberto já aparece claramente e, em algumas partes, é ouvida somente com a voz de Elizete Cardoso ou somente com a voz e a percussão.[3]

Ainda em 1958, Tom Jobim e André Midani conseguiram convencer Aloysio de Oliveira a gravar um 78rpm de João Gilberto pela Odeon. De um lado, há "Chega de Saudade" e do outro "Bim-bom", de João Gilberto. Em uma estratégia de *marketing*, o disco foi para a Odeon de São Paulo e dali para programas famosos de rádio que o "adotaram", como o *Parada de sucessos*, de Hélio de Alencar, e o *Pick-up do Pica-pau*, de Walter Silva (CASTRO, 1990, p. 182).

[3] João Gilberto acompanha Elizete Cardoso nas faixas "Chega de saudade" e "Outra vez", ainda que seu nome e dos outros músicos que fizeram o acompanhamento não apareçam nos créditos (CASTRO, 1990).

No ano seguinte, João Gilberto gravou o LP *Chega de Saudade*. Nesse LP, ele interpreta, à nova maneira – ou à nova "bossa" – canções como "Desafinado", de Tom Jobim e Newton Mendonça, e "Chega de Saudade", além de duas composições próprias, as quais havia mostrado aos outros músicos para apresentar a nova batida e o cantar baixinho, que são "Bim-bom" e "Hô-ba-la-lá".

Vinícius de Moraes ilustra o cenário bossa-novista na música intitulada "Carta ao Tom", de 1974:

Quadro 1 – Canção "Carta ao Tom"

Carta ao Tom

Rua Nascimento Silva, 107
Você ensinando pra Elizete
As canções de *Canção do Amor Demais*
Lembra que tempo feliz, ai que saudade
Ipanema era só felicidade
Era como se o amor doesse em paz

Nossa famosa garota nem sabia
A que ponto a cidade turvaria
Este Rio de amor que se perdeu
Mesmo a tristeza da gente era mais bela
E, além disso, se via da janela
Um cantinho de céu e o Redentor

É, meu amigo, só resta uma certeza,
É preciso acabar com essa tristeza
É preciso inventar de novo o amor

(MORAES, 1974)

"Rua Nascimento Silva, 107" é o endereço do prédio em Ipanema onde Tom Jobim alugou um apartamento durante o período compreendido entre 1958 e 1962 (JOBIM, 1996). Sob a imagem do Cristo Redentor que se via pela janela, foram compostas canções como "Desafinado" e "Samba de uma nota só", com Newton Mendonça e diversas parcerias com Vinícius de Moraes. Os versos "Você ensinando pra Elizete/ As canções de *Canção do Amor Demais*" mostram justamente a tentativa dos bossa-novistas de ensinar o cantar leve aos intérpretes tradicionais. O cenário, muito presente nas letras, era o da Zona Sul do Rio de Janeiro, região mais rica da cidade. Com base nisso, Tinhorão (1974) considera a Bossa Nova um samba de elite.

Embora este trabalho não trate pontualmente da realidade política do Brasil no período da Bossa Nova, vale destacar que o estilo bossa-novista era bastante compatível com a situação do país na década de 1950, em especial no período compreendido entre 1955 e 1960, com a política desenvolvimentista de Juscelino Kubitscheck. Nesse contexto, de acordo com Tinhorão (1974), a Bossa Nova teria sido responsável por levar ao exterior a melhor impressão do Brasil, com as suas belas praias, as belas garotas e o samba com sua nova batida.

Ao longo da década de 1950, os músicos que fariam parte da Bossa Nova foram se conhecendo e sabendo da existência uns dos outros, a partir do contato que estabeleciam nas boates – em que tocavam ou quando iam assistir a alguém que outro músico recomendara – ou em reuniões, como as que aconteciam no apartamento de Nara Leão, onde eram frequentes as presenças de Ronaldo Bôscoli, Roberto Menescal, Carlinhos Lyra, Chico Feitosa, entre outros (CASTRO, 1990; JOBIM, 1996).

No primeiro semestre de 1958, um show realizado no Grupo Universitário Hebraico mostrou ao público parte dos músicos e do novo estilo musical que surgia. Lá se apresentaram Sylvinha Telles, Chico Feitosa, Nara Leão, Carlinhos Lyra, Luizinho Eça, entre outros músicos. Cerca de duzentas pessoas compareceram na plateia, e cerca de oitenta não conseguiram entrar e ouviram do lado de fora.

Na ocasião, a expressão “Bossa Nova” teria começado a ser usada para se referir ao movimento musical que surgia[4]. Moysés Fuks, editor do “Tabloide UH”, caderno diário de generalidades do jornal *Útima Hora*, trabalhava com Ronaldo Bôscoli. Uma vez que a irmã de Fuks tinha aulas particulares na academia que Roberto Menescal e Carlinhos Lyra haviam montado, ele acabou ouvindo, em primeira mão, várias composições e a nova batida que Menescal e Lyra aprenderam com João Gilberto. Fuks era diretor artístico do Grupo Universitário Hebraico do Brasil e, gostando do que vinha ouvindo, ofereceu a Bôscoli a possibilidade de um show no auditório do local. No texto de anúncio do evento que escreveu aos associados do Grupo, Fuks, referindo-se à novidade do que se ouviria, escreveu que seria “uma noite bossa nova” (CASTRO, 1990, p. 199).

[4] Mesmo antes de se falar em Bossa Nova, o termo “bossa” já era empregado em outros contextos. Um exemplo é sua presença na canção “Coisas nossas”, de Noel Rosa, datada de 1932: “O samba, a prontidão e outras *bossas*/ São nossas coisas, são coisas nossas” (TINHORÃO, 1974; CASTRO, 1990, 2001).

Outro show reuniu músicos bossa-novistas, desta vez na Faculdade de Arquitetura da PUC-RJ, em 22 de setembro de 1959. Nele, estiveram presentes Sylvinha Telles, Alayde Costa, Norma Bengell, Carlinhos Lyra, Nara Leão, Ronaldo Bôscoli, Roberto Menescal, entre outros, e convidados que compareceram, mas não cantaram:

> De Vinícius, não se esperava que fizesse isso, porque, constrangido pela própria timidez e pela sombra da águia do Itamaraty, ele ainda não cantava em público. Dolores Duran, que morreria de um enfarte exatamente 32 dias depois, mal chegou a ser vista. Billy Blanco foi chamado ao palco, elogiou o show ("Uma beleza!") e esquivou-se, dizendo que "não era de cantar". (Mudaria de ideia a esse respeito dentro de poucos anos.) E a chegada de Antonio Carlos Jobim, com o espetáculo em andamento, foi um *show-stopper*. Norma Bengell estava se apresentando quando Tom entrou. Parou de cantar para que Bôscoli o anunciasse como "uma espécie de papa da música moderna brasileira" – provavelmente a primeira vez em que a expressão foi usada a seu respeito num microfone. Quiseram que Tom falasse e ele disse, entre pigarros: "Estive assistindo vocês. [*Pausa*] Está uma coisa formidável. [*Pausa*] É isso mesmo. [*Pausa*] Ótimo. [*Aplausos*]" (CASTRO, 1990, p. 224-5).

Àquela data, Tom já havia tido várias de suas canções gravadas, como por exemplo: as do disco *Sinfonia do Rio de Janeiro*, em parceria com Billy Blanco, tendo vários intérpretes; a trilha sonora da peça *Orfeu da Conceição*, com Vinícius de Moraes; as canções do disco de Elizete Cardoso, *Canção do Amor Demais*, com Vinícius de Moraes; a própria "Chega de Saudade", de sua autoria e de Vinícius, com interpretação de João Gilberto. Na ocasião, como João Gilberto havia ido fazer alguns shows em Belo Horizonte, ele não participou do evento.

A grande repercussão do show contribuiu para que o nome "Bossa Nova" se consolidasse:

> A expressão "samba moderno", que vinha se usando até então, foi, afinal e definitivamente, substituída por Bossa Nova – imposta com grande senso de *marketing* por Ronaldo Bôscoli, em *Manchete*, auxiliado por seus discípulos Moysés Fuks, em *Última Hora*, e João Luiz de Albuquerque, em *Radiolândia*. (CASTRO, 1990, p. 226).

Em outro show, realizado na Escola Naval em 13 de novembro de 1959, Bôscoli explicou que Bossa Nova "é o que há de moderno, de totalmente novo e de vanguarda na música brasileira." (CASTRO, 1990, p. 226). Percebe-se, portanto, que a realização dos eventos contribuíram substancialmente para a afirmação da Bossa Nova no cenário musical brasileiro.

1.2. O papel de Tom Jobim no contexto da Bossa Nova

Dentre os músicos bossa-novistas, destaca-se Antonio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim, nascido no bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro, em 25 de janeiro de 1927.

Do avô, Azor Brasileiro de Almeida, veio o apreço pela literatura. Com uma vasta biblioteca na casa onde morava, o avô gostava de Olavo Bilac, Castro Alves, Casemiro de Abreu, Gonçalves Dias, entre muitos outros. Para os netos, lia Monteiro Lobato.

Quanto às influências musicais, teve na família seu tio João Lyra Madeira, casado com Yolanda, irmã de sua mãe, Nilza, e o tio Marcello, também irmão de sua mãe. Tom ia muito à casa do tio João e gostava de ouvi-lo tocar violão (Bach, Tárrega, Villa-Lobos). Lá também ia seu tio Marcello, que tocava violão, recitava poesia e compunha canções – música e letra. Nas festas juninas, João e Marcello tocavam cantigas juninas e quadrilhas com letras em francês, língua que falavam fluentemente, como era comum aos intelectuais da época. Além dos tios, Yolanda e Nilza também cantavam. Reunindo-se, esses músicos tocavam e cantavam canções de Pixinguinha, Noel Rosa, Lupicínio Rodrigues, Ari Barroso, Dorival Caymmi, Ataulfo Alves (JOBIM, 1996, p. 59).

Mas a sensibilidade musical de Tom Jobim teve seu momento decisivo quando sua mãe, Nilza, abrindo em sua casa o Colégio Brasileiro de Almeida, em 1940, alugou um piano e colocou-o na garagem da casa para, segundo Jobim (1996), acompanhar as aulas de ginástica dos alunos, no pátio. Tom chegava da praia e, ainda de calção, ficava ali procurando combinações de notas e harmonias. Dizia à mãe que era uma distração como outra qualquer. Percebendo o interesse do filho, Nilza providenciou-lhe um professor de piano, Hans Joachim Koellreutter, que o ensinou a ler música. Às vezes por dez horas seguidas, Tom estudava Debussy, Chopin, Bach, Villa-Lobos, pois queria ser concertista. Ele teve, inclusive, a oportunidade de contar com vários outros professores de piano, música e harmonia (CASTRO, 1990; JOBIM, 1996).

Além da influência da música popular através da família e da música clássica através de seus professores, Jobim (1996) ressalta que Tom teria sido também influenciado pelo jazz, o foxtrote e os *blues* norte-americanos[5] que chegaram aos cinemas e às rádios brasileiras:

> Bons compositores como Glenn Miller, Cole Porter, George Gershwin tornaram-se famosos entre nós. As orquestras trabalhavam os arranjos harmônicos com perfeição. O disco *Chet Baker Sings* influenciou muito a Tom e a todos da Bossa Nova, até na maneira de cantar (JOBIM, 1996, p. 65).

Tom Jobim chegou a iniciar o curso de Arquitetura, mas queria mesmo estudar música. Com o apoio do padrasto, abandonou a Arquitetura e dedicou-se à música. Seu tio Marcello arranjou-lhe um emprego de pianista na Rádio Clube, onde aprendeu muito. Passou a trabalhar também à noite, no Bar Michel, de seis às dez. No entanto, quase não dormia à noite, tinha crises de ansiedade, medo da morte, somatizações relacionadas principalmente ao incômodo de não conseguir pagar o próprio aluguel – de onde morava com a esposa e depois com o filho – e ao receio de depender do apoio – inclusive, financeiro – do padrasto. Abandonou a Rádio Clube e passou a trabalhar à noite e a estudar durante o dia:

> Em 1952, já era chamado para tocar em muitos lugares. Drink, Bambu Bar, Arpège, Sacha's, Monte Carlo, Night and Day, Casablanca, Tasca, Alcazar, Tudo Azul, Bon Gourmet... Era difícil. Tocava rumba, bolero, fox, canções francesas, tango. Os músicos, nos intervalos das apresentações, afluíam para um pequeno bar na esquina da avenida Copacabana com Princesa Isabel, local estratégico entre a maioria dessas boates, chamadas na época de "inferninhos". Lá podiam conversar. Rir dos acontecimentos da noite que viviam (JOBIM, 1996, p. 82).

Tom teve a oportunidade de parar de trabalhar à noite em 1954, quando entrou para a gravadora Continental, onde era arranjador e colocava em partituras as canções de autores que não conheciam teoria musical. Lá foi também um local de grande aprendizagem, especialmente através do arranjador Radamés Gnatalli. A Continental também possibilitou a Tom o contato com grandes compositores, como Pixinguinha, Ari Barroso e Dorival Caymmi. Nessa época, começou a mostrar suas composições. Algumas delas foram gravadas em 78rpm: "Pensando em você",

[5] Muito se discute sobre os estilos que teriam influenciado Tom e a Bossa Nova. A respeito, ver também Brito (1993 [1960]), Campos, (1993 [1960]), Medaglia, (1993 [1966]) e Lees (1998).

cantada por Ernani Filho; “Faz uma semana”, composta em parceria com João Batista Stokler; e “Incerteza”, composta com Newton Mendonça, seu primeiro grande parceiro, e cantada por Maurício Moura. Essas canções não tiveram grande repercussão. Também em 1954, a Continental lançou o disco *Sinfonia do Rio de Janeiro*, com músicas de Tom e letras de Billy Blanco, que exaltavam a cidade e seus elementos naturais – o sol, o mar e as montanhas. Apesar de elogiada pela crítica, a sinfonia foi um fracasso comercial (JOBIM, 1996; CASTRO, 1990).

Em 1956, trabalhou um tempo como diretor artístico na gravadora Odeon, mas preferiu sair e dedicar-se mais como músico e compositor. No mesmo ano, no bar Vilarino, o crítico musical Lucio Rangel disse a Tom que Vinicius de Moraes precisava de alguém para compor as canções para a peça *Orfeu da Conceição*[6]. Tom teria perguntado “Mas tem um dinheirinho nisso aí?”, ao que Lucio respondeu “Mas este é o Vinicius de Moraes!”. Encabulado, Tom foi com Lucio à mesa de Vinicius e conversaram.

Como resultado, surgiram canções como “Se todos fossem iguais a você”, “Eu e o meu amor” e “Lamento no morro”. A peça teve cenário de Oscar Niemeyer, violão de Luiz Bonfá e regência que deveria ser de Tom, mas, com medo de enfrentar o público, ele solicitou que Léo Peracchi regesse. O elenco era formado por negros, contando com Haroldo Costa como Orfeu, Léa Garcia como Mira e Dirce Paiva como Eurídice (CASTRO, 1990; JOBIM, 1996).

A peça foi um sucesso. As canções foram gravadas pela Odeon em um LP de dez polegas, com o sambista Roberto Paiva, Tom Jobim na regência e um monólogo de Orfeu recitado por Vinícius de Moraes. O LP foi levado por um amigo de Vinicius

---

[6] Na mitologia grega, Orfeu (filho de Ôigaro e de Calíope, uma das nove Musas, ou de Poliímnia, outra Musa, ou ainda de Menipe, filha de Tâmaris) nasceu na Trácia, nas vizinhanças do monte Olimpo, e era poeta cantor e músico. É conhecido principalmente por sua história de amor com Eurídice (filha de Apolo com uma dríade). Certa vez, Eurídice caminhava pelas margens de um rio, quando Aristeu surgiu e tentou violentá-la. Tentando se livrar do atacante, ela pisou em uma serpente, foi picada e morreu. Em desespero, Orfeu teria descido ao Inferno para tentar trazê-la de volta. Com sua música, inebriou os deuses e monstros que guardavam a porta e conseguiu entrar. Hades e Perséfone, comovidos com o esforço de Orfeu, entregaram-lhe Eurídice, sob a condição de ele não olhar para a amada, que o seguiria, enquanto não chegassem ao mundo dos vivos. Orfeu aceitou a condição. No entanto, em dúvida se Eurídice estaria, de fato, o seguindo, olhou para trás e a viu pela última vez. Há diversas versões sobre o que teria acontecido a Orfeu após essa perda definitiva, entre elas a seguinte: Afrodite, se vingando de Calíope, mãe de Orfeu, teria feito com que mulheres se apaixonassem de maneira desvairada por Orfeu; devido à indiferença deste, as mulheres o esquartejaram e lançaram seus pedaços ao rio Hebro, que os levou ao mar, até a ilha de Lesbos, o centro da poesia lírica na Grécia (KURY, 2001). Vinicius de Moraes escreveu *Orfeu da Conceição* dando ao mito um novo cenário – uma favela do Rio de Janeiro – e um novo tempo – o fim da década de 1950.

a São Paulo, e “Se todos fossem iguais a você” passou a ser muito ouvida na boate Cave, na voz de Almir Ribeiro. O editor musical Enrique Lebendiger, proprietário da editora musical Fermata, conseguiu que Tom e Vinicius editassem com ele as canções da peça, passando a deter os direitos autorais dessas canções.

1.3. Do Brasil para o exterior

O primeiro ponto a destacarmos em relação à internacionalização da Bossa Nova é a versão em filme de *Orfeu da Conceição*: *Orfeu do Carnaval*, depois rebatizado de *Orfeu Negro/Black Orpheus*, de direção de Marcel Camus e produção de Sacha Gordine, ambos franceses.

Orfeu foi interpretado por Breno Mello, e Eurídice pela atriz americana Marpessa Dawn, e ambos foram dublados, o primeiro porque não cantava, e a segunda por ser americana: Breno recebeu a voz de Agostinho dos Santos, e Marpessa a de Elizete Cardoso (CASTRO, 1990).

Como as canções da peça *Orfeu da Conceição* já haviam sido editadas (editora Fermata), Sacha Gordine exigiu que outras canções inéditas fossem compostas, de maneira que ele pudesse ter maiores direitos sobre elas por causa do filme. Desse modo, Tom Jobim e Vinicius de Moraes compuseram “A felicidade” e “O nosso amor”, e Tom compôs sozinho a música instrumental “Frevo”. No entanto, o diretor Marcel Camus achou insuficiente e pediu a Luiz Bonfá, que já tocaria violão na trilha sonora, que compusesse algo. Ele compôs, desse modo, “Manhã de Carnaval”, com letra de Antônio Maria, e a instrumental “Samba de Orfeu” (CASTRO, 1990, PERRONE, 2002).

A história de Orfeu e Eurídice se passa durante o Carnaval na cidade do Rio de Janeiro, em uma favela. Além da imagem do Cristo Redentor, que aparece de longe, o filme traz imagens do Rio de Janeiro da década de 1950, revelando os bondes lotados, as casas nas favelas e a presença de animais domésticos, como passarinhos, galinhas e cabras. Os atores eram negros em sua grande maioria (brancos aparecem como policiais, médicos e alguns foliões no Carnaval), e as características da cultura africana no Brasil são bem marcantes, como se pode ver especialmente na cena em que Orfeu presencia um ritual de umbanda.

Existem críticos que consideram que o filme “provavelmente forneceu uma primeira amostra da cultura brasileira para mais europeus e norte-americanos que qualquer outro trabalho artístico” (RIST & BARNARD, 1996, p. 123 *apud* PERRONE, 2002, p. 46)[7]. No entanto, outros ressaltam sua inautenticidade, como o diretor de cinema Jean-Luc Godard e Caetano Veloso, o qual diz:

> A crítica que nós brasileiros fizemos do filme pode ser resumida da seguinte maneira: como é possível que os melhores e mais genuínos músicos brasileiros tenham aceitado criar obras de arte para adornar (e dignificar) tal engano? (VELOSO, 1997, p. 252 *apud* PERRONE, 2002, p. 51)[8].

Ainda que o filme possa parecer demasiadamente estereotipado, um importante elemento característico da cultura brasileira foi levado ao mundo junto com ele: a música.

O filme ganhou, em 1959, a Palma de Ouro no Festival de Cannes como melhor filme estrangeiro, ou seja, como filme não estadunidense (CASTRO, 1990). E, em 1999, Caetano Veloso fez um novo filme baseado na peça de Vinicius, denominando-o de *Orfeu* (PERRONE, 2002).

Em abril de 1962, a Bossa Nova se tornava mais conhecida nos Estados Unidos, especialmente com o lançamento do disco *Jazz Samba*, de Stan Getz e Charlie Byrd, com versão instrumental de canções brasileiras, entre elas duas de Tom Jobim e Newton Mendonça: “Desafinado” e “Samba de uma nota só”, que ficaram muito conhecidas (CASTRO, 1990). Podemos considerar o lançamento desse disco como sendo o segundo acontecimento que marcou a Bossa Nova no exterior, particularmente nos Estados Unidos. Nas palavras do crítico estadunidense Perrone (2002, p. 17):

> A exportação/importação da Bossa Nova também começou com uma missão diplomática: em uma visita de boa vontade (*goodwill tour*) em 1961, o guitarrista Charlie Byrd ouviu a música que surgia no Rio de Janeiro. Suas versões subsequentes de “jazz-samba” em Washington, D.C., provocaram

[7] Trecho original: “[The film] is likely to have provided a first introduction to Brazilian culture for more Europeans and North Americans than any other art work.”

[8] Trecho original: “The criticism that we Brazilians made of the film can be summarized in this way: How is it possible that the best and most genuine Brazilian musicians should have accepted to create masterpieces to adorn (and dignify) such deceit?”

> um interesse imediato e intenso, que culminou na gravação seminal com Stan Getz (PERRONE, 2002, p. 17)[9].

Em setembro de 1962, o editor Sidney Frey, presidente da Audio-Fidelity, veio ao Brasil com o intuito de convidar alguns músicos brasileiros a se apresentarem no Carnegie Hall. Ele pensava não apenas no show, mas principalmente no sucesso de vendas das canções tocadas no evento, as quais editaria. Queria Tom Jobim – a essa altura, já famoso nos EUA como o compositor de "Desafinado" – e João Gilberto, além de um contrabaixo e de uma bateria. Em setembro, Frey tivera a oportunidade de assistir a alguns shows que muito lhe agradaram, como o *Encontro*, de Tom Jobim, Vinicius de Moraes e João Gilberto, no restaurante Bon Gourmet, em Copacabana, onde ouvira "Garota de Ipanema"; o sexteto de Sérgio Mendes no Beco das Garrafas; e o conjunto de Oscar Castro Neves (CASTRO, 1990).

Então, Frey convocou a imprensa ao Copacabana Palace, onde anunciou que alugara o Carnegie Hall para uma noite de Bossa Nova. Com a notícia estampada em jornais e revistas e com a declaração de Frey sobre ainda estar escolhendo os músicos, muitos candidatos apareceram no hotel – mesmo aqueles que não eram da Bossa Nova, mas queriam se apresentar nos EUA. Diante disso, preocupado com a imagem do Brasil no exterior, o conselheiro Mário Dias Costa, chefe da Divisão Cultural do Itamaraty, decidiu colaborar na triagem desses músicos bem como disponibilizar algumas passagens aéreas (as outras foram liberadas pela Varig) e acompanhá-los em Nova York (CASTRO, 1990).

Aloysio de Oliveira, que, no início, ficara eufórico com a ideia, começava a se preocupar com a possibilidade de uma grande bagunça e tentava fazer com que o show não acontecesse. Se Tom Jobim e João Gilberto não fossem, talvez o show não se realizasse, e os dois poderiam marcar novamente a apresentação, mas apenas os dois. Então, Aloysio disse aos outros músicos, como a Carlinhos Lyra e Roberto Menescal, que Tom e João não iriam mais. Mas Vinicius desmentiu a afirmação de Aloysio, e a tentativa de impedi-los deu errado.

Tom pensou que um possível fracasso repercutiria mal em sua carreira. E também pensou no que isso representaria para música brasileira e em tudo o que

[9] Trecho original: "The export/import of bossa nova also began with a diplomatic mission: while on a goodwill tour in 1961, guitarist Charlie Byrd heard the music that was flourishing in Rio de Janeiro. His subsequent versions of "jazz-samba" in Washington, D.C., sparked immediate and intense interest, leading to his seminal recordings with Stan Getz."

estava envolvido naquele show. Diante dessa reflexão, decidiu não ir a Nova York naquele momento. Vinícius, por uma noite inteira, tentou convencê-lo, bem como o escritor Fernando Sabino, também seu amigo, que disse que, se Tom não fosse, seria para sempre "um brasileirinho ignorante e subdesenvolvido" (JOBIM, 1996, p. 111). Mas também demonstrou seu apoio: "Você vai vencer, Tom. A partir desta noite, o mundo vai te ouvir" (CASTRO, 1990, p. 235). Na manhã de 21 de novembro de 1962, Tom, decidido a ficar no Brasil, recebeu um telefonema:

> Era o embaixador Mário Dias Costa, do Itamaraty. Tom disse que não ia, não havia nem roteiro definido para o show, nada tinha sido ensaiado. E que esse navio ia afundar. O embaixador confidenciou a Tom que o apoio do governo se dava em grande parte por causa de suas músicas. Se ele não fosse, seria uma desfeita. "Se o barco afundar, você, Antonio Carlos Jobim, é o comandante do barco. Que afunde junto, com todas as honras" (JOBIM, 1996, p. 112).

Diante disso, Tom Jobim decidiu aceitar o convite. Apresentaram-se, então, no Carnegie Hall em Nova York, na noite de 21 de novembro de 1962, os músicos João Gilberto, Tom Jobim, Luiz Bonfá, Oscar Castro Neves e seu conjunto, Agostinho dos Santos, Sérgio Ricardo, Carlinhos Lyra, o sexteto Bossa Rio (Sérgio Mendes, Paulo Moura, Pedro Paulo, Durval Ferreira, Otávio Bailly e Dom Um), Roberto Menescal, Milton Banana, Normando Santos, Bola Sete, Carmen Costa, José Paulo e Chico Feitosa (CASTRO, 2008 [1990]; NAVES, 2001). Na plateia, três mil pessoas lotavam o local, entre elas Tony Bennet, Miles Davis, Gerry Mulligan e Herbie Mann, e estima-se que mil ficaram do lado de fora. Não se sabe ao certo o número de brasileiros, mas o jornalista de *O Globo*, Sylvio Tullio Cardoso, presente no evento, considera que não havia mais de quinhentos espectadores brasileiros (CASTRO, 2008 [1990]).

Embora o evento fosse projetado para ser um sucesso, o som que saía para a plateia não era bom:

> Isso apesar da famosa "floresta de microfones": havia cinco só para a Audio-Fidelity, mais os da CBS, Voz da América, US Information Agency, BBC, Rádio Europa-Livre (transmitindo para Moscou) e até o da Rádio Bandeirantes, a única emissora brasileira presente. Todos os microfones funcionaram bem, exceto os do próprio teatro, para o som interno – a equipe de Frey, mais preocupada com a gravação do disco, não ligou muito para esse detalhe (CASTRO, 2008 [1990], p. 324).

Castro (2008 [1990], p. 324-5) cita ainda algumas gafes cometidas pelos músicos:

> Normando Santos começou a cantar "Amor no samba" com o microfone desligado. Fizeram-lhe o sinal de que não se ouvia nada; ele parou e, justamente quando ligaram o microfone, puderam ouvi-lo perguntando, "*No hear? No hear?*". Caetano Zama, não contente em cometer uns passos de dança, cantou algo chamado "Bossa Nova in New York" numa língua muito parecida com o inglês, mas que só os brasileiros na plateia conseguiam entender – principalmente quando se referia a um país chamado "Brêi-zil". E Roberto Menescal atrapalhou-se de tal forma com a letra de "O barquinho" que nunca mais cantou na vida, nem mesmo no chuveiro [...]. Bola Sete, Carmen Costa e José Paulo apresentaram "In the mood" com Bola Sete tocando violão nas costas – o que isso tinha a ver com a Bossa Nova? Um bando de ritmistas fizera uma demonstração de malabarismos com pandeiros na vez de Bonfá. Só faltava agora uma baiana jogar cocadas para o auditório (CASTRO, 2008 [1990], p. 324-5).

Tom Jobim estava nervoso. Sua vez era depois da de Agostinho dos Santos, muito aclamado depois de cantar "A felicidade", de Tom e Vinicius – uma das canções que interpretara no filme *Orfeu Negro/Black Orpheus*. Tom cantou "Samba de uma nota só" se atrapalhando na letra, só conseguindo se acertar lá pelo meio da canção; a partir daí, foi bem até o final, inclusive em inglês. Na segunda canção, "Corcovado", começou errando o tom. No entanto, interrompeu a execução, fez um gesto pedindo a Roberto Menescal e Milton Banana que aguardassem e começou de novo, tocando e cantando do início ao fim, sem errar, em português e em inglês. Nas palavras de Castro (2008 [1990], p. 326), "o Carnegie Hall só faltou ajoelhar-se". Tom levantou-se, tropeçou no microfone e saiu, mas voltou pelos aplausos e agradeceu: "It's my first time in New York and I'm very, very, very, glad to be here. I'm loving the people, the town, everything. I'm very happy to be with you" (CASTRO, 2008 [1990], p. 326)[10].

João Gilberto, depois de fazer com que a própria cônsul do Brasil, Dora Vasconcelos, encontrasse um ferro de passar àquela hora e alinhasse os vincos de sua calça, subiu ao palco sob a euforia de fotógrafos e cinegrafistas. Os técnicos de som regularam – precariamente – os microfones, e João Gilberto esperou que a plateia fizesse silêncio. Cantou "Samba da minha terra", apenas com Milton Banana na bateria, "Corcovado" e "Desafinado", estas últimas com Tom Jobim ao piano. E foi muito aplaudido (CASTRO, 2008 [1990]).

[10] Tradução nossa: "É a primeira vez que venho a Nova York e estou muito, muito, muito feliz por estar aqui. Estou adorando as pessoas, a cidade, tudo. Estou muito feliz em estar com vocês."

No dia seguinte, a crítica nos EUA se dividia: de um lado, reconhecia-se que o público aplaudira os músicos brasileiros de pé, e focava-se na desorganização do evento e na má qualidade dos microfones; de outro lado, falava-se muito mal do show, dos músicos, do evento como um todo. Inclusive, um artigo no jornal *The New Yorker* terminava dizendo "Bossa Nova, go home". (CASTRO, 2008 [1990]; JOBIM, 1996).

No Brasil, muitos nomes da imprensa retrataram o acontecido em tom de deboche e reprovação:

> Antônio Maria dava gargalhadas pelo jornal, Sérgio Porto fazia piadas pela televisão e a *bête noire* ("o crítico") da Bossa Nova, José Ramos Tinhorão produziu a pior crueldade de todas: uma narrativa de palco e bastidores do Carnegie Hall, em *O Cruzeiro*, que ainda era o maior veículo de penetração. O que ele contou revelava apenas a desorganização do espetáculo ou o nervosismo de alguns participantes. Mas Tinhorão, com sua vasta munição verbal, pintou a coisa de ridículo e definiu-a como um "fracasso" dos músicos brasileiros na sua tentativa de parecer "esforçados imitadores da música americana". Todo o resto da imprensa lhe fez coro (CASTRO, 2008 [1990], p. 328).

Sylvio Tullio Cardoso, jornalista de *O Globo*, chamou de "mediúnica" a reportagem produzida por Tinhorão, uma vez que ele não estava presente no show. No entanto, as informações que Tinhorão conseguira para a matéria tinham como fonte o repórter cubano Orlando Suero, correspondente em Nova York da revista *O Cruzeiro*, que, por sua vez, conversara com Sérgio Ricardo, que se apresentou no show e presenciou os bastidores (TINHORÃO, 1969, 106; CASTRO, 2008 [1990], p. 329).

A cônsul brasileira em Nova York, Dora Vasconcelos, ficou em situação embaraçosa, afinal a reportagem causava a impressão de que o Itamaraty "gastava dinheiro para financiar os negócios de um empresário americano e ainda fazia a música brasileira passar vergonha lá fora" (CASTRO, 2008 [1990], p. 329). Diante disso, a cônsul brasileira fez o conselheiro Mário Dias Costa se explicar para o ministro das Relações Exteriores. No entanto, havia como provar que o show no Carnegie Hall não fora o fracasso descrito pela imprensa: a cônsul Dora Vasconcelos comprara, por 450 dólares, o filme gravado por uma TV dos EUA, e ele pôde ser exibido ao Brasil pelas TVs Continental e Tupi. O que se viu foi uma plateia aplaudindo durante todo o show, especialmente Agostinho dos Santos, Luiz

Bonfá, Sérgio Mendes, Tom Jobim e João Gilberto. Depois disso, a revista *O Cruzeiro* publicou outra matéria como reparação à anterior, desta vez assinada pelo redator principal, David Nasser (CASTRO, 2008 [1990]).

Algumas semanas depois do show no Carnegie Hall, um outro foi realizado, em menor escala, quando muitos músicos já tinham voltado para o Brasil. Aconteceu no George Washington Auditorium, em Washington D.C., e tocaram Tom Jobim, João Gilberto, Carlinhos Lyra, Roberto Menescal, Sérgio Mendes, Sérgio Ricardo e Caetano Zama, que depois foram recebidos na Casa Branca pela primeira-dama Jacqueline Kennedy (CASTRO, 2008 [1990]).

Como vimos, a apresentação no Carnegie Hall foi um fator muito significativo para que os estadunidenses conhecessem os músicos bossa-novistas brasileiros e tivessem interesse em gravar Bossa Nova e para que esses músicos brasileiros conquistassem o próprio espaço e reconhecimento no cenário da música internacional. Por isso, esse show representa o terceiro marco na história da Bossa Nova no exterior:

> Em 1962, uma comitiva de músicos do Brasil fez uma apresentação histórica no Carnegie Hall, um evento que desencadeou uma verdadeira explosão de gravações da Bossa Nova e, para a surpresa de produtores xenofóbicos, de vendas. Diversos brasileiros foram contratados para gravar, e dezenas de álbuns com tema da Bossa Nova foram produzidos por jazzistas, frequentemente em parceria com um brasileiro em destaque (PERRONE, 2002, p. 17)[11].

Depois desse evento, mesmo sabendo que sua esposa sentia muito a saudade dos filhos, Tom Jobim tinha consciência da importância de permanecer nos EUA por mais tempo e decidiu ficar (JOBIM, 1996). Assim, participou da gravação do LP *Getz/Gilberto*, constituído por canções brasileiras, sendo a maior parte de sua autoria com parceiros. Esse LP foi produzido por Creed Taylor, em 1964, sendo grande sucesso e tendo como destaque a canção “The Girl from Ipanema”, com participação de Astrud Gilberto cantando com João:

> A gravação de Getz e Gilberto de “The Girl from Ipanema” (JOBIM, MORAES, GIMBEL, 1963) apareceu nas paradas populares de maneira nunca antes alcançada por uma canção estrangeira. Era altamente

[11] Trecho original: “In 1962, an entourage of musicians from Brazil played a historic engagement at Carnegie Hall, an event that touched off a veritable explosion of bossa nova recordings and, to the surprise of xenophobic producers, of sales. Numerous Brazilians were signed to record, and dozens of bossa nova theme albums were made by jazzmen, often in conjunction with a Brazilian headliner.”

> incomum para uma música de origem não estadunidense na categoria de jazz alcançar a grande popularidade da música popular (PERRONE, 2002, p. 17)[12].

Com o espaço que ia conquistando no cenário da música internacional, Tom pôde gravar discos próprios, como *The Composer of "Desafinado"*, em 1963, instrumental, com arranjos de Claus Ogerman e produção de Creed Taylor, que foi classificado pela crítica da revista *down beat* com as cinco estrelas conferidas a obras-primas. Em 1964, lançou o LP *The Wonderful World of Antonio Carlos Jobim*, o qual gravara cantando pela primeira vez, em meio aos arranjos de Nelson Riddle, conhecido como arranjador dos discos de Frank Sinatra (CASTRO, 2008 [1990]). Em 1965, gravou *A Certain Mr. Jobim*, com arranjos de Claus Ogerman (JOBIM, 1996).

Em dezembro de 1966, aconteceu o que vem a ser o quarto e definitivo marco na história da Bossa Nova no mundo: o convite de Frank Sinatra a Tom Jobim para gravarem juntos canções de autoria de Tom e parceiros.

Enquanto tomava seu chope no bar Veloso em Ipanema, Tom Jobim recebeu um telefonema inusitado: era Frank Sinatra perguntando se o maestro estaria interessado em fazer um disco com ele. Ao convite Tom teria respondido: "It's an honor, I'd love to[13]" (CASTRO, 2008 [1990], p. 414).

Francis Albert Sinatra, nascido em Hoboken, Nova Jersey, nos Estados Unidos, em 12 de dezembro de 1915, era simplesmente o maior cantor popular do mundo em 1966. Para que tenhamos uma ideia do que significou para Tom Jobim, para a música brasileira e para o Brasil ter Frank Sinatra gravando Bossa Nova com Tom, é preciso saber da importância desse cantor naquele contexto:

> Como explicar ao leitor de hoje o que aquilo significava? Não há equivalentes no *show business* atual. Nenhum dos *megastars* pós-Sinatra (exceto os Beatles, e mesmo assim quando eles eram quatro e andavam juntos) conseguiu acumular o mesmo volume de poder, prestígio e inacessibilidade – tudo ao mesmo tempo. (Muitos dos ídolos de hoje podem ter duas dessas coisas, nenhum tem as três.) Em 1966, aos cinquenta anos, Sinatra podia orgulhar-se também de sua durabilidade: nenhum outro cantor se habituara a acordar com o próprio mito há tantos anos – era famoso desde pelo menos 1940. [...] De 1954 a 1961, ele colocara *todos* os seus LPs da Capitol entre os cinco mais vendidos nos

[12] Trecho original: "Getz and Gilberto's 'The Girl from Ipanema' (Jobim-Morais-Gimbell, 1963) made a showing on the pop charts never before achieved by a foreign song. It was highly unusual for a music of non-U.S. origin in the jazz category to achieve the mass popularity of pop music."
[13] Tradução nossa: "É uma honra, eu adoraria".

> Estados Unidos. [...] E, naquele mesmo ano de 1966, em plena era *beatle*, seu *single* com "Strangers in the night", uma canção de Bert Kaempfert, também fora nº1. Este era o homem que estava telefonando para Tom Jobim no Veloso (CASTRO, 2008 [1990], p. 412-3).

Apesar de acreditarmos que Paul McCartney, mesmo sem os Beatles, seja, ainda hoje, de uma grandiosidade que muito se encaixa nessa descrição de "poder, prestígio e inacessibilidade – tudo ao mesmo tempo", consideramos que a própria comparação com o *beatle* é uma referência para que o leitor entenda, hoje, o valor de Sinatra naquela época. Vale ressaltar que, nem mesmo a "explosão" da Beatlemania, em 1964, o afetou: seu alvo era o público adulto (CASTRO, 2008 [1990]).

Na conversa com Tom, Sinatra disse que os arranjos poderiam ser feitos por Claus Ogerman, o qual havia sido o arranjador de *The Composer of "Desafinado"*. Sugeriu que Tom Jobim participasse como violonista. Tom, pianista, vinha se apresentando com violão nos Estados Unidos, uma vez que lá associavam o violão à imagem do *latin lover*. Ainda que não se sentisse confortável com isso, decidiu aceitar a sugestão para não causar impecilhos. Sinatra pediu a Tom que fosse, assim que pudesse, para Los Angeles para começar a trabalhar nos arranjos com Ogerman, e que escolhesse as canções mais conhecidas: "Não tenho tempo para ensaiar e detesto ensaiar. Vamos ficar com as mais conhecidas – os clássicos." (CASTRO, 2008 [1990], p. 414).

Tom foi para Los Angeles, enquanto Sinatra foi para Barbados preparar a voz e se recuperar de uma crise relacionada ao seu casamento. Nesse período de encontros diários com Ogerman e espera por Sinatra, Tom compôs músicas como "Wave" e "Triste" (CASTRO, 2008 [1990]; JOBIM, 1996). Depois dessa espera, finalmente Tom recebeu a notícia que esperava:

> No dia 25 de janeiro, ele [Tom] faria quarenta anos, uma grande idade para gravar com Frank Sinatra – trinta e tantos anos depois de que seu padrasto alugara um piano usado para que sua irmã Helena estudasse. O piano, velho, feio e desdentado, fora instalado na garagem de sua casa em Ipanema, e Helena não se interessara muito – mas ele sim. Depois disso, ele contabilizara milhares de horas de estudos, outras tantas em boates horríveis e ainda outras nos estúdios. As coisas tinham melhorado. Seus teclados eram agora reluzentes, com as notas todas no lugar – e ali estava ele, naquele quarto de hotel, às vésperas de ir tocar (e logo violão!) para Sinatra. O dia 25 chegou e Tom, astênico, não fez nada de especial por

> seus quarenta anos. Até que o produtor Sonny Burke ligou para dizer que começariam a gravar naquele dia 30 (CASTRO, 2008 [1990], p. 417).

O disco *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim* foi lançado em 1967, sendo reconhecido como um grande sucesso, em especial em relação à música "The Girl from Ipanema". Dois anos depois, Sinatra e Jobim gravaram novamente juntos o disco *Sinatra & Company*, lançado em 1971. Em 2010, foi lançada em CD a compilação dessas gravações, a qual constitui o c*orpus* de análise do presente trabalho.

1.4. A veiculação da imagem do Brasil no contexto estadunidense: algumas questões relacionadas à tradução

Para o filme *Orfeu Negro*, ainda que fosse estrangeiro, não foram feitas versões das canções de sua trilha sonora. Foram realizadas legendas, para que se preservassem suas características representativas da cultura brasileira – incluindo a língua portuguesa –, mas sem que o telespectador perdesse a mensagem que as letras dessas canções passavam, trazendo mais sentido às cenas em que eram ouvidas e à história apresentada como um todo. Perrone (2002, p. 55), contando sobre a versão em língua inglesa do filme, ao qual assistiu nos Estados Unidos, reforça a importância das legendas para o entendimento da história:

> Três quartos da canção ["A felicidade"] são ouvidos nos primeiros minutos, mas, na versão comercial do filme em língua inglesa, é difícil fazer associações, uma vez que não há legendas. Estas são fornecidas quando Orfeu canta essa canção para Eurídice ao amanhcer e, segundo interpretam os meninos que o seguem, faz o sol nascer. Neste momento, a mais relevante seção amorosa da letra (a seguda ponte) é de fato cantada. Perto do fim, quando carrega o corpo da amada pelo morro, Orfeu canta, de forma branda, metade da primeira ponte, sendo interrompido pela aproximação das Fúrias antes de conseguir pronunciar melodicamente o fim de "Carnaval". A letra completa da canção mostra o melhor lado músico-poético do autor [Orfeu] (PERRONE, 2002, p. 55)[14].

