



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

Henrique Manenti Felisberto

*Hakuna Matata: uma análise descritiva das estratégias de tradução das canções de *O Rei*
Leão de 1994*

Florianópolis

2023

Henrique Manenti Felisberto

Hakuna Matata: uma análise descritiva das estratégias de tradução das canções de *O Rei*
Leão de 1994

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução.

Orientador: Prof. Dr. Werner Ludger Heidermann.

Florianópolis

2023

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

Felisberto, Henrique Manenti

Hakuna Matata : uma análise descritiva das estratégias de tradução das canções de O Rei Leão de 1994 / Henrique Manenti Felisberto ; orientador, Werner Ludger Heidermann, 2023.

108 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Tradução de Canção. 3. Estratégias de Tradução. 4. Peter Low. 5. Andrew Chesterman. I. Heidermann, Werner Ludger. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. III. Título.

Henrique Manenti Felisberto

Hakuna Matata: uma análise descritiva das estratégias de tradução das canções de *O Rei Leão* de 1994

O presente trabalho em nível de Mestrado foi avaliado e aprovado, em 16 de junho de 2023, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Profa. Marlova Gonsales Aseff, Dra.
Universidade de Brasília

Profa. Ketlyn Mara Rosa, Dra.
Universidade Federal de Santa Catarina

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução.

Insira neste espaço a
assinatura digital

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Insira neste espaço a
assinatura digital

Prof. Werner Ludger Heidermann, Dr.
Orientador

Florianópolis, 2023.

Dedico este estudo a minha mãe.

AGRADECIMENTOS

Muito obrigado.

Obrigado professor doutor Werner Heidermann por, desde o início, investir na ideia de orientar um mestrando com interesse em tradução de canções e por se preocupar não apenas com sua vida acadêmica, mas com seu bem-estar. Você foi o melhor orientador que um aluno poderia pedir.

Obrigado a minha amorosa amiga Natália Alves, que me agraciou com ideias e me apoiou incondicionalmente. Obrigado aos amigos que estiveram por perto para me ouvir falar sobre os estudos: Henrique Furlan e Marieli Machado. E aos de sempre, que moldam meu passado, presente e futuro: Ana Claudia Comin, Guilherme Borba, Guilherme Ramos, Igor Castro e Marília Dagostin.

Obrigado a todos os professores, colaboradores e colegas do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina que possibilitaram a realização deste estudo.

Obrigado às professoras doutoras Marlova Assef e Ketlyn Rosa, por sua disponibilidade para apreciar a dissertação e por suas sugestões pontuais.

Obrigado aos meus familiares: a minha vó Amélia (que já nasceu com nome de vó) pelas conversas e carinho, a minha madrinha Rosélia pelo interesse em tudo o que sempre fiz, e a minha tia Rosângela por estar sempre presente.

E, meu obrigado do tamanho do mundo para meus pais: a minha mãe, Silvana, que, mesmo não sendo da área, sempre debateu comigo sobre as aulas, os textos e todo e qualquer projeto que eu faça. Sem sua motivação, eu não chegaria até aqui. E a meu pai, Gilberto, que construiu, desde os meus primeiros dias, toda a base para que eu alcançasse meus objetivos.

Serei eternamente grato a todos vocês!

“I sang a hymn
To bring me peace
And then it came
A melody”

(Marina Diamandis)

RESUMO

Este estudo busca analisar as traduções do inglês para o português brasileiro das letras de seis canções apresentadas no filme *O Rei Leão* de 1994 com o objetivo de inferir sobre as estratégias de tradução utilizadas e sua efetividade quanto à mensagem passada e manutenção da estrutura das composições. Para isso, inicialmente explica-se alguns desafios enfrentados durante o ato de traduzir. A partir de então, desenvolve-se a noção do que configura uma canção e uma tradução de canção. Além disso, no contexto das canções aqui analisadas, é explicitado que elas estão contidas em uma obra cinematográfica e que a canção dialoga com as cenas do filme, acrescentando uma camada de dificuldade à tradução. Como aparato metodológico e possibilidade da análise, utilizou-se o Princípio do Pentatlo de Peter Low (2005), que consiste em cinco princípios pensados pelo estudioso que descrevem uma tradução harmônica de canções, sendo eles cantabilidade, sentido, naturalidade, ritmo e rima. Também foram considerados para a pesquisa os modelos de estratégias elencados em *Memes of Translation* de Andrew Chesterman (2016), que descrevem as estratégias sintáticas, semânticas e pragmáticas aplicadas às traduções em geral. Como resultado, foi possível observar que as traduções das canções de *O Rei Leão* apresentaram constância quanto sua preocupação em manter o sentido (significado) da letra fonte, pois as letras fazem parte da história e existe, por conta dos obstáculos que a tarefa impõe, a possibilidade de deturpação da narrativa se não bem articuladas. Para além, também houve um cuidado em se compor uma tradução que unisse uniformemente a dublagem às imagens exibidas, principalmente durante o canto dos personagens, com atenção especial às suas aberturas de boca.

Palavras-chave: tradução de canção; o princípio do pentatlo; memes de tradução; estratégias de tradução.

ABSTRACT

This study aims to analyze the translations from English into Brazilian Portuguese of the lyrics of six songs presented in the 1994 film *The Lion King* and has the objective of inferring about the translation strategies used and their effectiveness in terms of conveying the message and maintaining the structure of the compositions. In order to achieve this goal, some challenges faced during the act of translating are explained. Later, the notion of what is a song and a song translation is developed. In addition, in the context of the songs analyzed here, it is clarified that they are part of a cinematographic work and that the song dialogues with the scenes of the film, adding a layer of difficulty to the translation. As a methodological apparatus and to make the analysis possible, Peter Low's *The Pentathlon Principle* (2005) was used, which consists of five principles thought by the scholar that describe a harmonic translation of songs, namely singability, sense, naturalness, rhythm, and rhyme. Furthermore, the types of strategy listed in *Memes of Translation* by Andrew Chesterman (2016), which describe the syntactic, semantic, and pragmatic strategies applied to translations in general, were also considered for this research. As a result, it was possible to observe that the translations of the songs in *The Lion King* showed consistency regarding the maintenance of the meaning of the source material, since the lyrics are part of the story of the movie and there is, due to the obstacles that the task imposes, the possibility of misrepresentation of the narrative if the lyrics are incomprehensible. Moreover, care was taken when composing a translation that uniformly linked the voice acting to the displayed images, especially during the characters' singing, with special attention to their mouth openings.

Keywords: song translation; the pentathlon principle; memes of translation; translation strategies.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Bilheteria dos filmes do período de renascença da Disney	21
Figura 2 - Exemplo gráfico utilizado por Schopenhauer.....	50
Figura 3 - O nascimento de Simba	72
Figura 4 - O melisma em <i>Relatório Matinal</i>	81
Figura 5 - Zazu imita um abutre	82
Figura 6 - Animais indo à esquerda.....	89
Figura 7 - A movimentação da boca de Scar.....	92

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Primeira Estrofe de <i>A Banda</i>	15
Quadro 2 - Canções originais de <i>The Lion King</i>	19
Quadro 3 - Versões traduzidas das canções em <i>O Rei Leão</i>	19
Quadro 4 - Conjuntura da Pesquisa Conforme Terminologia de Saldanha e O'Brien.....	29
Quadro 5 - Primeira Estrofe de <i>Vamos Fugir</i>	37
Quadro 6 – Segunda Estrofe de <i>Applause</i>	37
Quadro 7 – Comparação entre <i>Starman</i> e <i>Astronauta de Mármore</i>	38
Quadro 8 – Comparação entre <i>Dragostea Din Tei</i> e <i>Festa no Apê</i>	40
Quadro 9 – Comparação entre <i>Shallow</i> e <i>Juntos</i>	41
Quadro 10 – Comparação entre <i>Too Little Too Late</i> e <i>Acepto que No Puedes Volver</i>	44
Quadro 11 – Trecho do refrão de <i>Delicate</i>	45
Quadro 12 – Estratégias Sintáticas	60
Quadro 13 – Estratégias Semânticas	61
Quadro 14 – Estratégias Pragmáticas	63
Quadro 15 - Comparação entre <i>Circle of Life</i> e <i>Ciclo Sem Fim</i> , primeira estrofe	73
Quadro 16 – Comparação entre <i>Circle of Life</i> e <i>Ciclo Sem Fim</i> , segunda estrofe	74
Quadro 17 – Comparação entre <i>Circle of Life</i> e <i>Ciclo Sem Fim</i> , refrão.....	76
Quadro 18 – Comparação entre <i>The Morning Report</i> e <i>Relatório Matinal</i> , primeira estrofe ..	78
Quadro 19 – Comparação entre <i>The Morning Report</i> e <i>Relatório Matinal</i> , refrão	79
Quadro 20 - Comparação entre <i>The Morning Report</i> e <i>Relatório Matinal</i> , segunda estrofe ...	83
Quadro 21 – Comparação entre <i>I Just Can't Wait To Be King</i> e <i>O Que Eu Quero Mais É Ser Rei</i> , primeira parte	84
Quadro 22 – Comparação entre <i>I Just Can't Wait To Be King</i> e <i>O Que Eu Quero Mais É Ser Rei</i> , segunda parte.....	85
Quadro 23 – Comparação entre <i>I Just Can't Wait To Be King</i> e <i>O Que Eu Quero Mais É Ser Rei</i> , terceira parte.....	87
Quadro 24 – Comparação entre <i>I Just Can't Wait To Be King</i> e <i>O Que Eu Quero Mais É Ser Rei</i> , última parte.....	88
Quadro 25 – Comparação entre <i>Be Prepared</i> e <i>Se Preparem</i> , primeiras estrofes.....	90
Quadro 26 – Comparação entre <i>Be Prepared</i> e <i>Se Preparem</i> , primeiro refrão.....	91
Quadro 27 – Comparação entre <i>Be Prepared</i> e <i>Se Preparem</i> , últimas estrofes.....	92
Quadro 28 – Comparação entre <i>Be Prepared</i> e <i>Se Preparem</i> , segundo refrão	93

Quadro 29 – Comparação entre as duas versões de <i>Hakuna Matata</i> , refrão.....	94
Quadro 30 – Comparação entre as duas versões de <i>Hakuna Matata</i> , a história de Pumba.....	95
Quadro 31 - Comparação entre <i>Can You Feel The Love Tonight</i> e <i>Nesta Noite O Amor Chegou</i>	96

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
1.2 OBJETIVOS	20
1.3 JUSTIFICATIVA	20
1.3.1 A atualidade da hibridização e tradução de canções	22
1.4 PROBLEMA DE PESQUISA	26
2 METODOLOGIA	27
3 QUADRO TEÓRICO	31
3.1 O PRINCÍPIO DO PENTATLO	33
3.1.1 Cantabilidade	33
3.1.1.1 A sonoridade da língua	34
3.1.2 Sentido	39
3.1.3 Naturalidade	40
3.1.4 Ritmo	42
3.1.5 Rima	44
3.2 MEMES DE TRADUÇÃO	46
3.2.1 Fonte-Alvo	48
3.2.2 Equivalência	48
3.2.3 Intraduzibilidade	52
3.2.4 Livre vs. Literal	55
3.2.5 Todas-as-escritas-são-traduições	57
3.3 AS ESTRATÉGIAS DOS MEMES DE TRADUÇÃO	58
3.3.1 Estratégias Sintáticas	59
3.3.2 Estratégias Semânticas	61
3.3.3 Estratégias Pragmáticas	62
3.4 O CINEMA E A MÚSICA.....	64
3.5 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA	66
3.6 CONCEPÇÃO DE FIDELIDADE.....	68
4 ANÁLISE E DISCUSSÃO	71
4.1 CICLO SEM FIM.....	71
4.2 RELATÓRIO MATINAL	77
4.3 O QUE EU QUERO MAIS É SER REI.....	83

4.4 SE PREPAREM	90
4.5 HAKUNA MATATA.....	94
4.6 NESTA NOITE O AMOR CHEGOU.....	96
5 CONCLUSÃO.....	99
REFERÊNCIAS	104

1 INTRODUÇÃO

A realização de qualquer tradução não se limita apenas a um conjunto de regras pré-estabelecidas que devem ser seguidas cegamente pelo tradutor a fim de que não se perca nenhuma nuance semântica entre a língua de origem e a língua alvo. A preocupação excessiva com a manutenção dos significados originais de uma obra pode, inclusive, acarretar uma tradução estritamente correta semanticamente, porém totalmente intragável aos ouvidos do público que a receberá, comprometendo a sua compreensão.

Não existe, então, a tradução perfeita, visto que cada tradutor busca ser um intérprete das mensagens de uma obra para que elas sejam entregues a uma audiência com línguas, expressões e cultura completamente diferentes do público ao qual a mesma obra foi originalmente dirigida. Para alcançar tal feito, o tradutor se vê obrigado a fazer ajustes, concessões e acréscimos ao produto original de acordo com seu aprendizado em estudos de tradução, seu aprendizado empírico e de acordo com sua intuição, a qual compreende o gosto pessoal e não segue exatamente uma linha de raciocínio lógico. Em seu livro *Poética da Tradução*, Mário Laranjeira explica que “é o caso, por exemplo, dos trocadilhos, dos palíndromos que não podem ser traduzidos *stricto sensu*. Cabe ao tradutor usar o seu domínio dos instrumentos linguísticos e a sua criatividade para superar tais impasses” (LARANJEIRA, 2003, p. 42).

Essas noções acabam se tornando ainda mais evidentes quando aplicadas aos textos literários ou artísticos. Em sua obra *Memes of Translation*, Andrew Chesterman, ao descrever as normas que cerceiam o comportamento dos tradutores em uma tradução profissional, explica que “no caso de textos literários, é verdade que o objetivo da comunicação pode ser a criação de um efeito estético particular ao invés de (ou em adição a) uma dada mensagem” (CHESTERMAN, 2016, p. 77, tradução nossa)¹. Portanto, é natural que um texto literário fuja da literalidade para dar vazão à sensibilidade artística de uma obra quando traduzido, buscando transcrever o mesmo sentimento do original, porém não se limitando à equidade textual.

Logicamente, a tradução literária de qualquer texto possui seus próprios desafios em termos de significado e estrutura. Mesmo quando a tradução ocorre de forma livre, sem que precise se ater à sonoridade da língua ou tamanho do texto alvo, obstáculos são naturalmente

¹ “In the case of literary texts, true, the aim of the communication might be the creation of a particular aesthetic effect rather than (or in addition to) a given “message””.

impostos, seja pelas divergências gramaticais entre línguas, termos específicos aparentemente intraduzíveis, palavras inventadas pelo autor do texto original, metáforas de difícil interpretação, entre outros. Porém, quando espaço limitado e exigências quanto à fluidez textual entram em questão, o trabalho pode se tornar ainda mais intrincado, como é o caso da tradução de poesias.

É interessante ressaltar de antemão que, ao adentrarmos nesse nicho dos estudos de tradução, abortamos totalmente a ideia de literalidade. Apesar de existirem estudiosos que permeiam debates sobre a existência da tradução literal de qualquer texto que seja, quando falamos de tradução de poesias, a questão discutida é a sua tradutibilidade em si. Fomentando o debate, Laranjeira (2003, p. 29) defende que a poesia é passível de tradução e que tanto sua forma quanto seu conteúdo não devem ser desconsiderados ou desvencilhados em uma tradução.

Em decorrência da similaridade que carregam os gêneros textuais de poesia e canção, pode-se destacar que experiências semelhantes podem ser evidenciadas ao se traduzir letras de canções. Apesar de ambos os gêneros possuírem diferenças pontuais, visto que o texto poético está muito mais ligado à sua forma do que a letra de uma canção, ambos ressoam em consonância quando analisados sob diversos aspectos. Um dos exemplos notórios da aproximação entre poesia e canção acontece na canção *A Banda* de Chico Buarque. Na letra, é possível observar a preponderância da métrica característica de poemas clássicos com versos heptassílabos, situação em que cada verso dispõe de exatamente sete sílabas poéticas, sendo a última tônica, como mostra o exemplo abaixo:

Quadro 1 - Primeira Estrofe de *A Banda*

1	Es ¹ ta ² va à ³ to ⁴ a ⁵ na ⁶ vi ⁷ da
2	O ¹ meu ² a ³ mor ⁴ me ⁵ cha ⁶ mor ⁷
3	Pra ¹ ver ² a ³ ban ⁴ da ⁵ pas ⁶ sar ⁷
4	Can ¹ tan ² do ³ coi ⁴ sas ⁵ de a ⁶ mor ⁷

Fonte: Chico Buarque (1966)

Desta forma, é possível entender que, além de todos os desafios pertinentes a uma tradução literária, poesia e canção são gêneros textuais que partilham de uma mesma problemática: a dificuldade de se transferir significados para um texto alvo ao mesmo tempo em que se lida com aspectos que se referem, mas não se limitam, à métrica, rima e ritmo.

Agora, quanto à diferença entre canção e poesia, levando-se em consideração os aspectos citados, conforme Caetano Galindo evidenciava em seu livro *Bob Dylan – Letras*

(1961-1974) no qual se dispôs a traduzir as canções do referenciado cantor vencedor do prêmio Nobel de literatura de 2016:

Traduzir esses poemas segundo os critérios normais da tradução de poesia (com atenção a metro e rima, por exemplo) geraria vários problemas. O primeiro deles advém do fato de que a métrica e até as rimas das canções são estabelecidas em função de como elas foram cantadas. Os critérios não são os mesmos da poesia “de papel”, já que aqui o autor pode mostrar ao público como os textos devem ser escandidos, como devem soar. Está ao alcance de Dylan todo um mundo que as notações rítmicas mais radicais de um poeta como Gerard Manley Hopkins apenas vislumbravam. (GALINDO, 2017, p. 7)

Dito isto, estabelece-se que a maioria das canções contém entonação própria, ou seja, obedece às próprias regras de recitação. A este detalhe, Paulo Henriques Britto (2015, p. 102) explica que “a tradução do verso livre também requer atenção à forma, uma tarefa que se torna ainda mais difícil por ser necessário, antes de mais nada, determinar qual é a forma, não sendo ela previamente dada”.

Ainda, pode-se ressaltar que a música cantada, quando não reproduzida *a capella*², é um gênero multimodal que possui texto e som, representados respectivamente pela letra da canção e pelo instrumental. Sendo assim, o tradutor tem adicionalmente a tarefa de transcrever em palavras a narrativa que o instrumental também está fornecendo de forma que seja coerente e convirja com a letra original da canção.

Podemos encontrar na cultura pop um exemplo dessa nuance do instrumental. Na canção *You Are In Love* performada por Taylor Swift (2014), a letra narra o início de um romance e há um trecho em que se canta “Uma noite, ele acorda, expressão estranha em seu rosto. Para, e então diz: você é minha melhor amiga. E você entendeu o que isso era. Ele está apaixonado” (tradução nossa)³. No momento em que a palavra “para” é proferida, o instrumental, antes ornamentado, é reduzido a um único instrumento, produzindo um ar mais intimista à canção e um aumento de expectativa do ouvinte quanto à fala do personagem.

Detalhes como o exemplificado precisam estar sob observação constante do tradutor pois a escolha de qualquer palavra ou frase que não justificasse a repentina mudança no instrumental, mesmo que implicitamente, poderia soar incoerente para a história que a letra se propunha a contar e distanciar o público de chegada da sensação específica que o instrumental originalmente desejava transmitir.

² Locução adverbial de etimologia italiana que significa “sem acompanhamento de instrumentos musicais”. Fonte: Michaelis, © 2000-2019. Editora Melhoramentos Ltda. © 2019 UOL, disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/>>, acesso em 30 abr. 2019.

³ “One night he wakes, strange look on his face. Pauses, then says, “you’re my best friend”. And you knew what it was. He is in love”.

Peter Low (2017) argumenta em seu livro *Translating Song* que a maior parte dos ouvintes durante seu primeiro contato com uma canção observa primariamente sua sonoridade como um todo, enquanto a letra serve como um pano de fundo que acompanha a melodia. Porém, também destaca que isso depende de cada canção em particular e que a letra da canção pode servir de grande propósito:

Muitas canções dependem fortemente das palavras para contar histórias ou piadas; e o *frisson* singular das canções mais arrebatadoras surge do misterioso casamento de uma frase verbal e de uma musical. Algumas sobreviveram unicamente através de seus textos - como os antigos poemas líricos gregos cuja música foi perdida há muito tempo. (LOW, 2017, p. 7, tradução nossa)⁴

O casamento entre texto e som, sendo assim, nem sempre é regular e em determinados momentos o primeiro pode se opor ou transpor o segundo e vice-versa. Ambos os casos, entretanto, são passíveis de observação por parte do tradutor para que a transcrição para uma língua alvo mantenha a intenção, ou a essência da intenção, da estrutura original.

No objeto de estudo deste trabalho, todavia, acrescenta-se a imagem como recurso narrativo à fórmula do gênero musical, comumente evidenciada em videoclipes, shows e musicais. Durante a realização de um musical cinematográfico, por exemplo, a consonância entre o que acontece em uma cena e a história que está sendo contada na letra da canção possuem a proposta de formar unicidade e criar reações específicas no espectador, que agora passa a absorver a canção de forma quase sinestésica⁵.

O trabalho do tradutor, nesse sentido, exige um cuidado adicional com a escolha de palavras para que façam sentido com o que está em cena, pois transportar significados para versos posteriores ou anteriores pode comprometer a sincronia entre imagem e canção e tornar a experiência do musical menos próxima à que originalmente se dispõe.

Esclarecidos todos estes pontos, é importante enfatizar que tipo de tradução de canção este estudo irá abordar. De acordo com Britto, existem três possíveis cenários tradutórios quando se fala de canção:

(1) B é um texto em prosa ou verso que tenta recriar o significado dos versos da letra de A, mas que não pode ser cantado na melodia de A;

⁴ “Many songs rely heavily on words, in order to tell stories or jokes; and the particular *frisson* of the most heart-breaking songs arises from the mysterious marriage of a verbal phrase and a musical one. Some have survived solely through their texts - such as the ancient greek lyric poems whose music was lost long ago”.

⁵ Sinestesia é a “relação estabelecida de forma espontânea entre sensações de caráter diferente, na qual um estímulo, além de provocar a sensação habitual e normalmente localizada, origina uma sensação subjetiva de caráter e localização diferentes, como um perfume evocando uma cor, um sabor evocando uma imagem”. Fonte: Michaelis, © 2000-2019. Editora Melhoramentos Ltda. © 2019 UOL, disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/>>, acesso em 01 mai. 2019.

- (2) B é uma letra de música que pode ser cantada na melodia de A, mas que não tem necessariamente o mesmo significado de A;
- (3) B é uma letra de música que pode ser cantada na melodia de A, e que tenta recriar o significado de A. (BRITTO, 2019, p. 85)

Como fora possível perceber, pela natureza do objeto de estudo aqui utilizado e para que seja possível realizar sua análise, esta pesquisa corresponderá ao terceiro cenário descrito por Britto, afinal, busca-se nas canções, de alguma forma, passar a mesma mensagem que as músicas originais trazem, principalmente por se tratar de canções que tecem o fio narrativo de uma película, em que uma alteração inadequada dos significados das letras pode acabar por corromper o enredo.

Em relação às canções supracitadas, elas se encontram no filme base no qual as análises deste trabalho se apoiarão. Como objeto de estudo para esta pesquisa, optou-se por se utilizar as canções originais e suas versões brasileiras presentes no longa-metragem animado *The Lion King* (1994), em português-brasileiro *O Rei Leão* (1994), bem como em sua trilha sonora intitulada *The Lion King - Original Motion Picture Soundtrack* (1994).

A animação teve seu primeiro lançamento em 1994 e, resumidamente, narra a história do jovem leão Simba, filho de Mufasa, o rei da selva, que passaria o título real ao seu filho após sua morte. Entretanto, Mufasa acaba sendo morto pelo seu irmão Scar, tio de Simba, que ansiava em tomar seu lugar como legítimo herdeiro do trono. Após a morte de seu pai, Simba é expulso do reino pelo seu tio e constitui um vínculo afetivo com um marsupial chamado Timão e um javali chamado Pumba, com quem permanece até sua idade adulta. Após seu reencontro com uma velha amiga chamada Nala, por quem por fim se apaixona, ele é convencido a retornar à sua terra e recuperar o título de rei da selva que é seu por direito hereditário.

As canções que compõem o estudo têm forte influência da cultura africana, visto que a história se passa em tal continente, e trazem alguns trechos cantados em zulu, uma das línguas oficiais da África do Sul. No quadro a seguir se encontra a relação das canções originais e suas versões traduzidas.

Quadro 2 - Canções originais de *The Lion King*

Canção Original	Intérpretes
Circle of Life	Carmen Twillie, Lebo M. & Mbongheni Ngema
I Just Can't Wait To Be King	Jason Weaver, Rowan Atkinson & Laura Williams
Be Prepared	Jeremy Irons, Cheech Marin & Whoopi Goldberg
Hakuna Matata	Nathan Lane, Ernie Sabella, Jason Weaver, & Joseph Williams
Can You Feel the Love Tonight	Joseph Williams, Sally Dworsky, Nathan Lane, Ernie Sabella e Kristle Edwards

Fonte: The Lion King - Original Motion Picture Soundtrack (1994)

Quadro 3 - Versões traduzidas das canções em *O Rei Leão*

Canção Traduzida	Intérpretes
Ciclo Sem Fim	Kika Tristão & Lebo M.
O Que Eu Quero Mais É Ser Rei	Pádua Moreira, Bruno Miguel & Nanná Tribuzy
Se Preparem	Jorgeh Ramos, Hércules Fernando & Carmem Sheila
Hakuna Matata	Pedro Lopes, Mauro Ramos, Bruno Miguel & Garcia Júnior
Nesta Noite o Amor Chegou	Garcia Junior, Pedro Lopes, Mauro Ramos, Kika Tristão & Nanná Tribuzy

Fonte: O Rei Leão - Trilha Sonora Em Português (1994)

Todos os versos em inglês das canções originais citadas foram compostos por Elton John e Tim Rice. As versões brasileiras foram traduzidas por Eliana Estevão, Alfredo Marco, Telmo Perle Münch, Marcelo Coutinho, Renato Lopez, Javier Porton e Maurício Seixas.

Em 2003, a Disney relança o longa-metragem em uma edição especial com dois DVDs que apresenta o filme original e uma nova versão que modifica a cena em que Zazu, um calau mordomo de Mufasa, relata os acontecimentos do dia ao seu rei. Originalmente, há um diálogo entre o pássaro e o leão, porém, na versão editada, o diálogo é substituído por uma canção cantada por Zazu e Simba. Toda a cena foi redesenhada para se adequar à canção que se chama *The Morning Report* e é interpretada por Jeff Bennett, James Earl Jones & Evan Saucedo, enquanto a versão brasileira se chama *Relatório Matinal* e tem como intérprete Gustavo Pereira, Pádua Moreira e Paulo Flores, com adaptação de Dom Félix Ferrá. A canção original está presente no disco *The Lion King - Special Edition Soundtrack*, lançado em 2003, e a sua versão traduzida faz parte da versão nacional do disco, intitulado *O Rei Leão - Edição Especial* e lançado no Brasil no mesmo ano. A canção foi criada em 1997, três anos após o lançamento do primeiro filme, e possui autoria atribuída a Elton John e letra original de Tim Rice e desde então faz parte do cânone da obra.

Por ser pertinente à narrativa e apresentar elementos que fornecem respaldo para análise, a canção inédita também servirá de objeto de estudo.

1.2 OBJETIVOS

O objetivo geral desta pesquisa é comparar as letras em inglês das canções de *O Rei Leão* (1994) com as letras em português brasileiro e definir de que forma ambas se equiparam semanticamente.

Nos objetivos específicos, buscar-se-á, de acordo com critérios para tradução de canções estabelecidos por Peter Low (2005) e as descrições de modelos de tradução criados por Andrew Chesterman (2016), analisar quais estratégias de tradução aparecem com frequência nas versões brasileiras das canções.

Ainda, pretende-se analisar como as imagens cinematográficas, em consonância com a canção, podem influenciar na tradução das letras e inserir obstáculos os quais inexitem em uma tradução que não contém tal intermedialidade, ou seja, busca-se analisar de que forma o conteúdo visual das cenas interfere na migração de significados.

1.3 JUSTIFICATIVA

A ideia de realizar uma dissertação de mestrado sobre traduções de canção partiu basicamente de dois princípios: o interesse pessoal no tema e a contribuição subsequente para ampliação e disseminação do assunto no ambiente acadêmico.

O jogo estratégico que é traduzir uma canção e tentar manter a mensagem transmitida pelos compositores originais é uma problemática pouco abordada em território nacional. Existem, entretanto, pesquisas estrangeiras que se dedicam a analisar e descrever as estratégias de tradução das canções em diferentes obras, mas ainda há uma lacuna no que se refere às descrições dos aspectos tradutórios de canções estrangeiras para o português brasileiro.

