

BOSSA NOVA EM JAPONÊS: UMA TRADUÇÃO EXOFÔNICA DE “O PATO”¹

BOSSA NOVA IN JAPANESE: AN EXOPHONIC TRANSLATION OF “O PATO”

Leonardo Reis²

Resumo: A partir da construção de uma prática-teórica, o presente estudo propõe uma versão da letra da canção “O Pato” (Jaime Silva e Neuza Teixeira, *circa* 1945) para a língua japonesa. Considerando a necessária subordinação do texto aos elementos musicais que o acompanham e a sua função como letra de música, essa metodologia observa especialmente preceitos das *Propostas para uma poética da tradução* (1980) de Meschonnic, que distanciam o texto traduzido — neste caso, vertido — das ideias de transparência em relação ao texto de partida, direcionando para o ato de composição na língua de chegada. Na mesma direção, o conceito de exofonia, favorecendo a abordagem analítica do idioma estrangeiro e de seus componentes, e tomando a língua mais pela fisicalidade de seus fonemas do que pela conjunção entre significado e significante, oferece diferentes possibilidades de criação artística em japonês. A recepção da bossa nova no Japão foi apresentada como um ponto inicial para a busca de equivalências entre os textos de partida e de chegada, desenvolvidas através da mobilização de elementos estéticos da bossa nova — e da canção popular brasileira no geral — e de características da língua japonesa tomadas em função de sua sonoridade e musicalidade. Ademais, também foi disponibilizado o acesso à performance gravada da canção em japonês para uma melhor demonstração da funcionalidade da versão enquanto letra de música.

Palavras-chave: tradução; exofonia; língua japonesa; canção popular brasileira; bossa nova.

Abstract: This study proposes a practical theory as the basis for a version of the lyrics of the Brazilian song “O Pato” (Jaime Silva; Neuza Teixeira, *circa* 1945) to the Japanese language.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) — Código de Financiamento 001. A redação deste artigo foi feita sob os cuidados de meu orientador, o Professor Doutor Andrei dos Santos Cunha, que acompanhou todo o processo de redação do texto.

² Mestrando em Letras na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Bolsista do Programa de Excelência Acadêmica (PROEX) da CAPES. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9940-8716>. E-mail: leoreis.92@hotmail.com.

Considering the necessary subordination of the text to the musical elements that accompanies it and its function as a song lyric, this methodology especially observes precepts of Meschonnic's *Proposition pour une poétique de la traduction* (1980), which distances the translated text from ideas of transparency in relation to the source text, directing to an act of composition in the target language. On the same direction, the concept of exophony, favoring the analytic approach of the foreign language and its components, and taking the language more for the physicality of its phonemes than for the conjugation of signified and signifier, offers different possibilities for artistic creation in Japanese. The reception of bossa nova in Japan is presented as a starting point for the search of equivalences between source and target texts, developed by the mobilization of bossa nova's — and Brazilian popular songs', in general — aesthetical elements and of idiosyncrasies of the Japanese language taken by their sound and musical characteristics. Additionally, the audio recording of the performance of the song in Japanese was made available to better demonstrate the functionality of the version as a song lyric.

Keywords: translation; exophony; Japanese language; Brazilian popular song; bossa nova.

1 INTRODUÇÃO

A proposta de versão aqui apresentada — da letra da canção bossa-nova “O Pato” (Jaime Silva e Neuza Teixeira, *circa* 1945) para o idioma japonês sob o título de “*Patto*” — tem o objetivo de se desenvolver como uma metodologia de tradução de canção na qual seja feita a observação do texto a ser vertido a partir de diferentes perspectivas — textual propriamente, musical, exofônica e sociocultural —, para que ele possa ser considerado do modo mais amplo possível no que tange a sua realização artística. Há ainda a intenção de que tal método se mostre produtivo para a elaboração de versões de outras letras de canção bossa-nova em japonês, estabelecendo orientações a respeito de como tomar as particularidades de cada texto para vertê-los em letra de canção na língua japonesa.

Por isso, além das relações de significado construídas pelos componentes linguísticos, foram considerados no processo de prática-teórica de versão os seguintes tópicos: a sonoridade do texto e seu papel na relação texto/música; a recepção do texto vertido no ambiente de chegada; e o tradutor como figura ativa em um ato de interpretação e composição. Respectivamente, os dois primeiros tópicos enfatizam o caráter musical do texto, sua subordinação à música que o acompanha e a presença de um público que recebe

essa canção em sua língua. O terceiro, por sua vez, direciona para uma abordagem criativa por parte daquele que escreve em língua estrangeira; a qual, por sua vez, é também corroborada pelo conceito de exofonia,

fenômeno no qual a escrita não se realiza na primeira língua: escritores exofônicos se expressam em uma língua que aprenderam já quando adultos e, assim, [...] as palavras são despidas de sua naturalidade eufônica e [...] são objetos constantes de novas experimentações. (PAVAN; NEUMANN, 2020, p. 43).

A própria escolha da canção “O Pato” observa os pontos até aqui ressaltados. Além do material semântico do texto, teores rítmicos e sonoros que sua letra apresenta junto à música foram frisados no ato de versão; assim, se deu a associação de elementos estéticos bossa-nova a características linguísticas do idioma japonês. Quanto à inserção da versão no ambiente de chegada japonês, possíveis pontos de encontro entre os lugares da bossa nova no Brasil e no Japão receberam especial relevância na construção do fazer tradutório.

A proposta da prática-teórica inicia pela observação dos contextos históricos e socioculturais da bossa nova no Brasil e no Japão. Em seguida, serão apresentados os referenciais teóricos do método de tradução; seguidos de aspectos linguísticos do idioma japonês que, observando a teoria, foram valorados na parte prática. Por fim, inclui-se a apresentação comentada da letra na língua de chegada, acompanhada de link de acesso para arquivo multimídia contendo a performance da canção.