[14] Trecho original: "Three-quarter of the song ['A felicidade'] are heard in the first minutes of the film, but, in the English-language market release, it is difficult to make associations since no subtitles are provided. Translations are given when Orfeu serenades Eurydice with his song at dawn and makes, as interpreted by the boys who follow him, the sun rise. At this point, the most relevant amorous section of the lyric (the second bridge) is indeed sung. Near the end, as he carries her corpse up the hill, Orfeu sings, in subdued form, half of the first bridge, being cut short by the approaching Furies

As canções do LP *Jazz Samba*, de Getz e Byrd, lançado em 1962, eram instrumentais e, portanto, não houve necessidade de tradução. No entanto, o disco foi um sucesso, o que fez com que músicos estadunidenses, especialmente os jazzistas, se interessassem pelo ritmo bossa-novista e quisessem gravar canções brasileiras com esse estilo (JOBIM, 1996). Assim, passou-se a traduzir suas letras, muitas vezes pouco relacionadas às originais. Isso deixava Tom Jobim chateado e preocupado:

> Muitas vezes eram versões que nada tinham a ver com as letras originais. [Tom] tentava fazer uma versão boa de "Samba de uma nota só". Vivia com a letra no bolso, perguntando a todos se estava bem feita. E a todo momento modificava-a, a qualquer observação de alguém que soubesse inglês melhor que ele (JOBIM, 1996, p. 110).

Percebemos que a própria necessidade dos intérpretes estadunidenses de terem as canções com letra em inglês – tanto porque não saberiam cantá-las na língua portuguesa quanto porque queriam "dizer algo" com as canções – fez com que Tom sentisse necessidade de tê-las traduzidas – e bem traduzidas.

Depois do show no Carnegie Hall, como apontado na seção 1.3., Tom acabou ficando por mais tempo nos EUA. Lá teve contato com os tradutores das canções que abordaremos na análise empreendida no Capítulo V: Ray Gilbert, Gene Lees e Norman Gimbel.[15]

Em carta a Vinícius de Moraes, datada do dia 01 de fevereiro de 1963[16] e escrita em Nova York, Tom Jobim comenta entusiasmado que os "TODOS os artistas americanos querem gravar com a gente". Ao mesmo tempo, se aborrece com a questão dos direitos autorais:

---

before he can produce melodically the end of Carnival. The complete lyric of the song shows the best musico-poetic self of the author."

[15] Ainda que nosso foco não seja nos versionistas, e sim nas traduções realizadas, abordaremos, no Capítulo V, algumas questões sobre eles, sua relação com Tom Jobim e com as versões das canções.

[16] Destacamos aqui que tivemos acesso a esta carta a partir de contato direto com Paulo Jobim, fillho de Tom Jobim. A carta em questão integra o acervo do Instituto Antônio Carlos Jobim, o qual está disponível em http://www.jobim.org/acervo/acervodigital.html e pode ser acessado mediante autorização.

Figura 1 – Trecho da carta de Tom para Vinicius (1963)[17]

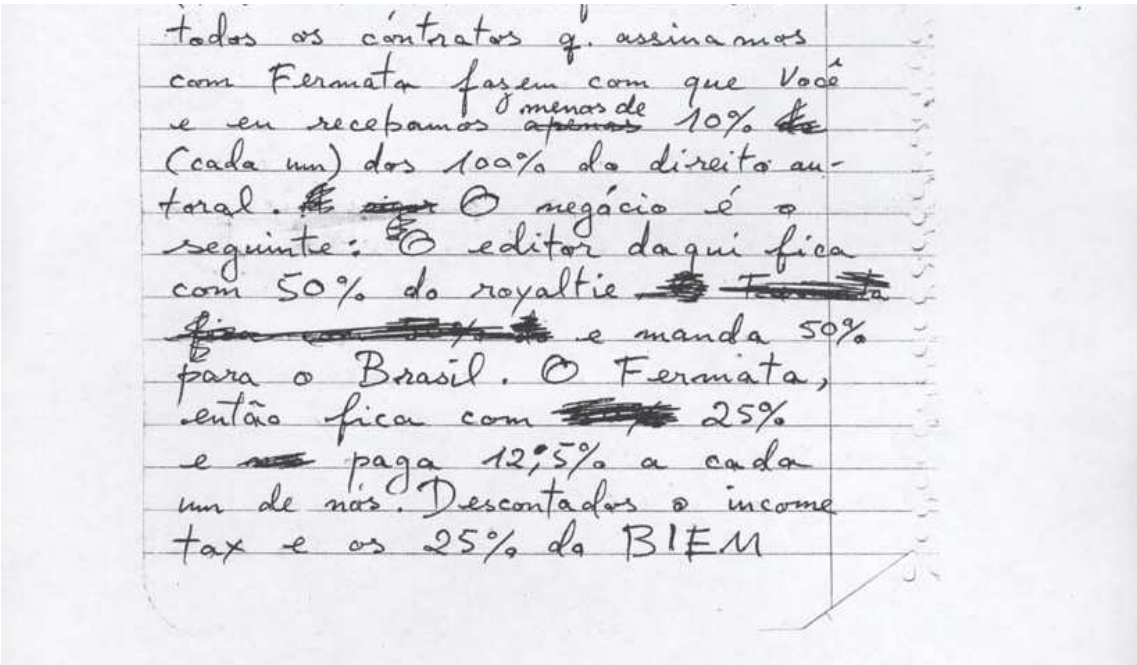
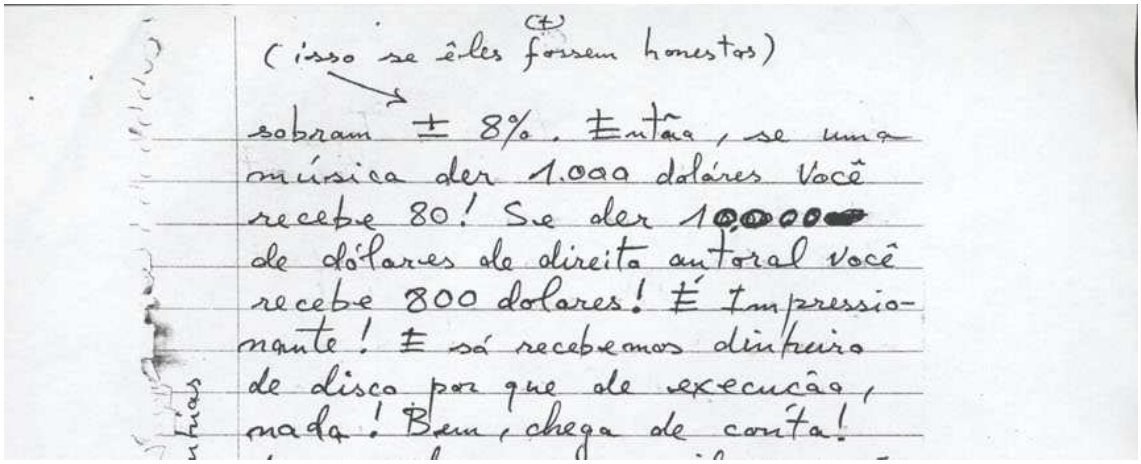

todos os contratos q. assinamos com Fermata fazem com que Você e eu recebamos ~~apenas~~ menos de 10% (cada um) dos 100% do direito autoral. O negócio é o seguinte: O editor daqui fica com 50% do royaltie e manda 50% para o Brasil. O Fermata, então fica com 25% e paga 12,5% a cada um de nós. Descontados o income tax e os 25% do BIEM

Figura 2 – Continuação do trecho apresentado na figura 1


(isso se êles (+) forem honestos)

sobram ± 8%. Então, se uma música der 1.000 dólares Você recebe 80! Se der 10.000 de dólares de direito autoral você recebe 800 dolares! É Impressionante! E só recebemos dinheiro de disco porque de execução, nada! Bem, chega de conta!

Em outro momento da carta, Tom menciona que um versionista de "Desafinado" (Jon Hendricks, cuja versão o desagradou profundamente) teria

[17] Transcrição do trecho: "Todos os contratos que assinamos com Fermata fazem com que você e eu recebamos ~~apenas~~ menos de 10% (cada um) dos 100% do direito autoral. O negócio é o seguinte: o editor daqui fica com 50% do *royaltie* e manda 50% para o Brasil. O Fermata, então, fica com 25% e paga 12,5% a cada um de nós. Descontados o *income tax* e os 25% do BIEM, sobram mais ou menos 8%. Então, se uma música der 1000 dólares, você recebe 80! Se der 10000, você recebe 800 dólares! É impressionante! E só recebemos dinheiro de disco, porque de execução, nada! Bem, chega de conta!"

recebido, inclusive, uma quantia maior que a dos próprios compositores, ele e Newton Mendonça.

O prejuízo se estendeu a outros músicos brasileiros. Mesmo com o sucesso do disco *Getz/Gilberto*, houve uma disparidade nítida entre o que um e outro recebeu:

> Com o dinheiro que *Getz/Gilberto* lhe rendeu quando o disco foi finalmente lançado, em julho de 1964, Stan Getz comprou uma casa em Irvington, NY, que pertencera a Frances Gershwin, irmã do falecido George. Era uma casa no estilo *...E o vento levou*, de 23 quartos, com colunas brancas de dois andares e que só faltava vir equipada com a própria Scarlett O'Hara. Pela sua participação no mesmo disco, João Gilberto, como co-astro, recebeu 23 mil dólares no primeiro semestre e um cobiçado par de Grammys como cantor e violonista – duas estatuetas que ele guardou num armário e perdeu quando se mudou e deixou o armário para trás. Astrud Gilberto, que cantou "Garota de Ipanema" em inglês e provocou todo o impacto mundial do disco, ganhou o que o sindicato dos músicos americanos mandava pagar por uma noite de trabalho: 120 dólares (CASTRO, 2008 [1990], p. 378).

Fala-se muito na exploração dos músicos brasileiros pelos estadunidenses (TINHORÃO, 1969). Isso se deveu, em primeiro lugar, à inexperiência no setor de negociação e administração por parte dos músicos e à sua confiança em empresários – como Umberto Marconi, que desapareceu ao saber que Roberto Menescal descobrira que deveria receber muito mais do que recebia de fato (CASTRO, 2008). Outro fator responsável pela exploração dos músicos brasileiros nesse contexto pode ser atribuído ao fato de muitos deles se sentirem honrados em ter suas canções gravadas por músicos reconhecidos mundialmente, além de não terem muitas informações sobre os padrões de pagamentos de direitos nos EUA, muitas vezes acreditando receber uma boa quantia e desconhecendo o desvio da maior parte do dinheiro. Alguns músicos, como Tom, já percebendo algo errado, tiveram a situação como mais um motivo para ficarem nos EUA, estando mais presentes nas negociações.

Sendo os Estados Unidos uma referência mundial, é certo que outros países tenham atentado para sua música. O Brasil consumiu muito a música estadunidense, no entanto, os Estados Unidos também consumiram música que não fosse a própria – principalmente, a música brasileira:

> Não foram as *chansons* francesas, nem as canções napolitanas, nem os tangos argentinos, embora todos tivessem sua voga em algum período.

> (Nesse caso, durante a Primeira Guerra, esteve também o nosso maxixe, sucesso do dançarino Duque em Paris, onde o casal dançante Vernon e Irene Castle o aprendeu e levou para uma breve, mas sacudida carreira nos Estados Unidos.) E nem mesmo a música do Caribe, embora, pelo que se via no cinema, sua presença no cenário parecesse maciça [...]. Se houve uma música que tisnou a carapaça musical americana, foi a brasileira, nas suas diversas encarnações. Nenhum outro país penetrou no mercado americano com um pacote tão completo: canções (que tanto chegaram às paradas como se tornaram *standards*), compositores, arranjadores, maestros, cantores, conjuntos, instrumentistas isolados e até instrumentos (de percussão, mas mesmo assim instrumentos). Não foi – ou não tem sido – uma performance menor. Mas, se isso aconteceu, o século já ia pelo meio e a grande responsável atende pelas iniciais de Bossa Nova. Até ela entrar em cena, estávamos tomando o maior prejuízo no troca-troca (CASTRO, 2001, p. 101-2).

Castro (2001) ressalta, ainda, que Tom Jobim acreditava que havia três músicas características do século XX – a estadunidense, a brasileira e a cubana – e acrescentava que o resto era valsa, a qual considerava como característica do século XIX. Segundo o autor, um motivo para isso seria a presença do negro na América e sua mestiçagem com a cultura musical europeia, fatores que teriam concorrido para a origem do jazz, do samba, do bolero e da rumba. O jazz, nesse contexto, caracterizaria muito a identidade da música estadunidense bem como o samba a música brasileira.

Porém, como dissemos, devido à grande influência dos EUA no mundo e a seu mercado e a seu sistema musicais bem mais amplos, era mais provável que as outras culturas importassem sua música, como o fez o Brasil a partir do fim da Primeira Guerra Mundial. No entanto, essa influência não impediu que a música brasileira estabelecesse uma identidade própria: as novidades importadas eram assimiladas e adaptadas de maneira original, com brasilidade, como foi o caso dos primeiros fox-trots que inspiraram as marchinhas de Carnaval ao final da década de 1920.

Durante a Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos, interessados em manter a política da boa vizinhança, promoveram uma tentativa de aproximação cultural a partir da importação da música brasileira: “Os quindins de iaiá”, de Ary Barroso; “Tico-tico no fubá”, de Zequinha de Abreu; “Carinhoso”, de Pixinguinha; “Baião”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira; e, especialmente, “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, que ganhou versão de S. K. Russell com título de “Brazil” e

apareceu no filme de Walt Disney *Alô, amigos* (CASTRO, 2001). Na verdade, fazia-se uma mistura de ritmos e culturas latino-americanos:

> Claro que, no percurso entre o Rio e Hollywood, algum americano errava a mão e os sambas, choros e baiões podiam transformar-se em congas, beguines e rumbas, para fazer jus aos cenários que mostravam bigodudos de sombreros e mulheres de vestidos de babados, todos gemendo "ai, ai!". Ainda levaria tempo para que o Brasil deixasse de ser a capital de Buenos Aires. O que os americanos estavam comprando não era bem a música, mas um "clima", um espírito folclórico, "tropical", que evocasse praias, coqueiros, bananeiras, sacos de café, rapazes de camisa listrada e chapéu de palhinha, para combinar com os colares e turbantes hortifrútis de Carmen Miranda (CASTRO, 2001, p. 108).

Enquanto isso, Carmen Miranda era criticada no Brasil[18] por desmoralizar o país com seu estereótipo, e canções ironizavam a influência estadunidense na música brasileira, como em "Boogie-woogie na favela", de Denis Brean (1945), "Adeus, América", de Geraldo Jacques e Haroldo Barbosa (1948), e "Chiclete com banana" de Jackson do Pandeiro (1953)[19].

Em 1962, a dias da ida ao Carnegie Hall em Nova York, em entrevista ao jornal *O Globo*, Tom Jobim tinha outra imagem do Brasil a levar ao exterior através das canções. Esse fragmento da entrevista de Tom encontra-se em Tinhorão (1969, p. 104):

> Já não vamos tentar 'vender' o aspecto exótico do café e do carnaval. Já não vamos recorrer aos temas típicos do subdesenvolvimento. Vamos passar da fase da agricultura para a fase da indústria. Vamos aproveitar a nossa música popular com a convicção de que ela não só tem características próprias, como de alto nível técnico. E acho que conseguiremos nos fazer ouvir e respeitar. Acima de tudo, cada um de nós pensa no Brasil, muito acima de seus interesses e de suas conveniências (TINHORÃO, 1969, p. 104).

---

[18] Para mais informações sobre o modo como Carmen Miranda era vista sob diferentes perspectivas, no Brasil e nos EUA, ver Veloso (2002). Nesta obra, o autor conta como ele próprio e seus contemporâneos (que atingiram a adolescência no final da década de 1950 e se tornaram adultos em meio ao contexto de ditadura e do movimento internacional de contracultura) viam Carmen Miranda como algo que envergonhasse o Brasil e, ainda, relata como, posteriormente, ele passou a se sentir mal com essa ideia, percebendo o quanto ela havia sido importante para a afirmação da cultura brasileira nos Estados Unidos e no mundo.

[19] As canções e suas datas têm como referência Castro (2001). No entanto, encontramos, em Perrone (2002), a informação de que "Chiclete com banana" teria sido apenas gravada por Jackson do Pandeiro. Ainda que a canção seja mais associada a ele, foi composta, na verdade, por Gordurinha e Almira Castilho, em 1959.

Para Tinhorão (1969), Tom foi ingênuo como todos os outros músicos que embarcaram rumo a Nova York na esperança de reconhecimento internacional. Segundo o autor, o que os brasileiros fizeram foi vender matéria-prima aos estadunidenses a troco de nada ou, até mesmo, de prejuízo, subjugando-se aos seus interesses e afastando-se da própria e "verdadeira" cultura. Além disso, a Bossa Nova só teria conseguido atenção porque era uma versão sintética do conhecido jazz, com pouco ou nada de estrangeiro ou de brasileiro aos estadunidenses.[20]

Talvez o autor, na época de sua publicação, desconsiderasse o fato de que um processo de globalização já se estabelecia e que o próprio contato entre culturas diferentes exerce influências e mudanças umas sobre as outras. Desse modo, os jovens músicos que vieram a fazer parte da Bossa Nova não estavam satisfeitos com o estilo que predominava nas rádios – que, aliás, não era tão brasileiro, tinha suas influências como do bolero e do tango de países hispano-americanos, que, por sua vez, nasceram de outras influências. A esse respeito, Campos (1993 [1966], p. 60) descreve a situação da criação do novo estilo musical:

> Por isso mesmo é inútil preconizar uma impermeabilidade nacionalística aos movimentos, modas e manias de massa que fluem e refluem de todas as partes para todas as partes. Marx e Engels já o anteviam: "Em lugar do antigo isolamento de regiões e nações que se bastavam a si próprias, desenvolve-se um intercâmbio universal, uma universal interdependência das nações. E isto se refere tanto à produção material quanto à produção intelectual. As criações intelectuais de uma nação tornam-se propriedade comum de todas. A estreiteza e o exclusivismo nacionais tornam-se cada vez mais impossíveis; das inúmeras literaturas nacionais e locais, nasce uma literatura universal". A expansão dos movimentos internacionais se processa usualmente dos países mais desenvolvidos para os menos desenvolvidos, o que significa que estes, o mais das vezes, são receptores de uma cultura de importação. Mas o processo pode ser revertido, na medida mesma em que os países menos desenvolvidos consigam, antropofagicamente – como diria Oswald de Andrade – deglutir a superior tecnologia dos supradesenvolvidos e devolver-lhes novos produtos acabados, condimentados por sua própria e diferente cultura (CAMPOS, 1993 [1966], p. 60).

Os músicos que desenvolveram a Bossa Nova pertenciam, de fato, à classe média, viviam em uma época de expansão das universidades em cidades maiores,

[20] Em seu livro, Tinhorão (1969) encara como uma farsa, uma ilusão de conquista, toda aparição da música brasileira fora do país, desde os tempos coloniais.

como o Rio de Janeiro, e tinham acesso a músicas de culturas estrangeiras, especialmente a cultura estadunidense, tão admirada naqueles tempos.

A apreciação do jazz pelos brasileiros pode até estar ligada ao desejo desenvolvimentista da época. No entanto, o que se fez no Brasil a partir disso não foi mero pastiche, e sim uma verdadeira criação[21] a partir de diversos aspectos brasileiros e estrangeiros. Como toda criação, a da Bossa Nova também se desenvolveu a partir de influências, novos olhares sobre elementos já existentes de alguma forma e adaptações com um toque fundamental de originalidade, se é que podemos usar essa palavra[22]. O que já existe é o que desperta no criador o desejo de fazer algo novo.

Alguns bossa-novistas saíram do país não só para mostrar uma parte da cultura musical do país ao exterior – o que já é muito justificável, uma vez que não faz sentido fechar-se em si mesmo pela simples ideia niilista de que se mostrar a uma entidade de maior reconhecimento implicaria mostrar-se submisso – mas saíram também com o motivo de que não eram valorizados no Brasil (TINHORÃO, 1969; CASTRO, 2001). A reportagem de Adones de Oliveira, na *Folha de São Paulo*, em 14 de dezembro de 1968, descreve bem a situação de seis anos após o show no Carnegie Hall:

> Acabados os festivais, os musicais na televisão caindo de moda, alguns de nossos melhores artistas demandam o exterior. Anteontem Milton Nascimento, triste por sinal com a desclassificação de "Sentinela", no recente festival, viajou para Nova Yorque. A cantora Márcia foi para Lisboa, encontrar-se com Baden Powell e Vinícius de Morais, que já estavam por lá. Sérgio Mendes e Herb Alpert, que estão no Rio, vão levar Dori Caími. Em janeiro viajam Chico Buarque de Holanda, Edu Lôbo, Toquinho e Marcos Vale. Essa debandada, mesmo que seja por poucos dias, tem um significado: enquanto a nossa música se fortalece lá fora, enfraquece aqui dentro. E mais: nosso mercado ainda não é suficientemente forte para reter seus artistas mais importantes (OLIVEIRA, 1968 *apud* TINHORÃO, 1969).

Levando em conta que tanto a reportagem quanto o livro de Tinhorão (1969) foram escritos em contexto ditatorial no Brasil – com destaque para o fato de que o jornal data de um dia depois do decreto do AI-5 (KOSHIBA e PEREIRA, 1993) –,

[21] No capítulo III, discutiremos um pouco mais os conceitos de criação e originalidade com base em Britto (1999).

[22] Destacamos que o próprio jazz estadunidense tem raízes latinas, o que dá a essas influências entre culturas um aspecto cíclico. Para mais informações sobre essa questão bem como sobre a tradução do estilo da Bossa Nova – e não especificamente da letra como iremos tratar nesta pesquisa –, ver Gevers (2010), cujo trabalho é sucintamente apresentado no Capítulo III.

devemos considerar que a situação no país não favorecia os músicos em geral, e os bossa-novistas perdiam lugar por serem considerados alienados em um momento em que as canções deveriam fazer protestos. Mas, destacando a última frase do texto acima, a questão do mercado no Brasil é algo que nos remete à fala de Sidney Frey, segundo a qual os EUA ainda exportariam Bossa Nova para o Brasil (TINHORÃO, 1969; CASTRO, 1990, 2001). Como bem destacado por Castro (2001), grande parte do povo brasileiro é que não soube valorizar seus músicos e sua música, só o fazendo a partir do olhar do estrangeiro sobre eles.

Nesse contexto de troca cultural, especialmente entre Brasil e Estados Unidos, as traduções tiveram um importante papel. A crítica do senso comum recai sobre as traduções ou versões das canções da Bossa Nova realizadas nos EUA, classificando-as em geral como mal feitas e, para Tinhorão (1969), mais uma submissão dos brasileiros e um indício da perda de identidade.

É certo que muitas traduções não agradaram nem o próprio Tom Jobim, por se afastarem do que a canção original queria dizer ou mesmo pela perda de seus efeitos poéticos. Porém, antes que se condenem todas as versões, acreditamos ser necessário destacar que sempre ocorrerão perdas em um processo tradutório, especialmente na tradução de poesia, em que, além da busca da preservação do sentido ou da mensagem, há também outros aspectos a serem levados em conta, como as estruturas de ritmo e rimas, as possíveis aliterações, os jogos de palavras etc. Somam-se às características relevantes na tradução de poesia as questões mais específicas da tradução das letras de canções, como, por exemplo, o encaixe entre as sílabas e as notas musicais.[23] Com tantos elementos a serem observados, o tradutor acaba tendo que estabelecer prioridades entre eles (BRITTO, 2010), visto que não existe a possibilidade de uma equivalência total entre original e tradução, sendo natural que ocorram perdas, umas advindas da priorização de um elemento em detrimento de outro pelo tradutor e outras, até mesmo, inevitáveis. Logicamente, também existem situações em que o versionista opta por dar nova letra à melodia original, distanciando-se quase que completamente do sentido da letra original (FRANZON, 2008), como veremos no Capítulo III.

O sentimento nacionalista faz com que os brasileiros em geral (o senso comum) encarem algumas versões e suas perdas como um desrespeito a algo que

[23] Trataremos dos aspectos a serem observados na tradução de poesia e de canção no Capítulo III.

nos é sagrado. No entanto, destacamos que, antes mesmo de as versões da Bossa Nova serem realizadas nos Estados Unidos e repercutirem no mundo, músicos brasileiros já haviam "violado" a sacralidade de canções estadunidenses, como na versão de "In the mood", de Joe Garland e letra de Andy Razaf, que se tornou "Edmundo", feita por Aloysio de Oliveira e sucesso na voz de Elza Soares (CASTRO, 2001). Onde originalmente havia referência a dançar com alguém em uma festa, passou-se a contar a história de Edmundo, um rapaz distraído, como se vê no trecho em destaque:

Quadro 2 – Fragmento da canção "Edmundo"

Na manhã seguinte depois de levantar,
Encheu a banheira para um banho tomar
Foi para a cozinha e fritou o roupão
E a água da banheira ele mexeu com a colher
Depois de passar pasta de dente no pão,
Foi se lavar na xícara de café

(Joe Garland e Andy Razaf, 1940 - versão de Aloysio de Oliveira)

Ainda que a canção original possua letra, ela ficou muito conhecida nos Estados Unidos na versão instrumental, especialmente através de Glenn Miller. Desse modo, é possível que os estadunidenses não tenham se ofendido com a versão de Oliveira[24], até por não estarem cientes dela, visto que mal conheciam sua letra original – o que não nos exime do mesmo desacato de que acusamos os estadunidenses para com a Bossa Nova.

Quanto à questão da língua, por mais que usar a língua do estrangeiro possa parecer uma forma de submissão a ele, devemos pensar nos interesses dos envolvidos nessa comunicação: quem quer se fazer ouvir deve ir até o estrangeiro e falar de maneira que ele entenda e não esperar que o estrangeiro faça questão de ouvi-lo e se desdobre para entendê-lo.

Alguém pode questionar por que motivo, então, os brasileiros e povos de países onde o inglês não é língua nativa buscam, cada vez mais, falar e entender a língua inglesa. A resposta é simplesmente porque o inglês vem se tornando uma língua global (CRYSTAL, 1997). É certo que existem questões políticas, históricas e

[24] Aloysio de Oliveira fez várias versões bem humoradas de canções estadunidenses, como pode ser visto em Castro (2001).

econômicas envolvidas nisso. Entretanto, a sucessão de fatores que levou o mundo a se comunicar na língua que se fala nos Estados Unidos poderia ter levado qualquer outro país a ter sua língua como a língua de comunicação do mundo – mas o inglês estava "no lugar certo, na hora certa" (CRYSTAL, 1997, p. 10).

Vale destacar que, à medida que uma língua vai se tornando global, ela vai deixando de ser a língua de um povo e passa a ser língua de todos. Nesse caso, ser a *língua de todos* poderia ser o mesmo que ser a *língua de ninguém*, como destaca Crystal (1998, p. 2): "De fato, se há uma consequência previsível proveniente do acontecimento de uma língua se tornar global, é o fato de ninguém possuí-la mais"[25].

A tradução pôde, então, veicular a Bossa Nova nos Estados Unidos e no mundo de maneira que as letras de suas canções pudessem ser entendidas por estrangeiros, permitindo que estes pudessem ter acesso, a partir delas, a uma parte da cultura brasileira. Veremos, mais pontualmente no Capítulo V, que as escolhas tradutórias na versão das canções bossa-novistas de Tom Jobim e parceiros contribuíram substancialmente para a formação da visão dos estrangeiros sobre o Brasil e para a própria visibilidade da cultura brasileira, principalmente, no contexto estadunidense.

1.5. Conclusões

Vimos que o estilo musical que precedeu a Bossa Nova no Brasil, desde os anos de 1930, tinha como características predominantes canções melancólicas e performances dramáticas, geralmente acompanhadas de orquestras e influenciadas por boleros e tangos argentinos.

Insatisfeitos com aquele estilo, que consideravam já antiquado, jovens músicos da década de 1950 que tinham como influência principalmente o jazz estadunidense começaram a compor de maneira diferente, trocando as grandes orquestras por violão, voz, baixo e percussão. E, com a nova batida de João Gilberto e seu "cantar baixinho", surgiu a Bossa Nova.

[25] Trecho original: "Indeed, if there is one predictable consequence of a language becoming a global language, is that nobody owns it anymore."

Nesse contexto, destacou-se Antonio Carlos Jobim, que, conhecedor e estudioso de música popular e erudita e admirador do jazz, tornou-se um grande compositor e o maior representante da Bossa Nova no Brasil e no mundo.

No âmbito internacional, destacamos quatro eventos principais que marcaram a história da Bossa Nova: a) o filme *Orfeu Negro/Black Orpheus*, lançado em 1959 – dirigido por Marcel Camus e produzido pelo francês Sacha Gordine, com base na peça *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes –, que levou a vários países uma trilha sonora que já indicava o surgimento de um novo estilo musical no Brasil, a partir de canções como "A felicidade", de Tom Jobim e Vinicius de Moraes; b) o lançamento de *Jazz Samba*, de Stan Getz e Charlie Byrd, em abril de 1962, que foi o primeiro grande disco bossa-novista feito por músicos estrangeiros contando com versão instrumental de canções de brasileiros, entre elas "Samba de uma nota só" e "Desafinado", ambas de Tom Jobim e Newton Mendonça; c) o show no Carnegie Hall em novembro 1962, que apresentou aos Estados Unidos diversos músicos brasileiros e canções do novo estilo; d) e a gravação de Tom Jobim com Frank Sinatra de canções de Tom com outros parceiros, que, em vista da visibilidade de Sinatra no meio musical na época, significou um reconhecimento oficial da alta qualidade de Tom Jobim e da música brasileira diante do mundo.

Por fim, vimos que a tradução das canções da Bossa Nova foi algo que se deu, a princípio, por interesse dos próprios músicos que tinham o intuito de gravá-las e, assim, apareceram versões em língua inglesa que não agradavam Tom Jobim. A partir disso, Tom começou a pensar em possíveis traduções para suas canções e passou a acompanhar o processo de tradução com os letristas que foram seus parceiros nos Estados Unidos. A preocupação e o empenho de Tom Jobim se justificam, uma vez que a versão dessas canções levariam àquele país e ao mundo um pouco do Brasil. Além disso, vimos que os músicos brasileiros recebiam muito pouco de direitos autorais. Discutimos, também, a questão das influências musicais que consideramos naturais em um mundo que passa por um processo, cada vez maior, de globalização e que trazem e levam novos aspectos às culturas, (re)formando identidades.

CAPÍTULO II

A PERSPECTIVA CULTURAL DA TRADUÇÃO

Este capítulo tem como objetivo principal apresentar, de forma bastante pontual, o aporte teórico que fundamenta este trabalho. Nesse sentido, trataremos de algumas questões que servirão de base para a análise empreendida no Capítulo V.

Na primeira seção, apresentaremos um breve panorama histórico dos Estudos da Tradução, apontando os olhares de alguns de seus principais estudiosos ao longo do tempo e destacando a importante mudança de perspectiva que se deu, especialmente, a partir da década de 1970.

Na segunda seção, abordaremos os conceitos de domesticação e estrangeirização, sistematizados por Venuti (2008 [1995]), os quais, por consequência, nos levam a discutir a visibilidade e a invisibilidade do tradutor e suas posturas éticas – ética da diferença e ética da igualdade – durante o processo tradutório.

Por fim, na terceira seção, baseando-nos em Venuti (2002 [1998]), trataremos do papel da tradução na formação de identidades culturais.

2.1. Um breve panorama histórico

Até a década de 1970, vigorava primordialmente na tradução a noção de equivalência, que estava presente, nesse caso, em duas diferentes abordagens, a saber: a Oficina Norte-Americana de Tradução e a Ciência da Tradução. A seguir, discutiremos sucintamente os princípios fundamentais em que se baseiam essas duas abordagens.

Segundo Gentzler (2009 [1993]), os pesquisadores da Oficina Norte-Americana de Tradução – cujo principal representante é Ezra Pound – primavam pela equivalência estética, ou seja, ao tradutor caberia reproduzir a experiência estética do texto original no texto traduzido.

Ezra Pound apresentou sua teoria de tradução, a qual dava destaque aos detalhes, às palavras individuais e às imagens. Segundo ele, “não é tanto o que um homem vê, mas sim o que ele quer dizer que o tradutor deve captar. A *implicação* da palavra” (POUND, 1950, p. 271 *apud* GENTZLER, 2009 [1993], p. 47). Mais que reproduzir na outra língua o significado do texto em geral ou das palavras do texto original, o tradutor deveria dar ênfase ao ritmo, à dicção e ao movimento das palavras, que causariam no leitor do texto traduzido a experiência estética, ou seja, as sensações, pensamentos e imagens que teria o leitor do texto original. Para isso, o tradutor deveria preservar a forma e a métrica do texto-fonte.

Já os pesquisadores da Ciência da Tradução analisavam a tradução a partir de uma perspectiva formalista, baseada, principalmente, nos postulados do gerativismo chomskyano[26]. Os principais representantes da Ciência da Tradução são Nida (1964) e Catford (1965). A seguir, destacaremos brevemente em que consiste o trabalho de cada um desses pesquisadores.

Nida (1964) utilizou como base as noções chomskyianas de estrutura profunda e estrutura superficial[27] e sua experiência em tradução da Bíblia para propor uma Ciência da Tradução. O autor acredita que a mensagem pode ser passada ou não de acordo com a experiência pessoal de quem a recebe. Assim, o texto deveria se adaptar ao contexto do receptor, sendo fundamental que a mensagem seja transmitida, ou seja, o efeito do texto é mais importante que o texto em si (NIDA, 1964 *apud* GENTZLER, 2009 [1993]).

Se, segundo Chomsky (CHOMSKY, 1965 *apud* GENTZLER, 2009 [1993]), haveria regras universais de gramática e formas lexicais universais, caberia ao tradutor decodificar a mensagem (estrutura profunda) do texto original (estrutura superficial) e levá-la às estruturas “equivalentes” da outra língua. Essa forma de

[26] O gerativismo, cujo maior representante é Chomsky (1957, 1965, 1986, 1995, 2000), aborda a língua de maneira formalista e imanentista e tem como grande objetivo tentar estabelecer um conjunto de regras e princípios que abarquem a produção sistemática e infinita de enunciados gramaticais da língua. Além disso, o gerativismo chomskyano separa língua e fala, associando a primeira à competência, que seria o conhecimento que o indivíduo possui da língua, de sua estrutura e de suas possibilidades; por sua vez, a fala é denominada por ele de desempenho, o qual envolveria o uso individual da língua. A partir dessa cisão, os estudos gerativistas dedicam-se à competência de um falante-ouvinte ideal, na busca de princípios inatos que seriam comuns a qualquer falante. Assim, no gerativismo, não são considerados aspectos sociais e históricos, excluindo-se, portanto, os falantes reais e os diversos contextos de uso da língua.

[27] Segundo Chomsky (1965), a estrutura profunda conteria todas as informações sintáticas e semânticas que determinam o significado de uma sentença. Já a estrutura superficial compreenderia todas as sentenças em determinada língua.

tradução o autor chama de “equivalência dinâmica”, na qual a relação entre o receptor e a mensagem seria substancialmente “a mesma que existia entre os receptores originais e a mensagem” (NIDA, 1964, p. 159 *apud* GENTZLER, 2009 [1993], p. 82).

Apesar de defender a existência de universais linguísticos, Chomsky não afirma que a estrutura profunda seja universal; pelo contrário, reconhece que a forma de uma língua não equivale à forma de outra:

> A existência de universais formais profundamente enraizados (...) implica que todas as línguas são moldadas no mesmo padrão, mas não que exista uma correspondência ponto por ponto entre determinadas línguas. Não implica, por exemplo, que deva haver um procedimento razoável para tradução entre uma língua e outra (CHOMSKY, 1965, p. 30 *apud* GENTZLER, 2009 [1993], p. 78).

Como podemos perceber, Nida (1964 *apud* GENTZLER, 2009 [1993]) acredita que uma tradução deva se adequar ao contexto do receptor da mensagem para que este se identifique sem que precise compreender ou ter conhecimento prévio do contexto de escrita do original, mas, ao proceder dessa maneira, o tradutor estaria retirando esse texto da história que o envolve originalmente. Além disso, o autor acredita na existência de uma interpretação correta do texto original – especialmente no que diz respeito à mensagem bíblica –, desconsiderando suas lacunas, possíveis interpretações diferentes e recepção variável.

Catford (1965 *apud* RODRIGUES, 1998) propôs a equivalência textual e a equivalência formal. A equivalência textual seria qualquer texto ou parte de texto na língua de chegada que seja o equivalente, em determinada situação, de um texto em sua língua de partida, ou seja, para cada elemento textual de uma língua haveria um equivalente em outra. Já a equivalência formal seria a estrutura ou qualquer elemento da estrutura da língua de chegada que ocupe a mesma posição ou categoria na estrutura da língua de partida, isto é, uma equivalência, ainda que aproximada e não perfeita, entre as gramáticas das duas línguas.

Em suma, seria possível traduzir palavras isoladas de seu contexto, e as próprias estruturas gramáticais teriam seus equivalentes específicos, deixando de lado as reais e contextuais situações de escrita e comunicação tanto de uma língua quanto da outra. Para o autor, a tradução seria intencionalmente ampla, mas não vaga. Portanto, o processo tradutório se basearia em substituir um material textual

de uma determinada língua de partida pelo material textual correspondente em outra, a língua de chegada.

A busca incessante pela equivalência linguística deixava de lado aspectos culturais, sociais e históricos que são fundamentais na atividade tradutória (RODRIGUES, 1998). Diante disso, houve, a partir do trabalho seminal de Holmes (2002 [1972]), a procura por uma mudança de perspectiva na tradução.

Até o início dos anos 1970, a tradução não era considerada ainda uma disciplina e havia um grande interesse de pesquisadores de outros campos – como a Linguística, a Filosofia, os Estudos Literários, por exemplo – pela atividade tradutória. Além disso, as publicações relacionadas à tradução encontravam-se dispersas em periódicos de diferentes áreas e eram empregados termos diversificados – como arte da tradução", "fundamentos da tradução", "filosofia da tradução" – para designar os estudos que eram desenvolvidos sob a perspectiva tradutória (HOLMES, 2002 [1972], p. 182).

Diante disso, Holmes (2002 [1972]) propôs que a tradução fosse considerada uma disciplina, sob o nome de "Estudos da Tradução". Segundo o autor, essa nomenclatura apresentaria um caráter coletivo e inclusivo, abarcando todas as atividades relacionadas às traduções e ao ato de traduzir. Ainda de acordo com ele, os Estudos da Tradução, enquanto disciplina, compreenderiam tanto os Estudos Descritivos da Tradução e os Estudos Teóricos da Tradução.

Os Estudos Descritivos da Tradução estariam voltados para uma perspectiva empírica, subdividindo-se da seguinte maneira: a) pesquisa orientada para o produto, ou seja, para a análise individual e/ou comparativa de traduções já realizadas; b) pesquisa orientada para a função, isto é, para o papel que um texto traduzido exerce em uma dada cultura e em uma determinada época; c) pesquisa orientada para o processo, direcionada a um complexo estudo sobre o que se passa na mente do tradutor durante o processo tradutório.

E, por sua vez, os Estudos Teóricos da Tradução estariam voltados para a busca de princípios, teorias e modelos que permitam abarcar, de forma completa e inclusiva, as pesquisas realizadas na área (HOLMES, 2002 [1972]).

A própria divisão em categorias dos Estudos da Tradução feita por Holmes (2002 [1972]) aponta para o fato de que ele já considera a importância dos aspectos sociais, históricos e culturais que envolvem a tradução. Em alguns momentos, é

possível perceber, de maneira clara, a preocupação do autor com os aspectos citados:

> A tarefa do estudioso da tradução nessa área é de fornecer instruções a suas outras áreas a partir da definição de lugar e papel de tradutores, do ato de traduzir e de traduções na sociedade em geral: questões como, por exemplo, determinar que trabalhos precisam ser traduzidos em dada situação sociocultural, o que a posição social e econômica do tradutor é e deveria ser, ou [...] que função a tradução deveria ter no ensino e aprendizagem de línguas estrangeiras (HOLMES, 2002 [1972], p. 190).

Nesse contexto, em que a tradução começou a ser vista de forma claramente mais contextualizada, destacam-se também os trabalhos de Even-Zohar (1978), Lefevere (1992) e Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]), que serão brevemente discutidos a seguir.

Even-Zohar (1978) propôs a Teoria dos Polissistemas, que tem como base a noção de que sistemas diversos se relacionam entre si dentro de uma determinada cultura de forma reconhecidamente dinâmica. De acordo com o autor, dentro do polissistema cultural encontra-se, por exemplo, o polissistema literário, constituído, nesse caso, pela literatura canônica e pela literatura que é considerada não-canônica, a qual abarcaria a literatura infantil, a literatura de massa, a literatura traduzida etc.

Nesse contexto, o polissistema de literatura traduzida assume um estatuto central/primário quando ocupa o centro do sistema literário da cultura de chegada, o que ocorre, segundo Even-Zohar (1978), em três situações específicas, a saber: a) em culturas "jovens" ou em processo de estabelecimento, como, por exemplo, quando os portugueses se estabeleceram no Brasil, e a educação era baseada em livros traduzidos de culturas europeias, como a francesa[28]; b) em culturas "periféricas" ou "fracas", ou seja, comum em países subdesenvolvidos que sofrem influências de outros países de maior poder econômico e *status* mundial; c) em culturas em que o sistema literário se encontra em "crise" ou em momento de mudança, por exemplo, quando escritores não se sentem estimulados pelos modelos literários definidos em determinado momento e, por isso, buscam outras ideias e formas de autores estrangeiros. Por outro lado, o polissistema da literatura traduzida pode ocupar o papel periférico em locais em que a cultura de chegada é

[28] Este exemplo remete ao contexto inicial da tradução no Brasil, o qual não abordaremos neste trabalho. Para maiores esclarecimentos sobre o assunto, ver Oliveira (2005, 2006).

mais “forte”. Geralmente, nesse caso, como destaca o próprio autor, o tradutor procura adaptar o texto original à cultura de chegada, de maneira que haja melhor recepção por parte do público (EVEN-ZOHAR, 1978).