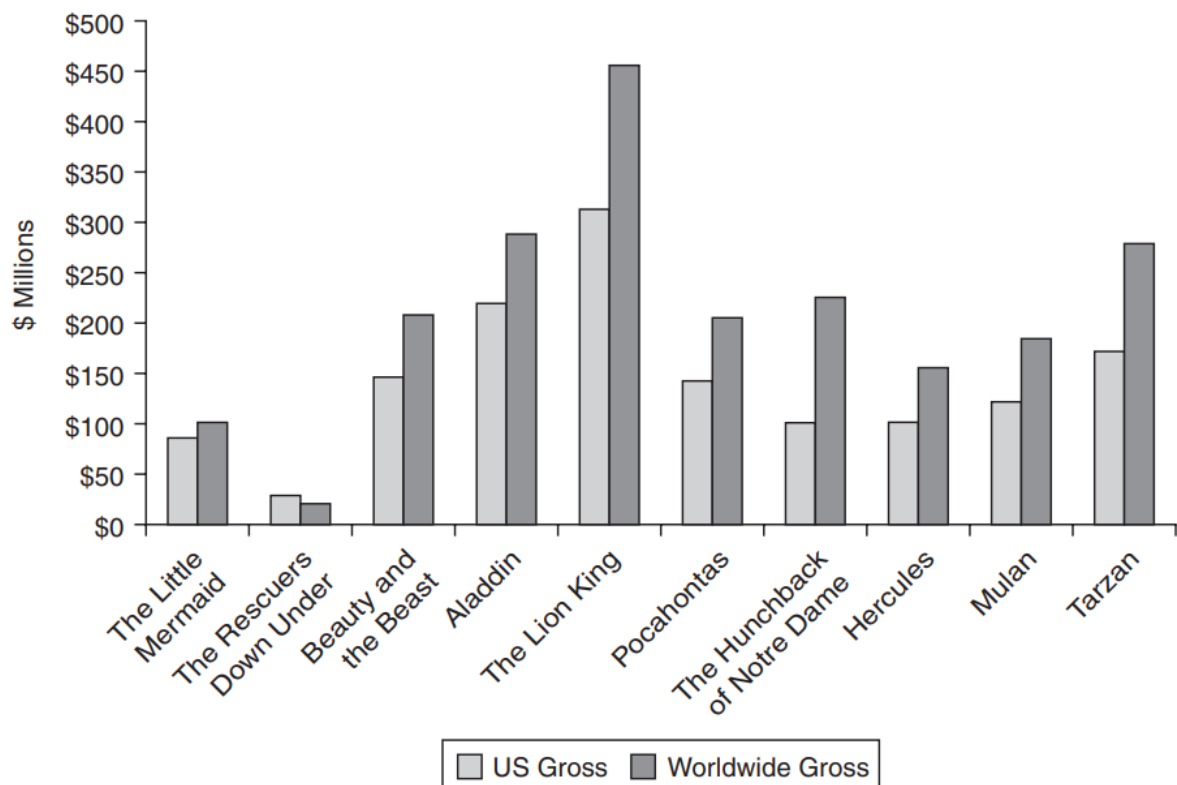
Além disso, traduzir canções sempre fora tema de grande fascínio durante minha infância, o que me levou a praticar a arte da escrita e desenvolver, de certa forma, um raciocínio lógico ao tentar encaixar as palavras como num quebra-cabeça, de forma que fizessem sentido. Mais tarde, na vida adulta, essa atividade se tornou um hobby, levando-me a criar um acervo com as mais diversas traduções de músicas populares principalmente de origem norte-americanas e inglesas. Ademais, o apreço pela academia também me seguiu desde o início de minha vida estudantil.

Visando, então, unir ambas as paixões, resolvi analisar dissertações e teses que falassem sobre traduções de canções no Brasil, encontrando pouquíssimos resultados. Natanael Rocha, por exemplo, em sua dissertação de mestrado em que analisa algumas traduções da canção *Garota de Ipanema* sob a ótica do Sistema de Transitividade, destaca 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. (ROCHA, 2013, p. 28)

Para mais, a escolha do objeto de estudo *O Rei Leão* de 1994 não se deu por devoção à obra, mas sim pela carga cultural que ela carrega por gerações, evidenciada pelo fenômeno de bilheteria do filme em relação às outras animações do período de renascença da Disney (que compreende o final dos anos 80 e início dos anos 90):

Figura 1 - Bilheteria dos filmes do período de renascença da Disney



Fonte: Chris Pallant, 2011.

Em 2019, foi lançada uma nova versão da animação que arrecadou aproximadamente 1,663 bilhão de dólares em bilheteria no mundo todo, adquirindo o status de uma das maiores bilheterias mundiais. Embora esta versão não componha o escopo deste estudo, pois

apresentou algumas alterações nas canções tradicionalmente conhecidas, é inegável que ela reitera o impacto permanente e geracional de *O Rei Leão*.

Mas não se trata apenas de seu sucesso financeiro e cultural: por se tratar de um produto bastante comercial, o filme é pouco analisado em contextos acadêmicos, embora seja extremamente conhecido, e um dos meus objetivos pessoais com esta dissertação, para além de trazer à tona conceitos no que se referem a traduções de canção bem como divulgar o tema que ainda é pouco evidenciado na academia, é aproximar a cultura popular deste ambiente que por vezes a subjuga. E, finalmente, espera-se estabelecer novas sugestões de pesquisa que ajudarão profissionais brasileiros a entender melhor o processo tradutório de uma canção.

1.3.1 A atualidade da hibridização e tradução de canções

Para além da justificativa de que a tradução de canção é um tema abundante, porém pouco explorado, há de se verificar também uma movimentação que vem ocorrendo mundialmente entre lançamentos de músicas: a mescla de idiomas em uma única canção de forma a aproximá-las de um público mais abrangente. Apesar de ter nascido na década de 90, esta movimentação já acontecia na película de *O Rei Leão* (1994), pois o projeto trazia em seu contexto canções híbridas.

Comprovadamente, a música desperta reações químicas de prazer no organismo humano, mesmo que em sua composição não haja qualquer letra. Contudo, em relação às músicas cantadas, é sabido que nas últimas décadas aquelas cuja letra tem o inglês como idioma principal vinham dominando o mercado fonográfico. Seja através da venda de vinis, CDs, em filmes nacionais ou internacionais, ou em reproduções radiofônicas, a música estrangeira sempre tivera destaque em países cujas línguas oficiais não são o inglês. Desblache (2019) justifica esse fenômeno apresentando duas possibilidades que se somam: primeiramente, as canções mais populares em inglês possuem poucas palavras em sua estrutura, e estas tendem a se repetir como forma de garantir a assimilação sonora por parte de seu ouvinte. Segundamente, a própria morfologia da língua inglesa mostra que em seu vocabulário básico existem diversas palavras monossilábicas, e isso se reflete, inclusive, nos títulos das canções, sendo alguns exemplos *Let it Be* (1970) dos The Beatles, *Bad* (1987) do Michael Jackson, *Where Is the Love?* (2003) dos Black Eyed Peas, *Gives you Hell* (2008) do The All-American Rejects e, mais recentemente, *Rain on Me* (2020) de Lady Gaga e Ariana Grande. E mesmo em canções nas quais os títulos não contêm apenas uma sílaba, é possível

constatar que a parte mais conhecida se trata de um trecho monossilábico – como no refrão de *Budapest* (2014), em que George Ezra utiliza uma interjeição melódica para, em seguida, enunciar algumas vezes “I’d leave it all” – ou repetitivo – como no refrão de *Bad Romance* (2009), em que Lady Gaga repete por diversas vezes, também após uma interjeição, “caught in a bad romance”. Claro que tanto a melodia da letra cantada quanto seu instrumental possuem papel importante na popularização de uma canção, mas sua repetição lírica ajuda aquela melodia inicial a chamar a atenção de quem a ouve de forma mais instantânea e duradoura.

Partindo deste argumento, Desblache (2019) explica que a dificuldade de solidificação de canções fora do contexto anglo-saxônico pode se relacionar ao fato de que línguas românticas tendem a ter palavras maiores, o que dificultaria a memorização e disseminação destas canções, pois não traria a rapidez de assimilação que letras mais concisas proporcionam. Algumas canções que, apesar de terem alcançado sucesso internacional em um cenário infrutífero, corroboram com o que a autora aborda são *La Bamba* (1958) de Ritchie Valens, *Kilouni* (1992) de Khaled, *Macarena* (1993) de Los Del Rio e *Ai Se Eu Te Pego* (2011) de Michel Teló, entretanto, sejam elas cantadas em árabe, espanhol ou português, os motivos pelos quais alcançaram status global estão além de suas línguas e necessitam de um contexto histórico para que se compreenda.

Apesar deste cenário pouco convidativo para canções estrangeiras, vem se observando na última década uma movimentação de inserção de línguas latinas e asiáticas no mercado fonográfico mundial. Segundo Desblache (2016, p. 42) “do k-pop ao j-pop, cantopop ou pop latino, tem havido um interesse crescente em gêneros híbridos e canções em linguagens diferentes do inglês. O crescimento da música latino-americana no mundo também tem sido exponencial desde 2017”.⁶

O k-pop, por exemplo, anteriormente era conhecido apenas na Ásia. Por conta do acesso cada vez mais facilitado à internet, as músicas deste gênero se espalharam pelo mundo todo. Em se tratando da hibridização que a autora aborda, é importante ressaltar que várias destas canções, apesar de serem cantadas por grupos coreanos, possuem trechos e títulos em inglês. Os próprios grupos de k-pop têm nomes em inglês ou siglas fáceis de decorar (como BTS, Black Pink, Girls Generation, Super Junior) para apresentar uma qualidade mais internacional. Contudo, o grosso das letras ainda é cantado em coreano, uma língua

⁶ “From K-pop to J-pop, Cantopop or Latin pop, there has been a growing interest in hybrid genres and songs in languages other than English. Latin American music’s growth in the world has also been exponential since 2017.”

completamente distante do inglês. A diferença entre idiomas é uma grande barreira para os fãs internacionais, pois, como se sabe, o estudo de coreano não é algo tão comum no ocidente, além de ser um idioma complexo, tornando mais difícil que se assimile sua pronúncia e escrita. Já o inglês é um idioma de comum aprendizagem, por isso, tornou-se um dos pré-requisitos universais no trabalho destes grupos. No k-pop, o fato de alguns versos estarem em inglês torna mais fácil o entendimento, principalmente para os fãs ocidentais, que normalmente cantam com clareza tais trechos.

Sendo assim, as músicas deste gênero híbrido de inglês com coreano costumam viralizar. Há casos que os trechos com tal idioma ficam esteticamente melhores, encaixando-se melhor na melodia e, no fim, acabam sendo usados. Por fim, virou tradição no k-pop a maioria das canções dispor de alguma parte em inglês em sua composição e, devido à viralização desse ato, pode-se observar o surgimento de diversas músicas no mercado com tais características.

Em 2012, por exemplo, o hit *Gangnam Style* de Psy, surgiu como predecessor da explosão do k-pop, fora o primeiro vídeo a chegar à marca de um bilhão de visualizações no YouTube e passou anos no primeiro lugar dos vídeos mais assistidos do site. A canção acabou sendo um excelente catalisador para que o k-pop, que surgiu em 1992, fosse difundido para fora da Coreia do Sul.

Mais recentemente, um dos grupos mais conhecidos do gênero k-pop, o BTS, alcançou o topo das paradas mundiais e teve a música mais ouvida nas primeiras 24 horas de seu lançamento no Spotify com sua canção *Butter* em 2021, além de quebrar o recorde no YouTube de mais espectadores simultâneos na estreia do videoclipe com a mesma música, desbancando seu próprio recorde anterior com a música *Dynamite* em 2020. Refletindo o sucesso do BTS, o grupo BLACKPINK abriu o festival de música Coachella 2019. Fora a primeira vez na história que um grupo feminino de K-pop – ou um grupo de k-pop no geral – se apresentou em um festival americano, lotando o show de fãs e admiradores. Tais grupos, enfim, conseguiram a proeza de desbancar recordes e alcançar a mesma visibilidade que artistas de língua inglesa consagrados como The Beatles, Michael Jackson, Madonna, entre muitos outros, alcançaram em anos passados.

No filme *O Rei Leão* (1994) e em seu relançamento em 2019, por ser ambientado em uma espécie de selva africana, a introdução do idioma zulu fora bastante emblemática. A exemplo, o trecho inicial de *Circle of Life*, música de abertura do filme, é todo cantado em zulu e jamais é traduzido para outros idiomas em suas versões dubladas. Além disso, tal

canção foi nomeada ao Oscar para perder somente para outra composição do mesmo filme, intitulada *Can You Feel the Love Tonight*.

No cenário latino-americano, podemos observar o alavancamento de artistas brasileiros e de língua hispânica. Nas últimas décadas, Shakira fora o maior nome de cantora hispânica falante a ter músicas em inglês e espanhol a alcançar o topo de paradas internacionais. Mais recentemente, o *reggaeton* fora o gênero que apresentou a música latina para o mundo, sendo a música *Despacito* (2017) dos cantores porto-riquenhos Luis Fonsi e Daddy Yankee a mais notória neste quesito, que, apesar de já fazer sucesso na versão original na América Latina, tornou-se um viral às vésperas do verão norte-americano, quando o cantor Justin Bieber fez a participação do remix, cantando em inglês e em espanhol. A música também fora uma das poucas canções em espanhol a alcançar o topo da Billboard, revista renomada que publica os *charts* dos maiores hits mundiais. Além destes, J Balvin, cantor colombiano, e Willy William também conseguiram bons feitos com sua canção *Mi Gente* (2018), espalhando mais ainda o fenômeno da hibridização.

Em solo nacional, a cantora Anitta acaba sendo o maior expoente do pop brasileiro em mercados dominados pela língua inglesa. A cantora iniciou sua carreira no funk carioca, e alcançou sucesso nacional com seu single intitulado *Show das Poderosas* (2012), a partir de então, após se consolidar como artista em solo brasileiro, passou a desenvolver estratégias para se lançar da América Latina para o mundo. Começara aprendendo espanhol e cantando músicas naquele idioma, após, aprendera inglês e, desde então, conseguira alguns feitos, dos quais citar-se-á apenas três: fizera parceria com o Dj Alesso e lançara a música *Is That For Me* (2017), participara da canção intitulada *Faz Gostoso* (2019) do álbum *Madame X* de Madonna – música de gênero híbrido, em que o refrão é cantado em português por Madonna e Anitta, contém também versos em inglês cantados por ambas e o estilo predominante do instrumental lembra o funk carioca -, e, recentemente, fora notícia no mundo todo ao atingir o status de artista internacionalmente reconhecida ao alcançar o primeiro lugar do Spotify Global com sua canção em espanhol chamada *Envolver* (2022). Há, neste último caso em específico, uma exemplificação clara do movimento que Desblache citara, em que uma artista brasileira, falante nativa de português, lança uma música em espanhol que alcança o topo das paradas em todo o mundo, disseminando-se, também, em países de língua inglesa.

Para além de todo esse trâmite cultural, Desblache (2019) relata que ainda boa parte das pessoas gostam de ouvir músicas em seu idioma de origem, e que “canções incluídas em

filmes blockbusters são, sem dúvida, todas adaptadas aos mais altos padrões. Crianças comumente cantam canções de *O Rei Leão*, *Frozen* e outros em sua língua nativa.”⁷ Desta forma, além do gosto pelo idioma nacional, o tratamento diferenciado dado ao gênero musical também existe pelo fato de que a canção neste tipo de obra traz mensagens que precisam, imprescindivelmente, ser compreendidas para que se dê continuidade ao fio narrativo. É necessário, por exemplo, que o público entenda o que a princesa Elza em *Frozen* está cantando em *Livre Estou* (2013) para que possa compreender integralmente sua solidão e o porquê de deixar o reino de sua família para trás. Caso a música *Let It Go* (2013) não fosse traduzida para o público brasileiro, parte da trama ficaria comprometida no filme dublado.

1.4 PROBLEMA DE PESQUISA

Por conta de fatores como instrumental, letra e imagem, as traduções de canções de filmes parecem estabelecer novos níveis de dificuldade quanto à migração de significados entre a obra original e a sua versão traduzida. Sendo assim, quais foram os artifícios tradutórios utilizados na tradução das canções de *O Rei Leão* (1994) e seus impactos nas mensagens contidas explícita e implicitamente nas letras das canções originais?

⁷ “Songs included in blockbuster films are, of course, all adapted to very high standards. Children commonly sing songs from *The Lion King*, *Frozen* and others in their native tongue.”

2 METODOLOGIA

No percurso de uma pesquisa, seja ela qualitativa ou quantitativa, os pesquisadores se deparam com reflexões significativas acerca da melhor forma de abordar seu objeto de estudo. Em se tratando de pesquisa no campo dos Estudos da Tradução, tais questionamentos se mostram ainda mais pertinentes por conta de sua fácil mesclagem com outras áreas de estudos. Sendo assim, tendo em vista seu caráter não-limitante, Tymoczko (2005), em sua tentativa de se aproximar de uma definição da palavra tradução, explica que os estudiosos e pesquisadores se encontram num campo que irá permanecer aberto por conta de seu próprio conceito. Além disso, a forma de se fazer pesquisa se difere de outros campos pelo seu caráter paradoxal, pois “se o conceito de tradução é aberto ou difuso, então as descobertas da maioria das pesquisas terão aspectos abertos (ou, inversamente, limites estreitos de aplicabilidade) e o campo como um todo nunca poderá atingir uma natureza totalmente delimitada” (TYMOCZKO, 2021, p. 1085, tradução nossa).⁸

É possível entender, entretanto, que o conceito aberto da disciplina não a faz com que apenas tanja outros campos de forma que se torne ilegítima, mas sim que penetre e passeie por esses campos trazendo consigo uma nova perspectiva para assuntos dado como encerrados ou para a criação de novas metodologias. Holmes (1988), em seu artigo *The Name and Nature of Translation Studies* no qual ponderava sobre o nome da disciplina, abordava esse caráter transdisciplinar explicando que, apesar de a tradução comumente estar nos interesses de filósofos, literários e alguns linguistas, após a Segunda Guerra Mundial, estudiosos das mais diversas áreas adjacentes e remotas, como os matemáticos, voltaram suas atenções para a mesma, trazendo consigo seus próprios métodos.

Apesar de se tratar de uma interdisciplina, uma pesquisa não pode surgir do vácuo de informações, necessitam que o pesquisador possua conhecimentos previamente adquiridos. Em relação a isto, Williams e Chesterman (2002), em seu livro *The Map*, elucidam algumas questões que auxiliam no desenvolvimento de uma metodologia mais sólida. Uma delas diz respeito ao nível de conhecimento sobre determinado assunto que o pesquisador necessitaria ter antes de engajar em uma pesquisa, seja ela de qualquer natureza. Naturalmente, os autores dissertavam acerca de pesquisas no campo da tradução, mas, devido à transdisciplinaridade do campo, seus preceitos não se limitam a ele:

⁸ “If the concept of translation is open or fuzzy, then the findings of most research will have open aspects (or, conversely, narrow limits of applicability) and the field as a whole cannot ever achieve a fully circumscribed nature”.

É difícil, senão impossível, apreciar os processos de pensamentos, escolhas, contrastes e mecanismos envolvidos na tradução se você mesmo jamais se engajou no próprio processo. Teoria e prática são tão inseparáveis nos Estudos da Tradução quanto em todos os outros campos da atividade humana. (WILLIAMS; CHESTERMAN, 2002, p. 2, tradução nossa)⁹

A partir dessa lógica, é possível inferir que um pesquisador que não possua conhecimento ao menos intermediário-avançado em francês, não seria o mais adequado para realizar uma pesquisa sobre a tradução das canções do musical *Les Misérables* de 1985 para qualquer língua que a obra tenha sido adaptada, por exemplo.

Além disso, Williams e Chesterman (2002, p. 2) descrevem alguns pressupostos que pesquisadores em Estudos da Tradução precisam levar em consideração logo na concepção da ideia de um projeto de pesquisa e, entre a verificação e validade dos trabalhos acadêmicos, é dito que “interesse pessoal e entusiasmo pelo seu assunto são vitais se você quiser fazer disso um sucesso”.¹⁰

Sendo assim, tendo como base os interesses pessoais de seu próprio autor, o projeto de pesquisa deve tomar um caráter pragmático. Dito isto, a proposta metodológica desta pesquisa será a de analisar como a tradução das letras das canções do filme, levando em consideração suas limitações e as estratégias utilizadas, pode ser afetada em diferentes níveis pelos obstáculos tradutórios que um trabalho desta ordem precisa transpor. Com o foco voltado totalmente para as letras das canções, os objetivos principais seriam o de verificar quais estratégias tradutórias foram possíveis de se realizar tendo como base (1) as leituras de Peter Low (2005) e seu Princípio do Pentlato, que aborda a *cantabilidade*, senso, naturalidade, rima e ritmo encontrados na música original e suas evidências na obra traduzida e (2) as trinta estratégias de traduções conforme descritas por Chesterman (2016) em Memes de Tradução. Ainda, de acordo com os tipos de pesquisa em tradução descritos por Williams e Chesterman (2002), o trabalho é uma reflexão da tradução das canções através do contraste entre texto fonte e texto de chegada, além da comparação entre som e imagem, ou seja, trará uma abordagem comparativa.

Para clarificar o método de análise, evidencia-se seu passo a passo: primeiramente, será feita uma breve contextualização para se saber em que parte do enredo do filme a canção se encaixa. Logo após, apresentar-se-á os quadros com trechos da letra da canção que está em

⁹ “It is difficult, if not impossible, to appreciate the thought processes, choices, constraint and mechanisms involved in translation if you have never engaged in the process yourself. Theory and practice are as inseparable in Translation Studies as they are in all other fields of human endeavour”.

¹⁰ “Personal interest in and enthusiasm for your subject are vital if you want to make a success of it”.

pauta em sua versão em língua inglesa ao lado da sua versão em língua portuguesa-brasileira. A partir da amostragem, então, serão inferidos o grau de aparição dos princípios elencados por Low (2005) bem como o uso das estratégias de tradução descritas por Chesterman (2016).

Sendo assim, para esclarecer a conjuntura da pesquisa, utilizando-se da terminologia de pesquisa utilizada por Saldanha e O'Brien (2014), obtêm-se o quadro a seguir:

Quadro 4 - Conjuntura da Pesquisa Conforme Terminologia de Saldanha e O'Brien

Model	Letras originais e traduzidas das canções presentes em <i>O Rei Leão</i>
Framework	Análise de tradução de canções
Theory	O Princípio do Pentatlo e Memes de Tradução
Methodology	Comparativa/Avaliativa
Method	Qualitativo e quantitativo – análise de corpus/comparação de textos
Tools	Indexadores de palavras

Fonte: Elaboração própria (2022)

Esta metodologia permite uma abordagem mais pragmática sobre o objeto de estudo e se aproxima das qualificações acadêmicas e profissionais do autor da pesquisa, direcionando a busca no levantamento do corpus, eliminando pontos-cegos na elaboração do método e estabelecendo regras bem delimitadas para a análise.

Em relação à introdução da tradução intersemiótica no capítulo de Análise e Discussão, esta será brevemente discutida. Em se tratando de um musical cinematográfico, ao passo em que um espectador está ouvindo a canção, ele simultaneamente recebe impulsos visuais que têm conexão direta ou indireta com o que está sendo dito ou cantado. Sob esta nova perspectiva, o tradutor das canções de musicais filmicos ou de peças teatrais se vê em uma posição mais limitadora do que previamente havia sido estabelecido pelo próprio gênero musical. Segundo Williams e Chesterman (2002, p. 3, tradução nossa) a pesquisa “não se forma no vácuo: ela se relaciona com o que veio antes”¹¹, portanto, a partir do entrelaçamento entre semiótica e análise das letras de canções, será possível observar de que forma os obstáculos que a imagem impõe sobre a tradução influenciam na ênfase ou exclusão dos cinco princípios de Low (2005).

¹¹ “Your research isn’t taking place in a vacuum: it relates to what has gone before”.

Estabelecida a metodologia, deve-se salientar por fim que, diferentemente de diversos outros trabalhos na área da literatura, o levantamento de corpus para esta pesquisa encarou dois entraves importantes. Primeiramente, houve uma facilidade em se encontrar cópias tanto físicas quanto digitais da obra a ser analisada, principalmente por se tratar de um produto da cultura pop que continua em evidência desde seu lançamento. Informações quanto aos compositores das canções e de seus tradutores também puderam ser encontradas através deste material. Entretanto, em segundo lugar, os trabalhos acadêmicos para embasamento teórico no que diz respeito à tradução de canções ainda não correspondem a uma parcela significativa dos estudos em tradução, por consequência, a profundidade da pesquisa dependerá primordialmente do relacionamento do objeto de estudo com as teorias e estratégias abordadas até o presente momento ou do empréstimo de conceitos atrelados à tradução de poesias, visto que, embora tenham propósitos e apresentações diferentes, em sua essência, a canção e a poesia obedecem às métricas, ritmos e rimas estabelecidas no texto fonte. Inclusive, a possibilidade da ocorrência de empréstimos, como observado no desenvolvimento do projeto desta pesquisa, já era abordada por Holmes (1988) quando, ao ponderar sobre o nome da disciplina, também refletia sobre a questão da interdisciplinaridade dos Estudos da Tradução. E é destes empréstimos que surgem novas possibilidades, perspectivas e reflexões que são característicos deste campo.

3 QUADRO TEÓRICO

De forma a facilitar a compreensão e análise dos dados, esta seção apresenta as contribuições de estudiosos em tradução pertinentes à metodologia aplicada para postular sobre os seguintes assuntos: as formas de se traduzir a letra de uma canção, encontrada no Princípio do Pentatlo de Peter Low (2005, tradução nossa) e as escolhas tradutórias em função das descrições de estratégias sintáticas e semânticas encontradas nos Memes de Tradução de Andrew Chesterman (2016, tradução nossa).

A prática da tradução, por si só, é uma tarefa complexa. Demanda uma atividade mental grande para que se possa executar uma única tarefa: traduzir. Quando, então, soma-se a essa tarefa a função de adequar uma letra à sua melodia e música de fundo, com suas próprias notas, compassos e ritmos, o processo se mostra realmente desafiador. Para Peter Low (2005), a função de um tradutor de letras de canções é a mesma de um ilusionista, fazer com que o público-alvo acredite que o que está sendo cantado foi pensado originalmente daquela maneira, ou seja, criar a ilusão de que a letra traduzida, que deve servir ao instrumental e à sua própria melodia, fora originalmente criada com esse propósito e não se trata de uma tradução.

Com o propósito de exemplificar as estratégias que podem ser utilizadas para que se atinja esse objetivo, Low traz a palavra *skopos*, ideia do estudioso fundamentalista Hans J. Vermeer. Segundo Vermeer, *skopos* trata-se do objetivo que se quer alcançar com o texto-alvo, nesse sentido, toda a produção de uma tradução deve ser voltada ao efeito que se espera atingir em um público-alvo. Para exemplificar o termo, suponha que alguém está procurando em um website de música a tradução de uma canção em língua estrangeira para entender seu significado o mais puramente possível, visto que tal indivíduo não tem conhecimento da língua em que a canção original fora produzida, nesse caso, será procurada uma tradução literal da letra da canção, ou seja, o tradutor tinha como *skopos* a função de traduzir a letra sem se preocupar com sua melodia, sonoridade, ritmo, entre outros. Ao invés de uma tradução, por exemplo, o tradutor pode também ter como *skopos* uma retradução, um parafraseamento, uma adaptação, até mesmo uma reedição (LOW, 2005).

Low acredita que um foco na função textual da letra da canção deve ajudar o tradutor a sumarizar seus objetivos e produzir um conteúdo mais leal aos seus propósitos, visto que a tradução de letras de canções possui muitos obstáculos a serem perpassados. Entretanto, o autor traz a clara distinção, ainda focando no funcionalismo da questão, entre canções centradas na música, em que o instrumental é a partícula norteadora de toda a canção e a letra,

se houver, atua como emissor secundário, e canções logocêntricas, o *skopos* do tradutor de canções, em que a palavra é a parte central da obra, e todo o seu arredor, melodia, instrumental, notas e ritmo, servem-na.

Canções com enfoque em sua música exigem menos trabalho tradutório, visto que seu ouvinte, mesmo que estrangeiro, conseguirá captar sua essência através de seus sons elusivos, pois, nesse caso, a mensagem está incubada em seus próprios instrumentos. Enquanto isso, as canções logocêntricas exigem um trabalho de tradução minucioso, pois o ouvinte estrangeiro não terá acesso à concepção total da letra da música se não entender sua semântica. Claro, é possível que ainda se compreenda o sentimento que o instrumental está tentando produzir, todavia, esta compreensão será apenas uma parcela do que a canção tem a oferecer. Ainda é possível que o instrumental seja uma paródia da própria letra da canção, em que temos notas animadas e uma letra triste ou vice-versa, sendo assim, a falta da tradução da letra leva seu ouvinte a conclusões precipitadas sobre a própria canção.

Apesar de se pautar no estudo de funcionalistas que abordaram a temática da tradução para canções anteriormente, Low não concorda com todas as suas recomendações. Dyer-Bennet, a título de exemplo, ao tentar objetivar a tradução de canções com algumas estratégias, proferiu que o tradutor deve obedecer às repetições e rimas tais quais como são reproduzidas e estão ordenadas no original. Entretanto, acerca deste aspecto, Low explica que:

Um tradutor rígido ou irrefletido traduziria aquela linha sempre da mesma maneira, com a mesma frase do texto original. Seria uma boa prática normal. Entretanto, um tradutor mais flexível talvez às vezes escolha uma opção diferente. Se a linha contém, por exemplo, um verbo efetivo em particular para o qual nenhuma palavra do texto original é ideal, ele pode traduzi-lo de três maneiras diferentes em diferentes pontos da canção. O ganho em riqueza semântica, sem dúvida, superaria a perda de repetição estrutural. (LOW, 2005, p. 191, tradução nossa)¹²

Sendo assim, esta visão ratifica a ideia de *skopos* de Veermer, pois, ao escolher evitar as repetições do original em função da carga semântica mais adequada que uma alternância de palavras pode trazer ao texto-alvo, o tradutor está considerando todo o contexto ao qual a tradução se destina. Indubitavelmente, algumas concessões, seja na rima, no ritmo ou na mensagem das letras será perdida, outras emergirão da criação do novo texto, mas a média de

¹² “A rigid or unthinking translator would render that line always in the same way, with the same TL phrase. That would be normal good practice. But a more flexible translator may at times choose a different option. If the line contains, for example, a particularly effective verb for which no single TL word is ideal, one might choose to render it in three different ways at different points in the song. The gain in semantic richness would arguably outweigh the loss of structural repetition.”

todas as exclusões, permanências e criações pode ser satisfatória. É o que se verá na estratégia do Princípio do Pentatlo desenvolvida por Low.

