

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

FACULDADE DE LETRAS

VICTÓRIA LOPES RODRIGUES LEAL

**A TRADUÇÃO DE CANÇÕES EM *O ESTRANHO MUNDO DE
JACK*: aspectos musicais e audiovisuais**

JUIZ DE FORA

2023

VICTÓRIA LOPES RODRIGUES LEAL

A TRADUÇÃO DE CANÇÕES EMO *ESTRANHO MUNDO DE JACK*: aspectos musicais e audiovisuais

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Letras – Bacharelado em Tradução/Inglês, na Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito à obtenção do diploma de bacharel.

Orientadora: Profa. Dra. Sandra Aparecida Faria de Almeida

JUIZ DE FORA

2023

VICTÓRIA LOPES RODRIGUES LEAL

A TRADUÇÃO DE CANÇÕES EM *O ESTRANHO MUNDO DE JACK*: aspectos musicais e audiovisuais

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Letras – Bacharelado em Tradução/Inglês, na Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito à obtenção do diploma de bacharel.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Sandra Aparecida Faria de Almeida (orientadora)
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Adauto Lúcio Caetano Villela
Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Carolina Alves Magaldi
Universidade Federal de Juiz de Fora

Juiz de Fora, ____ de _____ de 2023.

RESUMO

Este trabalho analisa a tradução para o português brasileiro das onze canções presentes no filme de animação *O Estranho Mundo de Jack* (1993), dirigido por Henry Selick e lançado pela Touchstone Pictures. A pesquisa tem como objetivo geral analisar as escolhas tradutórias feitas na tradução das canções para o português brasileiro e, como objetivos específicos, analisar o foco do tradutor nas combinações prosódica, poética e semântico-reflexiva e na sincronia de lábios, movimentos corporais e tempo de duração de falas, entre original e dublagem. Para realizar esta análise, serão utilizadas a Teoria dos Polissistemas de Itamar Even-Zohar (1990); as estratégias de tradução de canções em musicais proposta por Elena Di Giovanni (2008); as escolhas na tradução de canções apresentadas por Johan Franzon (2008); e a teoria de Tradução Audiovisual para dublagem de Frederic Chaume (2012). A metodologia considerada ideal para o objetivo da pesquisa é a metodologia qualitativa, que consiste em analisar os dados de acordo com o contexto e a partir da perspectiva do pesquisador, sem coletar dados numéricos (LACERDA, 2016). Como resultado, foi observado que todas as canções foram totalmente dubladas, seguindo a classificação de Giovanni (2008); todas as canções tiveram a letra traduzida e adaptada à melodia original, de acordo com as opções apresentadas por Franzon (2008); as combinações prosódica, poética e semântico-reflexiva foram majoritariamente mantidas, sendo a combinação prosódica prioritária em relação às outras, segundo os conceitos de Franzon (2008); e, acerca da teoria de Chaume (2012), o tradutor conseguiu manter a sincronia labial e cinésica e a isocronia.

Palavras-chave: tradução audiovisual; dublagem; estratégias de tradução; tradução de canções; *O Estranho Mundo de Jack*.

ABSTRACT

This work studies the translation into Brazilian Portuguese of the eleven songs included in the animated movie *The Nightmare Before Christmas* (1993), directed by Henry Selick and released by Touchstone Pictures. This research has as main objective to analyze the translation choices made when translating the songs to Brazilian Portuguese, and as specific objectives to analyze the translator's attention to prosodic, poetic and semantic-reflexive matches and to lip, body movements and speech duration synchrony, between original and dubbed version. To enable this analysis, it will be used the Polysystem Theory by Itamar Even-Zohar (1990); the translation strategies of musicals proposed by Elena Di Giovanni (2008); the choices in song translation presented by Johan Franzon (2008); and the Audiovisual Translation theory for dubbing by Frederic Chaume (2012). The methodology considered ideal to achieve the objective is the qualitative one, which analyzes data according to context and from the researcher's perspective, without collecting numerical data (LACERDA, 2016). As a result, it was observed that all the songs were completely dubbed, following the strategies of Giovanni (2008); all the songs had their lyrics translated and adapted to the original music, according to the options presented by Franzon (2008); prosodic, poetic and semantic-reflexive matches were mostly maintained, the prosodic match being prioritized in relation to others, according to the concepts of Franzon (2008); and, concerning the theory of Chaume (2012), the translator succeeded at preserving isochrony, lip and kinesic synchrony.

Keywords: audiovisual translation; dubbing; translation strategies; song translation; *The Nightmare Before Christmas*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Polissistema audiovisual na representação da Teoria dos Polissistemas	19
Figura 2 – <i>I am the wind blowing through your hair</i>	33
Figura 3 – <i>And since I am dead, I can take off my head</i>	37
Figura 4 – <i>With the wave of my hand</i>	38
Figura 5 – <i>I can't believe my eyes</i>	42
Figura 6 – <i>All around, things to tantalize my brain</i>	46
Figura 7 – <i>Through my bony fingers it does slip</i>	50
Figura 8 – <i>Let's draw straws</i>	54
Figura 9 – <i>É o Natal!</i>	58
Figura 10 – <i>The sound of rollin' dice</i>	61
Figura 11 – <i>Se um dia junto</i>	64
Figura 12 – <i>Close-up em E eu, Jack, o Rei do Horror</i>	68
Figura 13 – <i>Sob a luz do luar</i>	70
Figura 14 – <i>I haven't got a clue</i>	71

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – <i>Já é Halloween</i>	30
Quadro 2 – <i>O Lamento de Jack</i>	34
Quadro 3 – <i>Que é isso?</i>	38
Quadro 4 – <i>A Cidade se Reúne</i>	43
Quadro 5 – <i>A Obsessão</i>	47
Quadro 6 – <i>A Canção Ardilosa</i>	51
Quadro 7 – <i>Chegou o Natal</i>	55
Quadro 8 – <i>A Canção do Monstro Verde</i>	59
Quadro 9 – <i>A Canção de Sally</i>	62
Quadro 10 – <i>Pobre Jack</i>	65
Quadro 11 – <i>Canção Final</i>	68

SUMÁRIO

CAPÍTULO I – FILMES EM <i>STOP MOTION</i>	11
1.1 A TÉCNICA <i>STOP MOTION</i>	11
1.2 <i>O ESTRANHO MUNDO DE JACK</i>	13
CAPÍTULO II – APORTE TEÓRICO	15
2.1 A TEORIA DOS POLISSISTEMAS	15
2.2 AS ESTRATÉGIAS TRADUTÓRIAS EM FILMES MUSICAIS	19
2.3 ESCOLHAS TRADUTÓRIAS NA TRADUÇÃO DE CANÇÕES	22
2.4 TRADUÇÃO AUDIOVISUAL: DUBLAGEM	26
CAPÍTULO III – ANÁLISE	29
3.1 METODOLOGIA	29
3.2 <i>JÁ É HALLOWEEN</i>	30
3.3 <i>O LAMENTO DE JACK</i>	34
3.4 <i>QUE É ISSO?</i>	38
3.5 <i>A CIDADE SE REÚNE</i>	43
3.6 <i>A OBSESSÃO</i>	47
3.7 <i>A CANÇÃO ARDILOSA</i>	51
3.8 <i>CHEGOU O NATAL</i>	55
3.9 <i>A CANÇÃO DO MONSTRO VERDE</i>	59
3.10 <i>A CANÇÃO DE SALLY</i>	62
3.11 <i>POBRE JACK</i>	65
3.12 <i>CANÇÃO FINAL</i>	68
3.13 SÍNTESE DO CAPÍTULO	72
CONSIDERAÇÕES FINAIS	74
REFERÊNCIAS	77

INTRODUÇÃO

O filme *O Estranho Mundo de Jack – The Nightmare Before Christmas*, no original – é uma animação estadunidense em *stop motion* do gênero fantasia baseada em um poema de mesmo nome, produzida por Tim Burton e Denise Di Novi e dirigida por Henry Selick. O filme foi lançado originalmente em 1993 pela Touchstone Pictures, uma subsidiária da Disney com filmes para o público jovem-adulto, por receio de ser muito assustador para crianças. Porém, em 2006, o filme foi relançado pela Walt Disney Pictures. Este trabalho irá focar nas canções do filme, escritas e compostas pelo cantor e compositor Danny Elfman, juntamente com suas respectivas traduções para o português brasileiro, considerando o gênero e também as especificidades da tradução audiovisual.

No Brasil, foram feitas três dublagens do filme. A tradução analisada aqui será a da terceira dublagem, a mais recente, feita por Pavlos Euthymiou, na qual as canções foram adaptadas pelo tradutor juntamente com o compositor e diretor musical Félix Ferrà no estúdio de dublagem Delart Cine. O filme está disponível atualmente na plataforma de *streaming* Disney+, de onde foram tirados os nomes das canções e as informações sobre dublagem e produção.