Já Lefevere (1992) rompe com a ideia de equivalência, acreditando ser a tradução um processo de reescritura. Segundo o autor, o tradutor reescreve o texto original, imprimindo no novo texto a própria interpretação ou uma interpretação segundo a corrente ideológica ou poetológica do momento. Entre outros exemplos, Lefevere (1992) cita o contexto de tradução da Bíblia por Santo Agostinho:

> Quando defrontado com o fato de que um número razoável de páginas da Bíblia, para expressá-lo brandamente, poderia não corresponder de perto ao comportamento esperado dos membros da, então, relativamente jovem Igreja Cristã, ele sugeriu que essas páginas deveriam simplesmente ser interpretadas, “reescritas”, até que se conseguisse fazer com que elas correspondessem aos ensinamentos da Igreja. Se uma passagem da escritura, observava Agostinho, “parece recomendar ou o vício ou o crime, ou condenar a utilidade ou a beneficência”, tal passagem deveria ser considerada “figurativa” e “submetida ao exame atencioso até que uma interpretação que contribua para o reino da caridade seja produzida” (LEFEVERE, 1992, p. 21).

Ainda que o exemplo possa parecer distante ou um caso isolado ou extremo, o autor considera que a reescritura é intrínseca ao processo tradutório, uma vez que o tradutor faz suas escolhas segundo a própria interpretação ou a de quem lhe solicitou o trabalho.

O autor enfatiza, ainda, a importância dos fatores externos que influenciam a tradução, desde a escolha do texto a ser traduzido, passando pelas decisões durante o processo tradutório até a sua versão final. Lefevere (1992) considera que esses fatores envolveriam a patronagem, que compreende os interesses ideológicos de editoras, grupos sociais, políticos ou religiosos na cultura de chegada ou mesmo na cultura de partida.

Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]) também contribui, de forma substancial, para os Estudos da Tradução. Ele aponta para o fato de que uma tradução poderá ser mais domesticadora ou mais estrangeirizadora de acordo com as escolhas realizadas durante o ato tradutório. Essas escolhas indicam a atitude ética do tradutor, ou seja, a postura que ele irá assumir. E, a partir da postura adotada, o tradutor poderá se tornar mais ou menos visível no texto-alvo. Além disso, o autor destaca o papel da tradução na formação de identidades culturais. Dada a

importância das proposições de Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]) para a análise realizada neste trabalho, iremos aprofundá-las na próxima seção.

2.2. Domesticação e estrangeirização: reflexões sobre a atividade tradutória

Venuti (2008 [1995]) destaca o fato de que, no processo tradutório, as escolhas que são feitas apontam para atitudes éticas em relação a culturas e a textos estrangeiros:

> Um texto estrangeiro é um lugar de diferentes possibilidades semânticas que são determinadas de maneira apenas provisória em qualquer tradução, com base na variação de pressupostos culturais e escolhas interpretativas, em situações específicas, em diferentes períodos. O significado é uma relação contingente e plural, não uma essência imutável e uniforme. Portanto, uma tradução não pode ser julgada a partir de conceitos matemáticos de equivalência semântica ou correspondência palavra-por-palavra. (VENUTI, 2008 [1995], p. 13).

O autor condena a noção de equivalência entre língua de partida e língua de chegada. Se não há equivalência, por certo, o tradutor deverá fazer suas escolhas, o que ocorre com base em sua interpretação do texto original, nos seus valores culturais, no seu conhecimento da cultura da língua de partida, no seu conhecimento da cultura da língua de chegada e nas suas intenções (ou intenções de quem solicita a tradução). Essas intenções podem enfatizar elementos ou ideias em detrimento de outras, deixando o texto traduzido com mais características da cultura de partida ou mais características da cultura de chegada.

Para explicar os efeitos dessas intenções, Venuti (2008 [1995]) se utiliza dos termos domesticação e estrangeirização. A domesticação seria a neutralização de elementos estrangeiros em uma tradução, de maneira que ela se adapte à cultura de chegada. A estrangeirização, em contrapartida, seria a manutenção dos elementos estrangeiros, a busca pela permanência das diferenças linguístico-culturais do texto original, assim, levando à cultura de chegada um pouco da cultura de partida.

Segundo Venuti (2008 [1995]), o tradutor pode se tornar mais ou menos visível de acordo com suas escolhas tradutórias. Se a opção é por uma tradução de caráter mais domesticador, o texto traduzido tende a se assemelhar à cultura de

chegada, parecendo ter sido escrito originalmente nesse contexto. Portanto, nesse tipo de situação, o tradutor assumiria uma postura de invisibilidade. Mas, se a opção é por uma tradução de caráter mais estrangeirizador, o texto traduzido trará elementos particulares do texto e da cultura originais, deixando claro, de certo modo, ao leitor que se trata de um texto traduzido. Dessa forma, o tradutor assumiria uma postura de visibilidade na atividade tradutória.

Sob essa perspectiva, o autor ainda discute a noção de fluência na tradução. Segundo ele, uma tradução fluente seria aquela que não se revela como tradução na língua de chegada, ou seja, seria aquela que parece ter sido produzida originalmente na cultura-alvo. Nesse sentido, uma tradução fluente seria aquela que prima essencialmente por uma postura domesticadora. A tradução fluente acarretaria, então, a invisibilidade do tradutor, pois ele se empenharia em apagar as possíveis marcas de tradução do texto.

Também no âmbito das escolhas tradutórias, Berman (1992) e Venuti (2002 [1998]) acreditam que existem dois tipos de atitudes éticas tomadas pelo tradutor durante o processo tradutório, constituídas pela ética da igualdade e pela ética da diferença.

Para Berman (1992 *apud* VENUTI, 2002 [1998], p. 155), a tradução que revela uma atitude domesticadora seria aquela que, com o apagamento de aspectos estrangeiros e com a inserção de elementos domésticos, apresenta uma visão etnocêntrica frente à cultura estrangeira. Já a tradução caracterizada por uma atitude estrangeirizadora seria aquela que apresenta o estrangeiro como tal, trazendo para a cultura de chegada aspectos idiossincráticos da cultura de partida. A busca pela estrangeirização, segundo Berman (BERMAN, 1992, p. 5 *apud* VENUTI, 2002 [1998], p. 155), indicaria, portanto, “uma abertura, um diálogo, uma hibridação, uma descentralização”. Nesse sentido, para o autor, a ética na tradução estaria pautada na busca pelo respeito ao contexto de produção do original na cultura de partida.

Baseando-se nas colocações de Berman (1992), Venuti (2002 [1998]) promove uma discussão acerca da ética da igualdade e da ética da diferença. Como destaca o autor, a ética da igualdade está relacionada à domesticação e à invisibilidade do tradutor, ou seja, o tradutor, ao assumir essa postura, opta por moldar o texto traduzido aos padrões estéticos e culturais da cultura de chegada. A

ética da diferença, por sua vez, se baseia na estrangeirização e na visibilidade do tradutor, e as escolhas se pautam em elementos da cultura de partida. Desse modo, o leitor do texto traduzido passa a conhecer o “outro” como “outro” – como diferente –, e não como a si próprio (VENUTI, 2002 [1998]).

Venuti (2002 [1998]), nesse sentido, considera que existe uma preferência pela ética da igualdade na prática tradutória e se mostra contrário a um tipo de tradução que “possibilite e ratifique discursos e cânones, interpretações e pedagogias, campanhas publicitárias e liturgias existentes” (VENUTI, 2002 [1998], p. 156). O autor, inclusive, chega a considerar como “violência etnocêntrica” o apagamento de elementos que poderiam ampliar o horizonte linguístico-cultural do público-alvo (VENUTI, 2002 [1998]). Por outro lado, ele reconhece que, até certo ponto, a domesticação é inevitável, uma vez que “traduzir, por definição, envolve a assimilação doméstica de um texto estrangeiro” (VENUTI, 2002 [1998], p. 155). Mas, mesmo considerando que a tradução envolve naturalmente a assimilação do texto original no contexto da cultura de chegada, o autor defende que o tradutor deve optar por uma descentralização dos termos domésticos e deixar que o leitor tenha acesso ao estrangeiro. Portanto, Venuti (2002 [1998]) põe-se a favor da ética da diferença na tradução.

A ética da diferença promoveria, então, uma tradução que traria o doméstico inevitável e os elementos da cultura de partida, reformando as identidades culturais que ocupam posições dominantes:

> Essa identidade será verdadeiramente intercultural, não meramente no sentido de assentar-se em duas culturas, a doméstica e a estrangeira, mas no de cruzar as fronteiras culturais entre os vários públicos domésticos (VENUTI, 2002 [1998], p. 160).

Sob essa perspectiva, um texto traduzido que se paute na ética da diferença e que, portanto, abarque as culturas estrangeira e doméstica acaba atuando como fonte potencial de mudança cultural.

Vemos, portanto, que Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]) posiciona-se a favor do reconhecimento do trabalho do tradutor e da importância que carrega uma tradução. Nesse sentido, defende a visibilidade do tradutor, o que ocorre através de uma tradução mais estrangeirizadora, em que o tradutor opte pela ética da diferença. Um texto traduzido deveria, desse modo, trazer consigo características

da cultura de partida que possam revelar o desconhecido para a cultura de chegada, dando ao leitor acesso ao diferente, ao que não lhe é peculiar em sua cultura.

2.3. Tradução e formação de identidades culturais

A tradução exerce um importante papel na formação de identidades culturais, pois produz efeitos na cultura onde é inserida, podendo reforçar ou alterar valores e vincular respeito ou estigma:

> A escolha calculada de um texto estrangeiro e da estratégia tradutória pode mudar ou consolidar cânones literários, paradigmas conceituais, metodologias de pesquisa, técnicas clínicas e práticas comerciais na cultura doméstica (VENUTI, 2002 [1998], p. 131).

Venuti (2002 [1998]) se mostra contrário à reescritura domesticadora – a qual considera muito comum –, acreditando que a própria escolha dos textos a serem traduzidos e as estratégias utilizadas no processo tradutório são capazes de fazer com que as literaturas estrangeiras, quando traduzidas, reforcem cânones em voga naquele determinado período na cultura de chegada ou, por outro lado, insiram novos modelos em seu sistema literário. O autor acredita, inclusive, na formação de estereótipos das culturas estrangeiras através das traduções, o que pode criar no interlocutor da cultura de chegada "respeito ou estigma a grupos étnicos, raciais e nacionais específicos, gerando respeito pela diferença cultural ou aversão baseada no etnocentrismo, racismo ou patriotismo" (VENUTI, 2002 [1998], p. 130).

Além de moldar a visão de determinada cultura em relação a uma cultura estrangeira, a tradução também pode interferir na própria visão da cultura que recebe a tradução, influenciando na construção dos seus valores e da sua identidade diante do mundo a partir da sua relação com o que é estrangeiro. Ou seja, a tradução desempenha um papel importante tanto na cultura de partida – uma vez que a representa em outra cultura – quanto na cultura de chegada – já que pode trazer novos pontos de vista, novos valores e modificar a visão que uma cultura tem de si mesma.

É claro que tudo isso passa pela atuação do tradutor e de suas escolhas, mas o valor que aquilo que é estrangeiro assume na cultura de chegada também depende de como a tradução é recebida e utilizada. Isto é, um grupo específico de prestígio da cultura de chegada pode privilegiar a tradução de determinados textos em detrimento de outros, formando um cânone para o que é estrangeiro. Para exemplificar, podemos pensar em um ambiente de ensino, em que professores podem dizer que determinado autor estrangeiro é muito bom ou muito importante. Então, naquele meio, o autor citado provavelmente será visto como bom, bem como seus livros traduzidos serão usados ou recomendados pelos professores. Da mesma forma, a crítica literária de uma cultura pode classificar como ruim um autor estrangeiro ou mesmo a tradução de um texto desse autor, e, assim, fazer com que outras pessoas assumam a mesma opinião.[29] Portanto, uma cultura ou parte dela pode elevar ou desprezar determinado aspecto de outra cultura porque um grupo específico de prestígio elevou ou desprezou tal aspecto.

Sob essa perspectiva, vale ressaltar que existe um processo de identificação com o estrangeiro através das traduções, o que Venuti (2002 [1998]) denomina de "espelhamento" ou "auto-reconhecimento". A recepção de um texto traduzido pode fazer com que o interlocutor reconheça, inclusive, os motivos pelos quais determinado texto foi escolhido entre outros de determinada cultura estrangeira, através de elementos que permitam uma identificação entre as culturas. Nas palavras de Berman (1992, p. 65, *apud* VENUTI, 2002 [1998], p. 149), "literaturas estrangeiras tornam-se as mediadoras nos conflitos internos das literaturas nacionais e lhes oferecem uma auto-imagem que elas não teriam de outra forma".

Desse modo, o que ocorre é uma apropriação do outro, para a reafirmação, modificação ou formação da própria identidade.

2.4. Conclusões

Os Estudos da Tradução, até a década de 1970, ainda não constituíam uma disciplina. Além disso, pautavam-se na noção de equivalência, como se fosse possível reproduzir um texto de uma língua em outra de maneira exata,

[29] Isto está relacionado ao que Lefevere (1992) descreveu como patronagem, conforme vimos anteriormente na seção 2.1.

desconsiderando-se aspectos sociais, históricos e culturais. A partir daquela década, especialmente com o trabalho de Holmes (2002 [1972]), houve uma virada cultural nos Estudos da Tradução, e os aspectos antes desprezados passaram a ser valorizados (BASSNET & LEFEVERE, 1990).

Dentre os teóricos desta fase mais recente, destacam-se, por exemplo, Even-Zohar (1978), Lefevere (1992) e Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]). Neste trabalho, as proposições deste último foram abordadas de maneira mais pontual, uma vez que as utilizaremos em nossa análise.

CAPÍTULO III

TRADUÇÃO DE POESIA E TRADUÇÃO DE CANÇÃO: ALGUMAS CONVERGÊNCIAS

Este capítulo tem como objetivos centrais apresentar alguns pontos de convergência entre tradução de poesia e tradução de canção e, principalmente, buscar subsídios, nas teorizações acerca das duas práticas, para a análise empreendida no Capítulo V.

Na primeira seção, estabeleceremos uma relação entre canção e poesia, apontando as aproximações e os distanciamentos que ocorreram entre ambas ao longo do tempo.

Na segunda seção, baseando-nos em Britto (1999, 2001, 2010), traçaremos alguns aspectos da tradução de poesia que, como acreditamos, devem ser levados em conta também na tradução de letras de canção.

Na terceira seção, abordaremos aspectos mais específicos da tradução de canção, com base em Franzon (2008). Apresentaremos, ainda, alguns trabalhos realizados nessa área.

3.1. Poesia e canção: breve histórico

A poesia, a música e a dança já compuseram a mesma arte. O termo grego *musike* integrava melodia, verso e dança (CYNTRÃO, 2004). Rennó (2003, p. 30) aponta a convergência de poesia e música em meio às suas diferenças, dando destaque à poesia trovadoresca, a grande manifestação dessa relação:

> De fato, a poesia – não toda, mas boa parte dela – apresenta propriedades musicais que lhe parecem intrínsecas. Já aí podemos localizar um primeiro aspecto a associar as duas artes ou linguagens de naturezas tão distintas, uma verbal, outra sonora, e por isso mesmo passíveis de ser classificadas, pelo caráter, como díspares e opostas. A associação entre elas, no entanto, remonta à própria origem da poesia (da poesia ocidental, pelo menos), que, na Antiguidade, como sabemos, era cantada. Depois, muito tempo depois, na Alta Idade Média, a chamada poesia trovadoresca veio a promover uma

> ampliação da aplicação dessa propriedade primordialmente característica da poesia. Como igualmente se sabe, também os poemas criados pelos trovadores ou menestréis eram todos cantados, a cada um correspondendo invariavelmente uma melodia. Não à toa vieram a ser chamados de "canções". [...] As canções trovadorescas constituem efetivamente o caso mais evidente de poesia literária em ponto de convergência com a música (RENNÓ, 2003, p. 30).

O Brasil, desde os tempos coloniais, sempre teve a música como forte elemento cultural e, aos poucos, o que era característico de cada cultura – indígena, portuguesa, africana – foi também se miscigenando em cultura, povo e música brasileiros (TINHORÃO, 1974).

No século XVII, destacam-se poetas que também eram cancionistas, ou seja, faziam letras para músicas, musicavam letras ou tinham suas canções musicadas. Gregório de Matos tocava viola e improvisava cantigas; seu irmão, Euzébio, compunha canções com poemas de Gregório (CYNTRÃO, 2004).

Essa relação música/literatura, canção/poesia, poeta/compositor se estendeu à contemporaneidade:

> Considerem-se, ainda, poetas que compuseram suas próprias músicas, como Garcia Lorca, Alfred Jarry, Jean Itiberé (brasileiro). No Brasil, Heitor Villa-Lobos e Guarnieri musicalizaram poemas de Mário de Andrade; Vinícius de Morais apóia boa parte de sua produção poética sobre um cancioneiro de forte apelo lírico-popular; recentemente, lembre-se dos assim chamados cantores-poetas como Cartola, Caetano Veloso, Chico Buarque de Holanda; ainda, dos performáticos multimídias Arnaldo Antunes, Chacal, entre outros. (TINOCO & ALEXANDRIA, s/d, p. 3).

No estudo da música como elemento cultural no Brasil, até recentemente, privilegiou-se a música erudita em detrimento da música popular (SANTIAGO, 2004). Entretanto, essa visão vem sendo criticada a partir de dois argumentos principais: i) não há uma tradição de música erudita no país; e ii) a música popular apresenta grande responsabilidade no papel de formadora de identidade cultural nacional. Desse modo, um olhar acadêmico voltado para a música popular é bem mais justificável:

> As canções são um bem cultural de consumo e a elas podemos atribuir o papel de porta-voz de anseios e memórias que circulam em sociedade. O valor estético e cultural dos versos dos compositores mais profícuos e versáteis das últimas décadas pode ser demostrado por meio do instrumental científico da análise do discurso e da análise semiótica, aliado à referenciação cultural, social, histórica, política e ideológica do período (CYNTRÃO, 2004, p. 57-8).

Santiago (2004) afirma que, no final da década de 1970 e início dos anos 1980, a música popular passou a receber maior atenção nas faculdades de Letras, nas quais passou a haver maior dedicação à cultura da maioria, já que tradicionalmente estudava-se a cultura da minoria letrada. O autor destaca, ainda, que o professor de Letras e músico José Miguel Wisnik foi o primeiro universitário a fazer a primeira grande crítica ao privilégio da música erudita *versus* o rebaixamento da música popular.

Sendo o estudo da música ainda recente e em processo gradual na área de Letras, é compreensível que o estudo da tradução de canção ainda tenha se manifestado timidamente, afinal, a própria tradução como disciplina, "Estudos da Tradução", é ainda jovem.

Apesar da virada cultural nos Estudos da Tradução (BASSNET & LEFEVERE, 1990), da inclusão da pesquisa de gêneros não canonizados e do crescente interesse em tradução audiovisual, Suzam-Sarajeva (2008) destaca que a tradução ligada à música ainda ocupa posição periférica na disciplina. Entre as razões que contribuem para isso estão os seguintes aspectos: a) a música é um elemento cultural marcador de identidade, mas há dificuldade em analisar o papel da música culturalmente em determinada sociedade; b) aspectos musicais são tradicionalmente considerados externos às fronteiras dos Estudos da Tradução; c) a dificuldade em classificar com nitidez uma tradução de canção usando conceitos de tradução, adaptação, versão, reescritura etc. faz com que a pesquisa se torne limitada em relação a práticas tradutórias canonizadas; d) e o estudo requer uma abordagem multidisciplinar para a sua eficácia, uma vez que, se o pesquisador provém da Musicologia, pode ser que ele não seja familiarizado com questões tradutórias, do mesmo modo que, se ele for proveniente dos Estudos da Tradução, poderá deixar de lado aspectos musicais importantes, como ritmo, tom, melodia, harmonia etc. A autora considera, ainda, a importância do conhecimento sobre estudos midiáticos, estudos culturais e semiótica na pesquisa de tradução e música.

Uma vez que enfatizamos neste trabalho a tradução escrita, nossa análise se volta muito mais para as questões linguísticas e culturais do que propriamente para os aspectos musicais. No entanto, reconhecemos a importância da

multidisciplinaridade na tradução de canção, visto que um estudo mais aprofundado a esse respeito poderia ser realizado.

3.2. Tradução de poesia: alguns aspectos relevantes

Antes de entrar no mérito da tradução de poesia, há que se pensar no que diferencia uma tradução de uma criação, ou seja, de que maneira elas convergem e divergem, já que desconsideramos a possibilidade de equivalência entre elas.

Britto (1999) aponta distinções e semelhanças entre criação e tradução, lançando um olhar sobre quem as produz, o criador e o tradutor. Segundo o autor, de acordo com o senso comum, a originalidade diz respeito a um texto elaborado consciente e intencionalmente por um criador autônomo a partir de algo não textual, como a própria vivência desse criador. Por sua vez, já a tradução é considerada comumente um texto secundário, ou seja, elaborado a partir de um texto pré-existente por um sujeito mais reprodutor que criador, o qual teria como objetivo representar na língua de chegada um texto funcionalmente mais próximo possível do texto da língua de partida. No entanto, Britto (1999, p. 240) ressalta que, na contemporaneidade, "não se sustenta mais a visão de um sujeito autônomo e consciente".[30] E quanto à homologia entre original e tradução, sabemos que os sistemas línguísticos não são idênticos, portanto, não há textos equivalentes.

Além disso, a teoria literária do século XX parte do princípio de que todo texto provém de outro texto. Assim sendo, tanto originais quanto traduções partem de textos anteriores. A esse respeito, Britto (1999) apresenta exemplos a partir de uma poesia que decidiu escrever e de outra por ele traduzida. Na criação da poesia, constatou que era influenciado por ideias já expressas por outros autores em outras poesias. Na tradução, isso também aconteceu, uma vez que um mesmo ritmo e determinadas palavras o remeteram a uma outra poesia que havia lido.

[30] Vale ressaltar que o fato de não haver um sujeito autônomo e independente nos leva a compreender que a Bossa Nova sofreu, de fato, forte influência do jazz, que, por sua vez, foi influenciado, inclusive, por ritmos latinos, que também sofreram influências e assim por diante. No entanto, ao contrário do que acredita Tinhorão (1969), dizer que a Bossa Nova teve influência do jazz não significa que ela seja sua mera cópia ou que não tenha brasilidade. Principalmente a partir do processo de globalização e do consequente conhecimento de outras culturas, não existe algo que seja totalmente inédito, original, autônomo e independente, ou seja, as interpretações, assimilações e adaptações fazem o "novo" ou dão novo rosto ao que já existe de outra maneira.

Britto (1999) também destaca outro elemento no processo de tradução: certas escolhas lexicais podem indicar uma tendência de “autonomização” do texto traduzido, ou seja, podem promover um distanciamento maior do texto de partida ou uma tendência de “aproximação” em relação a ele, isto é, uma tentativa de remeter a tradução, de maneira mais direta, ao texto original.

Diante disso, o autor conclui que a intertextualidade permeia tanto a tradução quanto a criação e, em ambos os casos, há momentos de autonomização e aproximação. Entretanto, o que as diferencia é que a tradução busca maior aproximação e, quando o tradutor percebe que está se distanciando em relação ao texto original, logo se volta a ele; por sua vez, a criação faz o oposto, isto é, busca maior autonomização em relação ao texto que a influencia e, quando o criador percebe uma aproximação, logo procura o distanciamento. Em suma, a tradução seria centrípeta enquanto a criação seria centrífuga.

Do mesmo modo, sugerimos que essa relação também se estabeleça entre a composição e a versão de canção. Ou seja, a composição buscaria a autonomização, e a versão a aproximação da canção original. Entretanto, há que se prever uma exceção comum nesse caso: muitas vezes, a versão de uma letra se distancia muito da letra da sua canção original – como teria acontecido, mais comumente, no movimento da Jovem Guarda no Brasil (GOMES, 2008)[31] –, o que logicamente lhe conferiria um alto grau de autonomização. Porém, Gomes (2008) destaca que muitas das canções que recebem nova letra com sentido distante da letra original são canções que se tornaram muito conhecidas internacionalmente. Portanto, ao mesmo tempo em que há grande autonomização a partir da nova letra na versão, a manutenção da melodia acabaria atuando como uma referência muito forte à canção original, a qual é conhecida pela cultura de chegada (ainda que, muitas vezes, sem que o público conheça seu sentido na língua original).

Estabelecidas algumas diferenças e semelhanças entre criação e tradução, trataremos pontualmente, a seguir, da tradução de poesia.

Britto (2001, p. 1) ressalta que textos poéticos lidam com a língua em todos os seus aspectos: semântico, sintático, fonético, rítmico, entre outros. Ele acredita que o tradutor deve “recriar, usando os recursos da língua-alvo, os efeitos de conteúdo e forma do original – ou, novamente, pelo menos um bom número deles”.

[31] Destacamos que, na seção 3.3., apresentaremos brevemente o trabalho realizado por Gomes (2008) acerca da tradução de canções no movimento musical da Jovem Guarda no Brasil.

Para o autor, a noção de perda na tradução se estabelece da seguinte maneira: quanto menor o grau de correspondência entre o texto original e a tradução, maior o grau de generalização do texto traduzido e maior a perda. E, nesse sentido, segundo Britto (1999), seria possível fazer uma avaliação das perdas que ocorrem em determinada tradução a partir de níveis de correspondência. Para isso, ele propõe que pensemos, na língua de chegada, em uma escolha tradutória de determinado elemento (rimas, ritmo, léxico etc.) que seja o mais próxima possível desse item no poema original. Nesse caso, o autor acredita que, quanto mais distante a escolha, maior seria, de fato, a perda na tradução.

Em um poema, há muitos elementos a serem observados, como o padrão de rimas, a estrutura rítmica, as aliterações, o léxico, a configuração sintático-semântica etc. Por isso, há que se estabelecer um grau de importância desses elementos em determinado poema, para que se tente reproduzir os mais significativos na tradução, uma vez que uma correspondência total (que seria a equivalência) não é possível:

> Tentemos hierarquizar os elementos formais do original, priorizando aqueles que não podem faltar na tradução, seguidos daqueles que seria altamente desejável reproduzir, e terminando com os que parecem ter menos peso na estrutura e portanto podem ser deixados de lado sem grande prejuízo (BRITTO, 2010, p. 8).

Em suma, na tradução de um poema, Britto (2001, 2010) sugere as seguintes etapas: a) identificar as características poeticamente significativas do texto original; b) atribuir prioridade a cada característica a partir de seu grau de relevância na compreensão e no efeito estético do poema; c) recriar as características mais significativas, tentando encontrar correspondência para elas.

3.3. Tradução de canção: alguns aspectos relevantes

Conforme destacado na introdução deste trabalho, Franzon (2008) parte do princípio de que a canção e a música poderiam ser divididas em categorias ou propriedades. A canção é constituída a partir de música, letra e sua possível performance ou execução. A música, por sua vez, é dividida em melodia, harmonia e sentido musical. A partir dessas divisões, o autor considera que existem cinco possibilidades de escolhas do tradutor diante de uma tradução de canção: a) não

traduzir a letra; b) traduzir a letra sem levar em consideração a música; c) escrever nova letra; d) adaptar a música à tradução; e) adaptar a tradução à música. A seguir, trataremos pontualmente de cada uma dessas possibilidades de escolha.

O tradutor poderá optar por não traduzir a letra de determinada canção, como em situações em que a canção faz parte da trilha sonora de um filme. Nesse caso, o tradutor (ou quem solicitou seus serviços) levará em consideração a relevância daquela letra para o entendimento da cena ou do enredo como um todo, observará se a canção original é mais ou menos conhecida previamente pelo público a que se dirige e, a partir dessas verificações, poderá chegar à conclusão de que não são necessárias nem a dublagem nem mesmo a legendagem de tal canção. A opção por não traduzir pode ser feita em outras situações, como em peças musicais e em citações de canções em textos, livros etc. Ainda que a decisão seja não traduzir, a própria avaliação do contexto no qual a canção se insere e a decisão do tradutor diante de outras possibilidades fazem dessa escolha um ato tradutório (Franzon, 2008).

Já a escolha de traduzir a letra sem levar em conta a música (pensando aqui música como o que abriga melodia, harmonia e sentido musical) é mais comum quando o objetivo do tradutor é apenas mostrar o que quer dizer a letra da canção, sem se preocupar em fazer uma nova letra na língua de chegada que encaixe na música original. Isso acontece em legendas de filmes em que a canção aparece, e seu significado complementa ou reforça a mensagem que a cena quer passar, por exemplo, em programações de concertos e em encartes de CDs.

Outra opção seria escrever uma nova letra para a canção original, ou seja, dar à música da canção original uma letra parcial ou totalmente independente da primeira. Isso ocorre mais em situações em que a canção original faz muito sucesso em determinado país e se torna conhecida mundialmente, como foi abordado no trabalho de Gomes (2008) – o qual será apresentado brevemente no final desta seção –, quando canções do *rock 'n' roll* britânico estouraram e tiveram suas versões brasileiras através da Jovem Guarda.

Também há a possibilidade de se adaptar a música à tradução. Isso ocorre quando o tradutor considera a letra mais importante que a música, como textos bíblicos ou poemas de autores de grande respeito dispostos em música. Nesses

casos, o tradutor poderá fazer pequenas modificações, como separar, fundir ou adicionar notas à música para que ela se ajuste à nova letra.

Por fim, o tradutor poderá adaptar a tradução à música. Trata-se da estratégia mais utilizada quando o objetivo é obter uma letra cantável na língua de chegada que se encaixe na música original. Ao contrário da opção anterior, esta prioriza a música em relação à letra. Não podendo alterar a música, o tradutor vê-se, muitas vezes, sujeito a ter que realizar mais apagamentos ou acréscimos em relação ao conteúdo da letra original.

Diante dessas cinco possíveis escolhas do tradutor de canção, Franzon (2008) reconhece que elas não se isolam necessariamente, ou seja, um mesmo tradutor em uma mesma situação poderá optar por mais de uma das opções descritas, considerando o contexto de partida, o contexto de chegada, a finalidade daquela tradução (se tem objetivo de ser cantada na nova língua), o público a que se dirige etc.:

> A conclusão, mais uma vez, é que a função e a execução são de fundamental importância para a tradução de canção cantável, e que o respeito pela letra original deve ser mostrado, ou avaliado, de maneira contextual: em relação tanto à música quanto à função pretendida. (FRANZON, 2008, p. 389)[32].

Franzon (2008) utiliza também o termo cantabilidade, que diz respeito às propriedades de uma canção que permitem que ela seja cantada, a partir de combinações entre letra e música. Para se compor (ou fazer uma versão de) uma letra cantável, devem-se buscar as combinações prosódica, poética e semântico-reflexiva.

Segundo o autor, para que se alcance combinação prosódica, deve-se voltar para a melodia, produzindo uma letra compreensível e que soe natural quando cantada. Para isso, devem ser observados elementos como número de sílabas, ritmo, entonação e sons fáceis de serem cantados.

Por sua vez, para que se estabeleça a combinação poética, há que se entrelaçar estrutura harmônica e os recursos estilísticos da letra. A estrutura harmônica, por si só, é cheia de significados capazes de prender a atenção do ouvinte. Já a letra deve combinar com a harmonia a partir de significados verbais,

[32] Trecho original: “The conclusion, once again, is that function and performance are of primary importance for singable song translation and that respect for the original lyrics must be shown, or assessed, contextually: in relation to both music and intended function.”

como rima, segmentação de frases/versos/estrofes, paralelismo e contrastes e posicionamento de palavras-chave, a fim de alcançar um efeito poético.

Por fim, para que haja combinação semântico-reflexiva, é necessário que letra e música “digam” ao ouvinte a mesma coisa, uma dando suporte a outra. Desse modo, a história que é contada na letra deve condizer com o espírito que a música transmite (alegria, tristeza, desespero etc.). O compositor ou o versionista podem usar, por exemplo, em uma passagem ascendente, a palavra “êxtase” ou, em uma dissonância, a palavra “dor”.

Vale ressaltar aqui que, no Bacharelado em Letras: Ênfase em Tradução – Inglês, da Universidade Federal de Juiz de Fora, já foram realizados dois trabalhos que tratam especificamente da tradução de canções. São eles: “Questões linguístico-culturais, ideológicas e tradutórias no contexto da Jovem Guarda”, de Lyvia de Souza Gomes, realizado em 2008, e “Tradução de letras de músicas: a prática de três versionistas”, de Cláudio de Souza Álvares Calabria, produzido em 2009.

O trabalho de Gomes (2008) aborda a influência da música e da cultura inglesa e norte-americana no movimento da Jovem Guarda no Brasil. Nesse contexto, canções do *rock ‘n’ roll* foram traduzidas para o português, e muitas das traduções preservaram em si elementos característicos da letra, da música e da cultura originais. A boa recepção que o *rock* e seus costumes tiveram no Brasil por parte da Jovem Guarda proporcionou também uma abertura para a língua inglesa no Brasil, e isso fica explícito em canções (tanto as traduzidas quanto as que foram compostas) que trazem palavras e expressões em inglês, ou mesmo nos nomes de cantores e bandas, como Ronnie Von, The Fevers, Renato e seus Blue Caps. A autora destaca o fato de que as versões contribuíram pontualmente para o surgimento de composições autorais no Brasil sob o mesmo estilo. Gomes (2008) analisa, ainda, a versão brasileira de “Forever” (Robert Marcucci e Bobby de Angelis), que veio a ser “Louco por você”, realizada por Paulo Murillo, e a versão de “Splish Splash” (Bobby Darin e Murray the K), com mesmo título, realizada por Erasmo Carlos.

O trabalho de Calabria (2009) também ressalta a influência das músicas estrangeiras no Brasil, apresentando um olhar mais direcionado à atuação de

versionistas no país. Entre estes, o autor destaca Cláudio Rabello, Carlos Rennó[33] e Augusto de Campos e analisa, de maneira comparativa, as características presentes nas canções originais e nas versões realizadas, como: o contexto, ou seja, a situação e o cenário expressos nas letras; as imagens; o som das palavras; a intenção do tradutor em priorizar as qualidades musicais ou o conteúdo (mensagem); e a predominância de correspondência formal ou funcional, segundo Britto (2006 *apud* CALABRIA, 2009). As canções utilizadas são: "Take my breath away" (G. Morader e T. Whitlock) / "Meu Deus, Minha Lei" (versão de Rebello); "Happy Xmas (War is Over)" (John Lennon e Yoko Ono) / "Então é Natal" (versão de Rebello); "A Foggy Day" (George e Ira Gershwin) / "Um dia de garoa" (versão de Rennó); "Sophisticated Lady" (Ellington, Mills e Parish) / "Sophisticated Lady" (versão de Campos).

Como esta pesquisa tem como objeto a análise da tradução de canções da Bossa Nova para a língua inglesa, abordaremos, a seguir, um trabalho que trata da Bossa Nova no contexto mundial, especialmente nos Estados Unidos[34].

Gevers (2010), no texto intitulado "Reinterpreting Bossa Nova: Instances of Translation of Bossa Nova in the United States, 1962-1974" ("Reinterpretando a Bossa Nova: casos de tradução da Bossa Nova nos Estados Unidos entre 1962 e 1974"), destaca a popularização desse estilo no cenário da música internacional e a sua influência especialmente sobre o jazz estadunidense, baseando-se no conceito de tradução cultural de Bhabha (1994 *apud* GEVERS, 2010). Vale ressaltar que a tradução à qual Gevers (2010) se refere, no título de seu trabalho, está mais ligada à tradução do estilo musical Bossa Nova do que à tradução da letra de suas canções:

> Meu uso da metáfora da "tradução", que funciona como o fio condutor dos capítulos individuais deste trabalho, é também inspirado pela observação de que conceitos estabelecidos nem sempre são cabíveis no estudo da música. Quando não está confinada à tradução de expressão línguística, a tradução se torna uma proveitosa ferramenta para a compreensão de reinterpretações de culturas musicais em contextos estrangeiros, como uma alternativa a conceitos mais familiares em estudos da música (GEVERS, 2010, p. 4)[35].

[33] Destacamos aqui, o trabalho do versionista Carlos Rennó, no qual ele analisa as próprias versões brasileiras de canções de Cole Porter e Ira Gershwin. Para mais informações, ver Rennó (1991).

[34] Para mais informações sobre a Bossa Nova no contexto mundial, além do trabalho de Gevers (2010), ver também Goldschmitt (2009).

[35] Trecho original: "My use of the metaphor of 'translation,' which serves as the thread that connects the individual chapters of this thesis, is also inspired by the awareness that sanctioned concepts are not always useful in the study of music. When it is not confined to the translation of linguistic

Ainda assim, o autor trata da tradução escrita, de maneira mais pontual, em seu último capítulo, destacando o papel dos tradutores Gene Lees e Susannah McCorkle e fazendo uma análise comparativa da canção "Águas de março" e sua versão para a língua inglesa, "Waters of March", realizada pelo próprio Tom Jobim em 1974.

Em seu primeiro capítulo, o autor discute a importância da editora Verve (sob comando do produtor Creed Taylor) na recepção da Bossa Nova nos Estados Unidos, observando, inclusive, o *design* e o que vinha escrito nas capas de seus discos bossa-novistas. O disco *Jazz Samba* (1962), de Stan Getz e Charlie Byrd, trazia, em sua descrição, a explicação de seu título, sendo "jazz samba" uma música que utiliza o ritmo de samba, mas com improvisação de jazz na melodia e na estrutura harmônica da composição. Dessa forma, o público foi atraído de duas formas, uma pela igualdade e outra pela diferença, ou seja, o *Jazz Samba* era um disco que trazia jazz – o que agradaria os que já gostavam do estilo – e, ao mesmo tempo, trazia algo diferente, o "jazz com samba", despertando a vontade de adquiri-lo por seu ineditismo. No entanto, o autor ressalta o fato de que aquelas canções tiveram versões instrumentais, portanto, não foram preservadas as qualidades músico-poéticas da Bossa Nova nesse momento, ficando de lado muitas características que trariam mais "brasilidade".

O sucesso do disco provocou grande interesse de músicos em gravar o estilo, e isso chegou a fazer com que a Bossa Nova fosse interpretada – e gravada, inclusive, pela Verve – como uma dança (usada com o artigo "*the* Bossa Nova"). Devido à aproximação do estilo ao ritmo dançante do *twist* estadunidense, o autor considera o fato como uma domesticação:

> A reinvenção da Bossa Nova como uma dança social deveria ser considerada um caso de domesticação, uma vez que sobrepujou o estilo que, até então, vigorava, com apropriações anteriores de estilos musicais latino-americanos que foram considerados atraentes nos EUA por suas qualidades rítmicas (GEVERS, 2010, p. 18)[36].

---

expression, translation becomes a useful tool to understand reinterpretations of music cultures in foreign settings, as an alternative to more familiar concepts in music studies."

[36] Trecho original: "The reinvention of bossa nova as a social dance should be considered an instance of domestication, since this placed the style in line with earlier appropriations of Latin-American musical styles that were deemed attractive in the U.S. for their rythmic qualities."

Todavia, a popularização e o consumo em massa do estilo fez com que ele perdesse gradualmente seu caráter de sofisticação. Desse modo, Creed Taylor teve que pensar em outra estratégia de gravação e vendas, desta vez estrangeirizante: desse modo, lançou o disco *Antonio Carlos Jobim – The Composer of "Desafinado"* (1963), trazendo, em sua descrição, uma crítica à classificação de Bossa Nova aplicada a canções dançantes, como "Blame it on the Bossa Nova", de Cynthia Weil e Barry Mann, cantada por Eydie Gormé, e uma ênfase na questão da autenticidade de Tom Jobim e da Bossa Nova que se ouviria naquele disco. Daí em diante, a Verve mostrou uma maior preocupação em capturar e preservar características peculiares à Bossa Nova, gravando as interpretações feitas pelos próprios compositores, como Tom Jobim e Luiz Bonfá, dando-lhes visibilidade como estrangeiros.

Entretanto, os discos de Bonfá e Jobim, ainda que fossem sucesso de crítica, não o foram quanto às vendas. Assim, para alcançar um público maior, Creed Taylor usou de nova estratégia, a "colaboração[37]" entre compositores entrangeiros (brasileiros) e os nacionalmente conhecidos. O disco *Getz/Gilberto* ilustra bem a situação:

> A popularidade de Stan Getz ajudou a pôr ouvintes estadunidenses a par do estilo de Bonfá e Gilberto, enquanto as contribuições destes, por sua vez, atestassem o respeito e o interesse genuíno de Getz pela música estrangeira, legitimando seu envolvimento com ela. O tipo de respeito mútuo que parece estar subjacente a tal interação cria a impressão de que as práticas musicais de ambos os lados são diferentes, mas têm algo em comum o suficiente para fazer uma fusão louvável (GEVERS, 2010, p. 21)[38].

O disco teve a participação de Astrud Gilberto, cantando em inglês um trecho de "The Girl from Ipanema" e outro de "Corcovado", o que, segundo Gevers (2010), colocou os falantes de língua inglesa a par do que a canção dizia e, ao mesmo tempo, levou, com a interpretação, algo de exótico e estrangeiro na voz e no sotaque. O sucesso de *Getz/ Gilberto* possibilitou a Astrud gravar discos solos e

[37] Colaboração é um termo utilizado por Taylor (1997, 2007 *apud* GEVERS, 2010) e, neste contexto, representaria um modo de produção no qual músicos de diferentes culturas trabalham juntos no palco ou no mesmo disco.

[38] Trecho original: "The popularity of Stan Getz helped to acquaint U.S. listeners with the style of Bonfá and Gilberto, while their contributions in turn attest to Getz's respect and genuine interest for the music from abroad, legitimizing his engagement with it. The kind of mutual respect that seems to underlie such interaction creates the impression that the musical practices of both parties are different but have enough in common to make for a worthwhile fusion."

ganhar espaço no mercado estadunidense, cantando tanto em inglês quanto em português (CASTRO, 2000 *apud* GEVERS, 2010). Do mesmo modo, a mediação entre doméstico e estrangeiro que se deu nos discos de “colaboração”, conforme foi dito acima, possibilitou uma produção solo dos músicos brasileiros nos EUA posteriormente.

Em suma, de acordo com Gevers (2010), a Bossa Nova foi moldada pela editora Verve no sentido de que esta se utilizou do conhecimento prévio e das experiências de ouvintes do jazz e da música popular para atraí-los, mas, ao mesmo tempo, manteve, no novo ritmo que apresentava, um grau de estrangeiridade que foi aumentando e ganhando ênfase ao longo do tempo.

No segundo capítulo de seu trabalho, utilizando-se das noções de heteroglossia e dialogismo, estabelecidas por Bakhtin (1981 *apud* GEVERS, 2010), o autor defende que a Bossa Nova tanto sofreu influência do jazz e de outros estilos quanto influenciou o próprio jazz estadunidense. Como exemplo disso, o autor apresenta aspectos dialógicos da canção “Song for My Father”, de Horace Silver.