3.1 O PRINCÍPIO DO PENTATLO

O Princípio do Pentatlo foi pensado, segundo Low, não apenas como forma de auxiliar os tradutores de canções a ampliar sua capacidade de produção nesse nicho focando no todo, mas também nas pequenas decisões que invariavelmente deverão fazer. Para nomear tais estratégias, fora usada uma metáfora.

A palavra Pentatlo remete ao pentatlo moderno, esporte olímpico em que os atletas, individualmente ou em equipe, devem enfrentar cinco categorias: hipismo, esgrima, natação, tiro esportivo e corrida. O(s) vencedor(es) são aqueles que alcançarem melhor pontuação geral, ou seja, possua a média mais alta. Low pensou nesse conceito ao descrever seus princípios pois, segundo o autor, a tradução de uma canção deve buscar o equilíbrio entre suas cinco modalidades para que o resultado seja criterioso e satisfatório. O autor reconhece que, assim como em uma prova de pentatlo, em que o atleta não necessariamente deve marcar mais pontos em uma categoria apenas, e sim se manter constante durante todo o percurso, na tradução de música o tradutor também deve escolher com parcimônia quais concessões, dentre os cinco princípios, deve fazer e quais escolhas deve priorizar.

Dito isto, a seguir apresenta-se os cinco critérios conforme descritos por Low para o Princípio do Pentatlo: a *cantabilidade* (tradução livre para o português do termo *singability*, fornecido por Low), que diz respeito aos deveres do tradutor quanto ao cantor; o *sentido*, que tem como ênfase o autor; a *naturalidade*, que diz respeito ao público; o *ritmo*, que são os deveres quanto ao compositor; e a *rima*, um pouco mais complexa.

3.1.1 Cantabilidade

Low (2005) define a cantabilidade como o critério mais funcionalista dentre os cinco, trata-se de entender que o *skopos* do texto alvo é que possa simplesmente ser cantado. O autor explica que é uma relação análoga às de traduções de textos dramáticos, em que a presença de uma força dramática, seja em forma de palavras rebuscadas, gestualidades ou figurinos, exprime o tom da obra. No caso da tradução de canção, trata-se de sua maneira de performar. Para isso, o tradutor precisa ter em mente qual é o propósito da letra original, qual emoção ela pretende exultar.

No caso de uma tradução do inglês para o português, o tradutor necessita de clareza para analisar as sílabas fortes de uma sentença - como será explorado no próximo subcapítulo - visto que o inglês é uma língua que é influenciada pela sua tonicidade fonética enquanto o português tem como influência rítmica as sílabas, ou seja, torna-se mais fácil comprimir as palavras na língua inglesa do que na língua portuguesa, e o tradutor precisa saber lidar com essa restrição.

Não obstante, também é necessário, na cantabilidade, que não se utilize palavras de transição (como preposições, pronomes oblíquos, artigos) em momentos em que a música pede um alongamento de nota. Partículas como “uns” ou “se” podem fazer com que a dramaticidade da canção perca sua força, além de dificultar o trabalho do cantor ao fazê-lo alongar demasiadamente uma palavra que mesmo na linguagem falada passa-se contraída.

Low também explica que certas palavras em uma canção podem ser enfatizadas ao serem cantadas, neste caso, a tradução deveria priorizá-las e tentar não as mover de lugar, buscando a maneira mais adequada de alcançar este feito. Tomemos como exemplo a canção *Weeds* de Marina and the Diamonds para o seu álbum *Froot* de 2013. Durante seu refrão, a cantora conta que o passado com seu amante sempre volta a florescer como erva-daninha (em inglês: *like weeds*), e então começa a repetir o termo que dá título à canção mais quatro vezes. Nesse caso, seria irresponsável utilizar qualquer outra palavra que não remetesse minimamente à figura da erva-daninha, visto que a cantora enfatiza por diversas vezes essa palavra em seu refrão. Ainda - embora não seja sempre o caso, como foi dito - a repetição deve ser preservada pois faz parte da dramatização da performance e procura exprimir a dor que sua locutora está sentindo.

Outros percalços ainda podem ser encontrados durante a tradução de uma canção, mas são questões referentes exclusivamente às traduções da língua inglesa à língua portuguesa. Para explicitá-las melhor, abre-se um parêntese na questão da cantabilidade com o próximo subcapítulo.

3.1.1.1 A sonoridade da língua

O Princípio do Pentatlo foi desenvolvido de forma a acoplar a linguagem de forma geral, entretanto, existem ainda especificidades designadas a cada língua que afetam diretamente cada um dos princípios. Em se tratando da cantabilidade de uma canção, há de se fazer uma clarificação entre línguas que advêm de raízes tão diferentes, como é o caso da língua inglesa em comparação à portuguesa. Sabe-se que a língua inglesa carrega desde sua

concepção características intrínsecas às línguas de família germânica, enquanto a língua portuguesa integra o grupo das chamadas línguas românticas e tem sua expansão do latim. Apenas tal afirmação seria suficiente para problematizar a impossibilidade de se manter intacta a sonoridade de um texto, mesmo quando a mensagem que ambas as línguas desejam expressar estejam incrivelmente próximas (considerando a ideia de que é impossível produzir significados idênticos em línguas distintas).

Ao se abordar línguas de uma mesma família, o problema ainda se evidencia, embora em dose reduzida. Ao tomar a língua espanhola e a portuguesa como exemplo, é possível encontrar diversas palavras que exprimem significados semelhantes, podem ser usadas em contextos parecidos e são faladas de forma ligeiramente próxima, entretanto, ao distribuí-las numa frase, o tom, as ênfases e a melodia de cada palavra se diferenciam bruscamente. Apenas a mudança de uma sílaba tônica é capaz de desencadear uma estranheza aos ouvintes de ambas as línguas.

Para exemplificar os desafios de se traduzir uma canção para o português, mesmo que a original tenha sido composta em espanhol, tomar-se-á de exemplo a música *Estoy Aquí*, cantada por Shakira em seu álbum *Pies Descalzados* de 1995. Em seu refrão, a cantora enuncia “Estoy aquí queriéndote. Ahogándome”, enquanto na sua versão traduzida para o português, intitulada *Estou Aqui* o refrão se torna “Estou aqui e sem você. Sonhando”. Mesmo neste trecho deveras curto, pontua-se algumas diferenças que afetam tanto a sonoridade quanto a naturalidade da canção. Por ser uma canção de gênero popular e, assim, aproximar-se da narrativa coloquial, percebe-se que os pronomes pessoais oblíquos foram apagados da versão em português, visto que, embora o termo “querendo-te” pudesse ser usado tranquilamente na versão traduzida, sua colocação não soaria natural ao público-alvo por conta de seu alto grau de formalidade, considerando o português-brasileiro. Ainda, por mais que ambas as expressões (“queriéndote” e “querendo-te” ou “ahogándome” e “afogando-me”) tenham sonoridade muito parecida, a sílaba átona “te” no português não tem a mesma classificação informal, foneticamente falando, do que esta mesma sílaba no espanhol. Enquanto no português a sonoridade de “te” ao fim de uma palavra se aproxima da sílaba “ti”, como em “tia”, em espanhol ela possui o som equivalente à sua escrita, assim como a sílaba “te” na palavra “tenho” em português. Continuando, para driblar a estranheza que o termo “afogando” causaria sem seu pronome o complementando, a palavra em português fora substituída por “sonhando” que, embora tal escolha afete também o ritmo e a cantabilidade, por conta de seu número reduzido de sílabas quando comparado à original, soa mais natural ao público-alvo. A escolha dos novos termos também afeta diretamente, porém de forma leve,

o sentido do trecho, mesmo que no decorrer da canção seja possível entender sua mensagem geral de forma semelhante em ambas as versões. Percebe-se então com este pequeno trecho como o alcance de sonoridade equivalente não se torna difícil apenas pela diferença fonética de cada língua, mas também por todo o significado que os termos carregam em cada língua e o contexto nos quais podem ser usados.

Sendo assim, os pares linguísticos similares encontrados entre línguas que surgiram de raízes diferentes, apesar de existirem, não tornam sua tradução uma tarefa mais simples. De acordo com o que será visto ao longo deste estudo e conforme descreve Laranjeira, há certos termos que, independentemente de estarem situados em uma mesma posição de destaque em ambas as línguas, os seus arredores frasais não corroboram seu uso:

Os fatores linguístico-estruturais têm grande peso na determinação do grau de tradutibilidade interlingual. Embora a massa sonora que constitui a matéria fônica das várias línguas tenha muito em comum (os chamados universais fonológicos), a distribuição e a organização dessa massa em unidades superiores de significação diferem de língua para língua. Ora, na medida em que, em certos tipos de mensagem – a poética, particularmente –, a organização da substância sonora tem implicações fundamentais no modo de significação e na própria produção de sentido, tais fatores assumem indiscutível importância e podem constituir sérios problemas a resolver em termos de tradução. Assim, a sensação de insegurança, de instabilidade de que Chico Buarque transmite ao ouvinte de “Construção” ao fazer terminar todos os seus versos por palavras proparoxítonas é intraduzível – *stricto sensu* – para o francês pelo simples fato de não haver nessa língua palavras esdrúxulas. (LARANJEIRA, 2003, p. 8)

Observe que, apesar de mencionar e dar ênfase à tradução de poesia em seu livro, Laranjeira se utiliza de uma canção para exemplificar seu constructo. Afinal, assim como Low descreve ao definir a cantabilidade de uma letra de canção, ambas devem ser passíveis de recitação.

Paulo Henriques Britto também lança luz à questão da cantabilidade ao citar a posição das sílabas tônicas e átonas tanto na poesia quanto em canções. Enquanto na primeira é possível realocar a posição das sílabas tônicas de um verso sem que isso prejudique seu ritmo, ou seja, a quantidade de sílabas no original e em sua tradução continuam as mesmas, a letra da música não pode obedecer ao mesmo padrão pois deve acompanhar o instrumental, que possui seu próprio compasso. Isso quer dizer, os sons produzidos pelos instrumentos ditam o momento em que a melodia deve soar mais forte, ou seja, o momento em que, na letra da canção, deve-se usar uma sílaba tônica, seja ela primária ou secundária, de forma que, caso a letra não atenda a esse pré-requisito, sua entonação soará estranha (BRITTO, 2019).

Tal característica não é exclusiva das músicas traduzidas, visto que em qualquer canção a letra da música está intrincada ao compasso de seu instrumental. Na canção

performada por Gilberto Gil intitulada *Vamos Fugir* para o seu álbum *Raça Humana*, um exemplo claro de deslocamento de sílaba tônica pode ser observado logo nos primeiros versos:

Quadro 5 - Primeira Estrofe de *Vamos Fugir*

1	Vamos fugir deste lugar, baby
2	Vamos fugir
3	Tô cansado de esperar
4	Que você me car¹regue²

Fonte: Gilberto Gil e Liminha (1984)

Ao finalizar o quarto verso da primeira estrofe, as sílabas da palavra “carregue” que estão em negrito e com número sobrescritos (correspondendo às sílabas tônicas primária e secundária) são entoadas fortemente, transformando uma palavra que, quando falada é paroxítona, em uma proparoxítona. Essa característica, por vezes passada despercebida, pode causar certa dificuldade de compreensão dos termos usados até que se leia a letra na íntegra, principalmente quando ouvida por um indivíduo que não tenha português como sua língua materna. No caso da tradução desta canção, o tradutor poderia optar por inserir nos trechos destacados palavras com sílabas tônicas para que o público-alvo não perceba a dissonância entre a melodia e sua letra.

Seguindo a mesma solução arbitrária para encaixar uma letra em uma melodia, mesmo que se sacrifique sua sonoridade e acentuação, todavia exemplificando com uma música em inglês, em 2013 fora lançado o álbum *ArtPop* pela cantora Lady Gaga. A cantora é conhecida por subverter os assuntos explorados em músicas populares e brincar com jogos de palavras (vide o título de seu álbum aqui exemplificado, uma subversão e trocadilho com o termo Pop Art, além de suas músicas intituladas G.U.Y [Girl Under You] e MANiCURE [Man cure], entre outras), além disso, algumas de suas músicas apresentam a problemática aqui discutida, como se evidencia no primeiro verso da segunda estrofe da música *Applause*:

Quadro 6 – Segunda Estrofe de *Applause*

1	I've overheard your theory, “Nostal ¹ gia's ² for geeks”
2	I guess sir, if you say so, some of us just like to read

Fonte: Stefani Germanotta, Paul Edward Blair, William Sami Etienne Grigahcine, Julien Arias, Martin Bresso, Nick Monson, Dino Zisis, Nicolas Mercier (2013)

Enquanto a primeira sílaba sobrescrita da palavra “nostalgia” (“tal”) deveria ser a sílaba usada na batida mais forte do instrumental, à segunda sílaba sobrescrita (“gia”) é dada ênfase durante o canto. Ao ouvir a canção, é possível constatar que, caso esta palavra fosse cantada em português, adequar-se-ia perfeitamente à melodia, visto que nostalgia em português é uma paroxítona, posição de destaque demandada pelo instrumental. Embora não seja um problema crasso, a atenção do público a este tipo de detalhe não deve ser desconsiderada, visto que em uma paródia desta música produzida para o YouTube pelo canal The Key of Awesome, no mesmo trecho da música original destacado no quadro anterior, na paródia canta-se “Às vezes minhas letras de música são ininteligíveis. Porque eu coloco ênfase em sílabas erradas.” (tradução nossa)¹³. No vídeo, às indagações de um público que não está entendendo o que está sendo cantado e para explicitar a confusão que a ênfase mal colocada pode causar, os parodistas também pronunciam esquisitamente as palavras “unintelligible” e “emphasis”. Como o objetivo principal deste estudo é analisar como a tradução de uma canção pode afetar o entendimento do público quanto à própria letra e às caracterizações dos personagens, tal ideia discutida por Britto pode influenciar esta percepção, visto que, se não se entende completamente o que se está falando, ocorre um vazio na mensagem, afetando seu sentido.

No último exemplo que aqui se apresenta, observa-se o caso em que ocorre uma deslocação da sílaba tônica na palavra “rádio” no segundo verso da primeira estrofe da versão em português da música *Starman* de David Bowie, intitulada *Astronauta de Mármore*, performada pela banda Nenhum de Nós, conforme o quadro a seguir:

Quadro 7 – Comparação entre *Starman* e *Astronauta de Mármore*

1	Didn't know what time it was, the lights were low, oh oh	1	A lua inteira agora é um manto negro, ô ô
2	I leaned back on my ra ¹ di ² o ³ , oh oh	2	O fim das vozes no meu rá ¹ di ² o ³ , ô ô
3	Some cat was layin' down some rock 'n' roll	3	São quatro ciclos no escuro deserto do céu

Fonte: David Bowie (1972) e David Bowie, Thedy Rodrigues Correa Filho, Sady Homrich, Carlos Eduardo Stein (1989)

Ao contrário dos outros exemplos apontados, este, em particular, ocorre por conta de uma escolha tradutória. O que ocorre, basicamente, é a tentativa de reproduzir o mesmo efeito sonoro na língua portuguesa por conta das palavras “radio” e “rádio” conterem escrita e

¹³ “Sometimes my lyrics are unintelligible. Because I put emphasis on wrong syllables.” THE KEY of awesome. **Lady Gaga – Applause PARODY! Key of Awesome # 76**. Nova Iorque: Nova Iorque, 2013. 1 vídeo (3 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XRHrFEYyl_k. Acesso em: 10 mar. 2022.

pronúncia extremamente semelhante, todavia, enquanto a música original se utiliza da sílaba tônica destacada em negrito para reproduzir seu efeito melódico através das interjeições “oh, oh”, em português a palavra deixa de ocupar sua tradicional forma de paroxítona terminada em ditongo para se transformar em uma oxítona terminada em “o”, evidentemente, buscando reproduzir o mesmo efeito da interjeição do original, mesmo que a acentuação denuncie que há algo de errado com esta forma de pronunciá-la. Apesar da palavra “negro” também se tratar de uma paroxítona, o fato de ela possuir vogais fechadas impossibilita uma estranheza sonora similar à do verso seguinte. Pontuando rapidamente, ainda é possível discutir a aniquilação da narrativa da letra original por conta da ênfase estabelecida em uma adequação rítmica em português, o que altera seu sentido, mas este critério não diz respeito à cantabilidade, como se verá no subcapítulo seguinte.

3.1.2 Sentido

Como o próprio termo alude, sentido diz respeito a transferências de significado do texto fonte para o texto alvo, ou seja, trata-se da busca do tradutor em se manter fiel ao conteúdo explorado na canção da maneira mais prestigiosa possível, pois este critério cerceia o dever do tradutor para com o autor da canção. Entretanto, Low explica que uma transferência perfeita dificilmente será possível em uma tradução interlingual:

Como o Princípio do Pentatlo opera pode ser visto também no problema de reter o significado original. Em uma tradução normal de textos informativos, por exemplo, acurácia semântica é primordial; mas as restrições de tradução de canções significam necessariamente alguns alongamentos e manipulações do sentido. O Princípio do Pentatlo pede por flexibilidade. (LOW, 2005, p. 194)¹⁴

É concebível o fato de que mesmo em uma tradução sem muitas restrições, como a tradução “literal” ou livre, alguns detalhes mais minuciosos encontrados no texto fonte podem se perder no fluxo de ideias passadas para o texto alvo (ou mesmo novos significados podem ser encontrados no segundo texto), entretanto, Low afirma que este critério não se aplica a traduções sem sentidos de canções, aquelas que não retêm nenhuma mensagem passada pela música original. À título de exemplo de traduções desconsideradas por esse critério, expõe-se

¹⁴ “How the Pentathlon Principle operates can also be seen in the problem of retaining the original meaning. In the normal translating of informative texts, for example, semantic accuracy is paramount; but the constraints of song-translating necessarily mean some stretching or manipulation of sense. The Pentathlon Principle calls for flexibility.”

o quadro a seguir, com a versão do cantor Latino intitulada *Festa no Apê* da música *Dragostea Din Tei* da banda O-Zone, grandes sucessos dos anos 2000:

Quadro 8 – Comparação entre *Dragostea Din Tei* e *Festa no Apê*

1	Vrei să pleci dar nu mă, nu mă iei	1	Hoje é festa lá no meu apê
2	Nu mă, nu măiei	2	Pode aparecer
3	Nu mă, nu mă, nu măiei	3	Vai rolar <i>bundalele</i>

Fonte: Dan Balan (2003) e Dan Balan, Dalmo Soares Beloti, Roberto Souza Rocha (2004)

Percebe-se que, embora a canção reescrita por latino respeite em sua maior parte a métrica da canção original (ainda porque ambas as línguas são silábicas, o que pode facilitar a tarefa) bem como faz uso do artifício mencionado por Low de se utilizar das repetições do original para encaixar mais mensagens, sua nova letra não pode ser chamada de tradução. A tradução literal do trecho original seria “Você quer ir embora, mas eu não, eu não, eu não...” e sua letra fala sobre a “Flor da Tília” que dá título à canção e trata-se do diálogo entre dois amantes, enquanto a versão brasileira narra os acontecimentos de uma festa, com o eu-lírico como anfitrião. Desta forma, é impossível estabelecer uma conexão minimamente plausível entre as duas versões, inviabilizando o uso do Princípio do Pentatlo nesse caso.

Para que se retenha significados de uma versão para outra, Low (2005) reconhece que talvez seja preciso alongar sentenças, ou seja, utilizar-se de dois ou mais versos para explicar o que um verso quer dizer na versão original, ou mesmo realocar versos, se possível. Também pode-se fazer uso de termos mais amplos, como, exemplificando com o título da música anterior, substituir “tília” por “planta” ou até mesmo “flor”, pois trata-se de uma árvore encontrada em climas temperados. Outra possibilidade seria a resignação de novas expressões idiomáticas ou metáforas que explicam, embora de forma diferente, a mesma mensagem que entrega o original.

Como visto, a manutenção do significado é extremamente importante, mas se encontra dentro de um balanceamento que deve, também, ser considerado. Segundo Low, esta manutenção evoca o respeito que o tradutor possui pelo texto original e seu lirismo, além de ajudar o público-alvo a entender do que se trata a canção.

3.1.3 Naturalidade

Este critério explora estritamente os deveres do tradutor quanto ao público-alvo. Em naturalidade, busca-se soar o mais natural possível, respeitando a ordem de palavras da língua que se deseja traduzir. No português, por exemplo, a ordem básica é sujeito, verbo e

predicado, assim como no inglês. Contudo, no português utiliza-se o substantivo antes do adjetivo, enquanto no inglês essa ordem é invertida. Detalhes como este, caso passem despercebidos, podem causar estranheza aos ouvintes.

Segundo Low (2005), na história das traduções de canções algumas escolhas de palavras soavam tão não-naturais que beiravam o ridículo. Low responsabiliza o foco extremo no sentido da letra em detrimento de uma naturalidade da língua como forma de explicar o porquê destas anomalias, mas, assim como diz seu princípio, um balanceamento entre todos os critérios deve ser encontrado para que isso não ocorra.

Um exemplo que o autor traz é de sua tradução da canção Maori intitulada *Pokarekare Ana* em que, caso traduzisse de forma que obedecesse ao sentido, formas e ritmos encontrados no original, uma versão menos natural do que a que fora escolhida tomaria lugar, afinal “Though perilous and stormy are the waters of Waiapu”¹⁵ não possui a mesma fluidez cognitiva de “Though the waters of Waiapu are perilous and stormy”¹⁶ (LOW, 2005, p. 209). Sua decisão final respeita a ordem de palavras da língua inglesa, embora o autor reconheça que tivera que fazer sacrifícios nos outros critérios para abarcar o que considerava mais importante no contexto.

Outro exemplo do que pode ocorrer é a não tradução de termos estrangeiros, de forma que a canção se apresente híbrida. Observe que não se menciona as canções que já foram criadas com o propósito de serem híbridas, ou seja, aquelas que contêm mais de uma língua em sua letra, mas sim aquelas que se apresentam como uma tradução de uma versão original, como é o caso do exemplo a seguir, versão de *Shallow* de Lady Gaga e Bradley Cooper traduzida por Paula Fernandes intitulada *Juntos*:

Quadro 9 – Comparação entre *Shallow* e *Juntos*

1	I'm off the deep end, watch as I dive in	1	Diga o que te fez sentir saudade
2	I'll never meet the ground	2	Bote um ponto final
3	Crash through the surface, where they can't hurt us	3	Cole de uma vez nossas metades
4	We're far from the shallow now	4	Juntos e shallow now

Fonte: Lady Gaga, Andrew Wyatt, Anthony Rossomando, Mark Ronson (2018) e Lady Gaga, Andrew Wyatt, Anthony Rossomando, Mark Ronson, Paula Fernandes (2019)

Neste refrão, a utilização do termo “shallow now” não faz sentido e não é natural simplesmente porque não se trata de uma palavra que fora aportuguesada do estrangeiro.

¹⁵ “Embora perigosas e tempestuosas sejam as águas de Waiapu” (tradução nossa).

¹⁶ “Embora as águas de Waiapu sejam perigosas e tempestuosas” (tradução nossa).

Palavras como *outdoor*, *shopping*, *internet*, entre muitas outras não denotam problema de tradução pois já estão inseridas no cotidiano de quem fala português, entretanto, para uma pessoa que tem esta como língua materna e nenhum conhecimento do inglês, “*shallow now*” não quer dizer nada. Mesmo no contexto da tradução, considerando que o termo não traduzido significa “*raso agora*”, sua utilização não faz sentido, tendo sido colocado ali apenas como uma clara dificuldade da tradutora em utilizar termo mais adequado.

Para finalizar este critério, Low explicita que não pretende dizer que naturalidade deve ser prioridade em uma tradução, afinal, tudo descrito até aqui busca a flexibilidade, entretanto, um termo não natural quando inserido em uma canção (que deve ser consumida rapidamente, logo na primeira vez em que se ouve) pode causar um efeito negativo ao passo em que o seu ouvinte precisa processar o que fora dito, perdendo-se nos versos posteriores.

3.1.4 Ritmo

Ritmo, em qualquer texto, significa a fluidez sonora com a qual as palavras são recitadas e, segundo Low, tal conceito pode ser facilmente observável. O ritmo tem seus momentos de sílabas tônicas, átonas, de notas alongadas e contraídas e de compassadas cronometricamente enumeradas. Em suma, aborda o dever do tradutor para com o trabalho do compositor. Sendo assim, muitos autores consideram que, para que se respeite o ritmo de uma letra de canção, o tradutor deve estabelecer a contagem de sílabas do original e obedecê-la fielmente em sua tradução, entretanto, conforme pontua Low, estudiosos como Arthur Graham questionam essa noção.

Existe uma disparidade rítmica mesmo em canções originais, em que um verso é iniciado com uma sílaba tônica e possui certa quantidade de separações silábicas e o verso seguinte começa com um semitom e se mostra mais longo que o anterior. Para Low (2005, p.197), “claramente não são todos os compositores que veem os detalhes rítmicos como sacrossantos”.

Outrossim, Low concorda que manter o ritmo igual ou extremamente parecido com o original é desejável, embora nem sempre possível. Caso precise se alterar o ritmo, Low sugere que isso seja feito quando ocorrem melismas (notas alongadas para surtir efeito dramático) ou quando há repetições de palavras que possam ser subtraídas, sem que esses momentos sejam de frases líricas, não afetando, assim, a melodia. Porém, ao mesmo tempo, trata-se da escolha do tradutor, que deve se questionar: o que é mais importante? Concessões sempre serão feitas

em traduções de canções, então, caso uma pequena alteração na melodia seja necessária para manter o ritmo e a naturalidade, talvez seja o caminho mais adequado a se seguir.

Pode ser que ocorra, ainda, a preocupação de quando há sílabas sobrando no texto alvo, ou seja, há espaço suficiente para que se aloque mais palavras utilizando a mesma quantidade silábica do original. Isso geralmente acontece entre traduções de línguas consideradas *syllable-timed* – características de idiomas como português e japonês – para línguas *stress-timed* – características do inglês e alemão. Segundo a definição de Ricardo E. Schütz:

Em línguas tipo *syllable-timed*, a sílaba é a unidade que imprime o ritmo da fala e cada sílaba é pronunciada numa fração de tempo de duração semelhante. Portanto, o tempo necessário para pronunciar uma frase depende diretamente do número de sílabas, sendo rara a ocorrência de contrações. [...] Em línguas tipo *stress-timed*, como o inglês, o ritmo da fala é marcado por sílabas tônicas de determinadas palavras, que ocorrem em intervalos aparentemente irregulares quando olha-se para a frase escrita. Os segmentos de sílabas atônicas intermediárias tendem a ficar comprimidos e aglutinados, algumas sílabas quase desaparecendo. (SCHÜTZ, 2008, online)

Nesses casos em particular, Low (2005) considera que a melhor opção seja expandir o vocabulário da versão original com palavras que ajam em uníssono e pareçam pertencentes ao texto original, como, por exemplo, adjetivos e substantivos complementares. Low cita que, se no original “rough” (áspero, duro) é o único substantivo usado, para que não se perca o ritmo, pode ser complementado pelo adjetivo “perilous” (perigoso, arriscado), formando, assim, o termo “perilous and rough”. No caso de uma tradução para português, na falta de notas suficientes, o tradutor pode executar o contrário, descartando-se palavras que são complementares.

Para exemplificar o caso em que não houve descarte de palavras e regulagem das sílabas em sua versão traduzida, utilizar-se-á como exemplo a segunda parte do refrão da canção *Too Little Too Late* da cantora JoJo para seu álbum *The High Road* e a versão que a mesma performa em espanhol intitulada *Acepto que No Puedes Volver* (os números sobrescritos denotam a quantidade de sílabas de cada verso):

Quadro 10 – Comparação entre *Too Little Too Late* e *Acepto que No Puedes Volver*

1	You ¹ say ² you ³ dream ⁴ of ⁵ my ⁶ face ⁷	1	Di ¹ ces ² que ³ sue ⁴ ñas ⁵ es ⁶ tar ⁷
2	But ¹ you ² don't ³ like ⁴ me ⁵	2	Ca ¹ ra a ² ca ³ ra ⁴ otra ⁵ vez ⁶
3	You ¹ just ² like ³ the ⁴ chase ⁵	3	Es ¹ un ² jue ³ go ⁴ , lo ⁵ sé ⁶
4	To ¹ be ² real ³ , it ⁴ does ⁵ n't ⁶ mat ⁷ ter ⁸ any ⁹ way ¹⁰	4	En ¹ ver ² dad ³ me ⁴ cues ⁵ ta ⁷ la ⁸ rea ⁹ li ¹⁰ dad ¹¹
5	You ¹ know ² it's ³ just ⁴ too ⁵ lit ⁶ tle ⁷ too ⁸ late ⁹	5	A ¹ cep ² to ³ que ⁴ no ⁵ pue ⁶ des ⁷ vol ⁸ ver ⁹

Fonte: Ruth Anne, Billy Steinberg, Josh Alexander (2006) e Ruth Anne, Billy Steinberg, Josh Alexander, Eddie Garcia (2006)

Retirando apenas o primeiro e último verso do trecho destacado, cada um dos versos do interior da segunda parte do refrão em sua versão espanhol apresentam uma sílaba a mais em comparação à canção original. Tal fato acarreta uma harmonização corrompida da melodia, além de dificultar a cantabilidade do trecho pois as pausas para respirar se tornam consideravelmente menores. Sendo assim, o que se tem, ali, de fato, é a manutenção do significado, naturalidade e rima, mas que deixa em voga a cantabilidade e o ritmo que, nesse caso em específico, precisam ser considerados para não dificultar a performance da letra.

Por fim, Low destaca que se deve entender que o ritmo não se trata apenas de uma simples contagem de sílabas, como em uma poesia. O texto de uma canção é desenvolvido pensando em uma melodia própria e encaixado em um instrumental de fundo. Certas partes do texto podem requerer pausas no meio de uma frase incompleta que talvez na poesia não aconteceria, e estes segmentos devem permanecer respeitados.

