

## O Brasil de Tom Jobim na voz de Frank Sinatra Um breve estudo sobre tradução e cultura

Marina Silva Maximiano<sup>1</sup>  
Patrícia Fabiane Amaral da Cunha Lacerda<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este artigo tem como objetivo discutir como elementos da cultura brasileira teriam sido introduzidos no exterior através de traduções de músicas da Bossa Nova. Nesse sentido, parte-se de uma análise comparativa entre três canções originais de Tom Jobim et al. e suas versões em inglês (“Sabiá”/ “The Song of The Sabiá”, “Garota de Ipanema”/ “The Girl From Ipanema”, “Água de Beber”/ “Drinking Water”). Para tal análise, baseamo-nos em conceitos de domesticação e estrangeirização (Venuti, 1995) e identidade cultural (Venuti, 2002 [1998]).

**Palavras-chave:** Tradução e identidade cultural; Bossa Nova; Tom Jobim; Norman Gimbel; Frank Sinatra.

**ABSTRACT:** This work aims to show how the elements of Brazilian culture were introduced into other countries through translations of Bossa Nova songs. It is made with the comparative analysis among three Tom Jobim’s songs in the original versions and the translated ones (“Sabiá”/ “The Song of The Sabiá”, “Garota de Ipanema”/ “The Girl From Ipanema”, “Água de Beber”/ “Drinking Water”). For this analysis, we will be based on the concepts of domestication and foreignization (Venuti, 1995) and cultural identity (Venuti, 2002 [1998]).

**Keywords:** Translation and cultural identity; Bossa Nova; Tom Jobim; Norman Gimbel; Frank Sinatra.

### Introdução

Quando um estrangeiro é perguntado sobre o que conhece da cultura brasileira, não raramente cantarola “Garota de Ipanema” como resposta. A Bossa Nova teve repercussão internacional, especialmente através de Tom Jobim, e levou aspectos positivos do Brasil para o exterior. A partir deste trabalho, pretendemos destacar o papel da tradução nessa expansão da cultura brasileira para outros países, principalmente para os Estados Unidos. A fim de delimitar melhor o escopo de nossa análise, apresentamos, a seguir, o objetivo de cada uma das três seções que integram o presente trabalho.

---

<sup>1</sup> Graduanda em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora.

<sup>2</sup> Pós-doutora em Linguística pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professora do Bacharelado em Letras: Ênfase em Tradução – Inglês da Universidade Federal de Juiz de Fora. Docente responsável pela orientação do trabalho.

Na primeira seção apresentaremos sucintamente o cenário da Bossa Nova no contexto do Brasil dos anos 60, destacando seus principais personagens e sua chegada aos “ouvidos” norte-americanos.

Já na segunda seção, tomaremos como base os conceitos de domesticação e estrangeirização, tal como postulados por Lawrence Venuti (1995), a fim de fundamentar a avaliação das traduções de canções da Bossa Nova a partir das escolhas realizadas durante o processo tradutório. Além disso, será analisada a influência dessas traduções na formação de identidades culturais (VENUTI, 1998) no âmbito musical.

Posteriormente, na terceira seção, nos centraremos pontualmente na análise de três canções de Tom Jobim e suas versões<sup>3</sup> em inglês realizadas por Norman Gimbel<sup>4</sup>, a saber: “Sabiá”/ “The Song of the Sabia”, com Chico Buarque; “Garota de Ipanema”/ “The girl from Ipanema”, também com Vinícius de Moraes; e “Água de beber”/ “Drinkng water”, com Vinícius de Moraes. Vale destacar aqui que a intenção não é dar destaque particularmente à atuação de Norman Gimbel como tradutor, mas ao produto final – que são as canções traduzidas –, até mesmo porque pouco se sabe sobre o seu trabalho como tradutor e até que ponto Gimbel teria realizado o trabalho sozinho ou com a interferência de Jobim<sup>5</sup>, que era conhecedor da língua inglesa.

## **1. A Bossa Nova e seu contexto**

Deu-se o título de Bossa Nova ao estilo musical desenvolvido no Brasil no final da década de 50, através de nomes como João Gilberto, Tom Jobim, Newton Mendonça, Vinícius de Moraes, Carlos Lyra, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli, Nara Leão, entre outros. No contexto em que se iniciou, o movimento visava a romper com a tradição e seu “excesso”.

