

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO**

Natanael Ferreira França Rocha

**Olha que coisa mais linda:
As Traduções da Canção *Garota de Ipanema* em Inglês, Alemão,
Francês e Italiano sob a Ótica do Sistema de Transitividade**

Florianópolis
2013

Natanael Ferreira França Rocha

Olha que coisa mais linda:
**As Traduções da Canção *Garota de Ipanema* em Inglês, Alemão,
Francês e Italiano sob a Ótica do Sistema de Transitividade**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito para obtenção do grau de Mestre em Estudos da Tradução.

Linha de pesquisa: Teoria, Crítica e História da Tradução.

Orientador: Prof. Dr. Lincoln Paulo Fernandes

Florianópolis
2013

**Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.**

Rocha, Natanael Ferreira França

Olha que coisa mais linda: As Traduções da Canção
'Garota de Ipanema' em Inglês, Alemão, Francês e Italiano
sob a Ótica do Sistema de Transitivity / Natanael
Ferreira França Rocha ; orientador, Lincoln Paulo Fernandes
- Florianópolis, SC, 2013.
153 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Estudos da Tradução.

Inclui referências

1. Estudos da Tradução. 2. Tradução de Canção. 3. Sistema
de Transitivity. 4. Garota de Ipanema. 5. Estudos da
Tradução. I. Fernandes, Lincoln Paulo. II. Universidade
Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em
Estudos da Tradução. III. Título

Natanael Ferreira França Rocha

**Olha que coisa mais linda:
As Traduções da Canção *Garota de Ipanema* em Inglês, Alemão,
Francês e Italiano sob a Ótica do Sistema de Transitividade**

Esta dissertação foi julgada pela banca examinadora e aprovada em sua forma final pelo curso de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução.

Florianópolis, 15 de julho de 2013.

Prof.^a Dr.^a Andréia Guerini
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Lincoln Paulo Fernandes (Orientador)
UFSC/PGET

Prof. Dr. Marcos Antônio Morgado de Oliveira
UFSC/PGI

Prof.^a Dr.^a Maria Lúcia B. de Vasconcellos
UFSC/PGET

Prof. Dr. Markus J. Weininger
UFSC/PGET

*Dedico este trabalho à minha querida mãe,
um exemplo de apoio e amor incondicional.*

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo ar que respiro e por fazer o universo conspirar sempre a meu favor.

À minha família, em especial minha mãe, por sempre acreditar em mim e me apoiar em tudo que decido.

Ao meu orientador e amigo, Lincoln, por tornar possível a realização de uma etapa tão importante de um projeto de carreira, de vida, de um sonho.

Ao Cândido, pelo suporte e companhia durante todo esse processo.

Aos amigos e conhecidos da PGET que, através de comentários e conversas, me ajudaram a amadurecer essa ideia e acreditar que tudo daria certo no final.

À CAPES, pelo apoio financeiro durante parte do processo.

A todos que direta ou indiretamente contribuíram para que eu chegasse até aqui!

Por cau - sa do_a - mor

The image shows a single staff of music with a treble clef and a colon indicating a repeat sign. The melody consists of five notes: a quarter note on G4, a quarter note on A4, a quarter note on B4, a quarter note on C5, and a half note on B4. The lyrics 'Por cau - sa do_a - mor' are written below the notes, with hyphens indicating syllable placement.

(Vinicius de Moraes & Tom Jobim)

RESUMO

Este estudo analisa a representação da personagem feminina da canção *Garota de Ipanema*, de Vinicius de Moraes e Tom Jobim, em versões traduzidas para os idiomas inglês, alemão, francês e italiano. Foram levados em consideração aspectos como atributos físicos da garota reproduzidos através de adjetivos, locuções adjetivas e substantivos, bem como aspectos de personalidade expressos pelos verbos relacionados à garota. O método de análise consistiu em aplicar o Sistema de Transitividade proposto por M.A.K. Halliday (1985) como ferramenta de análise do *sentido* nas traduções a partir dos processos realizados por verbos que tinham como sujeito a garota, além de considerar os seguintes critérios de Tradução de Canção sugeridos por Peter Low (2003): cantabilidade, naturalidade, ritmo, rima e sentido. Perfis estéticos e psicológicos da garota foram traçados a partir das versões estrangeiras e comparados com as características da garota na canção brasileira. Os resultados demonstraram que houve acréscimos e/ou omissões de características físicas da personagem nas traduções, bem como divergências quanto a seus aspectos psicológicos, diferindo, portanto, do padrão de transitividade em relação à garota na canção brasileira.

Palavras-chave: Garota de Ipanema, Tradução de Canção, Música, Versão, Sistema de Transitividade, Processos.

ABSTRACT

This study examines the representation of the female character of the Brazilian bossa nova song *Garota de Ipanema* by Vinicius de Moraes and Tom Jobim, in their English, German, French and Italian translations. The investigation took into account aspects such as the girl's physical attributes realized through adjectives, nouns and phrases, in addition to aspects of her personality expressed by the verbs related to her. The method of analysis consisted of applying the Transitivity System proposed by M.A.K. Halliday (1985) as a tool to analyze the question of *sense* in the translations, focusing on the processes performed by verbs whose subject was the girl, and considering the Song Translation criteria suggested by Peter Low (2003): singability, naturalness, rhythm, rhyme and sense. Aesthetic and psychological profiles of the female character were drawn from the translated versions, and compared with the features of the girl in the Brazilian song. The results showed that there were additions and/or omissions of the girl's physical and psychological characteristics, bringing to bear divergences in relation to the transitivity patterns of the female character in the Brazilian song.

Keywords: Garota de Ipanema, The Girl from Ipanema, Song Translation, Music, Version, Transitivity System, Processes.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Representação dos níveis de linguagem segundo a LFS...	58
Figura 2: Capa do LP e rótulo do Lado 2 do disco <i>Pery é todo Bossa</i> , 1963.....	87
Figura 3: Capa do LP e rótulo do Lado 1 do disco <i>Getz/Gilberto</i> , 1964.....	92
Figura 4: Capa do LP e rótulo do Lado 1 do disco <i>Der Boy von Ipanema/Ein Wort zuviel</i> , 1965.....	98
Figura 5: Capa do LP e rótulo do disco <i>Jean Sablon chante les tropiques</i> , 1964.....	102
Figura 6: Capa do LP e rótulo do disco <i>E la chiamano estate/Ragazza di Ipanema</i> , 1965.....	107

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Atributos referentes à Garota de Ipanema: Português.....	89
Quadro 2: Sobreposição dos atributos referentes à Garota de Ipanema: Português x Inglês.....	95
Quadro 3: Sobreposição dos atributos referentes à Garota/Garoto de Ipanema: Português x Alemão.....	100
Quadro 4: Sobreposição dos atributos referentes à Garota de Ipanema: Português x Francês.....	104
Quadro 5: Sobreposição dos atributos referentes à Garota de Ipanema: Português x Italiano.....	109

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Tipos de processos e participantes.....	73
Tabela 2: Quantificação de todos os processos presentes na canção original e nas traduções.....	115

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	25
1.1. <i>Garota de Ipanema</i> e a Bossa Nova.....	25
1.2. Objetivo.....	27
1.3. Perguntas de Pesquisa	28
1.4. Outras Pesquisas sobre o Tema.....	28
1.5. Organização e Estrutura do Trabalho.....	29
2. QUADRO TEÓRICO	30
2.1. CANÇÃO E TRADUÇÃO	30
2.1.1. Algumas Questões Terminológicas	31
2.1.2. Tradução de Canção e Tradução de Poesia.....	33
2.1.3. Outras Questões Pertinentes à Tradução de Canção	35
2.2. TRADUÇÃO DE CANÇÃO	40
2.2.1. Breve Contextualização Histórica.....	40
2.2.2. Especificidades da Tradução de Canção	42
2.2.3. O Princípio de Peter Low para Tradução de Canção	49
2.3. LINGÜÍSTICA SISTÊMICO-FUNCIONAL	57
2.3.1. Tema	59
2.3.2. Modo.....	60
2.3.3. Transitividade	61
2.3.4. O Sistema de Transitividade	61
3. MÉTODO DO ESTUDO	75
3.1. Tradução de Canção + Transitividade.....	76
3.2. Procedimentos de Análise dos Dados	78
4. ANÁLISES	80
4.1. Aspectos Musicais das Canções/Traduções	80
4.2. A Canção Original em Português.....	87
4.3. A Tradução para o Inglês	92
4.4. A Tradução para o Alemão	98
4.5. A Tradução para o Francês	102
4.6. A Tradução para o Italiano.....	107
5. DISCUSSÃO	112
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
BIBLIOGRAFIA	122
ANEXOS	126

1. INTRODUÇÃO

Existem razões diversas para se querer *traduzir* uma canção. Ao longo deste estudo, serão discutidos vários aspectos em relação a essa prática, suas implicações e proficuidades. Sem dúvida, as traduções se direcionam a um público que aprecia ouvir canções em sua língua nativa. Há versões traduzidas para uma grande variedade de canções, desde uma ópera de dois séculos atrás até um sucesso da música pop contemporânea.

Existem diversas razões, também, para se querer *estudar* ‘tradução de canção’, a começar por motivações pessoais que, em geral, impulsionam o pesquisador. No meu caso, sempre fui um apreciador de versões traduzidas de canções dos mais variados gêneros musicais. Iniciei as ‘escavações’ por traduções de *Garota de Ipanema* em 2007, quando surpreendentemente me deparei com centenas de versões e em dezenas de idiomas diferentes. Surgia aí, também, meu interesse pela bossa nova. Desde então, comecei a cogitar uma futura pesquisa sobre o tema, a qual se tornou possível no término de minha graduação em Letras-Inglês no final de 2009, na Universidade Estadual de Londrina, e meu ingresso no mestrado em 2010 na Universidade Federal de Santa Catarina. Começava, então, uma divertida expedição à década de 1960 no Brasil e no mundo!

1.1. *Garota de Ipanema* e a Bossa Nova

Em 1958¹ nasce a bossa nova, com o lançamento do LP *Canção do Amor Demais* com composições de Vinicius de Moraes e Tom Jobim, cantado por Elizete Cardoso e com arranjos de violão de João Gilberto. Final da década de 1950, o Brasil vivia um momento histórico bastante otimista, em grande expectativa de mudança e crescimento econômico, sobretudo com o projeto político do presidente Juscelino Kubitschek de fazer o país crescer ‘50 anos em 5’. Tempo depois, esse sentimento de patriotismo foi intensificado pela vitória do Brasil na

¹ Não há uma data ou marco oficial para o nascimento da bossa nova. O jornalista e escritor Ruy Castro, por exemplo, acredita que o LP *Canção do Amor Demais* de Elizeth Cardoso e João Gilberto, lançado em 1958, pode ser considerado um dos marcos da bossa nova. Fonte: CASTRO, Ruy. *Chega de saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Copa do Mundo de 1962. Início da década de 1960 no Brasil, a juventude estava ávida por modernidade, por novidade. Nesse contexto de euforia e busca por uma nova identidade cultural, surgiu a bossa nova – o *jeito novo* de fazer música. O gênero híbrido de samba e jazz – como descreviam os americanos – começou a fazer sucesso nos EUA, mas foi depois do concerto histórico com grandes nomes brasileiros no *Carnegie Hall* de Nova York, em 1962, que a bossa nova ganhou visibilidade mundial.

Em meio a tanto otimismo e novidade, Tom Jobim (1927-1994)² e Vinícius de Moraes (1913-1980)³ comporiam, em 1962, uma das mais apreciadas canções da história da música brasileira, primeiramente intitulada “Menina que passa”⁴. Tom Jobim, recém amigo de Vinícius na época, compôs a melodia, porém, a insatisfação de ambos com a letra inicial motivou Vinícius a reescrever a letra. Tom e Vinícius teriam rascunhado a nova letra⁵ da canção por mais duas vezes, em uma mesa de bar no Rio de Janeiro – o bar Veloso –, inspirados pela cena costumeira de uma bela morena passando, indo em direção à praia de Ipanema. Pery Ribeiro foi o primeiro a gravar a canção, em 1963, no LP *Pery é todo Bossa*. Em 1965, somente dois anos depois da primeira gravação, Vinícius revelou, pela revista *Manchete*⁶, que a musa inspiradora era Heloísa Pinheiro⁷, hoje famosa e proprietária da grife de moda de praia “Garota de Ipanema”. O antigo bar Veloso⁸ atualmente se chama “Garota de Ipanema” e a Rua Montenegro, endereço do bar, é agora a Rua Vinicius de Moraes.

Já com meio século de existência⁹, a canção de palavras simples e ritmo sereno registra o deslumbramento de um admirador solitário encantado com a beleza de uma garota desconhecida que passa num gingado envolvente em direção à praia de Ipanema. A garota é linda e bronzeada, e fascina seu admirador pelo modo como caminha, num balançado que supera a perfeição poética. O admirador pode apenas contemplá-la como uma beleza que passa sozinha, mas deseja que ela

² Leia uma breve biografia de Antônio Carlos Jobim no Anexo 01, pp. 127-128.

³ Leia uma breve biografia de Vinicius de Moraes no Anexo 02, pp. 129-130.

⁴ Veja a letra da primeira versão de *Garota de Ipanema* no Anexo 03, p. 131.

⁵ Veja a letra final de *Garota de Ipanema* no Anexo 04, p. 132.

⁶ Revista *Manchete*, Nº 700/Ano 13. Rio de Janeiro, 18 de setembro de 1965, pp. 24-27.

⁷ Veja fotos de Heloísa Pinheiro e nota publicada na revista *Manchete* onde Vinicius de Moraes revela o nome da musa inspiradora da canção no Anexo 05, p. 133.

⁸ Veja fotos do antigo bar Veloso e atual bar Garota de Ipanema no Anexo 06, p. 134.

⁹ Leia matéria do *Jornal do Comércio* em comemoração aos 50 anos da canção no Anexo 07, pp. 135-136.

saiba que, ao passar, faz o mundo inteiro se encher de graça e ficar mais lindo por causa do amor que ela inspira. Resta ao admirador, portanto, lamentar sua solidão e a tristeza que sente por não ser correspondido.

Em 1964, a versão da canção traduzida para o inglês pelo letrista americano Norman Gimbel, com o aval de Tom Jobim, viria então a se tornar um clássico da bossa nova no mundo. Primeiramente gravada na voz de Astrud Gilberto, *The Girl from Ipanema* tomou proporções inimagináveis. Entre os anos 1964 e 1965, no auge da bossa, foram lançadas versões da canção em países como Itália, Alemanha e França, traduzidas pelos mais respeitados letristas e gravadas por intérpretes de elevado prestígio. Em 1967, gravada por Frank Sinatra em dueto com Tom Jobim, a canção parecia novinha em folha. *Garota de Ipanema* é considerada hoje a segunda¹⁰ canção mais executada da história, perdendo apenas para *Yesterday* dos Beatles. E como afirmou o próprio Vinicius, a canção “fez de nossa querida Ipanema uma palavra mágica para os ouvintes estrangeiros.” (MORAES, 1965, p. 25). Atualmente, podem ser encontradas versões traduzidas para os mais diversos idiomas, a citar, por exemplo, russo, estoniano, finlandês, espanhol, tcheco, esperanto, indonésio e japonês¹¹.

Ao longo das minhas pesquisas acerca das traduções de *Garota de Ipanema*, deparei-me com questionamentos e curiosidades sobre a figura feminina descrita nessas versões e sobre como eu poderia analisá-la. A Linguística Sistêmico-funcional, mais especificamente o Sistema de Transitividade, surgiu como uma ferramenta que ajudaria a descrever a representação da garota em termos psicológicos, isto é, aspectos importantes de sua personalidade como personagem da canção.

1.2. Objetivo

O **objetivo geral** deste estudo é demonstrar como a personagem da canção *Garota de Ipanema* foi representada nas versões traduzidas nos quatro idiomas selecionados. Trata-se de uma análise de caráter descritivo, com enfoque nos processos em que a garota é o participante

¹⁰ Vianna, Luiz Fernando. 'Garota de Ipanema' é a segunda canção mais tocada da História. *Jornal O Globo*, Caderno: Cultura, 18 março 2012. Leia a matéria completa no Anexo 08, pp. 137-138.

¹¹ Veja lista com dezenas de versões traduzidas da canção ao redor do mundo no Anexo 09, p. 139.

que pratica a ação do verbo. Ao mesmo tempo, a pesquisa analisa os adjetivos, locuções adjetivas e substantivos relacionados à garota, visando uma descrição de seus aspectos físicos. O estudo pretende, desta forma, contribuir à compreensão e à análise do *sentido* em canções traduzidas, como propõe o pesquisador Peter Low em seu modelo envolvendo cantabilidade, naturalidade, ritmo, rima e sentido.

1.3. Perguntas de Pesquisa

O objetivo geral mencionado acima pode ser traduzido em três perguntas de pesquisa:

1. Como os atributos (substantivos, adjetivos e locuções adjetivas) da garota de Ipanema foram representados nas traduções da canção?
2. Com base no Sistema de Transitividade, como a garota de Ipanema foi representada, em termos psicológicos, através dos processos realizados pelos verbos dos quais ela participa como sujeito?
3. Até que ponto o modelo proposto por Peter Low auxilia na compreensão de fatores motivadores internos que poderiam ter levado os tradutores das canções a fazerem suas escolhas lexicais?

Resumidamente, portanto, este estudo pretende aplicar o Sistema de Transitividade como uma ferramenta de análise do *sentido* – parte do modelo de Peter Low – em canções traduzidas, com ênfase nos processos e atributos relacionados à personagem em questão na tentativa de demonstrar sua representação em/para idiomas e culturas diferentes.

1.4. Outras Pesquisas sobre o Tema

É importante pontuar que em língua portuguesa há escassos trabalhos de pesquisa acadêmica sobre o tema ‘Tradução de Canção’ no campo disciplinar dos Estudos da Tradução, fato este verificável no

banco de teses da CAPES, em buscas avançadas na internet e acervos online de bibliotecas universitárias. Por exemplo, em pesquisa no banco de teses da CAPES, utilizando intercaladamente as palavras-chave ‘tradução’, ‘versão’, ‘canção’, ‘música’ e ‘ópera’, bem como seus plurais, destacaram-se entre os resultados obtidos apenas três trabalhos relacionados à tradução de canção, a saber: as dissertações de mestrado de Andrea Kaiser “Óperas no Brasil: versões em português” (1999) da USP e de Francisco José Machado Meira “Ouvindo Bach em outras línguas: uma análise descritivo-comparativa de traduções das cantatas” (2007) da UFBA, e a tese de doutorado de Carin Zwilling “As canções originais de cena de William Shakespeare” (2003) da USP. O presente trabalho poderá suprir algumas lacunas bibliográficas e abrir caminho para novas pesquisas acadêmicas, especialmente em língua portuguesa. É intenção do autor deste estudo ajudar a estabelecer o tema ‘Tradução de Canção’ como uma área dos Estudos da Tradução.

1.5. Organização e Estrutura do Trabalho

O Capítulo de introdução desta pesquisa trouxe informações sobre a canção Garota de Ipanema e a bossa nova, bem como apresentou o objetivo e as perguntas de pesquisa do estudo. O segundo Capítulo, que compreende o Quadro Teórico, está subdividido em três subcapítulos. O primeiro traz um apanhado geral sobre temas diversos relacionados à Tradução de Canção, tais como termos utilizados, definições, gêneros, tipos de traduções, implicações e parâmetros dessa prática. O segundo subcapítulo abrange tópicos específicos da tradução de canção e apresenta o modelo de análise proposto por Peter Low – o Princípio do Pentatlo. O terceiro subcapítulo discorre sobre a Linguística Sistêmico-funcional, apresentando o Sistema de Transitividade, suas particularidades, funções e processos, os quais serão ilustrados com diversos exemplos. O terceiro Capítulo – Método do Estudo – apresenta o objeto de estudo, critérios de seleção, bem como todas as etapas e procedimentos utilizados nas análises das traduções. Por fim, são apresentados os capítulos de Análise, Discussão e Considerações Finais, que aprofundarão as questões aqui apontadas.

2. QUADRO TEÓRICO

2.1. CANÇÃO E TRADUÇÃO

Inicialmente, faz-se necessário responder a seguinte pergunta: o que é canção? A canção possui características muito próprias por combinar texto (a letra) e som (a música). O texto, inicialmente escrito, costuma ser em verso, mas também pode ser em prosa, e tem o objetivo de ser cantado. A música corresponde à combinação de sons e tempos que formam a melodia e o ritmo, e pode ser acompanhada de instrumentos musicais, ou não – no caso de a performance ser *a cappella*. O resultado da junção de letra (linguagem verbal) e melodia (linguagem musical) é a canção propriamente dita. Peter Low (2006a) explica que “o que caracteriza canção como um gênero é a combinação de letra e música, uma combinação que pode ser compreendida em sua plenitude através da performance vocal”¹² (p. 511). A canção, portanto, é pensada para ser apreciada em sua forma integral, ou seja, na combinação de letra e música. Nelson Costa explica que:

A canção é um gênero híbrido, de caráter intersemiótico, pois é resultado da conjugação de dois tipos de linguagens, a verbal e a musical (ritmo e melodia). Defendemos que tais dimensões têm de ser pensadas juntas, sob a pena de confundirmos a canção com outro gênero [...] Assim, a canção exige uma tripla competência: a verbal, a musical e a lítero-musical, sendo esta última a capacidade de articular as duas linguagens (COSTA, 2002, p. 107).

A tradução de uma canção implica em traduzir este gênero em sua totalidade (letra e música), com o intuito de preservar o sentido original, o efeito que esta pode causar em seu público receptor. Carlos Rennó, renomado letrista e versionista brasileiro, preza que suas versões traduzidas respeitem não só o sentido, mas também a métrica e as aliterações do original, e comenta: “se for para fazer letra diferente do

¹² What characterizes song as a genre is the combination of words and music, a combination that is fully realized in vocal performance.

original, chamo um parceiro e faço outra canção” (RENNÓ *apud* IVAN CLÁUDIO, 2009, p. 107).

Entretanto, não se pode ignorar o fato de que as pessoas diferem entre si na forma como apreciam uma canção. Uma se atém primeiramente à melodia e aos sons que as palavras produzem, sem necessariamente associar significados lexicais a eles. O ouvinte pode apenas sentir algo como “o espírito”, “a energia” da canção, sem sequer compreender a letra. Fox-Strangways (1921, p. 219) enfatiza que “a possível ignorância do público em relação ao idioma não é um impedimento fatal ao seu prazer”¹³. A música tem o poder de transmitir sensações e estas podem ser percebidas mesmo em forma instrumental apenas. Ocorre também que nem sempre o ouvinte está interessado no que dizem as palavras. Contudo, como já exposto aqui, o que define o gênero canção é justamente a junção de letra e melodia. Logo, o ouvinte que não compreende a letra apreciará apenas uma parte dessa combinação.

2.1.1. Algumas Questões Terminológicas

Primeiramente, é importante pontuar que a ‘tradução de letra de canção’ nada tem a ver com a ‘tradução de canção’ propriamente dita. Encartes de CDs, sites na Internet, seções especiais em revistas, livretos e legendas de filmes oferecem tradução de letras, porém são traduções livres e/ou literais, impossíveis de serem cantadas na melodia da canção. Tais traduções têm o intuito apenas de permitir que o leitor/ouvinte entenda o que o artista está cantando. Trata-se, portanto, de uma tradução para ser lida apenas.

O termo ‘versão’ refere-se, popularmente, ao produto final da tradução de uma determinada canção. Contudo, o termo ‘tradução de canção’ pode se referir tanto ao produto final quanto ao fazer tradutório, às implicações envolvidas, à totalidade do processo. Considerando, portanto, que ‘versão’ não é necessariamente ‘tradução de canção’, será utilizado aqui o termo “canção traduzida”, ou mesmo “versão traduzida”

¹³ Todas as citações em língua estrangeira serão doravante traduzidas pelo autor desta pesquisa para a língua portuguesa sem a notação “tradução minha”. Os excertos originais serão disponibilizados em notas de rodapé, como segue: The audience’s possible ignorance of a language is not a fatal bar to their enjoyment.

para designar os objetos de estudo desta pesquisa. Ao longo deste trabalho, o termo ‘tradutor de canção’ poderá ser, por vezes, substituído pelo termo sinônimo ‘versionista’. O termo ‘letrista’ se referirá simplesmente ao profissional ‘autor de letra’, como define o dicionário Aurélio¹⁴.

É importante ressaltar, ainda, que uma versão pode ser apenas a regravação de uma determinada canção, mas em outro estilo – como as canções *cover*. Pode ser também a criação de uma letra totalmente diferente da original para uma mesma melodia – como as paródias. Portanto, paródia e versão *cover* não se referem à ‘tradução de canção’ nos termos propostos pelo presente estudo.

O termo “cover” se refere à prática de regravação de uma canção por um outro artista que não seja o cantor original, podendo acrescentar novos arranjos, ritmos, estilos. As versões *cover*, como enfatizam David Beard e Kenneth Gloag (2005), “geralmente se referem a canções já bem conhecidas e, portanto, disponíveis tanto para revisitação como para reformulação”, e afirmam que “um processo de transformação ou tradução pode ser evidente”¹⁵ (p. 27). Quando regravada em outro estilo, a canção passa por uma tradução, mas de um gênero musical para outro.

A paródia, em termos musicais, é um tipo de imitação que geralmente adiciona um tom cômico, satírico, irônico, crítico, e pode aproveitar apenas a melodia da canção original, ou seja, pode-se criar uma nova letra que nada tenha a ver com a mensagem original. Existem muitas outras definições e variações para o termo paródia, a depender da área, por exemplo, a dramática, a literária... e do momento histórico, uma vez que, como defendem alguns autores, as definições variam com o tempo (e.g. Hutcheon, 1985; Rose, 1993; Müller, 1997). A paródia pode, também, apenas imitar o estilo de um artista em uma obra completamente nova. Por haver pouca semelhança com a canção original, as editoras estrangeiras geralmente recusam paródias e, quando as aceitam, o autor da letra não recebe por direitos autorais. Um exemplo disso é a paródia da cantora e compositora Rita Lee para o clássico dos Beatles *I want to hold your hand*, contida no álbum *Multishow ao Vivo* (2009), intitulada “O bode e a cabra”. Este é um caso em que o autor utilizou apenas a melodia da canção original, e escreveu uma nova letra com uma mensagem completamente diferente. Ivan

¹⁴ Fonte: Dicionário Aurélio Eletrônico Século XXI, versão 3.0, 1999.

¹⁵ But cover versions tend to relate to songs already familiar and therefore available for either revisiting and/or reworking. A process of transformation or translation can be evident.

Cláudio, jornalista da revista *Isto é*, chamou a obra de “recriação absurda” e lembrou que Rita Lee teve seis letras recusadas para seu álbum especial em 2001 com o repertório dos Beatles, inclusive uma outra ‘versão’ para *I want to hold your hand* intitulada “O amor é tão clichê” (p. 107).

Outro termo comumente utilizado para se referir à tradução de canção é ‘adaptação’. A questão é controversa e torna-se difícil definir com precisão a diferença entre adaptar e traduzir uma canção. De uma forma geral e sucinta, ‘adaptação’ sugere maiores liberdades por parte do tradutor e, muitas vezes, permite eliminação de palavras importantes, alteração de sentidos ou recursos que o compositor original utilizou. John Milton (2009), em um breve artigo, faz um paralelo entre Estudos da Tradução e Estudos da Adaptação e explica que uma adaptação geralmente contém omissões, reescrituras, adições, e só pode ser reconhecida como obra do autor original se o objetivo da enunciação for mantido (p. 51). Seria plausível dizer, então, que quanto mais a versão traduzida se afasta do significado da letra original, mais próxima está de ser definida como ‘adaptação’. Por outro lado, em se tratando de canções, há um vínculo principal entre os textos fonte e alvo, que é a música. A música é a parte integrante do conjunto da canção (letra + música) que será mantida “na íntegra” na versão traduzida. Nesse aspecto, não haveria distanciamento entre canção fonte e alvo. Por esse motivo, poderia ser sugerido, então, uma ‘acepção mais ampla de tradução’, mais ‘livre’, deixando de lado qualquer relação com o termo ‘adaptação’.

O estudo sobre tradução de canção apóia-se sobre gêneros distintos relacionados, o que oferece uma gama de termos e áreas afins, a citar, por exemplo, tradução de óperas, árias, recitais, musicais, hinos religiosos, canções infantis, baladas, dublagens de canções em filmes ou em peças teatrais, entre outros. Naturalmente, cada gênero possui características específicas e as regras norteadoras para o processo tradutório diferem em alguns pontos de um para outro.

2.1.2. Tradução de Canção e Tradução de Poesia

A tradução de uma canção possui tantas particularidades que requer um espaço próprio, uma abordagem individual, podendo até se enveredar à área de tradução de poesia, mas que se sustenta por si em

sua fusão musico-verbal no processo tradutório. Trata-se de um assunto criterioso que, aos poucos, vem sendo discutido dentro dos Estudos da Tradução. As escassas pesquisas sobre o tema ainda oferecem pouca fundamentação teórica e geralmente se dedicam a analisar rimas, métrica e os significados lexicais traduzidos ou não no texto fonte, como se faz em análises de tradução de poesia.

Até certo ponto, traduções de poesias e de canções possuem aspectos em comum, porém, a canção pode diferir em sua elaboração no que se refere à *prosódia musical*¹⁶. Um tradutor de poesia pode optar por não manter a métrica do texto original, ou seja, o número de sílabas poéticas por verso pode seguir um arranjo diferente e possuir mais ou menos sílabas. Certamente a poesia requer ritmo e musicalidade em sua leitura, com ênfases em palavras específicas, tal como na canção. Todavia, na canção, esses aspectos são fixos, ou seja, são impostos pela melodia original, que requer uma nova letra, mas com mesmo ritmo, mesma métrica e ênfases nas mesmas sílabas. Ademais, a tradução de poesia permite o uso de palavras rebuscadas, ordem sintática pouco usual e até, mesmo inconvenientemente, notas explicativas de rodapé. A tradução de canção não conta com essa prerrogativa. Por outro lado, traduzir poesia tem suas particularidades e desafios, principalmente quando o uso da linguagem estiver bem intrincado e repleto de nuances, geralmente com termos que carregam significados complexos, dúbios ou misteriosos. David Connolly (1998, p. 170), inclusive, ressalta que “a tradução de poesia é geralmente considerada a forma mais difícil, exigente e, possivelmente, a mais gratificante de se traduzir”¹⁷. Connolly comenta, também, que alguns estudiosos defendem que a tradução de poesia deve ser o quanto mais literal possível, para que a essência possa de fato ser passada (e.g. Nabokov, 1955, p. 512 & Selver, 1966, p. 26 *apud* David Connolly, 1998, p. 171); regra que se aplicaria à tradução de canção com inúmeras ressalvas.

George Steiner (1929), em sua famosa obra “Depois de Babel”, comenta sobre textos poéticos que foram uma vez traduzidos e um tempo mais tarde musicados. Curiosamente, ele não fala de musicar poemas, mas traduções de poemas. Embora possa ser uma prática

¹⁶ Prosódia musical pode ser compreendida como o “ajuste das palavras à música e vice-versa, a fim de que o encadeamento e a sucessão das sílabas fortes e fracas coincidam, respectivamente, com os tempos fortes e fracos dos compassos.” Fonte: Dicionário Aurélio Eletrônico Século XXI, versão 3.0, 1999.

¹⁷ The translation of poetry is generally held to be the most difficult, demanding, and possibly rewarding form of translation.

obsoleta, temos aqui um caso específico de tradução, uma vez que o compositor se apropriaria de uma poesia traduzida para então transformá-la em canção. Haveria, pois, casos em que a melodia criada para a tradução também permitisse cantar a versão original do poema, se, imprescindivelmente, o número de sílabas poéticas permanecesse o mesmo. Outra questão a se considerar é o novo efeito que o poema incorpora quando musicado. Steiner (p. 446) afirma que “quando o texto é musicado, as palavras mantêm sua identidade, embora dentro de um novo conjunto formal. Quando o compositor usa uma tradução, a mudança efetuada nos signos verbais originais é a da tradução propriamente dita”. Contudo, há outros fatores a serem observados quando um texto poético é musicado. Suzanne de Grandmont (1978, p. 98) compara o trabalho do tradutor, nesses casos, a de um beneditino e ressalta que “à todas as dificuldades inerentes à tradução se somam as exigências da cadência, da métrica, do tempo e do acento tônico”. Em suma, como se poderá constatar ao longo deste trabalho, a tradução de canção difere em muitos aspectos da tradução de poesia.