2 A BOSSA NOVA NO BRASIL E NO JAPÃO

Surgindo em finais da década de 1950 no contexto da classe média da Zona Sul do Rio de Janeiro, a bossa nova é um gênero de canção popular brasileira derivado do samba que pode ser descrito por sua reação à

exacerbação estética e sentimental vigente na época, associada ao samba-canção e aos seus arranjos musicais abundantes e letras “ultra-sentimentais”. Substituindo as letras repletas de idealizações e hipérboles por temáticas mais próximas da realidade e abordagens menos afetadas e emocionais — Medaglia (2005, p. 78) fala na proposta de “reduzir e concentrar ao máximo os elementos poéticos e musicais” e de uma “temática extraída do próprio cotidiano” —, a bossa nova produziu obras de caráter depurado (se a tomarmos como “samba elaborado com menos instrumentos/elementos”) performadas através de interpretações intimistas e coloquiais.

Essa diferença estética pode ser resumida na seguinte comparação entre trecho da letra do bolero “Que Será” — lançado em 1950 na voz de Dalva de Oliveira e associado ao gênero samba-canção — e trecho da letra de “Caminhos Cruzados”, composta em 1958 por Tom Jobim e Newton Mendonça — nomes que ficariam conhecidos no contexto da bossa nova:

Outro amor
Não quero ter além daquele que sonhei
(Que Será)

Vem, nós dois vamos tentar...
Só um novo amor pode a saudade apagar
(Caminhos Cruzados).

Na primeira, a cancionista explicita sua escolha pela idealização em detrimento do que a realidade pode oferecer, configurando uma abordagem derivada do Romantismo; na segunda, o real caráter transitório das experiências amorosas guia a manifestação do eu-lírico, aproximando a obra de abordagens modernas. De fato, Britto (2009, p. 140) fala da “poeticidade do cotidiano” e do “lirismo da *reflexão emotiva*” — o qual associa à “interpretação da realidade como síntese entre o pessoal e o social” — como características do modernismo brasileiro. Nessa direção de maior proximidade em relação ao real,

Medaglia (2005) também destaca a “temática extraída do próprio cotidiano” (p. 81). Dessa forma, pode-se considerar que, dentro do âmbito das letras, a bossa nova fez o samba enquanto canção popular brasileira adentrar a modernidade através de sua ponderação entre o sentimental e o racional e de um método de expressão mais comedido e próximo da realidade.

No cenário internacional, o caráter moderno do gênero pode ser comprovado pelo sucesso que ele alcançou após a reverberação do show bossa-nova no Carnegie Hall, em Nova York, no ano de 1962 (CASTRO, 1990, p. 326); ocasião na qual se apresentaram nomes como João Gilberto e Tom Jobim. Com a expressa divulgação da bossa nova em terras estadunidenses, essa foi uma época em que músicos como Cannonball Adderley, Paul Desmond e Stan Getz foram influenciados pelo estilo brasileiro em algumas de suas obras, também como forma de renovação dos seus estilos.

Do outro lado do planeta, por volta de um mês antes do show em Nova York, o Trio Tambatajá se apresentava em evento privado em Osaka, permanecendo durante os seis meses seguintes em turnê pelo Japão (SAKAO, 2021, s/p). Contudo, Sakao fala que a bossa nova chegou, de fato, à cena musical japonesa via Estados Unidos; através da audição, por parte dos jazzistas japoneses, de discos de músicos estadunidenses que exploravam abordagens do gênero musical brasileiro. À chegada das composições, sucedeu-se a presença dos próprios artistas brasileiros no país asiático. O Grupo Sérgio Mendes & Brasil 66 e Astrud Gilberto são exemplos de músicos que na década de 1970 e 1980 realizaram shows no Japão; nos anos 1980, foi a vez de Nara Leão. Desde então, a bossa nova segue relevante no contexto musical japonês, com o fluxo de artistas brasileiros que fazem shows no país se mantendo constante: pode-se citar as apresentações de João Gilberto em Tóquio nos anos de 2003 e 2006, e incursões mais recentes, como a turnê de Roberto Menescal e Leila Pinheiro no Japão em 2012.

A assimilação da bossa nova na “língua-cultura-história” japonesa é ainda confirmada por frentes que indicam sua integração ao cenário musical. Nesse contexto, está o produtor e baterista Kazuo Yoshida, que já lançou diversos discos de artistas bossa-nova, além de integrar iniciativas como o Órgão Bossa Trio, formado junto de músicos brasileiros. Outra artista de destaque é a *nikkei* Lisa Ono, que desde seu álbum de estreia *CATUPIRY* (1989) promove o gênero de canção brasileira no Japão, cantando majoritariamente em português. Pensando em performances de canções bossa-nova em língua japonesa, destaca-se a versão de “O Barquinho” cantada pela também *nikkei* Fernanda Takai, vocalista da banda Pato Fu; chamada “Kobune”. Através de parcerias com a cantora japonesa Maki Nomiya — mais conhecida por ter sido vocalista no projeto Pizzicato Five —, Takai também se aproxima de um gênero musical japonês no qual a bossa nova tem relevância, o chamado *Shibuya-kei*: “estilo de música independente surgido no Japão na segunda metade dos anos 1980 e caracterizado por uma abordagem internacionalista, mesclando jazz e bossa nova com a música pop e retrô estadunidense, francesa e britânica” (ROBERTS, 2013, p. 111).

Nakahara (2012) fornece uma hipótese para a ocorrência dessa aclimação, ao falar da bossa nova como uma “expressão elegante do samba, aperfeiçoado para um formato moderno” (p. 339). Tom Jobim, por sua vez, achava fácil entender esse fascínio japonês, pois a bossa nova seria sutil e delicada como o Japão (BURNETT, 2019, s/p). O estudioso ainda destaca como, nas últimas apresentações de João Gilberto no país, o aplauso do público no início de canções clássicas é surpreendentemente breve; sinalizando a consciência, por parte dos japoneses, da necessidade de se ter o ouvido atento a todas as sonoridades expressadas. Logo, compreendidas pelo público japonês como constituinte da bossa nova, tais noções se tornam de especial relevância para a construção das versões, sendo tomadas como um elemento da estética da bossa nova.