A tradição, que predominava desde os anos 30, consistia em um estilo operístico, sendo caracterizada por um palco (particularmente, o da Rádio Nacional) – com grande

---

<sup>3</sup> Destacamos aqui que o termo “versão” será utilizado, neste trabalho, como “tradução musical”.

<sup>4</sup> Norman Gimbel nasceu no Brooklin, em Nova Iorque, no dia 16 de novembro de 1927. É músico auto-didata, compositor e letrista.

<sup>5</sup> Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim, mais conhecido como Tom Jobim, foi compositor, maestro, arranjador, pianista, cantor e violonista. Nasceu no Rio de Janeiro no dia 25 de janeiro de 1927, vindo a falecer aos 67, em Nova Iorque, no dia 8 de dezembro de 1994.

variedade de instrumentos musicais – e por um intérprete mitificado em indumentária exuberante e reluzente, 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). Nesse cenário, destacavam-se 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 bem 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, em que já se percebia uma relação bastante estrita com a música internacional, ocorreu a abertura para a entrada de um novo estilo no Brasil a partir da década de 50. Nos Estados Unidos, destacava-se o jazz, com seu ritmo sincopado e suas *blue notes*. No Brasil, João Gilberto começou a abrir mão da grande orquestra, utilizando-se de violão, piano, baixo e percussão e adotando um estilo de cantar diferenciado, intitulado de “cantar baixinho”.

Nesse cenário, o disco “Chega de Saudade”, lançado em 1958, é considerado um marco na história da Bossa Nova. Nele, João Gilberto interpreta, à nova maneira – ou à nova “bossa” – canções como “Desafinado”, de Tom Jobim e letra de Newton Mendonça, e “Chega de Saudade”, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. A última canção, inclusive, havia sido gravada anteriormente, no mesmo ano, no disco de Eliseth Cardoso intitulado “Canção do Amor Demais”, no qual João Gilberto havia participado como violonista, mas a interpretação de Eliseth ainda trazia os aspectos da tradição. A música “Canção do Amor Demais”, de Tom e Vinícius, que dava o 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”), foi interpretada de maneira dramática e melancólica.

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

Rua Nascimento Silva, 107  
Você ensinando pra Eliseth 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)

Quadro 1 – Fragmento da canção “Carta ao Tom”  
(MORAES, 1974)

“Rua Nascimento Silva, número 107” é o endereço do prédio em Ipanema onde Tom Jobim alugou um apartamento durante o período de 1958 a 1962. Sob a imagem do Cristo Redentor que via pela janela, foram compostas as canções “Desafinado” e “Samba de uma nota só”, com Newton Mendonça e diversas parcerias com Vinícius de Moraes<sup>6</sup>. O verso “Você ensinando pra Eliseth as canções de *Canção do Amor Demais*” mostra 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. Por isso, a Bossa Nova é considerada um samba de elite.

Todo o estilo é bastante compatível com a situação do país na década de 50, em especial no período compreendido entre 1955 e 1960, com a política desenvolvimentista de Juscelino Kubitscheck. Nesse contexto, a Bossa Nova levava ao exterior a melhor impressão do Brasil, com as suas belas praias, as belas garotas e o samba com sua nova batida.

No ano de 1962, a Bossa Nova era oficialmente apresentada aos estadunidenses, num show no Carnegie Hall, em Nova Iorque, que contou com os músicos João Gilberto, Tom Jobim, Luiz Bonfá, Oscar Castro Neves, Agostinho dos Santos, Sérgio Ricardo, Carlos Lyra, o sexteto Bossa Rio, Roberto Menescal, Milton Banana, Normando Santos, Bola Sete, Carmen Costa, José Paulo e Chico Feitosa (cf. NAVES, 2001).

Em 1966, conforme destaca o especial da coleção *Bravo! 50 Anos de Bossa Nova* (SANTOS, 2008), enquanto tomava seu chope num bar em Ipanema, Tom Jobim recebeu um telefonema inusitado: era Frank Sinatra<sup>7</sup> perguntando se o maestro estaria interessado em

<sup>6</sup> Informação retirada de [http://www2.uol.com.br/tomjobim/index\\_t.htm](http://www2.uol.com.br/tomjobim/index_t.htm). Acesso em 12 de mai. de 2011.