O autor aponta o fato de que, apesar de pouco se falar sobre esse aspecto, o jazz estadunidense possui influência da música latina (do Caribe e das Américas Central e do Sul). E cita, segundo Washburne (1997 *apud* GEVERS, 2010), as prováveis razões para que essa influência fosse pouco lembrada pelos críticos, as quais se encontram listadas a seguir: a) a forte ligação do jazz com a tradição africana; b) a atenção dos críticos e estudiosos voltados para gravações, desconsiderando performances e composições de canções latinas dançantes feitas por grupos de jazz durante seu período popular nos EUA (aproximadamente, entre 1930 e 1940), mas que não foram gravadas; c) e a forte associação de estilos latinos com a cultura de dança social, o que destoa do jazz como arte para apreciação. Vale destacar que esta última provável razão pode ser considerada uma justificativa para que a Bossa Nova fosse associada, a princípio, às danças latinas, o que não interessava aos ouvintes “sérios” do jazz estadunidense. Isso mostra o contraste de visões de diferentes culturas sobre um mesmo elemento: ao passo que, nos EUA, a Bossa Nova era vista como “dança latina”, no Brasil era vista como música dos intelectuais da classe média do Rio de Janeiro (GEVERS, 2010).

De outro modo, pensando não mais na Bossa Nova como uma dança, mas como aquela relacionada ao disco *Jazz Samba* e, depois, aos músicos brasileiros, como Tom Jobim, João Gilberto e Luiz Bonfá, Gevers (2010) defende que o estilo teria influenciado o jazz estadunidense. Isso teria ocorrido pelos seguintes motivos principais: a) a aproximação sonora entre a Bossa Nova e o jazz teria despertado interesse nos jazzistas; b) a tensão que se estabeleceu entre Cuba e os EUA, a partir da Revolução Cubana, teria feito com que Cuba deixasse de ser uma fonte musical de ritmos e os músicos estadunidenses estivessem abertos a novos ritmos de outras fontes (como a Bossa Nova do Brasil); c) o sucesso de *Jazz Samba* era um indício de que o novo estilo poderia deixar os discos de jazz comercialmente mais atrativos; d) o contato direto dos músicos estadunidenses com músicos brasileiros foi uma grande troca de conhecimento e experiências musicais.

O jazzista Horace Silver se interessava por outras culturas e suas músicas e conheceu a Bossa Nova a partir de discos importados e de outros músicos que apreciavam o jazz latino (como Kenny Dorhan e Herbie Mann). Em uma visita ao Rio de Janeiro em 1964, conheceu bossa-novistas como Sérgio Mendes e Dom Um Romão. O próprio Horace Silver, em sua autobiografia, afirma que aquela visita o inspirou na composição de “Song for My Father”. Ao ouvir a Bossa Nova, Silver teria reavivado lembranças de sua infância em Cabo Verde, quando ouvia o pai e os tios tocarem em encontros musicais que ocorriam, muitas vezes, na cozinha de casa. Desse modo, a situação dialógica entre o músico estadunidense e os músicos brasileiros, especialmente Sérgio Mendes, possibilitou a Silver uma composição que evocasse o jazz estadunidense, a Bossa Nova e o jazz latino (caboverdeano), que o remete ao seu contexto de infância e, especialmente, a seu pai. Gevers (2010) considera essa mistura de culturas na canção “Song for My Father” um exemplo de heteroglossia.

Por fim, em seu último capítulo, o autor discute o trabalho dos tradutores das canções da Bossa Nova, especialmente Gene Lees e Susannah McCorkle, apontando as dificuldades envolvidas no processo tradutório. E analisa, ainda, a canção “Águas de Março” e sua versão em língua inglesa, “Waters of March”.

Gevers (2010) destaca a engenhosa relação entre música e letra nas canções bossa-novistas, mais nitidamente em “Desafinado” e “Samba de uma nota só”, de Tom Jobim e Newton Mendonça. O autor considera essa interdependência

entre música e letra um dialogismo interno, como um diálogo que se estabelece entre o cantor e o acompanhamento musical. Essa relação é, inclusive, uma das dificuldades que se impõem ao tradutor, entre outras citadas pelo autor, como o apelo poético das letras, o espírito ou subtexto das canções, as referências à cultura brasileira e um aparente reconhecimento pelos artistas bossa-novistas de seu papel – implícito nas canções – de inovadores da música brasileira.

Tanto Gene Lees quanto Susannah McCorkle condenaram traduções que, para eles, não se esforçaram em preservar o potencial músico-poético das canções originais. Gene Lees considera, por exemplo, que a versão de "Desafinado" feita por Jon Hendricks e Jessie Cavanaugh, "Slightly out of Tune" não capturou o espírito ("mood") da canção original e a transformou em uma canção muito mais estadunidense que brasileira (GEVERS, 2010).[39] No entanto, Lees reconhece que ocorrem perdas durante o processo tradutório e afirma que, em sua própria versão de "Desafinado" ("Off-Key"), o humor se perdeu algumas vezes, e ele tentou compensar de alguma outra maneira.

Susannah McCorkle, por sua vez, procurou traduzir as canções a partir da impressão que lhe causavam. Desse modo, quis destacar para os ouvintes da cultura de chegada a tristeza que parecia emanar de "Manhã de Carnaval", de Luiz Bonfá, bem como a ironia de "A felicidade", de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, que, a seu ver, fala mesmo de tristeza, e não de felicidade.

Gevers (2010) reconhece que "Águas de março" foi composta em 1974, sendo, portanto, posterior à fase de maior repercussão da Bossa Nova tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos.[40] No entanto, o autor justifica essa escolha para a análise realizada em seu trabalho, argumentando que a canção possui qualidades músico-poéticas muito parecidas com a do estilo inicial, bem como o diálogo interno entre música e letra. Ele destaca também o uso de elementos da natureza, especialmente de referências a tipos de árvores brasileiras ("caingá", "candeia", "peroba do campo") e relaciona essas escolhas ao papel de Tom Jobim como ativista ecológico – inclusive o verso "é um resto de mato/ na luz da manhã" é interpretado como a consciência do desmatamento. A partir disso, Gevers (2010)

[39] No capítulo V, faremos uma comparação entre a versão de Hendricks e Cavanaugh e a de Lees.
[40] O autor, inclusive, aponta o fato de que, quando a Bossa Nova alcançava sucesso nos Estados Unidos, perdia prestígio no Brasil, sendo considerada alienada devido ao momento político de tensão (a partir do golpe militar de 1964), que pedia engajamento.

coloca Tom entre os músicos politicamente engajados da época. Essa interpretação não nos parece cabível, porque, ainda que a preocupação com a natureza possa ser considerada uma forma de engajamento, trata-se de um engajamento ecológico, diferente do engajamento político sustentado por outros músicos (como Chico Buarque, Gilberto Gil e Geraldo Vandré) especialmente durante a ditadura militar (1964 – 1985), período que engloba o ano de composição de “Águas de Março”, 1972.

O autor acredita, também, que o verso “é o fim do caminho” possa ser uma alusão à poesia de Carlos Drummond de Andrade denominada “No meio do caminho”, o que nos parece uma superinterpretação. Além disso, considera que o nome “José” seja uma referência a outro poema do mesmo autor, o qual se intitula “E agora, José?”. Essa interpretação não nos parece plausível. Acreditamos que, provavelmente, Tom Jobim tenha utilizado “José” com a mesma intenção com a qual utilizou “João”, isto é, para generalização, uma vez que tratam-se de nomes brasileiros muito comuns.

Já no caso de outras referências, como em relação ao pássaro “matita-pereira” ou “matita-perê” – que remete ao folclore brasileiro – e “um belo horizonte” – como referência à capital mineira –, acreditamos ser possível pensar em uma motivação por parte de Tom.

Quanto à canção “Waters of March”, Gevers (2010) notou que Tom Jobim omitiu as referências a árvores e madeiras brasileiras – deixando apenas “é um resto de toco”, que traduziu como “it’s a rest of stump”, e “nó na madeira”, traduzido como “knot in the wood” – e trocou outras por elementos que não mais se referiam à floresta tropical do Brasil e se aproximavam mais dos ouvintes estadunidenses, como “The oak when it blooms/ a fox in the brush [...] the song of a thrush” (o carvalho quando floresce/ uma raposa na moita [...] o canto de um melro”). Além disso, a versão acabou apresentando um espírito mais otimista que a canção original, uma vez que Tom escreveu “the promise of spring” (a promessa de primavera), atentando para o fato de que, em março, no hemisfério Norte, ocorre o fim do inverno e a chegada da primavera.

Percebemos que, segundo a análise realizada por Gevers (2010), Tom parece ter realizado uma tradução mais domesticadora em "Waters of March"[41], pensando no contexto de chegada, portanto, na recepção do público-alvo. Destacamos que, apesar de termos ciência de seu reconhecimento mundial, não analisaremos "Águas de Março" e sua versão no presente trabalho, uma vez que não fazem parte da compilação *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*.

3.4. Conclusões

Neste capítulo, vimos que a canção e a poesia eram, inicialmente, indissociáveis e depois se separaram. No entanto, estudos recentes têm voltado um olhar poético às canções e às suas letras.

A partir de Britto (1999, 2001, 2010), ressaltamos algumas características da tradução de poesia que também devem ser observados na tradução da letra de canção. Vimos que a criação e a tradução têm muito em comum, se diferenciando pelo caráter mais autônomo da criação e o caráter mais aproximador da tradução. Podemos pensar de modo semelhante quanto à composição e à versão, apesar de algumas versões não se preocuparem com a letra original e apresentarem um alto grau de autonomização, como aconteceu mais comumente no movimento da Jovem Guarda no Brasil, de acordo com Gomes (2008). Além disso, destacamos a possibilidade de se avaliar o grau de perda na tradução de poesia e as prioridades que o tradutor deve estabelecer em seu processo tradutório para que não haja grandes perdas.

Apresentamos também brevemente os trabalhos de Gomes (2008) e Calabria (2009), na área de tradução de canção e, de maneira mais pontual, o trabalho de Gevers (2010) sobre a recepção da Bossa Nova no mundo, especialmente nos Estados Unidos, discutindo a importância da gravadora Verve, a influência do estilo no jazz estadunidense e o papel dos versionistas.

[41] Neste trabalho, apresentamos apenas alguns pontos da análise de "Águas de Março" e "Waters of March". Outros aspectos podem ser encontrados em Gevers (2010).

CAPÍTULO IV

CORPUS PESQUISADO E PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE

Este capítulo visa a apresentar a metodologia na qual se baseia a análise que será realizada no Capítulo V.

Na primeira seção, apresentaremos o objetivo geral e os objetivos específicos deste trabalho. Na segunda seção, levantaremos a hipótese geral e as hipóteses específicas que levantamos. Por fim, na terceira seção, delimitaremos o *corpus* pesquisado e apresentaremos os procedimentos de análise.

4.1. Objetivos

É nosso objetivo geral analisar todas as versões em língua inglesa das canções de Tom Jobim gravadas por ele e Frank Sinatra. Longe de tecer generalizações, nossa intenção é mostrar que, nas ocasiões em que ocorreram estrangeirizações, elementos da cultura brasileira foram levados ao exterior, o que não significa que as domesticações, em outros casos, tenham conseguido apagar por completo a brasilidade dessas canções.

Além deste objetivo geral, temos também alguns objetivos específicos, os quais se encontram enumerados a seguir:

a) analisar a formação de identidades culturais a partir da tradução de canções bossa-novistas de Tom Jobim, em parceiria com outros compositores, gravadas na voz de Frank Sinatra;

b) discutir como elementos da cultura brasileira foram introduzidos no exterior através de traduções dessas canções;

c) destacar o papel da tradução, ou seja, da aproximação do que é estrangeiro na expansão da cultura brasileira para outros países, principalmente para os Estados Unidos.

d) apresentar as peculiaridades de Tom Jobim como autotradutor.

4.2. Hipóteses

Neste trabalho, buscaremos comprovar a hipótese de que a tradução de canções da Bossa Nova para a língua inglesa teriam contribuído, substancialmente, para a visibilidade da cultura brasileira no contexto estadunidense. Além disso, operamos com outras hipóteses de natureza mais específica, as quais se encontram listadas abaixo:

a) as domesticações, seja por meio de apagamentos ou substituições de elementos tipicamente brasileiros ou bossa-novistas por elementos da cultura de chegada, não teriam comprometido a formação da identidade músico-cultural brasileira no exterior, e entre os motivos estariam os itens b) e c):

b) algumas domesticações teriam contribuído para aceitação do estilo como de origem brasileira, porém universal, como era a intenção de Tom Jobim (TINHORÃO, 1969; CASTRO, 1999, 2001; JOBIM, 1996; LEES, 1998), a partir da possibilidade de maior identificação do ouvinte estrangeiro com a letra;

c) as estrangeirizações teriam sido bem marcantes e teriam tido maior força, especialmente nas canções mais conhecidas;

d) Tom Jobim, como autotradutor, teria optado, na maioria das vezes, pela tradução mais literal e estrangeirizadora, aproximando suas versões, o máximo possível, das canções originais;

e) a gravação de um disco de Frank Sinatra e Tom Jobim, com canções autorais deste, representaria o marco da consolidação da música brasileira no cenário mundial.

4.3. Considerações sobre o *corpus* analisado e os procedimentos de análise

Este trabalho tem como *corpus* de análise dezesseis canções compostas por Tom Jobim[42] e suas respectivas versões em inglês, gravadas por ele e Frank Sinatra conjuntamente, em 1967 e 1969. Essas gravações foram compiladas e lançadas em 2010 no CD *Francis Albert Sinatra & Antônio Carlos Jobim: The Complete Reprise Recordings*.

Como nosso trabalho tem como objetivo lançar um olhar sobre canções compostas por Jobim e suas respectivas versões em inglês, não caberiam, em nossa análise, as gravações de músicas não autorais, a saber: "Change Partners", de Irving Berlin, "I Concentrate on You", de Cole Porter, e "Baubles, Bangles and Beads", de Wright, Forrest e Borodine. Em função do recorte que fazemos, também não caberia analisar a canção intitulada "Bonita", uma vez que ela foi composta originalmente em inglês por Tom Jobim[43] e traduzida para o português por Vinícius de Moraes, ou seja, sua língua de partida não é o português.

Portanto, das vinte canções que compõem o CD, nos deteremos em dezesseis especificamente. Apresentamos, a seguir, os títulos originais das músicas analisadas e suas respectivas versões em língua inglesa:

---

[42] Vale ressaltar que a maioria das dezesseis canções analisadas neste trabalho foram compostas por Tom Jobim em parceria com outros compositores. No Capítulo V, quando realizarmos a análise da tradução de cada uma das canções para a língua inglesa, explicitaremos os compositores que trabalharam em parceria com Jobim em cada caso.

[43] O site de Tom Jobim (http://www.jobim.com.br/cgi-bin/clubedotom/musicas3.cgi, acesso em 18 de jun. de 2012) coloca Ray Gilbert e Gene Lees como coautores de "Bonita", como também consta no encarte do CD *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*, enquanto Castro (1990) diz que a canção foi composta apenas por Tom Jobim. Lees (1998, p. 242) apresenta a sua versão: "Jobim deu minha letra de 'Bonita', a qual eu havia escrito em Nova York, para Ray Gilbert, que alterou uma ou duas frases e colocou seu nome nela." O versionista acrescenta ainda que, nos créditos da contracapa do álbum *The Wonderful World of Antonio Carlos Jobim*, lê-se como compositores da canção "Jobim/ Gilbert".

Quadro 3 – Títulos das canções analisadas e suas respectivas versões em língua inglesa

Título da canção na língua portuguesa	**Título da canção na língua inglesa**
Dindi	Dindi
Por causa de você	Don't Ever Go Away
Amor em paz	Once I Loved
Inútil paisagem	If You Never Come to Me
Corcovado	Quiet Nights of Quiet Stars
Desafinado	Off-Key
Se todos fosse iguais a você	Someone to Light up My Life
Estrada branca	This Happy Madness
Insensatez	How Insensitive
Meditação	Meditation
Garota de Ipanema	The Girl from Ipanema
Sabiá	The Song of the Sabia
Água de beber	Drinking Water
Samba de uma nota só	One Note Samba
Triste	Triste
Wave	Wave

Após delimitar o *corpus* pesquisado para este trabalho, apresentaremos os procedimentos a partir dos quais se dará a análise no próximo capítulo.

O capítulo V será subdividido em quatro seções, correspondentes aos quatro versionistas. A ordem do aparecimento de cada um deles foi escolhida com o objetivo de apresentá-los a partir daquele que traduziu predominantemente canções menos conhecidas para o que traduziu as mais conhecidas, sendo, portanto, Ray Gilbert, Gene Lees e Norman Gimbel. Deixamos por último o quarto versionista, o próprio Tom Jobim, devido às suas especificidades no papel de autotradutor.

Dentro das seções correspondentes a cada versionista, as canções foram dispostas segundo a ordem cronológica de suas respectivas versões, ainda que haja divergências quanto a algumas datas[44].

[44] Em algumas canções, a data apresentada pelo site de Tom Jobim (http://www.jobim.com.br/cgi-bin/clubedotom/musicas3.cgi, acesso em 18 de jun. de 2012) foi incompatível, posterior às datas de gravação de Tom e Sinatra (1967 e 1969). Possivelmente, nesse caso, o site deve estar se baseando

Analisaremos as canções a partir do pareamento entre original e versão e observaremos as modificações ou preservações de aspectos semânticos, formais e musicais, com base nos conceitos de autonomização e aproximação (BRITTO, 1999), nas possibilidades de escolha do tradutor de canção e nas ideias de combinação prosódica, poética e semântico-reflexiva (FRANZON, 2008). Quanto às escolhas linguísiticas presentes nas versões e suas projeções na cultura de chegada, utilizaremos, principalmente, os conceitos de domesticação e estrangeirização e de formação de identidades culturais (VENUTI, 2008 [1995], 2002 [1998]).

Ao longo da análise, realizaremos algumas traduções explicativas, também conhecidas como traduções livres. Esse tipo de tradução constitui um auxílio ao leitor quanto à compreensão semântica do trecho em questão, sem levar em conta a cantabilidade e a música, como descreve Franzon (2008) acerca da segunda possibilidade de escolha do tradutor de canção referida no Capítulo III.

Vale também ressaltar que, em muitas canções, faremos a divisão de estrofes da maneira que entendemos como a mais coerente e facilitadora da compreensão da análise. Procederemos dessa maneira devido à ausência de um padrão na disposição das letras, isto é, pelo fato de encontrarmos uma grande diversidade de divisões de versos e estrofes das mesmas canções.

Destacamos, também, que, nas canções em que julgarmos necessário, utilizaremos letras ao final de cada verso como indicadoras do esquema de rimas.

---

em alguma data relativa ao momento em que a canção apareceu em um disco, e não na data de composição ou versão. Nos momentos em que houve essa diferença, utilizamos a data mais lógica, de 1967 ou de 1969, conforme a canção.

CAPÍTULO V

A BOSSA NOVA DE TOM JOBIM EM TRADUÇÃO

Na primeira seção, analisaremos, a partir do pareamento com as canções originais, as versões realizadas por Ray Gilbert: “Dindi”/ “Dindi”, “Por causa de você”/ “Don’t Ever Go Away”, “Amor em paz”/ “Once I Loved” e “Inútil Paisagem”/ “If You Never Come to Me”.

Na segunda seção, serão analisadas as versões de Gene Lees: “Corcovado”/ “Quiet Nights of Quiet Stars”, “Desafinado”/ “Off-Key”, “Se todos fossem iguais a você”/ “Someone to Light up My Life” e “Estrada branca”/ “This Happy Madness”.

Na terceira seção, analisaremos as versões feitas por Norman Gimbel: “Insensatez”/ “How Insensitive”, “Meditação”/ “Meditation”, “Garota de Ipanema”/ “The Girl from Ipanema”, “Sabiá”/ “The Song of the Sabia” e “Água de beber”/ “Drinking Water”.

Por fim, na quarta seção, abordaremos brevemente a questão da autotradução, visto que serão analisadas as versões realizadas pelo próprio Tom Jobim: “Samba de uma nota só”/ “One Note Samba”, “Triste”/ “Triste” e “Wave”/ “Wave”.

Antes da análise propriamente dita, discorreremos brevemente sobre cada versionista em sua respectiva seção. Ainda que haja pouca informação sobre eles e o foco deste trabalho se dirija às versões, consideramos importante identificarmos os responsáveis por elas. Vale ressaltar que esses versionistas não foram escolhidos por serem os melhores e mais indicados para traduzir as canções de Tom Jobim, mas por serem as únicas possibilidades dentro de seus contratos editoriais (CASTRO, 2001).

5.1. Ray Gilbert

Ray Gilbert (1912-1976) foi um letrista estadunidense conhecido principalmente pela letra da canção “Zip-a-Dee-Doo-Dah” (música de Allie Wrubel),

de 1946, a qual ganhou o Oscar de “Melhor canção original” pelo filme de Walt Disney *Song of the South*.

Gilbert e Tom se conheceram através de Aloysio de Oliveira. Este, por sua vez, conhecera Gilbert em 1942, no estúdio de Walt Disney, na época dos desenhos com temas sulamericanos, em que o Pato Donald contracenava com o personagem Zé Carioca ao som de versões feitas por Gilbert de canções como “Na baixa do sapateiro”, de Aloysio. Juntos, fizeram a canção “I make money with bananas”, sucesso na voz de Carmen Miranda, título que nos remete ao lado “oportunista” de Ray Gilbert.

Este versionista atuou como uma espécie de empresário de Tom Jobim nos Estados Unidos. Inclusive, convenceu Tom a abrir consigo a Editora Ipanema Music nos EUA:

> O fato de ele [Gilbert] ter aplicado suas letras opacas a grande parte da produção de Tom, impedindo-o talvez de ir ainda mais longe em versões vocais, era apenas esperado. Mas, naturalmente, como editor delas, através da RioCali e da Ipanema Music, Gilbert tornava-se também seu proprietário. Na verdade, mais do que isso, porque sua parte no faturamento de cada canção era a do editor (50%) e mais a fatia que lhe cabia como *parceiro*. No caso de uma música que fosse só de Tom, como “Fotografia”, caberia a Gilbert 75% do dinheiro. E foi assim que, salvo omissões, Gilbert enriqueceu sua vida e obra com as seguintes canções de Jobim e eventual parceiro: “Esperança perdida” (com Billy Blanco), “Por causa de você” (com Dolores Duran), “Ela é carioca” e “O morro não tem vez” (com Vinícius), “Dindi”, “Inútil paisagem”, “Só tinha de ser com você”, “Samba torto” e “Preciso de você” (com Aloysio), “Surf board”, “Valsa de ‘Porto das Caxias’”, “Bonita” e “Fotografia” (só de Tom) (CASTRO, 1990, p. 390).

Como o versionista é considerado coautor nas versões, o site de Tom Jobim[45] lista as seguintes canções em que Ray Gilbert figura como “parceiro” de Tom: “Dindi” (“Dindi”, com Aloysio de Oliveira); “Bonita” (composta originalmente em inglês, juntamente com Gene Lees), “Don’t Ever Go Away” (“Por causa de você”, com Dolores Duran); “I was just one more for you” (“Esperança perdida”, com Billy Blanco); “Photograph” (“Fotografia”); “Once I Loved” (“Amor em paz”, com Vinicius de Moraes); “Hurry up and love me” (“Eu preciso de você”, com Aloysio de Oliveira); “Useless landscape” ou “If You Never Come to Me” (“Inútil paisagem”, com Aloysio de Oliveira); “She’s a carioca” (“Ela é carioca”, com Vinícius de Moraes); “Somewhere in the hills” (“O morro não tem vez”, com Vinicius de Moraes); “This

[45] Disponível em: http://www.jobim.com.br/cgi-bin/clubedotom/musicas3.cgi. Acesso em 18 de jun. de 2012.

love that I found" ("Só tinha de ser com você", com Aloysio de Oliveira); "All that's left is to say goodbye" (o site apresenta como versão, mas não fornece o título da canção em português, a qual teria sido composta juntamente com Vinicius de Moraes).

Nas subseções abaixo, analisaremos "Dindi"/ "Dindi", "Por causa de você"/ "Don't Ever Go Away", "Amor em paz"/ "Once I Loved" e "Inútil Paisagem"/ "If You Never Come to Me", canções que integram a compilação *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*.

I - "Dindi"/ "Dindi"

Quadro 4 – Apresentação da canção "Dindi" e de sua respectiva versão para a língua inglesa

Dindi	*Dindi*
Céu, tão grande é o céu A E bandos de nuvens que passam ligeiras B Prá onde elas vão C Ah! eu não sei, não sei D E o vento que fala nas folhas E Contando as histórias que são de ninguém F Mas que são minhas G E de você também F Ah! Dindi H Se soubesses do bem que eu te quero I O mundo seria, Dindi, H tudo, Dindi H Lindo Dindi H Ah! Dindi H Se um dia você for embora J me leva contigo, Dindi H Fica, Dindi, olha Dindi H E as águas deste rio aonde vão eu não sei D A minha vida inteira esperei, esperei D Por você, Dindi H Que é a coisa mais linda que existe K Você não existe, Dindi H Olha, Dindi H Adivinha, Dindi H Deixa, Dindi H Que eu te adore, Dindi... Dindi H (JOBIM & OLIVEIRA, 1959)	Sky, so vast is the sky A With faraway clouds just wandering by A Where do they go B Oh! I don't know, don't know... B Wind that speaks to the leaves C Telling stories that no one believes C Stories of love D Belong to you and me E Oh! Dindi E If I only had words I would say F all the beautiful things that I see E when you're with me E Oh, my Dindi E Oh, Dindi E Like the song of the wind in the trees E that's how my heart is singing, Dindi E Happy, Dindi, when you're with me E I love you more each day, yes I do, yes I do G I'd let you go away if you'd take me with you G Don't you know, Dindi E I'd be running and searching for you G like a river that can't find the sea E That would be me E Without you, Dindi E (JOBIM, OLIVEIRA, GILBERT, 1959)

Tanto a canção original quanto a versão expressam o amor do eu lírico por "Dindi", que, apesar da possibilidade de ser interpretada como a mulher amada, é, na canção original, uma exaltação a um lugar muito querido por Tom Jobim, o pasto do Dirindi – ao qual chamava Dindi –, onde tinha uma casa de campo[46], em Poço Fundo, na cidade de São José do Rio Preto – RJ (JOBIM, 1996). Podemos perceber as referências ao lugar contidas na observação do cenário pelo eu lírico: "Céu, tão grande é o céu/ e bandos de nuvens que passam ligeiras", "E o vento que fala nas folhas", "E as águas deste rio, onde vão, eu não sei". Na versão, apesar da preocupação do tradutor em preservar as referências à natureza, seu sentido sofreu algumas alterações. Em "Sky, so vast is the sky/ With faraway clouds just wandering by" (Céu, tão vasto é o céu/ com nuvens distantes simplesmente vagando), perdeu-se um pouco da combinação semântico-reflexiva (FRANZON, 2008) que havia entre "e bandos de nuvens que passam ligeiras" e a ligeireza das notas nesse momento, uma vez que, na versão, apesar de as notas causarem impressão de movimento mais rápido, a letra diz que nuvens estão distantes e apenas vagueiam. No entanto, parece que o versionista fez essa escolha por dar prioridade à rima que quis estabelecer ("sky"/ "by"), mostrando um compromisso maior com as qualidades musicais do que com o conteúdo da mensagem.

A versão de "bandos de nuvens" como "faraway clouds" fez com que se perdesse a ideia de nuvens como pássaros, seres vivos com vontade própria. Houve alteração de sentido também entre "E o vento que fala nas folhas" e "Winds that speaks to the leaves" (Vento que fala *com* as folhas), ou seja, na canção original, as folhas são instrumento para a propagação da voz do vento, enquanto, na versão, o vento fala por si, se dirigindo às folhas. A ideia da canção original parece se realizar de maneira mais próxima na terceira estrofe da versão: "Like the song of the winds in the trees/ that's how my heart is singing, Dindi" (Semelhante à canção do vento nas folhas/ é como meu coração está cantando, Dindi). Nos termos de Barbosa (1990), Rennó (2003) e Britto (2010), verificamos, neste caso, a

[46] A casa, inspiração também para canções como "Águas de março" e "Chovendo na roseira", foi destruída por forte chuva em 15 de janeiro de 2011. Disponível em: http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,sitio-de-tom-jobim-some-na-lama,666462,0.htm. Acesso em 11 de jul. de 2012.

estratégia de compensação, que consiste na retomada de sentido em outro ponto da letra, diferente de onde a ideia está presente na canção original, para que uma perda seja compensada.

O mesmo ocorre quanto à referência ao rio, que, originalmente, aparece no primeiro verso da última estrofe: “E às águas deste rio onde vão eu não sei”. Já na versão, aparece no quinto verso da última estrofe: “like a river that can’t find the sea” (como um rio que não consegue encontrar o mar). Outro exemplo de compensação ocorre com o verso “Se um dia você for embora,/ me leva contigo, Dindi”, na terceira estrofe da canção original, uma vez que, na versão, encontramos o seguinte no segundo verso da última estrofe: “I’d let you go away if you’d take me with you” (Eu deixaria você ir embora se você me levasse consigo).

Ainda que ambas as canções (original e tradução) falem de amor por Dindi, a ideia inicial de que Dindi seria um lugar se faz mais distante na versão. Enquanto no original temos “Se soubesses o bem que eu te quero/ o mundo seria Dindi/ tudo Dindi/ lindo Dindi”, a versão diz “If I only had words I would say/ all the beautiful things that I see/ when you’re with me/ Oh, my Dindi” (Se eu ao menos tivesse palavras eu diria/ todas as coisas lindas que eu vejo/ quando você está comigo/ Oh, meu/minha Dindi). Originalmente, é possível pensar que o eu lírico gosta tanto daquele lugar chamado Dindi que preferiria que o mundo todo fosse assim. Já na versão, o eu lírico vê coisas lindas quando Dindi está com ele, portanto, é um ser que se move, que pode ir até o eu lírico, sem que este vá até ele, o que reduz a possibilidade de sua interpretação como um lugar e reforça a ideia de que Dindi seria uma mulher. Além disso, na versão, as coisas lindas não fazem parte de Dindi, indicando apenas que, quando Dindi está presente, o eu lírico vê coisas belas, como quem acha o mundo mais belo quando está apaixonado.

Ainda que Tom Jobim trate o lugar de maneira personificada na canção original – como faz no caso das nuvens, do vento e do próprio Dindi –, consideramos que interpretar Dindi como um lugar na versão seria um exagero, já que nela os elementos da natureza apenas compõem o cenário ou são utilizados para estabelecer comparação.

Pensando em Dindi como um lugar personificado, “ir embora” nos versos “Se algum dia você for embora/ Me leva contigo, Dindi” deixa seu significado mais imediato de deslocamento e assume o sentido de ausência, de deixar de existir em

determinada circunstância (como por motivo de desmatamento, por exemplo). Essa interpretação nos remete à seguinte consideração de Tom Jobim, a qual está presente em Jobim (1996, p. 11): “Toda vez que uma árvore é cortada aqui na Terra, eu acredito que ela cresça outra vez em outro lugar – em algum outro mundo. Então, quando eu morrer, este é o lugar para onde quero ir. Onde as florestas vivam em paz”.

Já na versão, temos, em outra parte (segundo verso da última estrofe), a menção do eu lírico de que Dindi pode deixá-lo de alguma maneira: “I’d let you go away if you’d take me with you” (Eu deixaria você ir se me levasse consigo). Nesse caso, Dindi parece ter mais vontade própria, o que o afasta da possibilidade de ser interpretado como um lugar e o aproxima de ser uma pessoa. Isso porque Tom Jobim não deixaria que seu lugar querido – um ambiente natural – fosse “embora” ou se desfizesse de alguma forma se pudesse impedir que isso acontecesse. O segundo verso que segue o citado diz “I’d be running and searching for you” (Eu lhe procuraria desesperadamente), o que nos faz pensar que Dindi é alguém que pode se deslocar e viver em um lugar onde o eu lírico possa encontrá-lo.

O fato de a possibilidade da perda estar presente na última estrofe na versão faz com que a canção termine de maneira mais triste, mais negativa, com a imagem do distanciamento do eu lírico de Dindi: “Without you, Dindi” (Sem você, Dindi). Como acreditamos, esse reposicionamento de ideias deu à versão um espírito (*mood*, em inglês) diferente do que havia na canção original, a qual trazia a possibilidade da perda na penúltima estrofe, mas instanciava, na última estrofe, um ar mais positivo, de admiração: “Que é a coisa mais linda que existe”, “Deixa, Dindi/ Que eu te adore, Dindi”.

Os versos “A minha vida inteira esperei, esperei/ Por você, Dindi” não tiveram lugar na versão e, conhecendo o contexto de sua composição, é possível entendê-los como a expressão do demorado e cuidadoso planejamento da casa que Tom Jobim construiu em Poço Fundo, com que tanto sonhara.

Quanto à forma, podemos perceber que Gilbert se preocupou em estabelecer um esquema de rimas mais padronizado que o que havia inicialmente no original. A importância dada a isso o levou a introduzir uma ideia que não estava presente na canção original – “Wind that speaks to the leaves/ Telling stories that *no one believes*” (O vento que fala nas folhas/ Contando histórias nas quais *ninguém*

acredita) – para rimar “leaves” com “believes”. O versionista também omitiu algumas repetições da palavra “Dindi”, trocando-a por outras palavras com mesmo som final de /i:/.

Além disso, Gilbert manteve a combinação prosódica (FRANZON, 2008) entre o número de sílabas e o número de notas da canção original, considerando a última nota de cada verso a última sílaba tônica, como se faz com escansão.

A troca da interjeição “Ah” no original por “Oh” na versão pode ser, como acreditamos, considerada uma estratégia de domesticação (VENUTI, 2008 [1995]), que se justifica pelo maior uso de “Oh” como interjeição pelos falantes de língua inglesa, fazendo com que a canção soe mais natural no contexto da cultura de chegada.

Ao mesmo tempo, temos uma escolha que consideramos estrangeirizadora (VENUTI, 2008 [1995]), representada pela manutenção da palavra “Dindi” inclusive da maneira como ela é falada por brasileiros, com o som de “di” mais palatal e fricativo: [dšin’dši]. Um estadunidense, ao ler “Dindi”, naturalmente pronunciaria “di” com a língua posicionada nos alvéolos: [din’di].

A versão de “Dindi” projeta a Bossa Nova nos Estados Unidos e no mundo a partir da manutenção de elementos característicos, como as imagens da natureza (céu, nuvens, vento, folhas, rio) e o nome “Dindi” com a pronúncia brasileira, ainda que tenha se perdido o significado de um lugar específico, amado por Tom Jobim – interpretação pouco conhecida mesmo entre os brasileiros[47] –, restringindo-se à possibilidade de interpretação como um nome carinhoso à pessoa amada. A manutenção do ritmo na versão presente em *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim* é também uma afirmação identitária da cultura brasileira internacionalmente.

[47] Informação disponível em: http://www.jobim.com.br/cgi-bin/clubedotom/musicas3.cgi. Acesso em 18 de jun. de 2012.

II - “Por causa de você”/ “Don’t Ever Go Away”

Quadro 5 – Apresentação da canção “Por causa de você” e de sua respectiva versão para a língua inglesa

Por causa de você	*Don’t Ever Go Away*
Ah, você está vendo só Do jeito que eu fiquei E que tudo ficou Uma tristeza tão grande Nas coisas mais simples Que você tocou	Ah! take a look and you'll see The way I have become And the way things became Sadness and sorrow are here in all little things you touched with your hands
A nossa casa querido Já estava acostumada Guardando você As flores na janela Sorriam, cantavam Por causa de você	This loving home was a home So happy to protect you And keep you with care The flowers in the window were smiling, were glowing Just knowing you were there
Olhe, meu bem, nunca mais Nos deixe por favor Somos a vida e o sonho Nós somos o amor	Listen, my love, never more Don't ever go away We are your life and your dream And we want you to stay
Entre, meu bem, por favor Não deixe o mundo mau Te levar outra vez Me abrace simplesmente Não fale, não lembre Não chore, meu bem	Come in, my love, come to me Don't let this heartless world bring another "goodbye" Embrace me in a simple way Don't speak don't remember And, darling, don't cry
(JOBIM & DURAN, 1957)	(JOBIM, DURAN, GILBERT, 1965)

Essa é a versão mais literal feita por Ray Gilbert entre as quatro presentes na compilação *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*. Com mínimas alterações de sentido, podemos dizer que foi possível manter, na versão, a mesma ideia expressa na canção original. Nesse caso, a situação de alguém que conversa com a pessoa amada que a abandonara. Na canção original, imaginamos facilmente uma mulher como o eu lírico, não só por estarmos cientes de que Dolores Duran escreveu sua letra ou pelo costume de ouvi-la interpretada por Maysa, mas também pela palavra “querido” na segunda estrofe, o que não fica explícito na versão, dando-lhe a possibilidade de um eu lírico masculino, como Frank Sinatra.

O eu lírico relata a falta que seu/sua companheiro(a) fez durante a ausência, convida-o(a) a entrar – como se o interlocutor tivesse ido até sua casa e eles conversassem à porta – e pede a ele(a) que nunca mais vá embora.

A primeira estrofe da versão apresenta a troca da afirmação “Ah, você está vendo só” por uma forma imperativa, “Ah, take a look and you’ll see” (Ah, dê uma olhada e você verá). Além disso, foram feitos alguns acréscimos – naturais devido à necessidade de um maior número de palavras em inglês para que se tenha o mesmo número de sílabas (notas) que em português (BRITTO, 1999; RENNÓ, 2003) –, que são: a presença de dois substantivos referentes a “tristeza” em “Sadness and sorrow are here” (Tristeza e dor estão aqui) e a explicitação do toque *com as mãos* em “You touched with your hands” (Você tocou com suas mãos). Ainda, na primeira estrofe, o versionista conseguiu manter o paralelismo “fiquei”/ “ficou” com “become”/ “became”.

A segunda estrofe tem, nos três primeiros versos, o maior distanciamento em relação à canção original. O versionista parece ter encontrado dificuldade em traduzir a personificação “A nossa casa, querido/ Já estava acostumada/ Guardando você”, fazendo-o da seguinte maneira: “This loving home was a home/ So happy to protect you/ And keep you with care” (Esta amada casa era um lar/ Tão feliz em protegê-lo/ E mantê-lo com cuidado). A personificação das flores sorrindo na janela pôde ser traduzida de maneira bastante literal. No último verso desta estrofe, a ideia foi mantida, ainda que menos literalmente: em vez de apenas “Por causa de você”, a versão traz “Just knowing you were there” (Simplesmente por saber que você estava lá).

A terceira estrofe se inicia com a troca de “*Olhe*, meu bem, nunca mais” por “*Listen*, my love, never more” (*Ouça*, meu bem, nunca mais), provavelmente devido ao fato de “listen” possuir duas sílabas, assim como “olhe”, mantendo a quantidade de notas e estabelecendo a combinação prosódica (FRANZON, 2008). Ainda que “never more” já apresente a ideia de “nunca mais”, o segundo verso da estrofe a enfatiza com o uso do “ever” em “Don’t Ever Go Away” (Nunca vá embora), acrescentando duas sílabas que completam o número de notas necessárias. Os versos “Somos a vida e o sonho/ Nós somos o amor”, que antes se referiam ao eu lírico e a pessoa amada, na versão passaram a se referir ao eu lírico e aos elementos citados anteriormente – a casa, as flores: “We are *your* life and *your* dream/ And we want you to stay” (Somos *sua* vida e *seu* sonho/ E queremos que você fique).

Na última estrofe, para a expressão “mundo mau”, o versionista encontrou como solução “heartless world” (mundo sem coração). O terceiro verso, que na canção original era “Te levar outra vez”, teve na versão a mesma ideia da possibilidade de partida da pessoa amada, no entanto, com outra perspectiva: “Bring another ‘goodbye’” (Trazer outro ‘adeus’). Ou seja, na canção original o mundo mal poderia *levar* a pessoa amada, enquanto na versão o mundo sem coração poderia *trazer* outro adeus.

Nos três últimos versos, Gilbert conseguiu estabelecer a combinação prosódica (FRANZON, 2008) a partir de escolhas como o uso de “in a simple way” para “simplesmente”, o acréscimo do “and” (“e”) e o uso de “darling” (“querido”) – mais cantável neste verso que “my love” ficaria –, posicionado no meio em vez de no fim.

O versionista conseguiu estabelecer ao menos um par de rimas em cada verso, mesmo que com alguns sons apenas aproximados, constituindo rimas não perfeitas: “see”/ “here”, “things”/ “hands”, “care”/ “there”, “away”/ “stay”, “goodbye”/ “cry”. Por vezes, Gilbert fez uma rima onde originalmente não havia, como em “see”/ “here” e “goodbye”/ “cry” e, onde a rima era feita com a mesma palavra “você”, ele utilizou duas “care”/ “there”. Seu desejo de estabelecer rimas aponta uma preocupação com aspectos formais da letra. Ao mesmo tempo, nesta versão, a busca pela literalidade demonstra, também, uma atenção ao conteúdo.

Podemos dizer que a versão “Don’t Ever Go Away”, por ser mais literal, se manteve mais próxima da canção original, apesar de considerarmos que algumas partes causam certa estranheza, como os três primeiros versos da segunda estrofe. Estes parecem não conseguir recuperar a ideia da casa personificada com a mesma naturalidade da canção original: “This loving home was a home/ So happy to protect you/ And keep you with care” (Esta amada casa era um lar/ Tão feliz em protegê-lo/ E mantê-lo com cuidado).

Antes de pensarmos na projeção da cultura brasileira através da versão, devemos pensar na importância da canção original no Brasil, no contexto bossa-novista. “Por causa de você”, de 1957, foi composta antes que se falasse em Bossa Nova, já que não havia, até então, o movimento consolidado. Sua letra foi escrita por Dolores Duran, cantora e letrista, com características ainda referentes ao estilo tradicional, mais melancólico e performático. A canção possui, então, poucas

características referentes ao que se tornou a Bossa Nova. Diante disso, em relação a outras versões, não consideramos “Don’t Ever Go Away” um grande diferencial no processo de exportação do estilo e da cultura brasileira.

III - “Amor em paz”/ “Once I Loved”

Quadro 6 – Apresentação da canção “Amor em paz” e de sua respectiva versão para a língua inglesa

Amor em paz	*Once I Loved*
Eu amei e amei, ai de mim, muito mais Do que devia amar e chorei ao sentir que iria sofrer e me desesperar Foi então que da minha infinita tristeza aconteceu você Encontrei em você a razão de viver e de amar em paz e não sofrer mais nunca mais porque o amor é a coisa mais triste quando se desfaz o amor é a coisa mais triste quando se desfaz (JOBIM & MORAES, 1960)	Once I loved And I gave so much love to this love you were the world to me Once I cried at the thought I was foolish and proud and let you say goodbye Then one day from my infinite sadness you came and brought me love again Now I know that no matter whatever befalls I'll never let you go I will hold you close make you stay because love is the saddest thing when it goes away love is the saddest thing when it goes away (JOBIM, MORAES, GILBERT, 1966)

Tanto a canção original quanto a versão trazem um eu lírico que antes amara muito uma pessoa, como mostram os primeiros versos de ambas, “Eu amei/ e amei, ai de mim, muito mais” e “Once I loved/ And I gave so much love to this love” (Uma vez, eu amei/ E dei tanto amor a esse amor). No entanto, o relacionamento se desfez e houve tristeza. Depois, voltou a se apaixonar, mas, nessa situação, a pessoa por quem o eu lírico se apaixona é diferente nas duas canções: na original, ele encontra outra pessoa; já na versão, volta a ser feliz com a mesma pessoa com que se relacionara antes, a quem ele se dirige desde o início, “*you* were the world to me” (*você* era o mundo para mim).