2.1.3. Outras Questões Pertinentes à Tradução de Canção

O Brasil, como um país multicultural e eclético quanto à recepção de material estrangeiro, sempre abriu espaço para versões traduzidas. Ivan Cláudio (2009), em sua matéria para a revista *Isto é*, lembra que já na década de 1940, na era do rádio, o compositor Haroldo Barbosa chegou a assinar mais de 500 versões. Ivan Cláudio afirma que na década de 1960, com a jovem guarda, a moda das versões voltou, inclusive “o refrão “iê, iê, iê” saiu do beatlemaniaco “yeah, yeah, yeah” (p. 106)”. Nos anos 70 e 80, entretanto, as canções traduzidas não tiveram muito espaço no Brasil, pois, como afirma Sérgio Martins (2000), em sua matéria para a revista *Veja*, “para a politizada MPB dos anos 70, eram sinônimo de “capitulação cultural””. O autor enfatiza que “as versões ressurgiram timidamente no final dos anos 80” graças a produtores como Cláudio Rabello (p. 168).

Há clássicos inesquecíveis conhecidos mundialmente que fizeram sucesso tanto em sua construção original quanto em suas versões em outros idiomas. Exemplos disso são as canções francófonas *Ne me quitte pas*, composta, escrita e cantada por Jacques Brel em 1959 e *Et maintenant*, escrita por Pierre Delanoë em 1961, composta e cantada

por Gilbert Bécaud, que possuem versões em inglês, com os nomes *If you go away* e *What now my love*, respectivamente, gravadas por diversos cantores célebres, como Shirley Bassey e Frank Sinatra. A primeira tradução de *Ne me quitte pas* foi gravada em 1961, em língua holandesa, intitulada *Laat me niet alleen*, escrita por Ernst van Altena e interpretada pelo próprio Jacques Brel. Há versões dessa canção em mais de 20 idiomas¹⁸.

Independentemente do estilo musical, uma canção pode levar consigo traços culturais de uma comunidade, uma região, uma nação inteira. A canção pode refletir características sociais de identidade, ideologia, política, valores. Ao ser traduzida, a canção passa por transformações que vão além da linguagem verbal ou musical. Compete ao tradutor tentar repassar essas características, ou mesmo alterá-las, a depender do *propósito* da versão desejada. Segundo a teoria do alemão Hans J. Vermeer (2000), desde 1978, esse propósito ou objetivo pelo qual uma tradução foi pensada é chamado de *skopos*. Determinar o *skopos* da tradução, conforme diz o autor, “também pode ajudar a determinar se o texto fonte precisa ser ‘traduzido’, ‘parafraseado’ ou completamente ‘reeditado’” (p. 231). Por exemplo, em tradução de canção costuma-se pensar em qual público ela visa alcançar, que mensagem se quer passar, ou quanto da mensagem original se quer manter, se será acrescentado ou não um tom mais romântico, divertido, moderno etc. Há ainda, se não o principal, o objetivo econômico, uma vez que uma canção de sucesso pode render muito financeiramente às gravadoras, distribuidoras e artistas.

Em tradução de canção para dublagem, por exemplo, há o elemento imagético, ou seja, o que se passa na tela enquanto a canção é cantada. Devido à questão da multimodalidade neste caso, o tradutor trabalhará pautado no *skopos* da tradução, porém ‘subordinado’ não apenas à melodia, mas também à imagem. Em um filme *live-action*¹⁹, por exemplo, se o personagem diz o nome de um objeto e aponta para ele enquanto canta, na tradução essa palavra deve ficar exatamente no mesmo lugar que no original. Outro fator que pode ser bastante agravante é o movimento labial do personagem, que deve ser respeitado

¹⁸ Fonte: WIKIPEDIA, The Free Encyclopedia. Florida: Wikimedia Foundation. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Ne_me_quitte_pas>. Acesso em: 05 ago. 2012.

¹⁹ “[...] termo utilizado no cinema, teatro e televisão para definir os trabalhos que são realizados por atores reais, de carne e osso, ao contrário das animações.” Fonte: WIKIPEDIA, The Free Encyclopedia. Florida: Wikimedia Foundation. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Live-action>>. Acesso em: 21 mar. 2013.

até certo ponto. Obviamente não se espera que haja sincronia labial perfeita em uma dublagem de filme em língua estrangeira, sobretudo em dublagem de canção. Mas considere, por exemplo, o personagem cantando e finalizando um verso com uma nota prolongada e uma palavra com a última sílaba bem aberta, o que demandaria que este abrisse bem a boca para que se produzisse o som vocálico aberto. O tradutor de canção, na dublagem, deve prestar atenção a isso também, uma vez que haveria total discrepância reproduzir um som de “i” ou “u” no fim do verso enquanto o personagem o canta com a boca extremamente aberta pronunciando o som de “a”.

O propósito de uma tradução de canção pode ser justamente permitir que novos públicos conheçam determinada música, estilo, mensagem etc. A versão é, principalmente, feita para quem não consegue entender essa ou aquela língua estrangeira, mas que deseja compartilhar do gosto de ouvir uma canção, como já mencionado aqui, em sua forma plena. Em vista disso, compete ao tradutor de canção bastante sensibilidade às sutilezas presentes no original, para que possa reproduzi-las de forma similar na versão em língua estrangeira. Espera-se também que o ouvinte da versão traduzida possa ter sensações semelhantes às do ouvinte da canção original. Muitas vezes, o tradutor tem que fazer mudanças um tanto drásticas na versão para provocar no ouvinte alvo as mesmas sensações – sensações essas que podem estar ligadas a valores, costumes ou quaisquer outras particularidades da cultura do público de chegada.

Mudanças muito drásticas, no entanto, podem levar críticos, ou mesmo o público, a fazerem avaliações negativas, principalmente em relação ao sentido, supostamente não preservado. Entretanto, avaliar uma canção traduzida incorre em algumas questões específicas desse tipo de tradução. Não se trata apenas de julgá-las como boas ou ruins, ou definir o grau de fidelidade, ou literalidade, para com a letra original. A canção deveria ser avaliada em sua junção de letra e melodia, levando em conta aspectos linguísticos e musicais. Tradutores e pesquisadores do assunto sugerem que a versão seja absorvida pelo público sem que se pareça, ou que se perceba, que se trata de uma tradução (e.g. FOX-STRANGWAYS, 1921, p. 223; DYER-BENNET *apud* EMMONS & SONNTAG, 1979, p. 292; LOW, 2003a, p. 185). Segundo esses autores, o produto final deve fluir naturalmente, deve convencer os ouvintes.

Apesar de haver críticas às versões de canções, que começaram provavelmente desde que a primeira canção foi traduzida, atualmente há

um número considerável de versões traduzidas lançadas e comercializadas em diversos países. Apenas para citar alguns exemplos, nas Filipinas são feitas diversas versões dos sucessos *pop* americanos para o idioma tagalo, como algumas canções da artista americana Beyoncé. Na Rússia, há músicos e letristas que fazem traduções de sucessos da bossa nova, como os cantores Irina Bogushevskaya e Alexei Ivaschenko. Os motivos para se desejar gravar uma versão traduzida de uma canção podem ser diversos, como se discutirá a seguir.

Provavelmente, a intenção primeira é vender mais discos a um público que não entenderia a canção original no idioma estrangeiro. Daí a tentativa de conquistar esse público cantando na língua dele. Às vezes, o público receptor acolhe tão bem a versão, que sequer percebe ou lembra de que se trata de uma tradução. Este, como mencionado acima, seria o caso de dizer que o tradutor da canção logrou êxito em seu trabalho. Em contrapartida, críticas em relação às versões podem ser justificadas em função de trabalhos pouco elaborados lançados no mercado e que certamente desestimulam o ouvinte. Todavia, há obras tão bem formuladas e refinadas, que dizer que a tradução não dá conta de oferecer um produto final satisfatório seria uma falácia. Um exemplo relevante é o CD *Canções, Versões*, lançado em 2000, com versões traduzidas por Carlos Rennó de canções de Cole Porter e George Gershwin, interpretadas por cantores brasileiros como Chico Buarque, Elza Soares, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Cássia Eller, entre outros.

Há cantores que apostam tanto em versões, que lançam álbuns duplos em duas ou mais línguas diferentes. Jacques Brel, em 1961, gravou ele próprio uma versão do seu clássico *Ne me quitte pas* para o público holandês. Alguns artistas latino-americanos, quando decidem explorar terras estrangeiras com canções geralmente em inglês, escolhem continuar, paralelamente, gravando canções na sua língua materna para agradar seu público de origem. Exemplos disso são os cantores Ricky Martin e Shakira. O porto-riquenho Ricky Martin desde 1999, no álbum cujo título era seu próprio nome, até 2011, com o álbum intitulado *Música + Alma + Sexo*, vem lançando versões em espanhol de algumas das suas canções em inglês, e vice-versa. A cantora e compositora colombiana Shakira, pouco depois do início de sua carreira, já gravava versões de suas canções. Primeiramente, para conquistar o público brasileiro, em 1997, em seu álbum *The Remixes*, gravou em português três de seus maiores sucessos na época: *Estou aqui*, *Pés descalços* e *Um pouco de amor*. As versões não vingaram, mas a artista ganhou espaço e muitos fãs brasileiros. Shakira escreve suas próprias

canções e é também quem as traduz. Em 2001, a cantora lançou seu primeiro álbum em língua inglesa, intitulado *Laundry Service*, e uma edição completa em espanhol do mesmo álbum – *Servicio de Lavandería*. A partir daí, a cantora vem lançando discos que trazem versões traduzidas de algumas de suas canções.

Outra questão importante a se considerar é que, apesar de ser comum a prática de tradução de canção e gravações de versões traduzidas, os tradutores geralmente ficam invisíveis ou não recebem crédito suficiente por seus trabalhos. Geralmente são lembrados pela crítica em resenhas que enfatizam os pontos fracos e os defeitos. Além disso, as letras traduzidas passam pelo crivo das editoras, que habitualmente as recusam. Quando aceitas, o tradutor da canção, muitas vezes, fica sem os direitos autorais. Em entrevista para a revista *Isto é* (2009), o cantor e compositor brasileiro Zé Ramalho conta que em seu álbum *Tá Tudo Mudado* (2008), com versões em português de canções de Bob Dylan, ficou apenas com os *royalties* fonográficos, ou seja, a venda dos CDs, e que 100% dos direitos autorais foram para Dylan. A cantora e compositora brasileira Zélia Duncan também não conseguiu os direitos autorais das letras que traduziu em seu álbum *Pelo Sabor do Gesto* (2009) para canções de Alex Beaupain. Na mesma entrevista para a revista *Isto é* (2009), a cantora diz: “Acho um absurdo que não haja um acordo. O versionista é um parceiro do autor da música.” (p. 107).

Finalizando este capítulo, o objetivo do conteúdo exposto até aqui foi definir o que é a canção e a tradução de canção, bem como discutir os entornos dessa prática. A seguir, no Quadro Teórico, serão discutidas as especificidades da tradução de canção – um aprofundamento sobre o tema, suas implicações, formas e abordagens, que fazem do gênero ‘canção’ um grande desafio para o tradutor ao lidar, na tradução, com a fusão ‘texto-música’. Será apresentada também, no segundo subcapítulo, uma introdução à Linguística Sistemico-funcional com enfoque no Sistema de Transitividade.

2.2. TRADUÇÃO DE CANÇÃO

2.2.1. Breve Contextualização Histórica

No contexto do campo disciplinar dos Estudos da Tradução, é comum encontrar comentários de que pouco se tem explorado o tema ‘tradução de canção’. De fato, a bibliografia é ainda modesta, mas o assunto vem despertando cada vez mais interesse acadêmico. Exemplos disso são publicações inteiras voltadas ao assunto, como os livros “Song and Significance - Virtues and Vices of Vocal Translation” (GORLÉE, 2005) e “Tradurre la canzone d'autore” (GARZONE & SCHENA, 2000), bem como o volume do periódico internacional *The Translator*, intitulado “Translation and Music” (SUSAM-SARAJEVA, 2008).

Até o início dos anos 1980, a tradução de canção era um assunto geralmente tratado em periódicos de musicologia, com enfoque predominantemente musical, em trabalhos curtos escritos principalmente por maestros e regentes de coros. Pouco se discutia sobre as implicações léxico-gramaticais, semânticas e tradutórias numa abordagem que envolvesse simultaneamente aspectos linguísticos e musicais.

Talvez M. E. Browne tenha sido um dos primeiros a publicar algo sobre o assunto. Em 1883, Browne publicou o artigo “Words for Music” no periódico *Proceedings of the Musical Association*, no qual ele discute tradução de canção fazendo um paralelo com tradução de poesia. Em 1915, Sigmund Spaeth publicou no *The Musical Quarterly* o artigo “Translating to Music”, onde abordou assuntos relacionados à tradução de óperas para a língua inglesa. Quem se destacou no assunto ‘tradução de canção’, escrevendo por duas décadas, foi Arthur Henry Fox-Strangways que, em 1921, publicou na revista *Music and Letters* o artigo “Song-translation”, no qual apresentou uma espécie de guia dos itens que deveriam ser prezados ao se traduzir uma canção. Fox-Strangways publicou diversos artigos sobre o assunto, em periódicos variados, até meados do século XX. Justamente nessa época, Henry S. Drinker (1950) publicou o artigo “On translating vocal texts”, onde apresentou uma lista com seis requisitos que uma tradução de canção ‘adequada’ em língua inglesa demandaria do tradutor. Esses requisitos serão apresentados mais adiante. Em 1967, o inglês naturalizado americano Richard Dyer-Bennet, renomado cantor de *folk music* e

professor de canto, traduziu para o inglês o ciclo de canções *Die Schöne Müllerin*²⁰ de Franz Schubert, e chegou a estabelecer alguns critérios para a prática da tradução de canção.

Foram muitos os autores que publicaram sobre tradução de canção em periódicos de musicologia e, geralmente, os artigos discorriam sobre tradução de ópera, recitais e canções sacras, com enfoque geralmente em implicações musicais como sonoridade, notação e performabilidade (e.g. N. de V. Hart, 1917; M-D Calvocoressi, 1921; Erik Brewerton, 1924; E. J. Dent, 1943; Jacob Hieble, 1954; Paul Weigand, 1960; Emmons & Sonntag, 1979; Ronnie Apter, 1985; Arthur Graham, 1989).

Entre meados dos anos 1980 e início dos anos 1990, a tradução de canção começou a ganhar maior espaço acadêmico. A americana Ronnie Apter, tradutora de poesia, libretos de ópera e recitais, juntamente com seu marido Mark Herman, também tradutor de ópera, contribuíram de forma expressiva. Exemplos disso são os artigos de Ronie Apter "Questions of Quantity: Some Difficulties in Translating Opera for Performance in English" (1989), "The Impossible Takes a Little Longer: Translating Opera into English" (1989), "Opera Translation" (1991), "The Worst Translations: Almost Any Opera in English" (1995), citando apenas alguns. No final dos anos 90 e início dos anos 2000, destacam-se, entre outros, a holandesa Dinda L. Gorlée com diversos trabalhos sobre tradução de ópera e o neozelandês Peter Alan Low. Gorlée publicou, por exemplo, os artigos "Opera translation: Charles Peirce translating Richard Wagner" (1996) e "Intercode translation: Words and music in opera" (1997). Peter Low vem contribuindo com publicações significativas para a área, a citar, por exemplo, "Singable translations of songs" (2003a), "Translating Poetic Songs: an attempt at a functional account of strategies" (2003b), "The Pentathlon Approach to Song Translating" (2005), "Translations of Songs: What Kind Matches your Purpose?" (2006b), "Translating Songs that Rhyme" (2008), "Purposeful translating: The case of Britten's vocal music" (2012), entre outros, chegando a criar um Princípio para avaliação e tradução de canção – um dos aparatos teóricos utilizados na presente pesquisa.

²⁰ *Die Schöne Müllerin* (em português, "A Bela Moleira"), Op. 25, D 795, é um ciclo de canções compostas por Franz Schubert, para piano e solo vocal, baseadas em poemas de Wilhelm Müller. Fonte: WIKIPEDIA, The Free Encyclopedia. Florida: Wikimedia Foundation. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Die_schöne_Müllerin>. Acesso em: 15 dez. 2012.

2.2.2. Especificidades da Tradução de Canção

Considerando a tradução de uma canção como a tradução de um gênero, podemos citar muitas especificidades e requisitos que, se seguidos criteriosamente, garantem ao tradutor um produto final satisfatório. Em tradução de poesia, a sonoridade é quase sempre uma questão primordial. Efeitos de assonância, aliterações e esquemas rítmicos peculiares são bastante comuns e geralmente são respeitados. Em tradução de canção, há um pouco mais de flexibilidade quanto a esses aspectos, uma vez que excesso de ‘correspondência’ ao original pode resultar em estranhezas sintáticas e/ou semânticas.

Em poesia pode ser comum alguma estranheza com palavras de difícil compreensão ou mesmo pronúncia. Na canção, costuma-se tomar menos liberdades quando se trata de dificuldades fonéticas ou semânticas, visto que espera-se que o ouvinte a aprecie e a compreenda logo na primeira audição. Peter Low (2003a; 2005) advoga que a letra de canção não pode ser lexical ou foneticamente complexa. O ouvinte não tem tempo para reflexões demoradas, pelo menos enquanto a ouve. As ideias devem ser claras, e em linguagem que soe natural e com palavras ‘confortáveis’ de serem pronunciadas. As sílabas entoadas devem ser respeitadas, ou seja, devem ser postas na mesma nota forte em que caem na canção original. Espera-se também que a notação musical seja mantida e que a nova letra se encaixe perfeitamente a ela. No entanto, como ressalta Low (2003a; 2005), há certa tolerância em relação a alterações na base melódica; mas raramente se recomenda tirar ou incluir notas na partitura. Uma prática comum é transformar uma nota longa em duas notas curtas, por exemplo, fazer uma semibreve virar duas colcheias. Desta forma, o tradutor pode encaixar duas sílabas poéticas nesse mesmo espaço de tempo e, afortunadamente, resolver um eventual problema semântico ou sintático, já que seu leque de opções lexicais aumentará. O que não pode acontecer é usar o espaço de uma nota curta para colocar duas sílabas, pois influirá no ritmo e comprometerá a cantabilidade.

Alguns estudiosos se dedicaram a criar passos, métodos e teorias para que uma tradução de canção seja bem sucedida. Fox-Strangways (1921), por exemplo, parece ter sido um dos pioneiros no assunto. O autor ressalta que o tradutor de canção será sempre criticado pelas coisas que omitiu na tradução e será sempre elogiado pelas coisas que conseguiu incluir (p. 233). Fox-Strangways sugere, em ordem de

importância, os seguintes critérios que um tradutor poderia seguir enquanto traduz canções:

1. A tradução deve ser poética ou, caso não seja possível, que pelo menos tenha estrofes interessantes que fluam bem quando cantadas, a ponto de disfarçar o fato de que não se trata da letra original;
2. Pode-se até alterar o comprimento das notas originais desde que não se destrua a formulação musical. Porém, fora isso, não se deve jamais por o cantor em dificuldades quanto à acentuação nas notas ou questões vocais;
3. Se couber uma tradução, então que se traduza; mas às vezes adaptar vem mais a calhar, ou é de fato primordial, então o tradutor deve trabalhar em total liberdade e ser julgado apenas pelo resultado final;
4. Se a forma como as estrofes foram pensadas exigir rimas, então o tradutor deve rimar; mas isso é bem menos frequente do que parece. Se o sentido for bom, será maravilhoso o modo com que o som fluirá por conta própria quando a canção for cantada;
5. É vantagem, para a musicalidade dos versos, que se mantenham os sons vocálicos e/ou consonantais que de alguma forma são importantes ao sentido da canção, e para que a versão fique sonoramente parecida com a original. Contudo, esse é um luxo a ser buscado somente quando todos os outros requisitos forem cumpridos;
6. No que tange a forma estética do texto, é completamente desnecessário que a tradução se leia bem no papel; embora isso possa encher os olhos do cantor ao ver a letra (FOX-STRANGWAYS, 1921, p. 223).²¹

²¹ (1) The translation must be poetry or, if that is out of reach, at least fluent and interesting verse which manages to disguise the fact that it is not an original poem. (2) It may alter the lengths of the composer's notes provided it does not destroy his phrase; but, apart from this, it must never put the singer in any difficulty about his accented note nor propound to him difficult vocal problems. (3) If it pretends to translate, it must translate; but an adaptation is sometimes more to the point, or is even imperative, and then the translator should be given complete discretion and be judged by his result. (4) He must rhyme if the form of the stanza

Nota-se que Fox-Strangways aborda diversos aspectos da tradução de canção, como naturalidade, ritmo, rima e sonoridade das palavras. Em outro artigo, o autor cita quatro pontos a se considerar em relação à tradução de canções. Resumidamente, o que o autor diz é que:

1. Ao artista, sua língua materna é o que faz a diferença em termos de convicção enquanto se canta;
2. Professores de canto podem usar canções traduzidas para ensinarem seus alunos, ao invés de fazê-los papagaiar e decorar palavras de um idioma estrangeiro;
3. Pode doer aos ouvidos do público quando um artista, que não conhece bem a língua, canta uma canção decorada.
4. Tomando ópera como exemplo, nem sempre se entende ou se ouve tudo o que é cantado, sendo necessário, mesmo aos falantes nativos, inferir o sentido principalmente pelo que está sendo visto. Sendo assim, não ajudaria se as letras fossem traduzidas para a língua do público? (FOX-STRANGWAYS, 1923, p. 95).²²

No item 4 acima, Fox-Strangways utiliza ópera como exemplo de apresentação com elementos não apenas sonoros, mas que, em conjunto

makes rhyme expected; but this is the case less often than might be supposed. If the sense is good, it is wonderful how the sound will take care of itself, when sung. (5) Vowels and consonants which are appropriate in some way to the sense are, and those which preserve the sounds of the original may be, an advantage to the music of the verse; but this advantage is a luxury to be sought for only when the other conditions have been fulfilled. (6) It is quite unimportant that the translation should, as regards its form, read well on paper, though even that may have its reward in attracting a singer's eye.

²² An Englishman singing English is singing what he understands, and that will make all the difference to the conviction of his song. (2) Teachers of singing who are intent on their job will be as glad on the whole to be relieved of the necessity of teaching what can only be a parrot knowledge of foreign languages as their pupils will be to be relieved of the necessity of acquiring it. (3) This parrot knowledge is painful to anyone in the audience who really knows the language. The test that might be applied to the singer's knowledge is whether he finds himself dreaming in that language - nothing short of that is a real knowledge. (4) We are I believe the only country that accepts opera in a foreign language. We do not in any case hear many of the words on the stage, and the sense is an inference from what we see and the very little that we hear. The first act of *Tristan* and of *Parsifal* and the second of *The Walküre* are particularly trying, where there is very little to see or hear. Would not English words help these out - if they were the right ones? Has not the success of *Figaro* and *Don Juan* been more assured by the admirable versions? And even in cases where the version is not so good, do we really want to go back again to the original?

com outros, resultam em uma performance complexa. É interessante apontar que, na atualidade, cada vez mais os artistas incluem em seus concertos elementos extras, como telões eletrônicos, cabos içadores, efeitos de fumaça, luzes coloridas, sons computadorizados etc. Segundo Fox-Strangways, um bom trabalho de tradução de canção pode ajudar o público na compreensão de apresentações com tantos elementos combinados, já que a compreensão da letra não se tornaria um entrave.

No que diz respeito ao item 3 acima, Calvocoressi (1921, p. 322), contemporâneo de Fox-Strangways, corrobora dizendo que o cantor deve ter uma boa pronúncia do idioma no qual está cantando; caso contrário, a tradução da canção não se justifica.

Avançando algumas décadas, Henry S. Drinker (1950), em seu artigo “On translating vocal texts”, sugere uma lista com seis requisitos para que uma tradução de canção fique, como ele classifica, ‘adequada’. Sua lista se refere à tradução de canção para a língua inglesa, porém podemos considerar os pontos citados como abrangentes a outros idiomas. Os requisitos são:

1. Preservar as notas, o ritmo e a formulação da música;
2. Ser facilmente cantável com a melodia original;
3. Ser apropriada à melodia original;
4. Ser em inglês simples e natural, não uma mera tradução do alemão, italiano etc.;
5. Conter rimas onde quer que a melodia ou a letra exija;
6. Reproduzir o espírito e principalmente o significado do original (DRINKER, 1950, p. 226).²³

Em sua argumentação, Drinker se mostra preocupado quanto à notação musical e à naturalidade com que as palavras soarão na tradução final. Naturalmente, deve-se haver preocupação quanto à mensagem da canção original, sua essência. Nesse sentido, o letrista Gene Lees (1998,

²³ (1) to preserve the notes, rhythm, and phrasing of the music; (2) to be readily singable with the particular music; (3) to be appropriate to the particular music; (4) to be idiomatic and natural English, and not merely translated German, Italian, etc.; (5) to contain rhymes wherever the music or the text calls for them; (6) to reproduce the spirit and substantially the meaning of the original.

p. 222) destaca que “o que se deve fazer é entender o espírito essencial da canção e reconstruí-lo o mais próximo possível na outra língua”²⁴.

Um ponto fraco em muitas traduções de canção é a cantabilidade, ou a maneira forçada como algumas palavras e rimas soam na música. Muitas vezes, não há uma fusão saudável, harmônica, de letra e melodia, causando estranheza ao ouvinte, que perceberá que se trata de uma versão traduzida; provavelmente mal traduzida.

Peter Low (2003a, p. 91) menciona que Richard Dyer-Bennet (*apud* Emmons & Sonntag, 1979, p. 292) propôs quatro diretrizes para o tradutor de canção:

1. A letra traduzida deve ser cantável; caso contrário, as outras virtudes do texto serão insignificantes;
2. A letra traduzida deve soar como se a música original tivesse sido composta para ela, embora tenha sido feita para se adequar à letra original;
3. O esquema rímico original deve ser mantido, pois este dá forma aos versos;
4. Em relação ao significado literal, liberdades podem ser tomadas quando os três requisitos acima não puderem ser atendidos (DYER-BENNET *apud* EMMONS & SONNTAG, 1979, p. 292).²⁵

Dyer-Bennet sugere que a canção traduzida soe como se não fosse uma tradução, ou seja, que flua com naturalidade ao ouvinte nativo da língua de chegada. Contudo, para alcançar este feito, o tradutor precisa ser atento e muito habilidoso, traduzindo preferencialmente para sua língua materna, a fim de garantir mais fluidez às palavras e aos sons.

²⁴ What one has to do is to understand the song's essential spirit and reconstruct it as closely as possible in the second language.

²⁵ 1. The target text must be singable - otherwise any other virtues it has are meaningless. 2. The target text must sound as if the music had been fitted to it, even though it was actually composed to fit the source text. 3. The rhyme-scheme of the original poetry must be kept because it gives shape to the phrases. 4. Liberties must be taken with the literal meaning when the first three requirements cannot otherwise be met.

Andrew Kelly, em um de seus artigos relatando a experiência de ensinar língua estrangeira através de tradução de canção, salienta que compete ao tradutor:

1. Respeitar os ritmos;
2. Encontrar e respeitar o significado;
3. Respeitar o estilo;
4. Respeitar as rimas;
5. Respeitar sua escolha quanto aos ouvintes alvo; e
6. Respeitar o original (KELLY, 1992, p. 92).²⁶

Andrew Kelly, em outras palavras, chama a atenção ao fato de que o tradutor de canção está lidando com um gênero que, como tal, possui características próprias as quais precisam ser respeitadas. A manutenção dessas características possibilita que uma determinada canção continue sendo uma criação no mínimo semelhante à obra concebida na língua original, porém em outro idioma.

Peter Low (2003a) acredita que o tradutor de canção deve ser competente e habilidoso ao manipular a língua alvo e que seja, de preferência, falante nativo do idioma da versão. Low ressalta que o tradutor deve estar munido de bons dicionários de sinônimos e de rimas, e ser perspicaz o suficiente para não começar da primeira linha (p. 98).

Com base em sua experiência teórica e prática, Low oferece algumas sugestões de como iniciar o processo de tradução de uma canção. Pare ele, há algumas observações a serem feitas e decisões a serem tomadas logo no início, e que ajudam o versionista a decidir se continua ou não o processo tradutório, como segue abaixo:

1. Identifique as partes cruciais da letra da canção. O refrão ou outra parte que se repete geralmente será mais importante que os outros versos. O início e o fim geralmente são mais importantes que o meio. Foque-se nessas partes primeiro, porque se não conseguir chegar a uma versão cantável para elas, então desista. Tente

²⁶ (1) Respect the rhythms; (2) Find and respect the meaning; (3) Respect the style; (4) Respect the rhymes; (5) Respect the sound; (6) Respect your choice of intended listeners; and (7) Respect the original.

trabalhar primeiramente com as partes mais difíceis e depois com as mais fáceis (que é onde se consegue mais flexibilidade).

2. Faça escolhas estratégicas balanceando seus critérios conforme as necessidades da canção em questão. Considerando que se deseja um alto grau de cantabilidade, como você vê as prioridades e conflitos entre significado, naturalidade, rima e ritmo? Pergunte-se quais características da canção original valem a pena traduzir e tente minimizar perdas quanto a essas características. Não aplique nenhuma fórmula rígida do tipo “a forma sempre prevalecerá sobre o conteúdo”.

3. Se desejar usar rimas, primeiramente preste atenção ao esquema rímico. Adote o velho truque de trabalhar de trás para frente a partir da última linha – isso ajuda a garantir que as rimas não pareçam demasiadamente forçadas ou fabricadas. Em um *couplet* ou quadra, comece da última palavra, aquela que vai fixar o esquema rímico (LOW, 2003a, p. 99).²⁷

Peter Low, enfim, sugere que o versionista seja estratégico em sua prática tradutória e que trabalhe a partir de critérios de importância em relação ao que se deseja como produto final. A seção seguinte apresenta o modelo proposto por Low para tradução de canção.

²⁷ (1) Identify the crucial parts of the song text. The refrain or any other repeated section is likely to be more important than the verses. The start and end are likely to be more important than the middle. Work on these parts first, because unless you can achieve a really singable version of these you might as well give up. Try to work from the difficult sections towards the easy ones (where greater flexibility should be possible). (2) Make your strategic decisions about the relative importance of your different criteria as they apply to this particular song. Given that a high degree of sing-ability is essential, how do you see the priorities and conflicts between meaning, naturalness, rhyme and rhythm? Ask yourself what features of the original song make it worth translating, and try to minimize loss of those features. Do not apply any rigid formula such as “form always overrules content.” (3) If you plan to use rhyme at all, give early attention to all the rhyming-words. Adopt the old trick of working backwards from the last line, which helps to ensure that the rhymes do not appear progressively more forced or laboured. In a couplet or a quatrain, start with the last word, the one that will ‘clinch’ the rhyming pattern.

2.2.3. O Princípio de Peter Low para Tradução de Canção

Professor e pesquisador na Universidade de Canterbury, na Nova Zelândia, Peter Low tem se dedicado a aprimorar o que já se pesquisou sobre o assunto ‘tradução de canção’ e, desde 2003, vem contribuindo de forma expressiva aos Estudos da Tradução. Inspirado na Teoria do *Skopos*, de Hans J. Vermeer (1978), Low propôs um modelo, o qual chamou de “Princípio do Pentatlo”²⁸, que inclui cinco eventos pelos quais um tradutor deve passar quando estiver traduzindo uma canção. Low justifica a escolha deste nome através da comparação com o esporte olímpico chamado pentatlo, no qual o atleta deve completar cinco modalidades em esportes diferentes para conseguir cumprir a prova, quais sejam: hipismo, esgrima, natação, tiro esportivo e corrida. O autor diz que o tradutor de canção é também um pentatleta, com a diferença de que não precisa terminar a prova, isto é, a tradução, em apenas um dia (p. 102). O princípio consiste em traduzir uma canção levando em conta, simultaneamente e não necessariamente nesta ordem, os seguintes critérios:

1. Cantabilidade;
2. Naturalidade;
3. Ritmo;
4. Rima; e
5. Sentido (LOW, 2003a, p. 92).²⁹

Tomando o modelo de Low como referência para esta pesquisa, cada um desses critérios será um pouco mais aprofundado a seguir, com contribuições também de outros pesquisadores e tradutores de canção. Ao item “sentido” se dará maior atenção, visto que o enfoque deste estudo é especificamente neste item.

2.2.3.1. Cantabilidade

Uma canção traduzida deve ser, primordialmente, cantável. Do contrário, não se justificaria o trabalho do tradutor; seria apenas uma tradução como outra qualquer, como aquelas encontradas em sites na

²⁸ The Pentathlon Principle (LOW, 2003, p. 92; 2005, p. 191).