3 DA PRÁTICA-TEÓRICA

A canção popular brasileira — da qual a bossa nova é uma variedade — é uma manifestação artística composta de uma parte textual e outra musical. Por consequência, demanda que sejam considerados, durante seu traduzir, elementos linguísticos e musicais agindo em estreita relação para a construção de sua “informação estética” (CAMPOS, 2006, p. 32). Isso é, o texto cantado deve dialogar com a parte instrumental, estabelecendo associações de valor artístico. Essa condição caracteriza as versões que aqui serão propostas dentro da ideia de *constrained translation* — proposta por Titford (1982) e traduzida para o espanhol por Albir (2001) como “tradução subordinada”: “variedades de tradução voltadas para textos nos quais se concentram diferentes mídias [...] [sendo que] na tradução desses textos, ainda que aquilo se traduza seja o código linguístico, o traduzir é condicionado por outros códigos” (p. 72). Desse modo, é possível começar a definir o processo teórico-prático que aqui será exposto como um traduzir que toma os componentes lexicais associados a certa musicalidade que lhes é inculcada.

A observação da musicalidade do texto também pode ser tomada pela perspectiva da função do texto em japonês. Uma vez que o texto necessita ser interpretado como letra de música pelo público, é preciso considerar a relação com a música que o acompanha durante o ato tradutório. Essa perspectiva se aproxima da chamada “teoria do escopo”, a qual afirma que “o princípio dominante de toda tradução é a sua finalidade (escopo), e esta finalidade depende, em última instância, do receptor” (ALBIR, 2001, p. 520).

Enquanto a noção de tradução subordinada associa a versão da letra à musicalidade da canção, a teoria do escopo estende a produção dessa relação texto/música para o âmbito do público ouvinte. Assim, ganha importância a

observação da produção da musicalidade no idioma estrangeiro, sendo que essa deve ser percebida pelo ouvinte como se referindo à bossa nova. Não se trata de reproduzir, em japonês, as sonoridades da letra em português; mas de encontrar, no idioma japonês, componentes linguísticos que estabeleçam junto da música a qual estão subordinados relações que aludem à estética bossa-nova. A fim de considerar essa interação entre elementos textuais e extratextuais atuando na significação do texto enquanto letra de canção, faz-se necessário lançar mão de perspectivas que destaquem a figura do tradutor como agente criativo e ofereçam ao texto traduzido maior autonomia. Estas oferecem uma maior gama de possibilidades para a criação, em japonês, de uma letra na qual as relações texto/música dialoguem com aquelas produzidas pela bossa nova em língua portuguesa enquanto também se integram ao contexto sociocultural de chegada.

Nesse sentido, está o seguinte preceito de Meschonnic:

[S]e a tradução de um texto é estruturalmente concebida como um texto, logo desempenha o papel de um texto, é a escrita de uma leitura-escrita [...] Não é transparente em relação ao original. [...] A ela [noção de transparência] se opõe a tradução como reenunciação específica de um sujeito histórico, interação de duas poéticas. (MESCHONNIC, 1980, p. 81).

Assim, a tradução se liberta do caráter de transposição do sentido de uma língua para outra para, como uma “elaboração na língua [...] relação interpoética entre valor e significação, estruturação de um sujeito e história [...] e já não sentido” (MESCHONNIC, p. 85), ser mobilizada por um caráter criativo. Então, se constitui como um novo texto criado por um novo autor em um novo contexto linguístico, histórico e sociocultural.

Esse movimento também concede ao texto (e não à língua) valor central durante o ato tradutório: “Traduzir um texto não é traduzir da língua, mas sim traduzir um texto na sua língua, que é texto pela sua língua, sendo esta, ela

mesma, pelo texto” (MESCHONNIC, 1980, p. 84). Assim, tem-se no próprio tratamento da língua realizado pelo texto o lugar que viabiliza a tradução. Enquanto “traduzir apenas de uma língua é passar de uma estrutura a outra” (MESCHONNIC, 1980, p. 84), considerar o texto como o sistema próprio a ser traduzido permite tomar o modo pelo qual ele, texto, mobiliza cada um dos idiomas como um ponto de encontro entre as letras de partida e de chegada; é o que Meschonnic chama de *descentrar*:

uma relação textual entre dois textos em duas línguas-culturas, mesmo até à estrutura linguística da língua, sendo esta estrutura linguística valor no sistema do texto. [...] o apagamento desta relação [causa] a ilusão do natural, como se um texto em língua de partida tivesse sido escrito em língua de chegada, sem entrar em linha de conta com as diferenças de cultura, de época, de estrutura linguística. (MESCHONNIC, 1980, p. 81).

Assim, a composição de uma letra bossa-nova em japonês se afasta de ideais de transparência e literariedade em relação ao texto de partida e passa mesmo a considerar a diferença linguística como um aspecto relevante na recriação da informação estética, uma vez que cada língua trabalha o texto dentro das possibilidades que seu sistema permite. Considerando que a versão da letra como produção literária em língua estrangeira em um processo no qual a própria língua é considerada “valor no sistema do texto”, a prática-teórica aqui proposta dialoga com a “exofonia”,

fenômeno no qual um escritor adota uma linguagem literária diferente da sua língua materna, complementando-a ou a substituindo totalmente como veículo de expressão literária. A segunda língua é tipicamente adotada na fase adulta; por conseguinte, escritores exofônicos não são bilíngues no sentido de terem se criado falando as duas línguas (WRIGHT, 2013, apud DAUDT, 2019, p. 30).