As canções estão presentes do início ao fim do filme e contribuem para o enredo, sendo muito importantes para o desenrolar dos acontecimentos. Por esse motivo e por a tradução audiovisual ser um tema pouco pesquisado dentro dos Estudos da Tradução no Brasil, principalmente considerando filmes musicais que utilizam a técnica *stop motion*, este trabalho pretende analisar as canções presentes na animação *stop motion* para, então, buscar contribuir com os estudos sobre tradução de canções e tradução audiovisual e incentivar mais trabalhos nesta área da tradução.

Sobre tradução de música, já foram apresentadas cinco monografias no Bacharelado em Tradução da Universidade Federal de Juiz de Fora, sendo elas: “Tradução de letras de músicas: a prática de três versionistas” de Claudio Calabria (2009), que analisou versões em português de canções de língua inglesa com base na correspondência formal e funcional; “O Brasil de Tom Jobim na voz de Frank Sinatra: um estudo sobre tradução, música e cultura” de Marina Maximiano (2012), que observou o papel da tradução de canções na formação de identidades culturais e as escolhas tradutórias em dezesseis versões de canções bossanovistas compostas por Tom Jobim e parceiros; “*Pare, Olhe, Escute*: Sandra de Sá traduz os sucessos da Motown:

um olhar sobre as traduções de clássicos da *black music* estadunidense” de Claudia Medeiros (2017), que analisou as escolhas tradutórias de seis canções da *black music* estadunidense que fizeram parte do álbum *Pare, Olhe, Escute*, de Sandra de Sá; “As 12 traduções de ‘Hércules’: a trilha sonora da animação da Disney nos contextos brasileiro e português” de Giovanna Castro (2017), que analisou as seis canções da animação *Hércules* a fim de estabelecer se houve influência do polissistema estadunidense sobre o mito clássico e das culturas clássica, estadunidense, brasileira e portuguesa sobre as traduções; “Análise de tradução de música da Disney: as prioridades das duas eras mais conhecidas” de Gabriella Bulgarelli (2021), que analisou a evolução da tradução em duas eras diferentes da Disney, comparando as prioridades nas escolhas tradutórias.

Esta pesquisa tem como objetivo geral analisar as onze canções de *O Estranho Mundo de Jack* e suas traduções para o português brasileiro, a fim de observar se foram empregados os elementos de acordo com o que se espera para uma animação de fantasia infanto-juvenil. Já os objetivos específicos são analisar as estratégias de tradução empregadas na dublagem do filme (GIOVANNI, 2008), os conceitos de combinação prosódica, semântico-reflexiva e poética presentes nas canções (FRANZON, 2008) e a sincronia labial, cinésica e a isocronia na dublagem das canções (CHAUME, 2012).

A pesquisa usa como base a Teoria dos Polissistemas de Even-Zohar (1990), para refletir sobre a posição central ou periférica desta animação no polissistema fílmico brasileiro; as estratégias de tradução de canções em musicais de Giovanni (2008), que identifica as escolhas tradutórias de traduzir – ou não – parcialmente ou totalmente as canções; a classificação de tradução de canções proposta por Franzon (2008), para analisar as escolhas feitas na tradução de acordo com a melodia, a estrutura e a expressão; e a teoria de Tradução Audiovisual para dublagem de Chaume (2012), para analisar o sincronismo mantido ou desrespeitado na tradução para dublagem.

A metodologia utilizada é a metodologia qualitativa, de acordo com Bryman (1998 *apud* LACERDA, 2016), que consiste em analisar os dados a partir da perspectiva interpretativa do pesquisador, levando em conta o contexto, sem a coleta de dados quantitativos.

Espera-se demonstrar, em relação à adaptação musical, que o tradutor optou por traduzir completamente as canções e utilizar estratégias que possibilitaram letras cantáveis de forma natural, mantendo os principais elementos presentes nas canções que as contextualizam, e, em relação às especificidades audiovisuais, que o tradutor manteve a sincronia, principalmente a labial e a isocronia, por ser uma parte essencial da dublagem, criando, dessa forma, um produto final adequado para o público-alvo da animação.

O primeiro capítulo apresentará a explicação da técnica de animação em *stop motion*, sua origem e um breve panorama de sua utilização em filmes estadunidenses e brasileiros, assim como uma apresentação do objeto de estudo. O segundo capítulo conterà o aporte teórico que será utilizado na análise, expondo a Teoria dos Polissistemas de Even-Zohar (1990), as estratégias tradutórias em musicais propostas por Giovanni (2008), os conceitos sobre tradução de canções de Franzon (2008) e a teoria de tradução audiovisual para dublagem de Chaume (2008). O terceiro capítulo explicará a metodologia que será utilizada e conterà as análises das onze canções de acordo com o aporte teórico exposto anteriormente. Por fim, o último capítulo mostrará as considerações finais, com os resultados obtidos e a conclusão, com base na análise utilizada neste trabalho.

CAPÍTULO I – FILMES EM *STOP MOTION*

Neste capítulo, será feita uma breve apresentação da técnica de animação *stop motion*, começando com uma explicação da técnica e de suas particularidades, seguindo com a história de origem e um breve panorama dessa técnica sendo utilizada em animações nos Estados Unidos e no Brasil e, por fim, sua utilização no filme *O Estranho Mundo de Jack*.

A escolha do trabalho pela animação em *stop motion* se mostra relevante em um cenário em que há muitas obras do tipo e que conta com uma produção fílmica em constante expansão, também no Brasil, onde vem crescendo e ganhando destaque. O país reúne vários estúdios e animadores talentosos e importantes para a técnica, colaborando para o desenvolvimento de animações em *stop motion* tanto no Brasil quanto no mundo.

A técnica *stop motion* é muito utilizada em estúdios pelo mundo, tendo admiradores por diversas razões, e vem se aprimorando durante os anos, combinando trabalho artesanal e tecnologia. Em resumo, ela consiste em fotografar cada movimento de um objeto para criar a impressão de continuidade, como será visto a seguir.

1.1 A TÉCNICA *STOP MOTION*

Filmes de animação em *stop motion* fazem sucesso entre crianças e adultos, às vezes apenas pela história, mas muitas vezes também pela complexidade da técnica, que causa grande fascínio e reúne muitos admiradores, mostrando também a preferência por animações que imitam o espaço tridimensional (OLIVEIRA, 2010). Por ser utilizada no filme *O Estranho Mundo de Jack*, objeto de estudo deste trabalho, é interessante expor essa técnica para o conhecimento do leitor e, ao final, para perceber uma possível dificuldade em alcançar a sincronia em alguns momentos das canções.

A técnica utilizada para criar uma animação em *stop motion* consiste em tirar fotografias de objetos tridimensionais – como marionetes, massas de modelar, miniaturas ou esculturas – em diferentes posições, criando a ilusão de movimento ao serem exibidas em sequência em um curto espaço de tempo (DECCACHE-MAIA; GRAÇA, 2014). É uma técnica muito demorada que envolve conhecimentos técnicos em fotografia, cinema, anatomia, roteiro, direção e montagem para ter um produto final bem feito.

Segundo Guimarães e Gino (2014), apesar de haver produções anteriores, o início do cinema ficou marcado com a exibição do cinematógrafo dos irmãos Lumière em 1895. Em 1892, houve a primeira projeção do Teatro Óptico por Emile Reynaud, um desenvolvimento da exibição de Brinquedos Ópticos que permitia a sequência de cenas de narração com imagens animadas – avanço que levou à possibilidade da animação. Com isso, anos mais tarde, o cinema de animação se desenvolveu com desenhos registrados quadro a quadro, principalmente com cenas cotidianas ou cômicas. Em 1897, Georges Méliès começou uma produção criativa e inovadora, utilizando recursos simples, mas com possibilidades expressivas, como a trucagem – parar a filmagem e continuar após uma substituição. Ele criou também uma propaganda com a manipulação de blocos de madeira, mas que não é considerada *stop motion* porque não conta uma história. Em 1898, James Stuart Blackton e Albert E. Smith usaram a trucagem para contar uma história com brinquedos do *Humpty Dumpty Circus*, criando a primeira animação em *stop motion* de que se tem registro, segundo a definição de a técnica ser feita com objetos tridimensionais. Em 1902, Segundo de Chomón criou efeitos visuais para animações e filmes com personagens articulados e, em 1906, lançou *Le Théâtre de Petit Bob* com uma técnica mais refinada que a de Méliès. Em 1910, Starewicz começou a pesquisar materiais e recursos para ajudar na sustentação e movimentação de bonecos específicos para o registro quadro a quadro, sendo o pioneiro no desenvolvimento de personagens tridimensionais para animação.