3.1.5 Rima

A rima, conforme proposta de Low, clama por flexibilidade, assim como sugere seus critérios como um todo. Porém, alguns tradutores de canções parecem dar máxima prioridade para esse aspecto, resultando em versos truncados. Para Low (2005, p. 198), este problema tem gerado textos alvos intransponíveis. Não é sugerido que se dê todo o enfoque para as rimas quando os outros critérios se perdem, pois, nesse caso, obter-se-á um texto sonoramente envolvente, mas liricamente pobre.

Low (2005) também argumenta contra a ideia de que a versão traduzida deva ter as mesmas quantidades de rimas da versão original, além de que elas devam ser localizadas nas mesmas posições. Não há exatamente uma quantidade definida de rimas que a contraparte do texto original deva ter, visto que isso causa inflexibilidade, afinal, qualquer texto, seja poético ou a letra de uma canção, não se resume às rimas.

É possível, por exemplo, se adequado ao contexto e à melodia, que o tradutor simplesmente ignore algumas rimas. Entretanto, há partes em que não se pode deixar de rimar sem que se perca qualidade textual (LOW, 2005). Outras maneiras de trabalhar com as rimas são realocá-las para outros versos, subtrair as rimas internas ou até mesmo criar novas rimas em lugares em que a letra poderia se beneficiar de seu uso.

Low advoga que, caso haja uma rima em uma quadra, considera-se o quarto verso o mais importante, ou seja, sua rima deve ser observada (mesmo que nem sempre se possa optar por rimar este enquanto se preza pelo bom equilíbrio dos outros princípios propostos). Feito isto, existirá a possibilidade de alterações das eventuais rimas presentes nos outros versos. Também pode se escolher rimas mais questionáveis para os demais versos, visto que a ênfase da quadra como um todo não se encontra neles.

Para exemplificar a composição de um trecho com rimas, utilizar-se-á uma parte do refrão da música *Delicate* de Taylor Swift, presente no álbum *Reputation* de 2017 (as letras sobrescritas demarcam as rimas):

Quadro 11 – Trecho do refrão de *Delicate*

1	We can't make ^a any promises
2	Now can we babe ^a
3	But you can make me a drink
4	Is it cool that I said all that ^b ?
5	Is it chill that you're in my head ^b ?
6	'Cause I know that it's delicate ^c

Fonte: Taylor Swift, Max Martin, Shellback (2017)

Alguns fatores podem ser observados na análise deste trecho. Primeiramente, existe a construção de uma rima interna com outra externa nos versos um e dois com as palavras “make” e “babe”. Por se não tratar de rimas sonoramente tão notáveis, existe a possibilidade de excluí-las do trecho, visto que o verso se trata de um terço e a palavra mais importante seria “drink” (tal palavra rima com “me” do terço anterior, trecho não incluso nesta análise). Fato mais importante a ser notado neste primeiro terço seria o jogo de palavras feito com a palavra “make”, em que a cantora diz que eles não podem “fazer” nenhuma promessa, mas seu amante pode lhe “fazer” um drinque. Seria interessante priorizar o trocadilho e buscar uma solução que surta algum efeito no público-alvo. Além do destacado, existem também duas rimas no final dos dois primeiros versos do segundo terço e o título da música finalizando-o. Pelas rimas serem vogais abertas, no português existem muitas oportunidades de mantê-las, entretanto, o título da canção dificilmente poderá ocupar o mesmo espaço que a

palavra ocupa no original. “Delicate” em inglês contém três sílabas, enquanto “delicado” contém quatro sílabas, além de sonoridade completamente diferente, apesar de Low pontuar que as rimas não necessariamente precisam ter os mesmos fonemas da canção original, podendo-se substituir por fonemas mais adequados à língua de chegada. Deve-se considerar, todavia, que o título da canção está em lugar de destaque e não pode ser ignorado, transformando a tradução deste trecho em um verdadeiro obstáculo para o tradutor.

Por fim, este estudo tentara explicar que a sugestão básica quando se trata do Princípio do Pentatlo, desenvolvido por Low, é a de balanceamento. Nenhuma tradução conseguirá alcançar primazia em todos os critérios, mas uma média adequada pode trazer resultados brilhantes. Ressalta-se ainda que os cinco critérios nortearão a análise de todos os trechos das canções de *O Rei Leão* em suas formas traduzidas, visto que cada verso é passível de análise de acordo com o que fora estabelecido.

3.2 MEMES DE TRADUÇÃO

O Princípio do Pentatlo atua de forma a dar à análise um formato a se seguir. Entretanto, traduzir letras de músicas é um termo específico de uma ideia mais abrangente: o tradutor também traduzirá um texto. Tal noção implica escolhas que serão feitas por eles. Para melhor entendimento dos caminhos tomados nas traduções, este estudo irá utilizar a taxonomia das estratégias de tradução descritas por Andrew Chesterman (2016).

Quando Andrew Chesterman dissertou acerca dos Memes de Tradução (tradução nossa de “Memes of Translation”), ele não tinha em mente prescrever estratégias, ou seja, ditar ao tradutor o que e como traduzir. O autor deixa claro, logo no início do seu livro que dá nome à teoria, que se trata apenas de uma descrição de estratégias de tradução. A própria palavra teoria, explica o autor em seu prefácio, retira do grego clássico o seu significado: é a visão sobre um assunto, sua contemplação do mesmo.

Com os Memes de Tradução, Chesterman (2016) se propõe a três princípios: o primeiro é metateórico, em que se explora algumas teorias sobre tradução. O segundo, é teórico, em que o autor desenvolve sua própria teoria sobre tradução utilizando-se da influência do filósofo Karl Popper (presença que norteia todo o seu trabalho), afinal, o autor (2016, p. XI) diz que “traduzir sem uma teoria é traduzir cegamente”¹⁷. Por fim, designa-se a descrever suas estratégias, que são meramente análises de como os tradutores vêm traduzindo

¹⁷ “To translate without a theory is to translate blind.”

através do tempo. Chesterman (2016) leva o trabalho dos tradutores à mais alta conta pois, para ele, os tradutores são agentes de criação, o que refuta a visão tradicionalista de que tradutores servem apenas o propósito de preservar em outra língua o texto original e seu significado.

Acerca de sua teoria, Chesterman (2016) pegou emprestado a noção de meme de um estudo conduzido pelo sociobiologista Richard Dawkins (2006) em seu livro intitulado *The Selfish Gene*. Nesse estudo, o autor compara memes com genes, visto que o primeiro se trata de uma combinação de imitações e replicações de ideias em diferentes níveis no cotidiano das pessoas. De acordo com Dawkins (2006, p. 192): “Exemplos de memes são melodias, ideias, frases de efeito, roupas da moda, maneiras de fazer panelas ou construir arcos” (tradução nossa)¹⁸.

Os memes, nesse caso, espalham-se assim como os genes através de um denominador comum: pessoas. Segundo Chesterman (2016), memes que são benéficos para a humanidade tendem a sobreviver e se desenvolver, enquanto memes danosos tendem a morrer com o tempo, mesmo que para que tal fato aconteça, possa levar um tempo considerável e, nesse caso, memes ruins podem ter caráter destruidor. Os memes traçam um paralelo bem pungente com a teoria da evolução da espécie como descrita por Charles Darwin, em que os organismos precisam se adaptar ao ambiente, caso contrário, a evolução trata de apagá-los.

Dito isso, Chesterman (2016) trata como *supermemes* os memes que carregam uma plenitude generalista de conceitos. Os memes, e principalmente os *supermemes*, são ideias que, de alguma forma ou de outra, sobreviveram ao pensamento antropológico e se mostraram úteis para a sobrevivência humana e, mesmo que não tenham sido utilizados para a sobrevivência em si, a algum propósito serviram.

O autor dos termos explica ainda que os seres humanos não são os únicos propagadores dos memes, afinal, uma ferramenta importante na disseminação de ideias culturalmente aceitas ou rejeitadas, a partícula que une povos e permitiu a globalização e comunicação instantânea fora o que Chesterman chama de máquinas de sobrevivência para os memes: a tradução.

Acerca desta atividade – o traduzir – o autor elenca cinco *supermemes* que variam em grau de importância através da história, alguns deles, inclusive, hoje não são mais tão notáveis

¹⁸ "Examples of memes are tunes, ideas, catch-phrases, clothes fashions, ways of making pots or building arches".

quanto outros. Para uma melhor clarificação dos diferentes *supermemes*, dividir-se-á seus conceitos nos subcapítulos seguintes.

3.2.1 Fonte-Alvo

O primeiro *supermeme* diz respeito à ideia de “fonte-alvo”, conceito tradicional quando se fala em tradução, que designa a transferência de significados de um texto fonte para um texto alvo. Trata-se de um direcionamento, em que o tradutor apenas carrega as informações do ponto A ao ponto B.

Para um texto que será cantado, tal função se tornaria basicamente impossível, pois o direcionamento não se trataria de uma linha reta ligando dois pontos, mas sim de vários pontos que se interligam até se chegar em uma versão alternativa (adaptada) de B. Seria um caminho cheio de voltas e círculos, de obstáculos, diferentes paradas, erros e acertos.

Dito isto, é importante ressaltar que Chesterman (2016) veementemente nega que o tradutor tenha a função de ser receptor e entregador, afinal, traduções são memes que se espalham, elas não se movem, mas são transmitidas, visto que ao criar um texto em uma língua alvo, o texto fonte não deixara de existir. E essa propagação de ideias dissemina o fato de que os textos estão em constante evolução, pois, a partir da tradução, há a interpretação, a análise, a discussão. Tais ramificações são características primordiais dos memes de tradução.

3.2.2 Equivalência

O segundo *supermeme* diz respeito à noção de equivalência, à ideia de que de alguma forma a tradução deva ser equivalente ao texto original. Nesse caso, “tradução” e “metáfora” teriam o mesmo significado, o de “carregar” uma mensagem de um lado a outro. Entretanto, espera-se nesse carregar que o que se observa no texto de origem chegará intacto ao texto alvo, o que, na maioria das vezes, não é verdade. Segundo Chesterman (2016, p. 6, tradução nossa), “quanto mais larga a unidade sintática, menos provável será a possibilidade de equivalência absoluta”.¹⁹

De acordo com Nida (1964 apud Chesterman, 2016) podem existir dois tipos de equivalências, a primeira se chama equivalência formal – que seria focada no texto em si e buscaria trazer uma tradução o mais literal possível – e a segunda é a equivalência dinâmica –

¹⁹ “The larger the syntactic unit, the less probable the possibility of absolute equivalence will be.”

em que o foco do tradutor está na mensagem como um todo. Ambos os conceitos, ainda, poderiam coexistir em uma mesma tradução.

A discussão sobre equivalência na tradução tem ocorrido antes mesmo da existência dos Estudos da Tradução como disciplina, e Oliveira (2002) aborda o desenrolar dos debates através das décadas quanto à possibilidade de uma transferência pura de significados de uma língua para outra.

Assim como com Nida, o estruturalismo também se refletia nas formas como a tradução era analisada aos olhos de estudiosos como John Catford, que adotava métodos prescritivos de tradução. Para estes linguistas e outros que compartilhavam de ideias semelhantes, como os pesquisadores da Escola de Leipzig, era “possível comparar duas línguas mediante o estabelecimento de equivalentes entre elas” (OLIVEIRA, p. 98, 2002). Catford apresentava, inclusive, mais dois termos que denotariam a forma como uma tradução poderia ser equivalente. O primeiro trata-se da equivalência textual – situação na qual um indivíduo competente poderia analisar e constatar a equivalência do texto fonte com o texto de chegada através de métodos pouco esclarecidos – e o segundo chama-se equivalência formal ou correspondência, termo extremamente similar ao de Nida, que diz respeito ao lugar em que cada termo ocupa em sua gramática. Busca-se, nesse caso, que o termo seja diagramado em categorias semelhantes em ambas as línguas.

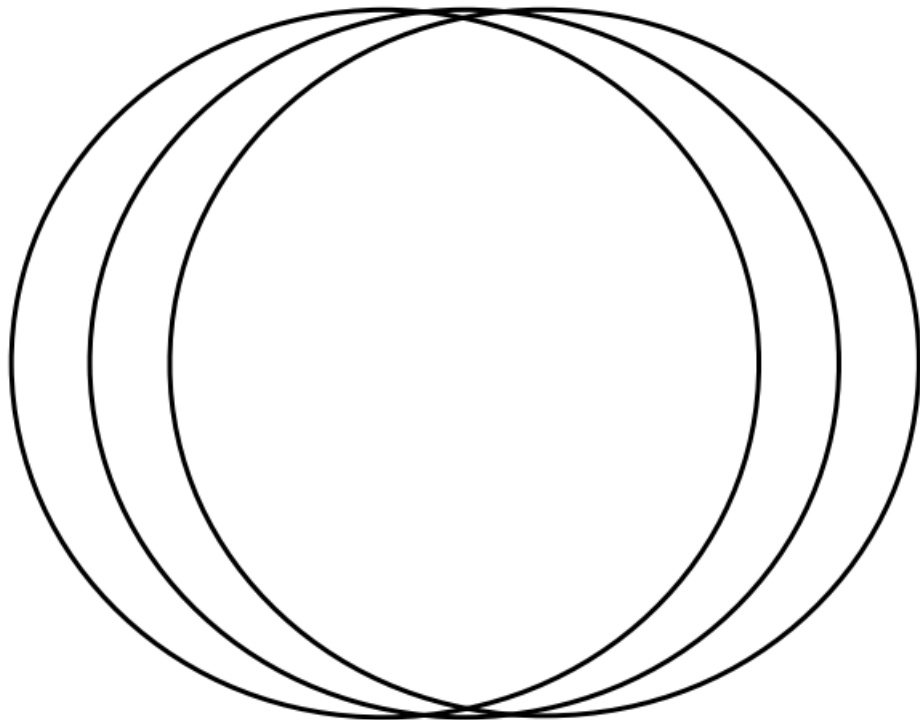
Em contraste às técnicas formais de prescrição de equivalência surgem os autores que foram essenciais à formação dos estudos histórico-descritivos da tradução, como James Holmes, Theo Hermans, Gideon Toury, entre outros. Tais autores estabeleceriam novos critérios de análise comparativa e questionariam, em maior ou menor grau, a própria existência da equivalência no trato das línguas. Questões que não eram levadas em consideração anteriormente, como o sujeito (o tradutor) e o contexto (a cultura) passam a fazer parte do repertório de análise do texto de chegada. Entretanto, aspectos mais implícitos quanto à interação do tradutor ao transformar o texto original ainda eram deixados de lado, dando base para o surgimento dos estudos pós-modernos da tradução.

Jacques Derrida, Stanley Fish e Jacques Lacan são outros nomes citados por Oliveira (2002), o qual aborda a visão pós-estruturalista nos Estudos da Tradução, na qual toda a subjetividade da individualidade do interceptor dos textos é considerada, absorvendo, ainda, conceitos da psicanálise. O estudo desconstrutivista apunhala com ferocidade a noção de equivalência, sendo assim, de uma forma geral, para os desconstrutivistas “não há o que falar sobre equivalência entre línguas a não ser afirmar que ela é, por si só, impossível. A noção implica uma simetria que não existe na tradução, uma vez que não existe qualquer relação

dessa natureza entre as línguas” (OLIVEIRA, p. 98, 2002). Naturalmente, observações quanto aos textos mais técnicos passam a figurar o diálogo com os desconstrutivistas, pois questiona-se a aplicabilidade de tais teorias a quaisquer tipos de texto.

Outro estudioso a discordar da noção de equivalência fora Schopenhauer (2010). Embora seu escopo não esteja exatamente interligado à tradução, pois se trata de um filósofo, suas antigas declarações ainda são pertinentes ao debate aqui discutido. Segundo o estudioso, mesmo que duas palavras, cada qual em sua língua, sejam utilizadas em um mesmo contexto e possuam significados similares, o conceito de ambas dificilmente compartilhará de uma descrição idêntica. Para clarificar o que quer dizer com conceitos levemente diferentes para expressões com usos idênticos, o autor utiliza o desenho de três circunferências que se atravessam, mas nunca estão completamente alinhadas, como mostra a figura abaixo.

Figura 2 - Exemplo gráfico utilizado por Schopenhauer



Fonte: Arthur Schopenhauer, 2010.

Assim também funcionaria a noção dos conceitos das palavras traduzidas: por mais que possam ser utilizadas em um mesmo contexto em ambas as línguas, cada palavra, em momento ou outro, poderá ser utilizada em situações na qual a primeira não abarcará e vice-versa.

Para Schopenhauer, é nesse aspecto que reside a ineficiência de todas as traduções, pois dificilmente uma frase que não pode ser traduzida respeitando a mesma sequência de palavras do texto original, e, ainda, na qual as palavras que a formam tenham utilizações para além das palavras da língua de origem, pode produzir o mesmo efeito nos leitores de chegada. No caso de poemas, então, têm-se a intraduzibilidade plena, na qual o texto original apenas pode ser transferido para outra língua através da “re-poetização” – termo utilizado pelo próprio estudioso – mas nunca da tradução.

Como forma de abrir uma discussão saudável sobre a possibilidade da existência da equivalência, Markus J. Weininger, em seu texto *Estrela guia ou utopia inalcançável – Uma breve reflexão sobre a equivalência na tradução*, aborda as noções estabelecidas pelos autores supracitados e descreve alguns mitos relativos à tradução ideal. Ao final, após entender que o tradutor precisa ser proficiente em ambas (ou mais) línguas, ser conhecedor do tema ao qual está traduzindo e capaz de mimetizar a figura do autor ao escrever, divulga a seguinte conclusão:

E, mesmo com tudo isso, nunca alcançará uma equivalência perfeita entre texto traduzido e de partida. Mas não é preciso. Uma aproximação razoável dentro do contexto do uso da tradução é sempre muito melhor para um leitor que não dispõe de proficiência de leitura no idioma do texto de partida do que não ter a versão traduzida com suas limitações inevitáveis. (WEININGER, 2009, p. XXVII)

Trazendo ao contexto dos filmes musicais infanto-juvenis, como o próprio *O Rei Leão*, tal argumento se solidifica ao se observar que parte do público ao qual a dublagem e tradução das canções estarão destinados ainda não aprenderam um segundo idioma e/ou não possuem a mesma rapidez que um adulto para acompanhar a obra legendada. Nesse caso, vale-se muito mais traduzir o filme por completo do que comprometer sua abrangência em território estrangeiro ao se optar pela não-tradução.

Ainda à discussão da equivalência, um dos poucos exemplos de “aproximação razoável” que poderia ser chamada de equivalência de acordo com alguns autores e que se encontrar no âmbito das traduções de canções se observa em um trecho da música *Popular*, letra de Stephen Schwartz para o musical da Broadway intitulado *Wicked* (2003), em que a bruxa má canta “Popular. You’re gonna be popular”. Em sua versão em português-brasileiro, desenvolvida para o musical *Wicked Brasil*, canta-se “Popular. Você vai ser popular”. Isso apenas acontece, principalmente, por conta da sonoridade, escrita e significado da palavra “popular” ser o mesmo em ambas as línguas, contudo, como Chesterman (2016) pontua, quanto mais se observa outros trechos, menos os textos se aproximam em questão de equivalência, mesmo considerando a equivalência formal, conforme proposta por Nida e

Catford, visto que, para um bom balanceamento do ritmo, rima e naturalidade, o sentido encontrado em cada verso inerentemente é dissolvido na equação, ocasionando um distanciamento em relação às mensagens de cada letra.

Sendo assim, para Chesterman (2016), essa noção de equidade deve ser colocada à debate, pois assim como a visão dos estudiosos pós-modernos implica, as diversas lacunas que o *supermeme* da equivalência promulga acende um alerta vermelho e, portanto, segundo palavras do próprio autor, não são úteis. Outrossim, a adoração às obras originais como peças exclusivas para elaboração de preceitos quanto às atividades dos tradutores tem sido descartada pois, quando se trata de interpretação e tradução, há muito mais do que os olhos podem ler.

3.2.3 Intraduzibilidade

Em seguida, assim como o *supermeme* anterior, o da intraduzibilidade traz uma máxima irredutível: a tradução se trata de um processo impossível. Ou diferentemente, como explica Chesterman (2016), a equivalência não pode ser perfeita, porque perfeição não existe, sendo assim, a tradução não pode acontecer.

Diversos autores buscam explicar esta constatação, como Ortega y Gasset (1939 apud Chesterman, 2016) que explica que a tradução é uma utopia, assim como a primazia em qualquer outra atividade humana. Hugo Friedrich (1965 apud Chesterman, 2016) também concorda que o fato de o ser humano não ser capaz de traduzir é simplesmente uma condição, embora ele se contradiga ao falar sobre a existência de traduções literais.

Para Jakobson (1989), a poesia é um texto intraduzível, entretanto, Chesterman (2016) argumenta que, se traduções de poesias existem, obviamente poesia pode ser traduzida. Esta noção de intraduzibilidade está completamente ligada à ideia de que traduções precisam ser produtos identificados como equivalentes ou iguais, o que, na grande maioria das vezes, não é verdade. A tradução de canções, a partir desses preceitos, jamais seria considerada uma tradução (ou estaria em último lugar na lista de textos passíveis de tradução segundo esses autores), visto que a ideia de transportar significado do texto alvo sem que haja uma boa dosagem da mão do tradutor se mostra simplesmente impossível.

A noção de impossibilidade tradutora também encontra respaldo na filosofia e religião, conforme aborda Chesterman:

Uma é a lenda bíblica da Torre de Babel (retomada por Derrida, 1985), o mito que explica por que os seres humanos acham impossível se comunicar adequadamente

entre si através das línguas. Outra é a longa sombra do binarismo aristotélico: categorias (como “traduzível”) são discretas: as coisas são ou absolutamente traduzíveis ou não e, portanto, na maioria das vezes não. Ainda outra tem sido a ideia promovida por autoridades eclesiásticas de mais de uma religião de que a Palavra divina não deve ser adulterada, não deve ser traduzida para línguas vernáculas, ou não deve ser traduzida. E tais visões, é claro, estão ligadas a atitudes de isolacionismo cultural; o medo do Outro; a crença de que o mundo é composto de bolas de bilhar desconexas e impermeáveis; a negação da Unidade e inter-relação de tudo. (CHESTERMAN, 2016, p. 6, tradução nossa)²⁰

Tal discurso religioso, no qual a fé deva ser algo inquestionável e, portanto, o texto sacro ou deve ser respeitado com a tradução tal qual como está ou não deve ser traduzido de forma alguma, lembra os códigos ideológicos estudados na tradução intersemiótica, que são códigos interpretativos de poder hegemônico conforme descritos por Chandler (2002). Tal discurso tem caráter manipulativo e é usado para moldar a realidade daqueles que o ouvem, exigindo total inatividade quanto ao que está sendo prescrito, nesse caso, o ato de traduzir.

Afinal, existem também autores que discordam em menor ou maior grau sobre esses preceitos. Katz’s (1978), por exemplo, acredita que qualquer ideia que possa ser expressa em qualquer língua se trata de uma tradução. Já Keenan (1978) discorda levemente desta afirmação, explicando que nem tudo exatamente pode ser traduzido, visto que a comunicação não é uma ciência exata, e é bom que não seja, pois assim o indivíduo pode usar dos mais diversos artifícios para propagar sua mensagem sem se limitar ao que está previamente estabelecido.

Haroldo de Campos (2006) trata, de forma geral, da possibilidade criativa que da tradução deve emergir para que um texto de partida seja retransmitido em uma língua de chegada. Existe, então, uma conversa sobre a intraduzibilidade de textos literários, principalmente os que dizem respeito às poesias e prosas (quando equiparadas em essência aos poemas), e discute-se que é a partir dessa impermeabilidade do texto de partida que o tradutor se torna crítico e criador, visto que seu ofício exige leitura atenciosa do que se pretende traduzir e uma recriação das partes que formam o todo.

Para esclarecer os preceitos que traz, Campos encontra no filósofo Max Bense (1960) as definições de informação documentária – frase que possui caráter empírico, factual,

²⁰ “One is the Biblical legend of the Tower of Babel (taken up again by Derrida 1985), the myth explaining why human beings find it impossible to communicate with each other properly across languages. Another is the long shadow of Aristotelian binarism: categories (such as “translatable”) are discrete: things are either absolutely translatable or not, and therefore mostly not. Yet another has been the idea promoted by ecclesiastical authorities of more than one religion that the divine Word should not be tampered with, not translated into vernacular languages, or not translated at all. And such views of course link up with attitudes of cultural isolationism; the fear of the Other; the belief that the world is composed of unconnected and impermeable billiard balls; the denial of the Oneness and inter-relatedness of everything.”

registrável –; informação semântica, que transcende a documentária – trata da proposição, do sentido da frase, de sua verificabilidade – e, finalmente, a informação estética, que transcende as anteriores e expõe a problemática da tradução, pois não pode ser facilmente transformada. Trata-se da forma pura dos escritos atrelada ao jogo de palavras, é o sentido em conjunto com sua sonoridade, sua apresentação. Desta forma, seu corpo é frágil e de difícil acesso. Pode-se ver e entender, mas desafia-se no toque.

Considerando tais disposições, verifica-se, assim, a inflexibilidade estética a qual o texto fonte está preso, a qual exige do tradutor, então, não apenas o papel de intérprete, mas de criador. Exige-se o uso da criatividade e do criticismo para que a obra que se tornará produto do texto de partida eleve sua essência a novos patamares. Pede-se o impossível (que ambos os textos se apresentem isomorfos) para que se institua o tangível, a recriação, ou, como admite Paulo Rónai (1956), a arte.

Para driblar essa intangibilidade e desenvolver um caminho palpável, Campos analisa as traduções que fizera de seu próprio cunho em conjunto com Augusto de Campos. A conclusão a que o autor chega é a proposição de uma solução para que se alcance uma eficiência tradutora: a colaboração de artistas e técnicos para a criação de um trabalho firme. De acordo com Campos, no que diz respeito à tradução criativa, apenas o trabalho em equipe seria eficiente para fazer jus ao que se está traduzindo, para que se possa transcender a barreira da fidelidade e “conquistar uma lealdade maior ao espírito do original transladado, ao próprio signo estético visto como entidade total, indivisa, na sua realidade material [...] e na sua carga conceitual” (CAMPOS, 2006, p. 47). Entretanto, a visão da tradução a partir dessa afirmação, trata-se, novamente, de uma máxima irreduzível, na qual desconsidera as outras formas de traduzir.

Chesterman (2016), por fim, destaca a tradução conforme a visão da linguística que, apesar de concordar que a questão da intraduzibilidade seja um conceito muito amplo, ainda não possui em seu campo a flexibilidade necessária para considerar algo além da linguagem, por exemplo, como uma forma de tradução. Chesterman (2016) argumenta que para estudiosos linguistas a tradução é vista apenas como parte da língua, mas a tradução é muito mais do que isso, ela é linguagem em uso que, por isso, pode ser traduzida de uma forma ou de outra, pois pode ser interpretada.

3.2.4 Livre vs. Literal

Acerca dos *supermemes* descritos anteriormente, Chesterman (2016) explica que eles se tratam de uma visão focada em apenas um aspecto da narrativa, ignorando tudo o que a cerca. Eles são exemplos de uma realidade absoluta, sem se darem conta de que a realidade é moldada a partir da perspectiva. O autor, assim, faz um movimento de intensidade entre os *supermemes*, pois começa através de um conceito super restritivo quanto a tradução e passa para termos menos conservadores. É o que acontece com o quarto *supermeme*, chamado tradução livre-vs.-literal. Assim como na equivalência, a binaridade aparece novamente neste momento, pois há o uso de dois termos em contraponto, mas que não se anulam.

O autor (2016) ainda diz que o termo literalidade não seria o mais apreciável a ser utilizado, visto que, ou quer dizer que o texto será traduzido palavra por palavra, como quando se utiliza um dicionário e no final se obtém um resultado insatisfatório, ou o texto se aproximará o máximo que conseguir gramaticalmente do texto original, o que acarretará em traduções pouco naturais, ferindo, também, o princípio da naturalidade proposto por Low (2005), como foi possível observar em sua tradução da canção *Pokerake Ana*.

Através da história, a dicotomia entre livre e literal também fora abordada. Lutero (1996) explica em sua carta aberta sobre a tradução da bíblia para o alemão, por exemplo, que sua tradução não fora apenas livre, mas também literal. Entretanto, Furlan (2004) acrescenta em seu artigo intitulado *A Teoria da tradução de Lutero* que, por mais que Lutero explicasse que se tratava de uma tradução literal, o que mais se via em seu trabalho era uma liberdade interpretativa e coloquial da bíblia, o que não resultaria nem em uma tradução livre, sequer literal. Ainda segundo Furlan (2004, p. 12) “Lutero advoga por uma tradução retórica [...] e de estilo popular, não com fins estéticos mas comunicativos – a compreensibilidade do texto e o leitor –, salvaguardando sempre a mensagem divina.”

Ainda, Barkhudarov (1993 apud Chesterman, 2016) tenta explicar a correlação entre uma tradução livre e uma tradução literal. Para o estudioso, quando se trata de uma tradução literal, pega-se a menor unidade possível de um texto, ou seja, a palavra, e a traduz. Enquanto na livre, há a tradução de termos mais abrangentes, como expressões, frases e parágrafos, mas com atenção à gramática do original. Sendo assim, Chesterman (2016, p. 8, tradução nossa)

diz que com esse preceito “uma tradução que é ‘muito literal’ é baseada em pequenas unidades, e uma que é ‘muito livre’, em largas unidades.”²¹

Nabokov (1955 apud Chesterman, 2016) ainda leva as traduções literais a um novo extremo, explicando que é dever do tradutor se ater palavra por palavra, pois, caso não o faça, seu texto não passará de uma paródia ou adaptação. Esta visão é corroborada por Newmark (1981) que diz que a tradução literal é a única e verdadeira forma de traduzir.

