Giovanna de Castro Moreira Silva

AS 12 TRADUÇÕES DE “HÉRCULES”:

a trilha sonora da animação da Disney nos contextos

brasileiro e português

Juiz de Fora

2017

Giovanna de Castro Moreira Silva

AS 12 TRADUÇÕES DE “HÉRCULES”:

a trilha sonora da animação da Disney nos contextos

brasileiro e português

Monografia de conclusão de curso apresentada ao curso de Bacharelado em Letras – Tradução, da Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Bacharel em Tradução. Orientadora: Prof.ª Dr.ª Sandra Aparecida Faria de Almeida

Juiz de Fora

2017

Giovanna de Castro Moreira Silva

AS 12 TRADUÇÕES DE “HÉRCULES”:

a trilha sonora da animação da Disney nos contextos

brasileiro e português

BANCA EXAMINADORA

Prof.ª. Dr.ª Sandra Aparecida Faria de Almeida (Orientadora)

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Adauto Lúcio Caetano Villela

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.ª. Dr.ª Patrícia Fabiane Amaral da Cunha Lacerda

Universidade Federal de Juiz de Fora

Data da defesa: ___/___/_____

Nota: _____

Dedico este trabalho à minha família, que sempre me apoiou e me encorajou.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, meus mais sinceros agradecimentos à professora Sandra Almeida, que me guiou durante a realização deste trabalho – sem o seu apoio e sua direção, eu não teria chegado até aqui.

Agradeço também aos professores Adauto Villela e Patrícia Fabiane, que, além de aceitarem prontamente o convite para participar da banca examinadora deste trabalho, vêm me moldando enquanto profissional durante as aulas.

À professora Carolina Magaldi, agradeço por ter sido uma ótima mentora dentro e fora da sala de aula e por ter me permitido expandir meus horizontes de maneiras que eu nunca teria imaginado.

Às colegas do Bacharelado em Tradução – Carina, Gabriela, Isabella e Keydmann, que me acompanharam durante essa jornada, agradeço pelo apoio, pelas risadas, e pelos momentos de descontração que me proporcionaram. Desejo muito sucesso a todas vocês.

Aos amigos que estiveram comigo ao longo dos últimos quatro anos, aos amigos que seguiram outros caminhos há quatro anos, aos amigos que superaram comigo o obstáculo da distância, meu muito obrigada. Cada um de vocês foi e é muito importante para mim.

Por fim, agradeço à minha família, cujas palavras e gestos de amor, carinho, compreensão e apoio me acompanham há vinte e um anos e me trouxeram até aqui. À minha avó, Odete, aos meus pais, Elaice e João Bosco, às minhas irmãs, Gabrielle e Giuliana, às minhas tias, aos meus tios, aos meus primos, àqueles que já não podem estar conosco – eu não estaria aqui se não fosse por vocês. Muito obrigada por tudo.

“I do not make films primarily for children. I make them for the child in all of us, whether we be six or sixty. Call the child innocence. The worst of us is not without innocence.”

WALT DISNEY

RESUMO

O presente trabalho apresenta uma análise qualitativa das seis canções que compõem o filme de animação Hércules, lançado em 1997 pelos Estúdios Disney, e de suas traduções para o português brasileiro, feitas por Renato Rosenberg, e para o português europeu, feitas por Miguel Ângelo. O trabalho tem por objetivo geral analisar a interferência do polissistema estadunidense sobre a reescritura do mito clássico e as influências da cultura clássica, da cultura estadunidense e das culturas brasileira e portuguesa sobre as traduções das canções. Como aporte teórico, utilizaremos os conceitos de "jornada do herói", de Távola (1985), de Teoria dos Polissistemas, de Even-Zohar (1990 [1978]); de manipulação, reescritura e patronagem, de Lefevere (1992); e de formação de identidades culturais, de Venuti (2002), além das estratégias de tradução de canções de musicais propostas por Giovanni (2008) e dos conceitos de combinação prosódica, poética e semântico-reflexiva na tradução de canções propostos por Franzon (2008). A hipótese central do trabalho é de que o polissistema estadunidense modifica e reescreve o mito clássico a fim de que este esteja de acordo com os interesses mercadológicos e poetológicos da sociedade norte-americana, e que tanto o polissistema clássico quanto o polissistema americano influenciam as escolhas tradutórias realizadas, que também sofrem influência do polissistema de chegada, seja ele brasileiro ou português. Como resultado, descobrimos que as modificações impostas ao mito clássico servem à propagação dos ideais da cultura estadunidense, e que, embora as traduções não modifiquem o sentido geral das canções e, consequentemente, o entendimento do enredo do filme, existem diferenças de enfoque e de escolhas tradutórias que refletem diferentes pontos de vista sobre o mesmo objeto.

PALAVRAS-CHAVE: Mito de Hércules; Disney; Tradução de musicais; Teoria dos Polissistemas; Reescritura.

ABSTRACT

This work presents a qualitative analysis of the six songs from the animated film Hercules, released in 1997 by the Walt Disney Studios, and of its translations into Brazilian Portuguese, signed by Renato Rosenberg, and into European Portuguese, signed by Miguel Ângelo. The aim of this study is to analyze the interference of the American polysystem on the rewriting of the classical myth and the influences of the classical culture, the American culture and the target cultures on the translation of the songs. As for the theoretical basis, we will rely on the concepts of “journey of the hero”, by Távola (1985), Polysystem Theory, by Even-Zohar (1990 [1978]); manipulation, rewriting and patronage, by Lefevere (1992); and formation of cultural identities, by Venuti (2002), in addition to the strategies for translating songs of musical films as proposed by Giovanni (2008) and the concepts of prosodic, poetic and semantic-reflexive match in song translation as proposed by Franzon (2008). The main hypothesis of this work is that the American polysystem modifies and rewrites the classical myth so that it fits the market and aesthetic interests of the American society, and that both the classical and the American polysystems influence the translation choices made, which are also influenced by the target polysystem, be it Brazilian or Portuguese. As a result, we have found that the modifications made to the classical myth help with the propagation of the American ideals and culture, and that, although the translations do not exactly modify the general meaning of the songs, and, consequently, the understanding of the plot of the film, there are differences in the overall approach and in the translation choices that reflect different point of views on the same object.

KEYWORDS: Musical Translation; Polysystem Theory; Rewriting; Myth of Hercules; Disney.

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – A canção The Gospel Truth nos três idiomas.....40

QUADRO 2 – A canção Go The Distance nos três idiomas.....46

QUADRO 3 – A canção One Last Hope nos três idiomas.....50

QUADRO 4 – A canção Zero To Hero nos três idiomas.....56

QUADRO 5 – A canção I Won’t Say (I’m In Love) nos três idiomas.....61

QUADRO 6 – A canção A Star Is Born nos três idiomas.....66

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....12

1 O MITO DE HÉRCULES: DO CONTEXTO CLÁSSICO AO CONTEMPORÂNEO.....15

1.1 O mito de Hércules no contexto clássico.....15

1.2 As releituras do mito na atualidade.....17

1.3 Hércules (1997).....18

1.4 A “jornada do herói” e o modelo de adaptação do mito.....20

1.5 Síntese do capítulo.....22

2 OS ESTUDOS DA TRADUÇÃO E A INTERFACE COM A TRADUÇÃO DE MÚSICA: UMA BREVE RETROSPECTIVA.....24

2.1 A Teoria dos Polissistemas.....24

2.2 Manipulação, Reescrita e Patronagem.....27

2.3 A Formação de Identidades Culturais.....28

2.4 A música no Bacharelado em Tradução da UFJF.....30

3 ANÁLISE DAS CANÇÕES DE “HÉRCULES”.....35

3.1 Procedimentos de análise.....35

3.2 A proposta de Giovanni para a tradução de musicais.....36

3.3 A proposta de Franzon para a tradução de músicas.....37

3.4 Análise das canções.....39

3.4.1 The Gospel Truth 39

3.4.1.1 Análise da versão brasileira.....43

3.4.1.2 Análise da versão portuguesa.....44

3.4.2 Go The Distance.....45

3.4.2.1 Análise da versão brasileira.....48

3.4.2.2 Análise da versão portuguesa.....49

3.4.3 One Last Hope.....49

3.4.3.1 Análise da versão brasileira.....53

3.4.3.2 Análise da versão portuguesa.....54

3.4.4 Zero To Hero.....56

3.4.4.1 Análise da versão brasileira.....59
3.4.4.2 Análise da versão portuguesa.....60
3.4.5 I Won't Say (I'm In Love)……..……61
3.4.5.1 Análise da versão brasileira.....64
3.4.5.2 Análise da versão portuguesa.....65
3.4.6 A Star Is Born.....66
3.4.6.1 Análise da versão brasileira.....68
3.4.6.2 Análise da versão portuguesa.....69
3.5 Síntese do capítulo……....70

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....73

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....75

ANEXO.....77

INTRODUÇÃO

Ao longo dos séculos XX e XXI, as animações dos Estúdios Disney têm fascinado crianças, jovens e adultos, transportando-os, por algumas horas, para um mundo de fantasias e aventuras, permeado por canções que, por vezes, ultrapassam os limites cinematográficos e atingem sucesso ao redor do mundo, como é o caso de *A Whole New World*, do filme *Aladdin*, e *Let It Go*, do filme *Frozen*. A tradução das animações e, consequentemente, de suas canções permite ao público desfrutar da magia do universo Disney mesmo sem ter o inglês como língua nativa.

No caso de Hércules, filme lançado em 1997, o universo mágico utilizado como base pela narrativa é a Grécia Antiga em sua versão mitológica, com deuses, titãs e heróis. O mito de Hércules é atualizado e reescrito, nos termos de Lefevere (1992), para atender ao público infantojuvenil do mundo contemporâneo.

Dentro da área de Estudos da Tradução, a tradução de músicas ainda é pouco estudada, e existem ainda menos estudos sobre a tradução de músicas que são parte de um conjunto maior, como um longa-metragem. O campo se restringe ainda mais quando se trata de músicas relacionadas a animações e produções voltadas para o público infantojuvenil. Desta forma, acreditamos que o presente trabalho possa contribuir para as pesquisas futuras que pretendam analisar a relação entre música, cultura e cinema, em especial aquelas que girem em torno de obras voltadas para crianças e adolescentes.

No presente trabalho, utilizaremos os conceitos de teoria dos polissistemas de Even-Zohar (1990 [1978]), manipulação, reescritura e patronagem de Lefevere (1992) e formação de identidades culturais de Venuti (2002) para analisar as pressões impostas ao mito pela cultura estadunidense, a fim de que este seja considerado apropriado para o entretenimento de crianças e adolescentes, e as influências tanto da cultura clássica quanto da cultura

americana presentes em cada tradução, seja para o português brasileiro, seja para o português europeu.

O objetivo geral do trabalho é discutir a compressão do modelo clássico pelo modelo estadunidense e deste modelo pelos polissistemas brasileiro e europeu, analisando em que medida a cultura americana reescreve o mito para adequá-lo ao mercado consumidor contemporâneo, direcionando-o a um público infantojuvenil, e de que forma as traduções das canções do filme para o português brasileiro e para o português europeu lidam com a pressão sobre o polissistema clássico por parte do polissistema estadunidense na reconstrução dessas narrativas por meio das canções analisadas. Interessa-nos, ainda, analisar o papel que os polissistemas de chegada, o brasileiro e o português, desempenham nesse processo.

Em um enfoque mais específico, analisaremos, utilizando como embasamento teórico os conceitos de Giovanni (2008) sobre tradução de canções de filmes do gênero musical e de Franzon (2008) sobre as particularidades prosódicas, poéticas e semântico-reflexivas da tradução de músicas, a construção de cada tradução e suas semelhanças e diferenças em relação à canção original e às culturas-alvo. Será realizada uma análise qualitativa das seis canções do filme, quais sejam: The Gospel Truth, Go The Distance, One Last Hope, Zero To Hero, I Won't Say (I'm In Love) e A Star Is Born, bem como de suas respectivas traduções para o português brasileiro e para o português europeu, o que totaliza as doze traduções a que o título do trabalho se refere.

A hipótese central do trabalho é de que o polissistema estadunidense exerce pressão sobre o mito clássico, modificando-o e reescrevendo-o para torná-lo mais próximo das narrativas atuais, dos interesses mercadológicos e do público infantojuvenil. Enquanto culturas-fonte do filme, o polissistema americano e o polissistema clássico também exercem influência sobre as traduções para o Brasil e para Portugal, as quais mesclam suas próprias culturas aos textos-fonte para construir versões apropriadas para cada cultura de chegada.

No primeiro capítulo do presente trabalho, faremos um breve resumo do mito clássico sobre Hércules, realizaremos uma breve retrospectiva das

releituras desse mito na mídia contemporânea, contextualizaremos o objeto de análise e apresentaremos o modelo de narrativa denominado “jornada do herói”, apresentado por Távola (1985), relacionando-o à narrativa do filme e às canções que servem de objeto de análise do presente trabalho.

No segundo capítulo, apresentaremos os conceitos basilares que norteiam as pesquisas em Estudos da Tradução, quais sejam, de Teoria dos Polissistemas, de Even-Zohar (1990 [1978]); de manipulação, reescritura e patronagem, de Lefevere (1992); e de formação de identidades culturais, de Venuti (2002), buscando relacioná-los à construção da narrativa do filme.

No terceiro capítulo, apresentaremos as categorias de tradução de canções de musicais propostas por Giovanni (2008), articulando-as com as categorias prosódica, poética e semântico-reflexiva que permeiam a tradução de músicas propostas por Franzon (2008). Além disso, analisaremos as seis canções do filme e suas traduções para o português brasileiro e para o português europeu, procurando relacionar a análise dos dados encontrados com os pressupostos teóricos apresentados anteriormente.

Por fim, apresentaremos as considerações finais da pesquisa, enfatizando sua contribuição e apontando para possíveis estudos futuros.

CAPÍTULO UM:

O mito de Hércules: do contexto clássico ao contemporâneo

Neste capítulo, buscamos caracterizar o mito[1] de Hércules no contexto clássico, narrando sua versão mais difundida nos dias de hoje, e realizar uma breve retrospectiva das releituras da narrativa criadas no último século, com atenção especial para a versão dos Estúdios Disney, objeto de estudo do presente trabalho. Com base nos conceitos de Távola (1985), pretende-se analisar o modelo de narrativa utilizado durante a criação de tais releituras, tendo em mente sua inserção no contexto contemporâneo.

1.1 O mito de Hércules no contexto clássico

Embora as primeiras menções literárias a Héracles, nome grego do herói latinizado como Hércules, ocorram na *Ilíada* de Homero e na *Teogonia* de Hesíodo[2], uma versão mais completa do mito pode ser encontrada nos escritos de Pseudo-Apolodoro[3], muito posteriores às duas obras. Muito do que foi escrito sobre o herói na Antiguidade se perdeu com o tempo, mas o mito sobreviveu. É importante destacar também que, devido ao caráter oral das histórias e mitos na cultura greco-romana, existem diversas versões do mito, já que cada autor apresentava a narrativa de modo diferente, com detalhes a serem incluídos, substituídos ou excluídos toda vez que a história era recontada.

As histórias contadas na atualidade costumam retratar o mito clássico restringindo-o aos doze trabalhos de Hércules, que são abordados na versão

---

[1] "Uma crença ou tradição popular que surgiu em torno de algo ou alguém; principalmente, alguém que incorpore os ideais e instituições de uma sociedade ou de um segmento de uma sociedade." Disponível em <https://www.merriam-webster.com/dictionary/myth>. Acesso em: 08 nov. 2017.

[2] Disponível em <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0104:entry=heracles-bio-1>. Acesso em: 29 out. 2017.

[3] Disponível em <http://www.theoi.com/Text/Apollodorus2.html>. Acesso em: 29 out. 2017.

musical de animação, objeto desta pesquisa, e que foram igualmente explorados em produções nacionais e estrangeiras voltadas para o público infantojuvenil ou mesmo adulto.

Em sua versão mais difundida nos dias atuais, a história[4] começa quando Zeus seduz a rainha grega Alcmena, se transformando em seu marido, Anfitrião, enquanto este está no campo de batalha; e, dessa forma, engravidando-a. Ao descobrir o adultério de seu marido, Hera tenta matar o semideus logo após seu nascimento, enviando duas cobras para o berço em que ele dormia. Hércules, no entanto, demonstrando sua força divina, estrangula as serpentes. Anfitrião, após ver a cena, pede ao profeta Tirésias que lhe fale sobre o futuro do filho. Tirésias proclama o destino do herói e Anfitrião decide dar ao menino a melhor educação possível, treinando-o também em artes de batalha. Após uma desavença com Lino, seu professor de música, Hércules o mata e é enviado pelo pai para vigiar seus rebanhos no Monte Citéron. Ali, ele se torna o homem mais forte da Grécia e começa a realizar seus atos de bravura.