²⁹ (1) Singability; (2) Naturalness; (3) Rhythm; (4) Rhyme; (5) Sense.

internet que oferecem milhares de traduções de letras, as quais, em hipótese alguma, permitem que o texto seja cantado na melodia da canção original. O que garante que uma tradução seja cantável é a coincidência da quantidade de sílabas poéticas e ênfases em palavras específicas em ambas as letras: a original e a traduzida, tarefa que exige muita elaboração e empenho do tradutor. Carlos Rennó, notável versionista brasileiro, destaca como lidou com essa questão em suas traduções de inúmeras canções de Cole Porter:

Quanto à cantabilidade, pretendi fazer com que as palavras, vertidas, soassem naturais ao serem cantadas, justapondo-se de tal modo às melodias que não lhes afetassem o caráter. Ou seja, as letras deveriam se colocar exatamente sobre as frases melódicas originais, respeitando suas marcas acentuais, suas divisões e seu número de notas, e assim se adaptar a uma perfeita e espontânea interpretação, não se prestando a modificações das linhas dos cantos (RENNÓ, 1991, p. 42).

Low (2005, p. 192) compara a questão da cantabilidade com traduções feitas para o teatro, as quais demandam, como enfatiza o autor, “efetividade no palco” e que, da mesma forma que a tradução teatral requer palavras que possam ser representadas como parte de um todo, a tradução de canção também requer “performabilidade”, isto é, que possa ser representada/cantada pelo artista.

Outra questão abordada por Low (2005, p. 193) é o destaque que se dá a certas palavras na canção, por exemplo, com tons mais altos (agudos) ou em um *fortissimo*. Segundo o autor, as palavras destacadas deveriam ser traduzidas no mesmo local em que aparecem na canção original.

Em suma, a cantabilidade depende de uma série de fatores que envolvem, por exemplo, colocar vogais, consoantes, sílabas tônicas ou palavras inteiras em seu devido lugar na letra e na base melódica, bem como apresentar clara dicção e boa formulação fonética.

2.2.3.2. Naturalidade

Manter o sentido e a cantabilidade na tradução não basta, uma vez que a naturalidade com que a informação é compreendida conta, e muito. Uma linguagem pouco acessível ao público receptor poderá ser justificavelmente rejeitada. O tradutor que se vale de uma inversão sintática pouco usual para manter o sentido, ou mesmo uma rima, está, portanto, pondo seu trabalho em risco. Uma canção, talvez mais que outros gêneros, exige que as ideias sejam expressas com considerável clareza e que o texto vocal flua com naturalidade, isto é, que contenha palavras de fácil pronúncia e inteligibilidade. Ademais, palavras pouco utilizadas no cotidiano, com significado complexo, que possuem mais de um sentido ou que sugerem dubiedade na interpretação, também podem afetar negativamente uma tradução de canção. O tradutor deve evitá-las para que o texto vocal soe o mais natural possível; salvo em casos em que há propositalmente o uso de termos complexos ou jogos de palavras na canção original. Peter Low (2005, p. 195) argumenta que a naturalidade envolve questões de registro e ordem sintática das palavras, bem como representa o dever do tradutor para com o público receptor da mensagem musico-verbal.

Outro fator que está ligado à naturalidade é o fator sonoro, ou seja, como as palavras soam na canção e quais sons são mais ou menos frequentes. Embora não seja a prioridade, espera-se que o tradutor preze também pela sonoridade das palavras em sua tradução. Por exemplo, se a canção original apresentar aliteraões, assonâncias ou paranomásias, é recomendável que o tradutor tente reproduzir na língua alvo tais efeitos sonoros, visto que estes podem representar um fator de identidade da canção original. Por outro lado, Fox-Strangways (1921, p. 222) argumenta que as pessoas que apreciam determinada canção a tal ponto de notar seus efeitos de sonoridade jamais ficariam satisfeitas com qualquer tradução; enquanto aqueles que são indiferentes a tais efeitos sequer notariam esses primores na versão traduzida.

Gorlée (1997, p. 247) comenta que muitos tradutores, por falta de boas estratégias, acabam utilizando “clichês pedantes, fraseologia desgastada, sintaxe invertida, acentos mal-colocados, ritmo distorcido e outras soluções infelizes”³⁰ (GORLÉE, 1997, p. 247 *apud* LOW, 2005,

³⁰ “bombastic clichés and hackneyed phraseology, inverted syntax, displaced accents, distorted rhythm and other infelicitous ad hoc solutions”

p. 195). O autor chama atenção para o fato de que a letra deve ser compreendida enquanto é cantada, em sua primeira execução, e lembra que a canção não funciona como outros tipos de textos escritos, os quais permitem uma leitura demorada ou mesmo uma releitura.

2.2.3.3. Ritmo

O ritmo musical pode ser entendido como uma sequência de batidas fortes e fracas que se repetem, que são divididas em compassos e organizadas através da métrica e do tempo das notas. O tradutor de canção trabalha, até certo ponto, subordinado ao número de sílabas poéticas que se encaixam às notas da melodia, respeitando a duração de cada nota e a posição em que as sílabas entoadas aparecem nas partituras. É importante que as mudanças na notação musical sejam mínimas, ou nenhuma, para que não se altere o ritmo da canção. Por exemplo, se na canção original as estrofes eram compostas por versos de sete sílabas poéticas nos dois primeiros compassos, na tradução esse número deve ser mantido a fim de que se possa cantar a letra traduzida no mesmo ritmo. Peter Low (2003a, p. 98) ressalta que o tradutor de canção deve considerar tanto as ênfases quanto os tempos de duração das notas, os quais podem variar entre uma colcheia (nota mais curta) e uma semibreve (nota mais longa). Ele afirma que o tradutor pode, em casos extremamente necessários, adicionar ou omitir uma sílaba, porém em lugares aceitáveis na melodia e com bastante cautela (p. 97). Segundo o autor:

O melhor lugar para adicionar uma sílaba é em um melisma³¹, e o melhor lugar para omitir uma sílaba é em uma nota repetida, uma vez que tais métodos alteram o ritmo sem destruir a melodia (LOW, 2003a, p. 97).³²

³¹ "[...] De forma geral, entende-se que há um melisma quando uma mesma sílaba do texto é entoada com diversas notas". Fonte: DOURADO, Autran Henrique; Dicionário de termos e expressões da música. Editora 34 Ltda., São Paulo, 2004, p. 200.

³² "[...] the best place to add a syllable is on a melisma, and the best place to omit a syllable is on a repeated note, because those methods alter rhythm without destroying melody."

Low (2003a, p. 97) argumenta, ainda, que o tradutor deve identificar na canção original quais notas foram enfatizadas pelo compositor e colocar palavras cujas sílabas tônicas caíam exatamente nesses lugares em sua versão; isso manterá o ritmo e garantirá a cantabilidade. Por outro lado, o autor (2005, p. 197) defende que pequenas mudanças na melodia não estão fora de questão. Ele remete a uma situação de escolha do tradutor entre arriscar uma pequena perda em algum aspecto melódico ou sacrificar algum aspecto linguístico, como o sentido ou a ordem sintática natural.

2.2.3.4. Rima

A rima pode dar graça, poeticidade, sofisticação à sonoridade da canção. Existem diferentes tipos de rimas, que variam de acordo com a posição das palavras rimadas no verso (externa, interna) ou na estrofe (cruzada, interpolada, emparelhada etc.), de acordo com a tonicidade (agudas, graves, esdrúxulas), sonoridade (perfeitas, imperfeitas) ou valor da rima (ricas, pobres, raras, preciosas), conforme a similaridade da posição da sílaba e do som entre duas ou mais palavras. A posição das rimas na canção vai determinar o esquema rímico. Numa tradução de poesia, por exemplo, é extremamente recomendável manter as rimas presentes no texto original. Porém, como comenta Fox-Strangways (1921, p. 221), “não se pode afirmar que a rima é uma necessidade vital à canção, muito menos a uma canção traduzida”. Peter Low (2005, p. 199) argumenta que na tradução de canção, muitas vezes, a cantabilidade, a naturalidade, o sentido ou mesmo o ritmo são prezados em detrimento da rima. Isso não quer dizer que as rimas serão excluídas. Em canções com temas sentimentais, por exemplo, Low (2005, p. 202) afirma que a rima é uma característica normal e, portanto, seria estranho omiti-las. O que tradutor pode fazer é usar uma rima próxima, ou realocá-la em outro lugar na canção, bem como rearranjar todo o esquema rímico original. Flexibilidade é essencial quando se trata de rima em tradução de canção. Peter Low (2008, p. 7) acrescenta que não existe nenhuma norma que diga que o esquema rímico da canção deva ser replicado na tradução.

2.2.3.5. Sentido

Quando se fala em tradução de canção, um dos primeiros questionamentos é se o sentido original foi preservado. Este é, geralmente, um dos pontos mais observados. Naturalmente, espera-se que o sentido, a mensagem expressa na canção, seja passado na língua estrangeira. Em geral, o autor da canção original deseja passar uma mensagem, uma ideia, através da letra. Há um significado, um sentido, seja ele qual for, que se pretende mostrar através das palavras em consonância com a música. Peter Low (2005, p. 194) comenta que algumas pessoas criam textos que se encaixam perfeitamente à melodia, mas sem relação semântica nenhuma com a letra original, e afirma que isso não é tradução. Como já discutido neste estudo, este seria o caso uma paródia. O *sentido* de uma canção pode ser traduzido nas mais variadas combinações de palavras, o que oferece uma vasta gama de opções lexicais ao tradutor; embora a obrigatoriedade de se trabalhar ‘preso’ à melodia da canção original diminua esse leque. O tradutor pode optar por transmitir todo ou parte do sentido original. Como dizem alguns autores, o primeiro passo é entender a essência da canção original, para então começar a traduzi-la e tentar preservar o sentido (e.g. DRINKER, 1950, p. 235; LEES, 1998, p. 222).

Peter Low, em um de seus artigos, faz uma tentativa de tradução da canção *Ne me quitte pas* (1959) de Jacques Brel para o inglês. Seguindo seus próprios requisitos – o princípio do Pentatlo –, o autor apresenta uma tradução cantável da letra, apenas duas estrofes e o refrão, como segue:

Ne me quitte pas (Jacques Brel)	Don't abandon me (versão de Peter Low)
<p>Ne me quitte pas / Il faut oublier Tout peut s'oublier / Qui s'enfuit déjà Oublier le temps / Des malentendus Et le temps perdu / A savoir comment Oublier ces heures / Qui tuaient parfois A coups de pourquoi / Le cœur du bonheur</p>	<p>Don't abandon me / Set aside the past Let it vanish fast / From your memory Let go every word / We misunderstood Holding onto hurt / Does more harm than good And forget as well / All the whys and hows That destroyed the spell / Of our happy hours</p>
<p><i>Ne me quitte pas / Ne me quitte pas</i> <i>Ne me quitte pas / Ne me quitte pas</i></p>	<p><i>Don't abandon me / Don't abandon me</i> <i>Don't abandon me / Don't leave me</i></p>

<p>Moi je t'offrirai / Des perles de pluie Venues de pays / Où il ne pleut pas Je creuserai la terre / Jusqu'après ma mort Pour couvrir ton corps / D'or et de lumière Je ferai un domaine / Où l'amour sera roi Où l'amour sera loi / Où tu seras reine</p> <p><i>Ne me quitte pas / Ne me quitte pas Ne me quitte pas / Ne me quitte pas</i></p>	<p>I'll bring you a chain / Of raindrop pearls From lands where rain / No longer falls I'll delve in the ground / Till after I'm old To weave you a gown / Of luminous gold I'll make a domain / Where love is supreme Love's law will reign / And you will be queen</p> <p><i>Don't abandon me / Don't abandon me Don't abandon me / Don't leave me</i></p>
--	--

(LOW, 2005, p. 201)

Nota-se que a letra é perfeitamente cantável e a prosódia musical foi integralmente mantida. Peter Low conseguiu manter, inclusive, todas as rimas. Mas, o que mais chama atenção no trabalho é a conservação do *sentido* e da expressividade presentes na canção original. Low (2005), no entanto, comenta que sua versão não está livre de críticas, principalmente no que se refere ao ritmo e ao sentido. O autor acrescenta que, segundo seu próprio modelo, qualquer correção só será de fato significativa se agregar valor ao conjunto dos cinco critérios simultaneamente (p. 203).

Quanto ao sentido, pode-se perceber que Low, por vezes, parafraseia a ideia central dos versos e omite ou acrescenta palavras na tentativa de manter a métrica e a rima. Citando apenas um exemplo, o trecho em francês “Il faut oublier / Tout peut s'oublier / Qui s'enfuit déjà” diz que ‘é necessário esquecer; tudo o que já se passou pode ser esquecido’, Low traduz para o inglês como “Set aside the past / Let it vanish fast / From your memory”, ou seja, ‘deixe de lado o passado, deixe-o se esvaír rapidamente de sua memória’. Vê-se no exemplo que o sentido foi mantido, mesmo com acréscimos e omissões, e que o texto em inglês flui naturalmente, sem construções forçadas em função de excessiva fidelidade ao original. Low (2005, p. 201) comenta que essa letra é marcada, do começo ao fim, por um alto nível de emoção, desenvolvida em cinco fases ao longo da canção, quais sejam: apelo ao esquecimento (e implicitamente ao perdão); promessa de presentes impossíveis; promessa de palavras exorbitantes; argumentação metafórica sobre renovação; e uma estrofe final com uma auto-humilhação dramática. Low (2005, p. 201) frisa que o tradutor deve tentar manter essas características. Em vista disso, percebe-se também que ele não traduziu verso a verso, mas ideias que se encaixaram à música conforme a necessidade. Uma análise com base no Sistema de

Transitividade, como propõe esta pesquisa, por exemplo, poderia mostrar como os personagens em *Ne me quitte pas*, no caso o ‘eu’ e a ‘mulher amada’, foram representados através da tradução, revelando talvez traços de personalidade diferentes entre os personagens da canção original e os da versão traduzida.

De acordo com a gramática de Halliday (1985), que será explorada no capítulo seguinte, a *oração* é a forma de representação da concepção de realidade do indivíduo. Essa concepção pode ser evidenciada através dos processos (verbos) nas orações realizadas pelos falantes da língua. O Sistema de Transitividade especifica e classifica os diferentes tipos de processos reconhecidos na língua, bem como as estruturas pelas quais esses processos são expressos. Em um texto traduzido, a análise dos processos pode identificar ocorrências e recorrências de ações e atividades realizadas por um determinado personagem, as quais podem indicar ou revelar características importantes. Essa ferramenta de análise pode auxiliar no estabelecimento de objetivos mais claros, pontos específicos de investigação, detalhes que podem ser posteriormente ‘somados’ para uma estatística ou levantamento de dados a respeito de um determinado tema. Em outras palavras, permite ao analista esmiuçar o texto com um foco central (e.g. os processos: verbos) e, portanto, chegar a conclusões mais pontuais, sobretudo em relação à representação de um personagem.

O capítulo a seguir apresentará a Linguística Sistêmico-funcional e terá como enfoque o Sistema de Transitividade, trazendo descrições e exemplos de cada um dos processos e seus respectivos participantes.

2.3. LINGUÍSTICA SISTÊMICO-FUNCIONAL

Nos anos 1930, a Hipótese de Sapir-Whorf sustentava o pressuposto de que o modo como as pessoas pensavam, como estruturavam as idéias, como se expressavam e, conseqüentemente, como concebiam a realidade, era influenciado pela língua que falavam. Baseada no relativismo linguístico, a Hipótese sugeria que as pessoas vivem segundo suas culturas em universos mentais muito distintos que são exprimidos, e talvez determinados, pelas diferentes línguas que falam. Para Edward Sapir e Benjamin Lee Whorf, portanto, a língua teria um papel ativo, que contribui para a criação da realidade, dando significado às experiências e às interações humanas. De certa forma, o pensamento de Sapir e Whorf influenciou o conceito de funcionalidade linguística na chamada Gramática Sistemico-funcional proposta por M.A.K. Halliday nos anos 1950.

Halliday acredita que a linguagem tem o papel de criar a realidade, e não de apenas descrevê-la. Ele considera a gramática como um conjunto de escolhas linguísticas motivadas por um propósito, que se torna funcional porque busca explicar as implicações comunicativas de uma seleção específica de palavras dentro de um sistema com inúmeras opções. A Gramática Funcional de Halliday, portanto, não se limita a identificar categorias linguísticas, mas procura determinar as funções dessas categorias, considerando que qualquer enunciado tem uma função linguística e que as escolhas feitas pelos participantes não são aleatórias, isto é, são de alguma forma proposiais e/ou conscientes. Halliday (1985) explica por que ele se refere à gramática como *funcional*:

É funcional no sentido de que é designada a esclarecer como a linguagem é usada. Todo texto – isto é, tudo que é dito ou escrito – se desdobra em algum contexto de uso; além disso, são os usos da língua que, por dezenas de milhares de gerações, vão moldando o sistema. A linguagem evolui para satisfazer necessidades humanas; e a forma como é organizada é funcional no que diz respeito a essas necessidades – não é algo arbitrário. Uma gramática funcional é essencialmente uma gramática ‘natural’, no sentido de que tudo

nela pode ser explicado, em último caso, referindo-se a como a língua é usada (HALLIDAY, 1985, p. xiii).³³

A Gramática de Halliday, a qual já vem sendo referida como Linguística Sistemico-funcional (doravante LSF), abrange três aspectos fundamentais: a representação de mundo, a interação social e a organização textual da mensagem. Em outras palavras, a linguagem é usada para falar sobre as coisas que acontecem no mundo, e todo uso da linguagem implica uma forma de interação social. Da mesma forma, toda mensagem precisa seguir uma organização textual para que seja entendida dentro do meio social onde foi produzida e, para tanto, precisa seguir algumas convenções, por exemplo, nos campos fonológico e grafológico.

A figura abaixo mostra a representação dos níveis contextual, semântico, lexicogramatical e fonografológico da linguagem, conforme organização da LSF.

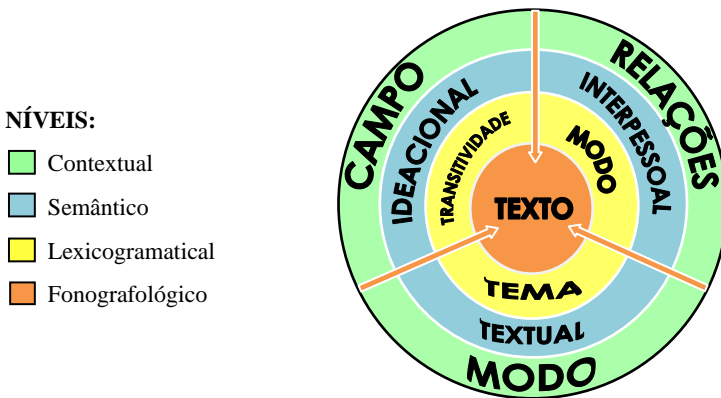


Figura 1: Representação dos níveis de linguagem segundo a LSF (com base em Eggins, 1994, p. 79).

³³ It is functional in the sense that it is designed to account for how the language is used. Every text – that is, everything that is said or written – unfolds in some context of use; furthermore, it is the uses of language that, over tens of thousands of generations, have shaped the system. Language has evolved to satisfy human needs; and the way it is organized is functional with respect to those needs – it is not arbitrary. A functional grammar is essentially a ‘natural’ grammar, in the sense that everything in it can be explained, ultimately, by reference to how language is used.

Em **nível contextual**, a LSF, segundo Halliday (1985), propõe três elementos de contexto baseados nas escolhas feitas pelo indivíduo de acordo com o tipo de situação em que a língua está sendo utilizada, quais sejam: campo, relações e modo. O **campo** refere-se ao objetivo comunicativo do que é dito ou escrito, à atividade que está acontecendo, à forma como expressamos nossas idéias a partir do conhecimento de mundo que possuímos; as **relações** referem-se aos papéis sociais que o indivíduo assume em situações específicas, ou seja, a relação estabelecida entre os participantes do discurso, como grau de formalidade, relações hierárquicas, nível de afinidade etc.; e o **modo** refere-se à via de comunicação utilizada, ao papel da linguagem como um canal de transmissão da mensagem.

Em **nível semântico**, esses mesmos elementos de contexto de situação podem ser evidenciados por seus significados, respectivamente, através das seguintes metafunções: a **ideacional**, que permite que o indivíduo expresse suas percepções do mundo real externo, bem como suas experiências do mundo interno e de sua consciência; a **interpessoal**, que permite que o falante participe do evento da fala, crie e mantenha relações sociais, expressando sua opinião, julgamentos e atitudes; e a **textual**, que aborda o uso da linguagem na organização do texto, incluindo enunciados escritos e falados.

Por fim, em **nível lexicogramatical**, essas metafunções podem ser identificadas respectivamente pelos sistemas de **Transitividade**, **Modo** e **Tema**. A seguir, um breve apanhado teórico de cada um dos sistemas.

2.3.1. Tema

Resumidamente, o sistema de **Tema**, ou **Estrutura Temática**, inserido na metafunção textual, divide a oração em duas partes principais, a saber: o **Tema**, que representa a primeira parte da oração – o ponto de partida –, a informação que o falante/escritor optou por expressar primeiro, podendo ser qualquer parte da oração, como o sujeito, um advérbio, um adjetivo etc.; e o **Rema**, que é o restante da oração, com menos ênfase em relação ao tema. “Com esse sistema, o falante especifica o lugar dentro da rede de significados do ouvinte onde

a mensagem deverá ser incorporada como relevante”³⁴ (Halliday & Matthiessen, 1997, p. 65). Além disso, são considerados outros aspectos textuais, como voz (ativa ou passiva) e relações coesivas.

Para fins de exemplificação, a sentença “*Tom Jobim faleceu em 1994, deixando uma herança exemplar*” recebeu duas marcações temáticas diferentes, como segue:

TEMA	REMA
Em 1994,	Tom Jobim faleceu, deixando uma herança exemplar.
Deixando uma herança exemplar,	Tom Jobim faleceu em 1994.

Revista Veja (14 dez.1994, p. 116)

O Tema, portanto, é um recurso que pode ser utilizado para organizar os significados ideacionais e interpessoais da mensagem, priorizando uma ideia sobre outra, expressando intenções, evidentes ou ocultas, do usuário da língua.

2.3.2. Modo

Sucintamente, o sistema de **Modo e Modalidade**, inserido na metafunção interpessoal, refere-se à função que a oração possui no diálogo, sendo esta organizada como um evento interativo que envolve falante e ouvinte, levando em conta o tipo de interação e o que se pretende obter dessa interação cuja finalidade se limitará a dar ou pedir informações, ou bens e serviços. Segundo a teoria de Halliday, para dar ou pedir informações recorreremos, por via de regra, a enunciados declarativos e interrogativos, respectivamente, enquanto que para pedir bens e serviços, recorreremos a enunciados imperativos. Sendo assim, os tipos fundamentais de papel de fala se resumem a apenas dois: dar e pedir. Aqui, portanto, um ato de fala pode ser mais apropriadamente chamado de interação, ou seja, trata-se de uma permuta na qual dar implica receber e pedir implica dar em resposta. De acordo com Halliday, quando a língua é usada para permuta de informação, a oração

³⁴ With this system the speaker specifies the place in the listener’s network of meanings where the message is to be incorporated as relevant.

tem a função semântica de **proposição**, e quando é usada para permuta de bens e serviços, a oração tem a função semântica de **proposta**.

2.3.3. Transitividade

O Sistema de Transitividade realiza a metafunção ideacional (experiencial e lógica), a qual lida com a representação da experiência, mostrando como os usuários da língua transformam em linguagem uma imagem mental da realidade e como a representam dentro de suas experiências de mundo. Por se tratar do aparato teórico utilizado para a análise proposta por esta pesquisa, este último item terá maior destaque. Faz-se necessário, portanto, um espaço reservado para a apresentação do Sistema de Transitividade segundo Halliday, tema que será explorado na seção a seguir.

2.3.4. O Sistema de Transitividade

O termo "transitividade" pode sugerir, na gramática dita tradicional, um tipo de análise que consiste em diferenciar os verbos através de seus objetos. Na LSF, entretanto, o conceito de transitividade possui um sentido muito mais amplo. Nós, seres humanos, criamos uma imagem mental da realidade e a representamos através da linguagem. Podemos nos expressar de diversas formas, nos comunicar verbal e não-verbalmente. A linguagem falada e/ou escrita é uma das formas de comunicação, e é onde se pautará o presente estudo.

Vasconcellos (1998, p. 218) ressalta que “através do sistema de transitividade, o indivíduo organiza as realidades cognitivas de experiência e codifica na linguagem suas imagens mentais dessas realidades”³⁵. Halliday (1985, p. 101) argumenta que a transitividade refere-se à construção da experiência de mundo do usuário da língua e considera que a oração é a forma de representação dessa experiência. O autor explica sobre a evolução da oração e sua capacidade de representação através dos processos:

³⁵ Through the system of transitivity, speakers/writers organize the cognitive realities of experience and encode in language their mental picture of these realities.

O que significa dizer que uma oração representa um processo? Nossa concepção mais poderosa da realidade é que esta consiste de 'acontecimentos': de fazer, acontecer, sentir, ser. Estes acontecimentos são classificados no sistema semântico da língua, e expressos através da gramática da oração. Paralelamente à sua evolução em função do modo, expressando o aspecto ativo e interpessoal do significado, a oração evoluiu simultaneamente em outra função gramatical expressando o aspecto reflexivo e experiencial do significado. Este último é o sistema de TRANSITIVIDADE. A transitividade especifica os diferentes tipos de processos reconhecidos na língua, e as estruturas pelas quais esses processos são expressos (HALLIDAY, 1985, p. 101).³⁶

Na edição ampliada de 2004 (p. 170), Halliday & Matthiessen complementam que os 'processos' se realizam nas orações através de ações de fazer/acontecer, sentir, ser/ter, dizer, existir e comportar-se. Os autores sugerem três tipos principais de processos: **Material**, **Mental** e **Relacional**, sendo que há outros três processos intermediários. Entre os processos Material e Mental está o **Comportamental**. Entre o Mental e o Relacional está o **Verbal**. Por último, entre o Relacional e o Material, está o **Existencial**.

No Sistema de Transitividade, cada proposição consiste, basicamente, de três elementos: 1) o processo, 2) o(s) participante(s) e 3) a(s) circunstância(s). Halliday (1985, p. 102) determina que o processo é representado por um *verbo* ou *grupo verbal*; os participantes são normalmente representados por *grupos nominais*; e as circunstâncias são representadas por *grupos adverbiais*. Halliday (1985, p. 102)

³⁶ What does it mean to say that a clause represents a process? Our most powerful conception of reality is that it consists of 'goings-on': of doing, happening, feeling, being. These goings-on are sorted out in the semantic system of the language, and expressed through the grammar of the clause. Parallel with its evolution in the function of mood, expressing the active, interpersonal aspect of meaning, the clause evolved simultaneously in another grammatical function expressing the reflective, experiential aspect of meaning. This latter is the system of TRANSITIVITY. Transitivity specifies the different types of process that are recognized in the language, and the structures by which they are expressed.

ressalta que “esses conceitos de processo, participante e circunstância são categorias semânticas que explicam, de uma forma mais geral, como os fenômenos do mundo real são representados através de estruturas linguísticas”³⁷. Todos esses elementos distribuídos na oração traduzem a forma como enxergamos a realidade, como entendemos o mundo ao nosso redor, através da linguagem e pelas escolhas lexicais que fazemos. Thompson (1996, p. 8) lembra que essas escolhas nem sempre ocorrem em um nível consciente, ou seja, certas escolhas podem ser estimuladas por uma série de fatores sociais, culturais e linguísticos inerentes ao indivíduo, isto é, podem ser ‘escolhas involuntárias’.

Os subitens a seguir trazem um detalhamento dos processos³⁸ descritos por Halliday, exemplificados com excertos das matérias publicadas na revista *Veja* nas épocas de falecimento de Vinícius de Moraes, em 1980, e Tom Jobim, em 1994. O intuito da seleção dessas sentenças é também prover ao leitor mais informações sobre os autores da canção tema deste estudo. Vale ressaltar, ainda, que o foco desta pesquisa não inclui necessariamente as Circunstâncias³⁹, apenas os processos, por isso elas não serão classificadas por tipo nos exemplos fornecidos.

2.3.4.1. Processos Materiais

Halliday & Matthiessen (2004, p. 179) definem Processos Materiais como processos de ‘fazer-e-acontecer’⁴⁰, que representam ações do mundo físico, como levar, correr, consertar, empurrar, pegar etc. Os autores explicam que as orações materiais envolvem uma quantidade de mudança no fluxo dos eventos, como que acontecendo por alguma aplicação de energia⁴¹. Em outras palavras, a realização de um processo material implicará em uma mudança (orações

³⁷ The concepts of process, participant and circumstance are semantic categories which explain in the most general way how phenomena of the real world are represented as linguistic structures.

³⁸ Veja figura com os tipos de processos realizados na metafunção ideacional conforme a gramática de Halliday no Anexo 10, p. 140.

³⁹ Veja tabela com tipos de circunstâncias (adaptado de Halliday & Matthiessen, 2004) no Anexo 11, p. 141.

⁴⁰ Veja tabela com exemplos de verbos que realizam processos materiais (adaptado de Halliday e Matthiessen, 2004) no Anexo 12, pp. 142-143.

⁴¹ [...] a ‘material’ clause construes a quantum of change in the flow of events as taking place through some input of energy.

transformativas) ou mesmo uma criação (orações criativas). Nesse tipo de processo, há dois participantes principais: o Ator e a Meta. O Ator é a pessoa ou coisa que 'faz' a ação e é fundamental na oração. Como Thompson (1996, p. 78) enfatiza, “todo processo tem um Ator, mesmo que ele não seja mencionado na proposição”. A Meta é a entidade que recebe essa ação, em outras palavras, aquilo que é modificado pela ação – na gramática tradicional seria o objeto direto (Eggins, 1994, p. 231)⁴². Há, contudo, outros participantes, como o Beneficiário, que é a entidade a quem a ação é estendida, geralmente representado pelo objeto indireto na gramática tradicional (e.g. Entregaram o dicionário ao *professor.*); o Escopo, que é o participante relacionado, porém não afetado pela ação (e.g. pegar um *elevador*, dar *conselho*); e o Atributo, que é uma característica atribuída a um dos participantes depois do processo já ocorrido (e.g. A criança nasceu *perfeita.*).

Exemplos de processos materiais:

Garoto de Ipanema e cidadão do mundo, o maestro [Tom]	deixa	uma herança exemplar.
Ator	Processo Material	Meta Veja (14 dez.1994, p. 116)

Com mais de 300 canções,	Tom	colocou	a música brasileira	no topo do circuito internacional.
Circunstância	Ator	Processo Material	Meta	Circunstância Veja (14 dez.1994, p. 117)

[Tom]	Cresceu	atleta, louro e queimado de sol.
Ator	Processo Material	Atributo Veja (14 dez.1994, p. 120)

[Tom]	tocava	de tudo, de tango a bolero e fox-trote, e	dava	expediente	no estúdio da gravadora Continental.
Ator	Processo Material	Escopo	Processo Material	Escopo	Circunstância Veja (14 dez.1994, p. 120)

⁴² the Goal is that participant at whom the process is directed, to whom the action is extended. It is the participant treated in traditional Grammar as the Direct Object [...].

[...] ele [Tom]	transcende	a linguagem na qual se insere, a música.
Ator	Processo Material	Meta Veja (14 dez.1994, p. 122)

Já nas melodias de Tom Jobim,	Jão Gilberto	dava	palpite.
Circunstância	Ator	Processo Material	Escopo Veja (14 dez.1994, p. 124)

Vinicius de Moraes, o artista que	casou	a poesia com a música popular...
Ator	Processo Material	Meta Veja (16 jul. 1980, p. 70)

“Vinicius	realizou	a figura mais exata de poesia que já vi na minha vida.”
Ator	Processo Material	Meta Veja (16 jul. 1980, p. 71)

Vinicius	derrubou	convencões	também na área literária.
Ator	Processo Material	Meta	Circunstância Veja (16 jul. 1980, p. 72)

A parceria de Vinicius e Tom [...]	fez surgir	algumas das mais belas canções populares contemporâneas...
Ator	Processo Material	Meta Veja (16 jul. 1980, p. 74)

2.3.4.2. Processos Mentais

Os Processos Mentais, segundo Halliday (1985, p. 106-112), são processos de sentir, representados por eventos psicológicos e estados de mente, incluindo processos de denotam percepção, cognição, afeição e desejo. Silva (1998, p. 345) comenta que os três primeiros subtipos (percepção, cognição, afeição) provêm de Halliday, e o último (desejo)⁴³ foi proposto por Lock (1996, p. 105). Halliday & Matthiessen (2004, p. 210) nomeiam esses quatro tipos de processos mentais como: “perceptivo, cognitivo, emotivo e desiderativo”⁴⁴. As orações mentais,

⁴³ Volition

⁴⁴ Perceptive, cognitive, emotive, desiderative.

como explicam Fuzer & Cabral (2010, p. 48), “mudam a percepção que se tem da realidade (e não as ações da realidade – as orações materiais é que mudam a realidade)”. Em outras palavras, as orações mentais constroem o processo da própria consciência do falante. Os participantes são o Experienciador e o Fenômeno. O Experienciador é aquele que sente, pensa, percebe, deseja e, como explica Silva (1998), deve ser um humano, já que precisa ter consciência (a única exceção é no caso de personificação⁴⁵). O Fenômeno é aquilo que é sentido, pensado, percebido ou desejado (p. 345). Quando denotam *percepção*, os processos mentais realizam-se por verbos como enxergar, ouvir, sentir, notar, degustar etc. Quando denotam *cognição*, podem ocorrer em verbos como pensar, acreditar, aprender, imaginar, supor, esquecer etc. Quando denotam *afeição/emoção*, realizam-se através de verbos como gostar, confortar, temer, odiar, desprezar etc. E quando denotam *desejo*, realizam-se geralmente por verbos como querer, almejar, planejar, intencionar, recusar, entre outros⁴⁶.