Também em 1910, as bases da indústria cinematográfica foram estruturadas no ocidente: os diretores dessa época tinham uma formação geral em artes e, portanto, tinham conhecimentos de pintura, escultura e teatro de marionetes, e esses conhecimentos influenciaram o cinema e a produção dos bonecos de animação. Com a produção industrial, houve uma aceleração na produção fílmica, algo que o *stop motion* não conseguiu acompanhar, sofrendo uma queda na produção, mas ainda se desenvolvendo.

De acordo com Guimarães e Gino (2014), o efeito mais esperado em uma animação *stop motion* é a ilusão de ter um personagem vivo e não um boneco. A partir da década de 1970, a técnica sofreu outra queda devido ao desenvolvimento tecnológico; fatores como o aumento na velocidade de reprodução e de disseminação de imagens, a animação 3D digital¹, a redução de profissionais, a construção de objetos e a compra de materiais tornavam o processo de técnicas digitais mais barato e mais rápido, com um resultado digital mais verossímil. Entretanto, na década de 1990, houve um avanço na técnica, pois foram introduzidos recursos digitais no

¹ Refere-se à técnica digital de animação feita com computação gráfica, que utiliza modelos tridimensionais para criar a ilusão de movimento.

processo de *stop motion*, aperfeiçoando-o e adaptando-o ao mercado da época. Um filme fruto dessa facilitação é *O Estranho Mundo de Jack*, que se destacou trazendo a técnica no meio do sucesso do 3D digital.

Inicialmente feita com desenhos no papel, o desenvolvimento das técnicas de animação bidimensional ocorreu simultaneamente com a criação do *stop motion*. Em 1902, durante a gravação de um filme em que a câmera apresentou um defeito, Georges Méliès descobriu que podia criar efeitos com o recurso de parar e voltar a gravar cenas com objetos; ele nomeou a técnica como *stop-action*, e ela consistia no princípio básico do *stop motion* (OLIVEIRA, 2010). Após isso, foram feitas outras obras utilizando esta técnica de fotografar objetos, movê-los um pouco e fotografá-los novamente, incluindo o famoso curta-metragem de Ladslas Starewicz, *Cameraman's Revenge* (1912), que foi animado com os corpos de insetos reais.

Atualmente, a técnica é produzida com ajuda de tecnologias digitais, mantendo o estilo artesanal dos personagens e/ou dos cenários e criando um produto com menor custo de produção e maior qualidade. Com isso, a técnica de *stop motion* tem ótimo resultado, considerando o custo de produção e o lucro, conforme observa Oliveira (2010): “a utilização de *softwares* digitais para tratamento e captação das imagens possibilita um tipo de ajuste mais preciso na manipulação dos bonecos ou objetos animados, gerando movimentos mais fluidos e naturais” (OLIVEIRA, 2010, p. 75-76).

No cenário brasileiro, o primeiro filme longa-metragem utilizando a técnica *stop motion* com bonecos foi *Minhocas* (2013), dirigido por Paolo Conti e Arthur Nunes. O filme foi produzido a partir do curta-metragem premiado de 2006 que mostra a aventura de uma minhoca fora da terra.

A seguir, será apresentado um resumo e características estéticas da animação *O Estranho Mundo de Jack*, e será brevemente discutida a produção e a recepção do filme.

1.2 O ESTRANHO MUNDO DE JACK

Sendo considerada uma das obras-primas de Tim Burton, vários fatores contribuíram para que *O Estranho Mundo de Jack* fosse um filme de sucesso: o envolvimento de Tim Burton na produção, a combinação da técnica de *stop motion* com recursos digitais e a paixão generalizada dos espectadores pelo tema *Halloween*.

Usada em produções até hoje, a técnica de *stop motion* é bastante utilizada pelos estúdios Disney, Pixar e Laika. Atualmente, Tim Burton é um dos cineastas estadunidenses mais conhecidos pela utilização do *stop motion*, com uma estética que remete ao estilo gótico. No universo de Burton, é comum perceber o contraste entre dois mundos, um normal e um sobrenatural, que pode ser observado também através da diferença da paleta de cores (MORAIS *et al.*, 2018). No filme *O Estranho Mundo de Jack*, uma das obras-primas de Burton, a Cidade do Halloween é apresentada com cores fortes e escuras, enquanto a Cidade do Natal possui cores alegres e claras – como a neve branca.

Como já foi mencionado, de acordo com Oliveira (2010), a admiração por filmes produzidos com a técnica do *stop motion* resulta do interesse por animações em espaço tridimensional, pelo uso de recursos tradicionais e pelo caráter artesanal, além de apresentar um resultado satisfatório na relação custo/lucro.

A história do filme *O Estranho Mundo de Jack* foi desenvolvida a partir de um poema de mesmo nome escrito por Tim Burton na década de 1980, no qual havia apenas três personagens. A animação conta a história de Jack Esqueleto, que vive na Cidade do Halloween com outros monstros. Ele é considerado o Rei do Halloween, mas está cansado da mesma rotina todo ano. Andando pela floresta, ele encontra árvores com portas em formatos diferentes e entra na que tem o formato de uma árvore de Natal. Dentro da Cidade do Natal, Jack fica encantado com todos os costumes e enfeites natalinos; então, ele apresenta o seu entendimento sobre a festa para os habitantes da sua cidade, na esperança de fazer uma comemoração diferente naquele ano. Entretanto, os habitantes da cidade não compreendem o espírito natalino e criam presentes e enfeites assustadores. Jack, também sem entender o significado da comemoração e obcecado em fazer seu próprio Natal, encarrega um trio de crianças para sequestrar o Papai Noel, ou como Jack o chama “Papai Cruel”, mas elas o entregam para o Monstro Verde, um bicho-papão que coloca a vida do bom velhinho em risco. Já na véspera de Natal, Sally, que é apaixonada por Jack, tenta impedi-lo, mas sem sucesso: ele sai pelo mundo entregando os presentes assustadores e acaba aterrorizando as crianças. Decepcionado com o fracasso da comemoração, ele afirma ter novas ideias para o próximo Halloween e se dispõe a salvar o Natal. Por fim, Jack confronta o Monstro Verde e resgata Papai Noel, que vai embora sem ressentimentos com os habitantes da Cidade do Halloween.

CAPÍTULO II – APORTE TEÓRICO

Neste capítulo, serão abordadas brevemente as teorias de tradução usadas como aporte teórico para a análise presente neste trabalho. São elas: a Teoria dos Polissistemas de Even-Zohar (1990), as estratégias de tradução de musicais de Giovanni (2008), a classificação da tradução de canções de Franzon (2008) e a teoria de Tradução Audiovisual para dublagem de Chaume (2012). Essas teorias foram escolhidas para analisar as canções com o objetivo de observar as decisões tradutórias e seus resultados no produto final, a dublagem da animação *O Estranho Mundo de Jack*.

2.1 A TEORIA DOS POLISSISTEMAS

A primeira teoria importante para a análise que será feita neste trabalho é a Teoria dos Polissistemas, proposta por Even-Zohar (1990), que compreenderá o sistema fílmico dentro do polissistema cultural brasileiro.

Essa teoria consiste em um modelo dividido em sistemas, que podem se sobrepor, compartilhar interseções e englobar outros sistemas, formando um polissistema. Tomando a cultura como um polissistema, ela é formada por outros (poli)sistemas, sendo dois deles o cinema e a literatura, que por sua vez contêm outros (poli)sistemas, como, no caso da literatura, a literatura nacional e a literatura traduzida, esta foco de Even-Zohar em seus estudos. Considerando que a tradução permeia esse vasto polissistema cultural, afetando também outros sistemas, como o fílmico e o musical, este trabalho irá se concentrar no subsistema de tradução audiovisual no sistema fílmico em sua interseção com o sistema musical, inseridos no polissistema cultural, ambos de grande relevância para o objeto de estudo – a tradução para o português brasileiro das canções de *O Estranho Mundo de Jack*, contribuindo com temas atuais para os Estudos da Tradução.

Segundo Even-Zohar (1990), cada sistema pode ocupar uma posição mais central ou periférica dentro de determinado polissistema, dependendo do ângulo do qual se analisa; por exemplo, o polissistema literário estadunidense tem a literatura traduzida em uma posição mais periférica (EVEN-ZOHAR, 1990), dependendo do gênero e foco da análise, como será explicado adiante. Além disso, elementos que ocupam diferentes sistemas podem ocupar

posições centrais ou periféricas, dependendo das forças que atuam sobre eles, sejam de natureza estética ou ideológica.