Hércules se casa com Megara, filha de Creonte, rei de Tebas, como recompensa por livrar os tebanos de sua obrigação com o rei dos mínios. Hera, no entanto, o faz ter um ataque de raiva tão grande que Hércules acaba matando seus próprios filhos com Megara. Como pena por seus atos, Hércules se coloca à disposição de Euristeu, seu primo, rei de Tebas, por 12 anos. É a mando de Euristeu que Hércules realiza os famosos 12 trabalhos: levar a ele a pele do monstruoso leão da Neméia; matar a Hidra de Lerna; levar viva a corça da Cerinéia; levar vivo o javali de Erimanto; limpar o estábulo de Augias; espantar as estinfálidas; domar o touro de Creta; levar as éguas de Diomedes; levar o cinturão de Hipólita, a rainha das amazonas; levar o gado do gigante Gérion; levar as maçãs de ouro das Hespérides e levar o cão Cérbero, guardião do Mundo Inferior, à superfície. Durante a última tarefa, Hércules derrota seu tio Hades e se torna imortal.

As adaptações produzidas nas últimas décadas, tanto para meios escritos quanto para meios cinematográficos e televisivos, tendem a aproximar o mito da cultura ocidental e, principalmente nos casos das produções destinadas ao público infantojuvenil, modificar a narrativa para que esta se torne

[4] Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/Herakles/bio.html>. Acesso em: 29 out. 2017.

mais apropriada para o público-alvo. Os doze trabalhos são um assunto constante, mas o adultério de Zeus não é sempre mostrado, e o motivo pelo qual Hércules é forçado a realizar os trabalhos, o assassinato de seus próprios filhos, quase nunca é mencionado.

1.2 As releituras do mito na atualidade

O mito de Hércules foi recontado diversas vezes na cultura ocidental ao longo dos anos. A narrativa é comumente adaptada a fim de se encaixar no modelo de narrativa ocidental contemporâneo, como argumentaremos no item 1.4, porém ainda são mantidos alguns elementos que nos permitem classificar tais adaptações como releituras de Hércules. Utilizando o conceito de reescritura de Lefevere (1992), detalhado no capítulo 2 deste trabalho, iremos argumentar que a narrativa é reescrita para se adaptar às demandas mercadológicas das instituições que patrocinam a produção e a distribuição dessas obras na sociedade contemporânea.

Durante as décadas de 1950 e 1960, foi produzida na Itália uma série de dezenove filmes estadunidenses[5] tendo Hércules como tema e personagem principal. Tais filmes misturam outros personagens da mitologia e da cultura greco-romana, como Jasão, Odisseu (chamado de Ulisses, seu nome latino), Orfeu e Aquiles, o que evidencia uma infidelidade ao mito clássico.

Em 1970, o filme “Hércules em Nova York”[6], estrelando Arnold Schwarzenegger, estreou nos cinemas dos Estados Unidos. A comédia retrata o herói tentando viver em Nova York após seu pai, Zeus, enviá-lo para a cidade. Em 1983, Lou Ferrigno viveu o herói em “Hércules”[7], filme de ficção científica italiano que mostra o personagem principal lutando contra um feiticeiro e robôs gigantes após descer à Terra em busca de justiça. Ao longo dos anos, outras produções cinematográficas apresentaram Hércules como personagem coadjuvante, como o filme para a TV “A Vingança do Gladiador”[8], de 2000, o

[5] Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0050381/>. Acesso em: 29 out. 2017.
[6] Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0065832/>. Acesso em: 29 out. 2017.
[7] Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0085672/>. Acesso em: 29 out. 2017.
[8] Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0217579/>. Acesso em: 29 out. 2017.

filme de ação “Imortais”[9], de 2011, e a série de TV “Once Upon a Time” em um episódio de 2016 intitulado “Labor of Love”[10].

Em 2014, dois filmes sobre o herói foram lançados nos Estados Unidos. O primeiro, “The Legend of Hercules”[11], distribuído no Brasil como “Hércules”, traz Kellan Lutz como o protagonista, que é apresentado como um soldado em busca de glória e vingança. O segundo, “Hercules”, também distribuído no Brasil como “Hércules”[12], traz Dwayne “The Rock” Johnson no papel principal e o transforma no líder de um bando de mercenários. Esta versão retrata ainda o assassinato dos filhos de Hércules.

No Brasil, três produções destinadas ao público infantojuvenil merecem destaque: em 1991, uma edição especial das revistas em quadrinhos da Turma da Mônica, intitulada “Os Doze Trabalhos da Mônica”, foi lançada, apresentando Mônica como descendente direta de Hércules. A garotinha conhecida por sua força se torna responsável por realizar os doze trabalhos a mando de Hera, caracterizada como a vilã. Já em 2002, cinco episódios da série de TV do “Sítio do Pica-pau Amarelo”[13], baseada nos livros de Monteiro Lobato, apresentaram os protagonistas interagindo com Hércules, que tenta realizar os doze trabalhos. Os livros de Monteiro Lobato que deram origem aos episódios foram lançados em 1944, mostrando Pedrinho, Emília e Visconde em uma viagem à Grécia Antiga em que se tornam amigos do herói.

1.3 Hércules (1997)

Na animação dos Estúdios Disney[14], que chegou aos cinemas norte-americanos em junho de 1997 e cuja trilha sonora é o objeto de estudo do presente trabalho, o mito é mais uma vez adaptado para se encaixar no modelo ocidental de narrativa, como argumentaremos a seguir, na seção 1.4, e se tornar apropriado para um público diverso e predominantemente infantojuvenil.

---

[9] Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt1253864/>. Acesso em: 29 out. 2017.
[10] Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt5166198/>. Acesso em: 29 out. 2017.
[11] Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt1043726/>. Acesso em: 29 out. 2017.
[12] Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt1267297/>. Acesso em: 29 out. 2017.
[13] Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0294196/>. Acesso em: 29 out. 2017.
[14] Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0119282/>. Acesso em: 29 out. 2017.

O filme retrata Hércules como o filho legítimo de Zeus e Hera, rei e rainha do Olimpo, e Hades como o vilão que não é convidado para a festa que celebra o nascimento do bebê, num paralelo com outro clássico da Disney, “A Bela Adormecida”, em que a vilã Malévola não é convidada para o batizado da princesa e aparece na festa lançando uma maldição sobre Aurora. Com a ajuda das Musas durante a canção “The Gospel Truth”, descobre-se que Hades planeja roubar o trono de Zeus e se tornar rei do Olimpo, trocando de posto com seu irmão. No entanto, as Parcas, entidades mitológicas gregas que veem o passado, o presente e o futuro, avisam a Hades que em dezoito anos o alinhamento planetário permitirá que ele libere os Titãs de sua prisão no Tártaro e tome o Olimpo, mas que seu plano cairá por terra caso Hércules lute junto de seu pai. Hades envia seus lacaios, Agonia e Pânico, para sequestrar o bebê e torná-lo mortal, mas os dois abandonam a criança antes que ela beba a última gota da poção da mortalidade, o que faz com que ela retenha sua força sobre-humana. Hércules é encontrado por um casal de camponeses, Alcmena e Anfitrião, que o adotam e o criam como filho.

Anos depois, Hércules é um adolescente desajeitado, cuja força acaba resultando em situações adversas, como a destruição do mercado da cidade em que ele vive. Seus pais revelam que ele é adotado, e que junto com ele encontraram um medalhão com o símbolo de Zeus. Hércules decide então embarcar em uma jornada para encontrar seu lugar verdadeiro no mundo, tema da canção “Go The Distance”, e, ao chegar no templo de Zeus, a estátua do deus toma vida e revela ser seu pai. Zeus diz a Hércules que ele precisa provar ser um herói de verdade para ascender ao Olimpo e lhe dá de presente a companhia de Pégaso, o cavalo alado. Hércules segue o conselho do deus e procura Phil, o sátiro famoso por treinar heróis do passado, como Perseu e Jasão. Após convencer Phil de que ele merece ser treinado por ele, Hércules começa seu treinamento físico, como visto na canção “One Last Hope”.

Ao final de seu treinamento, Hércules e Phil vão a Tebas para que o herói possa provar seu valor. Lá, Hércules conhece Meg e a livra de um embate com Nesso, um monstro guardião do rio, se apaixonando por ela. Após a partida de Hércules e Phil, Meg se encontra com Hades, para quem trabalha, e menciona

o aparecimento de Hércules. Hades descobre que o sobrinho ainda está vivo e decide derrotá-lo para que ele não atrapalhe seu plano.

Hades começa então a mandar ameaças a Hércules, a começar pela Hidra de Lerna, mas o herói derrota todas e salva a cidade de Tebas várias vezes. O povo da cidade começa a vê-lo como herói e ele ganha fama ao realizar as façanhas dos doze trabalhos, como visto na canção “Zero To Hero”. Ao ver que suas investidas são infrutíferas, Hades decide usar Meg como isca para derrotar o sobrinho. Por culpa de um pacto com o deus, Meg é forçada a concordar com o plano.

Meg, no entanto, começa a se apaixonar por Hércules, embora não queira admitir, o que é evidenciado por seu dueto com as Musas em “I Won’t Say (I’m In Love). Hades diz a Hércules que sequestrou Meg para forçá-lo a desistir de sua força, e o herói concorda, sob a condição de que Hades não machuque Meg. Após o pacto ser firmado, o deus conta ao semideus que Meg trabalha para Hades e Hércules rompe relações com ela, sem saber que ela já tinha desistido de cooperar com o deus. Hades tenta matar Hércules e Meg tenta salvá-lo, machucando-se gravemente, o que fere o pacto de Hércules e Hades e devolve a força ao semideus. Hércules luta contra Hades e salva o Olimpo, mas não retorna a tempo de salvar Meg, que falece. O herói faz outro pacto com Hades para salvá-la, e acaba se tornando um deus.

Na próxima seção, iremos traçar o percurso mítico do herói Hércules, tendo em mente as releituras apresentadas até aqui, bem como a análise contemporânea dos mitos clássicos permeada pelas mídias nacionais, em especial a televisão, conforme proposto por Távola (1985).

1.4 A “jornada do herói” e o modelo de adaptação do mito

Embora as releituras ou reescrituras do mito clássico de Hércules discutidas acima apresentem elementos que modificam a narrativa original, como a transformação de Hades em vilão e de Hera no modelo tradicional de figura materna, na versão dos Estúdios Disney, ainda é possível identificar o filme de 1997 como uma versão do mito. Argumentamos que tal fato se dê, em parte, pela utilização dos elementos mitológicos e, em parte, pela trajetória percorrida pelo herói ao longo da narrativa, que se pauta em quatro etapas

principais, como descritas por Távola (1985) em seu livro “Comunicação é mito: televisão em leitura crítica”.

Em sua obra, o autor argumenta que as narrativas mitológicas representam o desejo humano de entender a realidade e seu relacionamento com ela, e que as lutas e dificuldades enfrentadas pelas personagens mitológicas são um reflexo da condição humana de procura pela verdade e pela realidade. De acordo com o autor,

> Expresso através do símbolo, da fábula, da lenda, da história ou dos signos, o mito faz emergir uma verdade profunda da mente mergulhada no enigma, no inconsciente, no cosmos ou no elo perdido. *O mito nos sabe*. É a forma através da qual os símbolos emergem ao plano consciente por falta de conhecimento, logo de uma linguagem plena, capaz de expressar as instâncias profundas do psiquismo, do inconsciente, do cosmos, do elo, da transcendência, do enigma. (TÁVOLA, 1985, p. 14, grifo do autor)

O autor defende ainda a existência de um padrão a ser naturalmente seguido por todas as narrativas humanas, sejam elas mitológicas ou não. Ao analisar a presença do herói nas narrativas, Távola sintetiza um modelo de narrativa apresentado por Salles (1974), aqui chamado de “jornada do herói”: a primeira fase, denominada “etapa de alheamento”, representa a juventude do herói, ainda alheio aos perigos e às provações do mundo; a segunda etapa, a “chamada à aventura”, representa o despertar da personagem para a sua trajetória heroica; a terceira fase, da “peripécia”, representa as lutas e os obstáculos enfrentados pelo herói, sendo o momento do clímax da narrativa; e a quarta etapa, o “regresso”, representa a vitória da personagem e seu reconhecimento como herói. Nas palavras de Távola,

> Todos os ingredientes do mito, ódio, inveja, morte, traição, anomalia, vida, amor, esperança, ciúme, divindade, herói, monstro, fada, duendes, medo, gênios, imortalidade, intriga, delação, sexo, vingança, justiça, acaso, proteção, fúria, cosmogonia, teogonia estão presentes nas histórias e temas – em qualquer nível intelectual – da comunicação humana, principalmente a de massas que fabrica em série. (TÁVOLA, 1985, p. 19)

Assim sendo, é possível observar a mesma trajetória em Hércules (1997) – na “etapa de alheamento”, Hércules passa a infância como camponês, vivendo com os pais adotivos, isolado da sociedade; na “chamada à aventura”, vemos a

busca por seu lugar no mundo e a descoberta de que é um semideus; as "peripécias" correspondem ao treinamento para se tornar um herói, ao cumprimento dos doze trabalhos e a fama subsequente, à briga com Meg e ao embate com Hades para salvar os deuses; e o momento do "regresso" pode ser visto como sua ascensão ao Olimpo.

No tocante à análise das canções da trilha sonora a serem estudadas pelo presente trabalho, é possível verificar como essas etapas se encontram representadas nas canções. Assim, a "etapa do alheamento" é brevemente mencionada em "The Gospel Truth", quando as musas citam a perda da imortalidade de Hércules; a "chamada à aventura" corresponde à música cantada pelo protagonista, "Go The Distance", em que ele relata a vontade de encontrar a sua verdade; as "peripécias" são cantadas tanto em "One Last Hope", que exemplifica o treinamento físico de Hércules, quanto em "Zero To Hero", em que se inserem as referências aos doze trabalhos; e o "regresso" tem seu momento em "A Star Is Born", quando as musas finalmente retratam e legitimam Hércules como herói. A única canção que não se encaixa nesta narrativa é "I Won't Say (I'm In Love)", já que esta diz respeito aos sentimentos de Meg e não trata diretamente do herói.

No capítulo 3, discutiremos com mais detalhes as seis canções que compõem o filme de animação, buscando relacionar sua temática a aspectos de natureza poética e prosódica, por meio das escolhas tradutórias realizadas para essas canções, considerando ainda, quando possível, aspectos cênicos que também traduzem a jornada do herói.

1.5 Síntese do capítulo

No presente capítulo, pudemos observar como a narrativa original do mito de Hércules influenciou fortemente a cultura ocidental ao longo dos anos, já que a história tem sido um tema recorrente de produções culturais nas últimas décadas. Embora as releituras do mito possuam várias distorções e ocasionalmente se afastem muito da versão clássica, é possível enxergar a influência do mito como um fio condutor das narrativas. As produções destinadas ao público infantojuvenil tendem a modificar a história e deixá-la mais próxima

do que se espera de uma produção para este público-alvo atualmente, retirando, da narrativa, temas como adultério e morte, mas mantendo a essência mitológica. No próximo capítulo, investigaremos quais forças influenciam esta releitura específica do mito e como estas forças interagem entre si.

CAPÍTULO DOIS:

Os estudos da tradução e a interface com a tradução de música: uma breve revisão

O presente capítulo destina-se a apresentar um breve olhar sobre os Estudos da Tradução e os conceitos que contribuíram para a análise presente neste trabalho, como a Teoria dos Polissistemas de Even-Zohar, a Formação de Identidades Culturais de Venuti e as noções de Reescritura, Patronagem e Manipulação de Lefevere. A partir de tais conceitos, pretende-se analisar o papel das obras a serem analisadas nas culturas em que estão inseridas e a influência de tais culturas na confecção dos textos-fonte e das traduções para o português brasileiro e para o português europeu.