Por considerar esse aprendizado “tardio” do idioma, o conceito de exofonia traz consigo o distanciamento gerado pela descoberta da nova língua

através de um modo menos instintivo e mais racional, o qual naturalmente abre espaço para a experimentação linguística: “Autores exofônicos questionam a outra língua exatamente por conta do estranhamento que esta lhes provoca” (PAVAN; NEUMANN, 2020, p. 43). Estimulando a abordagem artística em/da língua estrangeira, a perspectiva exofônica reflete a respeito dos sons e da fisicalidade própria do idioma com o qual se opera:

produz novas formas de perceber as línguas e tem por consequência uma desautomatização linguística — um estranhamento — que traz à tona a alteridade e a não obviedade da língua. (PAVAN; NEUMANN, 2020, p. 44-45).

Tomando a língua sob uma perspectiva mais analítica, a exofonia se adequa à composição de letras bossa-nova também porque esse gênero de canção — em verdade, a canção popular brasileira no geral, mas de maneira especial a bossa nova — tem por característica considerar a palavra para além de seu estrato semântico. Observa-se o teor musical e emocional de cada seção do texto cantado e também relações que estas estabelecem com o cancionista e com o ouvinte quando em performance. Brito (2005) comenta que

Os textos cantados não são valorizados apenas pelo que conteriam como expressão de ideias, pensamentos [...]. Incorpora-se a esses aspectos o valor musical portado pela palavra. Os atributos psicológicos que surgem ao se cantar a sílaba, o vocábulo, são considerados em sua totalidade e complexidade. A palavra ganha assim um valor pelo que representa como individualidade sonora. (BRITO, 2005, p. 38).

Tais condições explicam a existência de canções de João Gilberto como “Bim-Bom” e “Hô-Bá-Lá-Lá”, cujas expressões que lhe dão título carecem de carga semântica, mas possuem elementos musicais e sonoros que justificam seus empregos e funcionalidades dentro da obra musical, exemplificando a consideração da individualidade sonora da palavra. Falando sobre o

“Shimbalaiê” de Maria Gadú — outra expressão “assemântica” —, Bosco (2010) destaca o

Momento em que a linguagem verbal não se aguenta e deseja ser música, deseja livrar-se do fardo de representar, de ser outra coisa que não ela mesma. É como se a linguagem não resistisse à alegria da música e se transformasse em música. É como se ela se desse conta de que o que a música está sentindo não se pode expressar, não há palavra que chegue [...]. Então ela desiste de ser palavra e vira som, puro som. (s/p)

Tal princípio também pode ser verificado na canção “O Pato”. Ainda que o texto e os termos que o compõem contenham significados concretos, parte de seu apelo estético vem da musicalidade e da sonoridade que seus elementos textuais apresentam, os quais podem ser tomados de maneira relativamente independente do sentido e mais próximos da integração à porção musical da canção. Assim, no processo de versão de “O Pato” para o japonês — ou no processo de composição de “*Patto*” —, esse espaço no qual semântica e sonoridade agem para, em função da musicalidade, propiciar às palavras um nível particular de expressividade será especialmente considerado.

4 DA LÍNGUA JAPONESA

Para compreender tal relação entre semântica e sonoridade, é preciso descrever algumas características do idioma japonês especialmente relevantes no contexto deste artigo. A existência de várias onomatopeias — ainda que nem todas relativas a acontecimentos sonoros — e a gramaticalização das mesmas como verbos, advérbios e adjetivos já revela como o som físico, anterior à arbitrariedade da anexação entre significado e significante, é especialmente considerado pela língua japonesa. Tal condição faz emergir um lugar de diálogo entre a poética da canção brasileira e o idioma japonês: a valorização dos componentes linguísticos com base em suas próprias sonoridades — ainda que

no caso da arte brasileira seja no âmbito da estética; e na língua asiática já como uma apropriação ao léxico da língua.

Tomando agora o idioma em relação à música que o acompanha, é relevante falar da métrica dos versos em japonês. Substituindo o termo *mora*, mais preciso para a língua japonesa, por sílaba — com o objetivo de simplificação e julgando que tal diferenciação conceitual não incutirá em erros na descrição aqui proposta —, pode-se afirmar que “uma importante característica do idioma Japonês é a duração relativamente equivalente que cada sílaba recebe.” (MIZUTANI; MIZUTANI, 1977, p. xiv). Dessa forma, caso o título da versão fosse *Pato*, as sílabas seriam duas e de mesma duração. Contudo, para separar silabicamente *Patto* é preciso se ater a outra característica da língua do Japão:

A cada hiragana, incluindo o ん (n) e o つ (p, t, s, k) é dado um tempo de mesma duração, aproximadamente. As únicas exceções são sílabas como きゃ (kya) e しゅ (shu), nas quais a combinação das hiraganas corresponde a um tempo. (MIZUTANI; MIZUTANI, 1977, p. xiv)

Dessa prescrição, é especialmente importante a figura do つ — chamado *sokuon*, indica a ocorrência de uma consoante geminada. Tal destaque se justifica porque essa gemação da consoante é interpretada, na métrica da lírica do japonês, como uma sílaba em si mesma, antecedendo o fonema. Sendo assim, ainda que não contenha som propriamente, ao *sokuon* é dado valor no sistema de pronúncia. Assim, *patto* se mostra uma palavra trissílaba, no sentido de seu canto durar três tempos: *pa-t-to*, com um silêncio na segunda sílaba. A partir dessa característica, é possível interpretar o *sokuon* como análogo à pausa musical, e explorar sua ocorrência na letra. De fato, esse posicionamento pode ser corroborado pela própria estética da música japonesa: “Os músicos japoneses costumam considerar a ‘pausa’ importante. [A] ‘pausa’ é o intervalo entre dois sons, a distância temporal, é o comprimento da duração do silêncio”

(KATO, 2012, p. 109). Além disso, também concorda com um dos procedimentos da estética bossa-nova descritos por Brito (2005, p. 26): a valorização do silêncio e da pausa. É possível citar ainda “a síntese do samba realizada ao violão” (GARCIA, 1999, p. 21) desenvolvida por João Gilberto, a qual deu ainda mais relevância para o “não-som” na canção do Brasil; e o piano sincopado de Johnny Alf.