Em seu texto *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem* (1990), Even-Zohar levanta um questionamento acerca da falta de pesquisa sobre o tema, da falta de informação sobre a função da tradução para uma literatura e da existência da literatura traduzida como um sistema literário. Sobre a relação entre obras traduzidas, ele observa que estas são importadas de outras literaturas, extraídas de seu contexto de origem:

obras traduzidas se correlacionam em pelo menos duas maneiras: (a) seus textos fonte são selecionados pela literatura alvo, os princípios de seleção nunca sendo não correlacionáveis com os co-sistemas nativos da literatura alvo [...]; e (b) elas adotam normas, comportamentos e políticas específicas – em resumo, em seu uso do repertório literário – o que resulta das relações com os outros co-sistemas nativos.² (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 46)

Logo, para o autor, a literatura traduzida deve ser estudada no âmbito dos estudos de polissistemas literários, pois é considerada um sistema integral e ativo dentro do polissistema da literatura. Como já mencionado, esse sistema, como os outros, se torna central ou periférico de acordo com os polissistemas específicos sob estudo. Seguindo esse pensamento, tem-se que filmes traduzidos e tradução audiovisual também devem ser estudados como sistemas dentro do polissistema fílmico, como no caso deste trabalho.

De acordo com Even-Zohar (1990), a literatura traduzida ocupar uma posição central no polissistema literário significa ajudar a moldar o centro desse polissistema, por ser uma força inovadora. Porém, não há uma separação clara entre literatura original e traduzida. Os polissistemas se modificam: novos modelos e características surgem e tomam o lugar de outros já estabelecidos; com essas mudanças, a tradução pode se tornar um meio para criar o novo conjunto. Para Even-Zohar (1990), é claro que os princípios usados para selecionar textos a serem traduzidos têm como base o polissistema de chegada: compatibilidade e papel inovador que podem desempenhar na literatura de chegada.

Há três maneiras principais de uma literatura ocupar a posição central (EVEN-ZOHAR, 1990): a primeira é quando a literatura é jovem e ainda não está consolidada, e, então, a tradução permite levar gêneros textuais que a nova literatura ainda não teve tempo de criar; a segunda é quando a literatura é periférica e/ou fraca, e, nesse caso, ela costuma ter recursos limitados e

² “my argument is that translated works do correlate in at least two ways: (a) in the way their source texts are selected by the target literature, the principles of selection never being uncorrelatable with the home co-systems of the target literature [...]; and (b) in the way they adopt specific norms, behaviors, and policies – in short, in their use of the literary repertoire – which results from their relations with the other home co-systems”; tradução minha.

não conseguir desenvolver um grande alcance, então, a tradução ajuda a preencher o acervo literário, o que pode causar certa dependência; e a terceira é quando há crises ou lacunas em uma determinada literatura, abrindo espaço para obras traduzidas.

Relações hierárquicas estão presentes desde o início das literaturas. Literaturas em posição periférica foram moldadas em maior escala sob uma literatura estrangeira. De acordo com Even-Zohar (1990), a tradução, para literaturas periféricas, é um canal para levar obras para a cultura de chegada e para reorganizar e oferecer alternativas. Há momentos em que modelos já estabelecidos não são bem aceitos pela nova geração, o que gera um “vácuo” literário e torna mais fácil para os modelos estrangeiros entrarem, conseqüentemente a literatura traduzida assume uma posição mais central.

No entanto, a literatura traduzida ocupar um espaço periférico significa que é um sistema periférico dentro de um polissistema (EVEN-ZOHAR, 1990). Nessa situação, a tradução não tem grande influência e é moldada por modelos dominantes; por esse motivo, a literatura traduzida utiliza normas que foram rejeitadas pela literatura já estabelecida no centro, enquanto esta se desenvolve e cria normas e modelos novos. Na posição periférica, o tradutor deve encontrar os melhores modelos secundários prontos para o texto estrangeiro, o que costuma resultar em uma “maior discrepância entre a equivalência alcançada e a adequação prevista”³ (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 51), ou seja, para ele, costuma resultar em uma tradução inadequada.

Um paradoxo extremamente interessante se manifesta aqui: tradução, em que novas ideias, itens e características podem ser introduzidos em uma literatura, torna-se um meio para preservar o gosto tradicional. [...] quando a literatura traduzida, depois de ter assumido uma posição central e inserido novos itens, logo perde contato com a literatura nativa original, a qual continua mudando e, portanto, torna-se um fator de preservação de repertório inalterado.⁴ (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 49)

Ou seja, embora possa surgir como um modelo revolucionário, a literatura traduzida acaba perdendo o contato com a literatura nativa e passa a ser conservadora, evitando qualquer tipo de mudança nas obras.

Assim, a teoria de Even-Zohar (1990) considera ainda que a literatura traduzida, seja um sistema central ou periférico, nem sempre está completamente em um sistema, pois ela contém camadas. Ou seja, a literatura traduzida está dividida em camadas e, enquanto uma

³ “a greater discrepancy between the equivalence achieved and the adequacy postulated”; tradução minha.

⁴ “A highly interesting paradox manifests itself here: translation, by which new ideas, items, characteristics can be introduced into a literature, becomes a means to preserve traditional taste. [...] when translated literature, after having assumed a central position and inserted new items, soon lost contact with the original home literature which went on changing, and thereby became a factor of preservation of unchanged repertoire”; tradução minha.

camada pode ocupar uma posição central, outra pode ocupar uma posição periférica. Para o autor, a literatura traduzida derivada de uma literatura fonte importante está propensa a ocupar uma posição central, quando há grande interferência, até ditando critérios inovadores para outros modelos de literatura traduzida.

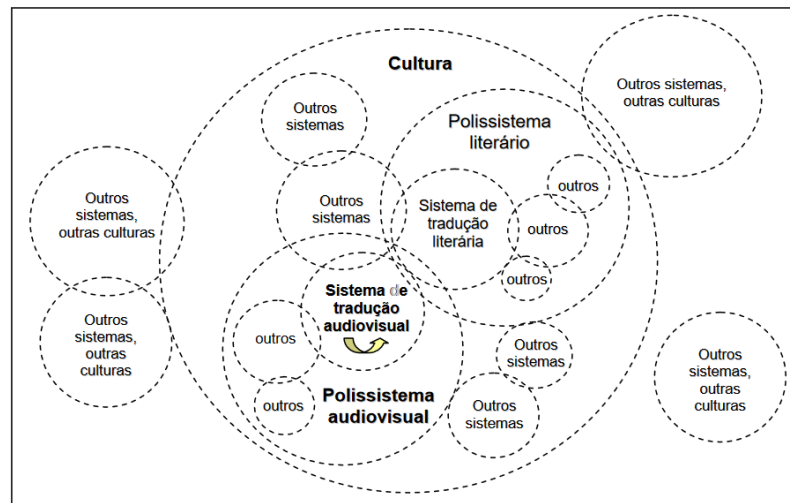
Há pouco material de estudo para se chegar a conclusões acerca das chances de a literatura traduzida ocupar uma determinada posição em uma determinada cultura. Entretanto, as pesquisas estadunidenses sobre o tema indicam que a literatura traduzida costuma ocupar uma posição periférica nos Estados Unidos. O autor acredita que a longo prazo nenhum sistema possa ficar em constante estado de crise, embora ele reconheça que alguns polissistemas possam manter esse estado por um longo tempo. Ainda, os polissistemas são estruturados de maneiras diferentes, assim como as culturas (EVEN-ZOHAR, 1990).

Em síntese, Even-Zohar (1990) conclui que o status socio-literário da tradução e a própria prática de traduzir são dependentes da posição ocupada no polissistema e vê a tradução como uma atividade dependente das relações estéticas e ideológicas dentro de um certo sistema cultural.

Com base no que foi explicado, de acordo com o objeto deste trabalho, faz-se necessária a explicação também do polissistema audiovisual, com ênfase no subsistema fílmico. Carvalho (2005) adapta os conceitos da Teoria dos Polissistemas para incluir a tradução audiovisual e defende “o polissistema audiovisual como também estando inserido no polissistema cultural, compartilhando seu espaço com o polissistema literário e os outros sistemas que compõem a cultura” (CARVALHO, 2005, p. 68). Assim, o polissistema audiovisual também é organizado em camadas e também está sujeito à ação de várias forças que atuam e interagem dentro do sistema, determinando, por exemplo, a produção e a distribuição do material audiovisual.

A autora, porém, observa que, assim como a literatura traduzida, o polissistema de tradução audiovisual faz parte de uma hierarquia, mas também contém elementos próprios, como normas e modelos. Para melhor ilustrar essa relação entre os sistemas, Carvalho (2005) utiliza a seguinte representação:

Figura 1 – Polissistema audiovisual na representação da Teoria dos Polissistemas



Fonte: Carvalho (2005).