2.1 A Teoria dos Polissistemas

A Teoria dos Polissistemas, postulada por Itamar Even-Zohar no texto Polysystem Theory (1990 [1978]), pretende explicar o dinamismo e as mudanças que ocorrem naturalmente nas diversas culturas humanas ao apresentar a cultura como um aglomerado de sistemas que interagem entre si – daí o termo "polissistema". Tais sistemas abrangem todos os aspectos do conhecimento e da sociedade em que se inserem. Cada sistema possui elementos que se encontram em seu centro, geralmente mais prestigiados, e em sua periferia, como elementos de vanguarda e de origem marginal:

> [...] por "canonizado" entende-se as normas e obras literárias (por exemplo, tanto modelos quanto textos) que são aceitas como legítimas pelos círculos dominantes de uma cultura e cujos produtos proeminentes são preservados pela comunidade para que se torne parte de sua herança cultural. Por outro lado, "não-canonizado" significa as normas e textos que são rejeitadas por tais círculos como ilegítimas e cujos produtos são comumente esquecidos a

> longo prazo pela comunidade (a menos que seu status seja mudado). (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 15, tradução nossa)[15]

No caso do sistema literário de uma determinada cultura, os elementos centrais são os textos canônicos do período a ser estudado, que ditam o modelo literário mais aceito pelo mercado consumidor e pela crítica, e os elementos periféricos são aqueles que não se encaixam no padrão imposto pelo cânone, como textos voltados para o público infantil e traduções. No entanto, tais elementos periféricos são essenciais para o entendimento das mudanças que constantemente ocorrem ao longo do tempo no modelo canônico, conforme observa Zohar:

> Textos semiliterários, literatura traduzida, literatura infantil – todas essas camadas negligenciadas pelos atuais estudos literários – são objetos de estudo indispensáveis para um entendimento adequado de como e por que transferências ocorrem, tanto dentro de um sistema como entre eles. (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 25, tradução nossa)[16]

Even-Zohar argumenta que existem três situações em que a literatura traduzida ocupa um lugar central em determinado polissistema: quando uma literatura é nova e ainda passa pelo processo de estabelecimento; quando uma literatura, em relação àquelas semelhantes, é mais fraca; e quando uma literatura passa por crises ou vácuos literários. No caso do cinema e, principalmente, do cinema de animação, argumentamos que as traduções dos filmes originados no mercado estadunidense ocupam lugar central no polissistema brasileiro, pois a produção de filmes do gênero no país é escassa, evidenciando o que Zohar denomina de "vácuo", o que aumenta a demanda de produtos estrangeiros como os filmes dos Estúdios Disney. De acordo com Fossatti,

---

[15] "[...] by "canonized" one means those literary norms and works (i.e., both models and texts) which are accepted as legitimate by the dominant circles within a culture and whose conspicuous products are preserved by the community to become part of its historical heritage. On the other hand, "non-canonized" means those norms and texts which are rejected by these circles as illegitimate and whose products are often forgotten in the long run by the community (unless they change their status)."

[16] "Semiliterary texts, translated literature, children's literature--all those strata neglected in current literary studies--are indispensable objects of study for an adequate understanding of how and why transfers occur, within systems as well as among them."

> o gênero animação ainda tem Walt Disney como referência, mesmo após décadas de sua morte (1966). O estilo Walt Disney continua a inspirar a animação mundial, consolidando suas obras como marcos referenciais. (FOSSATTI, 2009, p. 1)

Utilizando os conceitos de centro e periferia, podemos considerar o objeto de estudo do presente trabalho sob diferentes ângulos: o mito de Hércules é central no sistema literário greco-romano, como evidenciado no capítulo 1; no entanto, por se tratar de literatura traduzida, argumentamos que ele não ocupa lugar central no sistema literário estadunidense, em que se insere o texto-fonte aqui analisado, ou nos sistemas brasileiro e português, em que se inserem os textos-alvo, ainda que a literatura clássica ocupe lugar de prestígio nestes polissistemas. Os textos destinados ao público infantil, como é o caso da adaptação do mito para o filme e, consequentemente, suas canções, também ocupam lugar periférico nos três sistemas; no entanto, argumentamos que as obras dos Estúdios Disney são o que há de mais central em se tratando de produções destinadas ao público infantil, seja na cultura americana, em que se originam, seja nas culturas brasileira e portuguesa, para quais são importadas galgando posições de maior prestígio. Nas palavras de Even-Zohar,

> A hipótese de que a literatura traduzida possa ser tanto central quanto periférica não significa que ela seja sempre completamente uma ou outra. Como um sistema, a literatura traduzida é ela mesma estratificada, e do ponto de vista da análise polissistêmica é frequentemente do ponto de vantagem do estrato central que todas as relações dentro do sistema são observadas. Isto quer dizer que enquanto uma parte da literatura traduzida possa assumir uma posição central, outra pode continuar na periferia. (EVEN-ZOHAR, 1990 [1978], p. 195, tradução nossa)[17]

Já sob a perspectiva dos Estudos da Tradução, argumentamos que o objeto de estudo do presente trabalho se encontra numa camada mais periférica da já periférica posição do gênero – no que concerne o campo da tradução de músicas, ainda pouco estudado atualmente, são raros os estudos sobre canções

[17] "The hypothesis that translated literature may be either a central or peripheral system does not imply that it is always wholly one or the other. As a system, translated literature is itself stratified, and from the point of view of poly systemic analysis it is often from the vantage point of the central stratum that all relations within the system are observed. This means that while one section of translated literature may assume a central position, another may remain quite peripheral."

concernentes a musicais, sejam eles animações ou não. De acordo com Franzon (2008),

> Até recentemente, a tradução de músicas não atraía muita atenção dos estudos da tradução; uma razão para isso pode ser a falta de clareza a respeito da identidade profissional daqueles que traduzem as músicas. No entanto, o fato de que músicas são traduzidas de diversas formas, com diversos propósitos, e por diversos mediadores deveria garantir certa investigação focada por parte da disciplina. (FRANZON, 2008, p. 374, tradução nossa)[18]

Iremos argumentar, então, que o jogo de forças entre centro e periferia depende de uma série de variáveis, que podem, em maior ou menor dimensão, operar sobre o lugar dessas obras em determinado polissistema cultural, bem como influenciar suas reescrituras, considerando as forças não só poetológicas ou estéticas, mas também de natureza ideológica, a partir de mecanismos de manipulação e patronagem, como veremos a seguir.

2.2 Manipulação, Reescrita e Patronagem

Lefevere (1992) argumenta que existem forças de diferentes origens que influenciam qualquer obra literária e, consequentemente, qualquer tradução. O autor explica que, mesmo que inconscientemente, os tradutores e reescritores estão sujeitos a influências tanto intrínsecas ao sistema literário quanto extrínsecas a ele. Tais forças ditam o que deve ser traduzido e inserido na cultura de chegada, o que deve ser preterido, o que deve ser considerado canônico, o que é considerado aceitável e o que não é. Nas palavras do autor,

> Um fator de controle pertence diretamente ao interior do sistema literário; o outro encontra-se fora do sistema. O primeiro fator tenta controlar o sistema literário do lado de dentro, a partir dos parâmetros estabelecidos pelo segundo fator. (LEFEVERE, 1992, p. 3)

Dentre os fatores literários ou internos ao sistema, aqui chamados de forças poetológicas, encontram-se a manutenção e a modificação controlada do cânone, de modo a servir aos fatores externos, aqui chamados de forças

[18] "until quite recently, the translation of songs did not attract much attention within translation studies; one reason might be the lack of clarity as to the professional identity of the people who do translate songs. Nevertheless, the fact that songs are translated in various ways, for various purposes, and by a variety of mediators should warrant some focused investigation within the discipline."

ideológicas, vigentes. Já dentre estas, destaca-se a patronagem, que leva à manipulação do texto literário e a sua reescrita para que este se encaixe no modelo desejado pelas instituições que se encontram no poder. De acordo com o autor,

> As instituições impõem, ou pelo menos, tentam impor a poética dominante de um período, usando-a como o parâmetro contra o qual a produção corrente é avaliada. Por conseguinte, certas obras literárias serão elevadas ao nível de "clássicos" dentro de um período relativamente curto após a publicação, enquanto outras são rejeitadas, algumas para virem a alcançar a posição exaltada de um clássico mais tarde, quando a poética dominante mudou. Significativamente, entretanto, obras literárias canonizadas há mais de cinco séculos atrás tendem a permanecer seguras na sua posição, não importando quão frequente a própria poética dominante esteja sujeita a mudança. Isso é uma indicação clara do viés conservador do próprio sistema e também do poder da reescritura, uma vez que, enquanto a própria obra literária permanece canonizada, a interpretação "recebida", ou até mesmo a interpretação "correta" em sistemas com patronagem não-diferenciada, muito simplesmente se modifica. Em outras palavras, a obra é reescrita a fim de ser colocada em consonância com a "nova" poética dominante. (LEFEVERE, 1992, p. 7)

No caso de "Hércules", argumentamos que o mito é reescrito para se assemelhar não apenas a uma narrativa ocidental moderna, seguindo o modelo da "jornada do herói" já descrito no capítulo 1 do presente trabalho, mas também ao modelo de narrativas direcionadas ao público infantojuvenil. Argumentamos que o foco da narrativa deixa de ser o desenvolvimento da ação, como no mito clássico, e passa a ser o herói e sua busca por êxito individual, num reflexo dos ideais da sociedade contemporânea, em especial a americana, focada no individualismo e no materialismo. Alguns elementos do mito clássico são reescritos e substituídos por elementos da tradição ocidental, como a conversão de Hera em uma figura materna tradicional, o apagamento da referência à traição de Zeus e a transformação de Hades, que não faz parte da narrativa clássica, em vilão.

Tais evidências vão ao encontro do que Venuti (2002) denominou a formação de uma identidade cultural doméstica a respeito de modelos culturais estrangeiros, licenciados pelos mais diferentes meios de expressão cultural e artística, conforme veremos a seguir.

2.3 A Formação de Identidades Culturais

Venuti (2002) argumenta que a tradução é um processo de escolhas, a começar pelo texto a ser traduzido. Os textos que serão inseridos em determinado polissistema por meio da tradução são escolhidos seja por razões ideológicas, como a inserção de pensamentos e modelos de vanguarda em uma nova cultura, seja por razões mercadológicas, como a aceitação de textos semelhantes por parte do público. De acordo com o autor,

> Ao mesmo tempo em que a tradução constrói uma representação doméstica para um texto ou cultura estrangeiros, ela também constrói um sujeito doméstico, uma posição de inteligibilidade que também é uma posição ideológica, informada pelos códigos e cânones, interesses e agendas de certos grupos sociais domésticos. (VENUTI, 2002, p. 131)

Com base na citação acima, argumentamos que os Estúdios Disney constroem uma representação doméstica do mito clássico, inserindo elementos próprios da cultura ocidental, em especial a estadunidense, como a transformação do coro grego, tradicionalmente uniforme, nas Musas, que assumem o papel de narradoras e *backing vocals*[19], com características distintas entre si, e a substituição de Hera, a representação da figura materna, por Hades, a representação da morte e uma figura masculina, no papel de antagonista. Já a respeito das traduções, argumentamos que a domesticação[20] está presente na forma com que o texto original é transposto para as duas culturas distintas, como será discutido no capítulo 3, em que analisaremos as canções originais e suas traduções para o português brasileiro e para o português europeu.

Venuti, ao mencionar o pensamento do teórico John Jones (1962) sobre a adaptação de tragédias gregas para o contexto moderno, afirma que

> Guiados por um conceito romântico de individualismo, no qual a atuação humana é vista como autodeterminante, os acadêmicos modernos deram ao conceito aristotélico de tragédia uma aparência psicológica, transferindo a ênfase para o herói e para a resposta emocional da plateia, em detrimento da ação. (VENUTI, 2002, p. 133)

Em “Hércules”, observa-se o dilema do herói posto em primeiro plano, sendo o ponto principal da narrativa – a busca pelo lugar em que o semideus se

---

[19] “Acompanhamento vocal de um cantor de música pop.” Disponível em <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/backing-vocals>. Acesso em: 08 nov. 2017.
[20] Cf. Venuti, 1998.

encaixa e seu percurso até se tornar um herói de verdade. Argumentamos ainda que tal ênfase nos esforços de Hércules são uma construção doméstica sobre o modelo clássico, na medida em que são um espelho da sociedade estadunidense, que valoriza as conquistas por mérito próprio, em detrimento do foco na ação.

No que diz respeito especificamente à tradução da trilha sonora do filme de animação Hércules, iremos, na próxima seção, nos deter mais detalhadamente na contribuição trazida por pesquisas já realizadas sobre tradução de música no contexto do curso de Letras – Bacharelado em Tradução da UFJF, procurando identificar pontos comuns e divergentes bem como sua contribuição para a pesquisa atual, visto boa parte dos trabalhos terem o contexto estadunidense como pano de fundo.

2.4 A tradução de música no Bacharelado em Tradução da UFJF

Embora a tradução de músicas não seja muito explorada no âmbito dos Estudos da Tradução, no que tange aos estudos desenvolvidos pelos alunos do Bacharelado em Letras – Tradução da Universidade Federal de Juiz de Fora, a área tem desfrutado de certo destaque. Até o presente momento, cinco trabalhos de conclusão de curso já abordaram o tema, utilizando objetos de estudo diversos, apesar de terem o contexto americano como referência.

Gomes (2008) estuda, utilizando os conceitos de empréstimo (BARBOSA, 1991) ou estrangeirismo (GARCEZ & ZILLES, 2004), patronagem (LEFEVERE, 1992), polissistema (EVEN-ZOHAR, 1978), domesticação, estrangeirização e formação de identidades culturais (VENUTI, 2002), a introdução da cultura inglesa no contexto brasileiro através da tradução de músicas de *rock*, com destaque especial para aquelas cantadas pela Jovem Guarda, e a contribuição de tais canções para a manutenção do *status quo* vigente, já que as letras das canções eram vazias em se tratando de conteúdo político. A autora argumenta que a escolha das canções a serem traduzidas era diretamente influenciada pelo contexto político em que o país se encontrava no momento, em face da repressão imposta pela ditadura militar. Embora o *rock* seja tradicionalmente um ritmo permeado por músicas de protesto, as músicas em questão falavam de

questões cotidianas, sem espaço para aspectos políticos e sociais, o que atendia aos interesses ideológicos dos grupos que ocupavam o poder à época. Nas palavras de Gomes:

> A pressuposição de que a divulgação da música da Jovem Guarda interessava aos governos da ditadura militar pelo seu conteúdo basicamente voltado para o entretenimento encontra respaldo em afirmações de Tinhorão sobre o interesse da elite orgânica na criação de um programa de TV que difundisse a música produzida pela Jovem Guarda. Para ele, era importante para os governantes brasileiros coibir o envolvimento intelectual da população, principalmente no que diz respeito aos jovens, em questões políticas. (GOMES, 2008, p. 28)

Calabria (2009) analisa a prática de tradução de músicas de língua inglesa para a língua portuguesa, em especial as versões feitas por Claudio Rabello, Carlos Rennó e Augusto de Campos. Utilizando os conceitos de correspondência formal e funcional (BRITTO, 2004), o autor discute especificidades técnicas próprias do exercício da tradução de músicas, discorrendo sobre os fatores poetológicos e estéticos que influenciaram a importação de música pop estadunidense durante a década de 1980 e sua inserção no polissistema cultural brasileiro. Calabria conclui sua pesquisa afirmando:

> Concentramo-nos, em nossa análise, no texto musical, sem nos preocuparmos com as motivações para a escolha de canções e para as escolhas tradutórias dos versionistas para além de fatores mercadológicos e artísticos. Não descartamos, porém, a possibilidade de haver motivações de natureza ideológica, como as apontadas por Gomes (2008) no contexto da Jovem Guarda. (CALABRIA, 2009, p. 34-35)

Utilizando como pressupostos teóricos os conceitos de estrangeirização e domesticação e de formação de identidades culturais (VENUTI, 2008 [1995], 2002 [1998]); de autonomização e aproximação (BRITTO, 1999); e de combinação prosódica, poética e semântico-reflexiva (FRANZON, 2008), Maximiano (2012) estuda a versão de canções de Tom Jobim para o inglês,

feitas tanto pelo próprio Tom Jobim quanto por Ray Gilbert, Gene Lees e Norman Gimbel, procurando analisar como foi feita a transposição de elementos da cultura brasileira nas versões e como se constituiu uma identidade cultural brasileira a partir das canções da bossa nova exportadas para a cultura estadunidense. Conforme observa Maximiano,

> A tradução teve o importante papel de aproximação entre cultura de partida e cultura de chegada nesse processo. As versões em língua inglesa aproximaram a música brasileira dos ouvidos estrangeiros, dando-nos voz e, aos estrangeiros, a possibilidade de nos ouvir, conhecer melhor e apreciar. Diante disso, o Brasil alcançou visibilidade no cenário músico-cultural mundial. A partir do olhar, ou melhor dizendo, da escuta do estrangeiro sobre nós, os brasileiros também mudaram o olhar sobre sua música e cultura, valorizando-as. Formou-se uma identidade músico-cultural brasileira não só no cenário internacional, como também no próprio país da cultura de partida. (MAXIMIANO, 2012, p.158)