Na contrapartida de ambos os autores, Etienne Dolet (1540), humanista e editor francês, que utilizava a tradução como forma de libertação, para que com seus trabalhos pessoas pudessem ter acesso aos mais diversos textos, inclusive de obras consideradas proibidas pelo clero, emite a opinião que

Quando se traduz, não se faz necessário submeter-se até o ponto de verter palavra por palavra. Se alguém assim o faz, isso se deve à pobreza e à falta de engenho. Pois, se possuir as qualidades mencionadas acima (as necessárias ao bom tradutor), sem se ater à ordem das palavras, prestará atenção aos pensamentos, de modo a expressar a intenção do autor, preservando com esmero a propriedade de ambas as línguas. (DÓLET, 1540, p. 19, tradução de Marie-Hélène C. Torres e Pierre Guisan)

Indo além do que Dolet promulgava, Robinson (1991) menciona que as pessoas deveriam poder traduzir tão livremente quanto queiram, desde que o texto final tenha algum grau de parentesco com o texto fonte. Para Chesterman (2016), toda a discussão entre literalidade revela súbita semelhança com as questões dos *supermemes* de equivalência. Enquanto a tradução literal faria parte da equivalência formal, os textos traduzidos de forma livre se utilizariam dos dogmas da equivalência funcional.

Em relação às traduções de canções, pode-se dizer que uma tradução literal é alcançada apenas em exemplos muito raros e específicos, como aquele abordado anteriormente, em que a letra do original quando traduzida se encaixa em melodia, sonoridade e ritmo na língua alvo. Entretanto, há também que se considerar que a tradução de canções não é exatamente livre, pois, assim como Lutero o fez na tradução da Bíblia, existirá, ali, primeiro, uma interpretação e transposição dos significados da língua de origem da forma que o tradutor considera que será mais bem assimilado pelo público-alvo.

²¹ “A translation that is ‘too literal’ is based on too small units, and one that it ‘too free’ on too large units.”

3.2.5 Todas-as-escritas-são-traduições

O último *supermeme* se chama “todas-as-escritas-são-traduições”. O conceito é simples, todas as escritas, sejam elas versões de um texto, adaptações, paródias, reescrituras, são traduções. Até mesmo a linguagem verbal pode ser considerada uma tradução, visto que, para Jakobson (1959), partindo do sentido de transmutação, sempre que há a aplicação de significado em um signo, estamos de alguma forma traduzindo uma resolução mental e aplicando-a ao mundo real.

Todo o movimento comunicativo que exige uma ressignificação de conceitos pré-estabelecidos são considerados traduções, nesse caso. Sendo assim, mesmo os processos mentais envolvidos na decodificação de uma frase podem ser interpretados como traduções, afinal, segundo Schleiermacher (1963), quando se precisa entender o que alguém disse, é feito um processo mental de rephraseamento.

A tradução também pode acontecer através dos tempos. Um artigo do próprio Schleiermacher, por exemplo, quando traduzido no século XXI, já sofreu as ressignificações necessárias para que se atinja o público-alvo deste período, visto que as escolhas semânticas e gramaticais serão bordadas de acordo com a linguagem vigente da época (a menos que se deseje, de alguma forma, utilizar-se do arcaísmo para atingir algum efeito no leitor). Mesmo que não se trate de uma tradução, ao se ler Schleiermacher no original, estamos interpretando o texto com nossas próprias ressignificações, ou seja, estamos o traduzindo para o tempo atual. (CHESTERMAN, 2016, p. 9)

Para Chesterman (2016), a visão pós-modernista corrobora com o assunto pois, para os estudiosos deste campo, literalmente todos os textos são traduções, pois é impossível criar algo original sem o entrelaçamento de ideias anteriormente postuladas. Basicamente, se usamos palavras que já foram previamente criadas, todas as ideias também são as somas das que vieram anteriormente e o escritor não passa de um reproduzidor de um assunto que já ouvira antes.

Chesterman (2016) diz ainda que esta hipótese entra em discussão com a ideia do *supermeme* da equivalência. Enquanto na equivalência presume-se que há um significado atrelado ao texto original, pronto para ser desbravado pelo tradutor e, conseqüentemente, decodificado e transportado para uma língua alvo, na concepção dos pós-modernistas, o significado está atrelado ao uso da linguagem, às relações humanas. São criados e recriados, não descobertos. Segundo o autor (2016), na equivalência existe uma verdade absoluta que necessita ser galgada para que se atinja o mérito da tradução, enquanto neste *supermeme*

existe a noção de apropriação. Apropria-se do significado, mistura-se com o que se sabe e o retransmite. Basicamente, as ideias aqui discutidas são o oposto do que se vira na intraduzibilidade. Tudo é tradução.

Dito isto, a tradução de letras de canções pode se beneficiar muito desse ideal, pois, se tudo é tradução, por mais que não se consiga chegar ao significado exato que um músico de determinada obra tenha querido expressar, apenas o fato de existir um exercício mental de interpretação da música e da letra e reescritura de seus versos, faz-se tradução. Esta ideia apenas entra em conflito com o critério de Low (2005) relacionado ao sentido, em que o autor enuncia que quando não há o menor esforço em se levar a mensagem do original para a canção traduzida, não pode se considerar que houve, ali, uma tradução.

3.3 AS ESTRATÉGIAS DOS MEMES DE TRADUÇÃO

Para contemplar os três tipos de estratégias propostos por Chesterman (2016) que servirão para análise neste estudo, o autor faz uma breve interpolação das definições de estratégia que acredita melhor se aplicarem às visões propostas.

Segundo Chesterman (2016), as estratégias conforme definidas aqui, são simplesmente memes, ideias de como traduzir utilizada pelos tradutores da área e amplamente disseminadas. São ideias passadas adiante com o único propósito de auxiliá-los em seus problemas tradutórios. Ainda, o autor diz que a linha de partida para essas estratégias são os problemas, pois são a partir deles que passa a existir uma movimentação em prol de sua resolução. Aqui, Chesterman não se propõe a descrever estratégias globais de tradução, em que o foco seja o texto todo, mas sim estratégias mais localizadas, focadas nos parágrafos, frases ou palavras.

É necessário enfatizar, também, que estas estratégias são descrições, não prescrições. Destarte, como pontua André Moraes (2013) em sua monografia intitulada *Análise das Estratégias de Tradução do Artigo*:

O teórico [Chesterman] tende a favorecer um tipo de estratégia de tradução que proporciona maior liberdade para a produção de uma tradução, reduzindo informações ou utilizando outra estratégia (parafraçando, reestruturando, etc.) para chegar a um texto-alvo que comunique a mensagem de maneira satisfatória. (MORAES, 2013, p. 16)

Ainda, Chesterman esclarece que não busca analisar de que forma ocorrem as escolhas em uma tradução à nível cognitivo ou neurológico. Não se trata de um *skopos* em que se analisa por que os tradutores optaram por traduzir de tal forma, mas sim da construção das estratégias a partir de observações das próprias traduções e das alterações do produto através

da manipulação textual. Esclarecido isto, o autor afirma que tais estratégias, enfim, advêm de escolhas potencialmente conscientes feitas pelos tradutores (afinal, necessitam que eles optem por desvencilharem-se do caminho habitual de tradução para que possam resolver o problema), embora reconheça que, ao se automatizar uma escolha consciente, ela possa se tornar inconsciente.

Como modo de classificar as estratégias em diferentes categorias, primeiramente Chesterman propõe o entendimento dos termos “estratégias de compreensão” e “estratégias de produção”. Enquanto a primeira requer a análise do texto-fonte e todos os trâmites adotados nas inferências feitas para viabilizar sua tradução, a segunda trata-se de um apanhado da primeira, em que se infere as mudanças linguísticas feitas pelo tradutor a fim de entregar um texto alvo adequado.

Além disso, o autor sugere que as mudanças as quais serão observadas para a proposição de suas estratégias têm a ver com aquelas que são feitas além do único propósito de traduzir, pois, obviamente, no processo de tradução naturalmente mudanças são feitas, mas o foco aqui encontra-se em alterações mais intensas, aquelas que necessitam de uma escolha mais consciente para serem efetuadas, como explicado anteriormente.

Partindo para as classificações em si, Chesterman se apega a trabalhos de outros autores para formular os três tipos de estratégias comumente encontradas em textos traduzidos, as quais são: estratégias principalmente sintáticas ou gramaticais; estratégias principalmente semânticas; e estratégias principalmente pragmáticas. O uso do termo “principalmente” remete ao fato de que é possível encontrar uma estratégia interpolada em outra, mas que, naquele caso descrito em específico, considerar-se-á a estratégia que estiver em maior evidência.

Por fim, o autor não se preocupa em definir o porquê de tais estratégias serem usadas nem em seus possíveis efeitos, elas simplesmente são. Em relação à esta pesquisa, também não fará parte de seu propósito elencar as diversas possibilidades de cada estratégia, sendo assim, apresentar-se-á uma descrição resumida de cada uma e um exemplo pontual. O objetivo, aqui, é pragmático e puramente linguístico: elucidar, no caso de uma tradução de canção, quais das estratégias conforme descritas por Chesterman são mais utilizadas.

3.3.1 Estratégias Sintáticas

De acordo com Chesterman (2016), as estratégias apresentadas no quadro a seguir envolvem mudanças puramente sintáticas, embora mudanças semânticas e pragmáticas

possam ser encontradas também em menor grau. São mudanças que afetam a forma. O autor aplica à tais estratégias o código “G”. Assinala-se, então, seus respectivos exemplos (os exemplos em português são traduções de exemplos que Chesterman traz em alemão de frases da revista de voo da Austrian Airlines):

Quadro 12 – Estratégias Sintáticas

Estratégia	Exemplo
G1: Tradução Literal – São traduções desenvolvidas o mais próximas possível do texto original.	TF: Desejamos-lhe um bom voo com a Austrian Airlines. TC: We wish you a pleasant flight with Austrian Airlines.
G2: Empréstimo – É o empréstimo tanto de itens individuais quanto de sintagma.	No exemplo acima, o termo Austrian Airlines é um empréstimo do inglês.
G3: Transposição – Qualquer mudança de classe de palavras, seja de substantivo para verbo, de advérbio para adjetivo, entre outros.	TF: A <i>inclusão</i> de empresas de aluguel de automóveis... [substantivo] TC: Car rental companies have been <i>incorporated</i> ... [verbo]
G4: Troca de unidade – Acontece quando unidade (morfema, palavra, oração, frase, parágrafo) no TF é traduzida como uma unidade diferente unidade no TC.	TF: Aceitamos os seguintes cartões de crédito e pedimos que use aqueles com os quais você quer pagar sua conta. TC: We accept the following credit cards. Please mark the one which you would like to have charged. [Uma frase transformada em duas]
G5: Mudança na estrutura da frase – são alterações feitas no nível da frase, incluindo número, definição e modificação no sintagma nominal, e pessoa, tempo e modo no sintagma verbal. A unidade pode permanecer a mesma e as mudanças se mostrarem internamente.	TF: Os produtos nas páginas da JET SHOP são... TC: The merchandise depicted on the JET SHOP pages is... [Plural para singular; contável para não contável] TF: Esta edição da SKY LINES <i>inclui</i> ... TC: In the present issue of SKY LINES <i>you will find</i> ... [Terceira-pessoa do sintagma verbal para segunda-pessoa]
G6: Mudança na oração – alterações na oração de acordo com suas frases constituintes. Podem ser mudanças na ordem clássica (sujeito, verbo e predicado), bem como mudanças de voz ativa para voz passiva, estrutura finita para não finita, transitiva para intransitiva.	TF: Além das inovações no produto, há outras melhorias em nossos serviços. TC: The enlargement of our destinations list is supplemented by further improvements in our range of passenger services. [voz ativa para voz passiva]
G7: Mudança na estrutura da sentença – altera a unidade da sentença, na medida em que é feita de unidade de orações.	TF: O nome por si só sinaliza um programa de qualidade cuidadosamente pensado... TC: As its name suggests, this is a painstakingly devised quality program... [Oração principal em português para oração subordinada em inglês e oração principal]

<p>G8: Mudança de coesão – afeta referência intratextual, reticências, substituição, pronominalização e repetição, ou o uso de conectores de vários tipos.</p>	<p>TF: <i>Nesta edição...</i> TC: <i>In the present issue...</i> [Em português o sentido de proximidade é feito através de um demonstrativo, enquanto em inglês usa-se artigo e adjetivo]</p>
<p>G9: Mudança de nível – Quando o modo de expressão de um termo é alterado de um nível para outro. Os níveis os quais são mencionados aqui, trata-se de níveis de fonologia, morfologia, sintaxe e léxico.</p>	<p>TF: Nós... <i>solicitamos que você...</i> marque... TC: <i>Please mark...</i> [<i>ersuchen Sie</i>, do alemão, expressa o sentido de “pedido polido” via léxico (um verbo em particular) mais sintaxe. Em inglês, utiliza-se apenas o léxico]</p> <p>TF: ...apenas uma pequena seleção da nossa <i>gama de produtos</i> JET SHOP. TC: ...only a small selection of the JET SHOP <i>articles available</i>. [em português, usa-se substantivos compostos, uma forma de léxico, enquanto no inglês é usado uma oração relativa elíptica]</p>
<p>G10: Mudança de esquema – alterações nos esquemas retóricos como paralelismo, repetição, aliteração, ritmo métrico.</p>	<p>Verificar exemplos nos subcapítulos “Ritmo” e “Rima”.</p>

Fonte: Chesterman (2016)

3.3.2 Estratégias Semânticas

As estratégias semânticas preocupam-se com as mudanças encontradas na semântica lexical, além de incluírem mudanças feitas na ênfase das frases, segundo Chesterman (2016). Expressam-se pelo código “S” e estão elencadas no quadro a seguir:

Quadro 13 – Estratégias Semânticas

Estratégia	Exemplo
<p>S1: Sinonímia – Utilização de um sinônimo para evitar repetições.</p>	<p>TF: Esta <i>edição</i> da SKY LINES... TC: ...the present <i>issue</i> of SKY LINES TF: ... na página 97 desta <i>edição</i> da SKY LINES. TC: ...page 97 of this <i>magazine</i>.</p>
<p>S2: Antonímia – Utilização de um antônimo com frase em negação.</p>	<p>TF: Todos os preços incluem IVA, mas <i>excluem</i> despesas de envio e portes de envio. TC: All prices include V.A.T. (value added tax) but <i>do not include</i> the C.O.D. (cash on delivery) fee and mail charges.</p>
<p>S3: Hiponímia – Uso de hiponímia para especificar o termo encontrado no original ou, ao contrário, generalizar o termo. Também pode ser aplicado aos casos em que há substituição de um termo hipônimo por outro.</p>	<p>TF: Inúmeras outras <i>companhias</i>. TC: Numerous other <i>airlines</i>.</p>

S4: Conversões – Conversões são, geralmente, estruturas verbais que possuem uma correlação, mas estão em extremos opostos, como <i>comprar</i> e <i>vender</i> .	TF: Por favor, note que os custos de postagem e pagamento na entrega serão <i>adicionados</i> aos preços indicados. TC: Kindly note that the prices quoted are <i>exclusive</i> of postal charges and collection fee. [Em português, B será adicionado a A; em inglês, A é exclusivo de B.]
S5: Alteração de abstração – quando os termos mudam seus sentidos de algo mais concreto para algo mais abstrato ou vice-versa.	TF: do <i>mundo inteiro</i> . TC: from <i>all corners of the globe</i> .
S6: Mudança de distribuição – o ato de diluir ou expandir o texto alterando a distribuições de palavras semanticamente semelhantes.	TF: Claro que também podemos <i>enviar-lhe</i> os documentos. TC: We can, of course, also <i>forward</i> the documentation to you <i>by mail</i> .
S7: Mudança de ênfase – Adição, redução ou alteração da ênfase no texto.	TF: <i>informative</i> . TC: in a <i>highly informative</i> way.
S8: Paráfrase – Estratégia clássica para tradução de, por exemplo, expressões idiomáticas. Pode ser considerada uma tradução livre como forma de elevar o texto como unidade.	TF: Se você decidir <i>aproveitar</i> ... TC: If you decide <i>to become a member of the scheme</i> ...
S9: Mudança de tropo – Aplica-se às traduções de tropos retóricos, e pode ser dividido em três subclasses: Quando a metáfora no TF mantém-se a mesma no TC; quando a metáfora é traduzida de com teor diferente; quando a expressão figurativa é excluída ou adicionada.	TF: O <i>museu</i> [...] <i>documenta</i> o desenvolvimento da cidade. TC: The [...] <i>Museum documents</i> the city's growth... [Exemplo de mudança de tropo em que se mantém a figura de linguagem]
S10: Outras mudanças semânticas – Inclui quaisquer outras mudanças semânticas, como, por exemplo, alteração nos sentidos físicos.	TF: especialmente digno de menção. TC: the most notable. [Mudança do sentido oral para o visual.]

Fonte: Chesterman (2016)

3.3.3 Estratégias Pragmáticas

Estratégias pragmáticas tendem a focar em reestruturações um pouco mais acentuadas do que as estratégias anteriores. É guiada pelo tradutor e pela sua capacidade de decisão. Funcionam como uma manipulação da mensagem no texto de chegada de forma a adequar o texto fonte, primeiramente, ao que o tradutor deseja transmitir, mas também ao público-alvo. Recebem, por Chesterman (2016), o código “Pr”.

Quadro 14 – Estratégias Pragmáticas

Estratégia	Exemplo
Pr1: Filtro cultural – São termos traduzidos de forma a se adequarem culturalmente às normas do TC. Também pode ser chamada de naturalização, domesticação ou adaptação. Quando o aspecto cultural é mantido intocado, dá-se o nome de exotização ou estrangeirização (JONES, 1989).	TF: Nome de família. TC: Surname. TF: Aeroporto de Viena. TC: Vienna <i>International</i> Airport. [Em inglês, o aeroporto é conhecido com o nome apresentado, diferentemente de sua versão alemã.]
Pr2: Mudança de explicitude – Refere-se à adição ou remoção de informações tangenciais no texto.	TF: ao enviar para o exterior... TC: ...when <i>merchandise</i> is <i>dispatched</i> abroad. [o que está sendo enviado tornou-se explícito.] TF: no prazo editorial desta <i>revista de bordo</i> . TC: At the time of going to press. [revista de bordo foi deixada implícita na tradução.]
Pr3: Mudança de informação – Adição ou omissão de informações relevantes no texto. Omissões, neste caso, não podem ser inferidas, diferentemente do exemplo anterior.	TF: Hamburgo é servido por voos regulares. TC: The <i>Vienna</i> -Hamburg route will be one of our new scheduled services. TF: Coleção de jogos (damas, moinho, etc.) TC: Games compendium (checkers etc.) [Omissão do segundo jogo.]
Pr4: Mudança interpessoal – Trata-se da mudança na relação autor/tradutor e leitor.	TF: Isso pode ser usado [...] para <i>coletar</i> [...] crédito de milhagem. TC: This means that passengers can <i>clock up</i> “Qualiflyer” mileage... [Utilização de verbo frasal deixa o texto mais informal.]
Pr5: Mudanças ilocucionárias – Pode estar envolvida com outras estratégias também, como mudança do verbo de imperativo para indicativo, perguntas retóricas e uso de exclamação.	TF: O motivo era sua preocupação com a discórdia entre poloneses, russos, alemães e judeus em sua cidade natal Byalistok. TC: <i>His motive?</i> The unrest between Poles, Russians, Germans and Jews in his native town of Bialystok.
Pr6: Mudança de coerência – Refere-se às mudanças no arranjo de informações do texto.	Enquanto na revista alemã algumas frases iniciam o parágrafo introdutório e no parágrafo seguinte fala-se das inovações nas rotas, na revista traduzida para o inglês a introdução e as informações sobre as inovações são mantidas juntas.
Pr7: Tradução parcial – relaciona-se com qualquer tipo de tradução parcial, como de sumário e transcrições.	Traduções simbolistas de textos literários são exemplos de traduções parciais: TF: My heart leaps up when I behold A rainbow in the sky. (Poema de Wordsworth) TC: Mai hart lieb zapfen eibe hold er renn bohr in sees kai. (Tradução de Jandl)
Pr8: Mudança de visibilidade – Trata-se do distanciamento do autor e impressão da digital do tradutor no TC de qualquer forma.	Notas de rodapés, explicações em colchetes, glossários, entre outras modificações que tornam o tradutor aparente.

Pr9: Transedição – Edições que tradutores fazem em textos fonte mal estruturados.	Reedições, reordenações e reescrituras radicais quando comparadas ao texto original.
Pr10: Outras mudanças pragmáticas – Mudanças no layout do texto, escolhas de dialetos, entre outros.	O tradutor pode escolher traduzir para português-brasileiro e não para português-europeu um panfleto que será publicado internacionalmente por diversos motivos.

Fonte: Chesterman (2016)

3.4 O CINEMA E A MÚSICA

Os produtores de filmes, desde o surgimento da indústria, nos anos de cinema-mudo, sempre utilizaram ostensivamente a canção para entregar o tom narrativo que a história pede (DESBLACHE, 2019). O recurso sonoro pode servir diferentes propósitos, e, em conjunto com a imagem, carregam significados explícitos e implícitos em sua composição. Cenas românticas, por exemplo, tendem a utilizarem instrumentais mais leves e suaves, cheios de harmonia. No suspense, instrumentos pesados, que denotam nervosismo e ansiedade geralmente compõem a trilha. No terror, é possível verificar alterações repentinas na música que as deixam mais barulhenta, causando susto no espectador. Ação e aventura são acompanhadas de músicas heroicas, que lembram hinos patriotas. Cada gênero tem sua própria peculiaridade sonora e a música aparece como forma de guiar o público através de sua trilha narrativa, influenciando na emoção que se espera causar.

Em *O Rei Leão* (1994), por exemplo, o coro africano é utilizado para situar o público a um ambiente genérico de savana africana, como explicam Coyle e Fitzgerald (2010, p. 237, tradução nossa): “O canto do coral africano desempenha um papel central no estabelecimento da ‘africanidade’ da trilha sonora ao longo do filme, e a importância da música coral africana é enfatizada à medida que a cena de abertura avança.”²²

No filme *A Origem* (2010), do diretor Christopher Nolan, a música principal, que é executada em boa parte do filme, trata-se de *Dream is Collapsing* produzida por Hanz Zimmer e, para compreender sua importância, é necessário entender brevemente a história da película. *A Origem* é um filme de aventura e fantasia que, em sua essência, aborda a temática dos sonhos. Nele, agentes precisam se infiltrar no sonho de um herdeiro para descobrir a senha de seu cofre e roubarem sua fortuna. Na mitologia do filme, é estabelecido que, conforme se aprofunda no mundo dos sonhos, o tempo passa mais devagar, ou seja, uma hora dentro de um sonho são duas horas da vida real, enquanto uma hora em um sonho dentro de

²² “African choral singing plays a central role in establishing the ‘Africanness’ of the soundtrack throughout the movie, and the importance of African choral music is underlined as the opening scene progresses.”

um sonho são quatro horas na vida real. Sendo assim, quando a música citada anteriormente é tocada no nível da realidade, ela é reproduzida em sua velocidade normal, entretanto, conforme se adentra em multiníveis do sonho, a cada nível a música se torna mais lenta, mas sem perder seu brilho. Observa-se que fora feito um trabalho minucioso para que a música surta efeito nas mais diferentes camadas da dramaturgia, seja reproduzida normalmente ou em velocidade ultralenta.

Continuando, ainda, existe a possibilidade de a música nos filmes servir apenas como pano de fundo, mas ainda trazendo a importância de sua presença. Desblache exemplifica como o som pode impactar o público:

Canções em filmes têm diferentes funções: elas podem apenas prover música de fundo — o rádio pode estar tocando enquanto a ação toma conta; elas podem ditar as emoções de uma sequência — como a canção *Shadow on the Sun* em *Collateral* (2004), reproduzida para refletir o senso de alienação dos personagens humanos que assistem um coitado enquanto totalmente fora de lugar atravessa as ruas de Los Angeles; elas podem contribuir crucialmente ao significado do filme — Em *Volver* (2006) de Almodóvar, por exemplo, onde a música homônima conduz a narração. Elas podem ser diegéticas — quando performadas por personagens do filme — ou não diegéticas, mas essa escolha não determina o quão importante elas são emocionalmente ou narrativamente.²³ (DESLACHE, 2019, p. 234, tradução nossa)

Citando *O Rei Leão* (1994) novamente, a canção no filme também foi utilizada como pano de fundo para criar uma atmosfera propícia:

Por exemplo, quando Simba acorda seu pai Mufasa (que preferiria ficar dormindo), Zimmer cria um som apropriado lúdico e infantil usando sopros e cordas orquestrais, enquanto a tragédia da morte de Mufasa é acompanhada por música que lembra uma missa de réquiem do período clássico.²⁴

Em relação às músicas cantadas, apesar de todas essas qualidades atreladas ao uso de uma trilha sonora na composição cinematográfica, os filmes nem sempre se utilizam da tradução de letras de canções para que se chegue ao público a mensagem de forma mais clara possível. Com o advento das mídias consumidas por serviços de streaming de vídeos, tornou-

²³ “Songs in films have different functions: they can just provide background sound—the radio may be playing as action takes place; they can dictate the emotions of a sequence— such as the song ‘Shadow on the Sun’ in *Collateral* (2004), played to reflect the sense of alienation of the human characters who watch a coyote, also entirely out of place, cross the streets of Los Angeles; they can contribute crucially to the meaning of a film—in Almodóvar’s *Volver* (2006), for instance, where the eponymous song drives the narration. They can be diegetic—when performed by characters in the film—or non-diegetic, but this choice does not determine how important they are emotionally or narratively.”

²⁴ “For example, when Simba wakes his father Mufasa (who would prefer to stay asleep), Zimmer creates a suitably playful, childlike underscore using orchestral winds and strings, while the tragedy of Mufasa’s death is accompanied by music that resembles a classical-period requiem mass.”

se comum a utilização da legenda como forma de traduzir uma música cantada. Entretanto, sabe-se que a total compreensão e apreciação das letras das canções encontradas em qualquer gênero cinematográfico não são introduzidas ali de forma equívoca, existe um trabalho acerca de sua composição e recitação. Desblache (2019) explica que a partir dos anos 70 aumentou-se no cinema o uso de músicas que não foram criadas exatamente para o filme em questão, mas faz parte do álbum de um artista, entretanto, quando há a criação de uma canção para um musical, por exemplo, é comum que os atores façam aulas de canto ou que tenham suas vozes dubladas por cantores profissionais, o que mostra que ainda é importante a análise e compreensão do conteúdo de suas letras.

Para Desblache (2019), os filmes mais contemporâneos se pautam principalmente nas dicas visuais, visto que existe essa migração da tradução da dublagem para a legendagem, todavia, alguns gêneros fílmicos ainda prezam pela tradução de suas canções, como é o caso dos filmes infantis, mas estes são a exceção à regra.

3.5 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

O propósito deste estudo não é verificar o filme em si através de sua narração imagética, e sim analisar a tradução das letras das canções. Entretanto, como se trata de um musical, e a canção está inserida em um contexto cinematográfico, faz-se necessária uma breve contextualização acerca do tema.

Quando Roman Jakobson deu a primeira definição de Tradução Intersemiótica, foi pautada nas três maneiras estabelecidas pelo estudioso em interpretar signos verbais. A primeira maneira seria a intralingual ou “repalavreamento”, que significa reinterpretar algo anteriormente verbalizado utilizando os mesmos signos verbais, ou seja, a mesma língua. A segunda maneira seria a interlingual, a tradução na sua forma básica como é conhecida. E sua última definição, que traria a visão clássica e nome da tradução intersemiótica – ou transmutação, como também fora chamada por Jakobson – é definida como “uma interpretação de signos verbais por meios de signos de sistemas de signos não-verbais” (JAKOBSON, 1959, p. 233), ou seja, é quando uma mídia, seja ela vídeo, música ou texto, é traduzida para outro formato de mídia.

Dito isto, ao contextualizar a tradução intersemiótica conforme enunciada por Jakobson, Plaza (2003) explica que todo pensamento é, em si, tradução, pois precisa dar significado ao signo. O pensamento, ainda, não acontece de imediato, requer um antecedente, e a única forma de se exteriorizar o pensamento é através da linguagem. Por isso, enquanto na

tradução interlingual utiliza-se a mesma mídia para processar as transferências de significados, na tradução intersemiótica tem-se a aplicação direta dos sentidos e códigos verbais e não-verbais.

Os órgãos emissores, os sentidos humanos, são extremamente importantes na tradução intersemiótica, pois é a partir deles que se experiencia o mundo. E dentre estes sentidos, três foram estabelecidos como capazes de captarem mensagens e transformarem estas em linguagem, sendo eles, segundo Plaza (2003), o canal visual, o tátil e o auditivo.

Tais órgãos emissores auxiliam na prática da transmutação, a qual é utilizada como forma de sobrevivência, para que assim seja possível que o homem se aloque no mundo. Para Plaza (2003), esses sentidos ou sensações não existem de forma individual, pois cada um deles, como em uma sinfonia, são captados pelos órgãos humanos simultaneamente e os permitem transformá-los em imagens, sons e reproduções linguísticas. Esta sinestesia e as memórias que a acompanham são o que nos situam no mundo e nos fazem compreendê-lo. É a partir delas, então, que se assimila o que é real:

Os receptores no ouvido interno nos informam da nossa posição em equilíbrio durante o movimento, assim como a posição da cabeça e corpo. Os receptores do tato, instalados na pele, nos informam constantemente das qualidades do ambiente, e sobretudo, o movimento safadice dos olhos está coordenado com o movimento e a manipulação de objetos no mundo. (PLAZA, 2003, p. 46)

Em se tratando dos canais corporais previamente citados, segundo Plaza (2003), enquanto é possível selecionar uma fonte de foco através do canal visual, a audição não permite mesma façanha, pois recebe todos os seus estímulos simultaneamente. É impossível, por exemplo, decidir ouvir apenas o violino em uma ópera, pois os outros instrumentos também chegam aos canais auditivos.