Como é possível observar na Figura 1, a tradução audiovisual está inserida no polissistema audiovisual, mas mantém relações com outros sistemas, como o literário e o fílmico. Para ficar mais claro, pode-se usar o exemplo da tradução para dublagem do filme *O Estranho Mundo de Jack*, que conta uma história originalmente escrita em um poema.

Carvalho (2005) também exemplifica as modalidades de tradução audiovisual, como a dublagem, o *voice over*, a legendagem, o *surtitling* e o *closed caption*. Para a análise presente neste trabalho, o foco será a dublagem, tida como um subsistema dentro do sistema fílmico musical, também um subsistema.

Neste trabalho, será utilizado o estudo de polissistemas como base para analisar a tradução audiovisual voltada para a dublagem e será observado o tratamento dado aos filmes musicais que têm suas canções dubladas para a língua alvo, nesse caso, para o português brasileiro.

2.2 AS ESTRATÉGIAS TRADUTÓRIAS EM FILMES MUSICAIS

A próxima teoria utilizada na análise é de Giovanni (2008), que propõe as estratégias tradutórias que o tradutor deve escolher para realizar o trabalho em filmes musicais. Elena Di Giovanni (2008) analisou o papel de diferentes estratégias de tradução para o italiano através da recepção de musicais estadunidenses dos anos 1950 a 1970. Em seu texto, ressalta que esse

gênero musical é muito pouco estudado, mas que, além da superfície “glamurosa”, há múltiplas e complexas camadas.

Dyer afirma que o entretenimento, na forma de filmes musicais estadunidenses, tem uma ‘especificidade cultural e histórica’ e que sua complexidade é frequentemente negligenciada, nos EUA e demais países, porque qualquer análise do gênero tendeu a focar unicamente nos seus ‘sinais representacionais’, ignorando os componentes não-representacionais.⁵ (GIOVANNI, 2008, p. 296)

De acordo com Giovanni (2008), com o desenvolvimento do gênero musical, foi criado um estilo de apresentação que visava ao contato direto entre audiência e atores, o que levou ao sucesso do gênero pelo mundo, uma vez que os atores deveriam encantar e criar conexão com o público através da identificação com personagens baseados na realidade, que experienciavam sofrimento e alegria. Com isso, os musicais criaram seu próprio nicho entre os outros gêneros, com sua expressão artística e cultural. Após a II Guerra Mundial, o gênero alcançou seu auge em estrutura, narrativa e criatividade com uma combinação complexa entre melodia, dança, música e diálogo, criando a ilusão de espontaneidade. No entanto, a partir dos anos 1960, o gênero musical sofreu com a competição de outros gêneros e perdeu “seu inovador poder de expressão”⁶ (GIOVANNI, 2008, p. 298).

Em seguida, a autora ressalta que as propriedades combinatórias de unidades e elementos formam a linguagem dos musicais, e essas particularidades influenciam na recepção do filme original e traduzido; logo, a tradução deveria priorizar as unidades complexas de sentido em vez de fatores puramente econômicos. Para Giovanni (2008, p. 298), os musicais são compostos por elementos expressivos complexos, e “o componente verbal é muito difícil de ser isolado dos componentes não verbais e, portanto, só é traduzível em relação aos outros elementos complexos”⁷. Ela, então, apresenta os três componentes mais relevantes, que serão explicados brevemente a seguir.

Em primeiro lugar, *musical number*, unidade básica da linguagem do gênero que está presente em todos os filmes da categoria, pode evidenciar o clímax da história, definir características de personagens, expressar emoções e descrever o clima do enredo. Além disso, quando há vocalização, também há elementos verbais que podem estar incluídos nos diálogos

⁵ “Dyer points out that the entertainment, in the form of the American film musical, has ‘cultural and historical specificity’ and that its complexity is often neglected, in the USA and beyond, because any evaluation of the genre has tended to focus solely on its ‘representational signs’, ignoring the non-representational components.”; tradução minha.

⁶ “its innovative power of expression”; tradução minha.

⁷ “the verbal component is very difficult to isolate from the non-verbal ones and, therefore, is only translatable in relation to the other complex components”; tradução minha.

ou representar os pensamentos dos personagens. Em segundo lugar, *star persona* garante a percepção adequada da linguagem do filme e do sentido de cada unidade (GIOVANNI, 2008). Em terceiro lugar, *duality*, a qual afeta a estrutura das performances, a percepção dos atores e a função de todos os elementos; consiste em segmentos em pares sendo o centro da narrativa.

Em seguida, a autora apresenta as quatro principais estratégias utilizadas na tradução de filmes musicais americanos para o italiano, sendo elas dublagem, legendagem, tradução mista e tradução parcial. A tradução parcial era a estratégia mais comum durante a pesquisa de Giovanni (2008) e consiste em dublar os diálogos e deixar as músicas sem tradução como se não fossem importantes para o desenvolvimento da história, o que acaba criando interrupções na narrativa. Vários fatores influenciam essa decisão na distribuição – e consequente recepção – do filme, especialmente fatores econômicos, mas foi percebido que a tradução parcial não faz jus ao filme original e à expectativa do público. A tradução mista consiste em dublar os diálogos e legendar as músicas. Dessa maneira, as músicas são apreciadas no idioma original e as legendas contribuem para a recepção positiva do filme. Essa estratégia inovadora e de baixo custo se tornou a opção preferida durante o início do século XXI, e um fator que contribuiu com esta decisão foi o lucro obtido com a venda de trilhas sonoras. A dublagem, como uma tradução completa, consiste em traduzir os diálogos e as músicas que serão apresentados pelos dubladores de cada personagem, tendo, assim, um filme completamente dublado. Inicialmente, essa estratégia não fez muito sucesso entre os espectadores italianos, pois eles assistiam como se o conteúdo do filme fosse apenas a história e não consideravam o desenvolvimento da narrativa através das músicas, que moldam a história. Segundo Giovanni (2008, p. 305),

dado que a tradução parcial havia sido a norma para a maioria das importações, as audiências se acostumaram com essa solução específica, mesmo que isso significasse ignorar o sentido transmitido pelas letras, como também a interação das letras com outros componentes da linguagem do gênero.⁸

Outra tradução completa é a legendagem de diálogos e canções, que aumentou com o declínio do gênero musical e, consequentemente, a redução dos investimentos na tradução, entre outros fatores.

A autora, além disso, mostra dois exemplos práticos de tradução e não-tradução e a recepção no contexto italiano, que não serão aprofundados neste trabalho, mas vale ressaltar

⁸ “given that partial translation had been the norm for the majority of imports, the audiences had become accustomed to this particular solution, even if it meant neglecting the meaning conveyed by the lyrics, as well as the lyrics’ interaction with other components of the genre’s language”; tradução minha.

que ela retoma o conceito de invisibilidade do tradutor para explicar que uma tradução audiovisual é bem recebida e mais fluente quando o tradutor é invisível. Ela ainda diz que estratégias adotadas em nível macro influenciam escolhas de nível micro, ou seja, a depender das estratégias decididas pelos distribuidores, o tradutor ficará mais ou menos visível por falta de agentividade para decidir o melhor para o trabalho, e haverá a possibilidade de gerar incongruências, principalmente em um gênero tão complexo quanto o filme musical.

Em vista dos argumentos apresentados por Giovanni (2008), percebe-se que há quatro estratégias básicas para se considerar no momento da tradução – tradução parcial, tradução mista, dublagem completa e legendagem completa –, porém muitas vezes quem toma essa decisão são os distribuidores e/ou produtores, baseando-se no fator econômico, o que influencia as escolhas tradutórias e pode prejudicar o produto final (GIOVANNI, 2008).

Em relação ao filme *O Estranho Mundo de Jack* especificamente, a estratégia utilizada foi a dublagem total de diálogos e canções, para transmitir o sentido das músicas dentro da narrativa e atender às expectativas do público infanto-juvenil, visto que muitas vezes esse público pode ter certa dificuldade em ler as legendas, e a dublagem torna o produto mais acessível. As outras estratégias não devem ser desprezadas, pois a escolha depende do objetivo da tradução e do público alvo, entre outros fatores. No entanto, escolher uma das opções visando somente o fator econômico pode prejudicar a experiência do telespectador, principalmente se for a tradução parcial, porque a falta de tradução das canções gera lacunas na narrativa, que é desenvolvida através da junção de diálogos, canções e, por vezes, danças, e isso resulta em uma apreciação incompleta do filme (GIOVANNI, 2008).