Santiago (2016) utiliza os conceitos de combinação prosódica, poética e semântico-reflexiva (FRANZON, 2008) e de patronagem e reescritura (LEFEVERE, 1992) para analisar a tradução de músicas *gospel* do inglês para o português brasileiro, observando as escolhas tomadas por Ana Paula Valadão ao versar canções tanto de autoria alheia quanto de autoria própria e identificando o exercício de uma patronagem não diferenciada por parte da Igreja Evangélica da Lagoinha sobre o grupo de música gospel Diante do Trono, ao exercerem forças ideológicas e poetológicas que traduzem o pensamento religioso da igreja, a qual atua como “patrono” do grupo. Santiago concluiu então que

> [...] muitas canções apresentaram mudanças na combinação semântico-reflexiva, com o objetivo de atender às combinações poética e/ou prosódica. Assim sendo, é importante enfatizar que essas modificações não comprometeram o conteúdo da canção e nem tão pouco a mensagem religiosa que o grupo divulga. (SANTIAGO, 2016, p. 88)

Finalmente, Medeiros (2017) utiliza os conceitos de domesticação e estrangeirização (VENUTI, 2008 [1995]) e de combinação prosódica, poética e semântico-reflexiva da cantabilidade em tradução de letras de canções (FRANZON, 2008), tendo como objeto de estudo a tradução de músicas da gravadora *Motown* para a composição do álbum Pare, Olhe, Escute, de Sandra de Sá. A autora analisa as escolhas tradutórias que permearam as traduções e aborda o papel da música negra estadunidense na importação de sucessos de grupos de música *soul* no contexto americano da primeira década do novo milênio, transitando entre movimentos de domesticação e estrangeirização. Medeiros conclui sua pesquisa afirmando que:

> As escolhas tradutórias domesticantes e estrangeirizantes dos versionistas das seis canções traduzidas em estudo demonstram a intenção da artista principal em exaltar o contexto e a cultura brasileiros, no caso das três versões domesticantes, ou de revelar o conteúdo das letras e, em última instância, o contexto cultural de partida das canções originais, o que colabora para o conhecimento e o entendimento do contexto musical estadunidense das décadas de 1960 e 1970 por parte dos ouvintes brasileiros do início dos anos 2000, exaltando uma fase extremamente participativa da comunidade negra no contexto sócio-político e cultural do país, na defesa dos seus direitos civis , e na expressão da qualidade e diversidade da produção musical dos afrodescendentes. (MEDEIROS, 2017, p. 139-140)

Considerando que todos os trabalhos acima têm no contexto estadunidense o seu ponto de partida (Gomes, 2008; Calabria, 2009; Santiago, 2016; Medeiros, 2017) ou de chegada (Maximiano, 2012), este trabalho pretende abordar uma vertente ainda não contemplada dos Estudos da Tradução na sua relação com a música, visto que trata especificamente de tradução de letras do musical de animação “Hércules”, produzido pelos Estúdios Disney, buscando situar a obra clássica no polissistema cultural estadunidense e considerando os aspectos culturais, ideológicos e estéticos que possam ter influenciado a produção do filme, bem como suas traduções para outros polissistemas, como o brasileiro e o português.

No capítulo a seguir, apresentaremos as estratégias tradutórias propostas por Giovanni (2008) para a tradução das canções de musicais e as camadas de cantabilidade propostas por Franzon (2008) para a tradução de letras de música. Tendo em mente os conceitos vistos anteriormente sobre a Teoria dos Polissistemas, patronagem, reescritura, manipulação e formação de identidades culturais, buscamos analisar as traduções das seis canções de “Hércules” para o português brasileiro e para o português europeu, atentando para as limitações e peculiaridades do gênero em que as canções se inserem.

CAPÍTULO TRÊS:
Análise das canções de “Hércules”

O presente capítulo tem por objetivo explicar os procedimentos de análise adotados na pesquisa, ao mesmo tempo em que amplia seu embasamento teórico, a fim de apresentar uma análise detalhada das traduções das seis canções que compõem o filme de animação “Hércules”. Serão analisadas as versões para o português brasileiro e para o português europeu, totalizando as doze traduções a que o título do trabalho se refere. As traduções para o português brasileiro foram feitas por Renato Rosenberg, ator, dublador e tradutor brasileiro, e as traduções para o português europeu foram feitas por Miguel Ângelo, cantor, escritor e tradutor português.

3.1 Procedimentos de análise

O objetivo geral do trabalho é analisar a inserção do filme Hércules (1997) em seu polissistema de origem, o estadunidense, e nos polissistemas para os quais foi traduzido, mais especificamente o brasileiro e o português, levando em consideração as realidades e peculiaridades de cada cultura e sua relação com a cultura clássica. Tendo em mente os conceitos de Even-Zohar (1990 [1978]) sobre a teoria dos polissistemas, de Lefevere (1992) sobre manipulação, reescritura e patronagem, e de Venuti (2002) sobre formação de identidades culturais, discutidos no capítulo 2, buscamos analisar a construção das seis canções presentes no filme em sua versão original, em inglês, em relação com suas traduções para o português brasileiro e para o português europeu. Para um enfoque mais específico, utilizamos ainda os conceitos de Giovanni (2008) sobre as estratégias de tradução de canções em obras do gênero musical e de Franzon (2008) sobre os aspectos prosódicos, poéticos e semântico-reflexivos da tradução de canções, aplicando-os às traduções analisadas.

A hipótese central do trabalho é de que o mito clássico é pressionado pelo polissistema estadunidense, que também exerce pressão sobre as culturas

brasileira e portuguesa, o que acarreta uma compressão do mito para atender às demandas poéticas e ideológicas da cultura norte-americana. Ao serem traduzidas, as canções assumem ainda características do polissistema em que se inserem, o que resulta em divergências prosódicas, poéticas e semânticas a serem analisadas abaixo.

No presente trabalho, serão analisadas qualitativamente todas as seis canções presentes no filme, quais sejam: *The Gospel Truth*, *Go The Distance*, *One Last Hope*, *Zero To Hero*, *I Won't Say (I'm In Love)* e *A Star Is Born*. As versões brasileiras têm como autor Renato Rosenberg, e as versões portuguesas têm como autor Miguel Ângelo. Durante as três primeiras canções, existem segmentos de fala que interrompem o fluxo das letras; no entanto, como eles não seguem o padrão rítmico das canções, tais segmentos serão indicados entre parênteses, para indicar que não são cantados.

3.2 A proposta de Giovanni para a tradução de musicais

Em *The American Film Musical in Italy*, artigo publicado em 2008, Elena di Giovanni analisa a recepção de musicais estadunidenses pelo público italiano durante o século XX e os tipos de tradução do gênero presentes no mercado italiano. A autora começa o artigo escrevendo uma breve história do gênero de musicais nos Estados Unidos, situando seu início na década de 1920, quando os filmes começaram a incluir sons, passando pela "era clássica" durante as décadas de 1930 e 1940, com o surgimento de grandes estúdios cinematográficos, chegando à "era de ouro", durante o pós-guerra, até atingir a queda de popularidade do gênero durante as décadas de 1960 e 1970. É importante destacar que a autora trata apenas de filmes voltados para o público adulto e de sua recepção no contexto italiano, o que difere do propósito do presente trabalho; porém, as estratégias tradutórias elencadas pela autora podem ser utilizadas para classificar qualquer filme do gênero musical, o que torna tais estratégias relevantes para o estudo de "Hércules".

A autora aponta três características principais de filmes musicais: "musical number", ou seja, a parte tomada pelas canções ao longo dos filmes, sejam elas cantadas por uma ou mais pessoas, dançadas ou apenas tocadas, podendo ser

usada para complementar o enredo ou representar o pensamento ou a personalidade de determinada personagem; “star persona”, que diz respeito à combinação entre o ator e a personagem; e “duality”, representada por narrativas e elementos opostos que se chocam no decorrer da história.

Giovanni (2008) caracteriza a tradução dos musicais estadunidenses para o contexto italiano por meio das seguintes estratégias: “partial translation” (“tradução parcial), em que os diálogos são traduzidos normalmente e as canções continuam no idioma original, sem dublagem ou legenda; “mixed translation” (“tradução mista”), em que os diálogos são dublados e as canções recebem legenda no idioma-alvo, com o áudio continuando no idioma-fonte; “full translation I” (“tradução completa I”), em que os diálogos são dublados e as canções são adaptadas para o idioma-fonte, sendo cantadas pelos dubladores, eliminando a necessidade de legendas; e “full translation II” (“tradução completa II”), em que tanto os diálogos quando as canções continuam na língua-fonte e recebem legendas na língua-alvo.

Utilizando a nomenclatura proposta por Giovanni, iremos argumentar que as versões de “Hércules” tanto para o português brasileiro quanto para o europeu se encaixam na categoria “tradução completa I: diálogos dublados, canções apresentadas com letras traduzidas”. Acreditamos que a principal razão por trás da escolha deste método é o público-alvo de animações: crianças costumam ter dificuldade em acompanhar legendas, o que pede por músicas no mesmo idioma da dublagem.

3.3 A proposta de Franzon para a tradução de músicas

Já de acordo com Johan Franzon, em seu artigo *Choices in Song Translation* (2008), há cinco caminhos que podem ser tomados em se tratando de tradução de músicas. Embora o autor não trate especificamente de números musicais em filmes, e sim de canções em geral, é possível utilizar seus conceitos para a análise das traduções das canções de “Hércules”, considerando o contexto em que as músicas estão inseridas e a demanda por tais traduções.

Os caminhos apresentados por Franzon podem ser resumidos em: não traduzir a letra, deixando que o público ouça o áudio original, em procedimento

que se encaixaria na categoria “partial translation” de acordo com Giovanni; traduzir a letra sem pensar no ritmo e na melodia, como é o caso das traduções feitas por fãs internacionais que pretendem apenas transmitir o conteúdo da letra; escrever novas letras que se encaixem no ritmo original, mas sem conexão com a letra original, aproveitando apenas a melodia e criando outra letra a partir dela; traduzir a letra, fazendo as adaptações necessárias na melodia, como em casos em que a transmissão da mensagem da letra seja mais importante do que a fidelidade ao ritmo original; e adaptar a tradução à melodia original, modificando o conteúdo o suficiente para que a nova letra seja cantada, mas sem alterar o conjunto semântico da canção como um todo. Por se tratar de uma melodia e uma história pré-fabricadas, que devem ser as mesmas em qualquer idioma, para não atrapalhar o andamento do enredo do filme e dos segmentos musicais, observamos que a opção a ser utilizada no caso dos filmes da Disney é a adaptação da letra.

Franzon apresenta o conceito de *singability* (ou cantabilidade): uma canção deve ter uma performance fácil, e sua letra deve contribuir para isso, apresentando sons que se encaixem em determinadas notas e ritmos.

Para atingir um nível de cantabilidade aceitável, três aspectos devem ser considerados: a combinação prosódica, a combinação poética e a combinação semântico-reflexiva. A primeira diz respeito à melodia, sendo observada na contagem silábica, no ritmo, na entonação, na tonicidade e nos sons de fácil ou difícil pronúncia. A segunda compreende a estrutura da letra, englobando aspectos como rimas, segmentação das sentenças, paralelismo e posição das palavras-chave. Já a terceira diz respeito ao que a letra pretende expressar, como a história a ser contada, a sensação a ser passada, descrições e metáforas presentes na letra.

Nas próximas seções, iremos apresentar e discutir cada uma das seis canções que compõem o musical de animação “Hércules”, nas suas versões brasileira e portuguesa, procurando estabelecer pontos comuns e divergentes entre as estratégias tradutórias adotadas, que refletem aspectos mais amplos, já discutidos anteriormente, da inserção da obra em seus respectivos polissistemas alvo.

3.4 Análise das canções

3.4.1 The Gospel Truth

A música *The Gospel Truth* é a canção que inicia a narrativa do filme, sendo dividida em três partes com temas diferentes, mas mantendo a mesma melodia[21]. As cinco musas presentes no filme (Calliope, Clio, Melpomene, Terpsichore e Thalia) contam, durante a primeira parte da canção, o início do planeta Terra, com a presença de gigantes chamados Titãs que causavam destruição e caos, até o surgimento de Zeus e seu domínio sobre o planeta. Embora as traduções por vezes não utilizem traduções literais das frases da canção original, a compreensão da história a ser narrada não é prejudicada.

O título da canção original, "The Gospel Truth", faz referência ao estilo musical *gospel*[22], utilizado pelas musas na canção. As musas fazem o papel do coro[23], tradicional nas tragédias gregas, porém utilizando um estilo que remete não só ao Cristianismo, mas também à cultura afro-americana, o que também pode ser visto na imagem das personagens - elas possuem pele escura e cabelos que remetem a ícones da música pop americana, como Diana Ross. As traduções perdem o trocadilho com a ambiguidade de "gospel", que pode ser tanto um sinônimo para "infalível, verdadeiro" quanto uma referência direta ao estilo musical, porém continuam com o sentido de "verdade absoluta"[24].

Já na segunda parte da canção, as musas fazem a descrição de Hades, o vilão do filme - apesar de manter a melodia da primeira parte, este segmento apresenta uma caracterização mais sombria do que o primeiro, a fim de refletir

---

[21] "Melody: the musical element that deals with the horizontal presentation of pitch." Disponível em <http://wmich.edu/mus-gened/mus150/Glossary.pdf>. Acesso em 29/10/2017.

[22] "O termo gospel – que traduzido para o português significa "evangelho" – foi popularizado nos Estados Unidos no final da década de 1980 e trazido para o Brasil no começo da década de 1990. Segundo Cunha (2004), essa expressão diz respeito à música religiosa moderna ou à música cristã contemporânea e tornou-se um gênero musical que combina ritmos musicais seculares com a temática religiosa." (CUNHA, 2004 apud SANTIAGO, 2016, p.14)

[23] "O coro, no teatro e na música, diz respeito àqueles que se apresentam vocalmente como um grupo, em oposição àqueles que se apresentam solo. O coro no teatro clássico grego era um grupo de atores que descrevia e comentava a ação principal de uma peça com música, dança e texto." Disponível em <https://www.britannica.com/art/chorus-theatre>. Acesso em: 08 nov. 2017.

[24] Segundo o Oxford Dictionary, ambas as interpretações são possíveis para a palavra "gospel": https://en.oxforddictionaries.com/definition/gospel.

sua temática. As musas caracterizam Hades como o senhor tirano do Mundo Inferior, citando seu plano de dominar os deuses. As imagens mostram Hades chegando ao submundo no barco de Caronte e alimentando Cérbero, o cão de três cabeças que guarda seu reino.

Na terceira parte, as musas explicam a fonte da força de Hércules - Hades tenta matá-lo com uma poção, mas o bebê não toma a última gota, o que faz com que ele perca o direito de voltar para seus pais no Olimpo, mas mantenha sua força sobre-humana.

A seguir, apresentamos a canção em sua versão original e suas versões para o português do Brasil e de Portugal, respectivamente.