Os versos “e chorei/ ao sentir que iria sofrer e me desesperar” foram recriados como “Once I cried/ at the thought I was foolish and proud/ and let you say goodbye” (Uma vez eu chorei/ ao pensar que eu fui bobo e orgulhoso/ e te deixei dizer adeus), nos quais eu lírico se diz culpado pela partida da pessoa amada.

Mesmo com situações diferentes na canção original e na versão, foi possível realizar uma tradução literal nos três primeiros versos da segunda estrofe, “Foi então/ que da minha infinita tristeza/ aconteceu você”, que vieram a ser “Then one day/ from my infinite sadness you came/ and brought me love again” (Então, um dia,/ da minha infinita tristeza você veio/ e me trouxe amor novamente).

Os próximos versos se distanciam novamente da canção original: “Now I know/ That no matter whatever befalls/ I’ll never let you go/ I will hold you close/ Make you stay” (Agora eu sei/ Que não importa o que aconteça/ eu nunca te deixarei ir/ Eu te abraçarei apertado/ farei você ficar).

No entanto, o versionista volta a traduzir literalmente, mantendo a moral final: o verso “porque o amor é a coisa mais triste/ quando se desfaz” se manteve como “because love is the saddest thing/ when it goes away” (Porque o amor é a coisa mais triste/ quando se vai). Nesse sentido, percebemos que Gilbert optou parcialmente por adaptar a tradução à música e por escrever nova letra para ela.

Além disso, a canção original traz poucas rimas. Portanto, o versionista não teria que se preocupar com esse aspecto. Ainda assim, ele as estabeleceu entre “know”/ “go”, onde não havia rimas no original, e entre “stay”/ “away”.

A versão “Once I Loved” não está entre as canções que mais levaram características da cultura brasileira para o exterior, já que ela simplesmente manteve parte da situação da canção original, modificando-a, mas, mesmo assim, ainda permanece como representativa de uma situação amorosa corriqueira e universal. Vale ressaltar, nesse caso, que, mesmo no Brasil, a canção não figura entre as que mais apresentavam características específicas da cultura brasileira no contexto da Bossa Nova.

IV - “Inútil paisagem”/ “If You Never Come to Me”

Quadro 7 – Apresentação da canção “Inútil paisagem” e de sua respectiva versão para a língua inglesa

Inútil paisagem	If You Never Come to Me
Mas pra que A Pra quê tanto céu B Pra quê tanto mar, pra quê A De que serve esta onda que quebra C E o vento da tarde D De que serve a tarde D Inútil paisagem E Pode ser F Que não venhas mais G Que não venhas nunca mais G De que servem as flores que nascem E Pelo caminho H Se o meu caminho H Sozinho H É nada I É nada I É nada I (JOBIM & OLIVEIRA, 1963)	There's no use A Of a moonlight glow B Or the peaks where winter snows B What's the use of the waves that will break C In the cool of the evening D What is the evening D Without you it's nothing D It may be E You will never come F If you never come to me E What's the use of my wonderful dreams G And why would they need me E Where would they lead me E Without you H To nowhere I Just nowhere I (JOBIM, OLIVEIRA, GILBERT, 1969)

A canção original e a sua versão apresentam a mesma situação: o eu lírico, ao sentir falta da pessoa amada que o deixara, a exalta, dizendo que as coisas à sua volta (elementos da natureza) perdem o sentido com a sua ausência. No entanto, já nos primeiros versos, percebemos que os cenários são totalmente diferentes. Se na canção original o eu lírico se pergunta sobre o valor do céu e do mar diante da ausência de quem se ama (“Mas pra quê/ Pra que tanto céu,/ Pra quê tanto mar, pra quê”), na versão ele afirma que, nessa ausência, perdem seu valor o brilho da lua e os picos onde o inverno derrama sua neve (“There’s no use/ Of the moonlight glow/ Or the peaks where winter snows”), conforme ressalta Castro (2001). Nesse caso, o versionista fez, como acreditamos, uma escolha fortemente domesticadora (VENUTI, 2008 [1995]), apagando imagens tipicamente exaltadas em canções bossa-novistas e trocando-as por uma que não havia sido mencionada – “moonlight glow” (brilho da lua) – e outra sem possibilidade de identificação com o Brasil, mas que, por outro lado, é facilmente identificável para os estadunidenses – “the peaks where winter snows” (os picos onde o inverno derrama sua neve). Com a

troca, também se perderam as ideias de vastidão do “mar” e de infinitude do “céu”. Para o eu lírico da canção original, mesmo o céu e o mar pareciam insignificantes comparados à pessoa amada.

É possível notar também que, na canção em português, o cenário traz, além de céu e mar, a leveza da tarde à beira da praia: “E o vento da tarde/ De que serve a tarde/ Inútil paisagem”. Já na versão, o cenário passa a ser frio – com neve, inclusive – e um pouco sombrio, com o brilho da lua e com outra referência à noite: “In the cool of the evening/ What is the evening/ Without you it’s nothing” (No frescor da noite/ O que é a noite/ Sem você é nada). Destacamos que “evening” também pode ser entendido como o fim da tarde ou entardecer, entretanto, a menção ao brilho da lua induziria o leitor a pensar em um ambiente noturno. Sem a tradução do verso “Inútil paisagem”, perdeu-se o referencial do nome da canção original, ainda que a ideia de inutilidade das coisas citadas seja preservado com a escolha “Without you it’s nothing”.

Na segunda estrofe da versão, os primeiros versos tiveram uma tradução mais literal: “Pode ser/ Que não venhas mais” se tornaram “It may be/ You will never come” (Pode ser/ Que você não venha).

No terceiro verso dessa estrofe, houve uma pequena modificação de sentido. O que era um acréscimo de um advérbio ao segundo verso para dar mais um peso à possibilidade de a pessoa amada não voltar para o eu lírico – “Que não venhas nunca mais” – não foi mantido na versão. O verso foi traduzido como “If You Never Come to Me” (Se você nunca voltar para mim), terminando no próximo verso: “What’s the use of my wonderful dreams” (De que servem meus lindos sonhos). Desse modo, a constatação inicial do eu lírico sobre a possibilidade de a pessoa amada não voltar se tornou, na letra em inglês, uma condição, ou seja, se a amada não vier, os sonhos perderão seu valor.

Ao traduzir o quarto verso, “De que servem as flores que nascem”, por “What’s the use of my wonderful dreams” (De que servem meus lindos sonhos), Gilbert trocou as flores, elementos da natureza comuns em canções bossa-novistas, pelos sonhos, apagando uma imagem característica do contexto musical da cultura de partida. Assim, consideramos esse apagamento uma estratégia de domesticação, nos termos de (VENUTI, 2008 [1995]).

Na versão, perde-se a ideia do caminho e do caminhar solitário, sendo estes conceitos substituídos pelos sonhos, que também perdem o valor com a ausência da pessoa amada: “And why would they need me/ Where would they lead me/ Without you/ To nowhere” (E por que eles precisariam de mim/ Aonde eles me levariam/ Sem você/ Para lugar nenhum).

Há um único momento em que ocorre uma discreta quebra da combinação prosódica entre o número de notas e o número de sílabas originais: a conjunção “and”, para que os versos tivessem a mesma quantidade de notas da canção original, deveria estar no verso seguinte, de maneira que ficassem “Why would they need me/ *And* where would they lead me”. Quanto ao sentido, a conjunção seria indiferente, já que seu acréscimo tem um valor muito mais estrutural/formal que semântico/funcional. No entanto, a opção de colocar a conjunção “and” no primeiro dos dois versos, como fez o versionista, parece mais cantável e estabelece uma gradação decrescente no número de notas, que combina com as notas descendentes, estabelecendo uma combinação poética entre recurso estilístico e música.

Um elemento característico dos temas da Bossa Nova foi mantido na versão, com a tradução literal do quarto verso da primeira estrofe, “De que serve esta *onda* que quebra” como “What’s the use of the *waves* that will break”. A imagem da onda remete à praia, ao Rio de Janeiro, e é comumente citada nas canções bossa-novistas.

Nesta versão, percebe-se que o versionista deu mais prioridade à forma do que à mensagem da letra original, ainda que ele tenha reproduzido poucas repetições, as quais, por sua vez, consistem em um aspecto formal carregado de sentido, enfatizando a melancolia e a inconformação do eu lírico diante da ausência de seu amor. Desse modo, entre as repetições “pra quê”, “de que serve”, “tarde”, “que não venhas”, “caminho”, “nada”, foram reproduzidas apenas “evening” (fim da tarde, noite), “you will never come”/ “if you never come to me” (você nunca virá/ se você nunca voltar”) – repetição esta menos enfática que a original, que tinha o segundo verso do par apenas acrescido da palavra “nunca”, dando um impacto em relação ao primeiro verso – e “nowhere” (lugar nenhum), dito apenas duas vezes e acompanhado da alternância entre “to” (para) e “just” (simplesmente) no lugar de

“nada”, que originalmente é dito três vezes, “é nada”, como o eco de uma sentença de condenação.

De fato, a forte domesticação presente em “If You Never Come to Me” deixou de levar ao público ouvinte estrangeiro imagens que faziam parte da letra original e que poderiam ser mais facilmente associadas ao Brasil. Entretanto, devemos considerar que a letra da canção original foi escrita em 1963, depois de já ter ocorrido o show do Carnegie Hall e de a Bossa Nova já ser conhecida nos EUA. Além disso, a versão data de ainda mais tarde, 1969, fazendo parte da segunda gravação entre Tom Jobim e Frank Sinatra. Diante disso, e sabendo do desejo de Tom de que sua música brasileira se tornasse universal (TINHORÃO, 1969; CASTRO, 1999, 2001; JOBIM, 1996; LEES, 1998) – ou seja, pudesse ser ouvida em outras culturas como música brasileira, permitindo, entretanto, a identificação de outros povos –, consideramos válida a escolha domesticadora do versionista, a partir de uma perspectiva da domesticação diferente da apresentada por Venuti (2008 [1995]). Acreditamos que, àquela época, a Bossa Nova como movimento, ritmo e cultura e a própria imagem de Tom Jobim como compositor brasileiro já estavam suficientemente consolidadas nos EUA para que se fosse possível transferir o cenário de uma canção para o inverno do Hemisfério Norte, possibilitando ao seu povo uma identificação direta, até mesmo diplomática, sem que se perdesse a referência de música brasileira.

V - Algumas conclusões a partir das versões realizadas por Ray Gilbert

As canções vertidas por Ray Gilbert não estão entre as de maior destaque no Brasil nem no mundo. Como a versão – entre as analisadas – que mais possui características que remetem à cultura brasileira, ressaltamos “Dindi”, com a preservação do seu título e a manutenção dessa palavra com pronúncia brasileria ao longo da letra – ainda que ela não evoque nada específico ao ouvinte (no máximo um apelido carinhoso de uma mulher). Além disso, a versão preservou a menção a elementos tipicamente presentes em canções bossa-novistas, como o céu, o vento, as folhas, o rio.

A versão “Don’t Ever Go Away” foi bastante preservada devido à escolha por uma tradução mais literal. No entanto, como dissemos, a canção original fora composta antes da eclosão do movimento da Bossa Nova e teve a letra escrita por Dolores Duran, ainda bastante ligada ao estilo tradicional. Portanto, a canção original por si só, “Por causa de você”, ainda apresentava poucas características bossa-novistas.

A versão “Once I Loved”, de “Amor em paz”, foi em parte traduzida literalmente e em parte modificada quanto ao contexto do eu lírico.

A versão “If You Never Come to Me”, de “Inútil paisagem”, apresenta uma escolha fortemente domesticadora ao transferir o cenário da canção original para outro de inverno e neve. No entanto, vemos essa domesticação a partir de uma perspectiva positiva, considerando que a Bossa Nova já era reconhecida o suficiente nos EUA no momento em que se realizou a versão, o que teria possibilitado uma tradução domesticadora capaz de causar identificação com outros povos e culturas.

Gilbert parece ter se preocupado em estabelecer rimas em suas versões, por vezes, até mesmo, em versos que originalmente não rimavam. No entanto, não consideramos esse aspecto algo suficiente para afirmarmos que ele tenha priorizado a forma em detrimento que o conteúdo, visto que, muitas vezes, ele buscou a literalidade, como fica nítido em “Don’t Ever Go Away”. Notamos que o versionista preservou o número de notas original, usando nos versos a mesma quantidade de sílabas que havia inicialmente. Vale ressaltar ainda que Gilbert foi, ao mesmo tempo, estrangeirizador ao preservar a palavra “Dindi” e, muitas vezes, literal e domesticador ao escrever, por exemplo, “There’s no use/ Of a moonlight glow/ Or the peaks where winter snows” (Não há utilidade/ o brilho da lua/ ou os picos onde o inverno neva).

5.2. Gene Lees

Gene Lees (1928 – 2010) nasceu no Canadá, onde foi jornalista. Posteriormente, mudou-se para os Estados Unidos, onde passou a trabalhar na área de música, atuando como crítico, versionista, e escritor de biografias, de histórias do mundo musical e, inclusive, de um romance. Foi editor da revista de jazz *Down Beat* (Chicago), de 1959 a 1962, e da própria revista *Jazzletter*, em 1981. Teve publicações em *Stereo Review* (Nova York), *High Fidelity* (Great Barrington, Massachusetts), *Toronto Star*, *Toronto Globe and Mail*, *The New York Times*, entre outros jornais e revistas[48].

Lees conheceu a Bossa Nova em 1961, através de um disco de João Gilberto, *Brazil's Brilliant João Gilberto*, lançado pela Capitol:

> Alguma coisa na capa do disco fazia menção ao samba. Meu conhecimento de samba era limitado à performance de Carmen Miranda, cantando e dançando de maneira estonteante sob um adorno de frutas tropicais em filmes. Quando eu finalmente cheguei a ouvir o álbum, fiquei eletrizado pela música. Era longe de Carmen Miranda, ou pelo menos da Carmen Miranda que era explorada de maneira um tanto jocosa nos filmes de Hollywood. Jobim havia feito os arranjos; além disso, havia escrito algumas das canções, incluindo uma chamada "Corcovado". A harmonia em todas as canções de Jobim era bem pensada e habilidosa, refletindo o gosto de Jobim não somente para o jazz como também para os compositores impressionistas franceses (LEES, 1998, p. 218)[49].

Em fevereiro de 1962, viajou pela América Latina como uma espécie de empresário do sexteto de Paul Winter. O versionista afirma ter ouvido a Bossa Nova na voz de João Gilberto nos países latino-americanos. Por fim, chegou ao Brasil – primeiramente a Porto Alegre, depois a uma pequena cidade e, então, à cidade do Rio de Janeiro (LEES, 1998).

Lees teria procurado o responsável pela editora Fermata, Enrique Lebendiger, para que estabelecesse um encontro entre ele e Tom Jobim, ao qual pediria para

---

[48] Informações biográficas disponíveis em:
http://www.thecanadianencyclopedia.com/articles/emc/gene-lees. Acesso em 11 de jul. de 2012.
http://www.nytimes.com/2010/04/27/arts/27lees.html. Acesso em 11 de jul. de 2012.

[49] Trecho original: "Something on its cover mentioned the samba. My knowledge of samba was limited to the performances of Carmen Miranda, singing and dancing giddily under a headdress of tropical fruit in movies. When at last I got around to listening to the album, I was electrified by the music. It was far from Carmen Miranda, or at least the Carmen Miranda who was exploited as a sort of joke in Hollywood movies. Jobim had arranged it; he also wrote a number of its songs, including one called 'Corcovado'. The harmony in all the Jobim's songs was thoughtful and skilled, reflecting Jobim's taste not only for jazz but for the French Impressionist composers."

fazer versões em língua inglesa para suas canções. Segundo Lees (1998), Lebendiger dissera que o versionista não deveria procurar Tom, pois este era maluco e difícil, e o aconselhara a fazer as versões sem consultar o compositor. Lees insistiu até que o editor lhe entregou o telefone de João Gilberto. O versionista ligou, e Astrud o informou que João estava ensaiando na casa de Tom. Com o número de Tom, Lees telefonou para ele e, durante o telefonema, Tom Jobim o convidou para ir a sua casa.

Naquela noite chuvosa em Ipanema, ao som do ensaio de João Gilberto, Lees conversou com Tom – em um misto de inglês e, principalmente, francês e espanhol – sobre fazer as versões. Nos dois dias seguintes, Lees escreveu letras para "Corcovado" e "Desafinado" (LEES, 1998).

O versionista reconhece a dificuldade de se traduzir uma letra de canção, descartando a possibilidade de equivalência e acreditando na importância de captar o espírito da canção como um todo e tentar reproduzi-lo da maneira mais próxima possível na outra língua:

> É impossível, é claro, traduzir qualquer canção palavra-por-palavra: a tradução simplesmente não irá se encaixar na música na outra língua. O que se deve fazer é entender o espírito essencial da canção e reconstruí-lo da maneira mais próxima possível na outra língua. A primeira coisa que se perde em qualquer tradução é o humor. O humor, particularmente os jogos de palavras, não podem ser traduzidos (LEES, 1998, p. 222)[50].

O versionista destaca o papel de Creed Taylor na difusão da Bossa Nova no exterior e no sucesso mundial de Tom Jobim, uma vez que foi o responsável pelas gravações e pelas estratégias de *marketing* da maioria dos discos bossa-novistas nos EUA (LEES, 1998).

Lees (1998) acredita que, caso Tom Jobim não tivesse obtido sucesso nos Estados Unidos e no mundo, provavelmente também não o teria conquistado no Brasil. E, nesse caso, o olhar do mundo sobre Tom teria modificado o olhar dos próprios brasileiros sobre ele, fazendo com que o respeitassem – ainda que muitos o criticassem e o acusassem de ter se "americanizado":

[50] Trecho original: "It is impossible, of course, to translate any song verbatim: it simply won't fit the music in the other language. What one has to do is to understand the song's essential spirit and reconstruct it as closely as possible in the second language. The first thing that is lost in any translation is humor. Humor, particularly plays on words, cannot be translated at all."

> Estou convencido de que se Jobim não tivesse sido uma grande estrela nos Estados Unidos, também não teria sido no Brasil. [...] Fazer sucesso em Nova York e, por extensão, Hollywood, é fazer sucesso no mundo, e todos sabem disso. [...] Não tenho dúvidas de que Jobim era um brasileiro nacionalista. Mas ele era mais que isso, e de todas as coisas que ele disse, uma permanece vibrante em minha mente. Era uma rejeição ao jingoísmo, ao nacionalismo, ao racismo, ao paroquialismo (LEES, 1998, p. 245-6)[51].

O site de Tom Jobim[52] lista as seguintes canções que têm Gene Lees como parceiro de Tom: "Quiet Nights of Quiet Stars" ("Corcovado"); "Bonita" (composta originalmente em inglês, juntamente com Ray Gilbert); "Off-Key" ("Desafinado", com Newton Mendonça); "Dreamer" ("Vivo sonhando"); "Someone to Light up My Life" ("Se todos fossem iguais a você", com Vinicius de Moraes); "This Happy Madness" ("Estrada branca", com Vinicius de Moraes); "Double rain" ("Chovendo na roseira"); "Song of the jet" ("Samba do avião"); "It was night" ("Foi a noite", com Newton Mendonça).

Analisaremos, nas subseções a seguir, as canções "Corcovado"/ "Quiet Nights of Quiet Stars", "Desafinado"/ "Off-Key", "Se todos fossem iguais a você"/ "Someone to Light up My Life" e "Estrada branca"/ "This Happy Madness", presentes na compilação *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*.

I - "Corcovado"/ "Quiet Nights of Quiet Stars"

Quadro 8 – Apresentação da canção "Corcovado" e de sua respectiva versão para a língua inglesa

Corcovado	*Quiet Nights of Quiet Stars*
Um cantinho, um violão A	Quiet nights of quiet stars A
Esse amor, uma canção A	Quiet chords from my guitar A
Pra fazer feliz a quem se ama B	Floating on the silence that surrounds us B
Muita calma pra pensar C	Quiet thoughts and quiet dreams C
E ter tempo pra sonhar C	Quiet walks by quiet streams C
Da janela vê-se o Corcovado D	And a window looking on the mountains D
O Redentor, que lindo! E	and the sea, how lovely! E

[51] Trecho original: "I am convinced that had Jobim not been a major star in the United States, he wouldn't have been one in Brazil either. […] To succeed in New York City and, by extension, Hollywood, is to succeed in the world, and everyone knows it. […] There is no question in my mind that Jobim was a Brazilian nationalist. But he was more than that, and all of the things he said, one remains particularly vibrant in my mind. It was the rejection of jingoism, of nationalism, of racism, of parochialism."

[52] Disponível em: http://www.jobim.com.br/cgi-bin/clubedotom/musicas3.cgi. Acesso em 18 de jun. de 2012.

Quero a vida sempre assim F Com você perto de mim F Até o apagar da velha chama B E eu que era triste G Descrente deste mundo E? Ao encontrar você H eu conheci I O que é felicidade D? Meu amor J (JOBIM, 1960)	This is where I want to be F Here with you so close to me F Until the final flicker of life's embers G I, who was lost and lonely, E Believing life was only E A bitter tragic joke, H have found with you I the meaning of existence J Oh, my love K (JOBIM & LEES, 1962)

A canção original pode ser interpretada como um retrato da Bossa Nova. A partir dessa percepção, Gene Lees tentou reproduzir essa imagem para seu público-alvo.

Na canção em português, é como se Tom Jobim enumerasse alguns elementos constituintes do estilo bossa-novista: o cantinho[53], o violão, o amor, a canção, a calma, o pensamento, o sonho, o Corcovado. Já na versão, Lees faz uma interpretação do cenário da Bossa Nova, ressaltando a questão da suavidade e da leveza do estilo através da repetição da palavra “quiet”, que, no português, seria representada, por exemplo, pelos vocábulos “quieto”, “calmo”, “silencioso”, “suave”. No primeiro verso, o versionista adiciona a imagem da noite: “Quiet nights of quiet stars” (Noite calma de estrelas calmas). No segundo, faz referência à leveza da batida consagrada por João Gilberto: “Quiet chords from my guitar” (Suaves acordes do meu violão). Acreditamos ser possível, também, a interpretação do verso seguinte, “floating on the silence that surrounds us” (flutuando no silêncio que nos cerca), como a presença de poucos instrumentos no novo estilo – a canção original já ressalta que bastam “um cantinho e um violão” – e seu caráter de música para apreciação, e não para dançar, por exemplo.

Na primeira estrofe, entre os elementos característicos da Bossa Nova, o versionista deixou de mencionar um aspecto significativo: o tema do amor. Podemos perceber que os versos originais “Esse amor, uma canção/ Pra fazer feliz a quem se ama” não foram considerados na versão. Já os versos “Muita calma pra pensar/ E ter tempo pra sonhar” tiveram a ideia representada no quarto verso da

[53] Inicialmente, o primeiro verso foi composto como “Um *cigarro*, um violão”. No entanto, quando Tom Jobim apresentou a canção a João Gilberto, este teria se incomodado: “Tomzinho, essa coisa de ‘um cigarro e um violão’. Não devia ser assim. Cigarro é coisa ruim. Que tal se você mudasse para ‘um cantinho, um violão’?” (CASTRO, 1990, p. 249).

versão: “Quiet thoughts and quiet dreams” (Pensamentos tranquilos e sonhos tranquilos).

Interpretamos o verso seguinte, “Quiet walks by quiet streams” (Passeios tranquilos por águas tranquilas), como uma referência ao mar, elemento tão comum no cenário bossa-novista, que não havia sido mencionado na canção original, mas também não é explícito na versão. O que, para nós, diz respeito ao mar e ao movimento de suas ondas é a palavra “streams”, que pode significar “riacho”, “fluxo”, “corrente”.

Os dois últimos versos da canção original, “Da janela vê-se o Corcovado,/ O Redentor, que lindo!”, foram traduzidos como “And a window looking on the mountains/ And the sea, how lovely!”, o que chama atenção para o apagamento de uma marca fortemente brasileira e, mais especificamente, carioca: o monumento do Cristo Redentor no morro do Corcovado, na cidade do Rio de Janeiro. Consideramos esse apagamento uma estratégia de domesticação, nos termos de Venuti (2008 [1995]). O versionista Lees (1998) afirma ter optado por não manter as palavras “Corcovado” e “Redentor” por acreditar que elas não fariam sentido e não remeteriam a nada para os ouvintes da cultura de chegada, supostos não conhecedores da cultura brasileira. Porém, baseando-nos em Venuti (2008 [1995], 2002 [1998]), defendemos que a manutenção de elementos característicos da cultura de partida na tradução possibilita aos receptores um conhecimento, um acesso àquela cultura. Essa manutenção seria, portanto, um benefício tanto para a cultura de partida, sendo valorizada, quanto para a cultura de chegada, ampliando seus horizontes de conhecimento.

A consciência do valor cultural dos elementos omitidos a princípio resultou em modificações[54] no sexto e no sétimo versos, como podemos perceber na gravação de “Corcovado” do disco *Getz/ Gilberto*, lançado em 1964:

[54] Não há informações disponíveis sobre quem teria realizado as alterações presentes no disco *Getz / Gilberto*.

Quadro 9 - Versão da canção “Corcovado” lançada em 1964

Corcovado

Quiet nights of quiet stars
Quiet chords from my guitar
floating on the silence that surrounds us
Quiet thoughts and quiet dreams
Quiet walks by quiet streams
And a window that looks out on Corcovado
Oh, how lovely

Um cantinho, um violão
Este amor, uma canção
Pra fazer feliz a quem se ama
Muita calma pra pensar
E ter tempo pra sonhar
Da janela vê-se o Corcovado
O Redentor, que lindo!

Quero a vida sempre assim
Com você perto de mim
até o apagar da velha chama
E eu que era triste
Descrente deste mundo
Ao encontra voce eu conheci
O que é felicidade
Meu amor

(1964)

A canção aparece no disco com o título em português, “Corcovado”, e tem a estrofe em inglês cantada por Astrud Gilberto e as estrofes em português (canção original completa) por João Gilberto. Acreditamos que, como em 1964 a Bossa Nova já era bastante conhecida e bem recebida nos EUA, foi possível utilizar nas letras elementos que remetessem diretamente à cultura brasileira, dando à canção e a todo o estilo bossa-novista o reconhecimento da sua origem e ao ouvinte a oportunidade de ampliar seu conhecimento sobre outra cultura.

Voltando à versão completa, os dois primeiros versos da segunda estrofe foram traduzidos de modo bastante literal: “This is where I want to be/ Here with you so close to me” (Esse é o lugar onde quero ficar/ Aqui com você tão perto de mim). O versionista manteve a ideia de “até a morte” presente na metáfora do apagar da chama no terceiro verso, deixando explícito que interpretou a chama como a vida ou o que nos mantém vivos: “Until the final flicker of life’s embers” (Até a última centelha das brasas da vida). Os versos “E eu que era triste/ Descrente deste

mundo” foram traduzidos em três versos, fazendo um *enjambement* – ou seja, fazendo um encadeamento sintático entre um verso e outro, começando um período em um verso e continuando no outro – com o quinto e o sexto versos: “I, who was lost and lonely,/ Believing life was only/ A bitter tragic joke,” (Eu, que era perdido e solitário,/ Acreditando que a vida era apenas/ uma amarga e trágica piada,). Para os versos “Ao encontrar você/ Eu conheci”, o versionista utilizou um único verso “have found with you” (Encontrei a partir de você). Vale destacar que o sujeito de “have” é “I”, que se encontra três versos antes, isto é, o versionista inseriu duas orações subordinadas adjetivas explicativas entre o sujeito e o predicado. Por fim, os versos “O que é felicidade/ Meu amor” foram traduzidos como “The meaning of existence/ Oh, my love” (O sentido da existência/ Oh, meu amor), sendo a inserção da interjeição “Oh” uma solução para que se estabeleça a combinação prosódica (FRANZON, 2008), ou seja, para que haja o mesmo número de sílabas que o número de notas.

A canção “Corcovado” já era, no Brasil, muito conhecida. Como dissemos anteriormente, pode ser vista como um retrato da Bossa Nova, descrevendo suas características. A versão preservou bastante das características bossa-novistas em sua letra, no entanto, apagou uma alusão forte e específica ao Rio de Janeiro. Essa estratégia domesticadora (VENUTI, 2008 [1995]) foi justificada pelo versionista a partir de sua crença de que a manutenção da referência não evocaria nada nos ouvintes estadunidenses (LEES, 1998). Porém, em 1964, já depois do show do Carnegie Hall e de a Bossa Nova, Tom Jobim e outros músicos brasileiros ficarem conhecidos nos EUA, realizou-se uma estratégia estrangeirizadora (VENUTI, 2008 [1995]): a palavra “Corcovado” foi introduzida na versão, representando uma reafirmação da cultura e da identidade brasileiras no mundo.

II - “Desafinado”/ “Off-Key”

Quadro 10 – Apresentação da canção “Desafinado” e de sua respectiva versão para a língua inglesa

Desafinado	*Off-Key*
Quando eu vou cantar você não deixa A E sempre vem a mesma queixa A Diz que eu desafino, que eu não sei cantar B Você é tão bonita C Mas tua beleza D Também pode se enganar B	When I try to sing you say I’m off-key A *Why can’t you see how much this hurts me** A With your perfect beauty and your perfect pitch B *You’re such a terror* C When I come around D Must you always put me down D
Se você disser que eu desafino amor E Saiba que isso em mim provoca imensa dor E Só privilegiados têm ouvido igual ao seu F Eu possuo apenas o que Deus me deu F	If you say my singing is off key, my love *You will hurt my feelings, don't you see, my love?* *I wish I had an ear like yours, a voice that would behave* *All I have is feeling and the voice God gave*
Se você insiste em classificar B Meu comportamento de antimusical G Eu, mesmo mentindo devo argumentar B Que isto é Bossa Nova H Que isto é muito natural G	You insist my music goes against the rules *Yes, but rules were never made for lovesick fools* *I wrote this little song for you, but you don't care* It's a crooked song, ah, but all my heart is there
O que você não sabe, nem sequer pressente I É que os desafinados também têm um coração J Fotografei você na minha Rolleiflex K Revelou-se a sua enorme ingratidão J	The thing that you would see if you would play your part Is even if I'm out of tune I have a gentle heart I took your picture with my trusty Rolleiflex *And now all I have developed is a complex*
Só não poderá falar assim do meu amor E Este é o maior que você Pode encontrar, viu Você com a sua música esqueceu O principal Que no peito dos desafinados L No fundo do peito bate calado L Que no peito dos desafinados L Também bate um coração J (JOBIM & MENDONÇA, 1958)	Possibly in vain, I hope you'll weaken, oh my love And forget those rigid rules that Undermine my dream of a life of love and music with someone Who'll understand That even though I may be out of tune When I attempt to say how much I love you *All that matters is the message that I bring* *which is: my dear one, I love you* (JOBIM, MENDONÇA & LEES, 1962) *****As partes em itálico indicam Tom Jobim cantando.

A canção original e a versão trazem um eu lírico que teria sido acusado por sua amada de desafinar. Em resposta, com bom humor, ele se justifica, dizendo que aquilo não é desafino, e sim um novo estilo musical.

Segundo Castro (1990), Tom Jobim e Newton Mendonça teriam se divertido ao compor "Desfinado", porque comentavam sobre alguns cantores desafinados que acompanhavam. Então, os compositores fizeram essa canção de maneira irônica, como se aqueles cantores se defendessem, quando, na realidade, não conseguiriam cantá-la, devido à sua melodia elaborada e cheia de saltos entre graves e agudos e acordes dissonantes.

Mas a canção vai além da brincadeira relacionada à situação pessoal de Tom e Mendonça, podendo ser entendida, na verdade, como uma apresentação, uma explicação do movimento da Bossa Nova, inicialmente criticado por tradicionalistas:

> Jobim me explicou que a letra de "Desafinado" era uma brincadeira, uma leve piada em resposta à crítica feita pelos cantores e compositores mais antigos dirigida aos compositores da Bossa Nova. Os tradicionalistas diziam que essas novas canções eram difíceis de cantar (LEES, 1998, p. 222)[55].

O prelúdio da canção (primeira estrofe) foi escritio por Ronaldo Bôscoli (CASTRO, 1990) e, ainda que o site de Tom Jobim[56] não apresente essa parte na letra de "Off-Key", Lees (1998) teria realizado sua tradução juntamente com o restante da canção – e ela é cantada na gravação de *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*.

Essa parte foi traduzida mais livremente que o restante da música, mantendo a ideia do prelúdio original, mas sem compromisso com a literalidade. Enquanto o primeiro verso diz apenas "Quando eu vou cantar, você não deixa", os próximos versos explicitam a acusação do desafino – "E sempre vem a mesma queixa/ Diz que eu desafino/ Que não sei cantar". Por sua vez, na versão, os primeiros versos já resumem a situação de maneira direta, deixando claro o aborrecimento do eu lírico com o desafino: "When I try to sing you say I'm off-key/ Why can't you see how much this hurts me?" (Quando eu tento cantar, você diz que sou desafinado/ Por que você não consegue ver o quanto isso me machuca?). Já o terceiro verso da versão elogia a beleza da amada, "With your perfect beauty and your perfect pitch" (Com sua perfeita beleza e sua perfeita afinação), o que na versão só se faria no

[55] Trecho original: "Jobim had explained to me taht the lyric to 'Desafinado' was a joke, sly gentle fun poked at the criticism to which the bossa nova composers were subject from other older singers and songwriters. The traditionalists said that these new songs were hard to sing."
[56] Disponível em: www.jobim.com.br/cgi-bin/clubedotom/musicas3.cgi. Acesso em 11 de jul. de 2012.

quinto verso, sem menção à afinação da amada (“Você é tão bonita”). Após o elogio na versão, o eu lírico fala sobre o que é ruim na interlocutora, destacando seu hábito de dizer que ele desafina: “You’re such a terror/ When I come around must you always put me down” (Você é um terror/ Quando eu me aproximo, você sempre tem que me deixar pra baixo, triste). Nesse caso, não foi possível estabelecer, na versão, o humor de “Você é tão bonita/ Mas tua beleza/ Também pode se enganar”, mas percebemos a tentativa a partir dos versos “With your perfect beauty and your perfect pitch/ You’re such a terror”.

Os dois primeiros versos da segunda estrofe (primeira depois do prelúdio) foram traduzidos de maneira bem próxima dos versos originais, podendo o primeiro ser considerado tradução literal: “If you say my singing is off-key, my love/ You will hurt my feelings, don’t you see, my love?” (Se você disser que meu cantar é desafinado, meu amor/ Você vai machucar meus sentimentos, você não vê, meu amor?). Por sua vez, o terceiro e o quarto versos receberam mais informações em relação aos versos originais, provavelmente devido à maior quantidade de palavras em inglês para que se obtenha o mesmo número de sílabas (notas) que havia em português (BRITTO, 1999; RENNÓ, 2003). Assim, no terceiro verso, além da referência ao bom ouvido, ou seja, à audição privilegiada da pessoa amada, o eu lírico da versão diz que gostaria de não desafinar, de ter uma voz “que se comportasse”: “I wish I had an ear like yours, a voice that would behave” (Eu gostaria de ter um ouvido igual ao seu, uma voz que se comportasse); e, no quarto verso, o versionista acrescenta sentimentos: “All I have is feelings and the voice God gave” (Tudo o que eu tenho são sentimentos e a voz que Deus me deu).

Na terceira estrofe, os dois primeiros versos da canção original, “Se você insiste em classificar/ Meu comportamento de antimusical”, tiveram a ideia condensada no primeiro verso da versão: “You insist my music goes against the rules” (Você iniste que minha música vai contra as regras). O segundo e o terceiro versos da versão foram escritos de maneira mais independente do que se dizia originalmente: “Yes, but rules were never made for lovesick fools/ I wrote this little song for you, but you don’t care” (Sim, mas regras nunca foram feitas para tolos apaixonados/ Eu escrevi esta pequena canção para você, mas você não se importa). Os versos “Que isso é Bossa Nova/ Que isso é muito natural” foram traduzidos como “It’s a crooked song, ah/ But all my heart is there” (É uma canção

“torta” ah/ mas todo o meu coração está lá). A tradução da expressão “Bossa Nova” por “crooked song” – que significa algo torto, distorcido, referindo-se ao caráter dissonante da canção e às suas subidas e descidas bruscas – é uma estratégia domesticadora, nos termos de Venuti (2008 [1995]). Uma vez que o versionista Lees (1998) omitira as palavras “Corcovado” e “Redentor” na sua versão “Quiet Nights of Quiet Stars”, acreditamos que tenha omitido o nome “Bossa Nova” da versão “Off-Key” pelo mesmo motivo, ou seja, por julgar que o nome não evocaria nada nos ouvintes, visto que o novo estilo estava apenas começando a surgir nos EUA.

Na quarta estrofe da versão, o primeiro verso, ainda que não traduzido literalmente, apresenta a ideia inicial de que o(a) interlocutor(a) ignora ou desconsidera a sensibilidade do eu lírico acusado de desafinar: “The thing that you would see if you would play your part” (O que você veria se desempenhasse o seu papel). O segundo verso, por sua vez, originalmente “É que os desafinados também tem um coração”, foi traduzido em primeira pessoa: “Is even if I’m out of tune I have a gentle heart” (É que, mesmo que seja desafinado, eu tenho um coração brando). O terceiro verso, traduzido literalmente, com acréscimo apenas do adjetivo “trusty” (fiel), manteve a referência à câmera fotográfica Rolleiflex: “I took your picture with my trusty Rolleiflex”. No entanto, o quarto verso deixa de ter o foco na pessoa amada (“Revelou-se a *sua* enorme ingratidão”) e passa a se voltar para o eu lírico: “And now all I have developed is a complex” (E agora tudo o que eu desenvolvi foi um complexo). A mudança mostra, nesse caso, a priorização da rima por Gene Lees em detrimento do conteúdo do verso. O versionista comenta a escolha da seguinte maneira:

> A referência à Rolleiflex está no original. O verso era, mais ou menos: Fotografei você com minha Rolleiflex, e o que se revelou foi sua enorme ingratidão. É mais engraçado em português, mas não consegui fazê-lo funcionar em inglês (LEES, 1998, p. 223)[57].

A quinta estrofe apresentou pouca literalidade, produzindo versos mais autônomos (BRITTO, 1999) em relação aos originais. Na canção original, o eu lírico conclui a canção dizendo que a pessoa amada só não pode colocar defeito em seu

[57] Trecho original: “The reference to the Rolleiflex is in the original. The line is, more or less: I photographed you with my Rolleiflex, and what has developed is your enormous ingratitude. It’s funnier in Portuguese, but I couldn’t make it work in English.”

amor e que esse amor – e também a dor da ofensa e da não correspondência – é independente de seu desafino, já que seu coração "bate calado". Na versão, nos cinco primeiros versos, o eu lírico diz ainda restar esperança de que a pessoa amada se torne mais sensível em relação ao amor e menos rígida quanto às regras musicais para que eles possam ser felizes juntos: "Possibly in vain, I hope you'll weaken, oh my love/ And forget those rigid rules that/ Undermine my dream of/ A life of love and music with someone/ who'll understand" (Provavelmente em vão, eu espero que você ceda, meu amor/ E esqueça aquelas rígidas regras que/ Destroem meu sonhe de/ Uma vida de amor e música com alguém/ que irá entender). Destacamos o *enjambement*[58] realizado entre o terceiro e o quarto versos, "(...) dream of/ A life (...)", para que se alcançasse a combinação prosódica entre número de notas originais e sílabas. O sexto verso se aproxima mais (BRITTO, 1999) do mesmo verso original, isto é, "Que no peito dos desafinados" foi traduzido como "That even though I may be out of tune" (Que ainda que eu possa desafinar). E a canção se conclui com uma ideia não muito distante da original: quando o eu lírico expressa o seu amor em uma canção, o que importa é o amor sobre o qual a canção diz, e não se ele está desafinando. Retomamos o verso anterior para que se complete o sentido dos versos: "That even though I may be out of tune/ When I attempt to say how much I love you/ All that matters is the message that I bring/ which is: my dear one, I love you" (Que ainda que eu possa desafinar/ Quando eu tento dizer o quanto eu te amo/ Tudo o que importa é a mensagem que eu trago/ a qual é: minha querida, eu te amo).

A canção original possui rimas, alternadas em sua maioria, e, na versão, podemos perceber que houve forte intenção do versionista em estabelecê-las, configurando-as, no entanto, como paralelas. A última estrofe possui apenas a rima "desafinado"/ "calado", que não teve representação na versão.

Conforme destacamos em itálico no quadro 10, Tom Jobim canta algumas partes da canção, alternando com Frank Sinatra. Sabendo da iconização de Sinatra nos EUA e no mundo, consideramos a situação um reconhecimento de Tom como compositor e da canção como um sucesso. Isso significa uma afirmação da música, da cultura e da identidade brasileiras diante do mundo. O próprio fato de Sinatra ter

[58] Encadeamento sintático entre um verso e outro, começando um período em um verso e continuando no outro.

escolhido Tom já indica a importância deste e da música brasileira, tendo qualidade e sucesso suficientes para alavancarem a carreira de Sinatra.