Este estudo contribui para analisar as canções do filme *O Estranho Mundo de Jack* de acordo com a estratégia de dublagem completa de diálogos e canções, considerando a relação entre as cenas de diálogo e as letras das canções e a importância de sua tradução para o entendimento e a apreciação da narrativa do filme, dado que, como já foi mencionado, o público-alvo infanto-juvenil espera uma dublagem completa, por ser um público que não costuma ter o conhecimento necessário da língua estrangeira para entender o filme sem tradução ou costuma ter dificuldade em acompanhar as legendas.

2.3 ESCOLHAS TRADUTÓRIAS NA TRADUÇÃO DE CANÇÕES

Nesta seção, serão apresentadas as estratégias de tradução de canções propostas por Franzon (2008) e os conceitos de combinação prosódica, poética e semântico-reflexiva, que são fundamentais para a análise pretendida neste trabalho. De acordo com Franzon (2008), *canção* pode ser definida por partes de melodia e letra que se adaptam uma à outra com a finalidade de ser cantável; portanto, o ideal seria a tradução de uma canção passar esses três aspectos para a língua alvo, o que é virtualmente impossível. Segundo Franzon (2008, p. 377), “uma tradução musical cantável é inevitavelmente um acordo entre fidelidade à melodia, à letra e à performance”⁹, ou seja, uma tradução musical que segue a semântica com precisão dificilmente será bem cantada na melodia original e uma que segue a melodia se distanciará da letra original. O tradutor, então, deve fazer escolhas tendo em vista o objetivo da tradução. Para o autor, há cinco escolhas iniciais que se deve ter em mente, as quais serão explicadas a seguir. Vale ressaltar que essas opções são distintas apenas na teoria, pois na prática elas podem ser usadas sozinhas ou combinadas.

A primeira escolha é deixar a música sem tradução, visto que o tradutor – ou o produtor – pode decidir se a tradução é necessária ou não. Isso costuma acontecer quando a letra não é relevante para a história ou quando a preservação do original assegura autenticidade. A segunda opção consiste em traduzir a letra da canção, mas sem levar em conta a melodia, e costuma acontecer quando se espera que o telespectador esteja ciente da música original e do arranjo. Essa escolha pode ser feita se o foco da tradução for transmitir a informação presente na letra, portanto, as características músico-poéticas não precisam ser traduzidas. A terceira opção é escrever novas letras para a melodia original, ou seja, priorizar a melodia em vez da informação. Costuma-se usar a letra original de modelo para a rima e a ideia, mas sem traduzir diretamente. A quarta escolha que pode ser feita é traduzir a letra e adaptar a melodia baseada nela, o que é ideal se a informação contida na letra for mais importante que a melodia e a música ainda precisar ser cantável.

Algumas maneiras de fazer esses ajustes, conforme Franzon (2008), são dividir, unir ou adicionar notas e dividir ou criar melismas. O autor completa que, “se essas mudanças não afetarem o ritmo ou atrapalharem o arranjo paralelo das frases musicais, elas dificilmente serão notadas”¹⁰ (FRANZON, 2008, p. 384). Vale ressaltar que um pré-requisito para essa mudança é o cliente que usará a tradução pedir para alterar a música. A quinta e última opção é adaptar

⁹ “a singable song translation is inevitably a compromise between fidelity to the music, lyrics and performance”; tradução minha.

¹⁰ “if such changes do not affect the rhythm or disturb any parallel arrangement of musical phrases, they may hardly be noticed”; tradução minha.

a tradução à música, isto é, em alguns casos, é muito complicado mudar a melodia ou o contrato não permite a alteração, mas, mesmo assim, o cliente exige uma tradução funcionalmente equivalente; então, o tradutor utiliza artifícios como aproximar, parafrasear, apagar ou adicionar ao texto fonte (FRANZON, 2008). Segundo o autor,

é evidente que uma análise da fidelidade de uma tradução cantável não deve ser muito baseada em comparação palavra-por-palavra, mas em adequação contextual. Uma tradução cantável deve encaixar na melodia e na situação em que será cantada, mesmo quando tenta se aproximar do texto fonte tanto quanto necessário ou possível. Questões contextuais como a intenção dramática, o registro adequado ou o estilo da linguagem, até mesmo uma possível encenação, serão relevantes nestes casos.¹¹ (FRANZON, 2008, p. 388-389)

A quinta opção apontada por Franzon (2008) foi a utilizada no objeto de estudo deste trabalho, *O Estranho Mundo de Jack*, visto que não é possível mudar a melodia e/ou as imagens em um filme dublado e, além disso, a tradução precisa encaixar no movimento labial mostrado na tela. Com essa escolha, argumenta-se que se prioriza a funcionalidade e a performance para uma tradução cantável e que respeita a canção original em termos de melodia, função e sentido.

Seguindo as três últimas opções – escrever letras novas, adaptar a melodia ou adaptar a tradução para a melodia –, pode-se ter uma tradução de música cantável, mas, estendendo a discussão, alguns aspectos músico-lexicais também são importantes para atingir esse objetivo. Conforme Franzon (2008), uma música tem três propriedades principais, sendo elas: melodia, estrutura harmônica e impressão de sentido. Serão apresentadas a seguir as combinações prosódica, poética e semântico-reflexiva para demonstrar a maneira como a letra e a melodia atuam juntas para alcançar determinada audiência. Para Franzon (2008), essa categorização é funcional, pois mostra que a canção define a prosódia, influencia as escolhas estilísticas e acrescenta o valor semântico à letra.

A combinação prosódica pode aparecer através de elementos como contagem silábica, ritmo, entonação e tonicidade e pode ser observada através da melodia, quando a letra da música é compreensível e natural. Segundo Franzon (2008, p. 391), “uma combinação prosódica seria o requisito básico, já que na sua falta pode ser tecnicamente impossível cantar a letra”¹². Para

¹¹ “It is clear that an assessment of the fidelity of a singable translation should be based not so much on word-by-word comparison, but on contextual appropriateness. A singable translation must fit the music and the situation in which it will be performed, even while trying to approximate the source text as much as necessary or possible. Contextual matter such as dramatic intention, suitable register or style of language, even potential staging, will be relevant in these cases”; tradução minha.

¹² “a prosodic match would be the most basic requirement, since in its absence it may technically be impossible to sing the lyrics”, tradução minha.

alcançar a combinação prosódica é preciso que as sílabas correspondam com o original, o que também é um requisito para a cantabilidade, e que a tradução mantenha o ritmo e a tonicidade.

Já a combinação poética pode ser vista nas rimas, na segmentação de versos e estrofes e posição de palavras-chave. Ela é alcançada através da estrutura harmônica da música que, quando combinada com a melodia, prende a atenção da audiência. Essa combinação depende da combinação prosódica, pois, se a contagem de sílabas for muito diferente, dificilmente a música poderá ser cantada. Ainda, a rima não é o único condutor da função poética, sendo o paralelismo sintático também muito importante.

Por último, a combinação semântico-reflexiva é sobre expressão: letra combinando com a melodia e refletindo o sentimento que ela passa, isto é, uma melodia feliz ser acompanhada de uma letra feliz. Ela é observada através da história, expressão dos personagens e imagens do filme. Ela pode ser alcançada observando o movimento musical e o foco da canção a fim de se obter uma execução expressiva. Porém, a combinação semântico-reflexiva pode ser sacrificada de vez em quando, pois, segundo Franzon (2008, p. 396), “para que a reflexividade semântica entre melodia e letra seja registrada, as combinações prosódica e poética deveriam comunicar as palavras, e essas duas podem ser suficientes para que a letra alvo *pareça* cantável”¹³.

Levando em consideração os conceitos apresentados, percebe-se que o tradutor pode escolher entre estratégias – combinadas ou separadas – para chegar ao seu objetivo, e o principal fator influenciador na escolha costuma ser o modo de apresentação da tradução. Diante disso, tradutores para diferentes tipos de mídia tendem a preservar diferentes aspectos da música fonte e essa variedade de escolhas que podem ser feitas demonstra que há várias opções para se atingir a cantabilidade.

Considerando o filme *O Estranho Mundo de Jack*, que exige uma tradução cantável para os espectadores brasileiros – assim como o original entrega para os espectadores estadunidenses –, o tradutor escolheu adaptar a tradução à música, mantendo a melodia sem alterações e a semântica bem próxima do original, para garantir a funcionalidade e uma performance cantável. Para atingir esse objetivo, o tradutor também pôde se apoiar nas imagens do filme, como será visto na análise.

¹³ “for a semantic reflexivity between music and lyrics to register at all, it would need the prosodic and poetic match to communicate the words, and the latter two might be enough to make the target lyrics *appear* singable”, tradução minha.