<sup>7</sup> Francis Albert Sinatra, cantor e ator, nasceu em Hoboken, na Nova Jersey, no dia 12 de dezembro de 1915, e faleceu aos 82 anos, no dia 14 de maio de 1998.

fazer um disco com ele. Ao convite Tom teria respondido: “Perfeitamente, é uma honra.” O disco *Albert Francis Sinatra & Antonio Carlos Jobim* foi lançado em 1967, sendo reconhecido como um grande sucesso, em especial em relação à música “The Girl from Ipanema”, que teve Norman Gimbel como tradutor. 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.

## **2. Sobre domesticação, estrangeirização e a formação de identidades culturais**

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

A foreign text is the site of many different semantic possibilities that are fixed only provisionally in any one translation, on the basis of varying cultural assumptions and interpretive choices, in specific social situations, in different historical periods. Meaning is a plural and contingent relation, not an unchanging unified essence, and therefore a translation cannot be judged according to mathematics-based concepts of semantic equivalence or one-to-one correspondence (VENUTI, 2008 [1995], p. 13).

[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. (tradução nossa).]

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 idéias 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.

A partir de uma análise das traduções feitas por Norman Gimbel, podemos perceber que as escolhas tradutórias foram realizadas de maneira mais estrangeirizadora do que domesticadora, uma vez que vários elementos das músicas originais, mais especificamente das letras originais, que traziam características da cultura brasileira (ou pelo menos, de maneira metonímica, a partir de imagens da cultura da elite carioca) foram mantidos ou reforçados nas versões, conforme será exemplificado e discutido na seção três.

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).

No caso da Bossa Nova, pode-se dizer que a aceitação do estilo pelos estrangeiros – até mesmo, por trazer características conhecidas a eles, como as do jazz – teria atribuído, de certo modo, respeito à cultura brasileira, abrindo portas para uma tradução mais estrangeirizadora das canções bossa-novistas. Não só a música brasileira teria interferido na formação da identidade cultural estrangeira, a partir da introdução de um novo ritmo, um novo cenário, uma nova temática: também a repercussão da Bossa Nova no Brasil e no exterior teria interferido na formação de uma identidade cultural brasileira, a partir de um olhar do próprio brasileiro voltado para si e para a própria cultura e para a percepção do olhar do outro – o estrangeiro – sobre o Brasil.

### **3. Análise das traduções sob uma perspectiva cultural**

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.

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. 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. Apresentamos abaixo a transcrição da canção “Sabiá” com sua respectiva versão na língua inglesa:

<p>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</p>	<p>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.</p>
<p>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</p>	<p>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</p>

<p>E anunciar o dia</p> <p>Vou voltar Sei que ainda vou voltar Não vai ser em vão Que fiz tantos planos de me enganar Como fiz enganos de me encontrar Como fiz estradas de me perder Fiz de tudo e nada de te esquecer (JOBIM &amp; BUARQUE, 1968)</p>	<p>night</p> <p>The lonely unwanted light that may bring me Through the new day</p> <p>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 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)</p>
---	---

Quadro 2 – Canção “Sabiá” e sua respectiva versão na língua inglesa

Norman Gimbel aparece como co-autor na versão inglesa, tendo sido responsável pela tradução desta e de outras músicas de Tom Jobim. Nas cartas de Tom a Vinícius de Moraes, Tom mostra-se às vezes aborrecido com os tradutores de suas músicas em geral. Talvez seja um aborrecimento justo, visto que não é possível fazer uma tradução perfeita, a qual seja, ao mesmo tempo, literal e mantenha as mesmas rimas e a divisão de fonemas dentro do compasso.

Vale destacar aqui que os vocábulos da língua inglesa tendem a ser menores. Portanto, às vezes, são necessários mais itens lexicais para preencher o compasso. Além disso, o fonema /r/ (“r” retroflexo) do inglês deixaria o som menos suave e fluido do que a sonoridade das canções em português.

A tentativa de manter a suavidade característica da Bossa Nova se dá no momento da interpretação. A esse respeito, Frank Sinatra chegou a afirmar o seguinte<sup>8</sup>: “I haven’t sung so soft since I had the laryngitis.” /“Eu não canto tão suave assim desde quando tive laringite” [tradução nossa].