Original	PB[25]	PP[26]
(We are the Muses, goddesses of the arts and proclaimers of heroes)	(Nós somos as Musas, deusas das artes e proclamadoras de heróis)	(Nós somos as Musas, deusas da arte e proclamadoras de heróis)
(Heroes like Hercules)	(Heróis como Hércules)	(Heróis como Hércules)
(Honey, you mean Hunkules – woohoo, I'd like to make some sweet music in his…)	(Querida, você quer dizer Múscules – uh, eu queria fazer um balanço legal com...)	(Querida, queres dizer Múscules – ah, gostava que me desse música com o seu...)
(Our story actually begins long before Hercules, many eons ago…)	(A nossa história, na verdade, começa muito antes de Hércules, há muitos milênios...)	(A nossa história começa muito antes do tempo de Hércules, há muitos, muitos anos...)
Back when the world was new	Pavor de norte a sul	Passaram anos luz
The Planet Earth was down on its luck	No início o mundo era um horror	Que aqui corriam dias sem cor
And everywhere gigantic brutes	Com os Titãs gigantes	Que andavam cá gigantes rudes

[25] Português brasileiro.
[26] Português europeu.

called Titans ran amok	espalhando o terror	Titãs do terror
It was a nasty place	Era um lugar do mal	Isto era um solo mau
There was a mess	Não dava pé,	E os nossos pés
wherever you stepped	ficou infernal	andavam cá sempre
Where chaos reigned and	Com terremotos e vulcões	Fugindo ao caos e a monstros
earthquakes and volcanoes never slept	Reinava o caos total	da loucura mais demente
(Ooh, say it, girlfriend!)	(Uh, diz, garota!)	(Uh, diz, miúda!)
And then along came Zeus	E logo veio Zeus	Mas eis que chega Zeus
He hurled his thunderbolt	Seus raios atirou	De raio pela mão
He zapped	Um Ás	Baixou
Locked those suckers in a vault	E os maus encarcerou	Pôs os monstros na prisão
They're trapped	E mais	Trancou
And on his own stopped	Sozinho fez o	E lá do céu soube
chaos in its tracks	caos terminar	todos sossegar
And that's the gospel truth	E foi o que passou	É a verdade a...
The guy was too type A to just relax	O classe A não ia relaxar	Herói de classe A não tem relax!
And that's the world's first dish	Foi prato principal!	Mas teve um prato seu
(Yeah, baby!)	(É, garota!)	(Isso, querida!)
Zeus tamed the globe	O mundo todo	E muito novo
while still in his youth	a Zeus se curvou	o mundo amansou
Though, honey, it may seem impossible	É duro crer, mas assim mesmo	Contá-lo é mais uma prova
That's the gospel truth	Ele dominou	É a verdade a nu
On Mount Olympus life was neat and	No Monte Olimpo cada deus	No monte Olimpo tudo era

Smooth as sweet vermouth	provou e aprovou	Bom e assim ficou
Though, honey, it may seem impossible	Embora fosse impossível	Cantá-lo é mais uma prova
That's the gospel truth	Foi o que passou	É a verdade a nu!
Part II	Parte II	Parte II
(If there's one God you don't want to get steamed up)	(Se tem um deus que você não quer ver com raiva,)	(Se havia um deus que não queríamos ver em brasa,)
(It's Hades, cause he had an evil plan...)	(é o Hades - e ele tinha um plano malvado...)	(Era Hades, porque ele tinha um plano terrível...)
He ran the Underworld	No mundo inferior	Espalhava o mal aqui
But thought the dead were dull and uncouth	Os mortos ele tiranizou	No meio dos monstros era o senhor
He was as mean as he was ruthless	Não tinha dó nem piedade	Era o pior dos pesadelos
And that's the gospel truth	E foi o que passou	É a verdade a nu
He had a plan to shake things up	Queria espalhar o mal	Trazia o caos pra ser rei
And that's the gospel truth	E foi o que passou	É a verdade a nu
Part III	Parte III	Parte III
Young Herc was mortal now	E assim virou mortal	E agora o nosso herói
But since he did not drink the last drop	Mas não bebeu a gota final	Era mortal, mas pôde guardar
He still retained his godlike strength	Mantendo a força de um deus	A sua força invencível
So thank his lucky star	Que sorte do bebê!	Para nos salvar
(Tell’em, girl!)	(Diz, garota!)	(Diz, miúda!)

But Zeus and Hera wept	Choraram Hera e Zeus	Choraram os seus pais
Because their son could never come home	Seu filho pode não voltar mais	Porque o seu filho não regressou
They'd have to watch their precious baby	Tiveram que olhar de longe	Tinham de vê-lo bem ao longe
Grow up from afar	O bebê crescer	A crescer tão só
Though Hades' horrid plan	Mas apesar de ser	Terrível era o plano
Was hatched before Herc cut his first tooth	cruel o plano que Hades bolou	Que Hades tinha para cumprir
The boy grew stronger ev'ry day and	O jovem ganha mais vigor	Terror que tinha de evitar
That's the gospel truth	E foi o que passou	É a verdade a nu

Quadro 1 – A canção *The Gospel Truth* nos três idiomas

3.4.1.1 Análise da versão brasileira

Conforme defendido por Franzon (2008), a tradução de música pode ser avaliada a partir de uma adequação músico verbal entre texto e música, ou do que ele denomina cantabilidade, que se norteia por três categorias ou camadas, denominadas combinação prosódica, poética e semântica.

Em se tratando da combinação prosódica, que, nos termos de Franzon (2008), diz respeito aos aspectos melódicos de uma canção, como contagem silábica e ritmo, é possível observar que a melodia se mantém a mesma, com prevalência da manutenção do número de sílabas musicais da canção original e da versão em português brasileiro, o que pode ser notado em versos como "back when the world was new"[27], traduzido como "pavor de norte a sul"; "he hurled his thunderbolt", traduzido como "seus raios atirou"; e "and that's the world's first

[27] As sílabas sublinhadas em versos utilizados com exemplos representam as sílabas tônicas de cada verso.

dish”, traduzido como “foi prato principal!”. Além da contagem silábica, a posição das sílabas tônicas também é mantida.

É possível perceber também que as sílabas tônicas, sublinhadas nos exemplos, seguem o padrão da versão original, o que corrobora a ideia de que o ritmo é mantido ao longo da canção.

No que se refere à combinação poética, que, de acordo com Franzon (2008), pode ser observada durante a análise das rimas, o esquema de rimas na versão brasileira se aproxima muito do esquema presente na versão em inglês. As rimas em sons fechados na versão original recebem correspondentes em português brasileiro também em sons fechados como “o” ou “ou”, conforme os seguintes exemplos: “the Planet Earth was down on its luck / […] / called Titans ran amok” é traduzido como “no início o mundo era um horror / [...] / espalhando o terror”; “he hurled his thunderbolt / (he zapped) / locked those suckers in a vault / (they're trapped)” é traduzido como “seus raios atirou / (um Ás) / e os maus encarcerou / (e mais)”; e “but thought the dead were dull and uncouth / […] / and that's the gospel truth” é traduzido como “os mortos ele tiranizou / [...] / e foi o que passou”.

Já a respeito da combinação semântico-reflexiva, que, de acordo com Franzon (2008), diz respeito às metáforas e às imagens utilizadas para transmitir o sentido, a equivalência pode ser observada durante a análise das referências imagéticas presentes tanto no texto original da canção quanto no plano visual do filme. Os versos, tanto em inglês quanto em português brasileiro, recortam os mesmos elementos semânticos das imagens do filme, como os titãs, a referência à letra “A”, o prato e Hera e Zeus. A versão brasileira da letra mantém as imagens da canção original, como nos exemplos a seguir, que ilustram partes diferentes da canção: “and everywhere gigantic brutes / called Titans ran amok” é traduzido como “com os Titãs gigantes / espalhando o terror”; “the guy was too type A to just relax / and that's the world's first dish” é traduzido como “o classe A não ia relaxar / foi prato principal!”; e “but Zeus and Hera wept” é traduzido como “choraram Hera e Zeus”.

3.4.1.2 Análise da versão portuguesa

A combinação prosódica também se verifica na versão em português europeu. Observando os exemplos a seguir, nota-se que a contagem silábica e a tonicidade seguem o padrão da versão original: “back when the world was new” é traduzido como “passaram anos luz”; “he hurled his thunderbolt” é traduzido como “de raio pela mão”; e “and that's the world's first dish” é traduzido como “mas teve um prato seu”.

Já a combinação poética é menos evidenciada na versão portuguesa em razão das rimas. Embora elas sejam parcialmente mantidas, observa-se que há uma discrepância entre o esquema de rimas da versão original e da versão europeia, principalmente nos versos que rimam com “truth” na versão em inglês – em português europeu, eles deveriam rimar com “nu”, o que não ocorre. No entanto, as rimas em sons fechados no original também recebem sons fechados em português europeu, como “o” e “ão”, como pode ser observado nos exemplos a seguir: “the Planet Earth was down on its luck / […] / called Titans ran amok” é traduzido como “que aqui corriam dias sem cor / [...] / Titãs do terror”; “he hurled his thunderbolt / (he zapped) / locked those suckers in a vault / (they're trapped)” é traduzido como “de raio pela mão / (baixou) / pôs os monstros na prisão / (trancou)”; e “but thought the dead were dull and uncouth / […] / and that's the gospel truth” é traduzido como “no meio dos monstros era o senhor / [...] / é a verdade a nu”.

A respeito da combinação semântico-reflexiva, a versão em português europeu também mantém as referências imagéticas da canção original, como pode ser observado nos exemplos a seguir: “and everywhere gigantic brutes / called Titans ran amok” é traduzido como “que andavam cá gigantes rudes / Titãs do terror”; “the guy was too type A to just relax / and that's the world's first dish” é traduzido como “herói de classe A não tem relax! / mas teve um prato seu”; e “but Zeus and Hera wept” é traduzido como “choraram os seus pais”.

3.4.2 Go The Distance

Go The Distance é a segunda canção do filme. É a única cantada pelo protagonista, sendo indicada ao *Oscar* de Melhor Canção Original de 1997, prêmio concedido a *My Heart Will Go On*, do filme *Titanic*, interpretada por Céline Dion. A canção, assim como *The Gospel Truth*, é dividida em três partes

entremeadas por diálogos. Retrata o desejo de Hércules de pertencer a um lugar, de encontrar sua missão e de ter sucesso na vida. Pode ser considerada o momento de *Coming-Of-Age*[28] do personagem principal em um nível psicológico e emocional, em contraste à próxima canção, *One Last Hope*, que aborda o treinamento físico pelo qual Hércules passa para se tornar um herói.

A primeira parte da música retrata Hércules em um momento de introspecção, após arruinar o mercado da cidade com sua força. Ele decide procurar seu lugar no mundo e, durante a primeira pausa na música, descobre que foi adotado por seus pais ainda bebê, tendo sido encontrado com um medalhão com o símbolo dos deuses. Ele decide então ir ao templo de Zeus em busca de respostas, e a segunda parte da música mostra sua jornada até lá. Ao chegar ao templo, Hércules se depara com a estátua de Zeus, que, durante a segunda pausa, cria vida e conta a verdade ao protagonista, encorajando-o a se tornar um herói e presenteando-o com Pégaso. Já na terceira parte da música, Hércules está decidido a seguir seu caminho como herói para poder voltar ao Monte Olimpo, o lugar a que pertence.

Original	PB	PP
I have often dreamed	Há um sonho em mim	E a voz falou
Of a far off place	Vejo um lugar	Lá do fim do mar
Where a great warm welcome	Onde com orgulho	E a voz chamou-me
Will be waiting for me	Sei que vão me encontrar	Lá bem longe de mim.
Where the crowds will cheer	Todos vão sorrir	Onde coros soam
When they see my face	Quando eu lá chegar	Para acompanhar,
And a voice keeps sayin'	Há uma voz dizendo	Esta voz que grita:
This is where I'm meant to be	É aqui que eu vou viver	É aí que eu quero estar.

[28] Momento em que alguém atinge a maioridade, ganha maturidade emocional ou passa a ser respeitado por seus semelhantes, de acordo com a definição do dicionário Merriam-Webster (https://www.merriam-webster.com/dictionary/coming-of-age).

I will find my way	Eu me encontrarei	Eu me encontrarei,
I can go the distance	Vou vencer distâncias	Eu irei mais longe,
I'll be there someday	Não fraquejarei	Ao partir, sei bem,
If I can be strong	Nada é pior	Que vou caminhar.
I know every mile	Nesse tal lugar	Sem olhar p'ra trás,
Will be worth my while	Onde vou parar	Sem parar p'ra já,
I would go most anywhere	Eu sei que a minha vida	Há no Céu mais um lugar,
To feel like I belong	ficará melhor	No Céu serei maior.
Part II		
I am on my way	Eu viajarei	Um amor maior,
I can go the distance	Vou vencer distâncias	Eu irei mais longe,
I don't care how far	Sei que chegarei	É saber lutar
Somehow, I'll be strong	Com o meu suor	Para avançar.
I know every mile	Nesse tal lugar	Sem olhar p'ra trás,
Will be worth my while	Onde vou parar	Sem parar p'ra já,
I would go most anywhere	Eu sei que pra minha vida	Há no Céu mais um lugar,
To find where I belong	vai ser bem melhor	No Céu serei maior.
Part III		
I will beat the odds	Quero ser um Deus	E eu partirei
I can go the distance	Vou vencer distâncias	Eu irei mais longe
I will face the world	Sinto que o vigor	E eu vencerei
Fearless, proud and strong	já é bem maior	Forte e pra durar
I will please the gods	Vou provar a Zeus	Eu agradarei
I can go the distance	Vou vencer distâncias	Eu irei mais longe
Till I find my hero's welcome	Como herói eu sei que a minha vida	Há no céu mais um lugar
Right where I belong	vai ser bem melhor	Onde eu irei brilhar

Quadro 2 – A canção *Go The Distance* nos três idiomas

3.4.2.1 Análise da versão brasileira

No que diz respeito à combinação prosódica, que, de acordo com Franzon (2008), busca a adequação da melodia, da contagem silábica e da tonicidade da canção traduzida, a versão em português brasileiro mantém as características da canção original, como pode ser observado nos exemplos a seguir: “where the crowds will cheer” é traduzido como “todos vão sorrir”; “I will find my way” é traduzido como “eu me encontrarei”; e “I will please the gods” é traduzido como “vou provar a Zeus”.

A respeito da combinação poética, que, de acordo com Franzon (2008), se detém na correspondência de estruturas das canções, a versão brasileira mantém o esquema de rimas presente na versão em inglês, atentando novamente para a semelhança entre os sons que rimam em ambos os idiomas, como pode ser observado nos exemplos a seguir: “I will find my way / [...] / I'll be there someday” são traduzidos como “eu me encontrarei / [...] / não fraquejarei”; “I know every mile / will be worth my while” são traduzidos como “nesse tal lugar / onde vou parar”; e “I will beat the odds / [...] / I will please the gods” são traduzidos como “quero ser um deus / [...] / vou provar a Zeus”. No primeiro exemplo, as rimas em -ei continuam com a mesma sonoridade na tradução; já nos outros, embora o som não seja o mesmo do original, observa-se a manutenção da rima.

A combinação semântico-reflexiva, que, de acordo com Franzon (2008), diz respeito ao conteúdo semântico das canções, pode ser observada ao analisar-se a canção como um todo, já que a temática de superação presente na versão original é mantida na tradução, porém as imagens e metáforas utilizadas em português brasileiro não correspondem, por vezes, a traduções literais dos versos em inglês, como pode ser notado nos exemplos a seguir: “I’ll be there someday / if I can be strong” são traduzidos como “não fraquejarei / nada é pior”; “I will face the world / fearless, proud and strong” são traduzidos como “sinto que o vigor / já é bem maior”; e “I will please the gods / I can go the distance” são traduzidos como “vou provar a Zeus / vou vencer distâncias”. É possível observar que, embora a temática do herói e de sua luta para conquistar seu espaço estejam presentes, o enfoque apresentado na tradução é, por vezes, diferente

do original, como no primeiro exemplo, em que a versão em inglês demonstra uma possibilidade e a tradução demonstra uma convicção.

3.4.2.2 Análise da versão portuguesa

Assim como na versão brasileira, a versão portuguesa apresenta combinação prosódica, pois não há alteração na melodia, na contagem silábica e na tonicidade, como evidenciado pelos exemplos a seguir: “where the crowds will cheer” é traduzido como “onde coros soam”; “I will find my way” é traduzido como “eu me encontrarei”; e “I will please the gods” é traduzido como “eu agradarei”. Como pode ser observado, as sílabas com maior tonicidade permanecem nas mesmas posições tanto no original quanto na versão em português europeu.

A combinação poética é menos evidenciada na versão portuguesa, pois podem ser observados os seguintes aspectos: uma tendência de deslocamento das rimas, uma uniformização das rimas em -ar e presença de rimas que não são exatas, como nos exemplos a seguir: “I will find my way / [...] / I'll be there someday” são traduzidos como “eu me encontrarei / [...] / ao partir, sei bem”; “I don’t care how far / somehow, I’ll be strong” são traduzidos como “é saber lutar / para avançar”; e “till I find my hero’s welcome / right where I belong” são traduzidos como “há no céu mais um lugar / onde eu irei brilhar”.

A combinação semântico-reflexiva também é menos evidenciada em português europeu pois, apesar de manter a temática geral de superação da canção original assim como na versão brasileira, as referências ao herói e à mitologia clássica se perdem, podendo ser observada uma influência da cultura cristã, como nos exemplos a seguir: “where the crowds will cheer” é traduzido como “onde coros soam”; “I will please the gods” é traduzido como “eu agradarei”; e “till I find my hero’s welcome / right where I belong” são traduzidos como “há no céu mais um lugar / onde eu irei brilhar”. Há, assim, um apagamento da referência aos deuses gregos e a inserção de elementos que também se relacionam à cristandade, como coros e céu.