Em relação aos aspectos músico-lexicais, o capítulo de análise mostrará como as três propriedades são importantes – melodia, estrutura harmônica e impressão de sentido – para alcançar a audiência com uma tradução funcional. Serão observados contagem silábica, tonicidade e ritmo para analisar a combinação prosódica; rimas, segmentação de versos e estrofes e posição de palavras-chave para analisar a combinação poética; e expressão dos personagens, humor e elementos imagéticos para analisar a combinação semântico-reflexiva. Será observado, também, de acordo com Franzon (2008), que a combinação semântico-reflexiva pode ser sacrificada em alguns momentos para preservar a combinação prosódica.

A seguir, serão discutidas algumas especificidades que compõem a tradução para dublagem de um filme de animação, considerando o objetivo da tradução.

2.4 TRADUÇÃO AUDIOVISUAL: DUBLAGEM

Conforme foi discutido, a dublagem completa de diálogos e canções é uma das estratégias de tradução de musicais; dessa forma, será tratada a influência que a dublagem, uma das modalidades da Tradução Audiovisual (TAV), tem nas escolhas tradutórias, considerando as especificidades dessa modalidade de tradução.

A tradução audiovisual é voltada para mídias como cinema, televisão e vídeos. Ela é dividida em seis modalidades principais: dublagem, legendagem, *voice over*, *surtitling*, legendagem para surdos e ensurdecidos e audiodescrição. Para este trabalho, somente a dublagem é relevante, visto que o objetivo é analisar a tradução para dublagem das músicas presentes em *O Estranho Mundo de Jack*. Essa modalidade consiste na tradução de um discurso oral para outro discurso oral, em um material audiovisual pré-gravado, eliminando o áudio original. É regida pelo sincronismo labial e tem como um dos objetivos ter um discurso que soa natural. Geralmente é utilizada em mídias de ficção, em obras para o público infantil ou em canais abertos.

Dessa forma, esta monografia também aborda os conceitos de sincronia propostos por Chaume (2012), presentes na tradução audiovisual para dublagem, apresentados em seu livro *Audiovisual Translation: Dubbing* (2012) e explicados a seguir. É preciso prática e treino, além de grande conhecimento da língua alvo, para atingir uma sincronização de qualidade, um dos principais aspectos da tradução para dublagem junto com o discurso oral pré-fabricado

(CHAUME, 2012). O discurso oral pré-fabricado consiste em um roteiro escrito com o intuito de ser interpretado de forma natural, um discurso que não parece que foi escrito, mas sim falado de forma espontânea; contudo, o discurso ainda precisa se adequar às limitações do meio audiovisual e à linguagem exigida pelo tipo de mídia ou pelo “dono” do projeto. Apesar de importante, esse tópico não será abordado de maneira profunda neste trabalho.

A sincronização é um processo na tradução para dublagem que visa a encaixar a tradução para a língua alvo na boca e nos movimentos dos personagens; é um trabalho que exige do tradutor muita criatividade e afastamento do texto fonte para focar na função do texto e no espectador, características essenciais para a tradução audiovisual (CHAUME, 2012). Para criar um texto ideal, nos parâmetros da sincronização, é preciso estar atento a fatores como movimento labial dos atores, pausas, início e fim de falas, vogais abertas e fechadas e até presença de bilabiais. De acordo com Chaume (2012 [2004c]), há três tipos de sincronia, que são explicadas a seguir.

A sincronia labial ou fonética consiste em adaptar a tradução aos movimentos dos lábios dos personagens, principalmente em *close-ups* e *close-ups* extremos. Fatores que devem receber atenção especial são vogais abertas, consoantes bilabiais e labiodentais e finais de sentenças; assim, as falas soarão mais naturais e familiares para o telespectador. Algumas técnicas propostas por Chaume (2012 [2008]) são traduzir a palavra do texto fonte para uma similar na língua alvo, mudar a ordem sintática e omitir ou adicionar elementos.

A sincronia cinésica consiste em corresponder a tradução das falas aos movimentos corporais dos atores, por exemplo, um movimento de cabeça negativo não pode ser acompanhado por uma fala afirmativa (CHAUME, 2012). Os sinais da linguagem corporal devem ser entendidos pela audiência; portanto, quando eles são acompanhados por palavras – muitas vezes redundantes – para se tornarem mais explícitos, o tradutor deve traduzi-las e, quando não são, o tradutor deve decidir se os sinais precisam ser explicitados ou não. As técnicas sugeridas são tradução natural, substituição por expressões ou palavras de outra classe com mesmo valor semântico e repetição, caso o termo esteja enraizado na cultura fonte.

Por fim, a sincronia entre a duração de falas do texto original e falas do texto traduzido é denominada isocronia. Esse é o aspecto mais fácil de ser percebido pelo público e, portanto, é imprescindível que os diálogos do texto alvo tenham a mesma duração que os do texto fonte, ou seja, a fala traduzida não pode estar presente enquanto o ator está com a boca fechada ou

estar ausente enquanto o ator movimenta a boca para falar. As técnicas usadas por tradutores e dubladores para alcançar a isocronia são amplificação e redução do texto traduzido.

Esses três tipos de sincronização levam a uma dublagem que transmite naturalidade ou impressão de realidade, que “consiste na combinação de imagens em movimento, fotografia e ícones verossímeis e diálogos e sons verossímeis”¹⁴ (CHAUME, 2012, p. 69). Neste trabalho, esses conceitos acerca de sincronização serão utilizados para analisar as escolhas tradutórias feitas nas canções da animação *O Estranho Mundo de Jack*, visto que a sincronia é uma parte tão importante quanto a manutenção de aspectos músico-lexicais, principalmente em filmes para o público infanto-juvenil, que costumam ter um caráter mais domesticador e priorizar a naturalidade do discurso, fazendo com que o telespectador esqueça que a obra se trata de uma tradução.

Será argumentado que a sincronia labial e a isocronia receberam considerável destaque no processo de traduzir uma obra audiovisual, visto que são os tipos de sincronização mais perceptíveis pelo público e essenciais para a questão da naturalidade; a sincronia cinésica, apesar de ser também importante, não apresentou muitos exemplos para análise, pois esses elementos da cultura estadunidense não costumam ter discrepância da cultura brasileira, como por exemplo acenos de cabeça e gestos manuais.

¹⁴ “[...] consists of the conjunction of images in motion, credible photography and icons, and credible dialogue and sounds”; tradução minha.

CAPÍTULO III – ANÁLISE

Neste capítulo, será explicada a metodologia e será feita a análise dos dados, observando as contribuições de Giovanni (2008), Franzon (2008) e Chaume (2012).

3.1 METODOLOGIA

A metodologia utilizada neste estudo é a qualitativa, que consiste em coletar e analisar os dados a partir da perspectiva interpretativa do pesquisador, sem investigar os dados de natureza numérica. Nessa metodologia, busca-se descrever detalhadamente o objeto levando em conta também o contexto em que ele está inserido. Assim sendo, o foco do pesquisador que utiliza a metodologia qualitativa deve ser descrever o objeto de análise, compreender o contexto em que ele está inserido e analisar como os conceitos surgem a partir dos dados (BRYMAN, 1998 *apud* LACERDA, 2016).

Essa metodologia foi escolhida para satisfazer o objetivo deste trabalho, analisando as canções do filme *O Estranho Mundo de Jack* com o apoio das teorias de Giovanni (2008), Franzon (2008) e Chaume (2012). O objeto de análise escolhido foi a tradução das onze canções do filme *O Estranho Mundo de Jack*, cujas letras, assim como seus títulos, foram coletadas de sites na internet e conferidas no filme, o qual pode ser assistido atualmente na plataforma Disney+. As canções estão dispostas adiante em quadros com original e tradução lado a lado, com os versos numerados, o esquema rímico ao lado de cada verso correspondente, para facilitar a visualização da comparação e a análise, e as rimas internas marcadas em negrito. Em algumas canções, também há segmentos falados que foram excluídos dos quadros, por não comporem as partes cantáveis que serão submetidas à análise de acordo com a classificação proposta por Franzon (2008).

Os elementos presentes nas letras – em inglês e em português brasileiro – serão observados de acordo com as combinações prosódica, poética e semântico-reflexiva (FRANZON, 2008); a seguir, a tradução será analisada quanto a aspectos audiovisuais verificando-se a sincronia labial, cinésica e isocronia (CHAUME, 2012); e, ao final do capítulo, após a análise de cada canção, será feita uma análise geral de todas as músicas utilizando as estratégias de tradução de musicais (GIOVANNI, 2008).

Espera-se que os dados mostrem resultados comprovando que as canções são adequadas para o público-alvo infanto-juvenil, sendo cantáveis de forma natural para o público brasileiro, considerando a dublagem em um filme animado que prioriza aspectos funcionais.