Esse processo é interessante de observar pois, ao analisar uma película, a música chegará em conjunto com a imagem, entretanto, a imagem não terá foco total e simultâneo de seu espectador, pois o canal visual pode excluir o que não lhe convém analisar no momento. Além disso, o olho é o único órgão que pode se distanciar dos outros e analisar suas assimilações individualmente, diferentemente do ouvido e dos sensores tácticos. Segundo Plaza, a televisão – e, por consequência, a imagem fílmica – prioriza a área central da visão e, nesse caso, o foco das cenas está no centro da imagem. Sendo assim, o tradutor das canções pode se utilizar do que está mais enfatizado nas cenas para não deixar esses detalhes de lado na tradução das canções, enquanto, se há alguma menção a algo mais descentralizado na cena,

talvez, junto com os critérios de Low (2005), um bom balanceamento seria deixar tais menções de lado, a menos que seja possível incluí-la na tradução sem interferir no todo.

Por fim, a tradução intersemiótica estará presente durante a execução da obra aqui estudada, mas não configura o aspecto mais importante de análise neste estudo. Entretanto, com a noção de que os canais visuais podem escolher seu enfoque, enquanto os canais auditivos não, considerar-se-á que a tradução de canção precisa estar equilibrada com a imagem a ponto de não fazer o seu ouvinte perder o foco do que é importante durante sua execução.

3.6 CONCEPÇÃO DE FIDELIDADE

A tradução de canção põe em xeque muitas das definições de fidelidade tradutória pois não há, assim como em qualquer tradução, mas principalmente nesta, uma estratégia principal a ser seguida. Frequentemente, a questão da fidelidade, seja na tradução ou na adaptação de um livro em filme, está atrelada à narrativa, ou seja, às mensagens principais e secundárias que devem permanecer intocadas sempre que a obra original for reproduzida. Entretanto, um texto, mesmo o mais simples, possui seu próprio ritmo narrativo, uma melodia implícita, uma personalidade estilística, uma identidade que, se não minimamente respeitada, pode acarretar uma tradução mais calejada. Schleiermacher, pensador alemão do início do século XIX, já abordava esse tipo de fidelidade:

Mas, quantas vezes – mais ainda, é já quase um milagre não ter que dizer “sempre” a fidelidade rítmica e melódica estará em discordância irreconciliável com a fidelidade dialética e gramatical! E, quão difícil é, na vacilação acerca do que se deve sacrificar aqui ou ali, com frequência não se tome precisamente a decisão errada! Quão difícil, inclusive, é que o tradutor, quando há ocasião para isto, restitua equitativamente e de verdade o que aqui teve que tirar a cada parte e não caía, ainda que inconscientemente, em obstinada unilateralidade por inclinar-se mais seu gosto pessoal a um elemento artístico que a outro! (SCHLEIERMACHER, 1838, p. 69, tradução de Celso R. Braidá)

Tal discurso corrobora com o Princípio do Pentatlo ao passo que, para que não se obstine às escolhas pessoais, o tradutor deve pedir ajuda à sua própria razão para dividir os critérios que utilizará ao traduzir a canção, evitando os exageros e as preferências. Todavia, é impossível manter-se integralmente imparcial em um trabalho como este e, assim como em uma escolha tradutória, no final, o que é considerado uma tradução fiel dependerá de quem está traduzindo e, por consequência, a concepção do que seja uma boa tradução dependerá do criticismo de quem a receberá.

Para contextualizar esta questão, traz-se aqui um breve olhar no artigo de Arrojo (1993) intitulado *A que são fiéis tradutores e críticos de tradução?*. Seu texto circunda uma problemática de simples pergunta e difícil resposta, disposta em seu próprio título: existiria uma fidelidade correta a qual os tradutores e críticos da tradução poderiam recorrer ao executarem seus trabalhos? Tal dúvida surge de uma crítica realizada por Nelson Ascher no jornal *A Folha* ao trabalho de tradução de Paulo Vizioli na antologia bilingue intitulada *John Donne: 'O Poeta do Amor', e da Morte*. Em sua crítica, Ascher observa problemas já no título da obra, que, segundo ele, não faz jus ao poeta traduzido. Entretanto, para explicar mais detalhadamente a questão da existência de uma fidelidade tradutória e crítica, Arrojo aborda algumas perspectivas teóricas sobre o assunto.

Apesar de existirem teorias que expõem que o texto original, fechado em si mesmo, detém todo o significado o qual o leitor deverá desbravar, Arrojo traz uma seleção de estudiosos de forma a contrapor esses pensamentos. Datando de Nietzsche, com sua ideia de pensamento literal, passando por Freud, com o pensamento “inconsciente” e chegando em Saussure, Arrojo explica que ao se supor que o significante é arbitrário e não possui conexão com o significado, deve-se admitir que o significado também é sempre atribuído pelo sujeito, e não inerente ao significante. A partir desta premissa, considera-se que o texto, quando lido, é imbuído de interpretações reproduzidas pelo próprio leitor de acordo com suas características, experiências, contexto histórico, e tudo o que o permeia.

Sendo assim, Arrojo passa, então, a explorar a crítica de Ascher, em que o crítico tece elogios à tradução de Augusto de Campos das poesias de Donne declarando que a mesma é digna de um poeta, inovadora, a reencarnação do autor em língua estrangeira; enquanto isso, considera a tradução de Vizioli erudita, porém ultrapassada. Em resposta, o tradutor criticado rebate os argumentos de Ascher afirmando, principalmente, que sua tradução busca acompanhar o momento em que o texto fora escrito e, por esse motivo, ao traduzir um autor do século XVI, sua dicção será semelhante aos autores de tal época.

Outras questões também são debatidas por Arrojo e pelo próprio Vizioli em relação à originalidade de Campos, visto que o tradutor incorpora à poesia de Donne trechos do poema *A Aparição* de Lupicínio Rodrigues. Ascher enfatiza que Campos entende a essência de Donne, por isso sua capacidade inventiva, entretanto, Arrojo mostra que críticos da própria época de Donne não avaliavam o poeta inglês positivamente, sendo assim, indaga:

Teriam Ben Jonson, Dryden e Samuel Johnson [...] também deixado de reconhecer a “essência” da poesia de Donne? Se houvesse, na poesia de Donne, ou em qualquer outro texto, como quer Ascher, algo como uma “essência”, um significado intrínseco

é inianente, que pudesse ser eternamente preservado, não deveria essa “essência” estar ao alcance de seus leitores mais categorizados? Por que teria Augusto de Campos o privilégio de possuir o acesso a esse significado tão recôndito do texto de Donne? (ARROJO, p. 22, 1993)

Por fim, trata-se da discussão do que é considerado correto e ou incorreto que permeia não somente a literatura, mas as relações humanas. Sabe-se, entretanto, que para tal pergunta não há resposta, mas uma série de novos questionamentos e contextualizações. Conforme encerra Arrojo em seu texto, ambas as traduções são fiéis em seu próprio caráter criativo e, desta maneira, para este estudo, descartar-se-á a visão inflexível de fidelidade tradutória.

4 ANÁLISE E DISCUSSÃO

Para realizar a análise das seis canções propostas neste estudo, esta seção seguirá a ordem de aparição das músicas na película, de forma que se trace um fio narrativo contundente, pois é importante que se entenda, mesmo que resumidamente, a história geral da obra para que se assimile as mensagens contidas nas músicas. Para isso, um breve contexto será provido para que seja possível identificar em que situação a composição musical ocorre. Além disso, cada canção terá sua própria especificidade, portanto é possível que a análise vagueie entre os princípios de Low e as estratégias descritas por Chesterman de forma entrelaçada, visto que, como fora possível perceber no desenrolar do quadro teórico, as técnicas tradutórias acontecem simultaneamente e se sobrepõem umas às outras, de forma que o produto final, o texto traduzido, seja a soma de todas as escolhas do tradutor. Ainda, é importante ressaltar que na obra que será analisada existem alguns pequenos diálogos que ou fazem parte da canção ou são reproduzidos enquanto a canção é cantada ao fundo. A esses diálogos, entretanto, não será dada atenção, visto que não fazem parte do escopo deste estudo. Todavia, quando se tratar de diálogos importantes para o entendimento da letra da canção, eles serão rapidamente abordados no texto deste capítulo.

Esclarecidas essas abordagens práticas, a seguir se apresenta a primeira canção.

4.1 CICLO SEM FIM

A primeira canção, *Circle of Life*, se faz presente logo no início do filme, é com ela que o primeiro frame do sol nascendo na savana africana aparece. Nesta parte do filme, os animais da floresta estão indo em direção à pedra do rei para presenciar o nascimento de Simba, um filhote de leão que será o sucessor na linha hierárquica para ocupar o lugar do rei vigente, no caso, seu pai Mufasa. Ao chegarem ao local que se designavam e o macaco Rafiki levantar Simba no topo da pedra do rei em direção aos animais, eles se abaixam em reverência, a cena se afasta e o título do filme aparece, encerrando a música.

Esta se trata de uma canção híbrida, pois ela se inicia com um trecho em zulu interpretado por Lebo M. Para que se compreenda melhor a história da canção como um todo e de forma a dar visibilidade a esta hibridização, ressalta-se a seguir, em tradução livre, o que é cantado neste coro africano, excluindo-se as repetições: “Aí vem um leão, pai / Ah, sim é

um leão / Um leão / Nós vamos conquistar / Um leão e um leopardo vêm a este lugar aberto” (tradução nossa)²⁵. Estes curtos versos fazem referência à cena que está sendo exibida durante sua cantoria, com os mais diversos animais indo, em comunhão, à pedra do rei, “a céu aberto”, presenciar a chegada de seu novo futuro rei.

Figura 3 - O nascimento de Simba



Fonte: The Lion King, 1994.

Circle of Life, ou ciclo da vida, em tradução livre, trata-se de uma metáfora para a brevidade e reconstrução da vida, principalmente no reino animal, em que alguns servirão de alimentos para outros de uma forma ou de outra. Para os predadores, os seres vivos viram alimento através da caça, para as presas vegetarianas, a morte de outros animais serve de adubo às plantas e à grama, fonte de seu alimento. Por esse motivo, é possível entender por que o título em português fora traduzido para *Ciclo Sem Fim*. A escolha tradutória, aqui, não se trata apenas de uma reinterpretação do título original, mas também uma opção para que não se comprometa o ritmo e, por consequência, a cantabilidade, pois “ciclo da vida” possui uma sílaba a mais do que o estabelecido previamente e, além disso, uma palavra oxítone era necessária para encerrar o verso e “vida” se trata de uma paroxítone. Em relação à mensagem contida no título da canção, embora sua versão original seja mais clara em identificar sobre

²⁵ “Nants ingonyama bagithi baba / Sithi uhm ingonyama / Ingonyama / Siyo Nqoba / Ingonyama nengw' enamabala”.

qual ciclo está falando, uma leitura geral de sua letra em português não deixa dúvidas de que se trata do ciclo da vida.

Cabe aqui, ainda, explicitar que esta canção traz de forma sobrescrita a representação da monarquia, em que cada ser tem seu lugar predefinido e é governado por um líder, o rei, que apenas após sua morte cederá seu título ao filho mais velho. A canção dialoga com estes valores que englobam linhagem, sucessão e liderança.

Posto isto, para que se realize essa leitura e, conseqüentemente, a análise, mostrar-se-á a seguir a primeira estrofe cantada em inglês:

Quadro 15 - Comparação entre *Circle of Life* e *Ciclo Sem Fim*, primeira estrofe

From the day we arrive on the planet	Desde o dia em que ao mundo chegamos
And, blinking, step into the sun	Caminhamos ao rumo do sol
There's more to see than can ever be seen	Há mais coisas pra ver, mais que a imaginação
More to do than can ever be done	Muito mais que o tempo permitir

Fonte: Letra original de Tim Rice. Adaptação de Eliana Esteveao e Alfredo Marco. (1994)

Antes de qualquer menção sobre a estrofe aqui mostrada, é importante esclarecer que todas as traduções que se apresentarão daqui em diante irão se tratar de uma tradução parcial, estratégia de tradução pragmática descrita por Chesterman (2016). O motivo para tal classificação é simples: devido às limitações que um texto cantado impõe, traduzi-lo de forma integral ocasionaria no ferimento do próprio propósito ao qual o texto se destina, impossibilitando a sua harmonia. Além disso, caso a tradução parcial não fosse a estratégia que cerceia todas as traduções de canções, não seria possível inferir sobre os princípios de Low, pois não seria dada atenção a nenhum dos cinco critérios descritos pelo autor. Embora o sentido ainda estivesse presente em uma tradução mais literal, sua efetividade se perderia ao se dividir com a inexistência dos outros princípios.

Focando-se no quadro novamente, é possível perceber, logo no primeiro verso, que ocorreria uma estratégia sintática de código G6 chamada mudança na oração. O trecho “desde o dia em que ao mundo chegamos” altera a ordem clássica de sujeito, verbo e predicado em português. Conseqüentemente, também afeta a naturalidade da oração, exigindo uma maior atenção do público-alvo. Tal mudança de ordem não acontece no verso em inglês, entretanto, a explicação para esta escolha tradutória pode estar relacionada ao fato de que, caso a estrutura frasal mantivesse sua forma clássica, o trecho seria mais difícil de ser cantado.

“Desde o dia em que chegamos ao mundo”, por exemplo, não permite que a elisão²⁶ aconteça como na adaptação, ou seja, torna impossível a contração das palavras “que” e “ao” em uma única sílaba, o que aumentaria a quantidade de sílabas cantadas, afetando sua cantabilidade e ritmo.

Com o foco ainda no primeiro verso, pode-se observar que se fez o uso da estratégia semântica de código S1 intitulada sinonímia entre as palavras “planet” e “mundo”, novamente, para que não se prejudicasse a ordem rítmica. Contudo, o respeito ao ritmo não se faz presente em todos os versos. Enquanto “and, blinking, step into the sun” possui oito sílabas cantadas, “caminhamos ao rumo do sol” possui nove. Porém tal característica não é facilmente detectada em uma primeira avaliação, visto que o verso em português brasileiro se inicia alguns milissegundos antes do que na versão em inglês para que não se cause tanta estranheza. Isso não ocorre no verso a seguir, em que a versão traduzida possui duas sílabas cantadas a mais do que na letra original, mesmo fazendo uso de elisão com três palavras no recorte “que a imaginação”. Fica, assim, evidente que houve um comprometimento do ritmo e da própria cantabilidade para que se pudesse, de alguma forma, transmitir um sentido aproximado do contexto de partida.

Essa manutenção do sentido na letra adaptada se faz presente em todos os versos desta primeira estrofe. A mensagem que chega aos públicos de ambas as versões pode ser interpretada de maneira similar, mesmo que a forma como ela é transmitida mude. A rima, por exemplo, se perde totalmente nestes primeiros versos. Enquanto no original existem rimas externas (“done” e “sun”) e internas (“see” e “seen”), na adaptação não é possível identificar nenhuma. Há, portanto, um certo desequilíbrio entre os cinco princípios de Low, com uma clara preferência pelo sentido, e, dentre as estratégias sintáticas, também se tem uma evidente mudança de esquema (código G10), a qual afeta o ritmo e a rima de forma mais incisiva.

Seguindo para a segunda estrofe, desdobra-se o trecho contido no quadro:

Quadro 16 – Comparação entre *Circle of Life* e *Ciclo Sem Fim*, segunda estrofe

There's far too much to take in here More to find than can ever be found But the sun rolling high through the sapphire sky Keeps great and small on the endless round	E são tantos caminhos pra se seguir E lugares pra se descobrir E o sol a girar sobre o azul deste céu Nos mantém neste rio a fluir
--	---

Fonte: Letra original de Tim Rice. Adaptação de Eliana Esteveao e Alfredo Marco. (1994)

²⁶ Termo que, na música, diz respeito ao momento em que o fim de uma palavra e início da palavra subsequente podem ser aglutinados, formando uma única sílaba.

Nestes versos, observa-se claramente algumas outras estratégias do quadro de Chesterman. Percebe-se que nos dois primeiros versos traduzidos, optou-se por fazer o uso coloquial da preposição “para”, abreviando-a para “pra”, assinalando, assim, uma mudança interpessoal, estratégia pragmática de código Pr4. Possivelmente, esta articulação tenha sido escolhida pois no primeiro verso da segunda estrofe da canção original existe um verbo frasal, “take in”, que demarca a informalidade do trecho. Também é provável que a escolha tenha sido feita por conta da oportunidade de se otimizar o espaço que a métrica dispõe, visto que a abreviação “pra” possui uma sílaba a menos.

No terceiro verso, temos, ainda, a substituição da descrição da cor do céu. No inglês, “sapphire” denota uma cor azul mais escura e vibrante, enquanto no português temos a generalização da cor azul. Nesse sentido, os tradutores fizeram uso da estratégia semântica de código S5 chamada alteração de abstração, pois enquanto no original o público possui uma imagem mais definida em relação à coloração azul, pois esta está intrinsecamente ligada à pedra safira, no português brasileiro fica a critério do ouvinte a escolha do tom de azul que será imaginado. Mais uma vez, a opção por uma palavra mais generalista na tradução parece partir do princípio de que a palavra “azul” ocuparia menos espaço do que “safira”, mas manteria uma mensagem aproximada em ambas as línguas, permitindo que o público imagine de forma satisfatória o que a letra da canção deseja exprimir.

Partindo para o último verso e continuando na ordem das estratégias semânticas, nota-se a ocorrência da mudança de tropo, que possui código S9 e são os conjuntos de estratégias que se aplicam às expressões figurativas. É importante especificar que Chesterman classifica as mudanças de tropo em três subcategorias, mas a que aqui se encontra está relacionada ao esquema “Texto Fonte tropo X → Texto Traduzido tropo Y”, ou seja, algumas características figurativas da metáfora podem ser assimiladas em ambos os textos, mas a maneira como são entregues têm diferentes teores. O verso “Keeps great and small on the endless round” pode ser traduzido, de forma livre, como “Mantem os grandes e os pequenos no círculo interminável”, um círculo interminável abrange a noção de um movimento contínuo, ininterrupto e que se renova, é infinito, assim como as águas de um rio são renovadas incessantemente por sua correnteza. Sendo assim, no verso traduzido, “Nos mantém neste rio a fluir”, a percepção da infinitude de um ciclo se faz presente assim como no original.

Ainda no quarto verso, aferem-se mais duas características: enquanto o texto fonte utiliza a terceira pessoa do plural (great and small → they) para se referir àqueles que estão inseridos no círculo interminável, o que denota um afastamento entre narrador e narrativa, no texto traduzido a cantora se aproxima da história ao se inserir neste mesmo círculo (nos

mantém neste rio a fluir). Além disso, o termo “endless round” também pode ser traduzido como “ciclo sem fim”, o que demonstra que a ideia para a tradução do título se encontra em um trecho da própria letra original, que foi recolocado em outro verso devido a propósitos adaptativos. Observa-se, então, que os tradutores não se utilizaram simplesmente de licença poética para cunhar a expressão, o que torna a adaptação mais coerente com a canção fonte.

Ademais, nesta estrofe se tem uma maior manutenção das rimas de final de frase, mesmo que estas se encontrem localizadas em versos diferentes quando ambas as letras são contrastadas. No original, observa-se rimas finais no formato A-B-C-B, enquanto no texto traduzido temos A-A-B-A. Neste sentido, pode-se concluir que, embora alguns cuidados com a rima se tornem mais presentes, o contrabalanceamento com os outros princípios ainda é importante. O ritmo é ora preservado, ora comprometido e assim também é a cantabilidade. Acontece, então, como se pode perceber através das estratégias de Chesterman, a preponderância dos aspectos de fala naturais e da entrega da mensagem de forma que se assemelhe ao texto fonte.

E, assim, se desdobra o refrão, última estrofe desta canção apresentada na película:

Quadro 17 – Comparação entre *Circle of Life* e *Ciclo Sem Fim*, refrão

It's the circle of life	É o ciclo sem fim
And it moves us all	Que nos guiará
Through despair and hope	À dor e à emoção
Through faith and love	Pela fé e o amor
'Til we find our place	Até encontrar
On the path unwinding	O nosso caminho
In the circle	Neste ciclo
The circle of life	Neste ciclo sem fim

Fonte: Letra original de Tim Rice. Adaptação de Eliana Estevaso e Alfredo Marco. (1994)

Em uma leitura rápida de ambas as letras, constata-se que, novamente, a mensagem que é entregue para o público de cada canção é muito parecida: trata-se do ciclo da vida, que nunca acaba, que submete os seus às mais diversas emoções durante sua permanência nele, até que cada um dos seres vivos encontre seu objetivo, sua missão na vida. Tal constatação pode ser retirada de qualquer uma das estrofes, seja a original ou a adaptada, e, assim, mais uma vez, um grande enfoque é dado ao sentido. Quanto aos outros princípios do pentatlo, aqui há uma manutenção mais minuciosa dos mesmos e não se encontra tanta discrepância entre eles como ocorreu nas estrofes anteriores.

Alguns destaques pontuais em relação às estratégias de Chesterman neste trecho são a mudança de tempo verbal no segundo verso do refrão, que corresponde à estratégia sintática

de código G5 chamada mudança na estrutura da frase. Enquanto no original se tem um verbo no presente do indicativo, “moves”, em sua versão adaptada optou-se por utilizar o futuro do indicativo com a palavra “guiará”. A estratégia G5 também acontece no quinto verso da estrofe. Enquanto no texto fonte a letra faz referência à primeira pessoa do plural no trecho “Til we find our place”, os tradutores optaram por utilizar uma frase sem sujeito determinado e com o verbo no infinitivo, “Até encontrar”. Essas mudanças de estrutura frasal acontecem para que se consiga manter o fluxo narrativo consistente ao mesmo tempo em que não se comprometa princípios como ritmo e cantabilidade.

Enfatiza-se, por fim, que nesta primeira canção houve uma maior preocupação por parte dos tradutores com quais significados seriam postos à disposição de seu público. Não se tratou apenas de manter a mensagem de forma generalista, quando se precisa ler ou ouvir o todo para se chegar à mesma conclusão que a letra original pretende passar. Neste caso, ocorreu uma preocupação em se fazer entender de forma detalhada. Verso após verso foi minuciosamente pensado para que não se desviasse do caminho que fora originalmente designado. Isto, é claro, permite que se perceba que em um primeiro momento, em uma película, é de veras relevante que se narre a história coerentemente. Também pode-se destacar que as cenas que transcorriam durante a execução da canção, descritas no primeiro parágrafo deste capítulo, apenas se conectavam com sua letra de forma sutil no que diz respeito a sua interpretação direta. Não se exigia que seus versos pintassem para o espectador de forma imediata o que estava ocorrendo na tela, o que garantia aos tradutores maior liberdade criativa. De toda a forma, o sentido prevaleceu sobre todos os outros princípios descritos por Low, embora nenhum deles tenha sido subvalorizado, apenas tiveram seu enfoque diminuído na confecção da letra traduzida.

4.2 RELATÓRIO MATINAL

A canção *Relatório Matinal*, ou *The Morning Report*, em sua versão em inglês, foi inserida no filme após seu lançamento, o que a torna a canção mais recente do projeto. É cantada pelo personagem Zazu, o calau-de-bico-vermelho que atua como uma espécie de conselheiro real do rei. Na cena em questão, o rei Mufasa está mostrando ao seu filho, Simba, as obrigações reais que um dia seu filhote irá precisar seguir. Dentre elas, está o acompanhamento do relatório matinal que seu mordomo lhe traz. No filme original, as notícias são simplesmente ditas por Zazu, mas, em seu relançamento, elas são cantadas. A seguir, expõe-se a canção:

Quadro 18 – Comparação entre *The Morning Report* e *Relatório Matinal*, primeira estrofe

Chimps are going ape, giraffes remain above it all Elephants remember, though just what I can't recall Crocodiles are snapping up fresh offers from the banks Showed interest in my nest egg but I quickly said “No thanks” We haven't paid the hornbills and the vultures have a hunch Not everyone invited will be coming back from lunch	Todos os filhotes continuam a crescer Já os elefantes me lembraram de esquecer Quanto aos crocodilos visitaram o pavão Quiseram meus ovinhos, mas eu disse não, não, não Parece que os abutres vão querer emagrecer De modo que o almoço agora é ao anoitecer
---	---

Fonte: Letra original de Tim Rice. Adaptação de Dom Félix Ferrà (1997)

Nota-se uma mudança drástica na maneira como esta canção foi traduzida em relação à anterior. Ao longo da estrofe, ocorre em larga escala a estratégia pragmática de código Pr3 chamada mudança de informação, em que muitos detalhes são omitidos na versão traduzida e um pouco de informação nova é adicionada. Logo no primeiro verso, o trocadilho encontrado na frase “Chimps are going ape” é completamente ignorado e não possui nenhum jogo de palavras o substituindo na versão em português. O mesmo acontece com a piada sobre o fato de as girafas permanecerem acima de todos. Ambas as informações foram substituídas com por uma nova letra: os filhotes continuam a crescer. Outra informação omitida é a de que os calaus não estão sendo pagos. Novamente, trata-se de uma frase humorística.

Ainda, algumas piadas são alteradas e dão espaço a novas versões que não se relacionam exatamente com o humor original, mas tentam simulá-lo e trazem os mesmos personagens, como por exemplo no trecho “the vultures have a hunch / Not everyone invited will be coming back from lunch²⁷” que foi substituído por “Parece que os abutres vão querer emagrecer / De modo que o almoço agora é ao anoitecer”. Enquanto na primeira letra o humor se solidifica a partir da constatação de que, de acordo com os abutres, nem todos os animais voltarão do suposto almoço real pois provavelmente alguns morrerão pelas garras dos predadores e servirão de refeição para os pássaros de hábitos necrófagos, na segunda letra a quebra de expectativa se dá pelo motivo contrário, o de que os abutres estão evitando se alimentar em demasia, postergando o almoço para o horário da noite.

A partir dessa perspectiva, têm-se neste início de canção uma mescla entre omissões e alterações na narrativa com a tentativa de manter os mesmos animais citados, mesmo que em

²⁷ “Os abutres têm um palpite / De que nem todos os convidados vão voltar do almoço.” (tradução nossa)

contextos diferentes. Os únicos momentos em que a letra se mostrou condizente com a sua versão original foi na citação dos elefantes (que se trata de outra piada com o termo “memória de elefante”, expressão que é comum aos falantes de língua inglesa e portuguesa e que por esse motivo foi passível de ser adaptada, diferentemente do termo “going ape” que não possui correspondente à altura na língua portuguesa) e que os crocodilos estavam interessados nos filhotes do calau. Nestas amostras de versos, então, diz-se que o sentido foi mantido.

É prudente inferir que, embora o sentido da primeira estrofe tenha sofrido mudanças, sua ideia geral, a de passar informações sobre os acontecimentos do reino, foi mantida, além de seu tom humorístico na maioria dos versos. Nota-se, também, um respeito maior com o ritmo, visto que a licença criativa para elaboração de novas veias narrativas permitiu que se desse maior atenção a esse detalhe, bem como para a cantabilidade, rima e naturalidade. Tal argumento é evidenciado com mais veemência no refrão da canção:

Quadro 19 – Comparação entre *The Morning Report* e *Relatório Matinal*, refrão

This is the morning report	No relatório matinal
Gives you the long and the short	A cobertura é total
Every grunt, roar, and snort	Todo reino animal
Not a tale I distort	Em notícia real
On the morning report	No relatório matinal

Fonte: Letra original de Tim Rice. Adaptação de Dom Félix Ferrà (1997)

Esta parte é um exemplo de equilíbrio entre os cinco princípios do pentatlo. Começando pelas rimas externas, a vogal aberta que se encontra nas palavras “report, short, snort” e assim sucessivamente, em que se tem o fonema vocálico oral “ó” ou o símbolo fonético “ɔ”, foi substituída em sua versão traduzida por uma vogal com outro som, porém também aberta, encontrada nas palavras “matinal, total, animal...”, em que se tem o fonema vocálico oral e símbolo fonético “a”. O uso de tais vogais permite que ambas as letras sejam, assim, sonoramente congruentes. Além disso, o esquema de rimas externas também se alinha, visto que se tem rimas A-A-A-A-A por todo o refrão.

O ritmo, com uma excepcionalidade no último verso, também não foi alterado. O tradutor, inclusive, para que se mantenha a contagem de sílabas constantes entre o verso original e o adaptado, une, na segunda linha, o final da palavra “cobertura” e o verbo “é”, fazendo uso de elisão. Ademais, o acréscimo de uma sílaba no último verso não compromete seu ritmo, pois além de haver espaço suficiente para a realização da estratégia, trata-se de uma mera repetição do primeiro verso.

Quanto à naturalidade, houve um pouco de concessão nos dois primeiros versos, em que a ordem natural seria “A cobertura é total / No relatório matinal”, mas como “A cobertura é total” já dispõe da ordem sujeito, verbo e predicado fechada em si, o deslocamento não soa tão gritante. Inclusive, o primeiro verso não poderia ser outro, considerando que o refrão original também começa com a menção ao relatório matinal. Outrossim, este mesmo verso traduzido respeita a ordem natural da língua portuguesa que exige que o substantivo venha antes do adjetivo no termo “relatório matinal”, ao contrário de “morning report”, caracterizando uma tradução sintática de código G1, ou seja, uma tradução literal.

Constata-se que, até então, houve um cuidado com o todos os princípios, e o sentido também não fica aquém desta afirmativa. No primeiro verso, obtêm-se praticamente os mesmos dizeres em ambas as versões. No segundo, têm-se uma outra forma de reproduzir a mesma mensagem, pois “Gives you the long and the short” significa que nenhum detalhe passou despercebido na confecção do relatório, mesma conclusão que pode se tirar de “A cobertura é total”. No terceiro verso, acontece o que Low chama de alongamento na versão traduzida. Enquanto no original ouve-se “Every grunt, roar, and snort”, ou seja, as notícias abrangem todos os animais, em português este verso teve de ser adaptado e manipulado em dois, transformando-se em “Todo reino animal / Em notícia real”, ao passo em que a mensagem que se encontra no quarto verso do refrão original, a de que nenhuma informação é falsa, foi omitida. Ainda que isto tenha acontecido, esta é uma estratégia válida em que o tradutor, por conta das limitações já explicadas, procura decidir quais significados são mais importantes para que o público-alvo assimile a mensagem geral da letra.