3.4.3 One Last Hope

One Last Hope é a terceira música do filme, apresentada quando Hércules visita Phil, o sátiro, e lhe pede que o ensine a ser um herói. Enquanto Phil canta sobre se tornar um herói em uma canção animada, típica dos musicais, o público vê Hércules treinando e deixando de ser um menino franzino para se tornar o herói habilidoso e musculoso que deseja ser. Phil inicialmente não se mostra disposto a ajudar o garoto, soando rabugento e irritado, porém, ao final da canção, nota-se que ele vibra com a melhora do rapaz.

Original	PB	PP
So, ya wanna be a hero, kid? Well,	Ou você tem bravo sonho heroico	Ser herói não pode ser qualquer um
whoop-dee-doo!	ou pirou	Whoop-dee-doo
I have been around the block before	Já topei com cada bobo	E eu bem conheço, bem mereço
With blockheads just like you	cabeçudo que pintou	Alguém como tu
Each and ev'ryone a disappointment	Todos são ruins, ninguém se apruma	E só a verdade do seu próprio pai (ei)
Pain for which there ain't no ointment	Pior... dor não sei de nenhuma	Fará dele um Deus homem
So much for excuses	Mesmo que esse blefe	Só pra fazer cursos
Though a kid of Zeus is	Filho lá do chefe	Tenho cá uns custos
Asking me to jump into the fray	Queira aprender o que eu sei	Que já não aceito mais ninguém
My answer is two words - O.K.	Só digo n-a-o... topei	Só em duas palavras: Ok
(You win)	(Venceu)	(Tá bem)
(Oh, gods)	(Ó, dor!)	(Ó raios!)
(Oy vey)	(Ó, deus!)	(Ó vey)
I'd given up hope	Cansei de esperar	Andava num pranto
that someone would come along	um bom lutador em vão	À espera de alguém maior

A fellow who'd ring the bell for once	Que escute aplausos mil,	Que fosse chegar saber mudar
Not the gong	mas o gongo não	p'ra melhor
The kind who wins trophies	Que cante vitórias	Que ganhe uns troféus
Won't settle for low fees	Não conte histórias	Aceite valores
At least semi-pro fees	E nem meias glórias	Ao menos trocados
But no -	Mas não...	Mas não
I get the greenhorn	vem um novato!	Tem lá cuidado!
I've been out to pasture pal,	Gramei e sofri demais	Embora tu possas ser
my ambition gone	pra ambicionar	meu amigo, sei
Content to spend lazy days and to graze my lawn	Já chega, agora eu quero só pastar	E agora vais precisar de encontrar alguém
But you need an advisor	Mas será necessário	Que te dê conselhos
A satyr, but wiser	Ter um voluntário	Que cumpre desejos
A good merchandiser	Um bom empresário	E venda a teus beijos
And oohh! There goes my ulcer!	E oo... -Ai, minha úlcera!	E whoa, minha rica úlcera
I'm down to one last hope	Não sei se poderá	Um novo herói eu espero
And I hope it's you	quebrar o jejum	fazer de ti
Though, kid, you're not exactly	Não vence nada sendo	Dou-te um vigor exacto
A dream come true	assim comum	1, 2, no chão
I've trained enough turkeys	Eu já treinei trouxas	E o treino não para
Who never came through	sem jeito algum	Do novo campeão
You're my one last hope	E parece que	A última chance
So you'll have to do	tem ainda um	decerto és tu

(Rule number six: when rescuing a damsel, always handle with care)	(Regra número nove: ao salvar uma donzela, segure com cuidado)	(Regra número cinco: quando salvares uma donzela, sê delicado)
(No!)	(Não!)	(Não!)
(Rule number 95, kid: concentrate)	(Regra 95, garoto: concentração)	(Regra número 95: concentra-te)
(Rule number 96: aim!)	(Regra 96: mira!)	(Número 96: com cal-ma!)
Demigods have faced the odds	Semideus é lá pros seus	Eu já vi falhar aqui
And ended up a mockery	Mas tem que se ligar aqui	Por tanta vez que já não sei
Don't believe the stories that	Não vá crer em tudo o que	Se farás a história que eu não
you read on all the crockery	Se lê nos vasos por aí	E tudo e o que sonhei
To be a true hero, kid,	Herói é artista que	Para ser um herói, rapaz
is a dying art	tem por profissão	É preciso arte
Like painting a masterpiece,	Expor o que, para mim,	É como pintar um quadro
it's a work of heart	vem do coração	É uma obra de arte
It takes more than sinew	Não basta energia	É mesmo preciso
Comes down to what's in you	Precisa harmonia	Crescermos por dentro
You have to continue	No seu dia-a-dia	Ficarmos mais firmes
to grow	E oo...	No chão
Now that's more like it!	-Agora chegou lá!	Assim já está melhor
I'm down to one last shot	A minha chance é ser	Eu tenho de tentar
and my last high note,	o seu tutor	E sonhar é bom

before that blasted underworld	Porque o mundo inferior	P'ra ver que mais tu andarás
gets my goat,	é um pavor	com mais gás
my dreams are on you kid,	Meu sonho é um só	Meu Deus aí tu vens já
go make ‘em come true,	Não é incomum	Lutar contra o mal
climb that uphill slope,	Vá até o fim	Subir a correr
keep pushin’ that envelope,	A fé renasceu em mim	Continua a combater
you're my one last hope,	Pois herói assim	És um novo herói rapaz
and kid it's up to you.	Jamais eu vi algum	Tu tens de vencer

Quadro 3 – A canção *One Last Hope* nos três idiomas

3.4.3.1 Análise da versão brasileira

Assim como nas outras canções anteriormente analisadas, a combinação prosódica, que, nos termos de Franzon (2008), diz respeito à contagem silábica e à tonicidade dos versos, pode aqui ser observada através da melodia, da contagem silábica e da tonicidade, que permanecem as mesmas da canção original, como nos exemplos a seguir: “so much for excuses” é traduzido como “mesmo que esse blefe”; “a good merchandiser” é traduzido como “um bom empresário”; e “it takes more than si-new” é traduzido como “não basta energi-a”. O *staccato*[29], presente no último exemplo, é mantido na tradução para o português brasileiro, assim como as demais sílabas tônicas e o número de sílabas de cada verso.

No que tange à combinação poética, que, de acordo com Franzon (2008), diz respeito a aspectos estruturais da canção, como as rimas, observa-se correspondência entre a versão original e a tradução para o português brasileiro. As posições das rimas são mantidas, e rimas em sons fechados no original

[29] Por staccato subentende-se notas curtas, cantadas separadamente. Disponível em <http://wmich.edu/mus-gened/mus150/Glossary.pdf>. Acesso em: 29/10/2017.

recebem sons fechados também na tradução. O mesmo acontece com os sons dos exemplos a seguir: “but you need an adviser / a satyr, but wiser / a good merchandiser” são traduzidos como “mas será necessário / ter um voluntário / um bom empresário”; “and I hope it’s you / [...] / a dream come true / [...] / who never came through / [...] / so you’ll have to do” são traduzidos como “quebrar o jejum / [...] / assim comum / [...] / sem jeito algum / [...] / tem ainda um”; e “and my last high note / before that blasted Underworld / gets my goat” são traduzidos como “o seu tutor / porque o Mundo Inferior / é um pavor”. No último exemplo acima, observa-se ainda que há a inserção de uma rima extra no segundo verso, já que o original apresenta rima apenas no primeiro e no terceiro versos.

Em se tratando da combinação semântico-reflexiva, que, nos termos de Franzon (2008), trata dos elementos semânticos que compõem as letras das canções, como as personagens, descrições e metáforas, temos, assim como em *The Gospel Truth*, os recursos visuais com elementos correspondentes na letra original, que, por sua vez, também recebem elementos correspondentes na tradução brasileira. A combinação semântico-reflexiva pode ser observada tanto em tais versos quanto naqueles que retomam o tema central da canção, o treinamento físico para se tornar um herói, como evidenciado pelos exemplos a seguir: “a fellow who’d ring the bell for once / not the gong / the kind who wins trophies” são traduzidos como “que escute aplausos mil / mas o gongo não / que cante vitórias”; “I’ve been out to pasture, pal / my ambition gone / content to spend lazy days and to graze my lawn” são traduzidos como “gramei e sofri demais / pra ambicionar / já chega, agora eu quero só pastar”; e “to be a true hero, kid / is a dying art / like painting a masterpiece / it’s a work of heart” são traduzidos como “herói é artista que / tem por profissão / expor o que, para mim, / vem do coração”.

3.4.3.2 Análise da versão portuguesa

A combinação prosódica, mais uma vez, também pode ser observada na versão portuguesa, já que a melodia, a contagem silábica e a tonicidade seguem o mesmo padrão da canção original, como evidenciado pelos exemplos a seguir: “so much for excuses” é traduzido como “só pra fazer cursos”; “a good merchandiser” é traduzido como “e venda a teus beijos”; e “it takes more than si-

new" é traduzido como "é mesmo preci-so". Assim como na versão brasileira, observa-se a manutenção das sílabas tônicas, do número de sílabas e do *staccato* no último exemplo apresentado acima, representado pela divisão das sílabas com um hífen.

Assim como em *Go The Distance*, é possível observar casos de rimas cujas sonoridades não são exatamente iguais e ausência de rimas na versão em português europeu, o que compromete a combinação poética. Nos exemplos a seguir, é possível notar a ausência de rimas em alguns segmentos da tradução, embora elas existam na versão original: "but you need an adviser / a satyr, but wiser / a good merchandiser" são traduzidos como "que te dê conselhos / que cumpre desejos / e venda a teus beijos"; "and I hope it's you / [...] / a dream come true / [...] / who never came through / [...] / so you'll have to do" são traduzidos como "fazer de ti / [...] / 1, 2, no chão / [...] / do novo campeão / [...] / decerto és tu"; e "and my last high note / before that blasted Underworld / gets my goat" são traduzidos como "e sonhar é bom / pra ver que mais tu andarás / com mais gás".

A combinação semântico-reflexiva pode ser observada na análise das canções como um todo, já que o tema central, o treinamento do herói, é mantido. No entanto, algumas referências imagéticas não são totalmente transpostas para a versão em português europeu, sendo utilizados elementos diferentes para a composição da temática central, como pode ser visto nos exemplos a seguir: "a fellow who'd ring the bell for once / not the gong / the kind who wins trophies" são traduzidos como "que fosse chegar, saber mudar / pra melhor / que ganhe uns troféus", em que se perde a referência ao gongo; "I've been out to pasture, pal / my ambition gone / content to spend lazy days and to graze my lawn" são traduzidos como "embora tu possas ser / meu amigo, sei / e agora vais precisar de encontrar alguém", em que se perde a referência ao pasto; e "to be a true hero, kid / is a dying art / like painting a masterpiece / it's a work of heart" são traduzidos como "pra ser um herói, rapaz / é preciso arte / é como pintar um quadro / é uma obra de arte". Embora a temática do herói seja mantida ao observar a canção como um todo, nota-se que a seleção lexical, ao contrário da versão para o português brasileiro, não corresponde exatamente à da canção original e, consequentemente, aos elementos cênicos do filme, como o gongo e o pasto.

3.4.4 Zero To Hero

Zero To Hero é a quarta canção do filme e a segunda cantada pelas cinco musas, que narram a ascensão de Hércules ao posto de herói na sociedade de Tebas, bem como seus feitos notáveis. Assim como a canção anterior, *One Last Hope*, *Zero To Hero* tem um ritmo animado e dançante, e sua letra, assim como a de *The Gospel Truth*, serve para contar parte do enredo de forma rápida e dinâmica.

Além de possuir muitas referências à mitologia grega, principalmente aos doze trabalhos de Hércules, como discutido no capítulo 1, a canção, aliada a seus correspondentes visuais, insere referências à cultura popular ocidental e estadunidense no enredo do filme, caracterizando Hércules como um herói cuja fama e cuja presença midiática se assemelham às dos grandes esportistas do mundo contemporâneo. Com isso, é possível observar, utilizando os conceitos de Lefevere (1992), uma reescritura do mito para que este se encaixe no universo dos espectadores do filme.

Original	PB	PP
Bless my soul	Benfeitor	Brilha o sol
Herc was on a roll	rolo compressor	Hércules chegou
Person of the week in	Grego da semana	Passou por aqui e
ev’ry Greek opinion poll	nas pesquisas fez furor	muita gente encantou
What a pro	Assombrou!	Ele é bom
Herc could stop a show	Hércules deu show	faz parar o show
Point him at a monster	Para cada monstro	Ele é o melhor
and you're talking SRO	a lotação se esgotou	e muitos monstros derrotou
He was a no one	Não era nada	Veio do nada
A zero, zero	Um zero, um zero!	(Zero, Zero)
Now he's a honcho	Mas como herói é	Pra combatê-los
He's a hero	É o que eu quero!	e vencê-los
Here was a kid	Este rapaz	Chegou aqui
with his act down pat	veio conquistar	para conquistar

From zero to hero	De zero a herói	De Zero a Herói
in no time flat	sem pestanejar	sem hesitar
Zero to hero	Zero a herói	De Zero a Herói
just like that	num estalar	já cá está
When he smiled	Ao sorrir	E ao passar
The girls went wild with	fez explodir	faz suspirar
oohs and aahs	os corações	com “uhs” e “ahs”
And they slapped his face	Vasos decorei	E na mão de alguém
On ev'ry vase	eu arrasei	Vem num vai e vem
(on ev'ry "vase")	Achei vulgar	Isso não se faz.
From appearance fees	Vinda dos guichês	E moedas faz
and royalties	e dos cachês	chover aqui
Our Herc had cash to burn	a grana vai sobrar	Nas lutas ganha bem
Now nouveau riche and famous	Tão rico e famoso	Tão novo, rico e forte
He could tell you	viu o quanto	Não depende
What the Grecian's earn.	a urna fez lucrar	não deve a ninguém
Say amen	Diga amém	Diz amém
There he goes again	ele foi além	lá vai outra vez
Sweet and undefeated	Ao amado Hércules	Doce e Invencível
And an awesome 10 for 10	a nota dez convém!	Vai ganhando dez em dez
Folks lined up	Multidões	Já lançou
Just to watch him flex	vinham para ver	um boneco igual
And this perfect package	E comprar as peças	Vai continuar
packed a pair of pretty pecs	pondo peito para romper	para o bem e para o mal
Hercie, he comes	Vem, vê e vence	E lá vem ele,
He sees, he conquers	com bravura	lutar de novo
Honey, the crowds were	Leva todos	Tem a apoiá-lo

Going bonkers	à loucura	todo o povo
He showed the moxie, brains and spunk	É a coragem em ação	Tem mais coragem que ninguém
From zero to hero	De zero a herói	De zero a Herói
a major hunk	por aclamação	o maior Rei
Zero to hero	Zero a herói:	De zero a Herói
and who'da thunk	que repercussão!	caiu do Céu
Who put the glad in gladiator?	Quem foi moldar os gladiadores?	Quem pôs a glória nas arenas?
Hercules!	Hércules!	Hércules
Whose daring deeds are great theater?	E foi soldado por atores?	O gladiador das histórias vivas?
Hercules	Hércules!	Hércules
Is he bold?	Que homão!	É audaz
No one braver	Ele é bravo!	(e não para)
Is he sweet?	Sem igual	É docinho!
Our favorite flavor	Sabor sem cravo	(sabor que agrada!)
Hercules, Hercules, Hercules, Hercules, Hercules, Hercules	Hércules, Hércules, Hércules, Hércules, Hércules, Hércules	Hércules, Hércules, Hércules Hércules, Hércules, Hércules
Bless my soul	Bem-feitor	Brilha o sol
Herc was on a roll	rolo compressor	Hércules ganhou
Undefeated	Invencível	Invencível!
Riding high	Tão audaz	Vai voar
And the nicest guy	o que ele faz	e tem tão bom ar
not conceited	É incrível	É incrível!
He was a nothin'	Não era nada	Veio do nada
A zero, zero	Um zero, um zero	(Zero, Zero)
Now he's a hot shot	Mas como herói é	Para combatê-lo
He's a hero	É o que eu quero	e vencê-lo

He hit the heights at breakneck speed	Coisa igual eu nunca vi	E num segundo, vai ao céu
From zero to hero	De zero a herói é	De Zero a Herói
Herc is a hero	Nosso herói é	Ele é um herói!
Now he's a hero	Grande herói é	O nosso Herói!
Yes indeed!	Isso aí!	É assim.