Exemplos de processos mentais:

[Tom]	Preferia	um ambiente menor e mais suave.
Experienciador	Processo Mental (Afetivo)	Fenômeno
Veja (14 dez.1994, p. 120)		

Tom	gostava	de bichos, de plantas.
Experienciador	Processo Mental (Afetivo)	Fenômeno
Veja (14 dez.1994, p. 123)		

Uma coisa	certamente	Vinicius	não acreditava:	nas divisões etárias.
Fenômeno	Circunstância	Experienciador	Processo Mental (Cognitivo)	Fenômeno
Veja (16 jul. 1980, p. 72)				

⁴⁵ Figura pela qual se dá vida e, pois, ação, movimento e voz, a coisas inanimadas, e se empresta voz a pessoas ausentes ou mortas e a animais; prosopopéia, metagoge. Fonte: Dicionário Aurélio Eletrônico Século XXI, versão 3.0, 1999.

⁴⁶ Veja quadro com tipos de processos mentais (adaptado de Halliday & Matthiessen, 2004) no Anexo 13, p. 144.

Sempre acompanha- do de sua mulher, Gilda, 28 anos,	o poeta [Vinicius]	se sentiu	revigorado para realizar algumas incursões pela noite carioca.
Circunstância	Experienciador	Processo Mental (Perceptivo)	Fenômeno

Veja (16 jul. 1980, p. 72)

[Tom]	preferia⁴⁷	os standards da orquestra de Glenn Miller às experimentações de Charlie Parker.
Experienciador	Processo Mental (Desiderativo)	Fenômeno

Veja (14 dez.1994, p. 124)

[...] Tom	queria	fazer o mesmo que George Gershwin nos Estados Unidos.
Experienciador	Processo Mental (Desiderativo)	Fenômeno

Veja (14 dez.1994, p. 125)

Tom	tinha planos de⁴⁸	escrever música clássica.
Experienciador	Processo Mental (Desiderativo)	Fenômeno

Veja (14 dez.1994, p. 125)

[Tom]	Lapidou	seus conhecimentos de música clássica	com o alemão Hans- Joachim Koellreutter.
Experienciador	Processo Mental (Cognitivo)	Fenômeno	Circunstância

Veja (14 dez.1994, p. 123)

2.3.4.3. Processos Relacionais

Os processos relacionais são considerados processos de *ser* ou *ter*. Halliday (1985, p. 113) explica que nesse processo uma relação é estabelecida entre duas entidades, que podem ser: (a) o Portador e o Atributo; ou (b) o Identificador e o Identificado; ou (c) o Possuidor e o Possuído. Sendo assim, ele classifica três formas sistemáticas principais de processo: (1) **Intensivo**: onde X é (ou está) A; (2) **Circunstancial**:

⁴⁷ “preferia” foi considerado aqui como sendo sinônimo do processo mental desiderativo “desejava”.

⁴⁸ “tinha planos de” foi considerado aqui como sendo equivalente do processo mental desiderativo “planejava”.

onde X é (ou está) *em* A (aqui a preposição ‘em’ pode ser substituída por outra); e (3) **Possessivo**: onde X tem (ou possui) A. Há ainda dois modos que descrevem o tipo da relação: (i) **Atributivo**: onde A é um atributo de X; e (ii) **Identificativo**: onde A é a identidade de X (HALLIDAY, 1985, p. 112).

Exemplos de processos relacionais:

Ele [Tom]	era	um mestre em dizer coisas usando as diferentes formas da canção [...].
Portador	Processo Relacional (Intensivo)	Atributo

Veja (14 dez.1994, p. 122)

Suas [de Tom] melhores canções	são	verdadeiros mergulhos na tradição da música brasileira ou internacional.
Portador	Processo Relacional (Intensivo)	Atributo

Veja (14 dez.1994, p. 122)

“Tom e bom	é	a mesma coisa.”
Identificado	Processo Relacional (Intensivo)	Identificador

Veja (14 dez.1994, p. 122)

Tom Jobim	é	o autor das músicas de trinta acordes e dezenas de dissonâncias que todo mundo assobia.
Indenticado	Processo Relacional (Intensivo)	Identificador

Veja (14 dez.1994, p. 122)

Tom Jobim	não é	megassucesso, como roqueiros do top de Madonna e Michael Jackson.
Indenticado	Processo Relacional (Intensivo)	Identificador

Veja (14 dez.1994, p. 125)

[...] Tom Jobim	era	o músico mais executado no mundo depois dos Beatles.
Indenticado	Processo Relacional (Intensivo)	Identificador

Veja (14 dez.1994, p. 124)

Tom Jobim	tinha	um apartamento de dois quartos em frente ao Metropolitan Museum, em Nova York [...].
Possuidor	Processo Relacional (Possessivo)	Possuído

Veja (14 dez.1994, p. 116)

Na realidade, como boêmio e poeta	[Vinicius],	era	despojado e cabeludo...
Circunstância	Portador	Processo Relacional (Intensivo)	Atributo

Veja (16 jul. 1980, p. 75)

[Vinicius]	Tinha	seus truques.
Possuidor	Processo Relacional (Possessivo)	Possuído

Veja (16 jul. 1980, p. 75)

Ao som de músicas de sua autoria,	o enterro [de Vinicius]	foi	às 18 horas de quarta-feira.
Circunstância (Modo)	Portador	Processo Relacional (Circunstancial)	Circunstância (Tempo)

Adaptado de Veja (16 jul. 1980, p. 70)

2.3.4.4. Processos Verbais

Os processos verbais são processos de *dizer*, também considerados por Halliday como processos de *simbolizar*, uma vez que não é necessário que seja realizado por um ser humano. Situam-se entre os processos mental e relacional, e realizam-se em verbos como dizer, argumentar, falar, criticar, relatar, comunicar etc. Esses processos não incluem apenas diferentes formas de se referir a ‘dizer’, mas também processos semióticos que não são necessariamente de fala, por exemplo, mostrar, indicar. Seus participantes são o Dizente (quem disse), o Receptor (para quem a mensagem é direcionada), o Alvo (a entidade que é atingida pelo processo) e a Verbiagem (a mensagem em si, o que foi dito), podendo, inclusive, estar na forma de uma citação ou oração projetada (relato).

Exemplos de processos verbais:

"Veja como estou bem",	dizia	[Vinicius].
Verbiagem (Citação)	Processo Verbal	Dizente Veja (16 jul. 1980, p. 72)

E	[Glauber Rocha]	vociferava:	"Vinicius devia ser santificado".
Dizente	Processo Verbal	Verbiagem (Citação)	Veja (16 jul. 1980, p. 70)

"Há quinze anos tentava convencê-lo [Tom] a seguir uma dieta séria",	conta	o médio Roberto Hugo.
Verbiagem (Citação)	Processo Verbal	Dizente Veja (14 dez.1994, p. 117)

"Minha mãe achava que se eu fosse músico iria morrer bêbado e tuberculoso numa calçada",	lembrou	[Tom].
Verbiagem (Citação)	Processo Verbal	Dizente Veja (14 dez.1994, p. 120)

Ele [Tom]	falava	de pássaros [...].
Dizente	Processo Verbal	Alvo Veja (14 dez.1994, p. 123)

Tom	contou	num especial para a televisão	que mudou a última nota de Desafinado [...] por sugestão de João Gilberto.
Dizente	Processo Verbal	Circunstância	Verbiagem (Relato) Veja (14 dez.1994, p. 124)

No passado, em entrevista,	[Vinicius]	disse	que tinha rompido com a erudição.
Circunstância	Dizente	Processo Verbal	Verbiagem (Relato) Veja (16 jul. 1980, p. 75)

"É mais divertido fazer música popular do que fazer versos puros",	respondeu	o autor [Vinicius][...].
Verbiagem (Citação)	Processo Verbal	Dizente Veja (16 jul. 1980, p. 75)

2.3.4.5. Processos Comportamentais

Os processos comportamentais expressam um modo humano de *comportar-se*, tanto física quanto psicologicamente. São representados por verbos como olhar, observar, respirar, ouvir, acenar etc. Situam-se entre ideias que expressam ação e ideias que expressam *sentir*, por isso fica no entremeio dos processos material e mental. Halliday (1994, p. 139) explica que alguns processos comportamentais estão mais próximos dos processos mentais, como olhar, assistir, encarar, preocupar-se etc., enquanto outros estão mais próximos dos processos materiais, como dançar, respirar, deitar-se⁴⁹. Seus participantes são o Comportante (que ou quem se comporta) e o Comportamento (o elemento que especifica o alcance ou âmbito do processo)⁵⁰, também mencionado por Halliday & Matthiessen (2004, p. 293) como Extensão, assim como ocorre nas orações materiais (o Escopo), mentais (o Fenômeno), verbais (a Verbiagem) e relacionais (o Atributo).

Exemplos de processos comportamentais:

Ele [Tom]	prestava	atenção	numa formiga passando.
Comportante	Processo Comportamental		Circunstância Veja (14 dez.1994, p. 123)

Tom	ouvia	jazz	no rádio nos anos 50 como todo mundo [...]
Comportante	Processo Comportamental		Circunstância Veja (14 dez.1994, p. 124)

Tom	não mudara	radicalmente	seus hábitos	por causa das doenças.
Comportante e	Processo Comportamental	Circunstância	Comportamento o	Circunstância Veja (14 dez.1994, p. 117)

⁴⁹ Veja quadro com exemplos de verbos que realizam processos em orações comportamentais (adaptado de HALLIDAY & MATTHIESSEN, 2004) no Anexo 14, p. 145.

⁵⁰ The Range is the element that specifies the range or domain of the process. A Range may occur in 'material', 'behavioural', 'mental', 'verbal' and 'relational' clauses – but not in 'existential' ones.

Boêmio da mais nobre raça,	Vinicius	mantinha-se	acima de igrejinhas.
	Comportante	Processo Comportamental	Circunstância
Veja (16 jul. 1980, p. 75)			

Tom Jobim,	no entanto,	ia	além desse mero virtuosismo formal.
Comportante		Processo Comportamental	Circunstância
Veja (14 dez.1994, p. 122)			

Desde o início dos anos 60	Vinicius	freqüentou	a juventude	com veneração.
Circunstância	Comportante	Processo	Comportamental	Circunstância
Veja (16 jul. 1980, p. 75)				

2.3.4.6. Processos Existenciais

Os processos existenciais representam algo que existe ou acontece, e exige apenas um participante, o Existente. No português, são realizados pelos verbos *haver*, *existir* e a forma impessoal do verbo *ter*. No entanto, em alguns contextos, podem também se realizar através de verbos como ocorrer, surgir, situar-se, perdurar, restar etc., quando estes expressam a ideia de existir⁵¹.

Exemplos de processos existenciais:

Depois	houve	o show de apresentação da bossa nova,	no Carnegie Hall de Nova York [...]
Circunstância	Processo Existencial	Existente	Circunstância
Veja (14 dez.1994, p. 121)			

Tom	fica⁵²	na história não como um Beethoven de segunda, mas como um Tom Jobim de primeira.
Existente	Processo Existencial	Circunstância
Veja (14 dez.1994, p. 125)		

⁵¹ Veja tabela com exemplos de verbos que realizam processos existenciais (adaptado de Halliday e Matthiessen, 2004) no Anexo 14, p. 145.

⁵² Neste caso, o verbo “ficar” possui sentido mais próximo dos processos existenciais (e.g. situar-se, perdurar) do que dos processos relacionais (estar) ou materiais (e.g. ocorrer, emergir).

Não existem	vestígios das primeiras [músicas] gravadas [...].
Processo Existencial	Existente Veja (14 dez.1994, p. 120)

Sempre	houve	nele [Vinicius]	uma mistura de inovação e tradicionalismo resultante da rica associação entre o entendimento da mudança e o conhecimento dos valores clássicos da cultura universal.
Circunstância	Processo Existencial		Existente Veja (16 jul. 1980, p. 75)

2.3.4.7. Resumo dos tipos de processos

Para finalizar este capítulo, segue abaixo um apanhado geral dos tipos de processos, suas categorias de significado e seus participantes.

TIPOS DE PROCESSO	SIGNIFICADO DA CATEGORIA	PARTICIPANTES	EXEMPLOS DE VERBOS
Material Transformativo Criativo	fazer acontecer	Ator Meta Escopo Beneficiário Atributo	comprar, vender, mexer, pintar, cortar, quebrar, limpar, sujar, levar, começar, trabalhar
Mental Perceptivo Cognitivo Emotivo Desiderativo	perceber pensar sentir desejar	Experienciador Fenômeno	perceber, ver, ouvir, lembrar, esquecer, pensar, saber, gostar, odiar, amar, querer
Relacional Intensivo Possessivo Circunstancial Atributivo Identificativo	caracterizar identificar	Portador Atributo Possuidor Possuído Identificado Identificador	ser (inteligente) ser (o chefe) estar (em casa) ter (dinheiro)
Comportamental	comportar-se	Comportante Comportamento	rir, chorar, dormir, cantar, dançar, bocejar

Verbal	dizer	Dizente Verbiagem Receptor Alvo	dizer, perguntar, responder, contar, relatar, explicar
Existencial	existir	Existente	haver, existir

Tabela 1: Tipos de processos e participantes (adaptado de Halliday & Matthiessen, 2004 e Fuzer & Cabral, 2010, p. 103)

De acordo com a gramática de Halliday (1985), os processos e seus respectivos participantes expressam a maneira como o ser humano representa suas experiências. Tais processos e participantes compõem o Sistema de Transitividade, que realiza a metafunção Ideacional da linguagem, por sua vez relacionada ao elemento contextual Campo, como exposto anteriormente através da Figura 1.

No presente estudo, pretende-se utilizar esses processos para demonstrar como a garota de Ipanema foi representada através da tradução das canções. Informações sobre o objeto de estudo, as etapas e os procedimentos de análise serão apresentadas a seguir no capítulo Método do Estudo.

3. MÉTODO DO ESTUDO

O presente trabalho tem como objeto de estudo cinco canções, sendo uma a versão original em português brasileiro e quatro em idiomas estrangeiros, a saber: inglês, alemão, francês e italiano, todas lançadas e divulgadas comercialmente.

A canção sob análise é o clássico da bossa nova *Garota de Ipanema*, de Vinicius de Moraes e Tom Jobim, composta em 1962, gravada primeiramente por Pery Ribeiro no álbum "Pery é todo Bossa", pela gravadora Odeon em 1963. O álbum de maior sucesso, intitulado *Getz/Gilberto*, com oito canções, foi lançado nos Estados Unidos em 1964 pela gravadora Verve, com uma versão bilíngue de *Garota de Ipanema* cantada em português por João Gilberto e em inglês por sua esposa Astrud Gilberto, acompanhados por Stan Getz no saxofone e Tom Jobim ao piano. Nessa gravação, houve duas pequenas alterações na letra em relação à cantada por Pery Ribeiro. Pery canta "Ah, por que *sou* tão sozinho?" e "o mundo *inteirinho* se enche de graça", enquanto João Gilberto canta "Ah, por que *estou* tão sozinho?" e "o mundo *sorrindo* se enche de graça". Nesta pesquisa, as duas versões serão consideradas, visto que a alteração mencionada passou pelo crivo dos compositores.

A versão em inglês, *The Girl from Ipanema*, foi traduzida pelo letrista americano Norman Gimbel, com o aval de Tom Jobim. Foi lançada primeiramente no álbum acima citado, *Getz/Gilberto*, em 1964, vindo a se tornar um dos maiores sucessos da bossa nova já lançados.

A versão em alemão, *Der Boy von Ipanema*, traduzida pelo compositor, ator e letrista alemão Ernst Bader, foi gravada em 1965 com arranjos do compositor alemão Harro Steffen, na voz da cantora e organista sul-africana Cherry Wainer, no álbum *Der Boy von Ipanema/Ein Wort zuviel*, com apenas essas duas canções.

A versão em francês, *La Fille d'Ipanema*, foi traduzida pelo letrista e cantor francês Eddy Marnay. A canção foi lançada primeiramente na voz do cantor francês Jean Sablon em 1964, pela gravadora Bel Air, no álbum intitulado *Jean Sablon chante les tropiques* contendo apenas quatro canções. Contudo, o álbum de maior sucesso foi o da cantora francesa Jacqueline François, com quatro canções apenas, lançado em novembro do mesmo ano pela gravadora Philips.

A versão em italiano, *Ragazza di Ipanema*, foi traduzida pelo letrista e roteirista de TV italiano Giorgio Calabrese. Foi gravada em 1965 pelo cantor, compositor e pianista italiano Bruno Martino, em um álbum com apenas duas canções, *E la chiamano estate/La ragazza di Ipanema*, pela gravadora Ariston.

Por fim, a seleção das versões traduzidas se pautou, principalmente, em critérios como: duas línguas de origem saxônica e duas de origem latina; primeira gravação comercial no idioma e lançamento até meados da década de 1960, compartilhando o mesmo período de auge da canção brasileira. Existem outras versões nos idiomas selecionados, porém não atendem aos critérios previamente estabelecidos para esta pesquisa.

3.1. Tradução de Canção + Transitividade

As análises das versões serão fundamentadas por dois aparatos teóricos: o primeiro compreende o Princípio proposto por Peter Low para avaliar ou traduzir canções; o segundo compreende o Sistema de Transitividade na gramática proposta por M.A.K. Halliday, com diversas finalidades, entre elas a representação de personagens em textos traduzidos.

Peter Low (2003a) sugere avaliar uma versão traduzida levando em conta simultaneamente cinco aspectos relacionados à tradução de canção, quais sejam: cantabilidade, ritmo, naturalidade, rima e sentido. Todos esses itens serão considerados neste estudo, porém o último item – sentido – terá maior destaque, visto que é onde se inserirá o Sistema de Transitividade. Os itens ritmo, naturalidade e cantabilidade serão juntamente analisados em uma única seção, levando em conta eventuais alterações em relação à prosódia da canção original. No que tange a rima e o sentido, estes serão analisados separadamente nas seções correspondentes a cada versão traduzida. Em relação à rima, serão destacadas semelhanças no esquema rímico e nos tipos de rima entre a canção original e a versão traduzida. Tais semelhanças serão associadas ao sentido e a como determinadas escolhas lexicais poderiam ter influenciado na expressão do sentido no texto alvo. Quanto ao item *sentido* – o ponto-chave da pesquisa –, as canções serão comparadas a fim de se estabelecer semelhanças e diferenças de significados lexicais com ênfase nos verbos e nos atributos diretamente ligados à personagem

sob análise – a garota de Ipanema. Será levada em conta certa flexibilidade quanto à ‘correspondência’ de sentido que a própria prática da tradução de canção exige, visto que o tradutor subordina-se, em grande medida, à prosódia e à cadência da canção original. Peter Low argumenta que:

A necessidade de flexibilidade é raramente questionada quando se trata de sentido. Tradutores de canção fazem uso não só de "ferramentas criativas" de bons artífices da palavra, mas também de transposição, modulação, paráfrase e compensação, sendo que quase todos fazem concessões semânticas que seriam inaceitáveis, diga-se, em uma tradução científica⁵³ (LOW, 2005, p. 12).

O presente estudo, portanto, contará com essa prerrogativa, fazendo associações e correlações como, por exemplo: cheia de graça = graciosa = *lovely* = linda = *belle*.

Considerando ‘cheia de graça’ como locução adjetiva de ‘graciosa’, e que ‘graciosa’ e ‘linda’ estão entre as traduções possíveis para *lovely*⁵⁴, sendo ‘linda’ também uma tradução possível para *belle*⁵⁵, todos esses termos podem ser considerados direta ou indiretamente correspondentes, pelo menos para fins de análise nesta pesquisa. Outro exemplo de correspondência pode ser dado comparando-se o excerto “ah, se ela soubesse” com “how can I tell her”. Este é um caso, como menciona Low, de uso de modulação, isto é, uma variação na mensagem por mudança de ponto de vista.

⁵³ The need for flexibility is seldom doubted in the matter of sense. Not only do all song-translators make use of standard ‘creative tools’ of good wordsmiths, such as transposition, modulation, paraphrase and compensation, but almost all make semantic compromises that would be unacceptable in, say, a scientific translation.

⁵⁴ Por exemplo: O dicionário online inglês-português Michaelis traz as seguintes traduções para o adjetivo *lovely*: encantador, gracioso, atraente, adorável, fascinante. O dicionário online português-inglês Porto Editora Infopédia traz as seguintes traduções para *lindo*: (mulher) pretty, beautiful, lovely; (homem) handsome, good-looking; (bebê, criança) cute, sweet. Fontes: 1. Michaelis, © 2000-2009. Editora Melhoramentos Ltda. © 2009 UOL, disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/ingles>>, acesso em 17 fev. 2013. 2. Infopédia, © 2003-2013. Porto Editora. Disponível em: <<http://www.infopedia.pt/portugues-ingles>>, acesso em 17 fev. 2013.

⁵⁵ Por exemplo: O dicionário online francês-português Michaelis traz as seguintes traduções para o adjetivo beau/bel/belle: belo, bonito, formoso, lindo, vistoso. O dicionário online português-francês Porto Editora Infopédia traz as seguintes traduções para *lindo*: joli; beau (belle); gentil. Fontes: 1. Michaelis, © 2000-2009. Editora Melhoramentos Ltda. © 2009 UOL, disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/escolar/frances>>, acesso em 17 fev. 2013. 2. Infopédia, © 2003-2013. Porto Editora. Disponível em: <<http://www.infopedia.pt/portugues-frances>>, acesso em 17 fev. 2013.

Com tais parâmetros até aqui estabelecidos, a pesquisa pode avançar ao Sistema de Transitividade. Serão considerados na análise os processos ligados à personagem, isto é, aos verbos que tiverem como participante (sujeito) a ‘garota de Ipanema’. Haverá ênfase, também, na tradução dos atributos físicos e psicológicos da personagem. A análise desses processos e atributos permitirá mostrar, no âmbito do método, como a garota foi representada nos outros idiomas, o que contribuirá diretamente ao item ‘sentido’ no Princípio de Peter Low.

3.2. Procedimentos de Análise dos Dados

As letras das canções foram obtidas através de encartes dos discos, sites de letras na internet e/ou transcritas por falante nativo a partir da audição da canção. Todos os textos foram verificados ortograficamente em cada idioma e comparados às faixas de áudio correspondentes.

Inicialmente, os textos serão divididos em sentenças contendo a estrutura básica *sujeito + verbo*, podendo conter, obviamente, outros elementos como objetos e advérbios, ou mesmo um sujeito oculto. Serão selecionadas somente as sentenças cujo sujeito for a personagem analisada. Cada sentença será seccionada de acordo com os três elementos básicos do Sistema de Transitividade, a saber: participante, processo e circunstância, onde os dois primeiros serão fundamentais para este estudo. Todos os processos e participantes serão classificados e, posteriormente, dispostos em uma tabela mostrando a ocorrência e a recorrência apenas dos processos.

Quanto aos atributos da garota, estes serão exibidos em quadros sobrepostos nos quais as características em comum entre o original e a versão traduzida se fundirão na parte central, para melhor visualização de possíveis correlações.

O capítulo de Análise conterà seis subcapítulos. O primeiro fará um apanhado contendo particularidades das traduções e aspectos musicais comuns entre elas, abordando três dos cinco critérios sugeridos por Peter Low: cantabilidade, ritmo e naturalidade. O segundo subcapítulo apresentará a canção original em português, incluindo a imagem do álbum, a letra da canção e, em seguida, uma discussão sobre aspectos estéticos e de personalidade da garota, considerando alguns

critérios sugeridos por Peter Low e os processos de acordo com o Sistema de Transitividade.

Os quatro subcapítulos seguintes serão dedicados às análises individuais das versões, na seguinte ordem: inglês, alemão, francês, italiano. Cada subcapítulo será organizado e estruturado da seguinte maneira:

A primeira parte apresentará uma breve introdução com informações específicas da versão analisada, tais como título, ano de lançamento, tradutor, uma breve contextualização histórica e outras particularidades.

A segunda parte apresentará uma imagem do álbum no qual a canção foi lançada, e a letra disposta em uma tabela com números verso a verso e uma separação por estrofes. Será disponibilizada também uma tradução livre para o português, incluída como anexo.

A terceira parte discorrerá sobre o esquema rímico da versão, identificando as rimas, bem como ausência ou adição destas, com o objetivo de ampliar a discussão do *sentido* em relação à canção original.

A quarta parte trará uma análise do *sentido* reproduzido na versão, levando em conta os dados obtidos da análise sistêmico-funcional, os atributos relacionados à personagem e quaisquer outros aspectos que possam emergir com base no Princípio de Peter Low.

Com este roteiro dos métodos e etapas traçado, a pesquisa agora avança para o capítulo de Análise, utilizando dados extraídos das traduções de *Garota de Ipanema* para uma análise com base no Sistema de Transitividade e nos critérios de tradução de canção sugeridos por Peter Low.

4. ANÁLISES

Neste capítulo, as versões estrangeiras em inglês, alemão, francês e italiano serão comparadas com a canção brasileira com o intuito de demonstrar como a garota foi representada através da tradução. As análises serão feitas individualmente, em subcapítulos separados, utilizando bases do princípio sugerido por Peter Low e do Sistema de Transitividade proposto por M.A.K. Halliday. Os itens cantabilidade, ritmo e naturalidade serão discutidos brevemente e conjuntamente apenas no primeiro subcapítulo a seguir, uma vez que a ênfase do presente estudo não se encontra nestes, mas no item *sentido* e, eventualmente, na rima.

4.1. Aspectos Musicais das Canções/Traduções

Como declara Low (2003a, p. 98), letra de canção é essencialmente um texto oral, e só vale a pena uma tradução se for para ser entendida durante a performance, enquanto a canção está sendo cantada, em uma marcação de tempo predeterminada pelo compositor. Sobre sua proposição quanto ao Pentatlo, Low recomenda não tomar nenhum dos cinco itens como “algo sacrossanto e que deva ser perfeitamente traduzido”⁵⁶, o que significa, segundo o autor, aceitar uma restrição mesmo que esta acarrete perdas (p. 101). Os tradutores das versões analisadas neste estudo parecem ter contado com essa flexibilidade.

Os primeiros rascunhos⁵⁷ das partituras de *Garota de Ipanema* feitas por Tom Jobim estabeleciam uma divisão em compassos binários (2/4). A canção, porém, foi gravada em compasso quaternário (4/4) e a tonalidade em Fá maior. Essas características foram mantidas nas traduções aqui analisadas.

Garota de Ipanema é composta por apenas duas partes, ou seja, possui duas bases melódicas distintas (doravante chamadas de A e B) que são repetidas e/ou alternadas. As estrofes I, II e IV são cantadas na base melódica A e a estrofe III é cantada na base melódica B. As

⁵⁶ When translating a song, we should not *a priori* consider any one feature sacrosanct and to be rendered to perfection.

⁵⁷ Veja um dos primeiros rascunhos das partituras de *Garota de Ipanema* no Anexo 15, p. 146.

repetições dessas partes ocorrem na seguinte sequência: A, A, B, A, B, A. Nas versões estrangeiras, todas durando apenas 2'45'', essa sequência foi mantida.

Comparando a partitura da canção original⁵⁸ com a da tradução para o inglês⁵⁹, percebem-se diferenças nas notas que compõem suas melodias. Tomando como ilustração apenas o primeiro compasso, a original em português apresenta seis notas tocadas (*sol-sol-mi-mi-mi-ré*), sendo duas semínimas (1 tempo cada) e quatro colcheias (1/2 tempo cada), formando, então, quatro tempos por compasso. Naturalmente, há também seis sílabas poéticas na letra da canção, uma para cada nota musical, como ilustrado abaixo:



Na versão em inglês, o primeiro compasso contém apenas quatro notas tocadas (*sol-mi-mi-ré*) e, automaticamente, quatro sílabas poéticas. Para fechar o compasso quaternário, no entanto, são utilizadas uma colcheia, duas semínimas e uma semínima pontuada⁶⁰, como ilustrado abaixo:



Embora a prosódia musical tenha sido mantida – pois as notas fortes para /O/ e /coi/ na canção brasileira caem exatamente nas palavras fortes /tall/ e /tan/ na versão americana – torna-se inoportuno cantar a letra em português na melodia adaptada para a versão em inglês, e vice-versa, com exceção da base melódica B (estrofe III), que é idêntica nas duas canções. Essa questão está diretamente relacionada à cantabilidade, como advoga Low, e requer que o tradutor respeite a prosódia musical da canção original. Em *The Girl from Ipanema*, Norman Gimbel utilizou

⁵⁸ Veja uma parte da partitura de *Garota de Ipanema* no Anexo 16, p. 147.

⁵⁹ Veja uma parte da partitura de *The Girl from Ipanema* no Anexo 17, p. 148.

⁶⁰ À nota que recebe um ponto de aumento, acrescenta-se metade de seu próprio valor em tempos.

tempos mais longos e, conseqüentemente, um número menor de notas nos compassos quaternários para compor a melodia. Assim, ele respeitou o ritmo e adequou a cantabilidade, sendo necessário utilizar menos sílabas poéticas, dado o novo número de notas. Na base melódica A, por exemplo, a canção em português possui 37 sílabas poéticas e 39 notas musicais (contando duas ligaduras), enquanto a tradução de Gimbel tem apenas 30 sílabas poéticas e 34 notas musicais (contando quatro ligaduras). Há uma diferença, portanto, de cinco notas a menos, ou sete sílabas poéticas a menos, na versão em inglês. Isso demonstra que certa flexibilidade quanto aos aspectos rítmicos nem sempre comprometem a canção traduzida, sobretudo se houver um equilíbrio entre os cinco critérios propostos por Low.

O ritmo bossa nova é geralmente tocado no andamento *moderato*, o qual varia entre 108 e 120 batidas por minuto (bpm). Esse intervalo de batidas comporta, portanto, 12 possibilidades de execução da música, podendo dar ao ritmo mais ou menos velocidade. *Ragazza di Ipanema*, por exemplo, soa um tanto mais rápida em comparação à versão americana, pois foi tocada em um número de bpm maior. Por outro lado, a versão em alemão é cantada em um número de bpm bem menor em comparação às outras versões, o que fez a canção soar bem mais lenta.

Giorgio Calabrese utilizou a mesma base melódica de *The Girl from Ipanema* para escrever sua versão em italiano. Da mesma forma fez Ernst Bader na versão alemã, e Eddy Marnay na versão francesa. Quanto à letra da canção, é evidente que esses tradutores fizeram tradução indireta a partir da versão de Norman Gimbel, uma vez que *Garota de Ipanema* se tornou internacionalmente conhecida através da versão cantada em inglês. Abaixo estão os três primeiros compassos do início da letra, mostrando a divisão silábico-poética das versões em inglês, alemão, francês e italiano, as quais compartilham, como mencionado, a mesma base melódica.

Tall and tan and	young and love - ly, the	girl from I - pa -
Täg - lich träumt am	weiß - en Stran - de, der	boy von I - pa -
Gran - de, min - ce,	bel - le, dou - ce, la	fil - le d'I - pa -
Tor - ne - res - ti	sui tuoi pas - si, ra -	gaz - za di I - pa -

Além do fato de que cada sílaba foi precisamente colocada na partitura de acordo com cada nota melódica, percebe-se também que a posição da palavra *Ipanema* é a mesma em todas as versões – na canção em português, essas notas são preenchidas com a palavra *menina*. Certamente, Norman Gimbel quis manter parecida a sonoridade entre as canções, visto que a pronúncia ‘americanizada’ da palavra é /,ɪpəˈnɪmə/. Os outros tradutores – Ernst Bader, Giorgio Calabrese e Eddy Marnay – optaram por criar suas letras em cima da notação musical da versão americana provavelmente porque a canção brasileira possui um número maior de notas por compasso e, conseqüentemente, representaria um desafio maior ao tradutor ao buscar mais palavras, ou palavras mais longas, para preencher os tempos das notas. Tal desafio está também relacionado à cantabilidade e à naturalidade, ou seja, a como as palavras poderiam soar na língua estrangeira quando cantadas na melodia composta para a canção em português.