Outra versão de “Desafinado” foi realizada por Jon Hendricks e Jessie Cavanaugh, à qual Tom Jobim se refere na carta a Vinicius de Moraes, em 1963:

Figura 3 – Trecho da carta de Tom para Vinicius (1963)[59]

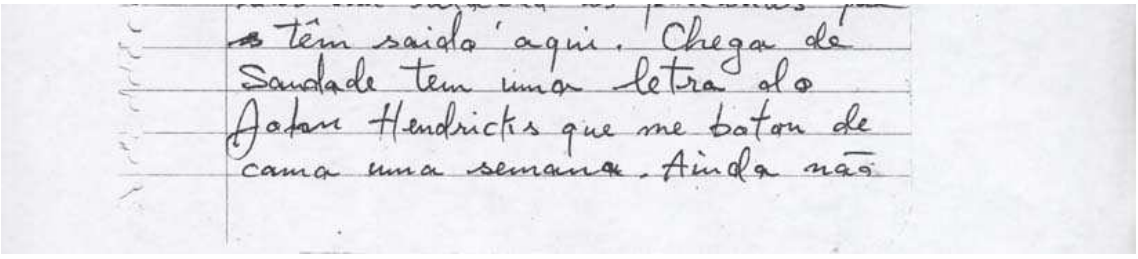
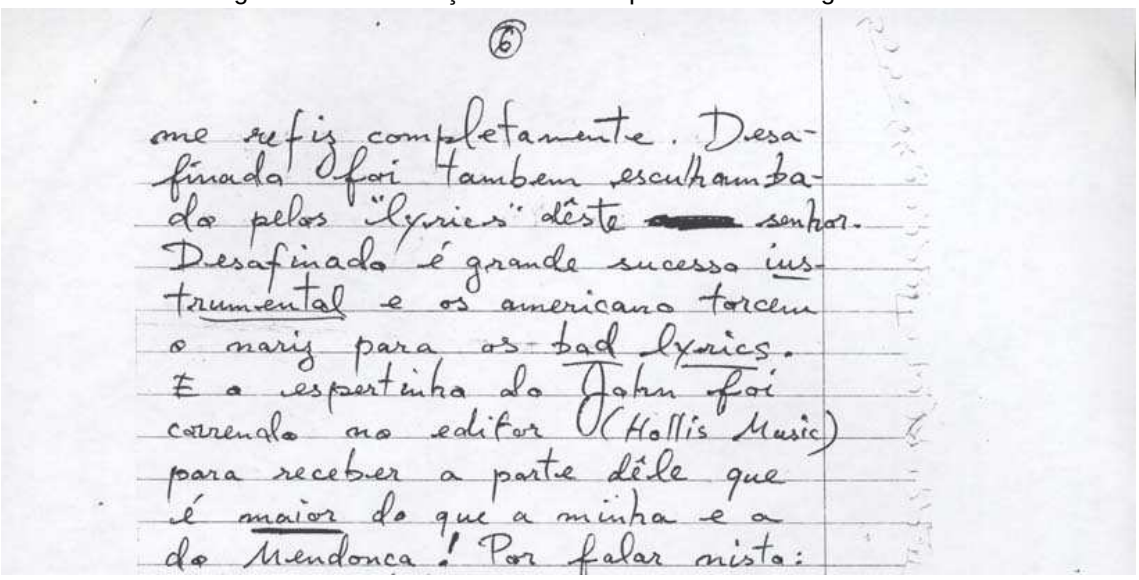

têm saido aqui. Chega de
Saudade tem uma letra do
John Hendricks que me botou de
cama uma semana. Ainda não

Figura 4 – Continuação do trecho apresentado na figura 3


6

me refiz completamente. Desa-
finado foi tambem esculhamba-
do pelos "lyrics" dêste [redacted] senhor.
Desafinado é grande sucesso ins-
trumental e os americano torcem
o nariz para os bad lyrics.
E o espertinho do John foi
correndo no editor (Hollis Music)
para receber a parte dêle que
é maior do que a minha e a
do Mendonca! Por falar nisto:

É justificável que Tom tenha se aborrecido com a versão, uma vez que a nova letra foi feita sem levar em consideração a letra original, ou seja, o versionista optou por escrever nova letra para a mesma música (FRANZON, 2008). A canção utiliza a ideia do desafino como metáfora para o desencontro amoroso, como pode ser visto no quadro abaixo:

[59] Transcrição do trecho da carta: “Chega de Saudade tem uma letra do John Hendricks que me botou de cama uma semana. Ainda não me refiz completamente. Desafinado foi também esculhambada pelas “lyrics” dêste [rabisco] senhor. Desafinado é grande sucesso instrumental e os americanos torcem o nariz para as bad lyrics. E o espertinho do John foi correndo no editor (Hollis Music) para receber a parte dêle que é maior que a minha e a do Mendonça!”

Quadro 11 – Versão de Jon Hendricks e Jessie Cavanaugh
para a música “Desafinado”

Slightly out of tune	*Ligeiramente desafinado* (Tradução livre)
Love is like a never-ending melody Always have compared it to a symphony A symphony conducted by the lighting of the moon But our song of love is slightly out of tune	O amor é como uma melodia sem fim Sempre o comparei a uma sinfonia Uma sinfonia conduzida pela luz da lua Mas nossa canção de amor está ligeiramente fora do tom
Once your kisses raised me to a fever pitch Now the orchestration doesn't seem so rich Seems to me you've changed the tune we used to sing Like the bossa nova, love should swing	Uma vez seus beijos me levaram à euforia Agora a orquestração não parece tão rica Parece que você trocou a melodia que costumávamos cantar Assim como a Bossa Nova, o amor deveria ter ritmo, balanço
We used to harmonize, two souls in perfect time Now the song is different and the words don't even rhyme Cause you forgot the melody our hearts would always croon So what's good's a heart that's slightly out of tune	Costumávamos harmonizar duas almas em tempo perfeito Agora a canção é diferente e as palavras nem mesmo rimam Porque você esqueceu a melodia que nossos corações sempre iriam cantarolar Então, o que é bom é um coração que está ligeiramente fora do tom
Tune your heart to mine the way it used to be Join with me in harmony and sing a song of loving We've got to get in tune again before too long	Afine seu coração ao meu como era antes Junte-se a mim em harmonia e cante uma canção de amor Temos que entrar em harmonia novamente o quanto antes
There'll be no desafinado When your heart belongs to me completely Then you won't be slightly out of tune You'll sing along with me	Não haverá desafinado Quanto seu coração pertencer a mim completamente Então você não estará ligeiramente fora do tom Você cantará comigo

Há, nesta versão, duas referências que, nos termos de Venuti (2008 [1995]), seriam consideradas estrangeirizações: as palavras “bossa nova” e “desafinado”. Essas referências são ligações com a canção original, ainda que todo o restante da letra não permita remissões, mas, mais que isso, são indicativas de conhecimento e

reconhecimento do novo estilo, a Bossa Nova, e do sucesso da canção "Desafinado".

Vale ressaltar que é essa, "Slightly out of tune", a versão cantada pela cantora jazzista estadunidense Ella Fitzgerald no documentário *A música segundo Tom Jobim*, lançado em 2012 e dirigido por Nelson Pereira dos Santos e Dora Jobim, com produção de Regina Filmes.

III - "Se todos fossem iguais a você"/ "Someone to Light up My Life"

Quadro 12 – Apresentação da canção "Se todos fossem iguais a você"
e de sua respectiva versão para a língua inglesa

Se todos fossem iguais a você	*Someone to Light up My Life*
Vai tua vida Teu caminho é de paz e amor A tua vida É uma linda canção de amor Abre teus braços e canta a última esperança A esperança divina de amar em paz Se todos fossem iguais a você Que maravilha viver Uma canção pelo ar Uma mulher a cantar Uma cidade a cantar A sorrir, a cantar, a pedir A beleza de amar Como o sol, como a flor, como a luz Amar sem mentir nem sofrer Existiria a verdade Verdade que ninguém vê Se todos fossem no mundo iguais a você (JOBIM & MORAES, 1956)	Go on your way with a cloudless blue sky above May all your days be a wonderful song of love Open your arms and sing of all the hidden hopes you've ever treasured and live out your life in peace Where shall I look for the love to replace you? Someone to light up my life Someone with strange little ways Eyes like a blue autumn haze Someone with your laughing style And a smile that I know will keep haunting me endlessly Sometimes in stars or the swift flight of sea-birds I catch a moment of you That's why I walk all alone Searching for something unknown Searching for something or someone to light up my life (JOBIM, MORAES, LEES, 1966)

Na canção original, o eu lírico elogia uma pessoa, ao dizer que o tudo seria mais belo se todas as pessoas fossem iguais a ela, mostrando o ideal de mundo belo, ou seja, o que é bom no mundo segundo o eu lírico. A vida da pessoa elogiada é comparada a uma linda canção de amor; assim, se todos fossem iguais a ela, o mundo seria canção, amor puro e verdade.

Na versão, há também o elogio de uma pessoa, no entanto, ele é feito em outra situação: aqui é mais claro o amor relacionado à paixão – o que já não se pode afirmar, com certeza, quanto à canção original – e o eu lírico se despede da pessoa amada com tristeza, se perguntando onde encontrará um amor para substituí-la, alguém para acender-lhe a vida ("Where shall I look for the love to replace you? Someone to light up my life").

O eu lírico da versão diz à pessoa que siga seu caminho, com um céu azul e sem nuvens acima ("Go on your way,/ With a cloudless blue sky above"), mas, em vez de dizer que a vida dela é uma linda canção de amor, ele deseja que seja assim, como quem se despede dizendo ao outro que seja feliz: "May all your days/ be a wonderful song of love" ("Que todos os seus dias possam ser uma maravilhosa canção de amor").

Do quinto ao sétimo verso, a tradução foi bastante literal, "Open your arms and sing of all the hidden hopes/ You've ever treasured and live out/ your life in peace" ("Abre seus braços e canta sobre todas as esperanças escondidas/ Que você sempre guardou como tesouro e viva/ sua vida em paz"), inserindo a ideia de esperanças escondidas, guardadas, como se agora fosse o momento de libertá-las, o que é diferente de se ter "a última esperança".

Na segunda estrofe, após se perguntar onde encontrará um amor para substituir a amada, o eu lírico cita as características dela, as quais teria que encontrar em outra pessoa: "Someone with strange little ways/ Eyes like a blue autumn haze/ Someone with your laughing style/ And a smile that I know will keep haunting me/ endlessly" ("Alguém com pequenas maneiras estranhas/ Olhos como uma névoa azul de outono/ Alguém com o seu jeito de rir/ E um sorriso que eu sei que ficará me assombrando/ infinitamente"). Essas características se referem mais à pessoa física da amada, enquanto a canção original enfatiza o entorno da pessoa, o que ela modifica no ambiente, como o faz mais belo e melhor.

Até o oitavo verso da segunda estrofe, a única referência à natureza havia sido a névoa de outono, inserida na versão e utilizada na descrição dos olhos da amada. No verso "Sometimes in stars or the swift flight of sea-birds/ I catch a moment of you" ("Alguma vezes, em estrelas ou no rápido voo dos pássaros do mar/ Eu capturo um momento de você"), aparecem outros elementos, como as estrelas e, mais característicos do contexto da Bossa Nova, os pássaros voando

sobre o mar – o eu lírico, nesse caso, parece caminhar pela praia pensando em seu amor enquanto observa a paisagem, como acontece em outras canções, como em "Inútil Paisagem" e "Estrada Branca". Na canção original, os versos correspondentes a esses também citam elementos da natureza, mais nitidamente bossa-novistas: "Como o sol, como a flor, como a luz,/ Amar sem mentir nem sofrer".

Por fim, enquanto o eu lírico da canção original fala sobre a verdade que existiria se todos fosse iguais à pessoa a quem elogia, o eu lírico da versão justifica pela grandiosidade da amada seu caminhar solitário à procura de alguém que a substitua: "That's why I walk all alone/ Searching for something unknown/ Searching for something or someone/ To light up my life" (É por isso que ando completamente só/ Procurando por alguém desconhecido/ Procurando por algo ou alguém que acenda sua vida").

Lees (1998) reconhece que sua versão ficou bem diferente da canção original:

> Daquela mesma época [referindo-se a quando fez versão para "Samba do Avião"] surgiu "Someone to Light up My Life", a qual vários cantores me disseram ser sua canção favorita dentre as que escrevi com Jobim. Nesse caso, a letra em inglês não tem nada a ver com a original em português, que significa "Se todos fossem iguais a você". Eu diria que não consegui fazê-la funcionar em inglês (LEES, 1998, p. 239)[60].

A canção "Se todos fossem iguais a você" carrega aspectos bossa-novistas na leveza do que diz a letra, na sua ideia de paz, na "cidade a cantar", na "canção pelo ar", no "sol", na "flor", na "luz". Na versão, a leveza e a paz se perdem um pouco devido à tristeza do novo eu lírico. Consideramos domesticação, nos termos de Venuti (2008 [1995]), o apagamento dos elementos citados, uma vez que são característicos – e comumente citados – em canções da Bossa Nova. No entanto, reconhecemos que o versionista inseriu outros elementos que, ainda que não estejam presentes na canção original, poderiam evocar a natureza e o cenário bossa-novista: o céu azul ("blue sky above") e o voo ágil dos pássaros marinhos ("swift flight of sea-birds").

[60] Trecho original: "From that same time came 'Someone to Light Up My Life', which a number of singers have told me is their favorite of the songs I wrote with Jobim. In this case, the lyric in English has nothing to do with the Portuguese original, which means 'If Everyone Were Like You.' I daresay I couldn't make it work in English."

IV - “Estrada branca”/ “This Happy Madness”

Quadro 13 – Apresentação da canção “Estrada Branca”
e de sua respectiva versão para a língua inglesa

Estrada Branca	*This Happy Madness*
Estrada branca Lua branca Noite alta Tua falta caminhando Caminhando, caminhando Ao lado meu	What should I call this happy madness that I feel inside of me? Some kind of wild October gladness that I never thought I'd see
Uma saudade Uma vontade Tão doída De uma vida Vida que morreu	What has become of all my sadness, all my endless lonely sighs? Where are my sorrows now?
Estrada Passarada Noite clara Meu caminho é tão sozinho Tão sozinho A percorrer Que mesmo andando Para a frente Olhando a lua tristemente Quanto mais ando Mais estou perto De você	What happened to the frown? And is that self contented clown standing there grinning in the mirror really me? I'd like to run through Central Park Carve your initials in the bark of every tree I pass for everyone to see
Se em vez de noite Fosse dia O sol brilhasse E a poesia Em vez de triste Fosse alegre De partir	I feel that I've gone back to childhood and I'm skipping through the wild wood, So excited that I don't know what to do
Se em vez de eu ver Só minha sombra Nessa estrada Eu visse ao longo Dessa estrada Uma outra sombra A me seguir	What do I care if I'm a juvenile? I smile my secret little smile because I know the change in me is you
Mas a verdade É que a cidade Ficou longe Ficou longe na cidade Se deixou meu bem-querer Eu vou sozinho sem carinho Vou caminhando meu caminho Vou caminhando com vontade de morrer	What should I call this happy madness all this unexpected joy that turned the world into a baby's bouncing toy? The gods are laughing far above One of them gave a little shove and I fell gaily, gladly madly into love

(JOBIM & MORAES, 1958)	(JOBIM, MORAES, LEES, 1969)

O primeiro aspecto que se nota na comparação entre a canção original e sua versão é a falta de correspondência verso por verso, uma vez que o original é mais composto por enumerações (“Estrada branca”, “lua branca”, “noite alta”, tua falta”, “estrada”, “passarada”, “noite clara” etc.), enquanto a versão é mais composta por frases completas, questionamentos que o eu lírico faz a si mesmo, apresentando seus pensamentos e suas elocubrações sobre estar apaixonado. Desse modo, para auxiliar o leitor, fizemos uma disposição de versos sem levar em conta aspectos sintáticos e semânticos, tentando, em vez disso, colocá-los em posição correspondente à posição onde as notas se encontram na canção original. Os trechos sublinhados mostram que não foi possível estabelecer essa correspondência o tempo todo, visto que teríamos que separar sílabas na versão inglesa, deixando parte em um verso e o restante no outro, como no exemplo abaixo[61]:

Quadro 14 - Cotejamento entre o número de sílabas presente no original e na tradução

Noi-te al-ta 1 2 3 4 Tu-a fal-ta ca-mi-nhan-do 5 6 7 8 9 10 11 12	that I feel in- 1 2 3 4 -si de.of me? Some kind of wild Oc- 5 6 7 8 9 10 11 12

Gene Lees adaptou sua tradução à música (FRANZON, 2008), assim como ocorreu nas outras versões, inclusive dos outros versionistas, no entanto, o fez de maneira diferente, sem utilizar a mesma disposição de versos. Isso se deve não somente à divergência apontada anteriormente (mais enumeração no original e mais frases longas na versão), mas também a dois outros motivos principais: a) a questão de ser necessário um número maior de palavras em inglês para que se tenha o mesmo número de sílabas que em português, língua na qual as palavras

[61] Para uma visão completa da correspondência nota por nota entre original e versão, ver partitura em anexo.

tendem a ser maiores (BRITTO, 1999; RENNÓ, 2003); b) Lees deu à versão um novo enredo, uma nova situação vivida para o eu lírico.

Desse modo, além de adaptar a tradução que realizou à música, podemos dizer que Lees escreveu nova letra para a canção, como pode ser visto em nossa tradução livre no quadro abaixo. Segundo Britto (1999), escrever uma letra nova estaria mais para um processo de criação devido à grande autonomização do texto da versão em relação ao original, ainda que Franzon (2008) considere a opção de fazer nova letra para uma música como sendo uma escolha tradutória.

Quadro 15 - Tradução livre proposta para a canção "Estrada Branca"

Estrada Branca	*Esta louca felicidade* (Tradução livre)
Estrada branca Lua branca Noite alta Tua falta caminhando Caminhando, caminhando Ao lado meu Uma saudade Uma vontade Tão doída De uma vida Vida que morreu Estrada Passarada Noite clara Meu caminho é tão sozinho Tão sozinho A percorrer Que mesmo andando Para a frente Olhando a lua tristemente Quanto mais ando Mais estou perto De você Se em vez de noite Fosse dia O sol brilhasse E a poesia Em vez de triste Fosse alegre De partir Se em vez de eu ver Só minha sombra Nessa estrada	De que eu deveria chamar esta Louca felicidade Que eu sinto dentro de mim? Algum tipo de estranha alegria de outubro Que nunca imaginei que veria O que foi feito de Toda a minha tristeza, Todos os meus solitários Suspiros sem fim? Onde estão meus sofrimentos agora? O que aconteceu com meu olhar carregado[62] E aquele palhaço autoconfiante Parado ali sorrindo No espelho Sou eu mesmo? Eu queria correr Pelo Central Park Gravar seu nome no tronco De toda árvore pela qual eu passar Pra que todos Vejam Eu sinto que voltei Para a infância E estou saltando Pela floresta Tão empolgado Que não sei O que fazer O que me importa Se sou um jovem? Eu dou um sorriso

[62] A palavra "*frown*" significa franzir as sobrancelhas, ficar com o olhar carrancudo.

Eu visse ao longo Dessa estrada Uma outra sombra A me seguir Mas a verdade É que a cidade Ficou longe, ficou longe Na cidade Se deixou meu bem-querer Eu vou sozinho sem carinho Vou caminhando meu caminho Vou caminhando com vontade de morrer (JOBIM & MORAES, 1958)	Meu secreto e pequeno Sorriso, porque Eu sei que a mudança Em mim é você De que eu deveria chamar Esta louca felicidade Toda essa alegria inesperada Que trasformou o mundo Em um saltitante brinquedo de criança? Os deuses estão rindo lá em cima Um deles deu um pequeno empurrão e eu caí alegre, feliz, louco no amor

A canção “Estrada Branca” traz um eu lírico entristecido, que passeia à noite “com vontade de morrer”, pensando na falta da pessoa amada que “ficou longe na cidade”. A letra apresenta um jogo de imagens entre luz e escuridão: a estrada e a lua são brancas e a noite é clara, mas é noite e ela é a metáfora de algo negativo, sombrio, triste, uma vez que o eu lírico a associa à sua tristeza e demostra o desejo de que fosse dia, ou seja, que houvesse luz e o que se associa a ela, a positividade, a felicidade (“Se em vez de noite fosse dia,/ O sol brilhasse”). O eu lírico menciona, ainda, a própria sombra, em contraste com a noite clara, que o remete à ausência da amada: “Se em vez de eu ver/ Só minha sombra nessa estrada/ Eu visse ao longo dessa estrada/ Uma outra sombra a me seguir”.

Já “This Happy Madness” apresenta um eu lírico apaixonado, que se sente bem por isso. A chegada inesperada do amor em sua vida o transformou. Se ele antes era triste, vivia suspirando, sofrendo, andava com o cenho franzido, agora ele se vê autoconfiante e – de acordo com o que interpretamos da imagem do palhaço sorrindo no espelho – bem humorado e um tanto abobalhado, características comumente associadas aos apaixonados. O eu lírico se mostra empolgado, como quem anda saltitando pelas ruas, ideia reafirmada pela própria melodia, mais alegre e mais acelerada que a original – esta era mais arrastada, mais lenta, combinando com o desânimo e a tristeza de quem sofre e anda cabisbaixo.

Na versão, perdem-se as referências originais à natureza, como à lua e à passarada, no entanto, insere-se referência às árvores do Central Park. Além disso, se na canção original a noite é clara e ouvem-se pássaros, trazendo a ideia de uma noite de verão comum no Brasil, na versão é outubro, época de outono no

Hemisfério Norte. A chegada do amor no outono para o eu lírico da versão parece ter feito com que ele visse alegria em um tempo em que ele não esperava que isso fosse acontecer, uma vez que o amor e a alegria são mais associados à primavera e ao verão, tempos alegres, de maior luminosidade e mais cor.

As rimas eram algo relevante na canção original e podemos perceber que o versionista também se preocupou em estabelecê-las, ainda que não tenha conseguido fazê-lo em toda a letra e tenha utilizado uma predominância de rimas alternadas em detrimento da predominância original de rimas paralelas. Além disso, não foram reproduzidas na versão as repetições – tão carregadas de sentido do caminhar melancólico do eu lírico – de palavras em versos consecutivos ou próximos, como “De uma vida/ Vida que morreu”, “Meu caminho é tão sozinho/ Tão sozinho a percorrer”, “É que a cidade/ Ficou longe/ Ficou longe na cidade”, e de palavras ao longo da letra, como “estrada”, “caminhando”, “caminho”, “sombra”.

Ainda que nenhum lugar específico relacionado ao Brasil tenha sido mencionado na canção original, consideramos a presença de um elemento específico dos Estados Unidos na versão – o “Central Park”, localizado na cidade de Nova York – uma estratégia de domesticação (VENUTI, 2008 [1995]) realizada pelo versionista. Consideramos, neste caso, que o grande distanciamento da canção original, por todos os motivos apontados nesta análise, tornou a versão muito autônoma (BRITTO, 1999). Isso, somado à alusão ao Central Park, faz com que “This Happy Madness” pareça ter sido escrita originalmente nos Estados Unidos por estadunidenses, perdendo-se, assim, o referencial de música e cultura brasileiras e levando aos ouvintes algo pouco novo ou inédito.

V - Algumas conclusões a partir das versões realizadas por Gene Lees

Gene Lees baseou suas versões no que chama de captar “o espírito da canção” (LEES, 1998), ciente de que nem sempre é possível realizar traduções literais – principalmente em canções, já que há um número de sílabas a ser mantido em cada verso – e de que há perdas no processo tradutório, como no caso do humor. Percebemos, também, um desejo de estabelecer rimas nas versões.

A versão “Quiet Nights of Quiet Stars” retratou bem a Bossa Nova para os estrangeiros, ainda que se tenha perdido a referência ao “Corcovado/ O Redentor, que lindo!”, já que Gene Lees teria tido receio de manter elementos que não fariam sentido para os ouvintes estadunidenses. A versão foi alterada dois anos depois, ganhando novo verso: “And a window that looks out on Corcovado/ Oh, how lovely!”. Assim, saiu o cenário do Rio de Janeiro, na voz de Astrud Gilberto, no disco *Getz/ Gilberto*.

A canção “Desafinado” está entre as canções bossa-novistas mais conhecidas e representativas do movimento no Brasil e no mundo. A versão “Off-Key”, realizada por Gene Lees, é mais próxima da canção original, no entanto, deixou de preservar a expressão “Bossa Nova”, pelo mesmo motivo das omissões de “Corcovado”. Já a versão “Slightly out of tune”, de Jon Hendricks e Jessie Cavanaugh, apresentou as palavras “Bossa Nova” e “Desafinado”, mas teve o restante da letra extremamente autônoma (BRITTO, 1999) em relação à canção original.

A versão “Someone to Light up My Life” teve muita autonomização (BRITTO, 1999) quanto ao sentido original, e elementos e características tipicamente bossa-novistas se perderam nesse processo, o qual se adéqua bem mais à noção de criação do que ao que é tido como reescritura na tradução, nos termos de Lefevere (1992).

A versão “This Happy Madness” foi a mais autônoma entre as versões realizadas por Lees e analisadas neste trabalho, apresentando, ainda, forte domesticação (VENUTI, 2008 [1995]). No entanto, acreditamos que esta domesticação não tenha sido prejudicial à difusão da Bossa Nova no exterior por dois motivos principais: a) Tom Jobim queria que sua música fosse universal e que, portanto, outros povos pudessem se identificar com ela; b) a canção original ainda apresentava características tradicionalistas; desse modo, mesmo no Brasil, já não estava entre as maiores representantes bossa-novistas.

Se considerarmos as versões “Someone to Light up My Life” e “This Happy Madness”, podemos dizer que Lees optou pela autonomização (BRITTO, 1999). Por outro lado, quanto a “Quiet Nights of Quiet Stars” e “Off-Key”, ele foi mais próximo em relação aos originais. No entanto, se utilizou de estratégias domesticadoras (VENUTI, 2008 [1995]), apagando elementos brasileiros importantes nestas últimas

versões citadas. Ainda assim, não houve grandes prejuízos quanto aos apagamentos: o termo “Bossa Nova” facilmente se tornou conhecido, e o estilo foi, aos poucos, se tornando mais identificável pelo público. E, por sua vez, a palavra “Corcovado” foi reinserida na versão a tempo de fazer sucesso com o novo verso.

5.3. Norman Gimbel

Norman Gimbel é um letrista estadunidense, nascido em 1927, no Brooklyn, em Nova York. Trabalhou com o editor David Blum, tendo seu primeiro *hit* em 1953, o qual se intitula “Ricochet Romance”. Posteriormente, foi contratado como compositor pela editora de Edwin Morris, quando teve seu primeiro grande sucesso, “Canadian Sunset”, com música de Eddie Heywood, em 1956. Depois, passou à editora de Frank Loesser, que o apresentou a Mark “Moose” Charlap, com quem escreveu os musicais para a Broadway *Whoop-Up* (1958) e *The Conquering Hero* (1961).

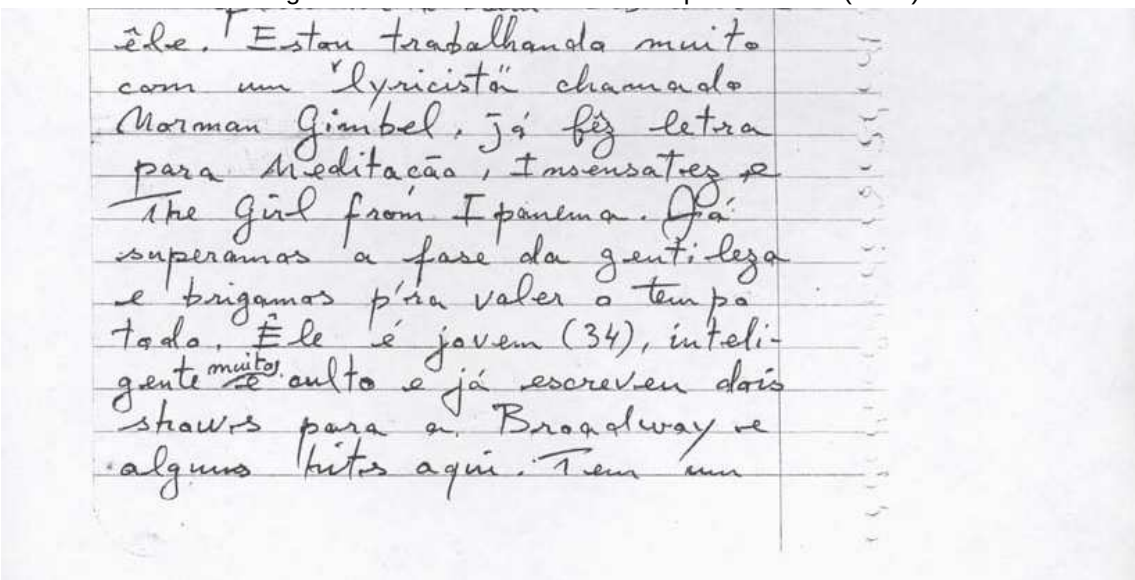
Em 1963, foi apresentado, através do pianista e editor Lou Levy, a Tom Jobim e a outros músicos brasileiros, como Luiz Bonfá, Carlinhos Lyra e Baden Powell. A partir desse encontro, Gimbel foi incumbido de fazer versões de algumas canções de Tom.

O letrista também teve letras em canções de filmes, como “Watch what happens” e “I will wait for you” (versão de canção francesa de Jacques Demy) no filme *The Umbrellas of Cherbourg* (1964), cujo título no Brasil foi “Os guarda-chuvas do amor”, e “It goes like it goes” no filme *Norma Rae*, de mesmo título no Brasil, que lhe rendeu o prêmio de Melhor Canção Original no Academy Awards. Escreveu letras para músicas de Charles Fox, como “Killing me softly with his songs”, sucesso na voz de Roberta Flacks, que conquistou o Grammy de Canção do Ano. Outras canções com Charles Fox estiveram presentes em séries de TV, como *Happy Days*, *Laverne & Shirley*, *Angie*, *The Paper Chase*, *Lifestyles of the rich and famous* e *Wonder Woman*. Entre suas composições para trilhas sonoras, algumas estão presentes nos filmes *Um duende no parque*, *A dama e o Vagabundo II* e *Como*

livrar-me de mamãe[63]. Como versionista, além da visibilidade quanto a canções da Bossa Nova, se destacou pela canção “Sway”, sucesso na voz de Dean Martin em 1954, versão de "¿Quién será?" (1953), um mambo do compositor Pablo Ruiz.[64]

Em carta a Vinícius de Moraes, já citada anteriormente, Tom Jobim fala sobre a experiência de ter Norman Gimbel como versionista de algumas de suas canções, comentando sobre os desentendimentos referentes a escolhas tradutórias:

Figura 5 – Trecho da carta de Tom para Vinicius (1993)[65]

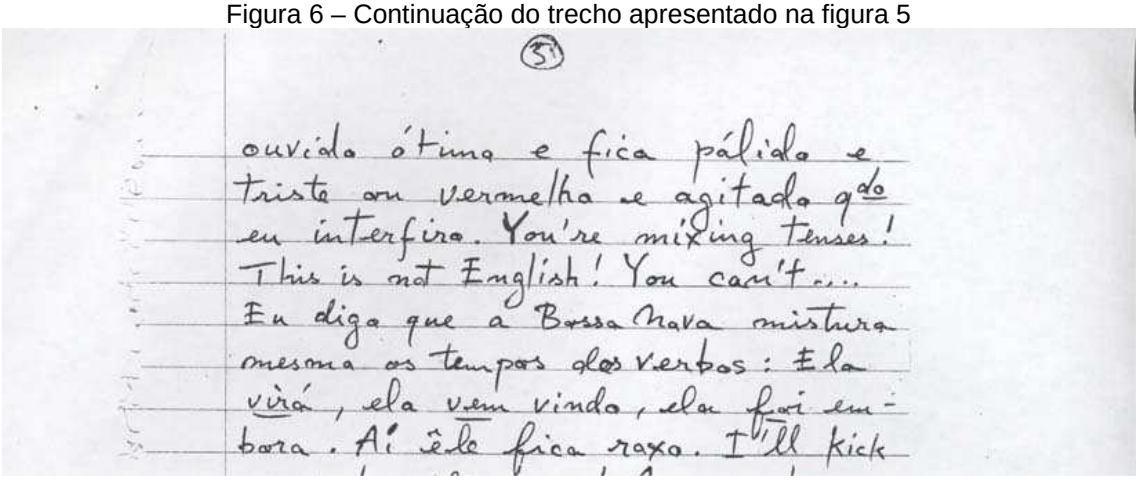

êle. Estou trabalhando muito
com um "lyricista" chamado
Norman Gimbel, já fez letra
para Meditação, Insensatez e
The Girl from Ipanema. Já
superamos a fase da gentileza
e brigamos p'ra valer o tempo
todo. Êle é jovem (34), inteli-
gente muito e culto e já escreveu dois
shows para a Broadway e
alguns hits aqui. Tem um

[63] As informações biográficas de Norman Gimbel podem ser encontradas no site Songwriters Hall of Fame, disponível em http://www.songwritershalloffame.org/exhibits/C47. Acesso em 06 de jul. de 2012.

[64] Informação disponível no Jornal *O Globo* online. Fonte: http://oglobo.globo.com/cultura/norman-gimbel-conseguiu-receber-41-dos-direitos-da-cancao-4340563. Acesso em 10 de jul. de 2012.

[65] Transcrição do trecho da carta: “Estou trabalhando muito com um “lyricista” chamado Norman Gimbel. Já fez letra pra Meditação, Insensatez e The Girl from Ipanema. Já superamos a fase da gentileza e brigamos p’ra valer o tempo todo. Êle é jovem (34), inteligente (muito) e culto e já escreveu dois shows para a Broadway e alguns hits aqui. Tem um ouvido ótimo e fica pálido e triste ou vermelho e agitado qdo eu interfiro. You’re mixing tenses! This is not English! You can’t... Eu digo que a Bossa Nova mistura mesmo os tempos dos verbos: Ela virá, ela vem vindo, ela foi embora. Aí êle fica roxo.”

Figura 6 – Continuação do trecho apresentado na figura 5


ouvido ótimo e fica pálido e
triste ou vermelho e agitado q^do
eu interfiro. You're mixing tenses!
This is not English! You can't....
Eu digo que a Bossa Nova mistura
mesmo os tempos dos verbos: Ela
virá, ela vem vindo, ela foi em-
bora. Aí êle fica roxo. I'll kick

A questão dos direitos autorais das canções e versões relacionadas a Norman Gimbel ainda é discutida. Em 2006, a editora Jobim Music[66] abriu um processo contra a Universal Music Publishing. Em entrevista ao jornal *Estadão* do dia 30 de dezembro de 2011[67], Ana Lontra Jobim, segunda esposa de Tom, comenta a situação:

> O versionista no caso (*Norman Gimbel*) se considera um autor original de umas seis músicas de Tom Jobim e Vinícius de Morais para as quais ele fez versões (*incluindo Garota de Ipanema*). Ele chega a autorizar versões de suas versões (e a ganhar por elas). O nosso processo é contra a Universal Music Publishing (que edita tais músicas). [...] Existe uma lei aqui, nos Estados Unidos, que diz que, depois de 28 anos de copyright, esse direito deve voltar para o autor. Só que, no caso, os direitos dessas músicas ficaram para o versionista, como se ele tivesse feito a música original. Ele é versionista, mas se considera um grande autor. Ele nunca foi a Ipanema. É de uma esperteza e de uma má-fé.

A reportagem do jornal *O Globo* do dia 18 de março de 2012[68] destaca que, até o ano de 1995, Gimbel recebia 16% dos direitos de execução de “The girl from Ipanema”, ficando Tom e Vinícius com mais de 20% cada um e o restante para a editora, hoje pertencente ao grupo Universal Music. Após aquele ano – um ano após a morte de Tom –, o versionista teria passado a receber 41%, renovando o *copyright* da canção como sendo originalmente de sua autoria. Recebeu, também, uma porcentagem nas versões em outras línguas, como "La fille d’Ipanema" e "La

[66] Site da editora Jobim Music, disponível em: http://www.libre.org.br/editora_view.asp?ID=184. Acesso em 11 de jul. de 2012.
[67] Disponível em: http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,viuva-de-tom-jobim-fala-sobre-implicacoes-juridicas-e-homenagens-ao-maestro,816914,0.htm. Acesso em 11 de jul. de 2012.
[68] Disponível em: http://oglobo.globo.com/cultura/norman-gimbel-conseguiu-receber-41-dos-direitos-da-cancao-4340563. Acesso em 11 de jul. de 2012.

ragazza di Ipanema". Em 2010, no entanto, a situação começou a se reverter: a Justiça estadunidense deu uma sentença favorável aos herdeiros de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, obrigando a Universal a ressarcir o que era de direito dos autores originais. Além disso, Gimbel deixou de receber pelas versões instrumentais.

O site de Tom Jobim[69] lista as seguintes canções que trazem Norman Gimbel como parceiro de Tom: “How Insensitive” (“Insensatez”, com Vinicius de Moraes); “The Girl from Ipanema” (“Garota de Ipanema”, com Vinicius de Moraes); “Meditation” (“Meditação”, com Newton Mendonça); “Drinking Water” (“Água de beber”, com Vinicius de Moraes); “The Song of the Sabia” (“Sabiá”, com Chico Buarque); “Jazz ‘n’ samba” (“Só danço samba”, com Vinicius de Moraes).

Analisaremos, a seguir, as canções supracitadas, com exceção de “Só danço samba”/ “Jazz ‘n’ samba”, pois a versão não faz parte da compilação *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*.

I – “Insensatez”/ “How Insensitive”

Quadro 16 – Apresentação da canção “Insensatez”
e de sua respectiva versão para a língua inglesa

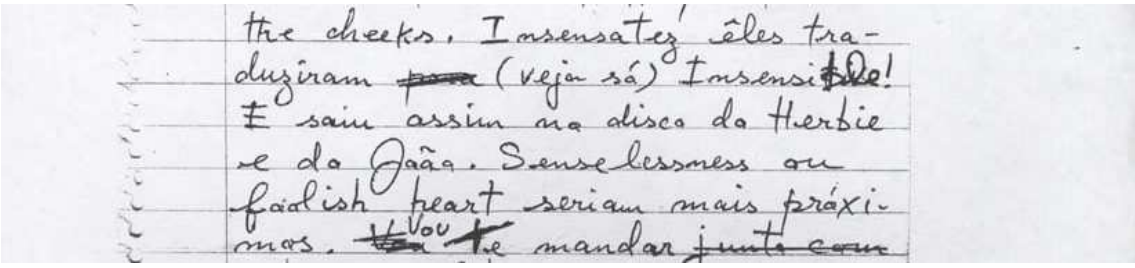
Insensatez	*How Insensitive*
A insensatez A	How insensitive
Que você fez A	I must have seemed
Coração mais sem cuidado B	When she told me that she loved me
Fez chorar de dor C	How unmoved and cold
O seu amor C	I must have seemed
Um amor tão delicado B	When she told me so sincerely
Ah, por que você D	Why? She must have asked
Foi fraco assim D	Did I just turn
Assim tão desalmado B	And stare in icy silence?
Ah, meu coração E	What was I to say
Quem nunca amou F	What can you say
Não merece ser amado B	When a love affair is over
Vai meu coração E	Now she's gone away
Ouve a razão E	And I'm alone
Usa só sinceridade G	With a memory of her last look
Quem semeia vento, H	Vague and drawn and sad
Diz a razão, E	I see it still
Colhe sempre tempestade G	All her heartbreak in that last look

[69] Disnponível em: http://www.jobim.com.br/cgi-bin/clubedotom/musicas3.cgi. Acesso em 11 de jul. de 2012.

Vai, meu coração E Pede perdão E Perdão apaixonado B Vai, porque quem não E Pede perdão E Não é nunca perdoado B (JOBIM & MORAES, 1961)	*Ah, por que você* *Foi* ***falso*** *assim* *Assim tão desalmado* What was I to do what can one do When a love affair is over (JOBIM, MORAES, GIMBEL, 1963)

As diferenças entre canção original e versão começam a aparecer já em seus títulos. “Insensatez” indica ação sem pensar, incoerente com a razão; já “insensitive”, ainda que se assemelhe à palavra “insensatez” no português, está mais relacionada à noção de insensibilibade, sendo algo mais voltado para sentimentos do que para a razão. Em carta a Vinicius de Moraes, já citada anteriormente, Tom Jobim acha absurdo quererem (não diz quem, mas dá a entender que se refere a Gimbel) traduzir a canção como “How insensible”:

Figura 7 – Trecho da carta de Tom para Vinicius (1963)[70]


the cheeks. Insensatez êles tra-
duziram ~~para~~ (veja só) Insensi~~ble~~!
E saiu assim no disco do Herbie
e do João. Senselessness ou
foolish heart seriam mais próxi-
mos. ~~Vou~~ Vou te mandar ~~junto com~~

Na verdade, “insensible” seria realmente a tradução mais próxima para “insensatez”, tratando-se de um falso cognato, mas Tom não sabia disso ou considerou apenas a questão da cantabilidade – considerando este aspecto, “insensitive”, de fato, se encaixa melhor.

Na canção original, ainda que se use a terceira pessoa, o eu lírico fala com o próprio coração, culpando-o pela falta de razão (“A insensatez/ Que você fez/ Coração mais sem cuidado”). O eu lírico percebe o quanto foi insensato com a pessoa amada e quer pedir perdão. Na versão, o eu lírico fala em primeira pessoa, perdendo-se a conversa com o coração e o leve humor que havia no contraste e no

[70] Transcrição do trecho da carta: “Insensatez êles traduziram ~~para~~ (veja só) Insensi**ble**! E saiu assim no disco do Herbie e do João. Senselessness ou foolish heart seriam mais próximos.”

desentendimento entre coração (sentimento) e mente (razão, sensatez). Onde inicialmente o eu lírico manifestava seu desejo de pedir perdão, o eu lírico da versão apenas constata que a amada se foi.

Perdem-se também as mensagens em tom de provérbios, as frases de constatação do eu lírico que funcionam como morais da canção, comumente presentes em canções bossa-novistas: “Quem semeia vento,/ Diz a razão,/ Colhe sempre tempestade”, provérbio muito conhecido no Brasil, e “Vai, porque quem não/ Pede perdão/ Não é nunca perdoado”. Ainda que tendo ciência da dificuldade de reproduzir essas frases em outra língua e em outra cultura, não há sinais de que o versionista tenha se preocupado em traduzi-las. Desse modo, consideramos essas omissões uma escolha domesticadora (VENUTI, 2008 [1995]).

Podemos perceber que Tom Jobim e Vinicius de Moraes estabeleceram rimas na canção original. Já na versão, elas não foram priorizadas.