Quadro 4 – A canção *Zero To Hero* nos três idiomas

3.4.4.1 Análise da versão brasileira

No que tange à combinação prosódica, que se detém na correspondência da contagem silábica, da tonicidade dos versos e do ritmo, é possível observar que a versão brasileira mantém os aspectos originais da canção, como nos versos "person of the week in / ev'ry Greek opinion poll", que são traduzidos como "grego da semana, / nas pesquisas fez furor"; "from appearance fees / and royalties / our Herc had cash to burn", que são traduzidos como "vinda dos guichês / e dos cachês / a grana vai sobrar"; e "Who put the glad in gladiator?", que foi traduzido como "Quem foi moldar os gladiadores?". No segundo exemplo, embora a palavra "dos", tradicionalmente, não seja pronunciada como tônica no português, ela assume destaque devido a sua posição no verso, sendo cantada com a mesma entonação que as sílabas "-pear-" e "roy-" recebem na canção original.

A combinação poética, que diz respeito a aspectos estruturais da canção, como rimas e segmentação dos versos, pode ser observada principalmente durante a análise das rimas, como em "bless my soul / Herc was on a roll / person of the week in / ev'ry Greek opinion poll", traduzidos como "benfeitor / rolo compressor / grego da semana / nas pesquisas fez furor". Pode-se observar que as rimas são mantidas no primeiro, no terceiro e no quarto versos, mantendo-se também o som fechado, que passam de "-ou" para "-or". "Outros exemplos são os versos "with his act down pat / [...] / in no time flat / [...] / just like that", traduzidos como "veio conquistar / [...] / sem pestanejar / [...] / num estalar", em que as rimas passam do som aberto "-e" para o som aberto "-a", e "undefeated /

riding high / and the nicest guy / not conceited", traduzidos como "invencível / tão audaz / o que ele faz / é incrível", em que as rimas do primeiro e do quarto versos, terminadas em "-íted", são transformadas em "-ível" e as rimas do segundo e do terceiro versos, terminadas em "-ái", são transformadas em "-az". Também há a presença da aliteração com "p" no verso "packed a pair of pretty pecs", traduzido como "pondo peito para romper", sem que o efeito se perca.

No que diz respeito à combinação semântico-reflexiva, que trata dos elementos que compõem o sentido da letra da canção, argumentamos que, assim como em "*The Gospel Truth*", há forte presença de referências lexicais ao elemento cênico do filme durante a canção, o que se mantém na tradução, como evidenciado em "our Herc had cash to burn", traduzido como "a grana vai sobrar" e cantado durante um segmento que mostra o dinheiro que Hércules passa a ganhar com a fama, e "packed a pair of pretty pecs", traduzido como "pondo peito para romper" e cantado durante um trecho que mostra o peitoral definido do boneco de Hércules. Outro aspecto da combinação semântico-reflexiva é a manutenção da referência à famosa frase de Júlio César em "Hercie, he comes, / he sees, he conquers", traduzido como "Vem, vê e vence / com bravura".

3.4.4.2 Análise da versão portuguesa

Assim como na versão brasileira, a manutenção da combinação prosódica pode ser evidenciada pela análise da melodia, da tonicidade e da contagem silábica, as quais se mantêm na versão europeia, como pode ser notado em "person of the week in / evry Greek opinion poll", traduzidos como "passou por aqui e / muita gente encantou"; "from appearance fees / and royalties / our Herc had cash to burn", traduzidos como "e moedas faz / chover aqui / nas lutas ganha bem"; e "Who put the glad in gladiator?", traduzido como "Quem pôs a glória nas arenas?".

A combinação poética também é observada durante a análise das rimas, como pode ser notado em "bless my soul / Herc was on a roll / person of the week in / evry Greek opinion poll", traduzidos como "brilha o sol / Hércules chegou / passou por aqui e / muita gente encantou". Assim como na versão brasileira, as rimas em sons fechados nos versos um, três e quatro são mantidas,

embora o primeiro verso da versão portuguesa termine em “-óu” em vez de “-ou”. Em outros exemplos, como em “with his act down pat / [...] / in no time flat / [...] / just like that”, traduzidos como “para conquistar / [...] / sem hesitar / [...] / já cá está”, e “undefeated / riding high / and the nicest guy / not conceited”, traduzidos como “invencível / vai voar / e tem tão bom ar / é incrível”, as rimas com som aberto (nestes casos, “-e” e “-ái”, respectivamente) continuam com som aberto (nestes casos, “-ar”/“-á” e “-ar”, respectivamente). Assim como na versão brasileira, a rima entre “undefeated” e “conceited” é traduzida por “invencível” e “incrível”. No entanto, o efeito da aliteração em “packed a pair of pretty pecs” é atenuado na tradução “para o bem e para o mal”.

A respeito da combinação semântico-reflexiva, a versão em português europeu atenua as referências aos aspectos visuais, como em “person of the week in / evry Greek opinion poll”, traduzidos como “passou por aqui e / muita gente encantou”, em que se perde a referência lexical às pesquisas de opinião retratadas no momento cênico, e não mantém a referência à frase de Júlio César, já que “Hercie, he comes, / he sees, he conquers” são traduzidos como “e lá vem ele / lutar de novo”. Em outros momentos, no entanto, as referências presentes na canção original são mantidas, como em “our favorite flavor”, traduzido como “sabor que agrada” e cantado enquanto o público vê as garrafas de “Herculade”, uma brincadeira com a bebida Gatorade e o nome do herói.

3.4.5 I Won’t Say (I’m In Love)

A canção *I Won’t Say (I’m In Love)* é a quinta canção do filme. É um dueto entre a protagonista Meg, que não quer reconhecer seus sentimentos românticos por Hércules, e as cinco musas, que tentam fazê-la aceitar a paixão.

A inserção da canção na cena se dá logo após Hércules e Meg terem um encontro romântico. Os dois caminham em um parque quando Phil aparece para levar o herói para o treinamento, deixando Meg sozinha. Hércules deixa com ela uma flor como uma lembrança da noite e assim começa a canção.

Original	PB	PE

If there's a prize for rotten judgement	Se há um prêmio por julgar mal,	E se o meu par for ele mesmo?
I guess I've already won that	Já sei que vou ser eleita	E se isso for realidade?
No man is worth the aggravation	Amar não vale o sofrer não	Homem nenhum direi que vale
That's ancient history, been there, done that!	O verbo amar a razão rejeita	Desassossego a pagar tarde
Who'd' ya think you're kiddin'	Por que a mentira?	Onde estás escondida?
He's the Earth and heaven to you	Ele é terra, é céu, é o ar	Ele é o céu e deves vê-lo
Try to keep it hidden	que você respira	Não percas mais tempo
Honey, we can see right through you	Para nós está na cara,	Anda, tu consegues tê-lo
Girl, ya can't conceal it	isso não se esconde	Estás a pensar nele
We know how ya feel and	Nós sabemos onde	Só quem não quer ver
Who you're thinking of	sua cabeça está	É que não vai saber
No chance, no way	Não dá, não sei!	Não sei, não é
I won't say it, no, no	não direi isso não	Eu nem sei se é amor
You swoon, you sigh	E o suspirar,	É sim, tu sabes
why deny it, uh-oh	vai negá-lo? ah, ah	Anda lá, uh oh oh
It's too cliche	Não ouvirei,	É tão cliché
I won't say I'm in love	não direi que é paixão	Eu nem sei se é amor
I thought my heart had learned its lesson	Meu coração não se emenda,	E o coração já não aprende
It feels so good when you start out	Tudo é tão lindo no início	E vê só quem é a estátua
My head is screaming get a grip, girl	Mas a razão diz se contenha	Mas o que sente é tão ímpar

Unless you're dying to cry your heart out	Se não quiser ir pro sacrifício	Que não me deixa de causar mágoa
You keep on denying	Vai ficar negando,	Tu não vais esconde-lo
Who you are and how you're feeling	Essa sensação etérea,	Porque finges, porque mentes?
Baby, we're not buying	Já estão notando	Tu vais percebe-lo
Hon, we saw ya hit the ceiling	Que você está aérea	Quem tu és e como sentes
Face it like a grown-up	Aja como adulta	Cresce e agora aprende
When ya gonna own up	Que já não oculta	Que o teu coração
That ya got, got, got it bad	Que isso é, é, é amor	Também quer, quer, quer amor
Whoa: No chance, no way	Ah, não dá, não sei!	Não sei, não é
I won't say it, no, no	não direi isso não	Eu nem sei se é amor
Give up, give in	Mas não vai fugir,	Tens de saber
Check the grin, you're in love	seu sorrir é paixão	Aprender a amar
This scene won't play,	Eu não topei,	Esqueci, lembrei
I won't say I'm in love	não direi que é paixão	Eu nem sei se é amor
You're doin' flips, read our lips	Chegou enfim, isso sim,	E então nós vemos
You're in love	é atração	E dizemos, anda lá
You're way off base	Já é demais	Eu nem optei,
I won't say it	não direi não	eu nem sei
She won't say it, no!	Ela não dirá	Ouve o coração
Get off my case	Me deixem em paz,	Chegou, estranhei
I won't say it	não direi não	Eu nem sei
Girl, don't be proud	Confie em nós	Deixa-o bater
It's O.K. you're in love	é a lei da paixão	Tudo ok, é amor
At least out loud,	Em alta voz,	Olhei, estranhei

I won't say I'm in love	não direi que é paixão	Eu nem sei se é amor

Quadro 5 – A canção *I Won't Say (I'm In Love)* nos três idiomas

3.4.5.1 Análise da versão brasileira

A combinação prosódica, que, de acordo com Franzon (2008), diz respeito à correspondência de elementos como tonicidade, melodia e contagem silábica entre a versão original e a tradução, pode ser observada nesta canção, como nos versos "no man is worth the aggrava-tion[30] / that's ancient history, been there, done that!", traduzidos como "amar não vale o sofrer, não / o verbo amar a razão re-jei-ta"; "no chance, no way / I won't say it, no, no", traduzidos como "não dá, não sei / não direi isso não"; e "this scene won't play / I won't say I'm in love", traduzidos como "eu não to-pei / não direi que é paixão".

A combinação poética, que, de acordo com Franzon (2008), diz respeito à correspondência de estruturas, como o esquema de rimas e a segmentação de sentenças, também pode ser observada, como nos versos "no chance, no way / I won't say it, no, no / [...] / It's too clichê / I won't say I'm in love", traduzidos como "Não dá, não sei! / não direi isso não / [...] / Não ouvirei, / não direi que é paixão". Observa-se que os versos terminados com som de "–ei" receberam terminações correspondentes em português, e foi adicionada uma rima em "–ão" que não existe no original. Outros exemplos são os versos "it feels so good when you start out / [...] / unless you're dying to cry your heart out", traduzidos como "tudo é tão lindo no início / [...] / se não quiser ir pro sacrifício", em que as rimas se mantem nos mesmos pontos do texto, embora difiram em termos de sonoridade, passando de sons mais fechados no original para sons mais abertos na tradução, conforme os segmentos acima demonstram.

Já a combinação semântico-reflexiva, que, de acordo com Franzon (2008), diz respeito ao conteúdo semântico-lexical das canções e às imagens construídas nelas, pode ser observada em um nível mais amplo, já que o tema da negação do sentimento é mantido, mas a versão em português brasileiro

[30] As sílabas separadas por hífens nos exemplos representam *staccatos* – técnica em que as sílabas músicas são cantadas de forma curta e separada, de acordo com o glossário de termos musicais da Western Michigan University disponível em <http://wmich.edu/mus-gened/mus150/Glossary.pdf>.

constrói o tema de modo diferente, como pode ser notado em “my head is screaming get a grip, girl / unless you're dying to cry your heart out”, traduzidos como “Mas a razão diz se contenha / Se não quiser ir pro sacrifício”. A versão original utiliza expressões de teor mais forte, que são amenizadas na tradução. O verso “no man is worth the aggravation”, por exemplo, é traduzido como “amar não vale o sofrer, não” – nota-se uma mudança de foco, de “homens” para “amar”.

3.4.5.2 Análise da versão portuguesa

Na versão em português europeu, a combinação prosódica pode ser observada em versos como "baby, we're not buying / hon, we saw ya hit the ceiling”, traduzidos como “tu vais percebê-lo / quem tu és e como sentes”; “no chance, no way / I won’t say it, no, no”, traduzidos como “não sei, não é / eu nem sei se é amor”; e “this scene won’t play / I won’t say I’m in love”, traduzidos como “esqueci, lem-brei / eu nem sei se é amor”.

A combinação poética também pode ser observada, como nos versos “Who'd' ya think you're kiddin' / He's the Earth and heaven to you / Try to keep it hidden / Honey, we can see right through you”, traduzidos como “Onde estás escondida? / Ele é o céu e deves vê-lo / Não percas mais tempo / Anda, tu consegues tê-lo”. Embora a rima entre o primeiro e o terceiro versos tenha sido perdida, ainda há rima entre o segundo e o quarto versos. A rima também acontece nos seguintes exemplos: “who you are and how you’re feeling / [...] / hon, we saw ya hit the ceiling”, traduzidos como “por que finges, por que mentes? / [...] / quem tu és e como sentes”, em que as terminações em “-ing” são substituídas por “-entes”; e “you’re way off base / [...] / get off my case”, traduzidos como “eu nem optei / [...] / chegou, estranhei”, em que os sons em “-eis”, com a presença do som de “s” no final, são transformados em “-ei”.

Já a combinação semântico-reflexiva, assim como na versão em português brasileiro, pode ser observada ao se analisar a canção como um todo, na medida em que há a manutenção do tema da negação do sentimento, mas a versão em português europeu utiliza outras construções para que tal resultado seja atingido, como pode ser observado nos versos “If there's a prize for rotten

judgement / I guess I've already won that / No man is worth the aggravation / That's ancient history, been there, done that!", traduzidos como "E se o meu par for ele mesmo? / E se isso for realidade? / Homem nenhum direi que vale / Desassossego a pagar tarde/". Em outros trechos da canção, verifica-se, ainda, uma carga semântica mais negativa na versão em português europeu, como em "I thought my heart had learned its lesson / it feels so good when you start out", traduzidos como "e o coração já não aprende / e vê só quem é a estátua"; e "you keep on denying / who you are and how you're feeling", traduzidos como "tu não vais escondê-lo / por que finges, por que mentes?".

3.4.6 A Star Is Born

A Star Is Born é a sexta e última canção do filme, sendo cantada pelas musas durante a última cena e os créditos finais. O segmento da canção corresponde à festa no Olimpo após Hércules derrotar Hades e finalmente ser proclamado um herói.