Os quatro tradutores eram bastante experientes e, como recomendam alguns autores (e.g. FOX-STRANGWAYS, 1923, p. 95; LOW, 2003a, p. 98), falantes nativos da língua para a qual traduziram. Desta forma, puderam utilizar palavras e ordens sintáticas que soassem naturais ao seu público alvo. No entanto, na versão cantada por Astrud Gilberto, houve alterações em algumas palavras para que a letra pudesse ser cantada por uma mulher, apenas narrando a estória da canção, sem participar em primeira pessoa. Entre as alterações, destacam-se duas. A primeira delas é mostrada abaixo:

Ah, _____ por que_es - tou tão so - zi - nho ____

Oh, _____ but I watch her so - sa - dly ____

Oh, _____ but he watch-es so - sa - dly ____

Naturalmente, houve mudança do pronome *I* pelo pronome *he*. Porém, a fim de garantir a cantabilidade, o pronome *her* foi subtraído, sem prejuízos ao sentido, para que o verbo *watch* pudesse ser corretamente conjugado na terceira pessoa do singular – *he watches*. O trecho “I - watch - her” ocupa o espaço de três notas apenas, enquanto que “He - watch-es - her” teria ocupado o espaço de quatro notas, inviabilizando a cantabilidade. Desta forma, garantiu-se também a

naturalidade, visto que a conjugação incorreta “he watch her”, mantendo as três sílabas, poderia soar desconfortável ao público nativo de língua inglesa.

O mesmo critério não foi aplicado no caso a seguir – o segundo exemplo de alteração na letra. Na versão para intérprete masculino em primeira pessoa, os dois últimos versos da estrofe III dizem: “But each day when she walks to the sea/ She looks straight ahead, not at me”. Porém, na versão cantada por Astrud Gilberto, o mesmo trecho é cantado assim:

III	12	But each day when she walks to the sea
	13	She looks straight ahead, not at he

Nota-se aqui um fato curioso: a rima (*sea – he*) foi mantida em detrimento da naturalidade, quando ela canta o pronome do caso reto *he* ao invés do pronome do caso oblíquo *him*, resultando em um erro gramatical no mínimo evidente a um falante nativo de língua inglesa. Provavelmente a decisão não tenha passado pelo crivo de Norman Gimbel, ou o mesmo tenha se valido de licença poética.

A poeticidade de *Garota de Ipanema*, a propósito, foi além do nível linguístico. Na canção brasileira, Tom Jobim teria tentado traduzir através da música o doce balanço da garota, comparado a um samba pelo próprio Vinicius. Na matéria divulgada pela revista Manchete, Vinicius revelou que Heloísa Pinheiro era a verdadeira garota, e ressaltou o talento de Tom ao reproduzir no piano seu balanceio:

O ar ficava mais volátil como para facilitar-lhe o divino balanço do andar. E lá ia ela toda linda, a garota de Ipanema, desenvolvendo no percurso a geometria espacial do seu balanceio quase samba, e cuja fórmula teria escapado ao próprio Einstein; seria preciso um Antônio Carlos Jobim para pedir ao piano, em grande e religiosa intimidade, a revelação do seu segredo (MORAES, 1965, p. 25).

O piano realmente fez a base melódica em todas as versões, mas os arranjos e instrumentos utilizados variaram entre elas. Sendo a bossa nova um ritmo com forte influência do jazz, um solo de saxofone era essencial na versão americana de *Garota de Ipanema*. A versão cantada por Astrud foi gravada ao som de um violão, tocado por João Gilberto, um saxofone, tocado por Stan Getz, um piano, tocado por Tom Jobim, e uma bateria bem sutil ao fundo. A harmonia dos instrumentos em consonância com as palavras bem elaboradas do tradutor fez de *The Girl from Ipanema* uma das canções mais tocadas no mundo. Jarrold Levinson ressalta a relevância que teve o solo em saxofone de Stan Getz:

Conhecendo a melodia básica de Tom Jobim, e ouvindo o tratamento que Stan Getz aplicou a ela, nos maravilhamos com as possibilidades melódicas, rítmicas, harmônicas e tímbricas que Getz traz à tona, as quais nem suspeitávamos que a melodia possuísse (LEVINSON, 2003, seção 2.14)⁶¹.

A versão francesa cantada por Jacqueline François também incluiu um solo de saxofone, embora a cantora vocalize *scats*⁶² ao longo de todo o solo – o que é também uma marca do jazz. Há ainda a presença sutil de uma bateria, um pouco mais rápida, além de um violão, cordas de violino e viola, contrabaixo e piano. A versão alemã cantada por Cherry Wainer chega a parecer mais um jazz do que uma bossa, com um solo de sax que lembra o que Stan Getz fez na versão americana. É acompanhada também por piano, bateria, contrabaixo e violão. Já a versão italiana cantada por Bruno Martino é uma bossa bem envolvente, chegando quase a um samba canção. Inclui flautas (aparentemente eletrônicas), bateria (também aparentemente eletrônicas), violão e um acompanhamento de piano bastante marcante. Essa é a versão que mais se parece com a versão brasileira gravada por

⁶¹ Knowing Jobim's basic tune, and hearing Getz's treatment of it, we marvel at the melodic, rhythmic, harmonic and timbral possibilities that Getz brings out that we didn't suspect the tune possessed.

⁶² Scat: técnica que consiste em vocalizar sons, sílabas ou palavras (por ex. "La dum ba dum pa"), como usado por cantores de jazz, criando o equivalente de um solo instrumental apenas usando a voz. Fonte: WIKIPEDIA. The Free Encyclopedia. Florida: Wikimedia Foundation. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Scat>>. Acesso em: 03 fev. 2013.

Pery Ribeiro. Na gravação de Pery, a canção foi acompanhada por uma orquestra com sopros e cordas, além de uma percussão básica com bateria. Percebe-se também a presença de um piano, um violão, e um contrabaixo bem sutil ao fundo. Em gravações dessa época, era comum privilegiar a voz do cantor, então, muitas vezes, a harmonia dos instrumentos ficava em segundo plano – como parece ter acontecido na gravação de Pery.

Enfim, feitas essas considerações sobre os aspectos musicais das canções, mencionando três dos cinco critérios sugeridos por Low – ritmo, cantabilidade e naturalidade –, serão feitas a seguir as análises individuais da canção brasileira e das versões traduzidas, incluindo os outros dois critérios de Low – rima e sentido. As canções serão apresentadas na seguinte ordem: português, inglês, alemão, francês e italiano.

4.2. A Canção Original em Português

Garota de Ipanema foi gravada primeiramente por Pery Ribeiro em 1963, no LP *Pery é todo Bossa*, e poucos meses depois pelo grupo Tamba Trio. No ano seguinte, a canção passou a ser conhecida internacionalmente na voz de João Gilberto e Astrud Gilberto, e um pouco mais tarde, em 1967, consagrada no famoso dueto de Frank Sinatra com o próprio Tom Jobim.



Figura 2: Capa do LP e rótulo do Lado 2 do disco *Pery é todo Bossa*, 1963⁶³

A canção de palavras simples e melodia cativante possui quatro estrofes curtas. As duas primeiras estrofes são cantadas apenas uma vez, e as outras duas são repetidas duas vezes, numa faixa com duração de 2'13'' no LP *Pery é todo Bossa*.

A estória da canção é narrada por uma primeira pessoa do singular (eu) dirigindo-se a uma segunda pessoa do singular (tu) sobre uma terceira pessoa do singular do sexo feminino (ela), a garota, como no esquema abaixo.

EU para TI sobre ELA

⁶³ Imagens disponíveis em: <<http://www.discogs.com/viewimages?release=2762301>>. Acesso em: 14 Fev. 2013.

Essas informações podem ser constatadas nos versos 01, 03 e 09 abaixo: “Olha [tu] que coisa mais linda...”; “É *ela* menina que vem e que passa”; “Ah, por que [eu] estou tão sozinho?”.

Para fins deste estudo, optou-se por organizar a letra da canção separando-a em versos e estrofes, na seguinte diagramação:

GAROTA DE IPANEMA		
I	01	Olha que coisa mais linda
	02	Mais cheia de graça
	03	É ela menina que vem e que passa
	04	Num doce balanço, caminho do mar
II	05	Moça do corpo dourado
	06	Do sol de Ipanema
	07	O seu balançado é mais que um poema
	08	É a coisa mais linda que eu já vi passar
III	09	Ah, por que estou tão sozinho
	10	Ah, por que tudo é tão triste
	11	Ah, a beleza que existe
	12	A beleza que não é só minha
	13	Que também passa sozinha
IV	14	Ah, se ela soubesse
	15	Que quando ela passa
	16	O mundo inteirinho se enche de graça
	17	E fica mais lindo por causa do amor

A canção contém adjetivos, locuções adjetivas, substantivos e frases que permitem ao ouvinte, envolvido pela melodia, criar e idealizar a imagem da bela figura feminina descrita nos versos. Essas características e atributos relacionados à garota estão dispostos no quadro abaixo:

ORIGINAL
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Linda/cheia de graça/beleza ▪ Menina/Moça ▪ Do corpo dourado ▪ Doce balanço ▪ Seu balançado é mais que um poema ▪ Sozinha

Quadro 1: Atributos referentes à Garota de Ipanema: Português

A partir dessas informações, a personagem feminina da canção pode ser imaginada como uma menina, jovem, bronzada e muito linda. Cheia de graça, ela caminha num doce balanço que excede a perfeição de um poema. Ela é a própria beleza que, no entanto, passa... e passa sozinha.

Além dos traços físicos que permitem a delineação de seu corpo, beleza e forma de caminhar, expressos por adjetivos e substantivos, há também características psicológicas que remetem à personalidade, à identidade da garota de Ipanema, as quais podem ser analisadas a partir dos verbos em que ela é sujeito. A divisão das sentenças e a classificação dos processos, para a análise com o Sistema de Transitividade, se deram da seguinte forma:

[...] coisa mais linda, mais cheia de graça	é	Ela [...]
Participante: Identificador	Processo: Relacional Identificativo	Participante: Identificado

[...] menina	que	vem	e que	passa
Participante: Ator		Processo: Material		Processo: Material

[ela]	É	a coisa mais linda que eu já vi passar ⁶⁴ .
Participante: Identificado	Processo: Relacional Identificativo	Participante: Identificador

Ah,	[ela] a beleza	que	existe
Participante: Existente			Processo: Existencial

[ela] A beleza	que	não é	só	minha
Participante: Possuído	Processo: Relacional possessivo		Participante: Possuidor	

[ela, a beleza]	Que também	passa	sozinha
Participante: Ator		Processo: Material	

[...] quando	ela	passa,	o mundo inteirinho se enche de graça
Participante: Ator		Processo: Material	

Percorrendo a letra da canção apenas uma vez, sem contar as repetições de quando cantada, tem-se, como exposto acima, o resultado dos verbos relacionados à garota. Nota-se que os processos materiais ocorreram cinco vezes, sendo quatro vezes realizados por um único verbo: *passar*. Este verbo está próximo da classificação como processo comportamental, porém, como sugerem Halliday & Matthiessen (2004, p. 189)⁶⁵, em uma oração material intransitiva, pode ser considerado como ‘processo material transformativo de intensificação de movimento e indicando lugar’. No caso em questão, a garota *passa* (intensificação de movimento) em direção à praia de Ipanema (lugar). O verbo *passar* aqui é um processo material transformativo, pois o participante que o desempenha – a garota – é uma entidade que já existia antes de o processo acontecer, ou seja, não foi criada. A personagem participa como Ator, mas sua passagem não age diretamente sobre algo externo, não transforma outro participante, não altera aspectos do mundo físico. A garota, a beleza em pessoa, simplesmente vem e passa, e é o mundo por si só que “se enche de graça por causa do amor”. Desta forma, pode-

⁶⁴ Por questões de coesão lexical, pode-se dizer que a ação do verbo *passar* nesta oração é realizada pela garota (sujeito oculto *ela*: “a coisa mais linda”). Por essa razão, este verbo será contado na quantificação geral dos processos, apresentada na discussão final deste estudo.

⁶⁵ Reveja tabela com exemplos de verbos que realizam processos materiais (adaptado de Halliday e Matthiessen, 2004) no Anexo 12, pp. 142-143.

se afirmar que a figura feminina da canção, mesmo realizando processos materiais, é representada como um objeto de admiração apenas, sem ‘interferir’ expressivamente no espaço onde está inserida, sem sequer interagir com esse espaço.

A recorrência dos processos relacionais na canção corrobora essa afirmação. Primeiramente, o observador a *identifica* como ‘cheia de graça’, como ‘a coisa mais linda’ que já viu passar, e depois diz *possuí-la*, embora não exclusivamente: “a beleza que não é só minha”. Novamente, a figura feminina foi apenas descrita, admirada, considerada apenas como um objeto de desejo que passa sozinha sem nem saber que é notada.

Os apontamentos feitos nesta análise serão retomados no capítulo de Discussão. A seguir, será feita a análise da canção traduzida para o inglês.

4.3. A Tradução para o Inglês

Em março de 1963, Tom Jobim, João Gilberto e Astrud Gilberto viajaram para os Estados Unidos para produzirem um álbum de bossa nova com Stan Getz, pela Verve – uma das principais gravadoras de jazz na época. O produtor Creed Taylor sugeriu que *Garota de Ipanema* tivesse uma versão cantada em inglês. Imediatamente chamaram o letrista Norman Gimbel, que também trocou ideias com Tom Jobim. A canção, pensada para um intérprete masculino, foi gravada por Astrud Gilberto, porém com algumas adaptações: a primeira pessoa do singular *I*, representando o admirador da garota e participante da estória, foi substituída pela terceira pessoa do singular *he*. Desta forma, a intérprete apenas narra, sem participar da estória da canção. O álbum *Getz/Gilberto* foi lançado em 1964, e *The Girl from Ipanema* ganhou o Grammy de melhor canção daquele ano.



Figura 3: Capa do LP e rótulo do Lado 1 do disco *Getz/Gilberto*, 1964⁶⁶

Na tradução original de Gimbel, a estória da canção é narrada por uma primeira pessoa do singular masculina (*I*), que fala sobre uma terceira pessoa do singular feminina (*she*), a garota, como no esquema abaixo:

EU (*I*) sobre ELA (*SHE*)

⁶⁶ Imagens disponíveis em: <<http://www.discogs.com/viewimages?release=2244709>>. Acesso em: 14 Fev. 2013.

Nesta versão, o apelo à apreciação dos atributos físicos da garota fica um pouco menos evidente, pois o observador não quer exibir a garota, como na canção brasileira: “Olha que coisa mais linda!”. Trata-se apenas de um admirador solitário falando consigo mesmo sobre sua paixão deveras platônica pela garota – a mesma que encanta a todos quando passa. Os versos 03 e 09 abaixo ilustram os participantes da estória: *she* (ela) e *I* (eu).

THE GIRL FROM IPANEMA ⁶⁷		
I	01	Tall and tan and young and lovely
	02	The girl from Ipanema goes walking
	03	And when she passes
	04	Each one she passes goes “ah”
II	05	When she walks, she's like a samba
	06	That swings so cool and sways so gentle
	07	That when she passes
	08	Each one she passes goes “ah”
III	09	Oh, but I watch her so sadly
	10	How can I tell her I love her
	11	Yes, I would give my heart gladly
	12	But each day when she walks to the sea
	13	She looks straight ahead, not at me
IV	14	Tall, (and) tan, (and) young, (and) lovely
	15	The girl from Ipanema goes walking
	16	And when she passes I smile
	17	But she doesn't

Como já mencionado na seção anterior, com a mudança de intérprete masculino para feminino, a estrofe III sofreu algumas adaptações. Abaixo está a transcrição do trecho como canta Astrud Gilberto, com as alterações destacadas em negrito:

⁶⁷ Leia uma tradução livre para o português da letra de *The Girl from Ipanema* no Anexo 18, p. 149.

III	09	Oh, but he watches so sadly
	10	How can he tell her he loves her
	11	Yes, he would give his heart gladly
	12	But each day when she walks to the sea
	13	She looks straight ahead, not at he

Além dessa estrofe, o verso 16 também foi adaptado para: “And when she passes **he** smiles”. As alterações, contudo, não depreciaram a rima nem alteraram o sentido; exceto pelo erro gramatical no par rimado *sea/he*, já comentado na seção anterior.

Ainda na questão da rima, nota-se que Gimbel ficou bem à vontade e não trabalhou em cima do esquema rímico da canção original. A canção brasileira possui rimas entre as palavras: *graça/passa*, *linda/menina*, *dourado/balançado*, *mar/passar*, *triste/existe*, *minha/sozinha*, *passa/graça*. Há um total de sete pares de rima. A versão americana possui as seguintes rimas: *lovely/walking*, *passes/passes*, *ah/ah*, *sadly/gladly*, *sea/me*. São apenas cinco pares de rimas próximas e/ou pobres, com exceção de *sea/me*. Aparecem, inclusive, palavras ‘rimadas’ com elas mesmas. Por outro lado, Gimbel deu um charme à sonoridade da canção através de aliterações com os sons fonéticos /s/ e /ʃ/, por exemplo, nas estrofes I e II: *goes, she, passes, each, she, passes, goes, she, walks, she’s, samba, swings, so, sways, so, she, passes, each, she, passes, goes*. Indo um pouco mais além, pode-se supor que tal efeito sonoro poeticamente remeta ao som produzido pelas ondas do mar quando tocam a orla, imitando também o balanço da garota. Além disso, o tradutor usou uma onomatopeia – “ah” – para tentar demonstrar como reagem as pessoas ao ver a menina passar. Além da semelhança com a sonoridade da rima na canção original – *mar/passar* –, o efeito traz poeticidade e mistério sobre o que a garota provoca em seus observadores.

Em relação aos adjetivos, locuções adjetivas, substantivos e frases que remetem à imagem da garota de Ipanema, houve alguma diferença entre as canções. As características e atributos da canção original e da versão foram sobrepostos nos quadros abaixo, sendo que o ponto central de intersecção representa as informações em comum entre as duas canções.

ORIGINAL		TRADUÇÃO
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Sozinha 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Linda/cheia de graça/beleza/<i>lovely</i> ▪ Menina/<i>girl</i> ▪ Moça/<i>young</i> ▪ Do corpo dourado/<i>tan</i> ▪ Doce balanço/<i>swings so cool/sways so gentle</i> ▪ Seu balançado é mais que um poema/<i>When she walks she's like a samba</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Tall (alta)

Quadro 2: Sobreposição dos atributos referentes à Garota de Ipanema: Português x Inglês

Nota-se que a versão americana não incluiu a informação de que a beleza – personificada como a própria garota – não é somente para o observador; ela passa, e passa sozinha. Por outro lado, houve um acréscimo quanto aos atributos da garota. Na versão em inglês ela é alta – fato que pode ser reflexo de um ideal americano de beleza da década de 1960. Em 1964, quando a canção foi traduzida, o mundo ainda não conhecia a musa inspiradora. Vinicius revelaria o nome da garota de 1,70m de altura – Heloísa Pinheiro – somente no ano seguinte na revista *Manchete*.

Contando com certa flexibilidade em relação à equivalência entre os significados das palavras, houve alto nível de correlação entre as canções em português e inglês quanto aos atributos da garota. O adjetivo ‘lovely’, talvez com alguma perda, remete ao sentido dos termos ‘linda’, ‘cheia de graça’ e ‘beleza’ expressos na canção. Em português, há duas referências quanto à juventude da garota: *menina* e *moça*. Em inglês também: *girl* e *young*. O corpo dourado da menina que vem e que passa é *tan* na versão americana. O ‘doce balanço’ é explicado em duas expressões, enfatizando ainda mais o gingado da moça: *swings so cool and sways so gentle*. Enquanto Tom e Vinicius comparam o balanço da garota a um poema, Norman Gimbel o compara a um samba. Pode-se dizer que o sentido foi mantido na tradução, talvez até com ganhos. Um poema tem, de fato, musicalidade e ritmo nas palavras, mas um samba pode ser a própria expressão do movimento, no conjunto de letra, música e dança. Com a comparação, Gimbel

acrescentou à canção uma marca cultural brasileira ou, talvez, uma referência ao exótico. Desta forma, a canção conservou um pouco de sua identidade, sua brasilidade, no ritmo da bossa nova e com alusão ao samba.

Os processos relacionados à garota também dizem muito a seu respeito. A análise, através do Sistema de Transitividade, utiliza trechos retirados da letra da canção, sem incluir versos repetidos, como segue abaixo:

The Girl from Ipanema	goes	walking
Participante: Ator	Processo: Material	Processo: Material

And when	she	passes,	each one	she	passes	goes “ah”
Participante: Ator	Processo: Material		Participante: Ator	Processo: Material		

When	she	walks,
	Participante: Ator	Processo: Material

she	is like	a samba
Participante: Identificado	Processo: Relacional Identificativo	Participante: Identificador

[she]	swings	so cool	and	sways	so gentle
Participante: Comportante	Processo: Comportamental			Processo: Comportamental	

But each day when	she	walks	to the sea
	Participante: Ator	Processo: Material	

She	looks	straight ahead, not at me
Participante: Comportante	Processo: Comportamental	

And when	she	passes	I smile
	Participante: Ator	Processo: Material	

But	she	doesn't see
	Participante: Comportante	Processo: Comportamental

Com base nos dados acima, percebe-se que há grande recorrência de processos materiais e comportamentais. Há apenas um processo relacional, que identifica a maneira de caminhar – *like a samba* –, personificada como a própria garota. Os processos materiais são todos transformativos, indicando movimento (ir, passar, caminhar) e localização (o mar). Como diz a canção, ela vai caminhando (*goes walking*) e passa (*passes*), e todo mundo por quem ela passa (*passes*) admira sua beleza e diz “ah!”. A garota participa do processo como Ator, mas não muda o espaço no qual está inserida; assim como na canção brasileira, ela é um objeto de admiração por sua beleza. No entanto, nesta versão, há processos comportamentais, que são realizados através dos verbos *swings/sways* e *looks/doesn't see*. Assim como o verbo ‘dançar’ indica um processo comportamental, os verbos *swings* e *sways* indicam a forma como ela movimenta seu corpo, tal qual um samba. Ela vai passando e olha (*looks*) apenas para frente, sem sequer notar (*doesn't see*) seu admirador. Esses indicadores de comportamento conferem à garota um pouco mais de atividade, mais influência sobre o meio em relação ao outro participante – o observador – para o qual ela não olha.

Os apontamentos feitos nesta análise serão retomados no capítulo de Discussão. A seguir, será feita a análise da canção traduzida para o alemão.

4.4. A Tradução para o Alemão

Assim que foi lançada em 1964, *The Girl from Ipanema* virou febre nos Estados Unidos e logo começou a se espalhar mundo afora. Naquele mesmo ano, a cantora americana Peggy Lee lançou uma versão para ser cantada por uma intérprete feminina: *The Boy from Ipanema*. Apenas trocando o adjetivo *lovely* por *handsome*, o pronome *one* por *girl* e, naturalmente, utilizando o sujeito masculino *he*, a canção então permitia uma performance de um ‘eu’ feminino para uma terceira pessoa do singular masculina: ele.

Em pouco tempo, a versão estava sendo gravada por cantoras em diversas partes do mundo, a citar, por exemplo, a americana Ella Fitzgerald, a galesa Shirley Bassey e a australiana Jacki Weaver. Em 1965, o garoto de Ipanema chegou à Alemanha, na versão do tradutor/letrista Ernst Bader: *Der Boy von Ipanema*. A intérprete foi a cantora e organista de origem sul-africana Cherry Wainer, que já fazia notório sucesso na Alemanha naquela época. A canção foi lançada em um álbum com apenas duas canções.



Figura 4: Capa do LP e rótulo do Lado 1 do disco *Der Boy von Ipanema/Ein Wort zuviel*, 1965⁶⁸

A canção narra o amor platônico de uma mulher em primeira pessoa do singular ‘eu’ (*ich*) pelo garoto, terceira pessoa do singular masculina ‘ele’ (*er*), como no esquema abaixo:

EU (ICH)

sobre

ELE (ER)

⁶⁸ Imagens disponíveis em: <<http://www.discogs.com/viewimages?release=4251363>>. Acesso em: 14 Fev. 2013.

Nesta versão, há uma mudança radical na configuração dos processos, pois o garoto de Ipanema não passa, mas sim sua admiradora (verso 05 abaixo). Ele está lá, na praia de areia branca, sonhando (verso 01 abaixo), e quem passa é ela. Além da mesma base melódica, Ernst Bader fez tradução indireta da versão americana, inclusive aproveitando algumas ideias da letra, como a onomatopeia „aah!“ no verso 04 e o desfecho da estória no verso 17 “Ele não sonha comigo” similar ao da versão em inglês “Ela não olha para mim” (*She doesn't see me* –na interpretação de Frank Sinatra).

DER BOY VON IPANEMA ⁶⁹		
I	01	Täglich träumt am weißen Strande
	02	Der Boy von Ipanema im Sande,
	03	Und wenn er lächelt,
	04	Sagt jedes Mädchen nur „aah!“
II	05	Heute im Vorübergehen,
	06	da glaubte ich, mein Herz bleibt stehen,
	07	Als er ganz flüchtig
	08	nur in die Augen mir sah.
III	09	Oh, meine Träume und Fragen,
	10	Die kann ich niemals ihm sagen!
	11	Wie soll ich das nur ertragen,
	12	Dass mein Herz sich vor Sehnsucht verzehrt,
	13	Weil er eine andere begehrt?
IV	14	Täglich träumt am weißen Strande
	15	Der Boy von Ipanema im Sande,
	16	Doch ich, ich weiß genau:
	17	Er träumt nicht von mir.

O esquema rítmico é praticamente o mesmo da versão americana nas estrofes I, II e IV, rimando os versos 01 e 02 (*Strande/Sande*), 05 e 06 (*Vorübergehen/ stehen*), 04 e 08 („aah!“/sah) e novamente 14 e 15 (*Strande/Sande*). Já na estrofe III, Bader rimou os três primeiros versos,

⁶⁹ Leia uma tradução livre para o português da letra de *Der Boy von Ipanema* no Anexo 19, p. 150.

09, 10, 11 (*Fragen/sagen/ertragen*) e os dois últimos, 12 e 13 (*verzehrt/begehrt*). Contudo, com exceção do substantivo *Fragen*, o tradutor rimou verbos com verbos, o que classifica esse tipo de rima como pobre, uma vez que é mais fácil consegui-las. Naturalmente, isso não desmerece o trabalho do versionista.

Outro fato no mínimo notório é a ausência total de adjetivos que qualifiquem o garoto. A única coisa que se sabe é que ele é jovem (*boy*). Sendo assim, a sobreposição dos atributos dos personagens resultou no quadro abaixo:

ORIGINAL		TRADUÇÃO
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Linda/cheia de graça/beleza ▪ Do corpo dourado ▪ Doce balanço ▪ Seu balançado é mais que um poema ▪ Sozinha 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Menina/moça/boy 	<p>Omissão de atributos</p>

Quadro 3: Sobreposição dos atributos referentes à Garota/Garoto de Ipanema: Português x Alemão

Entretanto, analisando o sentido dos versos 03 e 04, percebe-se que a característica estética que se destaca no garoto não é sua forma de caminhar ou seu porte físico, mas seu belo sorriso, pois quando ele sorri, todas as garotas dizem „aah!“.

Os processos que têm o garoto como participante principal poderão dizer mais a respeito desse personagem. A divisão das sentenças e a classificação dos processos, através do Sistema de Transitividade, não incluíram versos repetidos, como segue abaixo:

Täglich	träumt	am weißen Strande	der Boy von Ipanema	im Sande
Processo: Comportamental			Participante: Comportante	
Und wenn	er	lächelt,	sagt jedes Mädchen nur „aah!“	
Participante: Comportante		Processo: Comportamental		
Als	er	ganz flüchtig nur in die Augen mir	sah	
Participante: Comportante			Processo: Comportamental	
Weil	er	eine andere	begehrt	
Participante: Experienciador			Processo: Mental	
Er	träumt nicht	von mir		
Participante: Comportante		Processo: Comportamental		

Nota-se predominância de processos comportamentais, evidenciando a inatividade do garoto em relação ao espaço onde está inserido. O garoto, na praia de areia branca de Ipanema, apenas *sonha* (*träumt*). Nesta versão, porém, como anteriormente comentado, ocorre um fato inédito: ele *sorri* (*lächelt*) e *olha* (*sah*) para sua admiradora, ou seja, há interação entre os participantes. Na versão original em português a garota passa e sequer nota seu observador. É assim também na versão em inglês – ela olha para frente e não para ele. Pode-se dizer que, mesmo muito brevemente, o ‘amor platônico’ da admiradora é correspondido. No entanto, em uma construção totalmente diferente da versão em português, através de um processo mental, o garoto *deseja* (*begehrt*) outra, não a observadora, que agora sofre por não tê-lo e por jamais poder revelar a ele o que sente. Ela conclui dizendo que sabe, sabe muito bem, que não é com ela que ele sonha (*Er träumt nicht von mir*).

Os apontamentos feitos nesta análise serão retomados no capítulo de Discussão. A seguir, será feita a análise da canção traduzida para o francês.

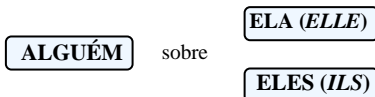
4.5. A Tradução para o Francês

O cantor francês Jean Sablon foi o primeiro a gravar *La Fille d'Ipanema*, em meados de 1964. No final daquele mesmo ano, duas cantoras lançaram álbuns com a canção: Jaqueline François e Nana Mouskouri. No ano seguinte, artistas como France Laurie e Michel Louvain também gravaram *La Fille d'Ipanema*. Em 1968, a cantora soprano francesa Mathé Altéry lançou o álbum intitulado *Les 13 Plus Belles Chansons du Monde* contendo uma versão mais longa da canção, com duas estrofes a mais⁷⁰. Há também uma tradução canadense, na voz do cantor quebequense Robert Demontigny, lançada no álbum *Un Baiser Pour Toi* em 1964. A versão, no entanto, não vingou.



Figura 5: Capa do LP e rótulo do disco *Jean Sablon chante les tropiques*, 1964⁷¹

A versão francesa da canção é narrada por alguém, um narrador oculto que fala da garota – terceira pessoa do singular feminina (*elle*) –, e dos garotos que a observam – terceira pessoa do plural masculina (*ils*), como no esquema abaixo:



A estrofe III descreve o momento dos garotos, que observam a garota (verso 09), talvez sentados num bar, conversando coisas sobre ela (verso 10) e cantando longas canções que falam sobre seu corpo (versos

⁷⁰ Leia a versão cantada por Mathé Altéry, com duas estrofes a mais, no Anexo 22, p. 153.

⁷¹ Imagens disponíveis em: <http://ring.cdandlp.com/ubik76/photo_grande/1060106625.jpg> e <http://ring.cdandlp.com/ubik76/photo_grande/1060106625-3.jpg>. Acesso em: 11 fev. 2013.

11 e 12). Eddy Marnay, o tradutor, fez uma tradução indireta a partir da versão americana, aproveitando não só a base melódica, mas também algumas ideias para a composição da letra. Há semelhanças marcantes nas estrofes I, II e IV. Na estrofe I, por exemplo, os versos 01, 02 e 04 são traduções muito próximas à de Normal Gimbel na versão em inglês: “Tall and tan and young and lovely” (*Grande, mince, belle et douce*), “The Girl from Ipanema goes walking” (*La fille d'Ipanema se pousse*), “Each one she passes goes “ah!”” (*Et toute la plage fait «ah!»*). Marnay manteve, inclusive, a onomatopeia «ah!». Na estrofe II, na versão americana, logo no verso 05, Gimbel descreve a forma como a garota caminha – “When she walks she’s like a samba”. Da mesma forma fez Marnay: *Elle marche comme une algue...* Além disso, na estrofe IV, a ideia de que a garota não olha para seu admirador – “She looks straight ahead, not at me” – foi mantida na tradução em francês (verso 17): *Mais elle ne voit que la mer*. Contudo, tentou-se manter um sentido geral em cada estrofe, com base na versão americana que, por sua vez, se baseou na canção brasileira.

LA FILLE D'IPANEMA⁷²

I	01	Grande, mince, belle et douce
	02	La fille d'Ipanema se pousse
	03	Sur le rivage
	04	Et toute la plage fait «ah!»
II	05	Elle marche comme une algue
	06	Portée sur l'aile d'une vague
	07	Jusqu'au rivage
	08	Et toute la plage fait «ah!»
III	09	Oh, les garçons la regardent
	10	Et leurs idées qui bavardent
	11	Ont des chansons qui s'attardent
	12	Sur le corps de la fille aux yeux clairs
	13	Mais elle, elle ne voit que la mer
IV	14	Grande, mince, belle et douce
	15	Comme une voile dans sa course
	16	Ils ne voient qu'elle
	17	Mais elle ne voit que la mer

⁷² Leia uma tradução livre para o português da letra de *La Fille d'Ipanema* no Anexo 20, p. 151.