Sendo assim, a operação com a sonoridade das onomatopeias japonesas e a observação do *sokuon* aproximado da pausa musical se constituem como estratégias para a reprodução de elementos bossa-nova na letra. O contexto em que aparecem e o modo como produzem as informações estéticas se mostram mais explicitamente na seção a seguir, em que será apresentada a letra de *Patto* junto de comentários sobre as escolhas tradutórias.

5 “PATTO”: VERSÃO E ANÁLISE

Aqui inicia a apresentação da minha versão da letra de “O Pato” para a língua japonesa, chamada *Patto*. Por tratar-se de uma letra de música, o texto precisa de um acompanhamento musical para manifestar sua expressividade. Por isso, antes da descrição comentada, achei válido disponibilizar o texto enquanto cantado em performance, para uma melhor demonstração de sua efetividade na função de letra de música. A performance da canção “*Patto*” pode ser acessada no seguinte link: <https://on.soundcloud.com/s7Bt3>.

Considerando a perspectiva exofônica, a versão busca ressaltar a aproximação “palavra > som > música” explorando vocábulos da língua japonesa cujos componentes semânticos muitas vezes se confundem com suas raízes sonoras e físicas através de sua fisicalidade enquanto cantados. Esses preceitos também vão na direção de características da bossa nova anteriormente aludidas, que tomam a palavra para além de sua carga semântica.

De forma a contextualizar a apresentação comentada de “*Patto*”, através da melhor visualização dos textos a serem “descentrados”, apresentamos primeiro a letra de “O Pato”:

O pato

O pato

vinha cantando alegremente, quén, quén,
quando um marreco sorridente pediu
para entrar também no samba, no samba, no samba.

O ganso

gostou da dupla e fez assim quén, quén,
olhou pro cisne e disse assim, vem, vem,
que o quarteto ficará bem, muito bom, muito bem.

Na beira da lagoa foram ensaiar;
para começar, o tico-tico no fubá.

A voz do pato era mesmo um desacato;
jogo de cena com o ganso era mato;
Mas eu gostei do final,
quando caíram n’água
ensaiando o vocal:

Quén, quén, quén, quén,

Mesmo na leitura sem acompanhamento musical, percebe-se que abundam no texto as consoantes, especialmente as oclusivas: “**pato**”, “**cantando**”, “**marreco**”, “**pediu**”, “**para**”, “**também**”, “**samba**”, “**dupla**”, “**quarteto**”, “**tico-tico**” “**ganso**”. Estas interrompem as vogais com seu impacto sonoro característico, remetendo à batucada e ao ritmo pronunciado do samba — samba esse que os próprios sujeitos presentes no texto estão performando,

explicitando pela metalinguagem outro ponto de remissão entre letra e música. Sobre o efeito rítmico das consoantes e sua propensão à sugestão da ação, Tatit (2002, p. 22) fala que o realce da segmentação e dos ataques consonantais trazem à canção a ideia de “fazer”, através das sugestões corpóreas que emergem das subdivisões rítmicas acentuadas pelas consoantes: efeito que chama de “tematização”. Sabendo disso, a letra de “O Pato” se mostra dotada de grande capacidade rítmica; por consequência, impelindo à ação.

Tal condição se observa também na própria palavra “pato”, que inicia a canção junto do artigo definido correspondente. Esta associa as acentuações destacadas das consoantes com vogais de grande contraste entre si — em sua transcrição fonética, [ˈpatu], /a/ é uma vogal baixa enquanto /u/ é alta —, fazendo com que mesmo a sua sílaba átona permaneça saliente no canto; o que evidencia a intensidade rítmica da palavra. Assim, de modo exofônico e coerente com os preceitos de Tatit, pode-se tomar a palavra “pato” como percussiva e dinâmica, sinalizadora do fazer, da ação, do acontecimento. Remetendo ao samba em sua própria fisicalidade — é válido também notar como os sons das letras [p] e [t] podem ser utilizados para reproduzir o ritmo do samba com a voz —, a sonoridade de “pato” será especialmente explorada no processo de versão; muitas vezes, se sobrepondo mesmo à semântica do texto.

Essa escolha, porém, não se sustenta apenas pela sonoridade associada à palavra em português tomada em consonância com a musicalidade da canção e o tema da letra. Composto por duas sílabas formadas igualmente por uma consoante e uma vogal, o vocábulo cabe dentro do sistema linguístico japonês pois é constituído de uma das suas possibilidades de formação silábica — há ainda a ocorrência de um único som vocálico, um som nasal, e o som de uma consoante junto de um ditongo. Além disso, existe na língua japonesa uma sequência sonora similar à “pato”: o advérbio *patto* (comumente escreve-se 𑮓𑮔)

ット ou ぱっと), significando que algo acontece “de repente”, “subitamente”, “repentinamente” e “rapidamente”; ou seja, também em sua semântica, *patto* se aproxima dos valores da “tematização” de Tatit (2002).

A partir disso, a palavra *patto* foi escolhida para equivaler a “pato” no texto de chegada; mas em uma versão alternativa às que prevalecem no idioma: パット. De natureza onomatopaica, *patto*, quando grafada パット, mantém essa origem explicitada na seção *pat* escrita em *katakana* — sistema utilizado para representar a maioria das onomatopeias, entre outras funções. A sílaba restante, *to*, indicativa de advérbio, é escrita em *hiragana* — sistema que tem dentre suas aplicações a escrita de flexões verbais e adjetivas, preposições e conjunções. Por conseguinte, pode-se pensar que a variante ぱっと toma a palavra mais por sua função do que por sua origem. Quanto a パット, é escrita totalmente em *katakana*, o que lhe assinalaria um caráter de onomatopeia em toda a sua extensão. Além disso, entre as funções do *katakana* está a referência a animais; condição que embasa ainda mais a aproximação pato/パット. Definida essa relação, apresentamos abaixo a primeira estrofe da letra em japonês sucedida de sua transcrição sonora e da porção respectiva do texto de partida — esse sistema se seguirá na apresentação das seguintes seções do texto:

パット
やさしく歌ってきたパタン
パタパタぱちっとこれサンバ
マヘッコもペラペラ
patto
yasashiku utatte kita patan
patapata pachitto kore sanba
mahekko mo perapera

O pato

vinha cantando alegremente, quén, quén,
quando um marreco sorridente pediu
para entrar também no samba, no samba, no samba.