Original	PB	PP
Gonna shout it from the mountain tops	Nosso novo herói vai proclamar	Vou gritá-lo para o mundo, vou
A star is born	Brilhou no céu	O herói venceu
It's a time for pulling out the stops	É hora para festejar	É a altura em que a garrafa sobe
A star is born	Brilhou no céu	O herói venceu
Honey, hit us with a hallelu'	Um aleluia quero ouvir	É altura para festejar
The kid came shining through	um astro vi surgir	Ninguém irá faltar
Girl, sing the song	Eu vou fazer	O amor cresceu
Come blow your horn	um escarcéu	Subiu ao céu
A star is born	Brilhou no céu	O herói venceu

He's a hero who can please the crowd	Ele é o herói das multidões	O herói que veio pra ficar
A star is born	Brilhou no céu	O herói venceu
Come on everybody shout out loud	Grite com as forças dos pulmões	Soube toda a gente encantar
A star is born	Brilhou no céu	O herói venceu
Just remember in the darkest hour	Todos têm na hora da aflição	E se a vida não te correr bem
Within your heart's the power	Poder no coração	Tu vais lutar também
For making you	Pra ser também	No coração
A hero too	herói de alguém	tens a razão
So don't lose hope when you're forlorn	Não perca a fé, não viva ao léu	Para aprender e acreditar
Just keep your eyes upon the skies	É só olhar e acreditar	No céu vais ver, está a nascer
Every night a star is	Toda a noite um astro	Uma estrela viva,
Right in sight a star is	Brilhará, um novo	uma luz que brilha
Burning bright a star is born	astro já brilhou no céu	Pra lembrar que o herói venceu
Like a beacon in the cold dark night	Como um farol na escuridão	Como um raio numa noite escura
A star is born	Brilhou no céu	O herói venceu
Told ya everything would turn out right	Ele é a nossa salvação	Onde tudo vai acabar bem
A star is born	Brilhou no céu	O herói venceu
Just when everything was all at sea	Forte e bravo como nunca vi	E só ele sabe ser assim
The boy made history	Garoto bom tá aí	Chegou até o fim
The bottom line	Mostrou valor	Ao céu voltou
He sure can shine	Demolidor	No céu brilhou

His rising sign is	A capricórnio	O seu sinal
Capricorn	é fiel	é o maior
He knew "how to"	Foi só lutar	E assim ganhou
He had a clue	e triunfar	Assim amou
Telling you a star is born	Eu vou gritar brilhou no céu	Saibam que o herói venceu
Here's a hero who can please the crowd	Ele é o herói das multidões	O herói que veio pra ficar
A star is born	Brilhou no céu	O herói venceu
Come on everybody shout out loud	Grite com a força dos pulmões	Soube toda a gente encantar
A star is born	Brilhou no céu	O herói venceu
Just remember in the darkest hour	Todos têm na hora da aflição	E se a vida não te correr bem
Within your heart's the power	Poder no coração	Tu vais lutar também
For making you	Pra ser também	No coração
A hero too	herói de alguém	tens a razão
So don't lose hope when you're forlorn	Não perca a fé, não viva ao léu	Para aprender e acreditar
Just keep your eyes upon the skies	É só olhar e acreditar	No céu vais ver, está a nascer
Every night a star is	Toda a noite um astro	Uma estrela viva,
Right in sight a star is	Brilhará, um novo	uma luz que brilha
Burning bright a star is born	Astro já brilhou no céu	Pra lembrar que o herói venceu

Quadro 6 – A canção *A Star Is Born* nos três idiomas

3.4.6.1 Análise da versão brasileira

Ao analisar elementos como tonicidade, melodia e contagem silábica entre a versão original e a tradução, o que, de acordo com Franzon (2008), compõe a combinação prosódica, observa-se correspondência entre as duas versões, como nos versos "gonna shout it from the mountain tops / a star is born", traduzidos como "nosso novo herói vai proclamar / brilhou no céu"; "here's a hero who can please the crowds / a star is born / come on everybody shout out loud / a star is born", traduzidos como "ele é o herói das mul-ti-dões / o herói venceu / grite com a força dos pul-mões / o herói venceu"; e "just remember in the dar-kest hour / within your heart's the power", traduzidos como "todos têm na hora da a-fli-ção / poder no coração". Observa-se que os *staccatos*, ou seja, as sílabas cantadas separadamente, são mantidos na versão brasileira.

Ainda de acordo com Franzon (2008), a combinação poética, que diz respeito à correspondência de estruturas como a segmentação de sentenças e o esquema de rimas, também pode ser observada, como nos versos "just remember in the darkest hour / within your heart's the power / for making you / a hero too", traduzidos como "todos têm na hora da aflição / poder no coração / pra ser também / herói de alguém". Embora a sonoridade das rimas tenha sido alterada – os sons "-auer" e "-u" são substituídos por "-ão" e "-ém", sua posição se mantém – o primeiro verso rima com o segundo e o terceiro rima com o quarto, tanto no original quanto na tradução.

Já ao analisar o conteúdo semântico e lexical das canções, cuja correspondência é chamada por Franzon (2008) de combinação semântico-reflexiva, observa-se a manutenção do tema geral da canção, a proclamação de Hércules como herói, com algumas representações semânticas e metafóricas que diferem daquelas presentes no original, como em "just when everything was all at sea / the boy made history / the bottom line / he sure can shine / his rising sign is / Capricorn", traduzidos como "forte e bravo como nunca vi / garoto bom tá aí / mostrou valor / demolidor / A Capricórnio / é fiel".

3.4.6.2 Análise da versão portuguesa

Analisando a correspondência de elementos como tonicidade, melodia e contagem silábica entre a versão original e a tradução, observa-se combinação

prosódica entre as duas versões, como nos versos "gonna shout it from the mountain tops / a star is born", traduzidos como "vou gritá-lo para o mundo, vou / o herói venceu"; "here's a hero who can please the crowds / a star is born / come on everybody shout out loud / a star is born", traduzidos como "o herói que veio pra fi-car / o herói venceu / soube toda a gente en-can-tar / o herói venceu"; e "just remember in the dar-kest hour / within your heart's the power", traduzidos como "e se a vida não te correr bem / tu vais lutar também". Assim como na tradução para o português brasileiro, esta versão mantém os *staccatos* presentes na versão original.

A combinação poética também pode ser observada na versão em português europeu, como nos versos "Just remember in the darkest hour / Within your heart's the power / For making you / A hero too", traduzidos como "E se a vida não te correr bem / Tu vais lutar também / No coração / tens a razão". É interessante notar que os sons adotados são os mesmos da versão em português brasileiro, porém em pares de versos diferentes – aqui, primeiro e segundo terminam em "–em" e terceiro e quarto terminam em "–ão".

Em se tratando da combinação semântico-reflexiva, observa-se, assim como na versão brasileira, a manutenção da proclamação de Hércules como herói como tema geral da canção, mas também com uma representação semântica e metafórica diversa daquelas presentes no original, como em "girl, sing the song / come blow your horn / a star is born", traduzidos como "o amor cresceu / subiu ao céu / o herói venceu"; e "just when everything was all at sea / the boy made history / the bottom line / he sure can shine / his rising sign is / Capricorn", traduzidos como "e só ele sabe ser assim / chegou até o fim / ao céu voltou / no céu brilhou / o seu sinal / é o maior", o que nos parece reforçar semanticamente o caráter mítico da personagem, que é aproximado, nesses exemplos, de uma divindade, diferentemente da versão em português brasileiro, que dá um foco maior à bravura do herói.

3.5 Síntese do capítulo

Como evidenciado pelos dados apontados e analisados acima, é possível enxergar diferenças entre os textos originais das canções e as traduções tanto

para o português brasileiro quanto para o português europeu. Embora parte das modificações presentes ocorra por motivos prosódicos e poéticos, como a escolha pela manutenção das rimas e contagem silábica em detrimento do conteúdo lexical, parte das modificações também ocorre por motivos semânticos, como o conjunto das escolhas lexicais.

Utilizando o conceito da teoria dos polissistemas de Even-Zohar (1990 [1978]), de manipulação, reescritura e patronagem de Lefevere (1992), e de formação de identidades culturais de Venuti (2002), argumentamos que o polissistema estadunidense modifica o mito para que este sirva à função de propagar o ideal individualista presente na sociedade americana, representando Hércules como o jovem que se tornou herói baseado apenas nos seus esforços, além de reforçar o modelo de consumo de tal sociedade, como visto na canção *Zero To Hero*. Argumentamos que tal modificação é resultado da pressão exercida pelas entidades que estão no poder neste polissistema, às quais interessa propagar o modelo de indivíduo e os ideais descritos acima. Além disso, há também a pressão exercida pelo modelo estético ou poetológico que permeia a cultura estadunidense e que se reflete, nesse caso, em suas produções cinematográficas, criando uma identidade cultural doméstica sobre si e sobre o outro.

Combinando os conceitos propostos por Giovanni (2008) sobre as estratégias de tradução de músicas em filmes do gênero musical e por Franzon (2008) sobre os diferentes aspectos que permeiam a tradução de músicas, foi possível analisar minuciosamente não apenas a relação que as traduções das canções para o português brasileiro e para o português europeu mantêm com os textos originais, como também as diferenças e semelhanças entre as traduções para o mesmo idioma, mas para culturas distintas. A estratégia de tradução utilizada em ambos os casos é, nos termos de Giovanni (2008), “tradução completa I”, em que as canções são traduzidas e dubladas, assim como o restante do filme.

Em *The Gospel Truth*, observa-se que a versão portuguesa tende a sacrificar mais o esquema de rimas do que a versão brasileira, mas ambas possuem referências lexicais às cenas do filme, referências estas que estão presentes também no texto original.

Em *Go The Distance*, embora o tema geral da canção seja reconhecido em ambas as versões, observa-se que a versão brasileira tende a caracterizar Hércules como um herói em busca da vitória e da satisfação pessoal, enquanto a versão portuguesa apresenta escolhas tradutórias do âmbito religioso e místico. Embora as metáforas e construções utilizadas não correspondam literalmente às presentes no original, o tema central da canção se mantém.

Em *One Last Hope*, observa-se que ambas as versões conseguem manter o tema central do treinamento e do desenvolvimento físico do herói, embora a versão portuguesa tenda a apagar as referências a elementos cênicos presentes na letra, o que ocorre com menos frequência na versão brasileira.

Em *Zero To Hero*, observa-se que as referências aos elementos cênicos são mantidas em ambas as versões, porém há na versão portuguesa um apagamento de uma referência à cultura clássica, enquanto na versão brasileira a referência a Júlio César, presente na versão original, é mantida.

Em *I Won't Say (I'm In Love)*, observa-se que embora as versões para a língua portuguesa utilizem construções e metáforas que não correspondem literalmente àquelas presentes na versão original, ambas as versões reconstroem o sentido geral da canção presente na original.

Em *A Star Is Born*, observa-se mais uma vez a diferença nas construções e metáforas utilizadas em cada versão, o que não interfere no sentido geral da canção, embora a versão brasileira, mais uma vez, aproxime Hércules de um herói clássico, e a versão portuguesa, mais uma vez, aproxime-o de uma divindade.

Por fim, observa-se que o aspecto prosódico é cuidadosamente mantido em todas as doze traduções, o que acarreta modificações dos outros aspectos; a respeito do aspecto poético, observa-se que as versões brasileiras tendem a apresentar maior semelhança com os textos-fonte, mas as versões portuguesas ainda mantêm parcialmente a combinação poética. Já no que tange ao aspecto semântico-reflexivo, argumentamos que, embora cada versão tenha suas particularidades tradutórias, todas mantêm o sentido geral da canção-fonte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente trabalho, observamos que, embora o mito de Hércules tenha servido como inspiração para diversas obras nos últimos 100 anos, tais obras tendem a modificar vários aspectos da narrativa de acordo com o público-alvo a que são destinadas e de acordo com a motivação por trás da produção de cada obra. Observamos também que o filme Hércules (1997), a reescritura do mito estudada neste trabalho, segue o modelo de narrativa da "jornada do herói" proposto por Távola (1985), e que suas canções também podem ser encaixadas nos passos propostos pelo autor.

Analisando o modo como o mito clássico foi reescrito para o filme de 1997, utilizando por base os conceitos de Teoria dos Polissistemas de Even-Zohar (1990 [1978]), manipulação, reescritura e patronagem de Lefevere (1992) e formação de identidades culturais de Venuti (2002), percebemos que o polissistema estadunidense exerce pressão sobre a narrativa clássica, causando a reescritura de diversos aspectos do mito, como a mudança do antagonista, que passa a ser Hades no lugar de Hera, e a mudança do foco da narrativa, que deixa de ser baseada na ação e passa a ser baseada no conflito interior do protagonista e em sua busca pela satisfação pessoal. Argumentamos que tal fato tenha origem nos interesses mercadológicos da sociedade americana, representada pelos Estúdios Disney, que geram a reescritura do mito a fim de que este reflita seus ideais de sucesso e êxito e seus valores estéticos.

Forma-se, assim, do ponto de vista do texto fonte, uma identidade cultural doméstica sobre esse mito clássico, que reflete também a cultura na qual a obra se insere. Por outro lado, do ponto de vista dos textos alvo, também se verificam identidades culturais domésticas para o modelo clássico do mito, bem como para o modelo de sociedade estadunidense baseado no materialismo e no individualismo, ambas evidenciadas pelas escolhas feitas pelos tradutores.

Observamos que ambas as versões analisadas no presente trabalho se encaixam na categoria "tradução completa I" proposta por Giovanni (2008), em que as canções são traduzidas e adaptadas para a dublagem. Tal fato se dá

para que as letras das canções se integrem à narrativa do filme, e sua compreensão é necessária para o entendimento do enredo.

Utilizando os conceitos de Franzon (2008) sobre combinação prosódica, poética e semântico-reflexiva, observamos que a combinação prosódica é a mais representativa tanto na versão brasileira quanto na portuguesa, o que acarreta modificações nas outras duas categorias. A respeito da combinação poética, observamos que as versões brasileiras se aproximam mais dos textos-fonte, enquanto as versões portuguesas ocasionalmente perdem a correspondência para priorizar os outros aspectos. Já a respeito da combinação semântico-reflexiva, observamos que, embora as modificações feitas tanto nas versões brasileiras quanto nas versões portuguesas não interfiram no sentido geral das canções e, portanto, não atrapalhem o entendimento do enredo, muitas das escolhas lexicais e metáforas utilizadas não correspondem literalmente às presentes nos textos-fonte. Observamos também que o conjunto lexical utilizado nas versões brasileiras tem um teor semântico de competitividade, voltado para a vitória e para a realização pessoal de Hércules, enquanto o conjunto lexical utilizado nas versões portuguesas tem um teor de misticismo, aproximando Hércules de uma divindade.

Quanto à hipótese central do trabalho, que diz respeito à pressão exercida pelo polissistema estadunidense sobre o mito clássico e às influências do mito clássico, da cultura estadunidense e das culturas de chegada sobre as traduções, observamos que os resultados obtidos confirmam a hipótese proposta, uma vez que é possível observar a influência americana nas modificações realizadas na narrativa em relação ao mito clássico e os diferentes enfoques presentes em cada versão, como descritos acima.

Embora o presente trabalho seja apenas uma pequena amostra da análise que pode ser realizada sobre a tradução de canções de um musical animado, esperamos que ele contribua para a área de Estudos da Tradução, posto que o campo de tradução de canções, principalmente aquelas que fazem parte de uma obra como um longa-metragem, ainda é pouco explorado por estudiosos da área.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CALÁBRIA, Claudio de Souza Álvares. **Tradução de letras de músicas:** a prática de três versionistas. Monografia de conclusão de curso. Juiz de Fora: UFJF, julho de 2009.

EVEN-ZOHAR, Itamar. The position of translated literature within the literary polysystem. 1990 [1978]. In: VENUTI, Lawrence. (org.) **The Translation Studies Reader**. London, New York: Routledge, 2002.

FOSSATTI, Carolina Lanner. *CINEMA DE ANIMAÇÃO*: Uma trajetória marcada por inovações. In: VII ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA. Fortaleza: Alcar, 2009.

FRANZON, Johan. Choices in Song Translation. **The Translator**, [s.l.], v. 14, n. 2, p.373-399, nov. 2008. Informa UK Limited. http://dx.doi.org/10.1080/13556509.2008.10799263.

GIOVANNI, Elena di. The American Film Musical in Italy**. The Translator**, [s.l.], v. 14, n. 2, p.295-318, nov. 2008. Informa UK Limited. http://dx.doi.org/10.1080/13556509.2008.10799260.

GOMES, Lyvia de Souza. **Questões linguístico-culturais, ideológicas e tradutórias no contexto da Jovem Guarda.** Monografia de conclusão de curso. Juiz de Fora: UFJF, julho de 2008.

JONES, John. **On Aristotle and Greek Tragedy.** London: Chatto and Windus, 1962.

LEFEVERE, André. Pre-write. In: **Translation, rewriting and the manipulation of literary fame**. London, New York: Routledge, 1992. p. 1-10. Tradução de Juliana Soares Fagundes (2001).

_____. The system: patronage. In: **Translation, rewriting and the manipulation of literary fame**. Tradução de Giovana Cordeiro Campos (2001). London, New York: Routledge, 1992. p. 11-25.

MAXIMIANO, Marina Silva. **O Brasil de Tom Jobim na voz de Frank Sinatra:** um estudo sobre tradução, música e cultura. Monografia de conclusão de curso. Juiz de Fora: UFJF, 2012.

MEDEIROS, Claudia Cristina Barrroso de. ***Pare, Olhe, Escute*: Sandra de Sá traduz os sucessos da *Motown*:** um olhar sobre as traduções de clássicos da *black music* estadunidense. Monografia de conclusão de curso. Juiz de Fora: UFJF, 2017.

SALLES, Arthur. **O encontro de si mesmo.** Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1974.

SANTIAGO, Cleverlaine Conceição. **A tradução de música *gospel*:** análises a partir das canções gravadas pelo grupo "Diante do Trono". Monografia de conclusão de curso. Juiz de Fora: UFJF, 2016.

TÁVOLA, Artur da. **Comunicação é Mito.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

TIETYEN, David. **The Musical World of Walt Disney.** Milwaukee: Hal Leonard Publishing Corporation, 1990.

VENUTI, Lawrence. A formação de identidades culturais. In: VENUTI, Lawrence. **Escândalos da Tradução**. Bauru: EDUSC, 2002.

ANEXO: CD COM AS CANÇÕES ANALISADAS