As passagens mais elaboradas da letra, que envolveriam maior abstração, mostraram a dificuldade do tradutor, como, por exemplo, nos versos “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”. Como se pode perceber, o último verso foi reescrito por

<sup>8</sup> Citação extraída do encarte do CD *Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim - The Complete Reprise Recordings*, 2010, Compilation.

completo. E as rimas paralelas (AABB) da letra original tiveram, na tradução, uma única rima (AAAA), chegando a contar, até mesmo, com a utilização repetida da mesma palavra.

Um ponto relevante a destacar 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*, que 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. Mas o tradutor – ou talvez o próprio Tom Jobim – fez uma escolha estrangeirizadora, levando um elemento muito característico da cultura de partida para a cultura de chegada.

Da mesma maneira, outros elementos brasileiros são levados ao exterior a partir de uma tradução mais estrangeirizadora. Em “The Girl from Ipanema”, todo um cenário de Ipanema e a imagem da mulher brasileira, carioca em especial, são transportados em letra e melodia, como se pode observar a partir da comparação entre a letra original e sua respectiva tradução para a língua inglesa:

<p>Olha que coisa mais linda Mais cheia de graça É ela menina Que vem e que passa Num doce balanço, a caminho do mar</p> <p>Moça do corpo dourado Do sol de Ipanema O seu balançado é mais que um poema É a coisa mais linda que eu já vi passar</p> <p>Ah, porque estou tão sozinho Ah, porque tudo é tão triste Ah, a beleza que existe A beleza que não é só minha Que também passa sozinha</p> <p>Ah, se ela soubesse Que quando ela passa O mundo sorrindo se enche de graça E fica mais lindo Por causa do amor (JOBIM &amp; MORAES, 1962)</p>	<p>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!"</p> <p>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!"</p> <p>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</p> <p>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, GIMBEL, 1967)</p>
--	---

Quadro 3 – Canção “Garota de Ipanema” e sua respectiva versão na língua inglesa

Algo que poderia ser considerado domesticador nesta canção seria a utilização de onomatopéia (“each one she passes goes ‘a-a-ah!’”), muito comum também na forma de expressão dos norte-americanos. A letra original, juntamente com a interpretação musical 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 tradução desta música é muito criticada, a começar pelo primeiro verso, que causa certo estranhamento. As notas tiveram duração alterada devido à utilização de monossílabos na versão em inglês. Observemos abaixo o esquema de divisão do compasso:

<p>Olha que coisa mais / linda mais cheia de / graça  1 2 3 4 5 6    1 2 3 4 5 6 1 2</p> <p>Tall and tan and / young and lovely / the girl  1 2 3 4    1 2 3 4 1 2</p>
--

Quadro 4 – Divisão do compasso na música “Garota de Ipanema”

Tomando cada número como uma nota dentro do compasso, percebe-se que mais notas de menor duração foram substituídas por menos notas mais longas, sendo mantido, nesse caso, o compasso binário. Assim, perdeu-se a batida original no início, tornando a canção mais arrastada e menos sincopada.

Em “Água de beber” / “Drinking water”, pode-se dizer que houve uma grande manipulação da letra, com distanciamento da original. Desta forma, a tradução teria se despedido da questão amorosa direta e ganhado uma nova roupagem a partir de metáforas relacionadas à natureza. Além disso, a versão em inglês tem uma estrofe a menos, o que mostra que a real não intenção não seria fazer uma tradução de fato, mas algo que se aproximasse da manipulação. Hermans (1985, p. 11), ao definir manipulação na tradução, considera que, “para que o texto seja compreendido no contexto receptor, o mesmo é manuseado e alterado segundo a ideologia no momento em que se processa a tradução [tradução nossa]”.

Do ponto de vista da tradução, também estaria presente, neste caso, a noção de reescritura. Segundo Lefevere (LEFEVERE, 1992, p. 15), “as intervenções operadas no texto-fonte são delineadas pela ideologia do momento em que se processa a reescritura. [tradução nossa]”. Ainda assim, a estrangeirização se faz presente, uma vez que a utilização da natureza (flora/fauna) é característica tanto na representação do Brasil quanto da Bossa Nova em si.