Prosseguindo na análise da primeira estrofe da letra em português, a seção “vinha cantando alegremente” foi vertida de modo mais próximo ao seu significado literal, através da frase *yasashiku utatte kita* — *yasashiku* sendo a forma adverbial do adjetivo *yasashi* (“feliz”); *utatte* é uma variação do verbo *utau* (“cantar”); e *kita* o verbo *kuru* (“vir”) no passado. O *patan* que sucede esse trecho, sendo uma onomatopeia referente ao estampido produzido por uma porta ou tampa batendo, aproxima-se do som de *patto* e, por extensão, tem na versão a função de mimetizar parte do ritmo do samba — o surdo, cujo ritmo, definido por Garcia (1999, p. 22), por vezes é constituído de um ataque de menor intensidade (o *pa*) que precede o acento principal (o *tan* — no qual mesmo a nasal “*n*” direciona o segmento para um som mais grave como o do surdo).

Ainda no segundo verso, tem-se a onomatopeia “quén, quén”, referente à voz do pato e das demais aves que aparecem na letra. Porém, aludindo à relação palavra>linguagem verbal>música, é preciso considerar sua ocorrência em relação a um componente musical. Na consagrada versão de “O Pato” gravada por João Gilberto no disco **O amor, o sorriso e a flor** (1960), o valor musical de “quén, quén” pode ser percebido pela relação percussiva que estabelece com a batida do violão quando é cantado pela primeira vez; e ainda, na segunda vez em que aparece, quando é entoado simultaneamente com o instrumento de sopro que performa o arranjo. No contexto da versão, foi buscada a manutenção dessa característica rítmica que alude ao elemento musical da canção, ainda que a relação com o grasnar do pato — *gaagaa*, em japonês — não tenha sido ressaltada. Assim, o texto em japonês apresenta a expressão *patapata pachitto*. Observando as sonoridades de pato, as quais,

como já dito, podem remeter à mimetização do ritmo do samba na voz, a escolha tradutória busca ressaltar o elemento percussivo sugerido pela letra, sem ignorar de todo o estrato semântico. *Patapata* refere-se a “pancadas leves”, “ruídos repetidos” e ao barulho de passos. Pensando no contexto de uma seção rítmica do samba, esses significados associam *patapata* ao gênero musical pelos vieses imagético e físico/sonoro; por outro lado, sua função como onomatopeia para o barulho de passos conversa com movimento do pato, até então a única ave engajada no samba: “o pato / *vinha* cantando alegremente quén, quén”.

A palavra *pachitto* refere-se a um som rápido associado a pequenos objetos metálicos — como o barulho quando se fecha uma bolsa — e também ao estalar de dedos. Além disso, é um advérbio que expressa a condição de estar com os olhos bem abertos. Novamente, as primeiras acepções da palavra, assim como sua sonoridade, se aproximam do ritmo do samba; enquanto sua semântica relativa à abertura dos olhos dialoga com a situação apresentada na letra: gradativamente, diversas aves veem o pato cantando um samba e, inebriadas pela música, resolvem se juntar ao companheiro. Assim, *pachitto* pode ser interpretado como a expressão de deslumbramento das outras aves ao verem e ouvirem o pato e seu samba.

Além do pato, a primeira estrofe apresenta também o marreco, que, sem demora, se junta ao samba que está sendo entoado. Na versão, essa cena foi traduzida substituindo o adjetivo “sorridente” pelo advérbio onomatopaico *perapera*, que expressa a ideia de destreza. Aliado à *mo* (que pode ser traduzido como “também”), sinaliza como tanto o pato como o marreco são “ases” no samba — situação coerente com a narrativa da letra, a qual, como vimos, destaca o encantamento das várias aves quando veem o samba sendo entoado. Ademais, a escolha tradutória para “marreco” foi a transcrição da palavra para o idioma japonês: *mahekkō* — método comumente utilizado no idioma para a assimilação de palavras estrangeiras. Tal decisão foi especialmente motivada pela possibilidade rítmica do *sokuon* da penúltima sílaba.

Esse preceito se manteve na abertura da segunda estrofe, na qual “ganso” foi traduzido como *ganso*. Contudo, como se verificará abaixo, a tradução de “cisne” não foi realizada através da transcrição dessa palavra para o japonês. Considerando sua fisicalidade sonora, *hakuchô*, a palavra para “cisne” em japonês foi a preferida para a versão. Como liberdade poética, *hakuchô* foi convertido *pakuchô* — aproveitando-se de outra característica da língua japonesa de transformar o “h” em [p] quando precedida de determinadas sílabas — buscando se aproximar da fonética de *patto* e remeter ao samba. Eis a segunda estrofe:

ガンソ
 ぽかんとしてぱったりパタン
 パタパタぱちっとパクチョウと
 パーティーぱったりと
ganso
pokan toshite pattari patan
patapata pachitto pakuchô to
paatii pattari to

O ganso
 gostou da dupla e fez assim quén, quén,
 olhou pro cisne e disse assim, vem, vem,
 que o quarteto ficará bem, muito bom, muito bem.