O esquema rímico das duas primeiras estrofes é o mesmo da versão americana: rimas entre os versos 01 e 02 (*douce/pousse*), versos 05 e 06 (*algue/vague*) e versos 04 e 08 («*ah!*»/«*ah!*»). A última estrofe também rima os versos 14 e 15 (*douce/course*). Na estrofe III, entretanto, Marnay rimou três versos consecutivos, 09, 10 e 11 (*regardent/bavardent/s'attardent*) e os dois últimos, 12 e 13 (*clairs/mer*). O tradutor da versão alemã, Ersnt Bader, em 1965, talvez tenha se inspirado em Marnay rimando três versos consecutivos.

Em relação aos atributos da garota, houve diferenças expressivas entre as canções. Os quadros sobrepostos abaixo mostram que a versão francesa atribui mais características à garota do que a canção original brasileira, e omite apenas uma.

ORIGINAL		TRADUÇÃO
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Do corpo dourado 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Linda/cheia de graça/beleza/<i>belle</i> ▪ Menina/moça/<i>fille</i> ▪ Doce balanço/Seu balançado é mais que um poema/<i>Elle marche comme une algue portée sur l'aile d'une vague/des chansons qui s'attardent sur le corps de la fille</i> ▪ Sozinha/<i>Comme une voile dans sa course</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Grande</i> (alta) ▪ <i>Mince</i> (magra) ▪ <i>Douce</i> (doce) ▪ <i>Aux yeux clairs</i> (de olhos claros)

Quadro 4: Sobreposição dos atributos referentes à Garota de Ipanema: Português x Francês

A única informação totalmente omitida é que a garota é bronzeada. Como pode ser visto pela intersecção entre os quadros, há diversas características correspondentes entre as canções. O tradutor francês usou de bastante poeticidade ao descrever o balanço da garota: “ela caminha como uma alga levada sobre as asas de uma onda” (versos 05 e 06). A canção brasileira diz que “seu balançado é mais que um poema”. Com essas palavras, Marnay *escreveu* o próprio poema. Além disso, o balanço da garota é comparado ao movimento das ondas do mar – um doce balanço, como diz a versão em português. O fato de a garota passar sozinha também foi abordado pelo tradutor. Na versão francesa,

Marnay diz que ela vai “como um barco a vela em seu curso” (verso 15), figurando o passar da garota, sozinha, a caminho do mar.

Enquanto outras versões omitiram várias das características da garota, a versão francesa acrescenta traços sequer mencionados na canção brasileira. O tradutor a descreve como uma doce menina, alta, magra e de olhos claros. Coincidentemente, pois até então não se sabia quem era a garota, as descrições são compatíveis às características da musa inspiradora da canção – Heloísa Pinheiro. Porém, como obra artística, a garota de Ipanema pode ser imaginada de diversas formas. Na canção brasileira, Tom e Vinicius apenas dizem que ela é linda, cheia de graça e movimentam seu corpo dourado “num doce balanço” rumo ao mar.

A versão francesa menciona diversos atributos da garota, porém utiliza poucos verbos em que ela atua como sujeito. A análise, através do Sistema de Transitividade, utiliza trechos da letra da canção, sem incluir versos repetidos, como segue abaixo:

La Fille d’Ipanema	se pousse
Participante: Ator	Processo: Material

Elle	marche	comme une algue portée sur l’aile d’une vague
Participante: Ator	Processo: Material	

Mais	elle, elle	ne voit	que la mer
	Participante: Comporante	Processo Comportamental	

Percebem-se apenas dois processos materiais: ela “passa” (*se pousse*) e caminha (*marche*) em direção à orla. O verbo reflexivo francês “se pousser” tem bastante expressividade, pois indica que a garota “avança”, “se impulsiona”, “se lança” em sua marcha a caminho do mar. Assim como na canção em português, trata-se de um processo material transformativo de intensificação de movimento e indicando lugar – ela passa pela orla: “se pousse sur le rivage”. O verbo “marche” também poderia ser interpretado, neste contexto, como processo comportamental, visto que está sendo utilizado para descrever a forma

como a garota anda. Esses processos materiais demonstram que a garota não interfere diretamente naquele espaço – a praia –, não altera aspectos do mundo físico, nem de si mesma; ela caminha atenta somente ao seu destino: o mar. Ela segue sozinha, “como um barco a vela em seu curso” (verso 15), e o processo comportamental “olhar” (*voit*), que poderia indicar interação com o observador, é, contudo, negativo, em uma construção oracional particularmente francesa cujo participante Meta é indiretamente o mar: “elle ne voit ‘que’ la mer” - ela não olha para ‘nada mais’ que o mar (versos 13 e 17).

Os apontamentos feitos nesta análise serão retomados no capítulo de Discussão. A seguir, será feita a análise da última tradução, a versão para o italiano.

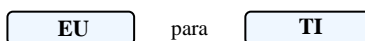
4.6. A Tradução para o Italiano

O tradutor italiano Giorgio Calabrese criou primeiramente “La ragazza di Ipanema” para ser cantada pela intérprete italiana Caterina Valente, que gostava de gravar versões em diversos idiomas. A canção, entretanto, falava a respeito de um “ragazzo” de Ipanema. A letra continha dois versos diferentes em comparação com a tradução utilizada neste estudo. Os versos 12 e 13 diziam: “*Ma purtroppo ragione non c'è/Di renderti conto di me*” (*Mas infelizmente não há razão alguma/Para que me notes*). Em outubro de 1965, então, Caterina Valente lançou pela gravadora Decca o álbum *Se mi parlano di te/La ragazza di Ipanema*. Ao mesmo tempo em que tudo isso aconteceu, a tradução de Calabrese tinha chegado ao cantor italiano Bruno Martino, que a gravou no mesmo mês, outubro de 1965, no álbum *E la chiamano estate/Ragazza di Ipanema* pela gravadora Ariston. O tradutor fez adaptações à letra, agora falando dela – a “ragazza” de Ipanema.



Figura 6: Capa do LP e rótulo do disco *E la chiamano estate/Ragazza di Ipanema*, 1965⁷³

A versão é cantada por uma primeira pessoa do singular, porém falando diretamente com a garota, em segunda pessoa do singular (tu), como no esquema abaixo:



⁷³ Imagens disponíveis em: <<http://www.discogs.com/viewimages?release=3142416>>. Acesso em: 16 fev. 2013.

Contudo, o narrador parece estar apenas imaginando a garota, fantasiando e desejando que ela lhe dê atenção. A canção não oferece qualquer indicação de que ela está indo ao mar; diz apenas que segue pelo caminho (verso 05). Naturalmente, o topônimo Ipanema remete à praia, mas não é uma informação evidente, principalmente a um público alvo estrangeiro. Uma característica marcante nesta versão é o uso dos verbos no tempo condicional, indicando que o admirador da garota não a tem; ele apenas imagina que ela pararia, se viraria para ele e ouviria sua voz (versos 09 a 11). Nota-se que esta versão, assim como as demais aqui analisadas, foi inspirada na versão americana, por exemplo, pelo uso da onomatopéia “Ah!” indicando o som de admiração das pessoas ao verem a garota passar. A referência ao samba (verso 06) também tenta descrever como é o molejo da garota. A canção diz que enquanto ela segue pelo caminho, um longo samba se desenrola (versos 05 e 06).

RAGAZZA DI IPANEMA⁷⁴

I	01	Torneresti sui tuoi passi,
	02	Ragazza di Ipanema che passi,
	03	Se ti voltassi
	04	Ad ogni singolo “Ah!”
II	05	Ma tu segui per la strada
	06	Un lungo samba che si snoda,
	07	Ovunque vada,
	08	Destando un coro di “Ah!”
III	09	Oh! Se per me ti fermassi!
	10	Oh! Se per me ti voltassi!
	11	Se la mia voce ascoltassi!
	12	Ma per te d'importante non c'è
	13	Nient'altro al di fuori di te
IV	14	Basterebbe ti voltassi,
	15	Ragazza di Ipanema che passi,
	16	Ma non consideri mai
	17	Nient'altro che te

⁷⁴ Leia uma tradução livre para o português da letra de *Ragazza di Ipanema* no Anexo 21, p. 152.

No que diz respeito à rima, Calabrese utilizou um esquema rímico parecido ao de Norman Gimbel, mas com mais palavras rimadas e com rimas nem sempre perfeitas. Nas primeiras duas estrofes, há rima entre os versos 01 e 02 (*passi/passi*), três versos rimados 05, 06 e 07 (*strada/snoda/vada*) e entre os versos 04 e 08 (*Ah!/Ah!*). A estrofe IV, assim como na versão americana, contém rimas somente entre os dois primeiros versos, 14 e 15 (*voltassi/passi*). Já a estrofe III, o esquema rímico é o mesmo que nas traduções para o alemão e francês, rimando os três primeiros versos (*fermassi/voltassi/ascoltassi*) e os dois últimos (*c'è/te*).

Assim como na versão alemã, esta versão não utiliza nenhum adjetivo, locução ou substantivo que remeta a alguma característica física da garota. O quadro abaixo mostra a sobreposição das canções, resultando em apenas um item em comum: ela é jovem (*menina/ragazza*).

ORIGINAL		TRADUÇÃO
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Linda/cheia de graça/beleza ▪ Do corpo dourado ▪ Doce balanço ▪ Seu balançado é mais que um poema ▪ Sozinha 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Menina/moça/Ragazza 	<p>Omissão de atributos</p>

Quadro 5: Sobreposição dos atributos referentes à Garota de Ipanema: Português x Italiano

O que se pode imaginar, analisando o sentido da letra, é que se trata de uma garota bela, pois aonde quer que vá, provoca um coro de “Ah!” (*Ovunque vada/Destando un coro di: Ah!*).

Os processos realizados pelos verbos cujo participante principal é a garota podem indicar outras características sobre sua personalidade e sua atitude no contexto onde se insere. Grande parte dos processos (verbos) está no futuro do pretérito e não representa ações da garota,

mas sim os desejos de seu observador. Tais processos, portanto, não foram utilizados para a análise. A divisão das sentenças e a classificação dos processos, através do Sistema de Transitividade, não incluíram versos repetidos, como segue abaixo:

Ragazza di Ipanema	que	passi
Participante: Ator		Processo: Material

Ma	tu	segui	per la strada
Participante: Ator		Processo: Material	

Ovunque	[tu]	vada,	destando	un coro di “Ah!”
Participante: Ator	Processo: Material	Processo: Material	Participante: Meta	

Ma	[tu]	non consideri	mai nient’altro que te
Participante: Comportante		Processo: Comportamental	

Há uma recorrência maior de processos materiais. Os excertos acima mostram que a garota passa (*passi*), segue (*segui*), vai (*vada*). São orações materiais intransitivas, sendo que nenhum dos processos transformativos (passar, seguir, ir) indica um lugar de destino. A única entidade mencionada é o Escopo do verbo *seguir* – “per la strada” (pelo caminho/rua). O processo material *despertar*, no sentido figurado do verbo *destare*, é um processo criativo, pois a Meta é trazida à existência no desenvolvimento do processo, ou seja, o coro de “ah” de admiração das pessoas é então criado. Através do processo comportamental realizado pelo verbo “considerare” (considerar, notar), pode-se identificar uma característica marcante da garota: ela parece ser ou agir de forma arrogante. Os versos 12 e 13 dizem que não há ninguém importante para ela, além dela mesma. Essa afirmação se repete nos versos 16 e 17, que dizem que ela nunca considera (nota) ninguém mais além dela mesma. Na versão de Caterina Valente, com o “ragazzo di Ipanema”, essa questão é ainda mais expressiva: a admiradora enaltece a soberba do garoto e se diminui, lamentando o fato de que ele não tem motivo algum para sequer notá-la (*Ma purtroppo ragione non c’è/Di renderti conto di me*).

Até aqui, a canção original em português e as traduções para o inglês, alemão, francês e italiano, as quais compõem o objeto de estudo deste trabalho, foram analisadas de forma a levantar questões e fazer apontamentos a respeito da personagem central da pesquisa: a garota de Ipanema. Essas questões e apontamentos serão abordados no capítulo de Discussão, a seguir.

5. DISCUSSÃO

Feitas as análises das traduções, faz-se oportuna uma discussão a respeito dos aspectos gerais do *sentido* da canção original reproduzido nas traduções através dos atributos físicos da garota, bem como traços de sua personalidade trazidos à tona pela análise dos processos do Sistema de Transitividade.

Retomando alguns dos pontos já abordados, e conforme argumentam Henry Drinker (1950, p. 226), Gene Lees (1998, p. 222) e Peter Low (2005, p. 201), a tradução deve reproduzir o “espírito” da canção original, mesmo que para isso sejam necessárias estratégias diversas. Uma delas consiste em adequar as ideias expressas no texto fonte (letra) à cultura do público alvo. Padrões de beleza, por exemplo, podem variar de um país para outro ou de uma época para outra. Como Moura (2008, p. 49) enfatiza, “cada época traz em si um ideal de beleza e de mulher, que é representado por diferentes formas de expressão artística, como a canção e o poema.”. Podem haver também questões ideológicas como crenças, valores, política, religião, que vão definir os aspectos a serem ou não mantidos em uma tradução para um público estrangeiro.

No caso da personagem “garota de Ipanema”, poderia ser perguntado, então: qual é o *sentido* que se espera ver traduzido nas versões? Conforme o que argumenta Low (2005, p. 201) no exemplo de *Ne me quitte pas*, as ideias marcantes em cada estrofe devem ser mantidas a fim de passar a emoção da canção. Em *Garota de Ipanema*, de fato, cada estrofe aborda aspectos importantes na narração da estória. Vinicius conta, em matéria para a revista Manchete, o que a garota representa para ele e Tom, enfatizando seus atributos e o que ela provoca ao seu redor, evidenciando a expressividade linguística e semântica presente nas estrofes e versos de sua obra:

Ela é e foi para nós o paradigma do broto carioca; a moça dourada, misto de flor e sereia, cheia de luz e de graça, mas cuja visão é também triste, pois carrega consigo, a caminho do mar, o sentimento da mocidade que passa, da beleza que não é só nossa - é um dom da vida em seu lindo e melancólico fluir e refluir constante (MORAES, 1965, p. 25).

A letra da canção traz em suas estrofes informações pontuais acerca da garota, do seu observador, do espaço físico, bem como de questões mais profundas, como sentimentos e desejos. O esquema abaixo mostra as ideias principais presentes em cada estrofe:

GAROTA DE IPANEMA	
I	Apresenta a garota, chama atenção à sua beleza, diz que ela passa e vai para o mar.
II	Descreve a forma como a garota caminha, compara seu balanço à perfeição poética, enaltece sua beleza, menciona a praia de Ipanema.
III	Expressa a tristeza e a solidão do observador, sugere que ele não é correspondido e enfatiza que a beleza passa sozinha.
IV	Mostra o desejo do observador de que ela saiba do sentimento que desperta nele e nos outros.

Quanto aos aspectos estéticos da garota descrita na canção brasileira, pode-se avaliar que ela é jovem, bronzeada e arrebatadoramente linda. Nas versões estrangeiras, muitas dessas ideias foram expressas, mas nem sempre da mesma maneira ou na mesma estrofe. Na versão americana, assim como nas outras, a informação de que ela é de Ipanema aparece logo na primeira estrofe. A informação de que está indo ao mar aparece somente na estrofe III na versão em inglês, e na estrofe I nas versões alemã e francesa. Como anteriormente discutido, a versão italiana é a única que não explicita o destino da garota.

Assim como na canção em português, as versões em inglês, francês e italiano descrevem, na estrofe II, a forma como a garota

caminha. A versão italiana deixa isso subentendido quando diz que ela segue pelo caminho e um longo samba se desenrola. A versão alemã, contudo, não faz qualquer alusão ao modo de caminhar do *garoto* de Ipanema. Tanto a versão americana quanto a italiana comparam o caminhar da garota a um samba. A versão francesa, entretanto, descreve *poeticamente* o balanço da garota, além de citar o que os garotos cantam canções sobre seu corpo – uma alusão, talvez, ao samba, ao movimento.

A estrofe III sugere tristeza já em sua composição melódica, com notas mais longas e um tom melancólico. Em todas as versões, esse sentimento de tristeza e ausência de reciprocidade foi abordado. A versão americana foi a única que utilizou a palavra *triste* (*sadly*). A ideia de que o observador não é correspondido é expressa geralmente pela frase “ela não olha para mim” (*She looks straight ahead, not at me*). Na versão francesa ela não vê outra coisa senão o mar (*Elle ne voit que la mer*). Em italiano, ela não considera ninguém mais além de si mesma (*Ma non consideri mai nient'altro che te*). Em alemão, o *garoto* de Ipanema não sonha com ela – sua admiradora (*Er träumt nicht von mir*).

A última estrofe da canção brasileira retoma o ar alegre do início, e o observador deseja que a garota saiba de tudo (*Ah, se ela soubesse...*). Essa ideia é expressa em algumas das versões, porém em estrofes diferentes. Na versão americana, ele deseja contar a ela: *how can I tell her...* (verso 10). Na versão italiana, ele deseja que ela ouça sua voz: *Se la mia voce ascoltassi!* (verso 11). Na versão alemã, a admiradora diz que nunca poderá contar a ele: *Die kann ich niemals ihm sagen!* (verso 10). Na versão francesa em questão, não há essa informação; porém, apenas a título de curiosidade, a versão de Mathé Altéry⁷⁵, com duas estrofes a mais, diz que ela passa e nem sequer sabe que ele a ama: *Sans trop savoir sur lui qui l'aime*. Por fim, o último verso da canção brasileira diz que a garota passa e deixa o mundo mais lindo “por causa do amor”. A versão americana foi a única que incluiu a palavra *amor*, expressando, através de um verbo, que ele a ama: “... *I love her*”.

É possível afirmar, com base nos dados até aqui discutidos e conforme concepções do modelo de Peter Low, que o *sentido* geral da estória, porém apenas em nível macro, foi mantido – algumas versões com mais características correspondentes e outras menos. Entretanto, ainda não foram abordados os aspectos psicológicos e de personalidade da garota, ou do *garoto*, os quais serão analisados aqui através do

⁷⁵ Reveja a versão cantada por Mathé Altéry, com duas estrofes a mais, no Anexo 22, p. 153.

Sistema de Transitividade. A fim de proporcionar uma visão panorâmica desses resultados, a tabela abaixo foi organizada.

CANÇÕES	VERBOS	Nº DE OCORRÊNCIAS NA LETRA	TIPO DE PROCESSO	Nº TOTAL POR TIPO DE PROCESSO	SOMA TOTAL
PORTUGUÊS	Vir (<i>vem</i>)	1	Material	5	9
	Passar (<i>passa</i>)	4			
	Ser (<i>é</i>)	3	Relacional	3	
	Existir (<i>existe</i>)	1	Existencial	1	
INGLÊS	Ir (<i>goes</i>)	2	Material	11	16
	Passar (<i>passes</i>)	5			
	Caminhar (<i>walking, walks</i>)	4			
	Ser (<i>is</i>)	1	Relacional	1	
	Balançar-se (<i>swings, sways</i>)	2	Comportamental	4	
	Olhar (<i>looks</i>)	1			
	Ver (<i>sees</i>)	1			
FRANCÊS	‘Passar’ (<i>se pousse</i>)	1	Material	2	4
	Caminhar (<i>marche</i>)	1			
	Ver (<i>voit</i>)	2	Comportamental	2	
ITALIANO	Passar (<i>passi</i>)	2	Material	5	6
	Ir (<i>vada</i>)	1			
	Seguir (<i>segui</i>)	1			
	Despertar (<i>destando</i>)	1			
	Considerar (<i>consideri</i>)	1	Comportamental	1	
ALEMÃO	Sonhar (<i>träumt</i>)	3	Comportamental	5	6
	Sorrir (<i>lächelt</i>)	1			
	Olhar (<i>sah</i>)	1			
	Desejar (<i>begehrt</i>)	1	Mental	1	

Tabela 2: Quantificação de todos os processos presentes na canção original e nas traduções

Com base nos dados da tabela, pode-se constatar que a garota da versão americana realiza mais processos do que em qualquer outra. Dos 16 processos, 11 são processos materiais: ela *vai*, *caminha* e *passa*, diversas vezes. A alta recorrência desses verbos chama a atenção à movimentação da garota naquele espaço, como um sinal, talvez, de sua autonomia e desprendimento em relação ao resto do mundo. Ela, contudo, não interage com o contexto através dos processos materiais. Todos que a olham se admiram, mas ela não está interessada. Ela sabe o que quer – talvez queira simplesmente se sentar ao sol, pegar um bronzado e pensar na vida. Na versão francesa, por sua vez, há apenas 2 processos materiais, que não se repetem – a garota *passa* e *caminha*. Ela também não olha para ninguém – quer saber apenas do mar, tal qual a garota na versão americana. Da mesma forma ocorre na versão italiana, pois a garota *vai*, *passa*, *segue* em frente e *desperta* admiração, em 4 processos materiais. Ela só quer saber de si, o contexto ao seu redor não lhe chama a atenção. Ela, talvez até mais que nas outras versões, é reservada e chega a ser misteriosa, pois não se sabe para onde ela vai. Com *exceção* da versão alemã, que não apresenta nenhum processo material, a representação da garota tem se mostrado bastante compatível com a canção original no que se refere a seus aspectos psicológicos e sua interação (ou falta de interação) com o contexto no qual está inserida.

É possível afirmar que o padrão de transitividade original não foi mantido nas traduções para os idiomas analisados nesta pesquisa. Na canção brasileira, a garota *vem* e *passa*, em cinco processos materiais. Considerando apenas o verbo *passar*, as canções em português e inglês apresentam mais ocorrências ao longo da letra. Na versão francesa, ela passa apenas 1 vez, e na italiana 2. Esse é, indubitavelmente, o processo (verbo) mais importante da canção, que foi bem menos marcado nas versões em francês e italiano. Sua repetição dá mais movimento e mais destaque à garota, ao mesmo tempo em que reforça a ideia de sua notoriedade e transitoriedade naquele espaço. Ademais, a versão alemã não contém nenhum processo material, nem mesmo o verbo *passar*. Nota-se que o garoto desempenha ações que refletem apenas seu comportamento. Ele não passa. Ele já está lá na praia, pensando na vida, sonhando. Contudo, não se comporta tão passivamente, pois sorri e olha para as garotas. Nesta versão, o tradutor mudou o ângulo não apenas em relação ao gênero do personagem, mas houve também uma drástica mudança no padrão de transitividade, seus traços de personalidade e seus objetivos. Aqui, ele olha para a garota, enquanto nas outras versões,

em hipótese alguma, a garota interage com outros participantes. Além de olhar, ele *sorri* para as pessoas, é despachado. Ele *deseja* sim uma garota, porém não esta da estória – ele *sonha* com outra.

Em nível micro, houve algumas diferenças entre as versões, principalmente em relação aos aspectos estéticos da garota. Enquanto as versões em alemão e italiano não incluíram nenhum atributo físico à personagem, as versões em inglês e francês deram detalhes além dos contidos na canção brasileira. Na canção americana ela é alta. Na francesa, além de alta, ela é magra e tem olhos claros. Há ainda um traço de sua personalidade: ela é uma pessoa doce. A versão francesa foi a única que, simbolicamente, mencionou que ela “passa sozinha”, como menciona a canção brasileira. A expressão “Comme une voile dans sa course” (verso 15) sugere que ela segue em frente, sozinha, sem se desviar do caminho. Na canção brasileira, no entanto, essa questão é colocada de uma forma mais profunda, pois é como se a garota e a beleza fossem a mesma ‘entidade’, a qual é passageira por natureza – passa sozinha. Essa metáfora não foi reproduzida em nenhuma das versões. Em relação às características de personalidade, tem-se a impressão de que a garota na versão italiana é egocêntrica. Pode-se pensar, também, que o garoto na versão alemã é mais atrevido, dada sua atitude em relação às garotas.

Finalizando este curto capítulo, objetivou-se aqui fazer uma discussão geral dos pontos investigados com base nos resultados das análises feitas no capítulo anterior. A discussão tentou abordar esses pontos de uma forma mais integrada entre as versões e a canção original. A última seção, a seguir, retoma as perguntas de pesquisa e as hipóteses apresentadas no início deste trabalho, bem como encerra o assunto resumizando os resultados finais, apontando limitações e trazendo sugestões para futuras pesquisas.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo visou desenvolver um estudo na área de Tradução de Canção utilizando o Sistema de Transitividade como ferramenta de análise. Desde o início, foi proposta uma análise com enfoque linguístico – no *sentido* – utilizando bases da gramática de Halliday. Porém, como a canção é a combinação de linguagem verbal e musical, buscou-se também incluir aspectos musicais das canções em questão, discutidos principalmente na seção 5.1 dedicada ao assunto. Viu-se aqui que a prática da tradução de canção envolve questões diversas, desde interesses financeiros, seleção e adequação a um determinado público alvo, aprovação das editoras e direitos autorais até questões pontuais de tradução no que tange as particularidades linguísticas e musicais da canção a ser traduzida.

O objetivo geral deste estudo foi demonstrar como a personagem feminina descrita na canção *Garota de Ipanema* foi representada nas versões traduzidas para o inglês, alemão, francês e italiano. O Sistema de Transitividade se mostrou uma ferramenta bastante útil na análise das canções. A ferramenta permite uma análise objetiva – no que se refere à construção possibilitada pela escolha de processos – e ajuda o analista a interpretar os dados levando em conta os tipos de processos e seus participantes, bem como o fator quantitativo da frequência desses processos. Com este foco em mente, o pesquisador pode estabelecer uma linha de raciocínio e encontrar padrões de transitividade no texto fonte e no texto alvo. Isso pode ajudar na análise da representação de um personagem, principalmente em relação a seus comportamentos, relações, sentimentos, falas, atitudes e ações.

Com base no que foi discutido até aqui, é possível afirmar que houve discrepâncias na descrição dos atributos da garota nas traduções, uma vez que omissões e acréscimos de características foram identificados. No entanto, não houve contradição entre as características da garota na canção brasileira e nas versões traduzidas. Por exemplo, os atributos da garota na versão francesa – alta, magra e olhos claros – não contradizem o perfil da garota na canção brasileira, pois tais características não foram incluídas; mas poderiam ter sido. Um ouvinte da canção em português pode imaginar quaisquer atributos à personagem feminina, pois as únicas características apresentadas foram que ela é linda e bronzeada. As características estéticas contidas nas traduções podem refletir um ideal de beleza de cada país. Todas as

versões mantiveram, mesmo que por inferência, a informação primária da canção de que a garota (ou o garoto) é linda(o) e chama a atenção de todos ao seu redor. Com exceção da versão alemã, todas as canções descrevem a forma como a garota passa e balança seu corpo. Apenas a versão americana mencionou que ela é bronzeada. Essa característica não foi incluída nas versões européias (alemão, francês e italiano), talvez por não representarem um traço significativo de beleza do local e da época e que merecesse destaque. Contudo, a garota original é brasileira, é carioca, de Ipanema – uma característica cultural essencial da canção. Como visto nas análises, foram incluídas nas traduções, além do topônimo Ipanema, referências culturais brasileiras aludidas através da palavra *samba*, nas versões em inglês e italiano.

Quanto aos aspectos psicológicos e de personalidade da garota, as discussões realizadas até aqui mostraram que em três das versões em questão ela tem uma atitude semelhante: passa e não corresponde seu admirador; sequer sabe dele. Por outro lado, como já observado, na versão alemã o garoto sorri para as garotas e olha furtivamente para sua admiradora, interagindo com ela. Essa atitude do garoto difere completamente da atitude da garota na canção brasileira; o *sentido* foi alterado e contruído sob um ponto de vista inverso em relação à canção original. Na versão italiana, há uma expressividade mais acentuada ao fato de que a garota não corresponde seu observador, conferindo a ela um ar arrogante, esnobe; diferente da canção em português, que não sugere tal característica. Enfim, o que foi exposto até aqui evidencia que a representação da garota de Ipanema variou de forma significativa nas traduções analisadas, tanto no padrão de transitividade quanto na descrição dos atributos da personagem.

Recapitulando, a primeira pergunta de pesquisa apresentada na introdução deste estudo foi a seguinte: Como os atributos da garota foram representados nas traduções da canção? Em suma, pode-se dizer que os atributos da garota foram representados, com omissões e/ou acréscimos, em apenas duas das traduções: inglês e francês, mas essas características não se contradisseram em nenhum momento. As traduções para o alemão e italiano não incluíram nenhuma característica física para a personagem, salvo a inferência que se pode fazer de que o garoto, da versão alemã, possui um belo sorriso.

A segunda pergunta de pesquisa foi a seguinte: Com base no Sistema de Transitividade, como a garota foi representada, em termos psicológicos, através dos processos dos quais ela participa como sujeito?

Pode-se afirmar que a análise dos processos pelo Sistema de Transitividade mostrou que a garota foi representada de forma semelhante através de *processos materiais*, em orações intransitivas, mas sem alterar ou interagir com seu entorno. No entanto, no que se refere aos outros processos, como o *comportamental* e o *relacional*, a representação da personagem nas traduções diferiu significativamente da canção em português, principalmente a versão em alemão, que confere um papel mais estático e passivo ao *garoto*, o qual deseja alguém, através de um *processo mental*, mas não age ou se movimenta em momento algum através de processos materiais. Diferentemente da canção brasileira, todas as versões apresentaram processos comportamentais, marcando, portanto, o comportamento peculiar da personagem em sua forma de caminhar, olhar, sorrir etc. conforme vista por seu admirador(a). Tal fato se deve, muito provavelmente, à influência da versão americana, que conquistou rapidamente o mundo e abriu caminho às outras traduções (indiretas) em outros idiomas.

A terceira e última pergunta de pesquisa foi: Até que ponto o modelo de Peter Low auxilia na compreensão de fatores motivadores internos que poderiam ter levado os tradutores das canções a fazerem suas escolhas lexicais? Respondendo a esta pergunta, pode-se dizer que o Princípio do Pentatlo de Peter Low – a confluência dos cinco itens: cantabilidade, naturalidade, ritmo, rima e sentido – auxiliou de forma significativa na compreensão de *alguns* prováveis fatores motivadores internos dos tradutores das canções quanto às suas escolhas lexicais. No entanto, esse modelo pode se mostrar *mais apropriado* para aplicação durante o processo tradutório de uma canção do que para análises de canções já traduzidas.

Para finalizar este estudo, cabe pontuar que o trabalho não abordou temas e questões pertinentes aos estudos culturais, por exemplo, aspectos de identidade, gênero e representação do *belo*. Tais assuntos poderiam ter enriquecido as análises aqui realizadas. Além disso, o Sistema de Transitividade foi aplicado apenas parcialmente, sem que suas potencialidades pudessem ser mais bem exploradas. Uma análise levando em conta não somente os processos (verbos), mas também os tipos de participantes e circunstâncias, poderia ter somado positivamente aos resultados desta pesquisa. Além disso, os cinco aspectos citados por Peter Low poderiam ter sido explorados mais detalhadamente se a proposta tivesse sido analisar apenas uma ou duas canções.

Uma futura pesquisa poderia abordar esses pontos e incluir outros, por exemplo, uma tradução comentada de uma ou mais canções, estabelecendo critérios norteadores para o trabalho. Diferentes enfoques poderiam ser dados, como traduções que privilegiassem um fator sobre outro – como rima, sonoridade, semântica, etc. – a fim de descrever o processo e analisar os resultados para, possivelmente, apresentar e discutir estratégias, abordagens e implicações dessa prática. A área de estudos sobre a Tradução de Canção é ainda recente na academia e necessita de pesquisas mais aprofundadas e que realmente trabalhem aspectos linguísticos e musicais simultaneamente.

BIBLIOGRAFIA

APTER, Ronnie. A Peculiar Burden: Some Technical Problems of Translating Opera for Performance in English. **Meta**, Vol. 30, N° 4, 1985. pp. 19-28.

BEARD, D.; GLOAG, K. Cover Version. In: _____ (Eds.), **Musicology: the key concepts**, London/New York: Routledge, 2005. pp. 27-28.

BREWERTON, Erik. Song Translation. **The Musical Times**. Musical Times Publications Ltd., Vol. 65, No. 980, 1924. pp. 893-894.

BROWNE, M. E. Words for Music. **Proceedings of the Musical Association**. UK: London. Taylor & Francis, Ltd., 10th Sess., 1883. pp. 73-94.

CALVOCORESSI, M-D. The Practice of Song-Translation. **Music & Letters**. London: Oxford University Press, Vol. 2, No. 4, 1921. pp. 314-322.