Como não há correspondência direta de sentido entre versos originais e em inglês, fizemos uma tradução livre com o significado geral de cada verso da versão, para melhor compreensão do leitor:

Quadro 17 - Tradução livre proposta para a canção “Insensatez”

Insensatez	*Que insensível* (Tradução livre)
A insensatez Que você fez Coração mais sem cuidado Fez chorar de dor O seu amor Um amor tão delicado Ah, porque você Foi fraco assim Assim tão desalmado Ah, meu coração Quem nunca amou Não merece ser amado Vai meu coração Ouve a razão Usa só sinceridade Quem semeia vento, Diz a razão, Colhe sempre tempestade Vai, meu coração Pede perdão Perdão apaixonado Vai porque quem não	Que insensível Eu devo ter parecido Quando ela disse que me amava Que indiferente e frio Eu devo ter parecido Quando ela me disse tão sincera Por quê? Ela deve ter se perguntado Eu simplesmente me virei E olhei para o vazio em gélido silêncio O que eu deveria dizer O que você pode dizer Quando um caso de amor se acaba Agora ela se foi E estou sozinho Com a memória do seu ultimo olhar Vago e confuso e triste, Eu o vejo parado, Todo o seu coração partido no seu último olhar *Ah, porque você* *Foi **falso** assim* *Assim tão desalmado* O que eu poderia fazer

Pede perdão Não é nunca perdoado (JOBIM & MORAES, 1961)	O que alguém pode fazer Quando um caso de amor se acaba

Na versão presente no disco *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*, Tom canta uma parte da última estrofe sozinho e em português: “Ah, por que você/ Foi **falso** assim/ Assim tão desalmado”. Em vez da palavra “fraco”, como na canção original, usou-se a palavra “falso”. Assim, a voz de Tom Jobim é como uma voz externa que interage com o eu lírico e que, de certa forma, condena sua atitude. Além desse significado interno, há outro que já comentamos na análise da versão de “Desafinado”, que é a importância de Tom inserir sua voz e, neste caso, o português brasileiro em uma canção bossa-novista, dividindo-a com Frank Sinatra, nos Estados Unidos. Trata-se, neste caso, do reconhecimento de Tom como referência mundial da Bossa Nova, da afirmação da Bossa Nova como estilo musical internacional e da língua portuguesa como mais uma representante da identidade cultural brasileira no mundo.

II - “Meditação” / “Meditation”

Quadro 18 – Apresentação da canção “Meditação”
e de sua respectiva versão para a língua inglesa

Meditação	*Meditation*
Quem acreditou A No amor, no sorriso, na flor B Então sonhou, sonhou... A E perdeu a paz C O amor, o sorriso e a flor B Se transformam depressa demais C Quem, no coração, D Abrigou a tristeza de ver E Tudo isto se perder E E na solidão D Procurou um caminho e seguiu F Já descrente de um dia feliz G Quem chorou, chorou A E tanto que seu pranto já secou A Quem depois voltou A	In my loneliness A When you're gone and I'm all by myself B And I need your caress A I just think of you C And the thought of you holding me near D Makes my loneliness soon disappear D Though you're far away E I have only to close my eyes F And you are back to stay E I just close my eyes F And the sadness that missing you brings G Soon is gone and this heart of mine sings G Yes I love you so H And that for me is all I need to know H I will wait for you C

Ao amor, ao sorriso e à flor B Então tudo encontrou A Pois a própria dor B Revelou o caminho do amor B E a tristeza acabou A (JOBIM & MENDONÇA, 1959)	Till the sun falls from out of the sky E For what else can I do C I will wait for you C Meditating how sweet life will be I When you come back to me I (JOBIM, MENDONÇA, GIMBEL, 1966)

As canções apresentam diferentes situações, diferentes “meditações”. A canção original é uma reflexão quanto ao ciclo das relações amorosas na vida. A primeira estrofe traz a paixão, a segunda a decepção e a tristeza do amor desfeito, e a última conclui de maneira positiva, com o pranto que seca, a dor superada e a renovada crença no amor que chega.

A versão, por sua vez, trata do momento em que o eu lírico está sozinho e se concentra na lembrança da pessoa amada e na ideia de estar com ela novamente.

Diante disso, notamos que o versionista optou por escrever nova letra para a canção original (FRANZON, 2008), de modo que o processo tradutório envolveu muito mais autonomização que aproximação (BRITTO, 1999).

Enquanto a versão fala, de maneira mais restrita, sobre uma situação amorosa, a canção original também reflete sobre o amor, mas de maneira tipicamente bossa-novista, usando elementos como “o amor, o sorriso e a flor”, os sonhos, o coração.

Muitas canções bossa-novistas apresentam em suas letras começo, meio e fim ou trazem uma frase de conclusão, de constatação de algo, como um provérbio. Isso acontece nas três canções de Tom Jobim com Newton Mendonça, “Desafinado” (“Que no peito dos desafinados/ Também bate um coração”), “Meditação” (“Pois a própria dor/ Revelou o caminho do amor/ E a tristeza acabou”) e “Samba de uma nota só” (“E quem quer todas as notas/ Ré, mim, fá, sol, lá, si, dó/ Fica sempre sem nenhuma/ Fique numa nota só”). Na versão “Meditation”, o versionista não preservou esse aspecto da canção original, o qual é característico do estilo.

Podemos perceber, na canção original, o desejo dos compositores de estabelecerem rimas. Na versão, vimos que elas eram prioridade para Gimbel, em detrimento do sentido, por exemplo (ainda que o versionista não tenha mantido a mesma estrutura rímica).

Diante da diferença de sentido entre as canções e à falta de correspondência de ideia entre verso original e verso da versão, apresentamos abaixo nossa tradução livre de “Meditation”:

Quadro 19 - Tradução livre proposta para a canção “Meditação”

Meditação	*Meditação* (Tradução livre)
Quem acreditou No amor, no sorriso, na flor Então sonhou, sonhou... E perdeu a paz O amor, o sorriso e a flor Se transformam depressa demais Quem, no coração Abrigou a tristeza de ver Tudo isto se perder E, na solidão Procurou um caminho e seguiu Já descrente de um dia feliz Quem chorou, chorou E tanto que seu pranto já secou Quem depois voltou Ao amor, ao sorriso e à flor Então tudo encontrou Pois, a própria dor Revelou o caminho do amor E a tristeza acabou (JOBIM & MENDONÇA, 1959)	Na minha solidão Quando você vai embora e me deixa completamente sozinho E eu preciso do seu carinho Eu apenas penso em você E o pensamento de você me abraçando apertado Faz minha solidão desaparecer rapidamente Apesar de você estar longe Eu preciso apenas fechar meus olhos E você está de volta para ficar Eu apenas fecho meus olhos E a tristeza que a saudade de você traz Rapidamente se vai e esse meu coração canta Sim, eu te amo tanto E isso pra mim é tudo o que eu preciso saber Vou esperar por você Até que o sol caia do céu Porque o que mais eu posso fazer? Vou esperar por você meditando Que doce será a vida Quando você voltar para mim

A canção original apresentava elementos bossa-novistas – como dissemos, “o amor, o sorriso e a flor” e a frase-provérbio final – que não foram preservadas na versão. Por essa razão, consideramos “Meditation” predominantemente domesticadora, nos termos de Venuti (2008 [1995]), afastando-se não somente da canção original, como também de características que seriam identificadoras do estilo da Bossa Nova.

III - “Garota de Ipanema”/ “The Girl from Ipanema”

Quadro 20 – Apresentação da canção “Garota de Ipanema”
e de sua respectiva versão para a língua inglesa

Garota de Ipanema	*The Girl from Ipanema*
Olha que coisa mais linda A Mais cheia de graça B É ela menina A’ Que vem e que passa B Num doce balanço, a caminho do mar C	Tall and tan and young and lovely The girl from Ipanema goes walking And when she passes, each one she passes goes "a-a-ah!"
Moça do corpo dourado D Do sol de Ipanema E O seu balançado D é mais que um poema E É a coisa mais linda que eu já vi passar F	When she walks she's like a samba that Swings so cool and sways so gentle that when she passes, each one she passes goes "u-u-uh!"
Ah, porque estou tão sozinho G Ah, porque tudo é tão triste H Ah, a beleza que existe H A beleza que não é só minha G’ Que também passa sozinha G’	Uh, but I watch her so sadly How can I tell her I love her? Yes, I would give my heart gladly But each day when she walks to the sea She looks straight ahead not at me
Ah, se ela soubesse I Que quando ela passa B O mundo inteirinho se enche de graça B E fica mais lindo J Por causa do amor K	Tall and tan and young and lovely The girl from Ipanema goes walking And when she passes I smile, But she doesn't see She just doesn't see No she doesn't see
(JOBIM & MORAES, 1962)	(JOBIM, MORAES, GIMBEL, 1967)

A versão de “Garota de Ipanema” manteve a situação original, na qual o eu lírico observa e descreve uma garota em Ipanema caminhando na direção do mar, sem olhar ou dar atenção para o eu lírico.

Quanto à forma, por outro lado, houve mudanças significativas. O versionista não manteve a combinação prosódica (FRANZON, 2008) entre número de sílabas e número de notas inicial, a não ser na terceira estrofe. Ocorre a utilização de palavras predominantemente monossilábicas, como é comum na língua inglesa (BRITTO, 1999; RENNÓ, 2003), como podemos perceber abaixo, contando a quantidade de notas dentro de um mesmo trecho harmônico em cada canção:

Quadro 21 - Cotejamento entre o número de sílabas presente no original e na tradução

O-lha que coi-sa mais lin-da mais chei-a de gra-ça 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 Tall and tan and young and lovely the girl from 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Além disso, ainda em relação ao aspecto formal, podemos notar que a canção original traz rimas, as quais não tiveram representação na versão.

A primeira estrofe da versão explicita as características da mulher observada: “Tall and tan and young and lovely” (“Alta e bronzeada e jovem e adorável”). Essa explicitação permite que os estadunidenses tenham em mente, já no início da canção, uma imagem ideal de mulher brasileira – especialmente a mulher carioca. Na canção original, há uma descrição na segunda estrofe, de maneira mais metafórica e menos direta que a que se fez na primeira estrofe da versão: “Moça do corpo dourado/ Do sol de Ipanema/ O seu balançado/ É mais que um poema”. Entendendo que essa explicitação é informação cultural para o ouvinte, consideramos essa escolha de descrever a mulher já nos primeiros versos uma estratégia estrangeirizadora, nos termos de Venuti (2008 [1995]).

A primeira estrofe traz, ainda, a imagem da mulher passando e sendo admirada: “The girl from Ipanema goes walking/ And when she passes, each one she passes goes ‘a-a-ah!’” (“A garota de Ipanema vai andando/ E quando ela passa, cada um por quem ela passa diz ‘a-a-ah!”). A interjeição ‘a-a-ah!’ é muito comum na forma de expressão dos estadunidenses, podendo essa escolha tradutória ser considerada uma domesticação (VENUTI, 2008 [1995]). Essa foi a maneira encontrada pelo versionista para reproduzir o suspiro de admiração dos homens na praia observando a garota, como ficava implítcito na letra original. Esta, juntamente com a harmonia e a interpretação do cantor propositalmente “arrastada”, já traria uma lembrança onomatopaica, com uma sugestão de admiração pela mulher que passa (“É a coisa mais linda que eu já vi ‘passssaaar’...”). Seria como se pudéssemos ver a cena do eu lírico sentado à beira da praia de Ipanema, comentando com um amigo sobre a mulher que vai passando, com sua cabeça

acompanhando o movimento leve da moça, e sua fala distraidamente se embargando de admiração.

A segunda estrofe da versão compara o balanço do andar da garota que passa ao ritmo característico do Brasil, o samba, do qual veio – e como também é considerada – a Bossa Nova: "When she walks she's like a samba that/ Swings so cool and sways so gentle that" (Quando ela anda, ela é como um samba que/ Balança tão leve e oscila tão suave que). Ainda que o samba não tivesse sido mencionado na canção original, consideramos sua inserção uma estratégia estrangeirizadora (VENUTI, 2008 [1995]), lembrando ou fornecendo ao onvinte a informação de que a garota, a canção, o cenário de Ipanema são representativos do Brasil, a terra do samba. A escolha é mais uma explicitação para o ouvinte estrangeiro de algo que não era necessário dizer para o ouvinte da canção original, já a par de seu contexto.

A terceira estrofe é a única que apresenta combinação prosódica em relação ao número de notas da canção original. A solidão e a tristeza mencionadas nos dois primeiros versos da canção original são representadas no primeiro verso da versão: "Uh, but I watch her so sadly" (Ah, mas eu a observo tristemente). O segundo e o terceiro versos acrescentam novas informações não presentes na canção original, fazendo com que o eu lírico deixe de apenas admirar a garota que caminha pela praia – que seria, na verdade, uma representação das garotas brasileiras/cariocas[71] – e passe a demonstrar um sentimento de amor mais profundo e relacionado a uma mulher específica: "How can I tell her I love her/ Yes, I would give my heart gladly" (Como posso dizer que a amo?/ Sim, eu daria meu coração com prazer). Se na canção original o fato de o eu lírico não se relacionar com a garota é apenas uma constatação ("A beleza que não é só minha/ Que também passa sozinha"), na versão a falta de correspondência da menina é explicitada nos últimos versos da estrofe, como algo que incomoda o eu lírico: "But each day when she walks to the sea/ She looks straight ahead not at me" (Mas todo dia quando ela caminha em direção ao mar/ Ela olha em frente, não para mim). Quanto à forma, percebemos

[71] Apesar de sabermos que uma mulher específica, Helô Pinheiro, pode ser considerada a musa inspiradora da canção "Garota de Ipanema", acreditamos que ela apenas represente as garotas brasileiras ou, mais especificamente, cariocas, da praia. Segundo a irmã de Tom Jobim, "chamou a atenção de Tom a silhueta esguia de uma moça que passava, a caminho do mar. Mostrou-a a Vinicius. Era talvez como muitas outras moças que passavam por ali. Mas foi ela, Heloísa Eneida, a síntese desse momento que Tom e Vinicius viviam." (JOBIM, 1996, p. 95).

também, nesta estrofe, uma intenção de se estabelecerem rimas (“sadly”/ “gladly”, “sea”/ “me”), o que não aparece no restante da versão.

A última estrofe tem, nos dois primeiros versos, a repetição dos versos iniciais da canção. O terceiro verso se priva da graça de que se enche o mundo para enfatizar novamente a não correspondência da garota quanto ao amor do eu lírico: “And when she passes I smile, but she doesn’t see” (E quando ela passa eu sorrio, mas ela não vê). A canção deixa de se concluir com o amor (“Por causa do amor”) e o faz de maneira menos positiva: “She just doesn’t see” (Ela simplesmente não vê). Essa diferença de perspectiva do eu lírico da canção em português e do eu lírico da canção em inglês aparece de maneira contrastiva na versão presente no disco *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*, na qual se alternam versos em inglês, cantados por Sinatra, e versos em português, cantados por Tom Jobim, prevalecendo, como verso final, “Por causa do amor”.

O nome do bairro “Ipanema”, localizado na Zona Sul do Rio de Janeiro, foi mantido na versão graças à insistência de Tom Jobim:

> Gimbel não falava português e seu espanhol mal o salvaria de passar fome num restaurante mexicano. Não sabia patavina do Brasil, só conhecia o Rio de cartão-postal e nunca ouvira falar em Ipanema. Para ele, “Ipanima” soava como Ipana, que era uma popular marca de dentifrício americano. Tirando os outros por si, garantiu que ninguém nos Estados Unidos se interessaria por uma canção que falava de um lugar que nem se sabia onde ficava. Enquanto Tom tentava argumentar, o motorista de táxi (bem Nova York dos velhos tempos) meteu o nariz na conversa. Virou-se para trás e disse para Tom: “Mister, seu amigo tem razão. Quem já ouviu falar nessa tal de Ipanima?”. Mas Jobim não arredou pé. O nome “Ipanema” precisava ficar. E não só na letra como no título – que tinha que ser “The Girl from Ipanema”. Insistiu tanto que Gimbel, para quem, no fundo, tanto fazia, deu de ombros e cedeu. (CASTRO, 2001, p. 121).

A escolha de manter o nome do bairro carioca “Ipanema” foi de grande importância para a visibilidade do Brasil e da cultura brasileira no mundo. Podemos entender a aceitação do termo pelos ouvintes estrangeiros – de vários países, línguas e culturas, inclusive – como um reconhecimento do Brasil como um lugar importante no mundo, de que se ouve falar, cuja cultura é mencionada em canção em diversos meios culturais. Se ninguém nunca ouvira falar “nessa tal de Ipanima”, que se criasse a oportunidade de ouvir, então. Desse modo, a opção pela estrangeirização (VENUTI, 2008 [1995]), defendida com veemência por Tom Jobim neste caso, possibilitou aos ouvintes estrangeiros conhecer algo novo.

Como dissemos anteriormente, no disco *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*, a canção “The Girl from Ipanema” foi gravada em inglês (Sinatra) e português (Tom), como pode ser visto no quadro abaixo:

Quadro 22 - Versão da canção “The Girl from Ipanema” no disco *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*

The Girl from Ipanema

Tall and tan and young and lovely
The girl from Ipanema goes walking
And when she passes, each one
she passes goes "a-a-ah!"

When she walks she's like a samba that
Swings so cool and sways so gentle that
When she passes, each one
She passes goes "u-u-uh!"

Uh, but I watch her so sadly
How can I tell her I love her?
Yes, I would give my heart gladly
But each day when she walks to the sea
She looks straight ahead not at me

Tall and tan and young and lovely
The girl from Ipanema goes walking
And when she passes I smile,
But she doesn't see
Doesn't see

Olha que coisa mais linda
Mais cheia de graça
É ela menina
Que vem e que passa
Num doce balanço, a caminho do mar

Moça do corpo dourado
Do sol de Ipanema
O seu balançado
É parece um poema
É a coisa mais linda que eu já vi passar

Uh, but I watch her so sadly
Ah, por que tudo é tão triste?
Yes, I would give my heart gladly
But each day when she walks to the sea
She looks straight ahead not at me

Tall, tan, young, lovely
The girl from Ipanema goes walking
And when she passes I smile,
But she doesn't see
Por causa do amor
She just doesn't see

Nem olha pra mim She never sees me *Por causa do amor* *Itálico:* trecho cantado por Tom Jobim **Negrito:** trecho cantado por Tom e Sinatra juntos

A canção “Garota de Ipanema” é a composição bossa-novista mais conhecida no mundo (CASTRO, 1990, 2001; JOBIM, 1996). Diante disso, podemos perceber, na gravação da versão no disco com Frank Sinatra, a intenção de explorá-la ao máximo, colocando-a como a primeira faixa do disco, utilizando canção original e versão e, o que mais se destaca, a voz de Tom Jobim. Essa gravação, que coloca Tom e Sinatra juntos – podemos dizer que no mesmo patamar – é o grande reconhecimento de Tom Jobim como um representante da música, da língua e da cultura brasileiras, as quais alcançaram a universalidade, como Tom sempre desejou.

IV - “Sabiá”/ “The Song of the Sabia”

Quadro 23 – Apresentação da canção “Sabiá”
e de sua respectiva versão para a língua inglesa

Sabiá	*The Song of the Sabia*
Vou voltar Sei que ainda vou voltar Para o meu lugar Foi lá e é ainda lá Que eu hei de ouvir cantar uma sabiá	I'll go back I know now that I'll go back That my place is there, And there it will always be There where I can hear the song of the sabia.
Vou voltar Sei que ainda vou voltar Vou deitar à sombra de uma palmeira Que já não há Colher a flor que já não dá E algum amor talvez possa espantar As noites que eu não queria E anunciar o dia	I'll go back I know now that I'll go back I will lie in the shadow of a palm That's no longer there And pick a flower that doesn't grow And maybe someone's love will speak the night The lonely unwanted light that may bring me Through the new day
Vou voltar Sei que ainda vou voltar Não vai ser em vão Que fiz tantos planos de me enganar	I'll go back I know now that I'll go back They won't be in vain All the plans I made to deceive myself

Como fiz enganos de me encontrar Como fiz estradas de me perder Fiz de tudo e nada de te esquecer (JOBIM & BUARQUE, 1968)	All the roads I made just to lose myself All the love I made to forget myself Those mistakes I made just to find myself. (JOBIM, GIMBEL, BUARQUE, 1969)

A música “Sabiá” se difere muito das outras de Tom Jobim, até mesmo pela data – 10 anos depois do início da Bossa Nova –, o que implica outro contexto musical, social e político. Ela foi composta em 1968, tendo a melodia de Tom Jobim e a letra de Chico Buarque. A princípio, a música se chamaria “Gávea”, como o bairro do Rio de Janeiro (MAMMÍ, 2004).

A data de sua composição marca a volta de Jobim ao Brasil depois das primeiras gravações com Frank Sinatra: a volta a um Brasil diferente do que ele havia deixado. Nesse contexto, sob a presidência ditatorial do general Arthur Costa e Silva, o país enfrentava protestos e pesada repressão (KOSHIBA & PEREIRA, 1994).

Em setembro de 1968, Tom Jobim foi convidado para ser jurado do III Festival Internacional da Canção, que aconteceria no Maracanãzinho e seria transmitido pela Rede Globo. Como motivo justo para recusar o convite, decidiu inscrever a canção “Gávea”, agora “Sabiá”, nome trocado pelo próprio Tom Jobim a partir da letra de Chico Buarque, que parafraseava a “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias. (MAMMÌ, 2004). Durante o evento, a canção foi interpretada pelas cantoras Cynara e Cybele, com arranjo de Eumir Deodato, Radamés Gnattali ao piano, regência de Mário Tavares e orquestra da TV Globo. Na ocasião, a apresentadora Norma Blum anunciou a música com o seguinte tema: “No lugar onde deixou sua amada, o canto do sabiá parece chamá-la para o amor que ainda existe”. Desse modo, a canção foi considerada pelo público como alienada, um descaso em relação à situação política que o país enfrentava. Já a canção intitulada “Pra não dizer que não falei das flores” – à época, conhecida como “Caminhando”, de Geraldo Vandré –, que nitidamente representava um protesto, foi muito aclamada. No entanto, o prêmio de primeiro lugar foi de “Sabiá”. O resultado foi recebido em meio a vaias do público, já que a música de Geraldo Vandré ficou como segunda colocada (MAMMÌ, 2004).

Na versão, podemos perceber que o conteúdo foi priorizado em detrimento da forma: o versionista optou por uma tradução mais literal, não se preocupando, por exemplo, em reproduzir as rimas.

A primeira estrofe apresenta pequenas modificações em relação à canção original. O eu lírico *agora* sabe que irá voltar para seu lugar que é lá e *sempre* (e não "ainda") será, onde pode ouvir a canção de um sabiá.

Na segunda estrofe, os três últimos versos ficaram um pouco confusos: "And maybe someone's love will speak the night/ The lonely unwanted light that will bring me/ Through the new day" (E talvez o amor de alguém irá dizer a noite/ A solitária e indesejada luz que irá me trazer/ Ao novo dia).

Os versos que sofreram maior alteração foram os útlimos três da última estrofe, porém é possível perceber a intenção do versionista de preservar a ideia de cada verso original: "Como fiz enganos de me encontrar/ Como fiz estradas de me perder/ Fiz de tudo e nada de te esquecer", que foram traduzidos como "All the roads I made just to lose myself/ All the love I made to forget myself/ Those mistakes I made just to find myself" (Todas os caminhos que eu fiz apenas para me perder/ Todo o amor que eu fiz para me esquecer/ Aqueles erros que cometi apenas para me encontrar). E as rimas paralelas da letra original tiveram, na versão, uma única representação, na verdade, a partir do recurso da repetição.

Destacamos, também, na gravação presente no disco *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*, a representação do canto do sabiá no início e no fim da canção a partir do som de uma flauta transversa, dando suporte ao significado da canção e de "sabiá" como um pássaro, em uma combinação semântico-reflexiva (FRANZON, 2008).

Um ponto a ressaltar é a não tradução da palavra "sabiá". Este pássaro, além de se destacar pelo canto, representa muito o Brasil e sua fauna. Pertence à família *Turdidae*, assim como o melro, o *blackbird* deu nome a uma música de Paul McCartney, creditada a Lennon/McCartney, também gravada em 1968. Uma possível tradução seria "thrush", nome dado aos sabiás na língua inglesa, mas, não sendo um pássaro comum nos Estados Unidos, uma escolha domesticadora substituiria a ave eminentemente brasileira por outra com habitat no país de chegada. No entanto, o versionista fez uma escolha estrangeirizadora (VENUTI,

2008 [1995]), levando um elemento muito característico da cultura brasileira para a cultura de chegada.

Desse modo, ainda que a versão seja ouvida em um contexto diferente, o ouvinte estrangeiro é capaz de interpretar a canção como uma expressão de saudade da sua terra e, com a permanência do nome “sabiá”, pode inferir que o eu lírico faz parte de um país de língua e cultura diferentes da sua: a cultura brasileira.

V - “Água de beber”/ “Drinking Water”

Quadro 24 – Apresentação da canção “Água de beber”
e de sua respectiva versão para a língua inglesa

Água de beber	*Drinking Water*
Eu quis amar, mas tive medo A E quis salvar meu coração B Mas o amor sabe um segredo A O medo pode matar o seu coração B Água de beber Água de beber camará Água de beber Água de beber camará Eu nunca fiz coisa tão certa C Entrei pra escola do perdão D A minha casa vive aberta C Abri todas as portas do coração D Água de beber Água de beber camará Água de beber Água de beber camará Eu sempre tive uma certeza E Que só me deu desilusão F É que o amor é uma tristeza E Muita mágoa demais para um coração F Água de beber Água de beber camará Água de beber Água de beber camará (JOBIM & MORAES, 1961)	Your love is rain my heart the flower A I need your love or I will die B My very life is in your power A Will I wither and fade or bloom to the sky B Água de beber Give the flower water to drink Água de beber Give the flower water to drink The rain can fall on distant deserts C The rain can fall upon the sea D The rain can fall upon the flower C’ Since the rain has to fall let it fall on me D Água de beber Água de beber camará Água de beber Água de beber camará (JOBIM, MORAES, GIMBEL, 1969)

Na versão de “Água de beber”, o versionista optou por escrever nova letra a partir da música original (FRANZON, 2008). Desse modo, apenas a parte musical e a expressão “água de beber” remetem à canção original. Como destacamos no Capítulo II, segundo Lefevere (1992), a tradução seria naturalmente um processo de reescritura, uma vez que passa pela interpretação do tradutor, além de envolver interesses ideológicos externos. Entretanto, o que ocorreu nessa versão foi algo muito mais próximo de uma criação do que de uma tradução, ou seja, nos termos de Britto (1999), o processo foi muito mais uma autonomização do que uma aproximação do texto de partida. Indício claro disso é a supressão de uma estrofe na versão.

Em “Água de beber”, o eu lírico faz reflexões sobre o amor, confessa seu medo de amar, mas julga esse medo prejudicial, diz que se deve perdoar e abrir o coração e que pensar que o amor é uma tristeza traz desilusão e mágoa. Essa “água de beber” se refere à bebida alcoólica – conforme comenta o próprio Vinicius de Moraes[72] –, como se o eu lírico fosse fazendo suas constatações sobre o amor, possivelmente conversando com um amigo (“camará”, redução coloquial de “camarada”[73]) e, após cada estrofe, desse um gole na bebida.

Já em “Drinking Water”, o eu lírico compara seu coração a uma flor e o amor da pessoa amada à chuva, dizendo que, assim como a flor depende da chuva, seu coração depende do amor daquela pessoa, como pode ser visto na primeira estrofe, em sua tradução livre: “Seu amor é chuva/ Meu coração é flor/ Eu preciso do seu amor ou vou morrer/ Minha vida está em seu poder/ Irei murchar e perecer ou florescer até o céu?”. Após o refrão, a estrofe seguinte traz o argumento do eu lírico de que a pessoa a quem se dirige deve amá-lo, como mostra nossa tradução livre: “A chuva pode cair em desertos distantes/ A chuva pode cair sobre o mar/ A chuva pode cair sobre a flor/ Já que a chuva tem que cair, que caia sobre mim”. Ou seja, se a chuva tem que cair, que não seja em vão como em um deserto improdutivo ou no mar já abundante de água, que caia sobre a flor, à qual o eu lírico se compara: “Give the flower water to drink” (Dê à flor àgua para beber).

[72] Disponível no DVD de Tom, Vinicius, Toquinho e Miúcha (2002 [1978]).

[73] O Dicionário Aurélio traz, como definição de “camará”, o seguinte: “sm. Bras. Bot. Arbusto verbenáceo de folhas aromáticas; cambará” (AURÉLIO, 1999). No entanto, baseando-nos no contexto da canção, não acreditamos que os compositores tenham utilizado essa palavra com a intenção de que tivesse esse significado.

A versão teria deixado de ser uma reflexão sobre o amor e seus percalços e ganhado uma nova roupagem a partir de metáforas relacionadas à natureza, o que não deixa de ser uma referência a elementos comumente presentes em letras bossa-novistas. Porém, não chegamos a considerar essa escolha uma forma de estrangeirização, já que nada disso estava presente na canção original.

Quanto à forma, vale destacar que o versionista, diferentemente do que fez com o conteúdo original, representou as rimas.

Embora “Drinking Water” tenha sido muito modificada em relação ao conteúdo da canção original, destacamos a relevância da manutenção da repetida expressão “água de beber, camará”. Perderam-se o contexto e o sentido original de bebida alcoólica: na versão, a expressão se refere à água que dá vida, da qual a flor depende etc. Entretanto, “água de beber, camará”, preservada em língua portuguesa, cantada por Frank Sinatra – isto é, com o aval de um ícone musical mundialmente consagrado – é, para nós, a afirmação da identidade cultural brasileira diante do mundo a partir do reconhecimento da língua. Ao mesmo tempo, uma vez que a Bossa Nova foi alcançando sucesso e reconhecimento nos Estados Unidos e mundo, a identidade brasileira presente no trecho em português brasileiro na voz de Sinatra também o (re)consagra.

VI – Algumas conclusões a partir das versões realizadas por Norman Gimbel

Vimos que, em “How Insensitive”, as modificações começam já pela alteração de sentido no título. Ainda que a situação inicial tenha sido parcialmente mantida – ou seja, o fato de o eu lírico lamentar a maneira como tratou a pessoa amada, a entristecendo –, não tiveram representação, na versão, a fala direcionada ao coração (terceira pessoa) nem o pedido de perdão ao final nem os provérbios. A ausência deste último item deixou de levar ao conhecimento do ouvinte estrangeiro a característica comum às canções bossa-novistas de apresentar constatações, provérbios ou pensamentos da cultura popular. As rimas também não foram representadas na versão.

Já em “Meditation”, o versionista demostrou maior preocupação em estabelecer rimas, dando a elas prioridade em detrimento do conteúdo. Dessa forma, a “meditação” deixou de ser uma reflexão sobre a vida e o amor e passou a ser apenas um pensamento ou concentração na lembrança da pessoa amada, eliminando, mais uma vez, o caráter reflexivo comum às canções da Bossa Nova.

Em “The Girl from Ipanema”, Gimbel alterou o número de sílabas e notas original, o que modificou a cadência, a batida da canção. Apesar da falta de correspondência tanto formal quanto de conteúdo entre verso original e verso traduzido, a versão apresentou características indicadoras de que se trata de uma canção estrangeira, principalmtente devido à menção ao samba, à descrição da mulher que passa em direção ao mar e à preservação – ainda que a pedido de Tom Jobim – da referência ao bairro carioca Ipanema.

Entre as versões de Gimbel analisadas neste trabalho, “The Song of the Sabia” foi a mais literal. O conteúdo da letra original, sua ideia geral, foi preservado. Mesmo diante da possibilidade de se traduzir o nome do pássaro, “sabiá”, optou-se por mantê-lo em português, o que consideramos uma significativa estrangeirização.

Em “Drinking Water”, não parece ter havido intenção de se traduzir propriamente a letra original, pois a versão, inclusive, possui uma estrofe a menos. Além disso, o sentido foi alterado. Nessa versão, também se perdeu o tom de reflexão que havia no original. No entanto, o versionista deixou, em português, os versos “Água de beber/ Água de beber, camará” do refrão, o que fornece ao ouvinte estrangeiro a informação de que a canção vem de uma cultura diferente da sua, tornando a língua, a música e a cultura brasileiras reconhecidas mundialmente, com o aval de Frank Sinatra.

As escolhas de Norman Gimbel nem sempre são padronizadas: o versionista priorizou, por vezes, a forma; por vezes, o conteúdo; por vezes, a ideia geral. Foram feitas muitas modificações no significado de algumas canções, além de apagamentos e omissões que consideramos marcas de domesticação. Por outro lado, Gimbel fez explicitações de elementos nem sempre presentes no original que podem dar informações ao ouvinte estrangeiro, principalmente em “The Girl from Ipanema”, como no trecho “she’s like a *samba* that”. Também foram preservadas, em português, palavras importantes e peculiares à cultura brasileira, como em “The Girl from Ipanema”, “The Song of the Sabia” e “Drinking Water”. Ainda que o

vocábulo “Ipanema” tenha sido mantido a pedido – e por insistência – de Tom, consideramos que, com os outros, “sabiá”, “água de beber e camará”, a manutenção possa ter ocorrido em função da visibilidade de Tom Jobim, da Bossa Nova, da música e da cultura brasileiras àquela época. Acreditamos, nesse sentido, que essas estrangeirizações citadas tenham tido maior peso e efeito, do ponto de vista cultural, do que as domesticações realizadas por Gimbel.

5.4. Tom Jobim

No Capítulo I, apresentamos Tom Jobim e a sua importância para a Bossa Nova e para a música brasileira. Cabe, neste momento, discutirmos seu papel como tradutor de algumas de suas canções. A situação de Tom se faz peculiar, em relação à dos outros versionistas, por ele se tratar, neste caso, de um autotradutor.

Tanqueiro (2002) aponta alguns motivos que levam os autores a traduzirem suas próprias obras, entre eles: a) para se implantarem em um espaço editorial mais vasto, ampliando seu público receptor; b) para testarem sua competência bilingue e bicultural; c) para suprirem ambas as necessidades ao mesmo tempo; d) pela relutância em ter seus trabalhos traduzidos por outros tradutores – motivo considerado menos comum pela autora; e) porque se inseriram em outro contexto linguístico e cultural diferente daquele de onde veio, incluindo-se aqui os motivos de exílio, de afeto (como casamento) ou outros que façam com que o autor abandone seu país e se introduza em outro.

No caso de Tom Jobim e da inserção da Bossa Nova, principalmente, no contexto estadunidense, consideramos uma verdadeira razão o item (a) devido ao desejo de Tom de tornar a sua música universal (TINHORÃO, 1969; LEES, 1998). Do mesmo modo, consideramos o item (d), visto que algumas canções foram traduzidas de maneira aleatória, sem levar em conta as letras originais, o que preocupou Tom e despertou nele o desejo de tê-las bem traduzidas, fazendo com que ele mesmo assumisse a tarefa por algumas vezes, como nas canções analisadas nesta seção:

> Meu contato com as gravadoras havia sido difícil, mais por uma questão de temperamento do que qualquer outra coisa. Nunca fui homem de cair na

> estrada, propagar minhas músicas, discutir minha participação. Pode provocar muita dor essa coisa de um brasileirinho entrar num mercado como o americano. Meu inglês foi aprendido no colégio, nos filmes de *cowboy*, e o pessoal lá queria colocar letras absurdas nas minhas músicas, falando de café, banana e coco. Uma vez até cheguei a chorar. Comecei, então, a lutar pela preservação do que era meu, brasileiro, original (Editora Rio*apud* Jobim, 1996, p. 118).

Com ressalvas, também consideramos válido o item (e). De fato, especialmente a partir de versões instrumentais das canções, a Bossa Nova – bem como Tom Jobim, os outros músicos, a música e a cultura brasileiras – se inseriu no contexto dos EUA, diferente linguística e culturalmente do contexto do Brasil. No entanto, a ressalva que fazemos é de não se poder dizer que houve abandono do país de origem. É certo que alguns músicos passaram a viver definitivamente nos EUA, que, até mesmo, Tom tenha ficado lá por um bom tempo, e que, como ressalta Castro (1990, 2001), a Bossa Nova tenha sido – posteriormente à sua fase de ápice no Brasil – mais valorizada nos EUA e no mundo do que em seu país de origem. No entanto, em se tratando especialmente de Tom Jobim, não acreditamos ter havido abandono em relação ao Brasil nem mesmo enquanto ele esteve nos EUA, uma vez que saiu fisicamente de seu país, de maneira temporária – sempre deixando claro isso –, para que pudesse representá-lo no mundo.

O autotradutor seria um “tradutor privilegiado”, uma vez que possui uma autoridade inquestionável quanto à sua tradução, excluindo-se a possibilidade de erro de interpretação, já que ele também é autor do texto original (TANQUEIRO, 2002). Usando os termos de Britto (1999), ao mesmo tempo em que o autotradutor estabelece uma relação de aproximação da obra original – já que é também tradutor –, é mais livre que outro tradutor seria nesse processo de reescritura e recriação, uma vez que é também autor, podendo ser um pouco mais autônomo em relação ao original (ANTUNES, 2009).

Tanqueiro (2002) aponta, ainda, o fato de o autotradutor ser, nos termos de Venuti (2008 [1995]) um “tradutor invisível”, pois comumente pouca ou nenhuma referência se faz quanto ao fato de aquela obra se tratar de uma tradução, e a ênfase é dada ao autor, gerando a impressão de que a obra foi escrita originalmente na língua para a qual foi traduzida. Ou seja, o trabalho de tradução é tomado como um trabalho de criação.

Antunes (2009) baseia-se nos conceitos de autor-modelo e leitor-modelo de Eco (1979 *apud* ANTUNES, 2009) para explicar a autotradução. O autor-modelo seria o autor que se imprime no texto, deixando no próprio texto as pistas para a interpretação. A ele o leitor atribui a escolha de estruturas sintáticas, de itens lexicais e de estratégias narrativas. O leitor-modelo, por sua vez, seria um modelo de leitor no qual o autor empírico – ou seja, a pessoa do escritor – pensa enquanto escreve e para quem o autor deixa pistas, confiando em sua capacidade de interpretação das pistas linguísticas deixadas. Segundo a autora, o leitor-modelo é gerado no processo de escrita. Do mesmo modo, é gerado um outro leitor-modelo no processo de tradução, concebido como um leitor inserido em outro contexto. No caso da autotradução, o próprio autor, na intenção de traduzir sua obra, se torna seu leitor-modelo, interpretando o próprio texto a seu modo – afinal, existem outras interpretações para um mesmo texto, e o autor utiliza a que julga coerente. No processo tradutório, outro leitor-modelo, diferente do inicial, é gerado. E esse novo leitor-modelo estabelece no autor, nesse caso também tradutor, um novo autor-modelo, que se faz com base no novo público:

> Na verdade, acreditamos que o autor empírico responde a seu leitor-modelo, construído a partir da visão que o autor adquire sobre leitor na sua relação com o mundo e com outras obras. Quando o tradutor lê o romance que vai traduzir, ele assume o papel do leitor-modelo, cooperando com o texto ao interpretar de forma coerente as marcas lá impressas. Entretanto, o tradutor precisa imaginar outro leitor-modelo e recriar o autor-modelo inscrito no original, já que está sujeito a outras condições de produção que influenciam e limitam a tradução (ANTUNES, 2009, p. 59).

De acordo com essa interpretação, Tom Jobim, ao compor suas canções no Brasil, para os brasileiros, elaboraria em sua canção um autor-modelo baseado em seu leitor-modelo. No entanto, na intenção de traduzi-las para o inglês, as interpretaria da maneira como acha que deveria ser, ou seja, seria o próprio leitor-modelo baseando-se no que quis dizer quando compôs as canções originais. E, ao traduzi-las, geraria um novo autor-modelo, deixando nas letras novas pistas e pensando no novo leitor-modelo, presente em novo contexto cultural.

Há uma peculiaridade no caso da versão de “Samba de uma nota só” para “One Note Samba”. Na versão desta canção, o papel de Tom Jobim parece se confundir entre o de tradutor e o de autotradutor, visto que é compositor da canção original em parceria com outro compositor, Newton Mendonça. Não há informações

sobre quem teria feito a música e sobre quem teria feito a letra. Quando Castro (1990) relata o contexto de composição das canções desses parceiros, destaca: “Normalmente ficavam sérios, quase graves, ao se revezarem entre o piano e a caneta” (CASTRO, 1990, p. 201). É certo que a menção à caneta poderia também significar que um ia tocando piano enquanto o outro ia escrevendo em notações musicais. Portanto, por mais que a imagem do piano remeta à composição da música e a caneta à composição da letra, não sabemos, ao certo, o que saía de suas vozes: se quem estava ao piano cantava letra ou se quem estava anotando o fazia, ou vice-versa, ou se ambos contribuíam tanto em letra quanto em música. A última hipótese nos parece mais provável, baseando-nos no fato de que ambos eram pianistas e letristas e na ideia de revezamento presente também nessa descrição mais detalhada de Castro (1990, p. 201-2), referente a outra canção, “Desafinado”:

> Newton sentou-se ao piano e Tom lambeu a ponta do lápis. Notas e palavras iam saindo do teclado para o caderno, enquanto Cyrene administrava as cervejas, e os três riam a valer. Às vezes, Tom e Newton trocavam de lugar e era este quem passava a cuidar do lápis. Diante de um impasse, o que estava de pé curvava-se sobre o piano e propunha uma solução (CASTRO, 1990, p. 201-2).

À época da versão, Newton Mendonça já havia falecido, uma vez que morrera aos 33 anos, em 1960, sem ter presenciado o sucesso de suas canções e sem ter tido a chance de opinar em suas versões. Ainda que a letra original tivesse sido composta inteiramente por Mendonça, hipótese na qual não acreditamos, Tom assumiria, a nosso ver, o papel de autotradutor na versão de “Samba de uma nota só”, por ter tido contato direto com Mendonça como coautor, conhecendo as intenções, as interpretações e os motivos que o teriam levado a escrever aquela letra. Desse modo, baseando-nos nos termos de Eco (1979 *apud* ANTUNES, 2009), supomos que Tom Jobim estaria mais próximo, nesse caso, do ideal de um leitor-modelo, percebendo, de maneira mais clara, as pistas textuais do autor-modelo deixadas pelo leitor empírico[74].

[74] Apesar de tomarmos como base também o autor-empírico, Newton Mendonça, para o entendimento e a interpretação da letra por parte de Tom Jobim como leitor, Antunes (2009) ressalta que Eco (1994, p.44 *apud* ANTUNES, 2009, p. 58) distancia autor-modelo de autor-empírico: “[...] o autor-modelo não se assemelha ao autor-empírico, nem tampouco as escolhas registradas no texto deverão ser investigadas com base na sua história ou suas explicações, até porque nem sempre ele será capaz de explicar suas próprias estratégias”.

O site de Tom Jobim[75] traz as seguintes versões como realizadas pelo próprio compositor: “That look you wear” (“Esse seu olhar”); “One Note Samba” (Samba de uma nota só); “Triste” (“Triste”); “Wave” (“Wave”); “Waters of March” (“Águas de março”); “Passarim” (“Passarim”, com o filho Paulo Jobim); “Looks like December” (“Anos Dourados”, com Chico Buarque); “Look to the sky” (“Olha pro céu”).

Neste trabalho, serão analisadas “Samba de uma nota só”/ “One Note Samba”, “Triste”/ “Triste” e “Wave”/ “Wave”, presentes na compilação *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*.