O segundo verso, *pokan toshite pattari patan* — que repete a onomatopeia *patan* do primeiro verso —, foi composto privilegiando o som das consoantes [p] e [t], bastante recorrentes. Tomada pelo seu caráter semântico, esse trecho significa algo como “estava ‘à toa’ e, de repente, ‘pam!’”, substituindo a narração da ação “o ganso / gostou da dupla” por uma descrição do modo como ela aconteceu no sujeito. *Pokan* pode se referir à “distração”, “falta de algo para fazer” e *toshite* ao fato de se estar nessa condição. Além disso, *pattari*

compartilha com *patto* a semântica — “de repente, repentinamente” — e a sonoridade das consoantes [p] e [t]; e, por isso, também refere aos efeitos da “tematização” de Tatit (2002). Na terceira linha, temos novamente a sequência “*patapata pachitto*” — desta vez, precedendo a aparição do cisne (*pakuchô*) e a conjunção *to* (“e”, “com”), sinalizando o ingresso do cisne ao agora quarteto musical animal. Na frase que finaliza a estrofe, reaparece a expressão *pattari*, formando com a palavra “niponizada” *paatii* a sugestão de que “de repente, fez-se uma festa”, em uma sequência que une aliteração e variação rítmica (as mesmas vogais são longas na primeira palavra e breves na segunda; além da pequena pausa induzida pelo *sokuon*).

Na terceira estrofe — transcrita abaixo —, retorna o verbo “cantar”, precedido da expressão *pakupaku*, que descreve a situação de uma boca abrindo e fechando. Assim, no texto vertido há a formação da imagem das aves cantando, a qual remete ao ensaio que é referido na letra em português:

パクパク歌っているパシャパシャパシャパシャ
チコチコ・ノ・フバーパリっとした
pakupaku utatteiru pashapasha pashapasha
chiko chiko no fubaa paritto shita

Na beira da lagoa foram ensaiar;
para começar, o tico-tico no fubá.

A “beira da lagoa” foi substituída pela referência ao som de batidas na água através da onomatopeia *pashapasha*, em uma escolha voltada para a sonoridade. A presença da consoante fricativa [ʃ] ameniza, até certo ponto, os cortes provocados pelos recorrentes [p] e [t], sendo um ponto de contraste em relação ao [t] que verá um meio termo no [t̃] de “*chiko chiko*”. Essa interação, por sua vez, justifica parte da escolha pela transcrição japonesa para o nome do consagrado choro brasileiro. A outra porção se explica na intenção de explicitar

a alusão à canção anterior, com o intuito de dialogar com o chamado *honkadori* — procedimento poético da poesia japonesa que “consiste em utilizar em um poema novo um ou mais versos de um poema já existente” (CUNHA, 2019, p. 34). Por fim, a expressão *paritto shita*, que tem entre suas possíveis interpretações a ideia de algo “bem-feito” ou “estiloso”, funciona como um comentário elogioso à performance das aves. Assim, também manifesta, antecipadamente, a presença do sujeito que observa a cena do samba aviário — na letra em português, o narrador aparece apenas na última estrofe, em “mas eu gostei do final”.

Passando para a seção final da letra, percebe-se a manutenção da ênfase na sonoridade percussiva de [p] e [t] — especialmente nas três primeiras linhas:

パタパタパタンパットの声
 ポトポトパクチョウパンデイロ
 びたりとぼちゃんと
 水の音と
 完璧なサンバ
patapata patan patto no koe
potopoto pakuchô pandeiro
pitari to pochan to
mizu no oto to
kanpeki na sanba

A voz do pato era mesmo um desacato;
 jogo de cena com o ganso era mato;
 Mas eu gostei do final,
 quando caíram n'água
 ensaiando o vocal:

Enquanto o verso inicial associa as onomatopeias *patapata* e *patan* à voz (*koe*) do *patto*; o segundo aproxima a onomatopeia *potopoto* do som de *pakuchô* (versão aqui proposta para “cisne”). Tal mudança na ave apresentada — no texto de partida o ganso é que é explicitado — foi motivada pela predileção pelo efeito rítmico da letra. Ainda sobre esse verso, há outra alteração: enquanto, em português, há a referência ao “jogo de cena” do ganso; na letra em japonês a performance musical do animal é destacada por uma decorrência física. Com *potopoto* se referindo à condição de suor escorrendo, e *pandeiro* sendo a palavra japonesa para “pandeiro”, busca-se a construção da imagem de um cisne que transpira devido à intensidade de sua execução musical. Na terceira linha, busca-se descrever a queda das aves na lagoa — cena que finaliza a letra em português: enquanto *pitari to* pode sugerir os significados de “muito junto”, “repentinamente” e “dançar bem”, *pochan to* remete ao barulho da água; assim, tem-se a constituição da cena final. Por fim, a última linha alude ao segmento “mas eu gostei do final” da letra de partida. Porém, ao invés de explicitar o narrador em primeira pessoa e sua impressão da cena — já sugeridos pela expressão *paritto shita* da estrofe anterior —, associa o barulho da água (*mizu no oto*) causado pelo tombo das aves à própria composição do samba: *kanpeki na sanba* significa “um samba perfeito”. Ademais, a expressão *mizu no oto* funciona ainda como um *honkadori*, fazendo referência ao clássico haikai de Matsuo Bashô:

古池や蛙飛び込む水の音

furu ike ya / kawazu tobikomu / mizu no oto

o velho lago

o sapo pula

barulho d’água

Tal estratégia intenciona a inserção da versão japonesa de “O Pato” na “língua-cultura-história” correspondente, através de uma possível maior

identificação do público ouvinte com a letra cantada a partir da referência intertextual. Em relação à seção final, na qual a voz do pato é entoada repetidamente; optou-se em reproduzir a voz do animal tal como é representada no idioma japonês:

ガ－ガ－ガ－ガ－

ガ－ガ－ガ－ガ－

gaagaa gaagaa

gaagaa gaagaa

Quén, quén, quén, quén,

Enquanto a onomatopeia “quén, quén” é um elemento recorrente na letra em português também pela sua sonoridade e consonância com os arranjos musicais da canção, no texto em japonês, *gaagaa* majoritariamente deu lugar a palavras com prevalência das consoantes [p] e [t], visando a ênfase rítmica. Apesar disso, buscando evitar o apagamento por completo da exposição das vozes dos animais — a qual é uma idiossincrasia da letra de “O Pato” —, na parte final de “*Patto*”, a onomatopeia *gaagaa* foi utilizada. Assim, em ambas as línguas, a canção termina com as aves reproduzindo suas vozes naturais.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A versão em língua japonesa da letra da canção “O Pato” foi composta através de uma perspectiva tradutória criativa e experimental do ponto de vista da abordagem do sistema linguístico; conseqüentemente, a relação construída com o texto de chegada não procurou a transparência, mas sim equivalências entre as duas “línguas-culturas-histórias”. Aproveitando-se da sonoridade e do ritmo intrínseco à palavra “pato” expresso em suas consoantes, e também da sua proximidade com o advérbio *patto* em japonês, foi elaborado um texto cujo caráter rítmico é prevalente. Mesmo com o significado do texto de partida não

deixando de ser a “baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora” (CAMPOS, 2006, p. 35), a exploração de peculiaridades sonoras de termos da língua japonesa — especialmente onomatopeias — foi predominante na formação da letra. Essa escolha buscou associações do idioma com a musicalidade bossa-nova, observando efeitos estéticos que surgem a partir da própria fisicalidade dos componentes linguísticos no momento em que o texto é cantado.

Tomado como composição em língua estrangeira, o processo de versão operou com uma perspectiva mais analítica do idioma japonês orientada pelo conceito de “exofonia”. Assim, o elo entre significado e significante se mostrou maleável ao ponto de estarem as conexões entre os elementos linguísticos da letra alicerçadas em propriedades fônicas, anexando a sintaxe e a semântica das frases à sonoridade das palavras. Também incrementaram o procedimento apreciações a respeito da língua japonesa dentro da relação texto/música considerando o contexto da performance da canção. Assim, buscou-se a sistematização de uma proposta poética para a criação de versões de letras bossa-nova para o idioma japonês.

REFERÊNCIAS

ALBIR, Amparo Hurtado. *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001.

BOSCO, Francisco. Em artigo, o ensaísta e letrista Francisco Bosco fala sobre os 'momentos 'Shimbalaiê' da música. *Extra*. 22/02/2010. Disponível: <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/em-artigo-ensaista-letrista-francisco-bosco-fala-sobre-os-momentos-shimbalaie-da-musica-89872.html>. Acessado em: 04/01/2023.

BRITO, Brasil Rocha. Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BRITTO, Jomard Muniz de. *Do Modernismo à Bossa Nova*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

BURNETT, Henry. João Gilberto e o Japão. *Revista Caliban*, 26/10/2019. Disponível: <https://revistacaliban.net/jo%C3%A3o-gilberto-e-o-jap%C3%A3o-5e4c4181c5a0>. Acessado em: 04/01/2023.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: *Metalinguagem & Outras Metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CUNHA, Andrei. *Cem poemas de cem poetas: a mais querida antologia poética do Japão*. Porto Alegre: Bestiário/Class, 2019.

DAUDT, Marianna Ilgenfritz. *A tradução como temática literária: uma análise dos entrecruzamentos teóricos e ficcionais na literatura de Yoko Tawada*. Dissertação (Mestrado em Teoria, Crítica e Literatura Comparada) — Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, p. 113. 2019. Disponível: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/204624/001108419.pdf>.

GARCIA, Walter. *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

GILBERTO, João. *O amor, o sorriso e a flor*. Direção Artística: Aloysio de Oliveira. Compositores: Antônio Carlos Jobim, Dorival Caymmi, Newton Mendonça, et al. Rio de Janeiro: Odeon, 1960.

JOBIM, Antônio Carlos (música/letra); MENDONÇA, Newton (música/letra). *Caminhos cruzados*. Canção, 1958.

KATO, Shuichi. *Tempo e espaço na cultura japonesa*. Tradução: Neide Nagae e Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

MEDAGLIA, Júlio. Balanço da bossa nova. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MESCHONNIC, Henri. Propostas para uma poética da tradução. In: LADMIRAL, Jean-René. *A tradução e seus problemas*. Lisboa: Edições 70, 1980.

MIZUTANI, Osamu; MIZUTANI, Nobuko. *An introduction to modern japanese*. Tóquio: The Japan Times, Ltd., 1977.

NAKAHARA, Jin. João Gilberto e o triângulo musical. In: GARCIA, Walter (org.). *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PAVAN, Cláudia; NEUMANN, Gerson. A literatura exofônica de Yoko Tawada: uma literatura em constante movimento. *Polifonia*, v. 27, p. 38. Cuiabá: Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal do Mato Grosso, 2020. Disponível:

<https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/issue/view/633/148>. Acessado em: 04/01/2023.

PINTO, Marino (letra/música); ROSSI, Mário (letra/música). *Que Será?*. Canção, 1950.

ROBERTS, Martin. 'A new stereophonic sound spectacular': Shibuya-kei as transnational soundscape. *Popular Music*, v. 32, p. 111. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

SAKAO, Hidenori. Um passeio sobre o intercâmbio musical nos 125 anos do Tratado de Amizade, Comércio e Navegação entre o Brasil e o Japão. Tradução: Carlos Hideaki Fujinaga. *Jornal Nippak*, 28/02/2021. Disponível: <https://www.jnippak.com.br/2021/artigo-um-passeio-sobre-o-intercambio-musical-nos-125-anos-do-tratado-de-amizade-comercio-e-navegacao-entre-o-brasil-e-o-japao/>. Acessado em: 03/01/2023.

SILVA, Jaime (letra/música); TEIXEIRA, Neuza (letra/música). *O Pato*. Canção, circa 1945.

TATIT, Luiz. *O cancionista*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

Recebido em 01/12/2022.

Aceito em 15/02/2023