CLAUDIO, Ivan. A onda das versões. Revista *Isto é* N° 2076, 26 de Agosto, 2009. pp. 106-107.

CONNOLLY, David. Poetry Translation. In: Baker, Mona; **Routledge Encyclopedia of Translation Studies** (Eds.), UK: Routledge, 1998. pp.680.

COSTA, Nelson Barros da. As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária: In: Dionísio, A. P.; Machado, A. R.; Bezerra, M. A. (Orgs.). **Gêneros textuais & Ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002. pp 107-121.

DENT, E. J. The Translation of Operas. **Proceedings of the Musical**. London: Association Taylor & Francis Ltd., 61st Sess., 1934. pp. 81-104.

DRINKER, Henry S. On translating vocal texts. **The Musical Quarterly**. London: Oxford University Press, Vol. 36, No. 2, 1950. pp. 225-240

EGGINS, S. **An introduction to systemic functional linguistics**. London: Pinter Publishers, 1994.

EMMONS, Shirley. SONNTAG, Stanley. **The Art of the Song Recital**. New York: Schirmer, 1979.

FOX-STRANGWAYS, A. H. Song-Translation. **Music & Letters**. London : Oxford University Press, Vol. 2, No. 3 (Jul., 1921), 1921. pp. 211-224.

_____. Translation of Songs. **Proceedings of the Musical Association**. London: Taylor & Francis Ltd, 49th Sess., 1923. pp. 79-99.

FUZER, C.; CABRAL, S. R. S. **Introdução à Gramática Sistêmico-funcional em Língua Portuguesa**. Santa Maria: UFSM, 2010.

GARZONE G.; SCHENA L. **Tradurre la canzone d'autore**. Bologna: CLUEB, 2000. 248p.

GORLÉE, D. L. Intercode Translation: Words and Music in Opera. **Target**, v. 09, no. 2, 1997. pp. 235-270.

GORLÉE, D. L. **Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation**. Amsterdam/New York: Rodopi, 2005.

GRAHAM, Arthur. A New Look at Recital Song Translation. **Translation Review**, N° 29, 1989. pp. 235-270.

GRANDMONT, Suzanne de. Problèmes de traduction dans le domaine de la poésie chantée. **Meta: Journal des Traducteurs**, vol. 23, n° 1, 1978. pp. 97-108.

HALLIDAY, M.A.K. **An Introduction to Functional Grammar**. London: Edward Arnold, 1985.

HALLIDAY, M. A. K.; MATTHIESSEN, C. M. I. M. **An Introduction to Functional Grammar**. London: Edward Arnold, 2004.

HART, N. de V. The Translation of Songs and Operas into English. **The Musical Times**. Musical Times Publications Ltd. Vol. 58, No. 896, 1917. pp. 457-458.

HIEBLE, Jacob. Should Operas, Lyric Songs, and Plays Be Presented in a Foreign Language?. **The Modern Language Journal**. London: Blackwell Publishing, Vol. 42, No. 5, 1958. pp. 235-237.

HUTCHEON, Linda. **A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms**. New York: Methuen, 1985.

KELLY, Andrew. Translating French song as a language learning activity. In: Traduire et interpréter Georges Brassens. **Equivalences**. Bruxelles: Institut Supérieur de traducteurs et interprètes. Vol. 22/1-2 & 23/1, 1992. pp. 91-112.

LEES, Gene. **Singers and the song II**. Oxford: Oxford University Press, 1998.

LEVINSON, Jerrold. Musical Thinking. **Journal of Music and Meaning**, vol. 1, Section 2, 2003.

LOCK, G. **Functional English Grammar: An introduction for second language teachers**. Cambridge: University Press, 1996.

LOW, Peter. Singable translations of songs. **Perspectives**, 11, 2, 2003a. pp. 87-103.

_____. Translating Poetic Songs: an attempt at a functional account of strategies. **Target**, vol. 15, no. 1, 2003b. pp. 95-115.

_____. "The Pentathlon Approach to Translating Songs". In: Gorlée, Dinda L. (Hg.): **Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation**. Amsterdam/New York: Rodopi, 2005. pp. 185-212.

_____. Song Translation. In: K. Brown et al (Ed.), **The Elsevier Encyclopedia of Language and Linguistics**. (Article no. 4289). Oxford: Elsevier, 2006a.

_____. Translations of Songs: What Kind Matches your Purpose? **Journal of Singing**, vol. 62, no. 5, 2006b. pp. 505-513.

_____. Translating Songs that Rhyme. **Perspectives: Studies in Translatology**. Volume 16, Issue 1-2, 2008. pp. 1-20.

_____. Purposeful translating: The case of Britten's vocal music. In: H.J. Minors (Ed.): **Music, Text and Translation**. London: Continuum, 2012. pp. 101-115.

MARTINS, Sérgio. Beibe, ai lóvi iú. Revista **Veja** N°1652, 07 de Junho, 2000.

MILTON, John. Translation Studies and Adaptation Studies. In: Anthony Pym & Alexander Perekrestenko. (Org.). **Translation Research Projects 2**. Tarragona, Espanha: Intercultural Studies Group, Universitat Rovira i Virgili, v. 2, 2009. p. 58-66.

MORAES, Vinicius de. A Verdadeira Garôta de Ipanema. In: **Revista Manchete**, Nº 700/Ano 13. Rio de Janeiro, 18 de setembro de 1965. pp. 24-27.

MOURA, Aline Crisina. Essas mulheres passantes... passam por onde? Representações do feminino em Baudelaire e Vinicius de Moraes. **Revista A Margem**, Ano 1, n. 2. Uberlândia, 2008. pp. 45-50.

MÜLLER, Beate. **Parody: Dimensions and Perspectives**. Rodopi B. V. Editions, 1997. 313p.

RENNÓ, Carlos. **Cole Porter - Canções, Versões**. São Paulo: Paulicéia, 1991. 183p.

ROSE, Margaret. **Parody: Ancient, Modern and Post-Modern**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

SILVA, Luciany Margarida da. Character, Language and Translation: a linguistic study of a cinematic version of A Streetcar Named Desire. **Cadernos de Tradução**. Editora UFSC: Florianópolis. v. 1, n. 3, 1998. pp. 339-368.

SPAETH, Sigmund. Translating to Music. **The Musical Quarterly**. London: Oxford University Press, Vol. 1, No. 2, 1915. pp. 291-298.

STEINER, George. **Depois de Babel**. Trad. Carlos Alberto Faraco. Editora da UFPR, Curitiba, 2005. 534p.

SUSAM-SARAJEVA, Şebnem. **Translation and Music**. The Translator: Volume 14, Number 2, 2008. 460p.

THOMPSON, G. **Introducing functional grammar**. London/New York: Arnold, 1996.

VASCONCELLOS, M. L. 'Araby' and meaning production in the source and translated texts: a systemic functional view of translation quality assessment. **Cadernos de Tradução**. Editora UFSC: Florianópolis. v. 1, n. 3, 1998. pp. 215-254.

VERMEER, Hans J. Skopos and Commission in Translational Action. In: Venuti, Lawrence (Ed.) **The Translation Studies Reader**. London and New York: Routledge, 2000. pp. 221-232.

ANEXOS

ANEXO 01

TOM JOBIM

(Rio de Janeiro, 25 de janeiro de 1927 — Nova York, 8 de dezembro de 1994)

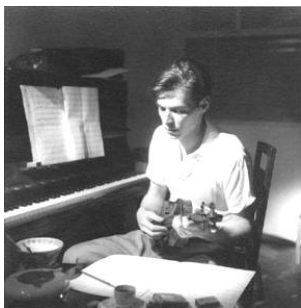
BIOGRAFIA



Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim - ou Tom Jobim -, compositor, cantor, violonista e pianista, um dos maiores expoentes da música brasileira, foi também um dos principais responsáveis pela internacionalização da bossa nova, estilo e movimento musical com influências jazzísticas, iniciado por volta de 1958 no Rio de Janeiro, que introduziu invenções melódicas e harmônicas no samba.

Considerado um dos grandes compositores de música popular do século 20, as raízes de Tom Jobim encontram-se no jazz, em Gerry Mulligan, Chet Baker, Barney Kessel e outros músicos da década de 1950. Ao mesmo tempo, Jobim sofreu influências da música erudita, principalmente do compositor francês Claude Debussy, e dos ritmos do samba.

A certa maneira simples e melódica de tocar o piano, Jobim acrescentava sempre um toque de invenção, uma sonoridade inesperada, enquanto sua voz, ligeiramente rouca, salientava os aspectos emocionais das letras.



Depois de ter pensado em seguir a carreira de arquiteto, Jobim acabou se dedicando exclusivamente à música: aos vinte anos já se destacava em casas noturnas e estúdios de gravação. Seu primeiro disco foi gravado em 1954, mas o sucesso veio em 1956, quando, junto com o poeta Vinícius de Moraes, elaborou a música da peça teatral "Orfeu da Conceição" (no cinema, "Orfeu negro").

A bossa nova surgiria efetivamente em 1958, quando Jobim produz o disco "Chega de saudade", no qual João Gilberto toca e canta músicas do próprio Jobim.

Fama internacional

A fama de Tom Jobim se tornaria internacional em 1962, quando o saxofonista Stan Getz e o guitarrista Charlie Byrd gravaram o LP "Jazz Samba", que permaneceria diversas semanas na lista de mais vendidos. Numa das faixas, a versão instrumental de "Desafinado", que ganharia vários intérpretes nos EUA, entre eles: Lalo Schifrin,

Quincy Jones, Coleman Hawkins e Dizzy Gillespie. Um ano depois, Jobim e outros músicos brasileiros se apresentaram no Carnegie Hall, onde cantaram "Garota de Ipanema".

Durante as décadas de 1960 e 1970, Jobim gravou discos para os principais estúdios norte-americanos. Quando o êxito da música brasileira nos EUA começou a dar sinais de esgotamento, ele se concentrou, então, na televisão e no cinema brasileiros.



Em 1985, Jobim voltou ao Carnegie Hall, onde cantou diante de três mil pessoas, abrindo uma longa temporada de shows no Brasil e na Europa. Temporada, aliás, que se prolongaria, no ano seguinte, com uma apresentação no Avery Fisher Hall, de Nova York.

No ano de 1994, ele voltaria duas noites seguidas, em abril, ao Carnegie Hall: na primeira, para comemorar os 50 anos da gravadora Verve, na companhia de Pat Metheny, Joe Henderson, Charles Haden e Al Foster; na segunda, para promover a Rainforest Foundation, ao lado de Sting, Elton John e Luciano Pavarotti.

Em 15 de setembro, viajou até Nova York para submeter-se a uma angioplastia. Num dos vários exames realizados, os médicos detectaram um tumor maligno em sua bexiga - e a cirurgia foi marcada para 6 de dezembro, no Mount Sinai Medical Center. No dia 8, enquanto convalescia da cirurgia, Tom Jobim teve uma parada cardíaca, às 8h. E uma segunda parada, duas horas depois, que foi fatal.

Seu corpo desembarcou no Rio de Janeiro no dia 9 e foi velado no Jardim Botânico, dali seguindo para o Cemitério de São João Batista, após desfilar em cortejo pela cidade.

Fontes:

Texto: <<http://educacao.uol.com.br/biografias/tom-jobim.jhtm>> Imagens: <<http://portal.jobim.org/jobim/cronologia>> Acesso em: 17 jan. 2013.

ANEXO 02

VINICIUS DE MORAES

(Rio de Janeiro, 19 de outubro de 1913 — Rio de Janeiro, 9 de julho de 1980)

BIOGRAFIA



Marcus Vinicius de Melo Moraes nasceu no Rio de Janeiro, em 19 de outubro de 1913. Já compunha versos ao cursar os estudos secundários em sua cidade natal. Em 1930, ingressou na Faculdade Nacional de Direito, onde conheceu e se ligou a nomes que se destacariam no panorama intelectual e político brasileiro, como Otávio de Faria, San Thiago Dantas e Plínio Doyle. Formou-se em 1933, mesmo ano em que lançou seu primeiro livro de poemas, "O Caminho para a Distância".

Não se dedicou muito tempo à advocacia, ingressando no Ministério da Educação para exercer o cargo de censor cinematográfico. Em 1938, porém, recebeu uma bolsa do Conselho Britânico para estudar língua e literatura inglesa na Universidade de Oxford. Ainda na Inglaterra, casou-se por procuração com Beatriz Azevedo de Melo. Voltou ao Brasil em 1939, devido ao início da Segunda Guerra Mundial.

Passou longa temporada em São Paulo e, voltando ao Rio de Janeiro, começou a colaborar na imprensa. Nessa época, já era reconhecido como poeta e desenvolvera amizade com vários nomes importantes de nossas letras, como Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Cecília Meireles.



Em 1943 ingressou na carreira diplomática, seguindo três anos depois para Los Angeles (EUA) como vice-cônsul. Serviu também em Paris, Montevideu e novamente Paris. Durante esse tempo, publica diversas obras e casa-se pela segunda, terceira e quarta vez. No início da década de 1960, começou a compor em

parceria com Carlos Lyra, Pixinguinha e Baden Powell. Também faz shows ao lado de Antonio Carlos Jobim e João Gilberto.



Também exerceu intensa atividade na área de cinema, teatro, poesia e música. Em 1969, foi exonerado do Ministério das Relações Exteriores pelo regime militar e se casou com Cristina Gurjão. No ano seguinte, casou-se com a atriz bahiana Gesse Gessy e iniciou sua parceria com Toquinho, que iria continuar até o fim de sua vida. Com o parceiro, excursiona pelo Brasil e pela Europa.

Durante a década de 1970, compôs muito, fez vários shows e casou-se ainda mais duas vezes. Em 1979, a convite do então líder sindical Luís Inácio Lula da Silva, faz uma leitura de seus poemas no Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo. No mesmo ano, na volta de

uma viagem à Europa, sofre um derrame à bordo do avião. Morreu aos 67, em 9 de julho de 1980, de edema pulmonar, em sua casa, na companhia de Toquinho e da última mulher, Gilda Queirós Mattoso.

Fontes:

Texto: <<http://educacao.uol.com.br/biografias/vinicius-de-moraes.jhtm/>>/ Imagens: <<http://vinicius.memoriaviva.com.br/biografia/>>. Acesso em: 17 jan. 2013.

ANEXO 03

PRIMEIRA VERSÃO DE GAROTA DE IPANEMA (1962)

Vinicius de Moraes fez uma primeira versão para a letra desta música, que então se chamava "Menina que passa":

Menina que passa

Vinha cansado de tudo
De tantos caminhos
Tão sem poesia
Tão sem passarinhos
Com medo da vida
Com medo de amar

Quando na tarde vazia
Tão linda no espaço
Eu vi a menina
Que vinha num passo
Cheio de balanço
Caminho do mar

Mas nem Tom nem Vinicius gostaram da letra. Mais tarde, Vinicius fez a versão definitiva, inspirado pela graça de Heloísa Eneida Menezes Paes Pinto, que frequentemente passava em frente ao Bar Veloso (hoje chamado "Garota de Ipanema"), em Ipanema, na esquina das ruas Prudente de Moraes e Montenegro (atualmente Rua Vinicius de Moraes). Tom e Vinicius eram presenças frequentes no bar, com mesinhas na calçada e um ótimo chope. Heloísa morava na Rua Montenegro 22, entre a Prudente de Moraes e a praia. Dois anos e meio depois é que Heloísa soube que suas caminhadas pela Rua Montenegro haviam feito dela a musa desta canção. Nesta época já namorava o engenheiro Fernando Abel Mendes Pinheiro, de família rica, bom no vôlei de praia. Fernando morava na Rua General Artigas, no bairro do Leblon, numa bela casa com paredes de pedra. Em maio de 1966, quando os dois se casaram, Tom Jobim e sua mulher Thereza estavam entre os padrinhos.

Disponível em: <<http://www.jobim.com.br/cgi-bin/clubedotom/musicas3.cgi?cmd=musica&song=ipanema>>. Acesso em: 15 maio 2013.

ANEXO 04

CANÇÃO ORIGINAL	
Idioma:	Português brasileiro
Título:	Garota de Ipanema
Letra:	Vinicius de Moraes
Música:	Tom Jobim
Cantor:	Pery Ribeiro
Álbum:	Pery é todo Bossa (foto)
Ano de lançamento:	1963
Gravadora:	Odeon



Garota de Ipanema

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

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

Ah, por que estou tão sozinho
 Ah, por que tudo é tão triste
 Ah, a beleza que existe
 A beleza que não é só minha
 Que também passa sozinha

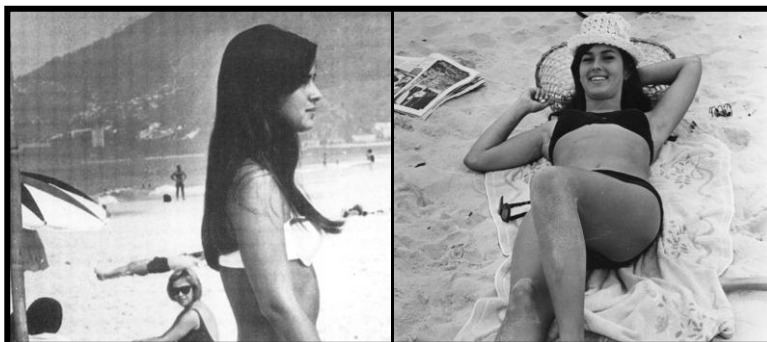
Ah, se ela soubesse
 Que quando ela passa
 O mundo inteirinho se enche de graça
 E fica mais lindo por causa do amor

NOTA: Na versão bilíngue contida no álbum *Getz/Gilberto*, de 1964, gravada por João Gilberto (em português) e Astrud Gilberto (em inglês), há uma pequena alteração na letra em relação à cantada por Pery Ribeiro. Pery canta "o mundo inteirinho se enche de graça", enquanto João Gilberto canta "o mundo sorrindo se enche de graça". A alteração teve consentimento de Tom e Vinicius, que por vezes também a cantaram assim.

Fontes: Letra disponível em: <http://www.viniciusdemoraes.com.br/site/article.php3?id_article=947>. Acesso em: 15 maio 2013. **Imagem disponível em:** <<http://www.last.fm/music/Pery+Ribeiro>>. Acesso em 02 junho 2013.

ANEXO 05

A VERDADEIRA GAROTA DE IPANEMA



Helô Pinheiro na praia de Ipanema, década de 1960

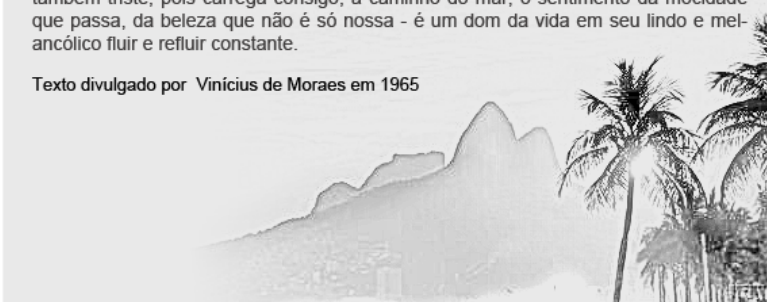
A VERDADEIRA GAROTA DE IPANEMA

Seu nome é Heloísa Eneida Menezes Paes Pinto, mas todos a chamam de Helô. Há três anos ela passava, ali no cruzamento de Montenegro e Prudente de Moraes, em demanda da praia, e nós a achávamos demais. Do nosso posto de observação, no Veloso, enxugando a nossa cervejinha, Tom e eu emudecíamos à sua vinda maravilhosa.

O ar ficava mais volátil como para facilitar-lhe o divino balanço do andar. E lá ia ela toda linda, a garota de Ipanema, desenvolvendo no percurso a geometria espacial do seu balanço quase samba, e cuja fórmula teria escapado ao próprio Einstein; seria preciso um Antônio Carlos Jobim para pedir ao piano, em grande e religiosa intimidade, a revelação do seu segredo.

Para ela fizemos, com todo o respeito e mudo encantamento, o samba que a colocou nas manchetes do mundo inteiro e fez de nossa querida Ipanema uma palavra mágica para os ouvintes estrangeiros. Ela foi e é para nós o paradigma do broto carioca; a moça dourada, misto de flor e sereia, cheia de luz e de graça mas cuja a visão é também triste, pois carrega consigo, a caminho do mar, o sentimento da mocidade que passa, da beleza que não é só nossa - é um dom da vida em seu lindo e melancólico fluir e refluir constante.

Texto divulgado por Vinícius de Moraes em 1965



FONTES: <<http://www.garotadeipanema.com.br>> Acesso em: 21 mar. 2013.
Revista Manchete, Nº 700/Ano 13. Rio de Janeiro, 18 de setembro de 1965, pp. 24-27.

ANEXO 06

ANTIGO BAR VELOSO

Foto de 1966

ATUAL BAR GAROTA DE IPANEMA

Rua Vinicius de Moraes, nº 49, Rio de Janeiro - RJ

FONTES:

Acesso em: 21 fev. 2013

Imagem 1: <<http://www.pierdeipanema.com.br/image/679/bar-veloso-atual-bar-garota-de-ipanema>> / **Imagem 2:** <<http://www.timeout.com.br/rio-de-janeiro/bares/venues/144/garota-de-ipanema/>> / **Imagem 3:** <<http://gianzinho-culturabrasil.blogspot.com.br/2011/05/garota-de-ipanema-molto-piu-che-una.html>>.

50 anos da garota mais famosa do Brasil

Garota de Ipanema fez de Astrud Gilberto uma estrela

José Teles

A Garota de Ipanema, de Tom e Vinicius, virou cinquentona. A bem da verdade, tem 51 anos. Foi composta em 1962, mas a primeira gravação é de 1963. O privilégio foi de Pery Ribeiro, no LP *Pery é todo bossa* (Odeon) e num compacto que traz *O que eu gosto de você* (Sílvio César), no lado B. Nem Tom nem Vinicius imaginavam o sucesso que faria a canção despretensiosa, inspirada numa adolescente que passava pela Rua Montenegro, em Ipanema (hoje, Vinicius de Moraes). Enquanto ela ia à praia, a dupla, numa mesa do Veloso (hoje o Garota de Ipanema), elogiavam a beleza da moça, Heloísa Eneida Menezes Paes Pinto Pinheiro (que faz 68 anos em 2013), a Helô Pinheiro, filha do general que, anos mais tarde, seria o censor oficial do semanário O Pasquim, do qual Vinicius de Moraes era um dos redatores.

Garota de Ipanema tornou-se um clássico instantâneo da bossa nova, mas ainda assim os autores nem tinham ideia de onde ela chegaria. "O Vinicius era casado, eu era casado, a garota que passava por ali era muito jovem. Nós, como homens casados, não podíamos nos aproximar muito. Ela também certamente queria fugir desse assédio, de homens notoriamente casados e com filhos. Não tinha idade para ter liberdade. Nem cantávamos para ela quando passava. Primeiro, porque não podia tocar violão no botequim. O português proibiu logo, porque violão dá briga. Nossa atitude era bem discreta. Inclusive a garota era filha de um general do SNI, mas nós não sabíamos

disso. Nós estávamos ali por causa do chope, não é? Eu pedi ao Vinicius uma letra e ele fez a letra. A gente não achou muito boa, ele fez outra letra. A que ficou foi a terceira letra", disse Tom Jobim (no site oficial do compositor).

A partir do histórico concerto no Carnegie Hall, em novembro de 1962, a bossa nova foi descoberta pelos americanos. Músicos de jazz passaram a gravar Tom Jobim, Carlos Lyra, Roberto Menescal. Naquele mesmo ano, o saxofonista Stan Getz vendeu 1 milhão de cópias do álbum Jazz samba, e levou às paradas a faixa Desafinado (Tom Jobim/Newton Mendonça). Mas a bossa nova se tornou definitivamente o ritmo da moda em 1963, com a gravação de Garota de Ipanema, no álbum *Getz/Gilberto*, de Stan Getz e João Gilberto (com Tom Jobim ao piano), produzido por Creed Taylor, da Verve Records, refinado selo de Jazz.

O produtor PhilRamone (falecido na semana passada) contou a incrível história de *The Girl from Ipanema* (na versão em inglês de Norman Gimbel,) no livro *Gravando!* Os bastidores da música (publicado no Brasil em 2008, pela editora Guarda Chuva). "Pelo que lembro, Norman Gimbel chegou ao estúdio por volta das dez da noite trazendo a letra da música. Creed passou os olhos na letra e disse: Poxa, seria legal mandar esta canção para Sarah Vaughan. João tinha insinuado que Astrud talvez cantasse a canção, e nós poderíamos gravá-la como uma demo e enviá-la a Sarah. Eu nem sabia que Astrud cantava: ela ficava sempre sentada, quieta,

num canto do estúdio, enquanto o marido e seu grupo gravavam o disco". PhilRamone revela que gravou *The Girl from Ipanema*, na voz de Astrid Gilberto e mandou para Quincy Jones. Ele tocou o disco para Sarah Vaughan, que se recusou a gravar a música.

Astrud Gilberto, uma baiana, de mãe brasileira e pai alemão, morava na Avenida Atlântica, vizinha de Nara Leão, em cujo apartamento conheceu João Gilberto, com quem se casou. Acompanhou o marido aos Estados Unidos quando ele foi gravar com Stan Getz. No estúdio, enquanto acontecia a sessão de gravação ela teve uma surpresa: "Mais tarde quando eles estavam passando a canção Garota de Ipanema, João displicentemente pediu que eu me juntasse a eles e cantasse um refrão em inglês, depois que ele acabasse de cantar o primeiro refrão em português. Então fiz isso. Quando acabamos de executar a canção, João voltou-se para Stan e disse (em inglês macarrônico): amanhã Astrud cantar no disco - o que acha".

Stan Getz, lembra Astrud, ficou entusiasmado com a ideia. "Eu estava um pouco tensa: era a minha primeira vez num estúdio de gravação. Mas me acalmei com a presença de meu marido, João, e de Jobim, que na época era um grande amigo. Nunca vou esquecer das palavras de Stan ao ouvirmos a canção na sala técnica do estúdio: ele me disse - com um ar dramático - esta canção vai fazer de você uma estrela", escreveu em seu site Astrud Gilberto, que não concede entrevistas há décadas). Astrud Gilberto, hoje com 73 anos, mora na Califórnia, mas é uma estrela reclusa, seu último disco, *Jungle* (inédito no Brasil), é de 2002.

Uma profecia que se mostrou verdadeira, embora tenha acontecido por puro acaso, o álbum Getz/Gilberto só seria lançado um ano mais tarde, em março de 1964. *The Girl from Ipanema* foi escolhida para lado B de um compacto, de 45 rotações, de Stan Getz, com *Blowin' in the wind* (Bob Dylan), no lado A. Poucas vezes duas canções tão diferentes entre si compartilharam um mesmo disco. Lado B de compacto era só enchimento. A aposta era no lado A. Na outra face do compacto colocava-se qualquer música.

Em seu livro, PhilRamone comenta como o acaso funcionou para tornar Astrud Gilberto uma estrela: "A gravação de Astrud teria ficado no anonimato se não fosse pelo DJ de uma pequena estação de rádio em Columbus, Ohio, que durante o programa, virou o disco e tocou o lado B. De Columbus, a Garota de Ipanema invadiu as praias americanas. Ironicamente, o furacão Beatles, que assolou os EUA a partir do final de 1963, levou a gravadora a adiar o lançamento do álbum *Getz/Gilberto*. Com o sucesso arrasador de *The Girl from Ipanema*, o disco disputou o primeiro lugar nas paradas exatamente com os Beatles.

O álbum *Getz/Gilberto* ganhou quatro prêmios Grammy: Álbum do Ano, Disco de Jazz e *The Girl from Ipanema*, Música do Ano, a primeira vez que o prêmio foi para uma canção de um álbum de jazz, e ainda deu a PhilRamone um Grammy como engenheiro de som do disco. Getz/Gilberto passou dois anos ininterruptos nos primeiros lugares do parágrafo da Billboard. Garota de Ipanema é considerada a segunda canção mais gravada em toda história da música popular. Só perde para *Yesterday*, dos Beatles.

ANEXO 08

O GLOBO

Publicado: 18/03/12 - 7h10

CULTURA

'Garota de Ipanema' é a segunda canção mais tocada da História

Lançada numa boate de Copacabana, música se tornou febre planetária

Luiz Fernando Vianna



RIO - Consta que é a segunda canção mais executada da História, atrás apenas de "Yesterday", dos Beatles. De acordo com a editora do grupo Universal, que administra a comercialização da música, há mais de 1,5 mil produtos (LPs, CDs, DVDs) com ela. É impossível saber ao certo o número de interpretações gravadas, mas deve ultrapassar 500. Na internet, encontram-se versões em finlandês,

estoniano e até esperanto. E a inclusão em filmes, programas de TV, comerciais e jogos eletrônicos não para — só neste ano, os herdeiros de Tom Jobim e Vinícius de Moraes aprovaram a utilização na série "Mad men", num filme dos irmãos Coen e em campanhas da Nike e da Calvin Klein, dentre outras consultas.

A saga de tamanho sucesso começou em 2 de agosto de 1962 numa casa noturna de 6 x 40 m, com capacidade para 300 pessoas bem próximas umas das outras, na Avenida Nossa Senhora de Copacabana. O empresário Flávio Ramos inaugurou a boate Au Bon Gourmet, antes um restaurante, com a reunião em cena — que jamais se repetiria — da tríade principal da bossa nova. Tom, Vinícius e João Gilberto se apresentaram durante 40 noites, em seis semanas, ao lado do grupo Os Cariocas, do baixista Otávio Bailly e do baterista Milton Banana.

Era a primeira vez que o Itamaraty autorizava o diplomata Vinícius a subir num palco, mas ele não podia receber cachê. Para compensar, tinha direito a levar amigos para vê-lo. Cinco grandes canções foram lançadas naquela temporada: "Samba do avião", "Só danço samba", "Samba da benção", "O astronauta" e ela, "Garota de Ipanema", cuja letra Vinícius escrevera em Petrópolis para a melodia que Tom compusera em seu apartamento na Rua Barão da Torre.

— A música já fazia sucesso quando era cantada. A gente logo percebeu a força e a beleza dela — recorda Severino Filho, até hoje nos Cariocas, que gravaram a canção logo em 1963, mas depois de Pery Ribeiro, o primeiro a registrá-la, no mesmo ano. Em seus shows, o quarteto continua apresentando a introdução que Tom e Vinícius criaram à época:

João — Tom, e se você fizesse agora uma canção que possa nos dizer, contar o que é o amor?

Tom — Olha, Joãozinho, eu não saberia sem o Vinícius escrever a poesia.

Vinícius — Para esta canção se realizar, quem me dera o João para cantar!

João — Ah, mas quem sou eu? Melhor se cantássemos os três.

Esse clima intimista seria trocado por uma onda planetária em 1964 — e já com atraso. Tom gravou uma versão instrumental de "Garota de Ipanema" em seu primeiro disco americano, "The composer of 'Desafinado' plays", de 1963. E em março desse ano, com Tom ao piano, João, sua mulher Astrud (desconhecida até então) e o saxofonista Stan Getz — que vendera 1 milhão de cópias do LP "Jazz samba" (1962), só de músicas brasileiras, realizado com o guitarrista Charlie Byrd — fizeram para "Getz/Gilberto" um misto de "Garota de Ipanema" e "The girl from Ipanema", pois Astrud cantou a letra em inglês do versionista Norman Gimbel.

O produtor Creed Taylor, depois de ficar por muitos meses com os áudios na gaveta, resolveu cortar a voz de João da faixa e lançá-la com menos de três minutos de duração — a original tinha mais de cinco. João ficou uma fera, mas a música virou uma febre. O disco ganhou o Grammy em 1964, e "Garota de Ipanema" começou a ser gravada pelos principais cantores americanos. Até que em 1967 chegou à voz do melhor, Frank Sinatra, que chamou Tom para fazer um disco inteiro com ele.

— Uma garota passando interessa às garotas que passam e aos homens que olham. É uma história antiga — justifica e brinca o violonista Paulo Jobim, acrescentando que o pai gostava muito da composição e não se queixava de sua massificação.

Banalizada e sofisticada

"Garota de Ipanema" se tornou, como se diz, trilha de elevador, de dentista, usada em filmes muitas vezes com objetivo irônico, pois de tão tocada se tornou banal. Mas a sofisticação da criação de Tom é inegável.

— Foi a música perfeita no momento perfeito: a genialidade e a simplicidade elegante do Tom batendo em ouvidos ainda acostumados a sons mais sofisticados, como o cool jazz, que era a música jovem no mundo pré-rock — opina Joyce Moreno, uma das que gravaram a canção. — A estrutura da música é no formato tradicional AA-B-A, ou seja, duas primeiras partes, uma segunda e a volta à primeira com outra letra. Simples assim. Ou não. O A é falsamente simplíssimo, o B é cheio de desenhos melódicos, mas o encaixe é perfeito. Só parece simples.