I - “Samba de uma nota só”/ “One Note Samba”

Quadro 25 – Apresentação da canção “Samba de uma nota só”
e de sua respectiva versão para a língua inglesa

Samba de uma nota só	*One Note Samba*
Eis aqui este sambinha A Feito numa nota só B Outras notas vão entrar C Mas a base é uma só B	This is just a little samba A Built upon a single note B Other notes are bound to follow C But the root is still that note B
Esta outra é consequência D Do que acabo de dizer E Como eu sou a consequência D Inevitável de você E	Now this new one is the consequence D Of the one we've just been through E As I'm bound to be the unavoidable F consequence of you E
Quanta gente existe por aí F Que fala tanto e não diz nada G Ou quase nada G Já me utilizei de toda a escala H E no final não sobrou nada G Não deu em nada G	There's so many people who can talk G And talk and talk and just say nothing H Or nearly nothing H I have used up all the scale I know I And at the end I've come to nothing H Or nearly nothing H
E voltei prá minha nota I Como eu volto prá você E Vou cantar com a minha nota I Como eu gosto de você E	So I came back to my first note B As I must come back to you E I will pour into that one note B All the love I feel for you E
E quem quer todas as notas I’ Ré, mi, fá, sol, lá, si, dó B Fica sempre sem nenhuma J Fique numa nota só B	Anyone who wants the whole show I Re, mi, fa, sol, la, si, do I He will find himself with no show I Better play the note you know I

[75] Disponível em: http://www.jobim.com.br/cgi-bin/clubedotom/musicas3.cgi. Acesso em 11 de jul. de 2012. O site traz, ainda, canções compostas por Tom originalmente em inglês, algumas sozinho e outras com parceiros.

(JOBIM & MENDONÇA, 1957)	(JOBIM & MENDONÇA, 1962)

A canção “Samba de uma nota só” é, ainda de maneira mais explícita que “Desafinado”, um importante exemplo de combinação semântico-reflexiva entre música e letra. Os compositores usam de metalinguagem – ou seja, tratam do processo de composição dentro da própria composição – para explicar a situação amorosa do eu lírico e as conclusões a que ele chegou: fazem um samba “de uma nota só” como maneira de expressar a decisão de se relacionar apenas com uma mulher. Medaglia (1966) descreve verso a verso esse processo de reafirmação da letra a partir da música e vice-versa, em máxima combinação:

> O intérprete diz: “Eis aqui este sambinha feito numa nota só”, entoando a frase sobre uma única nota: segue, cantando a mesma nota, mas advertindo: “Outras notas vão entrar, mas a base é uma só”. Entoando de repente uma segunda nota, ele comenta: “Esta outra é consequência do que acabo de dizer”, e, voltando à primeira nota, abre um parêntese estabelecendo uma relação com seu caso de amor (“como eu sou a consequência inevitável de você”). Seguindo para a segunda parte da música e entoando muitas notas em forma de escalas ascendentes e descendentes, observa: “Quanta gente existe por aí que fala tanto e não diz nada, ou quase nada! Já me utilizei de toda escala e no final não sobrou nada, deu em nada...”; e, como que decepcionado dos resultados do excesso de notas (e de amores, conclui-se), volta a cantar a nota inicial, comentando: “E voltei pra minha nota como eu volto pra você. Vou contar com a minha nota como eu gosto de você.”. E, como que para encerrar sua “incursão” musical e afetiva, coloca uma frase-fecho, entoando a mesma nota, que soa como um refrão popular ou como uma “moral da história”, na base do “quem quer todas as notas (ré, mi, fá, sol, lá, si, dó), sempre fica sem nenhuma. Fique numa nota só”. Termina secamente sem finais, nem maiores “explicações” sinfônicas (MEDAGLIA, 1966, p. 84).

Tom Jobim se empenhou para que “Samba de uma nota só” tivesse uma boa letra em língua inglesa. Como foi citado no Capítulo I, o compositor “vivia com a letra no bolso, perguntando a todos se estava bem feita. E, a todo momento, modificava-a, a qualquer observação de alguém que soubesse inglês melhor que ele” (JOBIM, 1996, p. 110). Observando a versão, podemos perceber que ele procurou ser o mais literal possível, preservando a combinação semântico-reflexiva entre música e letra. A nosso ver, a tradução só não foi feita palavra-por-palavra para que a nova letra fosse cantável, portanto, a versão apresenta mais palavras do que seria necessário para uma tradução que não exigisse compromisso com a cantabilidade. O acréscimo

de palavras como “just”, “are bound to”, “still”, na primeira estrofe, por exemplo, se deve ao fato de, em inglês, as palavras em geral terem menos sílabas. Esta foi a forma de se manter a combinação prosódica entre número de sílabas e número de notas.

A brasilidade é marcada já no primeiro verso, com a manutenção de “sambinha”, a partir de “little samba”. Apesar do nome “samba” já ser conhecido internacionalmente antes do novo termo e novo estilo “Bossa Nova” – também considerado uma variação do samba –, ele é típica referência ao Brasil e à música brasileira.

Algumas escolhas um pouco menos literais parecem motivadas pelo esquema de rimas, como o último verso da primeira estrofe, “But the root is still that note” (Mas a raiz ainda é aquela nota), para repetir a palavra “note” do fim do segundo verso. Outro exemplo é o segundo verso da segunda estrofe, “Of the one we’ve just been through” (Daquela pela qual acabamos de passar), para estabelecer rima entre “through” e “you”. Nesse caso, as rimas foram julgadas como um aspecto relevante durante o processo tradutório e tiveram, portanto, correspondência na versão de maneira muito semelhante, inclusive onde eram realizadas a partir de repetições.

Destacamos, na terceira estrofe da versão, a reprodução da ideia dos versos originais, “Tanta gente existe por aí/ Que fala tanto e não diz nada”, nos versos “There’s so many people who can talk/ And talk and talk and just say nothing” (Há muitas pessoas que podem falar/ E falar e falar e não dizer nada). A própria repetição da palavra “talk” (falar) exemplifica o ato de falar muito com pouco conteúdo.

O terceiro verso da quarta estrofe se iniciou de maneira mais poética e menos direta que o verso original, “*I will pour into* that one note/ All the note I feel for you” (*Vou derramar sobre* aquela única nota/ Todo o amor que sinto por você), onde, na canção original, figura “*Vou cantar* com a minha nota/ Como eu gosto de você”.

Nos dois últimos versos das duas últimas estrofes, o som da última vogal tônica se repete na vogal tônica de uma palavra no meio do verso seguinte: “n**o**ta”/ “g**o**sto” e “nenh**u**ma”/ “n**u**ma”. Isso também foi reproduzido em posições próximas ou iguais na versão: “n**o**te”/ “l**o**ve” (neste caso, os sons não são os mesmos, mas sim apenas próximos, /ou/ e /ʌ/) e “sh**ow**”/ “n**o**te”.

Na última estrofe, o som /ou/ é predominante ao final de todos os versos, aparentemente devido à intenção de estabelecer rima com a nota “do” (/dou/). A questão da rima foi priorizada nessa estrofe, e o conteúdo do último verso, principalmente, se distanciou, ainda que pouco, da literalidade predominante na versão como um todo: “Better play the note you know” (Melhor tocar a nota que você sabe, que você conhece). O conselho final do eu lírico é dado em outras palavras na versão, mas a ideia original, de não se envolver ao mesmo tempo com muitas mulheres, de ficar apenas com uma, para não acabar sozinho, foi mantida.

Vale ressaltar a escolha da presevação das notas musicais na versão da maneira como são nomeadas em português, “Re, mi, fa, sol, lá, si, do”. Essa nomenclatura foi introduzida por Guido d’Arezzo, músico italiano do século XI, que retirou esses nomes de um texto sagrado em latim, um hino a São João Batista:

Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum
Solve polluti
Labii reatum
Sancte Ioannes[76]

O vocábulo “ut” foi posteriormente substituído por “dó”, mais cantável, terminado em vogal, e “san” pelas iniciais de **S**ancte **I**oannes”, “si”. Essa nomenclatura é hoje utilizada principalmente em países de línguas latinas, enquanto, em países como os Estados Unidos, são utilizadas letras: A B C D E F G (lá, si, dó, ré, mi, fá, sol)[77].

Ainda que os nomes propostos por d’Arezzo sejam conhecidos nos Estados Unidos (e em outros países de línguas não latinas), lá as denominações das notas a partir das letras é predominante. Por isso, consideramos a manutenção de “Re, mi, fa, sol, lá, si, dó” na versão uma escolha estrangeirizadora, marcando na canção sua origem brasileira.

[76] Trecho de hino composto por Paulo Diácono, no século VIII: "Para que nós, servos, com nitidez/ e língua desimpedida/ o milagre e a força dos teus feitos elogiemos/ tira-nos a grave culpa/ da língua manchada/ ó São João.” Disponível em: http://blogs.estadao.com.br/alvaro-siviero/joao-batista-e-as-notas-musicais/. Aesso em 08 de out de 2012.
[77] Informações disponíveis em: http://www.infoescola.com/musica/notas-musicais/. Acesso em 20 de jul. de 2012.

A versão “One Note Samba” ficou bastante conhecida e está entre as grandes representantes da Bossa Nova nos Estados Unidos e no mundo. Mesmo a canção “Samba de uma nota só” já era, no Brasil, grande representante do estilo bossa-novista, e a versão literal e estrangeirizadora contribuiu, nesse caso, para que o sucesso se repetisse internacionalmente.

II - “Triste”/ “Triste”

Quadro 26 – Apresentação da canção “Triste”
e de sua respectiva versão para a língua inglesa

Triste Triste é viver na solidão A Na dor cruel de uma paixão A Triste é saber que ninguém B Pode viver de ilusão C Que nunca vai ser nunca vai dar D O sonhador tem que acordar D Tua beleza é um avião A Demais prum pobre coração A Que pára pra te ver passar D Só pra me maltratar D Triste é viver na solidão A (JOBIM, 1967)	*Triste* Sad is to live in solitude A Far from your tranquil altitude A Sad is to know that no one B ever can live on a dream C That never can be, will never be D Dreamer awake, wake up and see D Your beauty is an aeroplane E So high, my heart can't bear the strain E A heart that stops when you pass by F only to cause me pain E Sad is to live in solitude A (JOBIM, 1967)

A canção “Triste”, em português, foi composta nos Estados Unidos, bem como “Wave”, enquanto Tom Jobim esperava por Frank Sinatra – que havia viajado – para que pudessem gravar o disco *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim* (as primeiras dez canções da compilação do CD de 2010 de mesmo título). Tom dizia-se muito entediado durante essa espera e assinava algumas de suas cartas para Vinicius de Moraes como “Astênio Claustro Fobim” (CASTRO, 1990; JOBIM, 1994).

Na versão, percebemos a busca pela literalidade, o que indica que Tom Jobim procurou escrever, na nova outra língua, da maneira mais próxima possível, o que havia dito na letra original.

No entanto, a literalidade nem sempre é possível. O segundo e o último versos da primeira estrofe e o segundo da segunda estrofe saem da tradução literal. O segundo verso, “Far from your tranquil altitude” (Longe de sua tranquila altitude), parece colocar a pessoa amada em um lugar mais alto, como se ela estivesse muita acima do eu lírico, no sentido figurado da exaltação. Mais adiante, na segunda estrofe, ela seria comparada a um avião, que também traz ideia de altitude. Entretanto, a escolha da palavra “altitude” provavelmente se deve ao desejo de estabelecer rima com solitude. Então, surge outro questionamento: por que Tom teria escolhido a palavra “solitude” em vez de outras mais comuns, como “lonelyness”? Poder-se-ia dizer que a opção foi por uma palavra que se encaixou melhor, ou seja, proporcionou maior cantabilidade. Porém, sabemos que, quando Tom começou a estudar mais a língua inglesa, vivia com o dicionário – hábito herdado do pai – e gostava de encontrar palavras de origem latina; além disso, em entrevista ao programa Roda Viva[78], em dezembro de 1993, comenta que acredita que a língua inglesa possua 80% de origem latina[79]. Diante disso, acreditamos na hipótese de que o compositor tenha escolhido “solitude” pela proximidade da palavra “solidão”, priorizando a literalidade e a aproximação da língua de partida em vez de fazer uma escolha que seria mais comum à língua inglesa.

Quanto ao último verso da primeira estrofe, “Dreamer awake, wake up and see” (Sonhador acordado, acorde e veja), há pequenas diferenças em relação ao verso correspondente da canção original, “O sonhador tem que acordar”, que são: dar ao sonhador o adjetivo de “awake” (acordado), enfatizando a questão de ilusão da qual se tem que despertar; e o fato de o verso deixar de ser afirmativo e passar a ser imperativo, indicando uma ordem ou um incentivo ao sonhador para que ele acorde.

O verso “So high, my heart can’t bear the strain” (Tão alto, meu coração não pode suportar a tensão) não foi traduzido literalmente, mas mantém a ideia de a beleza da mulher ser “um avião” – inserindo, na versão, a altura (“so high”) de que falamos anteriormente – e, assim, ser demais para o coração do eu lírico.

[78] Disponível em: http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&v=DoVAdtnxse4&NR=1. Acesso em 18 de jul. de 2012.
[79] Segundo Linhares (2010), de fato, 80% do vocabulário da língua inglesa advém das línguas latina e grega.

A comparação da beleza da mulher a um avião é algo que faz parte da cultura brasileira. No entanto, essa comparação foi inserida na versão a partir da tradução literal: “Your beauty is an aeroplane” (“Sua beleza é um avião, aeroplano”). A escolha da palavra “aeroplane”, de três sílabas, em vez da mais comum para se referir a avião, “airplane”, de duas sílabas, provavelmente se deve à maior quantidade de sílabas da primeira, que permitiu a combinação prosódica com o número de notas original. Consideramos a tradução literal desse verso uma escolha estrangeirizadora (VENUTI, 2008 [1995]), uma vez que transfere ao ouvinte estrangeiro informações que fazem parte da cultura de partida.

As rimas, presentes na canção original, também foram representadas na versão. É claro que tiveram sons diferentes, devido à diferença das línguas, mas a sua distribuição, ao longo da letra, foi extremamente semelhante. Além disso, manteve-se a abertura e o fechamento da canção com a constatação, a frase-provérbio, “Triste é viver na solidão”, “Sad is to live in solitude”, preservando essa característica comum às letras bossa-novistas. Isso também consideramos estrangeirização, nos termos de Venuti (2008 [1995]).

Destacamos, também, a importância da manutenção do título da versão em português, “Triste”. Essa estratégia estrangeirizadora é, como acreditamos, grande pista para que o ouvinte perceba que a versão se trata, de fato, de uma versão, e não de uma canção composta originalmente em inglês e em cultura de língua inglesa. A palavra em português seria, nesse caso, uma afirmação da identidade cultural brasileira através da língua e funcionaria como se a canção fosse definir o que é “triste” segundo esse eu lírico que representa os brasileiros.

III - “Wave”/ “Wave”

Quadro 27 – Apresentação da canção “Wave”
e de sua respectiva versão para a língua inglesa

Wave	*Wave*
Vou te contar A Os olhos já não podem ver B Coisas que só o coração pode entender B Fundamental é mesmo o amor C É impossivel ser feliz sozinho D	So close your eyes A for that's a lovely way to be B Aware of things your heart alone was meant to see B The fundamental loneliness goes C Whenever two can dream a dream together D

O resto é mar A É tudo que não sei contar A São coisas lindas E Que eu tenho pra te dar A Vem de mansinho a brisa e me diz F É impossivel ser feliz sozinho D Da primeira vez era a cidade G Da segunda o cais e a eternidade G Agora eu já sei H Da onda que se ergueu no mar A E das estrelas que esquecemos de contar A O amor se deixa surpreender B Enquanto a noite vem nos envolver B (JOBIM, 1967)	You can't deny A' Don't try to fight the rising sea B Don't fight the moon E The stars above and don't fight me B The fundamental loneliness goes C Whenever two can dream a dream together D When I saw you first the time was half past three B When your eyes met mine it was eternity B By now we know F the wave is on its way to be B Just catch the wave don't be afraid of loving me B The fundamental loneliness goes C Whenever two can dream a dream together D (JOBIM, 1967)

Com "Wave", podemos perceber que Tom Jobim, diferentemente de como fez nas suas outras versões aqui analisadas, "One Note Samba" e "Triste", se afastou da literalidade. Atribuímos a isso o próprio caráter de abstração e reflexão da canção original, o que possibilitou ao autotradutor uma versão mais livre, mais próxima de (re)criação que de tradução (BRITTO, 1999). Além disso, como se trata de uma autotradução, Tom pôde reescrever a canção na língua inglesa da maneira como achasse que daria a ela o sentido que esperava.

Na primeira estrofe da versão, os três primeiros versos são os que mais mantêm a ideia original dos versos correspondentes, ainda que não de maneira literal: "So close your eyes/ For that's a lovely way to be/ Aware of things your heart alone was meant to see" (Então, feche seus olhos/ Porque essa é uma linda maneira de ficar/ Ciente de coisas que só o seu coração foi feito para ver). Preservou-se a questão do sentimento, que está além do que se pode ver.

Os dois últimos versos da primeira estrofe trazem a frase que demonstra uma conclusão do eu lírico, como as frases-provérbio comuns a algumas canções bossa-novistas: "Fundamental é mesmo o amor/ É impossível ser feliz sozinho". Enquanto na canção original os dois últimos versos de cada estrofe são diferentes, na versão os três quintetos têm os mesmos versos como fechamento, os quais demostram uma tentativa de reprodução do fechamento da primeira estrofe original: "The fundamental loneliness goes/ Whenever two can dream a dream together" (A solidão fundamental se vai/ Sempre que dois sonham um sonho juntos). Como podemos perceber, houve dificuldade em se manter a ideia da necessidade de se estar com

alguém, impossibilidade de se viver só. A palavra “fundamental” parece ter sido utilizada para não se desperdiçar tamanha semelhança entre as línguas portuguesa e inglesa, mantendo-se a referência à canção original, talvez deixando o leitor mais ciente de que se trata de uma versão cuja canção original foi escrita em outra língua, porém comprometendo o sentido e a coerência dos versos em inglês.

A segunda estrofe da versão se distanciou da estrofe correspondente original. No entanto, nela se concentraram os elementos da natureza comumente mencionados em canções bossa-novistas, como o mar, as estrelas e a lua, embora a última não esteja presente na canção original: “You can’t deny/ Don’t try to fight the rising sea/ Don’t fight the moon/ The stars above and don’t fight me” (Você não pode negar/ Não tente ir contra o mar crescente/ Não vá contra a lua/ As estrelas acima e não vá contra mim).

A terceira estrofe da versão, distante da estrofe original, porém preservando a referência à eternidade, recebeu um toque de humor: “When I saw you first, the time was half past three/ When your eyes met mine, it was eternity” (Quando eu te vi pela primeira vez, a hora era três e meia/ Quando os teus olhos encontraram os meus, era eternidade). O versionista Lees (1998, p. 241-2) critica a escolha bem humorada de Tom:

> Quando Jobim me mostrou a letra de “Wave”, para a qual ele mesmo havia feito a versão em inglês, eu tentei dissuadi-lo de usá-la, mas ele estava convencido de que era uma boa letra. Não é. Na verdade, é estranha e tem um par de versos ridículo, “When I saw you first, the time was half past three. When your eyes met mine it was eternity”. Esses são dos piores versos desde que Larry Clinton escreveu “Let’s dispense with formality”, em sua adaptação de “Reverie” de Debussy. Felizmente, a música de Jobim é tão boa que se sobrepõe às fraquezas da letra (LEES, 1998, p. 241-2)[80].

A última estrofe se reaproxima um pouco da última estrofe original, mantendo a “onda” como metáfora, mas com a ideia de seguir seu rumo sem medo. Nesse caso, o eu lírico pede à pessoa amada que se entregue a ele sem resistência: “By now we know/ The wave is on its way to be/ Just catch the wave don’t be afraid of loving me” (Agora nós já sabemos/ A onda está seguindo seu curso/ Simplesmente

[80] Trecho original: “When Jobim showed me the lyric to ‘Wave’, to which he had written Englsih lyrics himself, I tried to dissuade him from ever using it, but he was convinced it was a good lyric. It isn’t. Indeed, it’s awkward and contains that ludicrous couplet, ‘When I saw you first, the time was half past three. When your eyes met mine, it was eternity.’ That’s one of the worst lines since Larry Clinton wrote ‘Let’s dispense with formality,’ in his adaptation of Debussy’s ‘Reverie’. Fortunately, Jobim’s music is so good that it overpowers the lyric’s weaknesses.”

pegue a onda, não tenha medo de me amar). Como vimos, trocou-se a pessoa de "eu" para "nós".

A versão se encerra com os dois versos que também fecharam as estrofes maiores anteriores, reforçando a questão da importância de se viver e sonhar junto com o outro.

A canção original é mais uma reflexão sobre a vida, os sentimentos, as coisas admiráveis que podemos ver e as que não são visíveis e incontáveis, tanto no sentido de quantidade quanto de contar algo a alguém, ("O resto é mar/ É tudo que eu não sei contar/ São coisas lindas/ Que eu tenho pra te dar"). Consideramos, inclusive, a interpretação mais restrita e pessoal dessa canção: acrditamos que nela Tom Jobim se referiria à própria vida e à sua compreensão sobre ela. Com a informação de que Tom compôs essa canção nos Estados Unidos, prestes a encontrar Frank Sinatra para uma gravação, podemos pensar nos versos "Da primeira vez era a cidade/ Da segunda o cais e a eternidade" como uma constatação do início da Bossa Nova no Rio de Janeiro e, posteriormente, a partir da figura do cais – lugar simbólico da partida para além-mar –, podemos considerar que Tom Jobim tece também uma reflexão acerca da expansão da música brasileira para o mundo. Já na versão, como foi visto acima, a canção ganhou, especificamente, o sentido de conquista amorosa.

Houve também, por parte do autotradutor, a preocupação em estabelecer rimas. Elas tiveram representação, porém com a predominância do som de /i/ ao longo da versão. Onde na canção original as rimas se faziam em -er, -ar e -ade, na versão se fizeram com monossíblabos, "be", "sea", "me", "three", e com o fim de "eternit**y**". No final primeiro verso da versão, parece ter havido um desejo de manter o som de /a/ de "Vou te cont**ar**", com "So close your **eyes**" (/ais/). O mesmo teria influenciado a escolha do primeiro verso da segunda estrofe, originalmente "O resto é m**ar**", e na versão "You can de**ny**" (/di'nai/). Isso pode indicar uma priorização da forma em detrimento do conteúdo, o que também explicaria o distanciamento da literalidade da canção original.

Tom Jobim manteve o título da canção, "Wave", na versão. No entanto, ainda que em língua inglesa, consideramos o significado da palavra "wave" uma referência a um elemento comum entre os temas da Bossa Nova, mencionando o Rio de Janeiro e suas praias: a "onda". Portanto, acreditamos se tratar de uma

escolha estrangeirizadora (VENUTI, 2008 [1995]). Nesse caso, atribuímos a escolha do título em inglês, mesmo na canção original, ao fato de Tom tê-la composto enquanto estava nos Estados Unidos, conforme dissemos na análise de “Triste”.

IV - Algumas conclusões a partir das versões realizadas por Tom Jobim

Vimos que “One Note Samba” foi traduzida com base na literalidade, preservando as palavras “samba” e a nomenclatura latina das notas musicais. As rimas também tiveram correspondência na versão. A canção original já era forte representante da Bossa Nova no Brasil, e a versão tão aproximada contribuiu para sua repercussão nos Estados Unidos e no mundo, representando a Bossa Nova e a cultura musical brasileira. Podemos considerá-la, entre as três versões realizadas por Tom Jobim aqui presentes, como a que melhor atingiu seus objetivos de cantabilidade, plausibilidade linguistica na outra língua e manutenção de elementos brasileiros.

Na versão “Triste”, também houve tradução literal e estrangeirização, mantendo-se a comparação da beleza da mulher com um avião, situação culturalmente brasileira, da qual não encontramos registros na cultura estadunidense. A referência à língua portuguesa também se faz presente na escolha de palavras de origem latina, como “tranquil” e “solitude”. A preocupação com o esquema de rimas também justifica algumas escolhas lexicais, como “altitude” rimando com “solitude”.

Já em “Wave”, a versão foi mais autonomizadora que aproximadora (BRITTO, 1999), tendo passado por grande processo de reescritura (LEFEVERE, 1992). Nesse caso, Tom Jobim, como autotradutor, teve liberdade para escrever uma nova letra para a mesma música, com alguns elementos que remetem à canção original. Consideramos essa versão a que mais teve seu sentido comprometido na nova língua, especialmente nos versos que tentam reproduzir a ideia da importância do amor e de se viver junto. Acreditamos, também, que Tom tenha priorizado a forma (rimas e sons) e, assim, tenha deixado o conteúdo da letra em segundo plano.

A preferência pela literalidade e pela estrengeirização predominou nas versões de Tom Jobim (apesar do distanciamento de “Wave”). Mas vale destacar que nos referimos a essas canções aqui pesquisadas, traduzidas durante o período de difusão da Bossa Nova nos Estados Unidos até a gravação de Tom Jobim com Frank Sinatra (1967 e 1969). Mais tarde, em 1975, conforme indica o site do compositor[81], com a Bossa Nova já conhecida e respeitada mundialmente, Tom Jobim fez a versão da canção “Águas de março” (originalmente composta em 1972), “Waters of March”, a qual não analisamos neste trabalho por não fazer parte do *corpus* pesquisado[82]. Nela, Tom teria apresentado, em alguns momentos, mais elementos domesticadores (VENUTI, 2008 [1995]), ou seja, elementos mais comuns à cultura de chegada, como a natureza e os animais citados, “oak” (carvalho), “fox” (raposa), “thrush” (melro). Atribuímos essas escolhas estrangeirizadoras ao fato de Tom Jobim e o estilo bossa-novista já serem conhecidos como sabidamente brasileiros, sendo bem recebidos pelos ouvintes estrangeiros. Portanto, a domesticação seria apenas uma forma de fazer com que o público se identificasse mais com a letra. E, nesse sentido, essa identificação seria uma maneira de torná-la, ainda que originalmente brasileira, universal.

[81] Disponível em: http://www.jobim.com.br/cgi-bin/clubedotom/musicas3.cgi. Acesso em 20 de jul. de 2012.
[82] Para mais informações sobre a versão em língua inglesa de “Águas de março”, ver Gevers (2010).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise realizada, consideramos que muitas canções que apresentam domesticações não comprometeram a formação da identidade cultural brasileira no mundo. Podemos fazer essa afirmação com base em alguns exemplos extraídos de nossas observações: a) a versão mais estrangeirizadora, “This Happy Madness”, que trocou o cenário carioca por montanhas em neve, tinha como canção original “Estrada branca”, ainda carregada de características pertencentes ao estilo tradicional, anterior à Bossa Nova, portanto, desde a canção em português, não era grande representante do movimento; b) o apagamento da expressão “Bossa Nova” em “Off-Key” (“Desafinado”) não privou os ouvintes de conhecer o estilo e mesmo o seu nome, já que se passou a falar em “Bossa Nova” nos E.U.A.; c) o apagamento da referência ao Rio de Janeiro, ao Corcovado, em “Quiet Nights of Quiet Stars” foi devidamente reparado em outra gravação, e a palavra reapareceu não só em verso correspondente, como também no título da versão; d) a versão “Waters of March”, que não analisamos aqui, foi realizada mais tarde, quando Tom Jobim já era reconhecido, e sua música já era respeitada e admirada mundialmente, portanto, as domesticações não omitiam características brasileiras, e sim permitiam maior identificação por parte dos ouvintes estrangeiros, já que o desejo de Tom era de que sua música se tornasse universal.

No caso das versões realizadas por Ray Gilbert, ainda que demonstrem a tentativa de se manterem as ideias das canções originais, por vezes com escolhas estrangeirizadoras, não são as grandes representantes da Bossa Nova nos Estados Unidos e no mundo. Acreditamos que isso se deva ao fato de as próprias canções originais no Brasil já serem as menos conhecidas ou menos expressivas, o que se manteve nas versões.

Já as estrangeirizações foram mais expressivas e funcionaram como marcadoras da identidade cultural brasileira no cenário internacional. As canções que mais representavam a Bossa Nova e o Brasil, ainda em português, se tornaram as mais conhecidas em versões. Nestas, elementos referentes ao estilo e aos temas bossa-novistas ou à cultura brasileira foram preservados. Em muitas canções, a preservação se deu, inclusive, a partir da manutenção da própria língua portuguesa,

com a escolha de não traduzir determinado termo. Esse foi o caso de “The Girl from Ipanema”, “The Song of the Sabia”, “Drinking Water” (Água de beber) e “Corcovado” (ainda que em retificação um tempo depois da primeira versão).

Tom Jobim, como autotradutor, optou pela literalidade e pela estrangeirização em “One Note Samba” e “Triste”, distanciando-se do conteúdo e do sentido originais apenas em “Wave”. “Samba de uma nota só” era, desde canção original no Brasil, uma das grandes representantes do estilo bossa-novista, e a tradução literal e estrangeirizadora permitiu que a canção também representasse o estilo e o país no exterior.

Menções explícitas ao Rio de Janeiro e a elementos da natureza do Brasil, como nas versões citadas anteriormente – e mesmo outras mais discretas, como vimos na análise – caracterizam essas canções como brasileiras e fazem com que o ouvinte estrangeiro tenha acesso a essas características e possa moldar uma identidade da música e da cultura brasileiras. Isso contribuiu para que a imagem de nosso país no exterior fosse associada a praias, mulheres bonitas, samba (também o futebol, mas não através da música). Vale lembrar que imagem do Carnaval já aparecera no exterior antes da Bossa Nova, mas, de certa forma, relacionada a ela, no filme *Orfeu Negro* (1959), cuja trilha sonora pode ser considerada um prenúncio do movimento musical, com composições de Tom Jobim, Vinicius de Moraes e Luiz Bonfá.

Não que o Brasil se resuma ao Rio de Janeiro, não que seja todo praia, amor, contemplação e canção. Nem mesmo a cidade do Rio de Janeiro é somente isso. Nem mesmo a música era a mesma em todo o país na década de 1960. Mas constatamos, neste trabalho, que essa parte da nossa música e da nossa cultura foi levada aos ouvintes estrangeiros através das versões.

Apresentamos quatro pontos marcantes na expansão da Bossa Nova nos Estados Unidos e no mundo, os quais foram: 1) o filme *Orfeu Negro*; 2) o disco *Jazz Samba*, de Stan Getz e Charlie Byrd, com versão instrumental de canções brasileiras como “Desafinado” e “Samba de uma nota só”; 3) o show no Carnegie Hall; 4) a gravação de Tom Jobim e Frank Sinatra de canções de Tom com parceiros. Consideramos este último ponto o marco da consolidação da música brasileira no cenário musical internacional. Por desejo próprio, Frank Sinatra, cantor consagrado mundialmente, deu voz para a Bossa Nova de Tom Jobim, o que é

como consagrar o estilo musical e o compositor para o mundo. Não que o reconhecimento mundial dependesse desse evento, afinal, Sinatra convidou Tom justamente graças à visibilidade que este havia alcançado. No entanto, o convite configurou-se como uma afirmação definitiva diante do mundo quanto à qualidade da Bossa Nova e de Tom como compositor. Em suma, podemos dizer que Tom Jobim e a Bossa Nova são consagrados por Frank Sinatra no momento em que Frank Sinatra é (re)consagrado por Tom e a Bossa Nova.

A tradução teve o importante papel de aproximação entre cultura de partida e cultura de chegada nesse processo. As versões em língua inglesa aproximaram a música brasileira dos ouvidos estrangeiros, dando-nos voz e, aos estrangeiros, a possibilidade de nos ouvir, conhecer melhor e apreciar. Diante disso, o Brasil alcançou visibilidade no cenário músico-cultural mundial. A partir do olhar, ou melhor dizendo, da escuta do estrangeiro sobre nós, os brasileiros também mudaram o olhar sobre sua música e cultura, valorizando-as. Formou-se uma identidade músico-cultural brasileira não só no cenário internacional, como também no próprio país da cultura de partida.

Como prova do caráter universal e eterno alcançado por esse estilo musical, Castro (2001, p. 13-14) afirma que, em números absolutos, ouve-se mais Bossa Nova hoje em dia que em 1961:

> Ouve-se Bossa Nova em salas de concerto, teatro, bares, clubes, escolas, estádios, praças, praias e quiosques e, ultimamente, como uma epidemia, nas ruas noturnas de Berlim, Hamburgo, Londres e Haia. Ouve-se também no cinema, no rádio e até na televisão, na trilha da novela e nos comerciais. Ouve-se como música de fundo em aviões, restaurantes, elevadores, consultórios médicos e salas de espera. Sem falar na audição doméstica – por haver mais discos disponíveis, nunca se ouviu tanta Bossa Nova em apartamentos de São Paulo, Nova York, Paris, Sydney, Tóquio. E, se você se dispuser a entrar em todos os sites brasileiros e internacionais dedicados à Bossa Nova na internet, arrisca-se a morrer de velhice sem antes sequer arranhar a superfície (CASTRO, 2001, p. 13-14).

O reconhecimento de Tom Jobim como grande compositor foi reafirmado neste ano de 2012, em 12 de fevereiro, em Los Angeles, onde foi condecorado com o Grammy Awards em homenagem póstuma pelo conjunto de sua obra[83].

[83] Disponível em: http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,viuva-de-tom-jobim-fala-sobre-implicacoes-juridicas-e-homenagens-ao-maestro,816914,0.htm. Acesso em 11 de jul. de 2012.

Diante da importância da Bossa Nova para a identidade cultural brasileira, esperamos que nosso trabalho tenha contribuído para os estudos da música como elemento fundamental da cultura brasileira e para os Estudos da Tradução, especialmente no que diz respeito à tradução de canção, que, como vimos, exerce considerável papel na formação de identidades músico-culturais.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Maria Alice Gonçalves. Marcas no texto autotraduzido: o caso de João Ubaldo Ribeiro. *Revista Ipotesi*, v.13, n.1. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2009. p. 57-65.

BARBOSA, Heloísa Gonçalves. *Procedimentos técnicos da tradução*: uma nova proposta. Campinas: Pontes, 2004.

BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André. (orgs.) *Translation, History and Culture*. London: Pinter, 1990.

BRITO, Brasil da Rocha. Bossa Nova (1993 [1960]). In: CAMPOS, Augusto de. (org.) *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

BRITTO, Paulo Henriques. *Towards more objective evaluation of poetic translation.* Disponível em: http://www.phbritto.org. Acesso em 08 de jul. de 2012.

_____. A reconstrução da forma na tradução de poesia. *Cadernos de Letras*. n. 26. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

_____. Translation and Creation. *Revista Cadernos de Tradução.* Vol. IV. Florianópolis: UFSC, 1999.

CALABRIA, Cláudio de Souza Álvares. *Tradução de letras de músicas:* a prática de três versionistas. Monografia de conclusão do Bacharelado em Letras: Ênfase em Tradução – Inglês. Juiz de Fora: Departamento de Línguas Estrangeiras Modernas da UFJF, 2009.

CAMPOS, Augusto de. Boa palavra sobre a música popular (1993 [1966]). In: CAMPOS, Augusto de. (org.) *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade:* a história e as histórias da Bossa Nova. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2008 [1990].

_____. *A onda que se ergueu no mar*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2001.

CATFORD, J. C. *A linguistic theory of translation*: an essay in applied linguistics. London : Oxford University Press, 1965.

CHOMSKY, Noam. *New Horizons in the Study of Language and Mind.* Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

_____. *The Minimalist Program*. Cambridge: The MIT Press, 1995.

_____. *Knowledge of Language*: Its Nature, Origin, and Use. New York: Praeger, 1986.

_____. *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge: The MIT Press, 1965.

_____. *Syntactic Structures*. The Hague: Mouton, 1957.

CRYSTAL, David. *English as a global language*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003 [1997].

CYNTRÃO, Sylvia. *Como ler* o *texto poético*. Brasília: Editora Plano, 2004.

EVEN-ZOHAR, I. *Papers in Historical Poetics***.** Tel Aviv: Porter Institute for Poetics & Semiotics, 1978.

FRANZON, Johan. *Choices in song translation*. In: SUSAN-SARAJEVA, Sebnem (ed.). *The Translator*: Translation and Music. Manchester, v. 14, n. 2, 2008. p. 373-399.

GENTZLER, Edwin. *Teorias contemporâneas da tradução*. Trad. de Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras, 2009 [1993].

GEVERS, Jeroen. *Reinterpreting Bossa Nova*: Instances of Translation of Bossa Nova in the United States, 1962-1974. Thesis submitted for the degree of Master of Arts in Musicology. Utrecht: Research Institute for History and Culture (OGC), Faculty of Humanities of Utrecht University, 2010.

GOLDSCHMITT, Kariann Elaine. *Bossa Mundo*: Brazilian Popular Music's Global transformations (1968-2008). Ph.D. Dissertation, University of California, Los Angeles, 2009.

GOMES, Lyvia de Souza. *Questões linguístico-culturais, ideológicas e tradutórias no contexto da Jovem Guarda*. Monografia de conclusão do Bacharelado em Letras: Ênfase em Tradução – Inglês. Juiz de Fora: Departamento de Línguas Estrangeiras Modernas da UFJF, 2008.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Dicionário Aurélio Escolar da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1999.

HOLMES, James S. (2002 [1972]) The Name and Nature of Translation Studies. In: VENUTI, Lawrence. (org.) *The Translation Studies Reader.* London, New York: Routledge, 2002.

JOBIM, Dora; SANTOS, Nelson Pereira dos. *A música segundo Tom Jobim*. Documentário. Regina Filmes, 2012.

JOBIM, Tom; SINATRA, Frank. *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim*: The Complete Reprise Recordings. CD. Universal Music International, 2010.

_____.; MORAES, Vinicius de; TOQUINHO; MIUCHA. *I concerti live @ RISTI televisione svizzera:* Jobim, Vinicius & Toquinho com Miucha, 18 Ottobre 1978. DVD. Coqueiro Verde Records, 2002 [1978].

JOBIM, Helena. *Antonio Carlos Jobim:* um homem iluminado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

KOSHIBA, Luiz; PEREIRA, Denise Manzi Frayze. *História do Brasil.* São Paulo: Atual, 1993.

LEES, Gene. *Singers and the Song II*. New York: Oxford University Press, 1998.

LEFEVERE, André Alphos. *Tradução, Reescrita e Manipulação da Fama Literária*. Trad. De Cláudia Matos Seligmann. Bauru: EDUSC, 2007 [1992].

LINHARES, Miguel Afonso. A formação do léxico românico e o mito da origem híbrida do inglês. *Cadernos do CNLF*. vol. XIV, n.º 2, t. 3. Rio de Janeiro: UERJ, 2010.

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

MEDAGLIA, Júlio. Balanço da bossa nova (1996). In: CAMPOS, Augusto de. (org.) *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993. p. 67-123.

NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

NIDA, Eugene A. *Toward a Science of Translating*. Leiden: NIDA: EJ. Brill, 1964.

OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de. Entrelaçamento de tradução e história no contexto brasileiro. *Revista Ipotesi*. v. 10, n.1 e 2. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2006. p. 167-177

_____. Ética na tradução, fruto de posturas estéticas e políticas. Sentidos dos lugares: *Anais do Encontros Regionais da Associação Brasileira de Literatura Comparada*. Rio de Janeiro: ABRALIC. CD-Rom, 2005.

PERRONE, Charles A.; DUNN, Christopher. *Brazilian Popular Music and Globalization*. New York: Routledge, 2002.

RENNÓ, Carlos. Poesia literária e poesia de música: convergências. In: OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *et al. Literatura e Música*. São Paulo: Editora Senac, Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 49-71.

_____. *et al. Cole Porter*: Canções, Versões. São Paulo: Pauliceia, 1991.

RODRIGUES, Cristina C. *Tradução e diferença* : uma proposta de desconstrução da noção de equivalencia em Catford, Nida, Lefevere e Toury. Tese de doutorado. Campinas: UNICAMP, 1998.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre:* crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SUSAM-SARAJEVA, Sebnem. Translation and Music: Changing Perspectives, Frameworks and Significance. In: SUSAM-SARAJEVA, Sebnem (ed.). *The Translator*: Translation and Music. Manchester, v. 14, n. 2, 2008. p. 187-200

TANQUEIRO, Helena. *Autotradução:* autoridade, privilégio e modelo. Tese de doutorado. Barcelona: Universitat Autónoma de Barcelona, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Círculo do Livro, 1974.

_____. *O samba agora vai...*: a farsa da música popular no exterior. Rio de Janiero: JCM, 1969.

TINOCO, Robson Coelho; ALEXANDRIA, Marília. *Poemas, música e dialogias*: novos processos melopoéticos. Disponível em: http://unb.revistaintercambio.net.br/24h/pessoa/temp/anexo/1/134/131.pdf. Acesso em 08 de jul. de 2012.

VELOSO, Caetano. Carmen Mirandadada. In: PERRONE, C. A. & DUNN, C. *Brazilian popular music & globalization*. New York: Routledge, 2002. p. 39-45.

VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibilty:* A History of Translation. 2 ed. London, New York: Routledge, 2008 [1995].

_____. *Escândalos da Tradução:* por uma ética da diferença. Trad. de Laureano Pelegrin *et al.* São Paulo: EDUSC, 2002 [1998].

ANEXO 1

CD com as canções da análise

Faixas das canções

01 Carta ao Tom (com a réplica) – intérprete: Tom Jobim

02 Edmundo – intérprete: Elza Soares

03 Dindi

04 Dindi (versão)

05 Por causa de você – intérprete: Maria Creusa

06 Don't Ever Go Away

07 Amor em Paz – intérprete: João Gilberto

08 Once I Loved

09 Inútil Paisagem – intérprete: Elis Regina

10 If You Never Come to Me

11 Corcovado – intérprete: Elis Regina

12 Quiet Nights of Quiet Stars

13 Corcovado (Quiet Nights of Quiet Stars) – intérpretes: Astrud Gilberto e João Gilberto (disco *Getz/Gilberto*)

14 Desafinado – intérprete: Tom Jobim (DVD *I concerti live*, Itália)

15 Off-Key

16 Se todos fossem iguais a você – intérprete: Gal Costa

17 Someone to Light up My Life

18 Estrada branca – intérprete: Elizete Cardoso

19 This Happy Madness

20 Insensatez – intérpretes: Vinicius de Moraes e Toquinho

21 How Insensitive

22 Meditação – intérprete: Caetano Veloso

23 Meditation

24 Garota de Ipanema – intérprete: Tom Jobim (DVD *I concerti live*, Itália)

25 The Girl from Ipanema

26 Sabiá – intérprete: Tom Jobim

27 The Song of the Sabia

28 Água de beber – intérpretes: Tom Jobim e Vinicius de Moraes (DVD *I concerti live*, Itália)

29 Drinking Water

30 Samba de uma nota só – intérprete: Tom Jobim (DVD *I concerti live*, Itália)

31 One Note Samba

32 Triste – intérprete: Elis Regina

33 Triste (versão)

34 Wave – intérprete: Daniel Jobim e Luiza Jobim

35 Wave (versão)

ANEXO 2

Partitura de “Estrada branca”/ “This Happy Madness”