Finalmente, a cantabilidade possui um papel interessante na concepção da letra e de sua tradução. Há dois grandes aspectos a serem notados, ambos relacionados aos melismas, ou seja, ao alongamento de notas. No segundo verso do trecho destacado, a palavra “long” é cantada de forma prolongada, criando um efeito característico das letras de canções que é quando a melodia e o significado da letra entram em concordância, visto que a palavra literalmente significa “longo”. O mesmo acontece com a palavra “short”, que é rapidamente pronunciada. Infelizmente, esse efeito não pode ser observado na letra traduzida, pois o termo que toma o lugar da palavra “long” e sofre melisma é a sílaba “tu” de “cobertura”. Nesta situação, o público brasileiro não experienciará a recitação e a associação de palavras como o público que ouve a canção original, o efeito foi perdido.

Todavia, um efeito pragmático é observado quando se triangula a imagem que está passando em cena, a letra original e a letra traduzida em determinado momento da canção. No último verso do refrão, ocorre a reincidência de um melisma, só que, desta vez, o

alongamento da nota se dá por muito mais tempo do que nos versos anteriores. Em inglês, a nota alongada é a sílaba “mor” de “morning report”, enquanto em português é o “tó” de “relatório matinal”. A coincidência, aqui, é que ambas as sílabas, de ambas as letras, possuem a mesma sonoridade, a de uma vogal aberta “ó”, que responde ao símbolo fonético “ɔ”. Trata-se de uma rima que ocorre paralelamente nas duas línguas, ou seja, a letra traduzida conseguiu utilizar-se da mesma sonoridade da letra original no mesmo espaço dentro da métrica da composição. Tal constatação é relevante pois, no trecho em que acontece o alongamento da sílaba, a cena mostra o calau cantando e vibrando as cordas vocais, como pode ser observado na imagem a seguir:

Figura 4 - O melisma em *Relatório Matinal*



Fonte: The Lion King, 1997.

Dito isso, evidencia-se um caso de tradução intersemiótica, no qual os agentes são imagem, som e texto. A imagem, neste caso em específico, impacta diretamente na escolha não apenas das palavras, mas da disposição delas dentro de um verso. Caso a palavra escolhida na letra traduzida não possuísse uma vogal aberta, ou mesmo não tivesse sua sílaba tônica no exato momento em que Zazu abre vigorosamente seu bico e vibra suas cordas vocais, a disparidade entre imagem e som seria alarmante, comprometendo toda a cantabilidade. Nesta situação, o som influencia a imagem, que, por sua vez, influencia a tradução.

Para complementar esta ideia, volta-se ao Quadro 18. No verso em que Zazu cita os abutres, é possível visualizá-lo imitando a postura curvada desse tipo de animal, conforme a imagem a seguir:

Figura 5 - Zazu imita um abutre



Fonte: The Lion King, 1997.

Para que se alcançasse uma fidedignidade entre verso e cena, novamente uma exigibilidade tradutória foi interposta e fez-se necessário que os tradutores optassem por citar os abutres em português, pois a ausência deste diálogo ou a troca por outro animal poderia impactar a aceção do trecho.

Continuando para o próximo quadro, durante a segunda e última estrofe de *Relatório Matinal*, os personagens Mufasa e Simba têm um diálogo no qual o rei ensina seu filhote a se preparar para a caça. Entretanto, ao fundo, o calau continua cantando, distraído. Como o propósito deste estudo é analisar as canções do filme, ignorar-se-á tal diálogo. O trecho cantado é mostrado no quadro a seguir:

Quadro 20 - Comparação entre *The Morning Report* e *Relatório Matinal*, segunda estrofe

The buffalo have got a beef about this season's grass	Se um búfalo tem uma queixa de alimentação
Warthogs have been thwarted in attempts to save their gas	Mas o javali se aproveitou da condição Flamingos foram vistos arrumando confusão
Flamingoes in the pink and chasing secretary birds	E a nova moda é usar cor açafião
Saffron is this season's color seen in all the herds	Mas se me permite um palpite com educação
Moving down the rank and file to near the bottom rung	Acho que avisei que vamos ter uma grande confusão
Far too many beetles are quite frankly in the dung	

Fonte: Letra original de Tim Rice. Adaptação de Dom Félix Ferrà (1997)

Seguindo praticamente a mesma ideia da primeira estrofe, o tradutor tenta equilibrar os cinco princípios de Low. Ainda assim, algumas mensagens na letra adaptada não se equiparam às da versão em inglês, com exceção do primeiro verso, que explica a queixa de alimentação do búfalo, embora não explicita que o problema é a grama da temporada como na letra original, e do quarto verso, que transmite eficientemente a mensagem sobre a nova cor do momento. Novamente, nos versos restantes, apenas usa-se os mesmos personagens, mas não se conta a mesma história. Todavia, a mensagem geral ainda é entregue de forma bem-humorada e informativa. Além disso, as rimas externas, ainda que presentes, também se diferem do esquema A-A-B-B-C-C, pois terminam com o mesmo som em todos os versos.

Observa-se, ao final da análise desta canção, que houve uma maior liberdade na concepção da letra traduzida, e dois grandes motivos podem estar por trás das decisões tradutórias: (1) as cenas não mostram exatamente o que está sendo cantado, o que permite uma maior flexibilização da narrativa da composição e (2) os relatos dentro do relatório matinal não impactam significativamente o desenrolar do filme, estão presentes apenas para acrescentar humor à sua história e desenvolver as personalidades dos personagens. Portanto, estabeleceu-se uma tradução que precisou, sim, se ligar a elementos essenciais, como o fato da história se passar na savana africana, os animais citados e o tom humorístico, mas pode ser lapidada para ser mais aprazível ao público de chegada.

4.3 O QUE EU QUERO MAIS É SER REI

O Que Eu Quero Mais É Ser Rei, ou, em inglês, *I Just Can't Wait To Be King*, é um trieto cantado por Simba, Zazu e Nala (uma leoa filhote, amiga de Simba). Antes da canção se

iniciar, os três personagens estão caminhando pela savana e os filhotes de leão arquitetam uma fuga para visitar o cemitério dos elefantes. Zazu, alheio à conversa, cita que, no futuro, os dois leões deverão se casar e que eles não têm escolha, pois se trata de uma tradição antiga. Os filhotes não gostam da ideia e Simba afirma que extinguirá essa tradição quando for rei. Os três, assim, começam a discutir sobre as responsabilidades do futuro rei, o que se desenrola na canção supracitada.

A seguir, apresenta-se a primeira parte do paralelo entre as versões da canção. As letras antes de cada verso representam a inicial de quem está cantando, com exceção da sigla “A”, que aparecerá no quarto quadro e representa o coro dos animais:

Quadro 21 – Comparação entre *I Just Can't Wait To Be King* e *O Que Eu Quero Mais É Ser Rei*, primeira parte

S: I'm gonna be a mighty king So enemies beware	S: Quando eu for rei ninguém vai me Vencer em nenhum duelo
Z: Well, I've never seen a king or beast With quite so little hair	Z: Eu nunca vi um rei leão Sem juba e sem pelo
S: I'm gonna be the main event Like no king was before I'm brushing up on looking down I'm working on my roar	S: A juba que eu vou ter, vai ver Será de arrasar E todo mundo vai tremer Quando me ouvir urrar
Z: Thus far, a rather uninspiring thing	Z: Mas, por enquanto, eu digo que não sei
S: Oh, I just can't wait to be king	S: O que eu quero mais é ser rei

Fonte: Letra original de Tim Rice. Adaptação de Telmo P. Münch. (1994)

Apesar da tradução do título da canção não ser equivalente, aproxima-se muito do significado original. Todavia, uma concessão teve que ser feita para que se encaixasse na métrica preestabelecida. Caso a naturalidade da oração fosse preservada nos mínimos detalhes, obter-se-ia a frase “O que eu mais quero é ser rei”. Porém, este arranjo frasal faria com que a segunda sílaba da palavra “quero” fosse a sílaba tônica durante o canto, distanciando-a, assim, da sua oralidade natural. Por isso, optou-se por inverter as palavras para que se mantivesse um equilíbrio sadio entre cantabilidade e naturalidade.

Outra eventualidade diz respeito aos dois primeiros versos da letra adaptada. A oração foi cortada para se estabelecer em dois versos diferentes. Isso acontece também em outros momentos, seja na letra original ou na traduzida, e não há problema, o que causa estranheza

neste trecho é a separação do pronome pessoal do caso oblíquo “me” do verbo “vencer”, que aparece no segundo verso, o que dá a sensação de frase desconectada. Entretanto, o fonema de “me”, que termina o verso, muito se aproxima do fonema de “king”, o que pode ter influenciado na quebra da oração, para que se mantivesse sons similares entre os idiomas. Essa manobra afeta, novamente, naturalidade e cantabilidade.

Uma última observação em relação à métrica e a pronúncia das palavras pode ser feita mais uma vez no primeiro verso ao se analisar a palavra “duelo”, que contém um hiato. Por conta de uma elisão entre as vogais, para que coubessem no tempo estipulado pela melodia, ela é cantada como se fosse um ditongo, unindo as vogais “u” e “e” em uma mesma sílaba sonora. Esta é uma decisão rítmica, mas que também afeta a cantabilidade e a percepção do público de chegada. Além disso, o apagamento da vogal tônica “e” também acontece para que se execute a rima com “pelo” ao final do quarto verso, que possui a vogal tônica “e” fechada.

Esta primeira parte, no mais, consegue realizar a transferência de significados coerentemente. Indiscutivelmente, seria um equívoco avaliar a versão adaptada a partir da realização do contraste dos pormenores desta tradução em relação ao sentido, visto que o público que a recebe absorve e reinterpreta a composição de forma mais generalista, sem se atrelar às pequenas alterações. Dito isso, constata-se que, em se tratando do contexto geral, as duas letras dão a entender os anseios do personagem de Simba e as objeções de Zazu quanto ao seu presente e futuro.

Têm-se, assim, a segunda parte da canção. Na exibição do quadro, foram retiradas as falas de Zazu, que intercalam os versos de Simba e Nala e são curtas objeções quanto ao conteúdo cantado pelos personagens. Por se tratar de falas, e não canto, que não interferem o andamento ou interpretação da letra, não se considera parte essencial da análise nem escopo deste estudo, que são as traduções de canção:

Quadro 22 – Comparação entre *I Just Can't Wait To Be King* e *O Que Eu Quero Mais É Ser Rei*, segunda parte

S: No one saying, “do this”	S: Ninguém dizendo
N: No one saying, “be there”	N: “Não faça isso”
S: No one saying, “stop that”	S: Ou então, “pare com isso”
S e N: No one saying, “see here”	S e N: Vou dar um sumiço
S: Free to run around all day	S: Livre pra poder viver

Free to do it all my way	Pra fazer o que quiser, é
--------------------------	---------------------------

Fonte: Letra original de Tim Rice. Adaptação de Telmo P. Münch. (1994)

Nos versos da segunda parte, têm-se duas ocorrências quanto à manipulação de informações. No primeiro caso, nota-se que o primeiro verso da letra fonte possui uma contextualização maior do que se é possível interpretar na letra de chegada. Isto porque, ao se optar por fazer uma tradução literal nos trechos “No one saying” e “Ninguém dizendo”, o segundo acaba por ocupar todo o espaço das sílabas métricas sem que seja possível continuar a frase sem afetar o ritmo. Entretanto, a frase é continuada nos dois versos traduzidos posteriores. Sendo assim, devido ao tamanho das palavras em português, uma língua *syllable-timed*, que costumam ser maiores do que as de língua *stress-timed* por uma questão fonética, menos informação se retém em cada um dos versos. Percebe-se, ademais, a ausência de repetições de termos e palavras, como as quatro iterações de “No one saying” e as duas de “Free” no início dos últimos dois versos, assinalando, assim, uma mudança de coesão, estratégia sintática de código G8. Esta estratégia é comum nas traduções de canções pois permite que se reutilize os espaços em que essas repetições aconteceriam para se inserir informações adicionais. Inclusive, por consequência, foi possível acrescentar uma mensagem nova no quarto verso, pois “Vou dar um sumiço” é uma informação ausente na versão original. Por mais que esta mensagem pudesse ser interpretada implicitamente naquela letra, aqui ela se faz explícita. Têm-se, então, uma mudança de explicitude, estratégia pragmática de código Pr2.

A segunda parte da canção ainda apresenta, em versos alternados no seu texto fonte, palavras que apresentam uma relação dicotômica para causar um efeito antagônico. Refere-se, aqui, ao uso dos determinantes no trecho “do this” e “stop that”, e dos advérbios de lugar em “be there” e “see here”. A utilização de verbos imperativos seguidos de palavras antônimas ajuda a estabelecer uma atmosfera de exasperação, em que o personagem, caso fosse sujeito àquelas ordens, ficaria exausto, indo de um extremo a outro. Esse efeito não é reproduzido na letra de chegada da mesma forma, pois não há palavras que exprimem ideias contrárias. Ao invés disso, o tradutor simula este sentimento de fadiga lançando uso da repetição em “Não faça isso” e “pare com isso”. Sendo assim, usa-se uma estratégia diferente para gerar um resultado aproximado.

Alguns detalhes que ainda se analisa na tradução dizem respeito ao ritmo do terceiro verso, afetado pelas sete sílabas métricas contra apenas cinco na fonte, e a escolha de termos mais informais nos dois últimos versos, como a abreviação de “para”, para não comprometer esse princípio. Também há a reinvenção das rimas, que não seguem um padrão em nenhuma

das composições. Com exceção dos dois últimos versos do quadro exibido, não há nenhuma rima na canção original, enquanto sua adaptação possui rimas ao longo dos seis versos, embora seja discutível sua existência no trecho em que se combina “viver”, vogal tônica fechada, com “quiser”, vogal tônica aberta. A opção de rimar foi, no caso dos quatro primeiros versos, uma decisão criativa dos tradutores, sendo que a ausência de rima no esquema do texto fonte, caso seguida, poderia abrir um leque de variedades na montagem da tradução, pois não haveria a necessidade de se preocupar com esse obstáculo autoimposto.

No próximo quadro, a terceira parte da canção:

Quadro 23 – Comparação entre *I Just Can't Wait To Be King* e *O Que Eu Quero Mais É Ser Rei*, terceira parte

Z: I think it's time that you and I Arranged a heart-to-heart	Z: Acho que agora é a hora Da gente conversar
S: Kings don't need advice From little horn-bills for a start	S: Reis não tem que ter Calau nenhum pra aconselhar
Z: If this is where the monarchy is headed, count me out Out of service, out of Africa I wouldn't hang about This child is getting wildly out of wing	Z: Eu vejo que a monarquia assim vai fracassar Eu vou me embora daqui da África Eu vou me aposentar Cuidar dessa criança eu não irei
S: Oh, I just can't wait to be king	S: O que eu quero mais é ser rei

Fonte: Letra original de Tim Rice. Adaptação de Telmo P. Münch. (1994)

Uma nova mudança de tropo pode ser averiguada na frase que compõe os dois primeiros versos deste quadro, entretanto esta se difere daquela encontrada em *Ciclo Sem Fim*. Segundo Chesterman (2016), existe também a subclassificação “Texto Fonte tropo X → Texto Traduzido tropo Ø”, que diz respeito à quando o elemento figurativo se faz ausente no texto de chegada. De acordo com o Cambridge Dictionary, *heart-to-heart* significa “Uma conversa séria entre duas pessoas, geralmente amigos próximos, na qual eles conversam honestamente sobre seus sentimentos” (2023, tradução nossa)²⁸, ou seja, trata-se de uma conversa franca, íntima. Por conta de aspectos como rima e ritmo, traduziu-se a expressão simplesmente como “conversar”. Contudo, devido à atmosfera da música e às reclamações

²⁸ “A serious conversation between two people, usually close friends, in which they talk honestly about their feelings”. Fonte: Cambridge Dictionary, © 2023. Cambridge University Press. © 2023 Cambridge Dictionary, disponível em: < <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/>>, acesso em 07 fev. 2023.

dos personagens até ali, está implícito que esta seria uma conversa séria. Posto isto, tem-se um trecho em que ocorre a transformação de um termo mais abstrato em uma palavra mais direta, sem figura de linguagem.

No quinto verso, iniciado por Zazu, acontece uma mudança semântica entre as versões. No verso original, o personagem utiliza a conjunção “if” para denotar uma possibilidade, enquanto em português, tem-se o trecho “eu vejo que”, que indica uma visão mais fatalista, conclusiva. Esta mudança pode entrar na classificação “outras mudanças semânticas” de Chesterman, código S10.

A frase “This child is getting wildly out of wing”, que se encontra no penúltimo verso, possui, no inglês, a estrutura clássica sujeito, verbo e predicado, ao passo em que “Cuidar dessa criança eu não irei”, sua correlata na versão em português brasileiro, inverte a ordem para predicado, sujeito e verbo, respectivamente. Isso caracteriza uma mudança na oração, estratégia sintática de código G6, que não é incomum às canções em português, sejam traduzidas ou compostas originalmente na língua. Um dos motivos para a inversão da ordem, como é o caso desta frase, é para que se possibilite a rima com o verso posterior, terminado na palavra “rei”. Assim, tem-se uma oração de aspecto pouco natural, mas que alcança seu objetivo. Lembrando que os princípios descritos por Low não são prescritivos, e concessões podem e devem ser feitas.

A quarta e última parte da canção se apresenta no quadro:

Quadro 24 – Comparação entre *I Just Can't Wait To Be King* e *O Que Eu Quero Mais É Ser Rei*, última parte

S: Everybody look left Everybody look right Everywhere you look I'm Standin' in the spotlight	S: Olhe pra esquerda Olhe pra direita Pra que lado olhe Eu estou em foco
A: Let every creature go for broke and sing Let's hear it in the herd and on the wing It's gonna be King Simba's finest fling	A: Seus amigos todos vão vibrar Quando a boa nova se espalhar Que o novo rei Simba vai reinar
A e S: Oh, I just can't wait to be king (3x)	A e S: O que eu quero mais é ser rei (3x)

Fonte: Letra original de Tim Rice. Adaptação de Telmo P. Münch. (1994)

Um efeito ocasionado pelo encontro intermediário entre texto, som e imagem se faz novamente presente, dificultando o trabalho de tradução. Enquanto o personagem de Simba canta “Everybody look left / Everybody look right”, na película é possível visualizar os

animais da savana seguindo sua ordem e se movimentando na direção proposta, pisando, no caminho e alheio ao ambiente, em Zazu. Portanto, a tradução precisaria abarcar este senso de direção para que agisse em conformidade com a cena. Para isso, fez-se quase uma tradução literal, embora outras alternativas também estivessem disponíveis, como os advérbios de lugar “cá” e “lá” que, caso usados, não causariam estranheza, mas não seriam tão objetivos e direcionais.

Na figura, o exemplo visual da tradução intersemiótica:

Figura 6 - Animais indo à esquerda



Fonte: The Lion King, 1994.

Ainda em relação a esses versos, vê-se que a utilização das palavras “esquerda” e “direita” na letra de chegada dificultou a rima no quarto verso, ao passo em que na letra fonte obteve-se junção de “right” com “spotlight”. E, acerca deste assunto, apesar dos versos cinco ao sete rimarem entre si em ambas as versões, perde-se a rima com o verso final no português, pois “sing, wing, fling, king” obedecem ao padrão A-A-A-A, enquanto “vibrar, espalhar, reinar, rei” transforma-se em A-A-A-B.

No mais, apresentou-se uma letra adaptada que buscou se equilibrar nos padrões da composição e entregar uma mensagem que fosse condizente com a original, mesmo que nas entrelinhas pudesse se aferir detalhes que as diferem levemente, como acontece em toda tradução de canção. A essência do diálogo (pois essa é uma canção dialógica) ainda é interpretada da mesma maneira e permite que a história que se desenrola a partir da canção

seja entendida e desenvolvida sem comprometer a narrativa em nenhum momento. Esta é, quiçá, a maior expectativa ao se traduzir canções inseridas em uma película.

4.4 SE PREPAREM

Após os filhotes de leão se enveredarem pelo cemitério de elefantes a mando de Scar, tio de Simba, e quase serem devorados por hienas, Mufasa aparece para salvá-los. Já em seu covil, as hienas resmungam sobre essa cadeia alimentar que as mantém famintas. Scar, então, aparece e propõe a morte de Mufasa com o apoio das hienas para que ele se torne o novo rei. A canção que se desenrola a partir deste momento, *Se Preparem*, em português brasileiro, ou *Be Prepared*, do inglês, elabora sobre as promessas e planos de Scar quando assumir o trono.

Quadro 25 – Comparação entre *Be Prepared* e *Se Preparem*, primeiras estrofes

I know that your powers of retention	Eu sei que sua inteligência
Are as wet as a warthog's backside	Nunca foi nem será generosa
But thick as you are, pay attention	Mas preste atenção com paciência
My words are a matter of pride	Nas minhas palavras preciosas
It's clear from your vacant expressions	Quem presta atenção se concentra
The lights are not all on upstairs	Pois quero que fiquem cientes
But we're talking kings and successions	Que quando um rei sai outro entra
Even you can't be caught unawares	E é razão para ficarem contentes

Fonte: Letra original de Tim Rice. Adaptação de Telmo P. Münch, Marcelo Coutinho, Renato Lopez, Javier Ponton e Mauricio Seixas. (1994)

“I know that your powers of retention / Are as wet as a warthog's backside²⁹” é uma frase que traz uma figura de linguagem conhecida como comparação, que, ao contrário da metáfora, possui em seu núcleo conjunções. Esse recurso expressivo é utilizado na letra original como forma de insultar a capacidade intelectual das hienas. Entretanto, nos dois primeiros versos de sua versão brasileira, a letra adquire uma conotação mais direta, substituindo, inclusive, “powers of retention” por inteligência, eliminando, assim, o eufemismo, outra figura de linguagem. Tem-se, neste caso, um Pr2, ou seja, mudança de explicitude. Ainda, no quinto e sexto versos, Scar volta a ofender o intelecto das hienas, porém, desta vez, a informação é omitida na letra adaptada.

²⁹ “Sei que seus poderes de retenção / São tão úmidos quanto o traseiro de um javali” (tradução nossa).

Apesar de as rimas não serem consonantes entre as línguas (por exemplo, “attention”, no verso três, não é finalizada da mesma maneira que “paciência”), ambas as letras possuem rimas em versos alternados que seguem o mesmo esquema: A-B-A-B. Tal aspecto não havia sido evidenciado ainda nas canções desta obra, visto que os esquemas de rimas se diferiam ao serem contrastadas as línguas.

A seguir, o primeiro refrão da melodia. Os versos que se encontram entre parênteses referem-se ao canto das hienas:

Quadro 26 – Comparação entre *Be Prepared* e *Se Preparem*, primeiro refrão

So prepare for the chance of a lifetime	Se preparem para ter nova vida
Be prepared for sensational news	Uma vida sensacional
A shining new era is tiptoeing nearer	Chegou nova era, a velha já era
(And where do we feature?)	(E a gente, onde fica?)
Just listen to teacher	Já tudo se explica!
I know it sounds sordid	Por sua presença
But you'll be rewarded	Terão recompensa
When at last I am given my dues	Quando eu ocupar o meu trono
And injustice deliciously squared	Injustiças farei com que parem
Be prepared!	Se preparem!

Fonte: Letra original de Tim Rice. Adaptação de Telmo P. Münch, Marcelo Coutinho, Renato Lopez, Javier Ponton e Mauricio Seixas. (1994)

As rimas continuam sólidas e esquematizadas da mesma maneira nas duas letras, abarcando, inclusive, os momentos em que não existem rimas ou que se observa rimas internas, como no terceiro verso, em que se tem no texto fonte “era” e “nearer” e no texto de chegada “era” e “era”. Apesar de ser uma repetição da mesma palavra no caso da língua portuguesa, o significado de cada uma, pelo contexto, se difere. O primeiro “era” é sinônimo de “época”, enquanto o segundo faz parte da gíria “já era”, que denota algo que já passou.

No que diz respeito ao título da canção e último verso do refrão, assinala-se que “Be prepared” trata-se de um comando, um verbo no imperativo seguido de outro no particípio. Enquanto isso, “Se preparem” é um verbo no presente do subjuntivo acrescido de pronome pessoal. Ambas as versões dialogam com a mesma ideia (estar pronto para algo), contudo, em português, a frase tende a ser mais coloquial, visto que “Preparem-se” obedeceria às regras vigentes da língua escrita. Esta informalidade, não obstante, adiciona uma camada de naturalidade à sentença.

Ainda em relação ao título e aos versos em que é recitado, ressalta-se que a quantidade de sílabas cantadas em cada versão são díspares, pois “Se preparem” possui uma sílaba a mais

do que “Be prepared”. Entretanto, o fato de o “ed” mudo ser bem pronunciado e enfatizado pelo cantor em “prepared” permite que a sílaba final de “preparem” soe na mesma unidade de tempo. Na cena em movimento, é possível, inclusive, observar Scar, após o melisma de “prepared”, quase fechar a sua boca para pronunciar o “ed” final.

Figura 7 - A movimentação da boca de Scar



Fonte: The Lion King, 1994.

Conforme demonstrado na imagem e explicado no parágrafo anterior, observa-se que a unidade silábica em excesso em português acontece enquanto ainda há movimentação da boca do personagem e se adequa perfeitamente à cena dublada.

As últimas estrofes da canção são mostradas no quadro seguinte:

Quadro 27 – Comparação entre *Be Prepared* e *Se Preparem*, últimas estrofes

(It's great that we'll soon be connected With a king who'll be all-time adored) Of course, quid pro quo, you're expected To take certain duties on board	(O rei é um bom camarada E o povo vai logo adorar) Vocês que serão mais amados Farão tudo que eu tramar
The future is littered with prizes And though I'm the main addressee The point that I must emphasize is You won't get a sniff without me	Vou distribuir prêmios caros Pra amigos que estejam a fim Mas quero deixar muito claro Não vão comer nada sem mim

Fonte: Letra original de Tim Rice. Adaptação de Telmo P. Münch, Marcelo Coutinho, Renato Lopez, Javier Ponton e Mauricio Seixas. (1994)

As duas letras presentes no quadro, apesar de se aproximarem significativamente de uma mensagem em comum, possuem algumas poucas alterações de informações. No terceiro verso em português, por exemplo, Scar canta que as hienas serão mais amadas que ele, enquanto no original apenas se fala das obrigações das hienas perante o provável novo rei. Também, no original existe a ideia de que todos os prêmios, que são as refeições, serão endereçados principalmente a Scar e que as hienas ficaram com o que sobrar. Na letra adaptada, é possível se ter uma ideia dessa imponência do personagem com o último verso, mas não tão enfaticamente quanto em inglês.

E, assim, segue-se para o último refrão:

Quadro 28 – Comparação entre *Be Prepared* e *Se Preparem*, segundo refrão

So prepare for the coup of the century	Se preparem para o golpe do século
Be prepared for the murkiest scam	Se preparem para a trama sombria
Meticulous planning, tenacity spanning	Bem premeditada e bem calculada
Decades of denial is simply why I'll	E um rei rejeitado será coroado
Be king undisputed	Por isso eu disputo
Respected, saluted	E por isso eu luto
And seen for the wonder I am	O trono terá que ser meu!
Yes, my teeth and ambitions are bared	Que os amigos não me desamparem
Be prepared!	Se preparem!
(Yes, my teeth and ambitions are bared	(Que os amigos não me desamparem
Be prepared!)	Se preparem!)

Fonte: Letra original de Tim Rice. Adaptação de Telmo P. Münch, Marcelo Coutinho, Renato Lopez, Javier Ponton e Mauricio Seixas. (1994)

O que se pode inferir, conferindo este último quadro, é que se prezou pelo esquema original de rimas. Novamente, tanto as rimas internas (“planning” e “spanning” contra “premeditada” e “calculada”, assim como “denial” e “I’ll” contra “rejeitado” e “coroad”) e externas têm ordem idêntica.

De modo geral, em relação ao ritmo, a coloquialidade se fez presente em alguns pontos chave da canção para que fosse possível encaixar palavras no tempo predefinido, mesmo que a fala do personagem, no geral, seja marcada por um vocabulário mais rebuscado em ambas as versões. No mais, foram acrescentadas, retiradas, e, no caso do penúltimo verso deste quadro, alteradas algumas mensagens, mas assim como todas as canções até então, cada uma com sua particularidade, esta conseguiu transmitir o sentimento de soberba e narrar os planos similarmente ao texto fonte.

4.5 HAKUNA MATATA

O plano de Scar de matar seu irmão ocorre conforme o planejado: o vilão lança Mufasa de um desfiladeiro onde em baixo passava uma manada de alces. Posteriormente, Scar convence Simba que a fatalidade que aconteceu com Mufasa seria culpa do filhote. Por essa razão, desesperado, Simba foge para longe das terras do rei. Desolado, é encontrado por um suricate e um Javali, Timão e Pumba, respectivamente. Para tentar animar o leão, a dupla o ensina o conceito de *Hakuna Matata*, que na língua suaíli significa “sem problemas”, que se desencadeia em uma canção:

Quadro 29 – Comparação entre as duas versões de *Hakuna Matata*, refrão

Hakuna Matata!	Hakuna Matata!
What a wonderful phrase	É lindo dizer
Hakuna Matata!	Hakuna Matata!
Ain't no passing craze	Sim, vai entender
It means no worries	Os seus problemas
For the rest of your days	Você deve esquecer
It's our problem-free philosophy	Isso é viver, é aprender
Hakuna Matata!	Hakuna Matata!

Fonte: Letra original de Tim Rice. Adaptação de Telmo P. Münch. (1994)

Como se observa no título e em alguns versos e conforme Chesterman descreve nos Memes de Tradução, a estratégia sintática de código G2 chamada empréstimo acontece pois não houve necessidade de se traduzir o termo *Hakuna Matata*. Sua tradução, inclusive, deturparia a impressão da canção, que se desenrola ao tentar explicar seu conceito.