— O Tom já era um compositor maduro e com uma bela bagagem — destaca o violonista e arranjador Mario Adnet, com vários trabalhos baseados em Tom. — Imagino que a primeira parte tenha vindo fácil, como uma bênção, bem espontânea. Já a segunda (a B) deve ter dado um certo trabalho. É claro o uso de recursos teóricos de composição, modulando uma mesma frase duas vezes pra concluir a ideia e fazer com que também soasse redondo.

De Stevie Wonder (no último Rock in Rio) a Mike Tyson (no "Caldeirão do Huck"), de Amy Winehouse (em seu CD póstumo) a Xuxa (gravou este ano com Daniel Jobim, neto de Tom, ao piano), a "Garota" continua sendo cantada por todo o mundo.

ANEXO 09

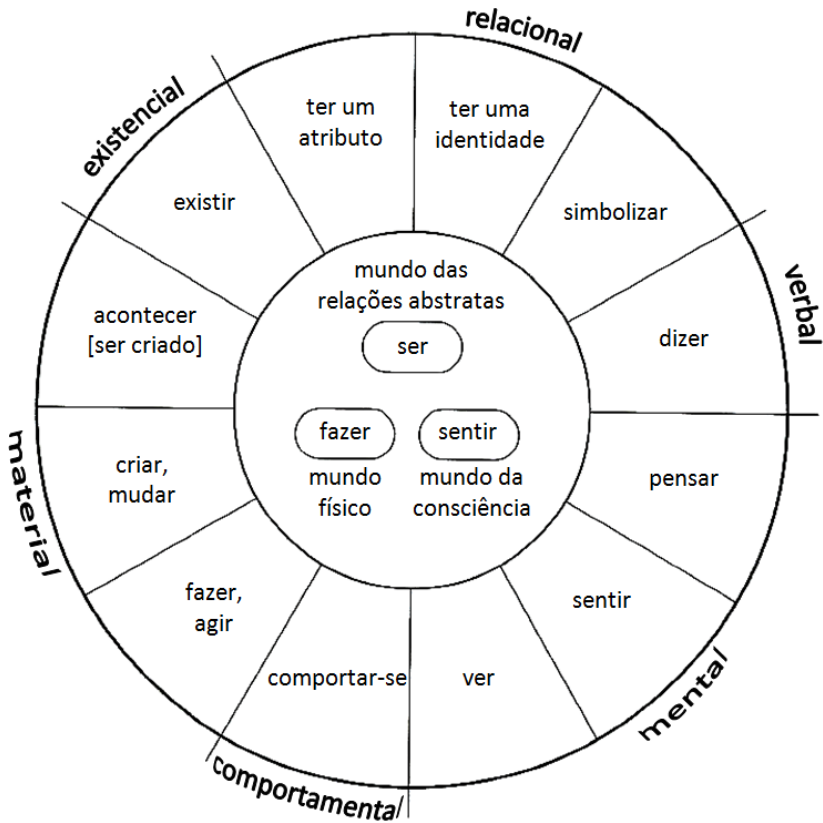
A GAROTA DE IPANEMA AO REDOR DO MUNDO
 Algumas versões da canção de Vinicius de Moraes e Tom Jobim

IDIOMA	ARTISTA(S)	TÍTULO DA CANÇÃO
Inglês	Astrud Gilberto/ Frank Sinatra	The Girl from Ipanema
Ouvir em: < http://youtu.be/UJkxHFRFDA/ > < http://youtu.be/NldPFVKYmiw >		
Espanhol	Los Hermanos Castro / Los Tres Ases de Juan Neri / Jarabe De Palo	La Chica de Ipanema
Ouvir em: < http://youtu.be/XnQ_AOBBstU/ > < http://youtu.be/pErST50xOMw/ > < http://youtu.be/bw22aCfvf8c >		
Francês	Jean Sablon / Sasha Distel / Jacqueline François/ Nana Mouskouri/ Daniel Dö	La Fille d'Ipanema
Ouvir em: < http://youtu.be/eeVuSLM4krQ/ > < http://youtu.be/5uGnWAOVsNQ >		
Italiano	Bruno Martino/ Mina	Ragazza di Ipanema
Ouvir em: < http://youtu.be/vwFNpxYVvWw/ > < http://youtu.be/BueNd0yfijo >		
Alemão	Cherry Wainer/ Vivi Bach / Conny Kollet	Der Boy von Ipanema
Ouvir em: < http://youtu.be/3VsSeQibjYc/ > < http://youtu.be/qHdECpNCvKY/ > < http://www.connykollet.de/hoerprobe.html >		
Tcheco	Kateřina Brořov	Samba (Girl of Ipanema)
Ouvir em: < http://www.brozova.cz/mp3/zpivamSi/13.html >		
Russo	Alexei Ivashchenko/ Valera Hrennikov	Девушка из Ипанемы [Devushka iz Ipanemi]
Ouvir em: < http://youtu.be/vaTxcrqjQY/ > < http://abmp3.com/mp3/valera-hrennikov-devushka-iz-ipanemi.html >		
Finlandês	Laila Kinnunen/ Milana	Ipaneman Tytto
Ouvir em: < http://youtu.be/wDBbwbGzyhg/ > < http://www.lavamus.net/flash_player/flash_track.php?type=1&id=5730756 >		
Estoniano	Lenna Kuurmaa	Tudruk Ipanemast
Ouvir em: < http://www.tunes4u.org/flash_player/flash_track.php?type=1&id=5825174 >		
Japonês	Astrud Gilberto / Ekotsumi	イパネマの娘 [Ipanema no Musume]
Ouvir em: < http://youtu.be/ZGR5EftUnCo/ > < http://youtu.be/ZG8y9Tlvb0 >		
Esperanto	Flavio Fonseca & Alejandro Cossavella	Knabino el Ipanema
Ouvir em: < http://youtu.be/gouAlO8gx_w >		
Malaio	Jayam	Gadis dari Tanjong Bungah
Ouvir em: < http://youtu.be/1Ij3rSIngHU >		

Quadro compilado pelo autor da presente pesquisa. **Nota:** Entre as versões listadas, a versão em malaio  a única não comercializada ou lançada em lbun.

ANEXO 10

METAFUNÇÃO IDEACIONAL: TIPOS DE PROCESSOS



A gramática da experiência: tipos de processos em inglês (traduzido de Halliday, 2004, p. 172, pelo autor da presente pesquisa).

ANEXO 11

Tipos de Circunstâncias (adaptado de Halliday & Matthiessen, 2004, p. 262-263).

Tipos		
1. Extensão	Distância (A que distância?)	Caminhar <i>(por)</i> 2 km. Parar a <i>cada cem metros</i> . Andar <i>léguas</i> .
	Duração (Há quanto tempo?)	Ficar <i>(por)</i> duas horas. . Sentar a <i>cada dez minutos</i> . Parar <i>um longo tempo</i> .
	Frequência (Quantas vezes?)	Bater <i>três vezes</i> . Explicar <i>várias vezes</i> .
2. Localização	Lugar (Onde?)	Estudar <i>na biblioteca</i> . Chegar <i>perto</i> .
	Tempo (Quando?)	Sair ao <i>meio-dia</i> . Checar <i>logo</i> .
3. Modo	Meio (Como? Com o quê?)	Cortar <i>com uma faca</i> . Amarrar <i>com arame</i> .
	Qualidade (Como?)	Chegar <i>calmamente</i> / em <i>completo silêncio</i> . Sair <i>rapidamente</i> / em <i>velocidade</i> .
	Comparação (Como é? Com que parece?)	Jogar <i>como Pelé</i> . Fazer <i>diferentemente dos outros</i> .
	Grau (Quanto?)	Amar <i>profundamente</i> Estudar <i>pouco</i> .
4. Causa	Razão (Por quê?)	Chorar <i>por causa do namorado</i> . Ser punido <i>por violar as regras</i> .
	Propósito (Para quê?)	Lutar <i>por liberdade</i> . Trabalhar <i>na expectativa de promoção</i> .
	Interesse/ representação (Por quem?)	Falar <i>por você</i> . Votar <i>a favor do candidato</i> .
5. Contingência	Condição (por quê?)	Acionar o alarme em <i>caso de incêndio</i> . Falar em <i>condição de anonimato</i> .
	Falta	<i>Na falta dos pais</i> , chamar os tios. <i>Sem recursos</i> não se faz a obra.
	Concessão	Correr <i>apesar do cansaço</i> . Calar-se a <i>despeito das ofensas</i> .
6. Acompanhamento	Comitativo (Com quem? Com o quê?)	Viajar <i>com a mãe</i> . Festejar <i>junto dos amigos</i> .
	Aditivo (Quem mais? O que mais?)	Pedro partiu e <i>Tom também</i> . <i>Além das roupas</i> , João levou os livros.
7. Papel	Estilo/Aparência (Ser como o quê?)	<i>Vir como amigo</i> . <i>Agir como rei</i> . <i>Falar como político</i> .
	Produto (o quê/em quê?)	Voltar <i>como um indigente</i> . Cortar o papel <i>em tiras</i> .
8. Assunto	(Sobre o quê?)	Falar <i>sobre Paris</i> . Escrever <i>a respeito dos indígenas</i> .
9. Ângulo	Recurso	<i>De acordo com o Presidente</i> , o país melhorou. <i>Para Halliday</i> , a linguagem é multifuncional.
	Ponto de vista	É culpado <i>aos olhos da mídia</i> . <i>Na opinião do editor</i> , o texto está bom.

Fonte: Fuzer & Cabral, 2010, p. 44-45.

ANEXO 12

Exemplos de verbos que realizam processos materiais (adaptado de Halliday e Matthiessen, 2004, p. 187-189)

		transitivos/intransitivos	
CRIATIVOS	gerais		aparecer, emergir, ocorrer, acontecer, desenvolver, formar, crescer, produzir, criar, fazer, preparar
	Específicos		edificar, construir, compor, projetar, planejar, traçar, forjar, pintar, esboçar, escrever, assar, fermentar, cozer, tricotar, costurar, tecer, cavar, furar, fundar, estabelecer, abrir, iniciar
TRANSFORMATIVOS	elaboração	estado	queimar, tostar, ferver, assar, dissolver, esfriar, congelar, aquecer, esquentar, derreter, liquefazer, pulverizar, vaporizar, endurecer, amolecer
		composição/ acabamento	explodir, quebrar, despedaçar, estilhaçar, ruir, desmornar, rachar, rasgar, remendar, curar, estourar, esmagar, demolir, destruir, estragar, amassar, espremer, aniquilar, retalhar, cortar, ceifar, podar, fatiar, aparar, talhar, picar, arpoar, esfaquear, furar, aguilhoar, lancetar, espetar, apunhalar, ferroar
		superfície	polir, lustrar, espanar, arranhar, enxugar, escovar, lamber, revolver, raspar, barbear, varrer
		tamanho	comprimir, descomprimir, aumentar, expandir, crescer, esticar, reduzir, encolher, contrair
		forma	moldar, modelar, arquear, dobrar, enrolar, contorcer, encaracolar, desenrolar, curvar, deformar, distorcer, ajustar, alisar, desdobrar, esticar, torcer
		idade	envelhecer, amadurecer, modernizar
		quantidade	aumentar, reduzir, fortalecer, enfraquecer
		cor	colorir, enegrecer, branquear, escurecer, clarear, desbotar, corar, enrubescer, amarelar, empalidecer
		luz	cintilar, luzir, reluzir, brilhar, lampear, faiscar, tremular, resplandecer, iluminar, acender
		som	retumar, ressoar, troar, trovejar, repicar, badalar, tocar, soar, retinir

		exterior (cobertura)	pelar, descascar, esfolar, debulhar, cobrir, descobrir, remover, enrolar, cair, embrulhar, ia minar, destelhar, encobrir, vestir, enfeitar, despir, despojar, revestir, untar, esmaltar, laquear, pintar, pavimentar, engraxar, envernizar
		interior	destripar, desentranhar, estripar, descaroçar
		contato	golpear, atingir, bater, colidir, espancar, chicotear, acotovelar, chutar, atirar, apedrejar, açoitar
		abertura	abrir, fechar, tapar
		operação	correr, operar, trabalhar, cavalgar, dirigir, voar (também como movimento), capitanear, comandar, mandar, governar, trazer, cuidar, assistir, criar
		possessão	dar, oferecer, gratificar, emprestar, legar, doar, contribuir, outorgar, conferir, premiar, recompensar, transmitir fax, postar, expedir, mandar e-mail, entregar, emprestar, fornecer, arrendar, alugar, negar, comprar, vender, alimentar, servir, suprir, prover, apresentar, fornecer, privar, despojar, enganar, adquirir, obter, tomar, pegar, aceitar, roubar, furtar
		acompanhamento	juntar, encontrar, reunir, acumular, coletar, amontoar, aglomerar, arrebanhhar, separar, desunir, debandar, dispersar, esparramar, distribuir
intensificação	extensão	movimento: modo	saltar, girar, sacudir, tremer, rodopiar, balançar, ondular, galopar, trotar, correr, coxear, pular, marchar, escorregar, patinar, dirigir, guiar, voar, navegar, velejar
		movimento: lugar	ir, vir, trazer, levar, aproximar, chegar, alcançar, voltar, partir, rodear, cruzar, atravessar, entrar, sair, escapar, seguir, preceder, anteceder, passar, ultrapassar, aterrissar, decolar, cair, tombar, levantar, erguer, emborcar, capotar, virar, derrubar, inclinar

Fonte: Fuzer & Cabral, 2010, p. 36.

ANEXO 13

Tipos de processos mentais (traduzido e adaptado de Halliday & Matthiessen, 2004, p. 201).

Processos	Verbos
Perceptivos	cheirar, compreender, desconfiar, distinguir, entender, escutar, excitar, experimentar, magoar-se, melindrar-se, notar, olhar, ouvir, perceber, pressentir, provar, reparar, ressentir-se, saborear, sentir, suspeitar, ver, vislumbrar
Cognitivos	achar, acreditar, adivinhar, admirar-se, aguardar, apreciar, avaliar, calcular, compreender, computar, conceber, confiar, confundir, conhecer, conjeturar, conservar (na memória), considerar, conspirar, contar com, convencer, crer, dar-se conta, descobrir, desconcertar, desconfiar, devanear, duvidar, entender, espantar-se, esperar, esquecer, estimar, estudar, fantasiar, fingir, hesitar, hipotetizar, identificar, imaginar, impressionar, inferir, intrigar, julgar, lembrar, levar em consideração, meditar, ocorrer", olvidar, pensar, perceber, preocupar-se, pressupor, presumir, pretender, prezar, recear, reconhecer, recordar, refletir, saber, simular, sonhar, subentender, supor, surpreender, suspeitar, temer, tocar (= sensibilizar)
Desiderativos	almejar, ansiar, aquiescer, aspirar, cobiçar, concordar, decidir, desejar, determinar, esperar, estabelecer, obedecer, opor, planejar, pretender, projetar, querer, recusar, refugar, rejeitar, repelir, resolver, sujeitar-se, tencionar, tentar, sonhar*
Emotivos	abominar, aborrecer, admirar-se, adorar, afligir, agradar, alarmar, alegrar, alertar, amar, amedrontar, amotinar, animar, apoiar, apreciar, assustar, atormentar, cansar, cativar, chocar, confortar, deleitar, deliciar-se, deplorar, deprimir, desagradar, desejar, desfrutar, desprezar, detestar, distrair, divertir, empenhar-se, encantar, encorajar, enfadar, enfastiar, enfeitiçar, enlevar, enojar, entreter, entristecer, esforçar-se, esgotar-se, espantar-se, exultar, fantasiar, fascinar, fatigar, gostar, enlutar, hesitar, hipnotizar, incitar, indignar, inquietar, interessar, irritar, imaginar, lamentar, lastimar, maravilhar-se, melindrar, odiar, ofender, padecer, preocupar, prevenir, querer, rebelar-se, recear, rechaçar, regozijar, repugnar, rejeitar, repelir, repudiar, repugnar, repulsar, revoltar, revolucionar, sentir, sofrer, sublevar, surpreender, temer, tranquilizar.

* Sonhar é processo mental quando significa “querer”, por ex.: *Sonho em viajar pelo mundo.*

Fonte: Fuzer & Cabral, 2010, p. 53.

ANEXO 14

Exemplos de verbos que realizam processos em orações comportamentais (adaptado de HALLIDAY & MATTHIESSEN, 2004, p. 251).

Próximo ao material	Posturas corporais e entretenimentos	cantar, dançar, levantar, sentar.
Próximo ao mental	Processos de consciência representados como formas de comportamento	olhar, assistir, fitar, escutar, observar, preocupar-se, sonhar.
Próximo ao verbal	Processos verbais como formas de comportamento	tagarelar, murmurar, rosnar, falar, fofocar, argumentar, discutir.
-	Processos fisiológicos manifestando estados de consciência	gritar, chorar, rir, gargalhar, sorrir, suspirar, assobiar, choramingar, acenar (com a cabeça).
-	Outros processos fisiológicos	respirar, tossir, soluçar, arrotar, desmaiar, evacuar, defecar, urinar, bocejar, dormir.

Fonte: Fuzer & Cabral, 2010, p. 89.

Processos existenciais (adaptado de HALLIDAY & MATTHIESSEN, 2004)

Tipo		Verbos
Neutros	existir	existir, perdurar, restar, sobreviver
	acontecer	surgir, acontecer, ocorrer, ter (lugar), suceder
Com traços circunstanciais	tempo	suceder, resultar, seguir-se
	lugar	situar-se, localizar-se, encontrar-se, estar (suspensão), surgir, emergir, crescer
Abstratos		irromper, florescer, vigorar

Fonte: Fuzer & Cabral, 2010, p. 96.

ANEXO 15

Manuscritos de Tom Jobim da melodia e letra de *Garota de Ipanema*, apenas a primeira estrofe, provavelmente rascunhada em 1962.


A Garota de Ipanema
 Letra
 Vinícius de Moraes
 Mus.
 A. C. Jobim

olla que coisa mais

linda mais coisa gra-ça é ela e mo-

dei-na que vem e que pas-sa num doce ba-

lan-ço ce-minho do mar...



Tom Vinícius

Mr
 Vinícius de Moraes
 18.000.

FONTE: Site Oficial Instituto Antônio Carlos Jobim. Disponível em:
 <<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/3963>>. Acesso em: 13 Jan. 2013.

ANEXO 16

GAROTA DE IPANEMA
Antônio Carlos Jobim & Vinicius de Moraes

Moderato

Fmaj7 G7(13)

O - lha que coi - sa mais lin - da Mais chei - a de gra - ça É e - la me - ni - na Que vem e que pas -
 Mo - ça do cor - po dou - ra - do Do sol de I - pa - ne - ma O seu ba - lan - ça - do É mais que um po - e -

Gm7(9) Gb7(9) Fmaj7(9) Gb7(#11)

sa Num do - ce ba - lan - ço Ca - mí - nho do mar
 ma É a coi - sa mais lin - da Que eu já vi pas - sar

Fmaj7 Gbmaj7 Gbmaj7 Gb6 B7(9)

Ah, porque es - tou tão so - zi - nho Ah,

F#m7 D7(9)

por que tu - do é tão tris - te Ah,

Gm7 Eb7(9)

a be - le - za que e - xis - te A be -

Am7 D7(b9) Gm7 C7(b9)

le - za que não é só mi - nha Que tam - bém pas - sa so - zi - nha

NOTA: Recorte feito pelo autor desta pesquisa apenas da melodia para vocal.
 Partitura completa com arranjos de Paulo Jobim disponível em: <<http://www.jobim.org/jobim>>. Acesso em: 27 fev. 2013.

ANEXO 17

THE GIRL FROM IPANEMA

(Garôta De Ipanema)

Original Words by VINICIUS DE MORAES

English Words by NORMAN GIMBEL

Arranged by JOHN BRIMHALL

Music by

ANTONIO CARLOS JOBIM

Moderately

Fmaj7

5

G7

5

Musical score for the first system of "The Girl from Ipanema". It features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part starts with a treble clef and a bass clef, with a key signature of one flat (B-flat major). The tempo is marked "Moderately". The first measure has a chord of Fmaj7 (5) and a dynamic marking of *mp*. The vocal line begins with the lyrics: "Tall and tan and young and love - ly, the girl from I - pa -". The piano accompaniment includes fingerings: 1 in the right hand and 5 in the left hand. The second measure has a chord of G7 (5) and a dynamic marking of *mp*. The vocal line continues: "When she walks, she's like a sam - ba that swings so cool and". The piano accompaniment includes fingerings: 1 in the right hand and 5 in the left hand. The third measure has a chord of G7 (5) and a dynamic marking of *mp*. The vocal line continues: "ne - ma goes walk - ing. And when she pass - es, each one she pass - es goes". The piano accompaniment includes fingerings: 1 in the right hand and 5 in the left hand. The fourth measure has a chord of G7 (5) and a dynamic marking of *mp*. The vocal line continues: "sways so gen - tle, that when she pass - es, each one she pass - es goes". The piano accompaniment includes fingerings: 1 in the right hand and 5 in the left hand.

Gm7

5

G7

5

Musical score for the second system of "The Girl from Ipanema". It features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part starts with a treble clef and a bass clef, with a key signature of one flat (B-flat major). The tempo is marked "Moderately". The first measure has a chord of Gm7 (5) and a dynamic marking of *mp*. The vocal line continues: "ne - ma goes walk - ing. And when she pass - es, each one she pass - es goes". The piano accompaniment includes fingerings: 1 in the right hand and 5 in the left hand. The second measure has a chord of Gm7 (5) and a dynamic marking of *mp*. The vocal line continues: "sways so gen - tle, that when she pass - es, each one she pass - es goes". The piano accompaniment includes fingerings: 1 in the right hand and 5 in the left hand. The third measure has a chord of G7 (5) and a dynamic marking of *mp*. The vocal line continues: "sways so gen - tle, that when she pass - es, each one she pass - es goes". The piano accompaniment includes fingerings: 1 in the right hand and 5 in the left hand. The fourth measure has a chord of G7 (5) and a dynamic marking of *mp*. The vocal line continues: "sways so gen - tle, that when she pass - es, each one she pass - es goes". The piano accompaniment includes fingerings: 1 in the right hand and 5 in the left hand.

1.
Fmaj7

G7,9

2.
Fmaj7

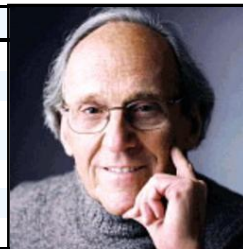
Musical score for the third system of "The Girl from Ipanema". It features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part starts with a treble clef and a bass clef, with a key signature of one flat (B-flat major). The tempo is marked "Moderately". The first measure has a chord of Fmaj7 and a dynamic marking of *mp*. The vocal line continues: "sways so gen - tle, that when she pass - es, each one she pass - es goes". The piano accompaniment includes fingerings: 1 in the right hand and 5 in the left hand. The second measure has a chord of G7,9 and a dynamic marking of *mp*. The vocal line continues: "sways so gen - tle, that when she pass - es, each one she pass - es goes". The piano accompaniment includes fingerings: 1 in the right hand and 5 in the left hand. The third measure has a chord of Fmaj7 and a dynamic marking of *mp*. The vocal line continues: "sways so gen - tle, that when she pass - es, each one she pass - es goes". The piano accompaniment includes fingerings: 1 in the right hand and 5 in the left hand. The fourth measure has a chord of Fmaj7 and a dynamic marking of *mp*. The vocal line continues: "sways so gen - tle, that when she pass - es, each one she pass - es goes". The piano accompaniment includes fingerings: 1 in the right hand and 5 in the left hand.

The Girl from Ipanema - 3 - 1

Copyright © 1963 by Antonio Carlos Jobim and Vinicius De Moraes, Brazil
 Sole Selling Agent DUCHESS MUSIC CORPORATION, A Division of MCA INC., New York, NY for all English speaking countries.
 International Copyright Secured Made in U.S.A. All Rights Reserved

ANEXO 18

VERSÃO	
Idioma:	Inglês
Título:	The Girl from Ipanema
Tradutor:	Norman Gimbel (foto)
Cantora:	Astrud Gilberto
Álbum:	Getz/Gilberto
Ano de lançamento:	1964
Gravadora:	Verve




The Girl from Ipanema	*Garota de Ipanema
Tall and tan and young and lovely The girl from Ipanema goes walking And when she passes Each one she passes goes "ah"	Alta, bronzeada, jovem e linda A garota de Ipanema vai caminhando E quando ela passa Todo mundo por quem ela passa diz "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 "ah"	Quando ela anda é como um samba Que se move tão leve e balança tão suave Que quando ela passa Todo mundo por quem ela passa diz "ah!"
Oh, 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	Oh, mas eu a olho tão tristemente Como posso contar a ela que a amo? Sim, eu daria meu coração com prazer Mas todo dia, a caminho do mar Ela olha para frente, não para mim
Tall, (and) tan, (and) young, (and) lovely The girl from Ipanema goes walking And when she passes I smile But she doesn't see	Alta, bronzeada, jovem e linda A garota de Ipanema vai caminhando E quando ela passa eu sorrio Mas ela não vê

* Tradução de Natanael F. França Rocha

NOTA: A letra apresentada acima é a versão original de Norman Gimbel. Quando cantada por uma mulher, os pronomes na primeira pessoa do singular (*I, my, me*) são substituídos pelos pronomes masculinos da terceira pessoa do singular (*he, his, him*), com as devidas conjugações verbais.

FONTES: Letra disponível em: <<http://www.risa.co.uk/sla/song.php?songid=10307>>. Acesso em 15 maio 2013. / Imagem disponível em: <<http://deeprootsmag.org/and-heres-to-the-life/norman-gimbel>>. Acesso em: 02 junho 2013.

ANEXO 19

VERSÃO	
Idioma: Alemão	
Título: Der Boy von Ipanema	
Tradutor: Ernst Bader (foto)	
Intérprete: Cherry Wainer	
Álbum: Der Boy von Ipanema/Ein Wort zuviel	
Ano de lançamento: 1965	
Gravadora: Decca	


Der Boy von Ipanema	*O Garoto de Ipanema
Täglich träumt am weißen Strande Der Boy von Ipanema im Sande, Und wenn er lächelt, Sagt jedes Mädchen nur „aah!“	Todos os dias o Garoto de Ipanema Sonha na praia de areia branca, E quando ele sorri, Todas as garotas dizem “uau!”
Heute im Vorübergehen, da glaubte ich, mein Herz bleibt stehen, Als er ganz flüchtig nur in die Augen mir sah.	Hoje, ao passar, Pensei que meu coração fosse parar, Quando ele de leve pôs-se a me olhar.
Oh, meine Träume und Fragen, Die kann ich niemals ihm sagen! Wie soll ich das nur ertragen, Dass mein Herz sich vor Sehnsucht verzehrt, Weil er eine andere begehrt?	Ah, meus sonhos, minhas perguntas Que jamais poderei lhe contar! Como conseguirei suportar, A ansiedade que corrói meu coração, Por ele outra desejar?
Täglich träumt am weißen Strande Der Boy von Ipanema im Sande, Doch ich, ich weiß genau: Er träumt nicht von mir.	Todos os dias o Garoto de Ipanema Sonha na praia de areia branca, Mas eu, eu sei exatamente: Não é comigo que ele sonha.

* Tradução de Luciane Fröhlich

NOTA: A letra foi transcrita em alemão pelo falante nativo Otto Saxo, Alemanha, atendendo a solicitação do autor desta pesquisa através do Yahoo Respostas em 20 de abril de 2010.

FONTES: Letra disponível em: <<http://answers.yahoo.com/question/index?qid=20100420114107AAbUdVe>>. Acesso em 15 maio 2013. / **Imagem disponível em:** <<http://www.discogs.com/artist/Ernst+Bader?anv=Bader>>. Acesso em: 02 junho 2013.

ANEXO 20


VERSÃO	
Idioma: Francês	
Título: La Fille d'Ipanema	
Tradutor: Eddy Marnay (foto)	
Cantor: Jean Sablon	
Álbum: Jean Sablon chante les tropiques	
Ano de lançamento: 1964	
Gravadora: Bel Air	

La Fille d'Ipanema	*Garota de Ipanema
Grande, mince, belle et douce La fille d'Ipanema se pousse Sur le rivage Et toute la plage fait « ah! »	Alta, magra, bela e doce A garota de Ipanema passa Pela orla E toda a praia diz “ah!”
Elle marche comme une algue Portée sur l'aile d'une vague Jusqu'au rivage Et toute la plage fait « ah! »	Ela caminha como uma alga Levada sobre as asas de uma onda Até a orla E toda a praia diz “ah!”
Oh, les garçons la regardent Et leurs idées qui bavardent Ont des chansons qui s'attardent Sur le corps de la fille aux yeux clairs Mais elle, elle ne voit que la mer	Oh, os garotos a olham E as ideias que conversam Têm canções que se delongam Sobre o corpo da garota de olhos claros Mas ela olha apenas para o mar
Grande, mince, belle et douce Comme une voile dans sa course Ils ne voient qu'elle Mais elle ne voit que la mer	Alta, magra, bela e doce Como um barco a velas em seu curso Eles olham só para ela Mas ela olha apenas para o mar

* Tradução de Natanael F. França Rocha

FONTES: Letra disponível em: <<http://en.lyrics-copy.com/jean-sablon/la-fille-dipanema.htm>>
Acesso em: 15 maio 2013. Imagem disponível em: <<http://songcontest.free.fr/bdd/inmemoriam-m.htm>>. Acesso em: 02 junho 2013.

ANEXO 21

VERSÃO	
Idioma: Italiano	
Título: Ragazza di Ipanema	
Tradutor: Giorgio Calabrese (foto)	
Cantor: Bruno Martino	
Álbum: E la chiamano estate/Ragazza di Ipanema	
Ano de lançamento: 1965	
Gravadora: Ariston	

Ragazza di Ipanema	*Garota de Ipanema
<p>Turneresti sui tuoi passi, Ragazza di Ipanema che passi, Se ti voltassi Ad ogni singolo "Ah!"</p> <p>Ma tu segui per la strada Un lungo samba che si snoda, Ovunque vada, Destando un coro di "Ah!"</p> <p>Oh! Se per me ti fermassi! Oh! Se per me ti voltassi! Se la mia voce ascoltassi! Ma per te d'importante non c'è Nient'altro al di fuori di te.</p> <p>Basterebbe ti voltassi, Ragazza di Ipanema che passi, Ma non consideri mai Nient'altro che te.</p>	<p>Retornarias sobre teus passos, Garota de Ipanema que passas, Se te virasses A cada um dos "ah!"</p> <p>Mas tu segues pelo caminho Um longo samba se desenrola, Por onde quer que vás, Despertando um coro de "ah!"</p> <p>Oh! Se para mim tu parasses! Oh! Se para mim te virasses! Se a minha voz escutasses! Mas para ti de importante não há Ninguém além de ti mesma.</p> <p>Bastaria se te virasses, Garota de Ipanema que passas, Mas não consideras nunca Ninguém além de ti mesma.</p>

* Tradução de Natanael F. França Rocha

FONTES: **Letra disponível em:** <<http://italiasempre.com/verita/laragazzadi1.htm>>. Acesso em: 15 maio 2013. **Imagem disponível em:** <<http://lafavolablu.it/easyNews/NewsLeggi.asp?IDNews=249>>. Acesso em: 02 junho 2013.

ANEXO 22

VERSÃO	
Idioma:	Francês
Título:	La Fille d'Ipanema
Tradutor:	Eddy Marnay
Cantor:	Mathé Altéry
Álbum:	Les 13 Plus Belles Chansons du Monde
Ano de lançamento:	1968
Gravadora:	EMI/Odeon



La Fille d'Ipanema

Grande, mince, belle et douce
 La fille d'Ipanema se pousse
 Sur le rivage
 Et toute la plage fait «ah!»

Elle marche comme une algue
 Portée sur l'aile d'une vague
 Jusqu'au rivage
 Et toute la plage fait «ah!»

Oh, les garçons la regardent
 Et leurs idées qui bavardent
 Ont des chansons qui s'attardent
 Sur le corps de la fille aux yeux clairs
 Mais elle, elle ne voit que la mer

Grande, mince, belle et douce
 Comme une voile dans sa course
 Ils ne voient qu'elle
 Mais elle ne voit que la mer

Elle passe comme une sirène
 Sans trop savoir sur lui qui l'aime
 Sur le rivage
 Et toute la plage fait «ah!»

Nul ne sait ce qu'elle pense
 Si elle marche ou si elle dance
 Sur le rivage
 Et toute la plage fait «ah!»

FONTES: Letra não disponível online – as duas últimas estrofas foram transcritas pelo autor desta pesquisa. **Imagem disponível em:** <http://img05.shop-pro.jp/PA01112/217/product/57303720_o1.jpg>. Acesso em: 15 junho 2013.