Chama a atenção ainda o fato de a expressão “Água de beber” e todo o refrão da segunda parte terem sido mantidos na tradução para a língua inglesa. Vale destacar, nesse sentido, que “Água de beber” é também uma metáfora para bebida alcoólica, conforme Vinícius de Moraes conta no DVD, gravado em 1978, na Itália, juntamente com Toquinho, Tom Jobim e Miúcha. Apontando para o copo de uísque, Vinícius de Moraes teria dito o seguinte<sup>9</sup>: “Non l'acqua normale non. Piuttosto quella.” [Não água normal, mas esta aqui – tradução nossa]. A seguir, apresentamos paralelamente as versões em português e em inglês da música “Água de beber”:

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

<sup>9</sup> Informação retirada de [http://www2.uol.com.br/tomjobim/index\\_t.htm](http://www2.uol.com.br/tomjobim/index_t.htm). Acesso em 14 de abr.de 2011.

Água de beber camará (JOBIM & MORAES, 1961)	
--	--

Quadro 5 – Canção “Água de beber” e sua respectiva versão na língua inglesa

É claro que não é possível generalizar, afirmando que todas as escolhas tradutórias nas músicas de Jobim foram unicamente estrangeirizadoras. Em “This happy madness”, com versão para língua inglesa datada de 1971 e cujo título original é “Estrada Branca”, foi citado o Central Park, de Nova Iorque, o que representa uma escolha reconhecidamente domesticadora. Do mesmo modo, em “Quiet Night of Quiet Stars”, versão de Gene Lees – datada de 1960 – para a canção “Corcovado”, o trecho “Da janela, vê-se o Corcovado, / O Redentor, que lindo!” foi traduzido como “And a window looking on the mountains and the sea,/ how lovely”. Ou seja, neste caso, a partir da omissão de “Corcovado” na versão inglesa, também se percebe que a estrangeirização não esteve presente. Apenas alguns anos depois, na interpretação de Astrud Gilberto, o trecho da versão em língua inglesa teria recebido a referência a um dos mais importantes símbolos do Rio de Janeiro e do próprio Brasil: “And the window that look sound of Corcovado, oh, how lovely”.

### **Considerações finais**

Vimos que a Bossa Nova surgiu após um período de grande “importação” de outras culturas. Também vimos que este novo estilo agradou os estrangeiros e, a partir dessa apreciação, iniciou-se um processo bastante considerável de traduções das letras para a língua inglesa, o que possibilitou que os estrangeiros tivessem acesso não somente ao novo ritmo, ao novo estilo, mas também a todo um cenário brasileiro ou – pelo menos – ao cenário da elite do Rio de Janeiro, com suas belas mulheres, belas praias e belas paisagens.

Como pudemos perceber, essas imagens teriam sido transmitidas de maneira significativa a partir das escolhas tradutórias nas versões em inglês das canções de Tom Jobim et al., que se apresentaram, ao longo do tempo, como mais estrangeirizadoras do que domesticadoras, principalmente as realizadas por Norman Gimbel.

Ainda que a Bossa Nova esteja relacionada a uma cultura da elite brasileira, pode-se dizer que é um grande símbolo do Brasil na pessoa e nas canções de Tom Jobim,

principalmente. A tradução, neste caso, teria exercido grande responsabilidade nesse tão positivo reconhecimento musical e cultural do Brasil no exterior.

Este trabalho, como destacamos anteriormente, não teve a intenção de promover generalizações. Entretanto, pudemos observar sistematicamente como as escolhas tradutórias nas versões em língua inglesa que foram analisadas se pautam em um caráter predominantemente estrangeirizador.

### **Referências bibliográficas**

- HERMANS, T. The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation. Beckenham: Croom Helm, 1985.
- JOBIM, T.; SINATRA, F. Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim: The Complete Reprise Recordings. Universal Music International, 2010.
- LEFEVERE, A. Tradução, Reescrita e Manipulação da Fama Literária. Trad. De Cláudia Matos Seligmann. Bauru: EDUSC, 2007 [1992].
- MAMMÌ, L.; NESTROVSKI, A.; TATIT, L. Três canções de Jobim. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- NAVES, S. C. Da Bossa Nova à Tropicália. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- SANTOS, F. Perfeitamente, é uma honra. Coleção Bravo! 50 anos de Bossa Nova. São Paulo: Editora Abril, 2008.
- VENUTI, L. The Translator's Invisibility: A History of Translation. 2 ed. London, New York: Routledge, 2008 [1995].
- \_\_\_\_\_. A formação de identidades culturais. In.: VENUTI, L. Escândalos da Tradução: por uma ética da diferença. São Paulo: EDUSC, 2002.