Segundamente, o vocabulário mais informal e despojado dos personagens, em contraste com a canção anterior, é assinalado com bastante veemência nesses refrões, entretanto, a letra em português, neste trecho, parece carecer de um pouco mais de mensagens do que no inglês. Enquanto esta apresenta o lema de vida da dupla de personagens didaticamente, aquela intercala o ensinamento com algumas frases vagas como “Sim, vai entender” ou “Isso é viver, é aprender”. Tem-se uma letra muito equilibrada nos quatro princípios, mas levemente abatida no sentido.

Esse problema não acontece no restante da canção, em versos nos quais Timão e Pumba cantam sobre a história de vida do Javali para Simba:

Quadro 30 – Comparação entre as duas versões de *Hakuna Matata*, a história de Pumba

T: When he was a young warthog	T: Quando ele era um filhote
P: When I was a young warthog	P: Quando eu era um filhote
T: He found his aroma lacked a certain appeal He could clear the Savannah after every meal	T: Sentiu que seu cheiro era de um porcalhão Que esvaziava a savana depois da refeição!
P: I'm a sensitive soul, though I seem thick-skinned And it hurt that my friends never stood downwind	P: Era só eu chegar e era um tormento Quando eu via todo mundo sentar contra o vento!
P: And oh, the shame	P: Ai, que vexame
T: He was ashamed	T: Era um vexame
P: Thought of changin' my name	P: Quis mudar meu nome
T: Oh, what's in a name?	T: Ah, o que é que tem o nome?
P: And I got downhearted	P: Me sentia tão triste
T: How did you feel?	T: Se sentia triste
P: Every time that I...	P: Cada vez que eu...
T: Pumba! Not in front of the kids!	T: Ei, pumba, na frente das crianças não!

Fonte: Letra original de Tim Rice. Adaptação de Telmo P. Münch. (1994)

Nos dois primeiros versos, acontece a substituição do termo “young warthog” por “filhote”, ou seja, uma alteração de abstração. “Javali jovem” é um termo menos amplo do que “filhote”, que pode significar qualquer animal. Entretanto, pela obviedade do contexto, não existe confusão ao se interpretar a passagem como “filhote de javali”. Essa estratégia, inclusive, é reconhecida por Low quando analisado o sentido. Escolhe-se um termo mais amplo, mas convincente, para que não se esbarre nos outros princípios.

Como ocorre com frequência nas canções desta obra, mais um melisma acontece no trecho supracitado com as palavras “warthog” e “filhote”, no qual as sílabas alongadas são “hog” e “lho”, respectivamente, que possuem a mesma sonoridade. E, como aconteceu em *Se Preparem*, a palavra em inglês possui menos sílabas do que em português, o que

comprometeria o ritmo caso o “g” mudo de “warthog” não fosse bem pronunciado. Todavia, o é, o que dá espaço para a última sílaba de “filhote”.

A informação contida no trecho “I’m a sensitive soul, though I seem thick-skinned” não se encontra em nenhum verso da letra adaptada, porém, na letra traduzida, pode-se presumir que o javali seja um personagem sensível pois no desenrolar da canção são citados sentimentos de vergonha e tristeza.

Por último, o tom de humor é característico dos personagens e se reflete nas letras dispostas no quadro. A efetividade desse humor, nesse caso, se dá tanto pela letra quanto pela dublagem e performance dos personagens em seus respectivos idiomas, o que estabelece uma relação de coerência entre as versões.

4.6 NESTA NOITE O AMOR CHEGOU

Na película, Simba torna-se adulto enquanto vive na companhia de Timão e Pumba, longe das terras do rei, tomadas, agora, por seu tio Scar e pelas hienas. Devido à condição precária na qual Scar deixou as terras, Nala, uma leoa também adulta, resolve sair e buscar por ajuda. No caminho, encontra Pumba e decide fazê-lo de presa. Então, é interceptada por Simba e, após uma breve briga, ele a reconhece. Segue-se, assim, uma conversa entre os quatro personagens, na qual Nala tenta convencer Simba a retornar às terras do rei. A canção se inicia depois da conversa, com Timão e Pumba observando o casal de longe.

A canção é cantada por Timão, Pumba, Simba, Nala e um coro e narra o início do romance entre os leões. As estrofes de cada personagem estão devidamente assinaladas pelas suas iniciais, com exceção do coro, que não possui indicação:

Quadro 31 - Comparação entre *Can You Feel The Love Tonight* e *Nesta Noite O Amor Chegou*

<p>T: I can see what's happening And they don't have a clue They'll fall in love and here's the bottom line Our trio's down to two</p>	<p>T: Veja o que acontece O que virá depois Estes pombinhos vão se apaixonar Seremos só nós dois</p>
<p>T: The sweet caress of twilight There's magic everywhere And with all this romantic atmosphere Disaster's in the air</p>	<p>T: A troca de carícias A mágica no ar Enquanto há romance entre os dois Desastres vão chegar</p>

<p>Can you feel the love tonight The peace the evening brings The world for once in perfect harmony With all its living things</p> <p>S: So many things to tell her But how to make her see The truth about my past, impossible She'd turn away from me</p> <p>N: He's holding back, he's hiding But what, I can't decide Why won't he be the king I know he is? The king I see inside?</p> <p>Can you feel the love tonight? You needn't look too far Stealing through the night's uncertainties Love is where they are</p> <p>T: And if he falls in love tonight It can be assumed</p> <p>P: His carefree days with us are history</p> <p>T: In short, our pal is doomed</p>	<p>Nesta noite o amor chegou Chegou pra ficar E tudo está em harmonia e paz Romance está no ar</p> <p>S: São tantas coisas a dizer Mas como lhe explicar O que me aconteceu, não vou contar Senão vai me deixar</p> <p>N: O que é que ele esconde E não quer revelar? Pois dentro dele um rei existe Mas que não quer mostrar</p> <p>Nesta noite o amor chegou E bem neste lugar E para os dois cansados de esperar Para se encontrar</p> <p>T: Final feliz escrito está Que má situação</p> <p>P: Sua liberdade está quase no fim</p> <p>T: Domado está o leão!</p>
--	--

Fonte: Letra original de Tim Rice. Adaptação de Telmo P. Münch, Marcelo Coutinho, Renato Lopez e Javier Ponton. (1994)

O próprio título da canção traduzido trata-se de um clássico caso de mudança na oração, estratégia sintática de código G6, que acontece por conta de uma elisão: da forma como fora composto, é possível aglutinar em apenas uma sílaba sonora a vogal “e” que termina a palavra “noite”, o artigo “o” e a vogal “a” que inicia a palavra “amor” no trecho “Nesta noite o amor chegou”, o que seria impossível de se realizar caso a ordem estabelecida como natural da língua fosse seguida, pois resultaria no trecho “O amor chegou nesta noite”, o qual possuiria mais sílabas cantadas que o original, alterando a cantabilidade e ritmo. Deste modo, a naturalidade foi restringida para que se respeitasse os outros princípios.

Esta estratégia ocorre em alguns trechos da canção e pode ser percebida acentuadamente nos últimos versos, cantados por Timão e Pumba. “Final feliz escrito está”

obedece à ordem sujeito, predicado e verbo, uma nova maneira de organização frasal vista até então. “Domado está o leão” também se afasta da ordem natural para que sua última palavra rime com “situação”. Posto isto, é comum que os tradutores optem por divergir do que seria um fluxo mais contínuo de enunciação para que o verso cumpra seu propósito na canção, seja para possibilitar uma elisão, destacar uma rima, respeitar a cantabilidade, ou por quaisquer outros fatores que julgarem importantes.

No mais, a tradução desta canção obedece às estratégias previamente sinalizadas em outras da mesma obra, com a narrativa posta em lugar de destaque. Sendo assim, é possível interpretar a mensagem contida nas letras de forma muito semelhante ao se contrastar ambas as versões. Uma diferença mais gritante, talvez, apareça justamente nos versos finais em que, enquanto Timão pressupõe que o casal de leões possa estar se apaixonando no trecho “And if he falls in love Tonight / It can be assumed”, o personagem na versão brasileira assume uma postura mais categórica ao afirmar que “Final feliz escrito está / Que má situação”. Entretanto, tal discrepância não interfere efetivamente no rumo dos acontecimentos, apenas torna o Timão da versão fonte menos incisivo do que sua contraparte naquele momento.

5 CONCLUSÃO

Este estudo buscou, ao longo de sua estrutura, montar um esquema comparativo que possibilitasse a análise das canções contidas em um filme do gênero animação musical. O enfoque da análise foi o de pontuar quais estratégias tradutórias foram empregues no desenvolvimento das traduções das canções com base em estudos descritivos previamente estabelecidos, fossem tais estudos direcionados às traduções de canções ou às estratégias em traduções diversas. O filme escolhido, *O Rei Leão* de 1994, apareceu como um candidato importante para compor o corpo deste estudo, visto que se trata de um filme com canções popularmente conhecidas, o que era um critério primordial para a escolha da obra, e isto tornaria mais relevante dissecar o impacto das canções no público-alvo. Além disso, as canções foram traduzidas para o idioma que este estudo tem como objetivo, o português brasileiro.

Para que fosse possível traçar um fio elucidativo que levasse ao quadro teórico que compôs o estudo, primeiramente foi indispensável apresentar a visualização das letras de canções através da tradução de poesia. Quando se estabeleceu que (1) canções, quando extirpadas de seus instrumentais, ainda assim obedecem a uma melodia, ritmo e recitação próprias e que, sendo assim, (2) canções, sejam elas traduzidas ou não, podem ser refletidas a partir das estratégias de elaboração de poesia, pode-se partir para os exemplos de canções propriamente ditas, as quais obedecem a essas regras. Para isso, no decorrer do estudo foram postas como exemplo não apenas canções que se conduziam através de uma película, mas também canções avulsas, visto que, afinal, todas as canções possuem regras básicas de composição para poderem ser chamadas como tal.

Ao elaborar o quadro teórico, então, um dos maiores estudiosos do fenômeno da tradução de canção foi considerado: Peter Low (2005). Com base em suas publicações e entrevistas, o esquema descritivo ao qual o estudioso deu o nome de Princípio do Pentatlo se mostrou o mais adequado para a confecção de uma análise acurada. Ficou entendido que, independentemente da canção ou da língua, ao se fazer uma tradução que busque preservar certos aspectos de sua letra de origem, os conceitos de cantabilidade, sentido, naturalidade, ritmo e rima entravam em voga e se interpolavam. Os exemplos que se seguiram a partir de então também solidificaram essas concepções, que se mostraram aplicáveis a qualquer gênero musical, porém, no caso deste estudo, principalmente aos gêneros de canções populares e musicais.

Entretanto, fez-se necessário analisar também a tradução como tradução por si só, independentemente de seu gênero textual. Então um estudo mais descritivo que falava sobre as imitações de estratégias que os tradutores consciente ou inconscientemente reproduziam em seu ofício também passou a fazer parte do escopo. Andrew Chesterman (2016), com os seus *Memes de Tradução*, ofereceu um panorama geral para a classificação de certas estratégias que puderam ser observadas nas canções. O estudo de Chesterman mostrava um esquema de comparação entre textos para designar a estratégia utilizada, fosse ela sintática, semântica ou pragmática. Tal esquema de comparação e contraste também foi aplicado às letras das canções do objeto de estudo aqui discutido, visto que apenas a partir desta esquematização seria possível inferir qualquer escolha tradutória realizada.

Ademais, Chesterman também contribuiu com importantes indagações sobre a (in)traduzibilidade dos textos, trazendo as noções de fonte-alvo, equivalência, intraduzibilidade, tradução literal vs livre e todas-as-escritas-são-traduições. Como visto e explicado no quadro teórico, uma tradução fonte-alvo, seja ela possível em outros textos ou não, não se aplica às traduções de canções, pois como foi evidenciado nas análises, é praticamente impossível, em uma composição integral, transferir uma mesma mensagem para outra língua sem que se corrompa os princípios abordados por Low. Na equivalência, tem-se também o carregamento de uma mensagem de um ponto a outro, todavia, neste caso, aceita-se que dito transporte seja interpolado por algumas variáveis. Pode-se, então, discutir quanto à aplicação do conceito de equivalência dinâmica proposta por Nida nas traduções de canções. Mesmo assim, não se torna claro quem define qual é a mensagem principal da letra, se é possível entregá-la em uma língua de chegada sem adições ou subtrações, se o toque (escolhas) do tradutor é considerado inexistente, ou se a cultura de chegada influenciará ou não na mudança desta mensagem.

Observou-se, ainda, o conceito de intraduzibilidade. Seria, de fato, possível adequar as traduções vistas até agora como composições reimaginadas, mas, novamente, como visto na análise, algumas mensagens parecem se assemelhar bastante ao ponto de partida, o que as tornaria uma forma de tradução, mesmo que atravessadas por fatores que as alteraram mínima ou abundantemente.

Em relação às traduções literais e livres, como já fora explicado no quadro teórico, a tradução de canção não pode ser literal pois atende a requisitos próprios que impossibilitam essa abordagem, mas também não pode ser livre pelo mesmo motivo, caso a fosse, seria impossível descrevê-la de alguma forma. Por último, todas-as-escritas-são-traduições parece abarcar as traduções analisadas até aqui, entretanto, fere o princípio de que se a mensagem

geral não é encontrada na letra traduzida, ela não pode ser considerada uma tradução de canção, de acordo com Low.

A partir desta leitura, não é possível chegar a um consenso sobre em qual categoria se encaixariam as traduções de canções, porém, definindo o que ela não é, abre-se margem para se supor o que ela pode ser. Dito isto, de acordo com o que foi visto, a tradução de canção não obedece aos parâmetros convencionais de tradução, e, por esse motivo, ela poderia se encaixar em mais de uma categoria, até porque elas mesmas se aproximam em suas definições em alguns momentos. A tradução de canção pertence um pouco à equivalência dinâmica, à intraduzibilidade, à tradução livre, mas nunca faz parte do todo.

Explorados os mecanismos usados para a análise das canções, expõe-se novamente a pergunta a qual este estudo se propôs a responder: Quais foram os artifícios tradutórios utilizados na tradução das canções de *O Rei Leão* (1994) e seus impactos nas mensagens contidas explícita e implicitamente nas letras das canções originais?

Para melhor desenvolver sua resposta, deve-se observar primeiramente o objetivo geral proposto, o de verificar como as letras se comportaram em relação às suas mensagens e significados. Como era esperado em um filme do gênero, as composições traduzidas necessitariam acompanhar o enredo para que o público não se perdesse. E as canções assim o fizeram. Como foi visto, em todas os momentos foi possível inferir que o direcionamento interpretativo do público fonte e de chegada apontavam para um mesmo sentido, mesmo que para que se chegasse ao final desse caminho, ou seja, à mensagem como um todo, em alguns momentos foi necessário se distanciar um pouco do fio narrativo.

Para que a letra se adequasse ao ritmo ou cantabilidade, uma pergunta (Can You Feel the Love Tonight?) se transforma em uma afirmação (Esta Noite o Amor Chegou), um refrão (Hakuna Matata) perde um pouco de sua concentração de significados, um conceito claro (Circle of Life) torna-se mais abstrato (Ciclo Sem Fim). Mesmo assim, apesar de todas as intempéries, como elucidado na análise e discussão de cada canção, a soma do todo dos versos traduzidos permitia que se entendesse para que lado a narrativa estava indo, dirimindo quaisquer confusões interpretativas quanto às personalidades dos personagens e suas vontades.

Nos objetivos específicos, o estudo prontificou-se a classificar as estratégias que tiveram maior ocorrência na tradução das canções. Quanto ao Princípio do Pentatlo, observou-se que uma atenção especial foi dada ao sentido da letra da canção, justamente para que a composição não perdesse seu foco narrativo. Em contrapartida, as rimas não foram prioridade nas traduções, pois foi possível perceber em diversos trechos destacados na análise

que novos esquemas de rimas foram criados para as canções brasileiras. Cantabilidade, ritmo e naturalidade mostraram-se bastante equilibrados, surgindo em momentos pontuais para auxiliar no canto e na recepção da letra. Em relação às estratégias descritas por Chesterman, observou-se bastante presença das estratégias sintáticas de código G6 e G10, chamadas “Mudança na oração” e “Mudança de esquema”, respectivamente. Além delas, a estratégia pragmática de código Pr2, chamada “Mudança de explicitude”, também apareceu algumas vezes. Tais estratégias se conectam bastante com a noção de naturalidade, ritmo e sentido, visto que a mudança na oração trata da ordem clássica da língua, a mudança de esquema se refere aos esquemas retóricos, sendo um deles o ritmo, e a mudança de explicitude diz respeito à adição ou omissão de informações que podem de alguma forma serem inferidas na letra original.

No último objetivo específico, este estudo se propôs a analisar as limitações enfrentadas ao se traduzir canções que eram reproduzidas simultaneamente às cenas do filme. Conforme constatado, em conjunto com a letra fonte, as cenas também indicavam o rumo que a composição traduzida precisava seguir em momentos chaves da película. Caso o sentido da imagem fosse ignorado, o que não foi observado em momento algum, ter-se-ia, assim, uma dissonância narrativa que poderia impactar o entendimento da obra. Porém, as imagens não ditavam somente o sentido, mas também a cantabilidade, como quando os personagens necessitavam executar um melisma e a vogal na letra traduzida precisava ser a mesma que a evidenciada no original, para que a abertura da boca dos personagens não parecesse estranha. Um melisma da vogal “i”, por exemplo, não se traduziria na mesma abertura vocal do que um melisma da vogal “a” ou “ó”. Dito isto, conclui-se que tal atenção aos detalhes torna o processo de tradução de canções em conjunto com imagens mais desafiador pois, deste modo, se interpõe um novo grau de dificuldade intercalado aos princípios elencados por Low.

Por último, ressalta-se os caminhos que este estudo não cursou e deixa de sugestão para trabalhos futuros. Seria possível analisar mais afundo, para além dos ditados populares, as marcas culturais impressas em cada língua e de que forma elas foram trabalhadas na tradução, considerando, como exemplos que possibilitem a análise, as expressões idiomáticas, gírias, o empréstimo linguístico e a própria hibridização das canções; além disso, outro estudo poderia dar maior ênfase à estrutura da língua de chegada, no caso, o português brasileiro, e analisar como ela influencia na confecção de uma composição sóbria de acordo com os princípios aqui abordados, como, por exemplo, desenvolver quais os atributos sintáticos e semânticos de uma língua limitam ou facilitam a migração de significados entre as músicas da obra original e suas respectivas versões.

Poderia ser realizado também um estudo de campo que analise a percepção do público quanto às diferenças entre letra fonte e letra de chegada, utilizando-se de questionários que o guie em suas reflexões para que se conclua como o contraste entre composições afeta os significados presentes na canção, se altera a visão do público em relação à representação dos personagens e se as letras soam natural quando lidas e cantadas. Tal sugestão seria interessante para realçar o pressuposto popular que esta pesquisa buscou alcançar, deslocando-se levemente do âmbito puramente acadêmico e atingindo as massas.

REFERÊNCIAS

- A BANDA. [Compositor e Intérprete]: Chico Buarque. *In: CHICO Buarque de Hollanda. Intérprete: Chico Buarque. São Paulo: RGE, 1966. 1 disco vinil. Lado A, faixa 1.*
- APPLAUSE. Intérprete: Lady Gaga. Compositores: L. Gaga, P. Blair, D. Zisis, N. Monson, M. Bresso, N. Mercier, J. Arias, W. Grigahcine. *In: ARTPOP. Intérprete: Lady Gaga. [S. l.]: Interscope Records, 2013. 1 CD, faixa 15.*
- ARROJO, Rosemary. A que são fiéis tradutores e críticos de tradução? *In: ARROJO, R. Tradução, Desconstrução e Psicanálise. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993. p. 15-26.*
- ASTRONAUTA de mármore. Intérprete: Nenhum de Nós. Compositores: D. Bowie, T. R. Correa Filho, S. Homrich, C. Eduardo. *In: CARDUME. Intérprete: Nenhum de Nós. [S. l.]: PluG, 1989. 1 CD, faixa 7.*
- BENSE, Max. Das Existenzproblem der Kunst. *In: BENSE, M. Programmierung des Schönen. Baden-Baden e Krefeld: Agis-Verlag, 1960.*
- BRITTO, Paulo Henriques. A reconstrução da forma na tradução de poesia. **Eutomia**, Recife, v. 1, n. 16, p. 102-117, dez. 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/EUTOMIA/article/view/2051>. Acesso em: 29 abr. 2023.
- BRITTO, Paulo Henriques. A tradução da letra de canção. *In: Paganine, C. e Hanes, V. (orgs.). Tradução e criação: entrelaçamentos. 1. ed. Campinas: Pontes Editora, 2019. p. 85-108.*
- CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. *In: CAMPOS, Haroldo de. Metalinguagem & outras metas: Ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 31-48.*
- CHANDLER, Daniel. 2002. **Semiotics: The Basics.** London and New York: Routledge, Taylor and Francis Group.
- CHESTERMAN, Andrew. **Memes of Translation: The Spread of Ideas in Translation Theory.** Revised edition. Amsterdã: Benjamins Translation Library, 2016.
- COYLE, Rebecca; FITZGERALD, Jon. Disney Does Broadway: Musical Storytelling in The Little Mermaid and The Lion King. *In: COYLE, R. (ed.) Drawn to sound: Animation film music and sonicity. Londres: Equinox Publishing Ltd, 2010.*
- DAWKINS, Richard. **The Selfish Gene.** 3. ed. Nova Iorque: Oxford University Press, 2006.
- DELICATE. Intérprete: Taylor Swift. Compositores: T. Swift, M. Martin, Shellback. *In: REPUTATION. Intérprete: Taylor Swift. Santa Monica: Big Machine Records, 2017. 1 CD, faixa 5.*
- DESBLACHE, Lucile. **Music and translation: New mediations in the digital age.** Londres: Palgrave Macmillan, 2019.

DOLET, Etienne. A maneira de bem traduzir de uma língua para outra. Tradução de Marie-Hélène C. Torres e Pierre Guisan. *In*: FAVERI, C e TORRES, M. (orgs.). **Clássicos da Teoria da Tradução**: Antologia Bilíngue/ Francês-Português. Florianópolis: UFSC, Núcleo de Tradução, 2004. p. 14 -22.

DRAGOSTEA Din Tei. Intérprete: O-Zone. Compositores: D. Bălan. *In*: DRAGOSTEA Din Tei (single). Intérprete: O-Zone. [*S. l.*]: Cat Music, 2003. 1 CD, faixa 1.

FESTA no apê. Intérprete: Latino. Compositores: D. Bălan, D. S. Beloti, R. S. Rocha. *In*: AS AVENTURAS do DJ L. Intérprete: Latino. [*S. l.*]: EMI, 2004. 1 CD, faixa 1.

FURLAN, Mauri. A teoria de tradução de Lutero. *In*: ENDRUSCHAT, A. E SCHÖNBERGER, A. (orgs.). **Übersetzung und Übersetzen aus dem und ins Portugiesische**. Frankfurt am Main: Domus Editoria Europaea, 2004. p. 11-21.

GALINDO, Caetano. **Bob Dylan**: Letras (1961-1974). 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HOLMES, James. The Name and Nature of Translation Studies. *In*: HOLMES, James. **Translated!**: Papers on Literary Translation and Translation Studies. Amsterdam: Rodopi, 1988, p. 66-80.

JAKOBSON, Roman. On linguistic aspects of translation. *In*: BROWER, R. **On Translation**. Cambridge: Harvard University Press, 1959. p. 232-239.

JONES, Francis R. On aboriginal sufferance: a process model of poetic translating. **Target Online**, [*S. l.*], John Benjamins Publishing Company, p. 183-199, 1 jan. 1989. DOI: <https://doi.org/10.1075/target.1.2.04jon>. Disponível em: <https://benjamins.com/online/target/articles/target.1.2.04jon>. Acesso em: 6 abr. 2022.

JUNTOS (shallow). Intérprete: Paula Fernandes e Luan Santana. Compositores: L. Gaga, A. Wyatt, A. Rossomando, M. Ronson, P. Fernandes. [*S. l.*]: Universal Music, 2019. 1 CD (3 min).

KATZ, Jerrold. Effability and translation. *In*: GUENTHNER, F.; GUENTHNER-REUTTER, M. (eds.). **Meaning and Translation**. Londres: Duckworth, 1978. p. 191–234.

KEENAN, Edward. Some logical problems in translation. *In*: GUENTHNER, F.; AND GUENTHNER-REUTTER, M. (eds.). **Meaning and Translation**. Londres: Duckworth, 1978. p. 157–189.

LARANJEIRA, Mário. **Poética da Tradução**: Do Sentido à Significância. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

LOW, Peter. The Pentathlon Approach to Translating Songs. *In*: GORLÉE, D. **Song and Significance**: Virtues and Vices of Vocal Translation. Nova Iorque: Rodopi, 2005. p. 185-212.

LOW, Peter. **Translating Song**: Lyrics and Texts. Abingdon, Nova Iorque: Routledge, 2017.

MORAES, André da Silva Rodrigues. **Análise das Estratégias de Tradução do Artigo: Pour Une Théorie de la Traduction Inspirée de Sa Pratique, de Danica Seleskovitch.** 2013. Monografia (Especialização em Tradução) - Curso de Especialização em Formação de Tradutores, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2013. Disponível em: <http://www.uece.br/posla/dmdocuments/ANDRE%20DA%20SILVA%20RODRIGUES%20MORAES.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2019.

NEWMARK, Peter. **Approaches to Translation.** Oxford: Pergamon Press, 1981.

OLIVEIRA, Alessandra Ramos de. **Equivalência: sinônimo de divergência.** Brasília: Repositório UnB, 2002. p. 97-114.

O REI Leão (Edição Especial). Música de Elton John, Hanz Zimmer. Manaus: Walt Disney Records, 2003. 1 CD, 13 faixas (48 min). Vários intérpretes.

PALLANT, Chris. **Demystifying Disney: a history of animation.** Nova Iorque: Continuum, 2011.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica.** 1. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

POPULAR (From “Wicked” Original Broadway Cast Recording). Intérprete: Kristin Chenoweth. Compositor: SCHWARTZ, S. *In: Wicked – A New Musical.* [S. l.]: Decca Records, 2003. 1 CD, faixa 7. Vários intérpretes.

POUND, Ezra. *Literary Essays.* *In: POUND, E. The translations of Ezra pound.* Introdução de Hugh Kenner. Londres: Faber & Faber, 1953.

ROBINSON, Douglas. **The Translator’s Turn.** Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1991.

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 Transitividade.** 2013. Dissertação (Mestrado em Tradução). Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013. Disponível em: http://www.pget.ufsc.br/curso/dissertacoes/Natanael_Ferreira_Franca_Rocha_-_Dissertacao.pdf. Acesso em: 11 jun. 2019.

RÓNAI, Paulo. **Escola de Tradutores.** Rio de Janeiro: Livraria São José, 1956.

SCHLEIERMACHER, Friedrich D. E. Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens. *In: HEIDERMAN, W (org.). Clássicos da Teoria da Tradução.* 2. ed. Florianópolis: UFSC, 2010. p. 37-102.

SCHOPENHAUER, Arthur. Sobre língua e palavras. Traduzido por Ina Emmel. *In: HEIDERMAN, W (org.). Clássicos da Teoria da Tradução - Antologia bilíngüe.* 2. ed. Florianópolis: NUPLITT/ UFSC, 2010. v. 1, p. 178-191.

SCHÜTZ, Ricardo E. **Ritmo e o Fenômeno de Redução das Vogais em Inglês. English Made in Brazil.** [s. l.], 18 jun. 2018. Disponível em: <https://www.sk.com.br/sk-reduc.html>. Acesso em: 16 mar. 2022.

SHALLOW. Intérprete: Lady Gaga e Bradley Cooper. Compositores: L. Gaga, A. Wyatt, A. Rossomando, M. Ronson. *In: A STAR is born.* Intérprete: Lady Gaga e Bradley Cooper. Santa Monica: Interscope Records, 2018. 1 CD, faixa 12.

STARMAN. [Compositor e Intérprete]: David Bowie. *In: THE RISE and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars.* Londres: RCA, 1972. 1 disco vinil. Lado A, faixa 4.

THE LION King - Special Edition. Direção: Roger Allers e Rob Minkoff. Produção de Don Hahn. [S. l.]: Walt Disney Studios Motion Pictures, 2003. 2 DVDs (89 min), NTSC, *widescreen*, color.

TOO LITTLE too late. Intérprete: JoJo. Compositores: R. Anne, B. Steinberg, J. Alexander. *In: THE HIGH road.* Intérprete: JoJo. [S. l.]: Blackground Records, 2006. 1 CD, faixa 3.

TOO LITTLE too late (Spanish Version). Intérprete: JoJo. Compositores: R. Anne, B. Steinberg, J. Alexander, E. Garcia. *In: THE HIGH road (International Edition).* Intérprete: JoJo. [S. l.]: Blackground Records, 2006. 1 CD, faixa 15.

VAMOS fugir. Intérprete: Gilberto Gil. Compositores: G. Gil, Liminha. *In: RAÇA humana.* Intérprete: Gilberto Gil. [S. l.]: Warner Music Brasil, 1984. 1 disco vinil. Lado B, faixa 5.

WEININGER, Markus J. Estrela guia ou utopia inalcançável – uma breve reflexão sobre a equivalência na tradução. *In: CARDOZO, Maurício; HEIDERMAN, Werner; WEININGER, Markus J (org.). A Escola Tradutológica de Leipzig.* Frankfurt am Main: Peter Lang, 2009. p. XIX-XXVIII.

YOU Are in Love. Intérprete: Taylor Swift. Compositores: T. Swift e J. Antonoff. *In: 1989 - Deluxe.* Intérprete: Taylor Swift. [S. l.]: Big Machine Records, 2014. 1 CD, faixa 15.