3.2 JÁ É HALLOWEEN

A primeira canção é *Já é Halloween (This is Halloween)*, canção introdutória para apresentar o tema do filme. Os monstros da cidade cantam essa música após o fim da festa, mostrando como é o Halloween e já deixando claro o papel de Jack, o personagem principal, no evento. A música é apresentada no quadro abaixo, com a versão original e respectiva tradução lado a lado e com os versos numerados, conforme análise a seguir:

Quadro 1 – Já é Halloween

1	Boys and girls of every age	A	Ei crianças, venham ver!	A
2	Wouldn't you like to see something strange?	A	Algo estranho vai acontecer	A
3	Come with us, and you will see	B	E quem nos acompanhar	B
4	This, our town of Halloween	B	Com certeza vai se assustar	B
5	This is Halloween , this is Halloween	B	É o Halloween , é o Halloween !	C
6	Pumpkins scream in the dead of night	C	Os fantasmas vão passear	B
7	This is Halloween , everybody make a scene	B	É o Halloween , todo mundo canta assim	C
8	Trick or treat till the neighbors gonna die of fright	C	Assustar os vizinhos e então se mandar	B
9	It's our town, everybody scream	B	Sem chorar, pois não é o fim	C
10	In this town of Halloween	B	Começou o Halloween	C
11	I am the one hiding under your bed	D	Eu te assusto debaixo da cama	D
12	Teeth ground sharp and eyes glowing red	D	Posso até puxar seu pijama	D
13	I am the one hiding under your stairs	D	Eu te assusto debaixo da escada	E
14	Fingers like snakes and spiders in my hair	D	Cobras e aranhas, dá só uma olhada	E
15	This is Halloween, this is Halloween	B	É o Halloween, é o Halloween!	C
16	Halloween! Halloween! Halloween! Halloween!	B	Halloween! Halloween! Halloween! Halloween!	C
17	In this town we call home	E	Este é o lugar	B
18	Everyone hail to the Pumpkin song	E	Onde os monstros vão te pegar	B
19	In this town , don't we love it now ?	F	Venha aqui , não tente fugir	F
20	Everybody's waiting for the next surprise	C	Todo mundo espera pra se divertir	F
21	Round that corner, man , hiding in the trash can	G	Na escuridão , escondido num latão	G
22	Something's waiting now to pounce, and how you'll scream!	B	Algo aparece pra gritar assim!	C
23	This is Halloween	B	É o Halloween!	C
24	Red 'n' black, slimy green	B	Animal, vem pra mim	C
25	Aren't you scared?	D	Vem pra cá	B
26	Well, that's just fine	C	Está tudo bem	H
27	Say it once, say it twice	C	Se você olhar bem	H
28	Take a chance and roll the dice	C	Vai se apavorar também	H

29	Ride with the moon in the dead of night	C	Na lua cheia vou passear	B
30	Everybody scream , everybody scream	B	Todo mundo assim vai até o fim	C
31	In our town of Halloween	B	Na cidade do Halloween	C
32	I am the clown with the tear-away face	H	Quebro a cara, mas aí não faz mal	I
33	Here in a flash and gone without a trace	H	Pois minha saída é sempre magistral	I
34	I am the "who" when you call "who's there?"	D	Um pesadelo de arrepiar	B
35	I am the wind blowing through your hair	D	Eu quero ver quem não vai gritar	B
36	I am the shadow on the moon at night	C	Eu sou a sombra na escuridão	G
37	Filling your dreams to the brim with fright	C	Mais uma noite de aflição	G
38	This is Halloween, this is Halloween	B	Já é Halloween! Já é Halloween!	C
39	Halloween! Halloween! Halloween! Halloween!	B	Halloween! Halloween! Halloween! Halloween!	C
40			Halloween! Halloween!	C
41	Tender lumpings everywhere	D	Um bom susto nunca faz mal	I
42	Life's no fun without a good scare	D	Desde que bem original	I
43	That's our job, but we're not mean	B	Todos nós vivemos assim	C
44	In our town of Halloween	B	Na cidade do Halloween	C
45	In this town , don't we love it now ?	F	Venha aqui , não tente fugir	F
46	Everyone's waiting for the next surprise	C	Todo mundo espera pra se divertir	F
47	Skeleton Jack might catch you in the back	I	Jack Esqueleto vem todo de preto	J
48	And scream like a banshee	J	Quando ele chega	K
49	Make you jump out of your skin	B	Todo mundo canta assim	C
50	This is Halloween , everybody scream	B	Já é Halloween , mas não é o fim	C
51	Won't ya please make way for a very special guy?	C	Abram alas todos que o Jack vai passar	B
52	Our man Jack is King of the Pumpkin patch	I	Nosso Jack é o Rei do Horror	L
53	Everyone hail to the Pumpkin King now	F	Damos um viva para o nosso rei	M
54	This is Halloween, this is Halloween	B	Já é Halloween! Já é Halloween!	C
55	Halloween! Halloween! Halloween! Halloween!	B	Halloween! Halloween! Halloween! Halloween!	C
56	In this town we call home	E	Este é o lugar	B
57	Everyone hail to the Pumpkin song	E	Onde os monstros vão te pegar	B

Fonte: elaboração própria.

A combinação prosódica, que aparece na música como contagem silábica, tonicidade e ritmo (FRANZON, 2008), foi mantida tanto quanto possível, pois, analisando a contagem silábica, vê-se que ela foi muito próxima da original, por exemplo, nos versos de 41 a 44: “Tender lumpings everywhere / Life's no fun without a good scare / That's our job, but we're not mean / In our town of Halloween”, no original com 7, 8, 7 e 7 sílabas, e “Um bom susto nunca faz mal / Desde que bem original / Todos nós vivemos assim / Na cidade do Halloween”, na tradução com 8 sílabas cada verso. A tonicidade pode ser observada nas sílabas sublinhadas dos versos de 5 a 8: “This is Halloween, this is Halloween / Pumpkins scream in the dead of night / This is Halloween, everybody make a scene / Trick or treat till the neighbors gonna die of fright”, traduzidos como “É o Halloween, é o Halloween! / Os fantasmas vão passear / É o

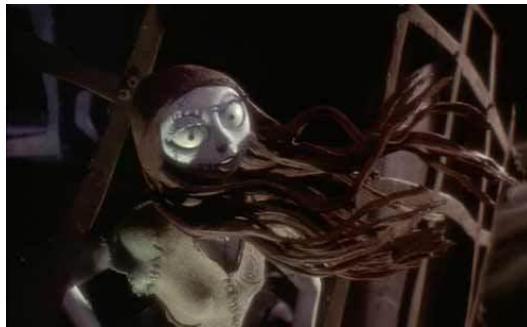
Halloween, todo mundo canta assim / Assustar os vizinhos e então se mandar”, havendo uma junção entre *canta* e *assim* no verso 7 e entre *e* e *então* no verso 8. Com isso, pode-se dizer que o ritmo não sofreu alterações.

A combinação poética, que consiste em rimas, segmentação de versos e estrofes e posição de palavras-chave (FRANZON, 2008), não seguiu o mesmo esquema de rimas, porém houve uma preocupação visível em tentar, por exemplo, na primeira estrofe, que ficou com a mesma sequência AABB, e na segunda estrofe, que ficou com o mesmo padrão: BCBCBB no original e CBCBCC na tradução. No restante da música, não houve mais correspondências idênticas, mas houve rimas respeitando as mudanças semânticas, mostrando que esse era um dos objetivos da tradução, mesmo não seguindo o esquema rímico original. Por exemplo, o verso 47 não rima, mas essa situação foi compensada pela presença de rimas internas (*Jack* e *Black*; *esqueleto* e *preto*), o que foi feito baseado em elementos visuais – o Jack vestindo preto – e os versos 52 e 53 também não rimam, mas mantêm elementos essenciais para a história – rei do horror –, logo, não caberia uma mudança semântica nesses versos. A canção também contém rimas internas que foram satisfatoriamente colocadas na tradução e marcadas no quadro em negrito, como no verso 7 “This is **Halloween**, everybody make a scene”, do original, e “É o **Halloween**, todo mundo canta **assim**”, na tradução; nos versos 19 e 45 “In this **town**, don’t we love it **now**?”, traduzido para “Venha aqui, não tente fugir”; no verso 21 “Round that corner, **man**, hiding in the trash **can**”, traduzido para “Na **escuridão**, escondido num **latão**”; no verso 30 o original apresenta uma repetição “Everybody **scream**, everybody **scream**” e a tradução coloca uma rima interna “Todo mundo **assim** vai até o **fim**”; no verso 47 “Skeleton **Jack** might **catch** you in the **back**”, que foi traduzido para “Jack **Esqueleto** vem todo de **preto**”; no verso 50 “This is **Halloween**, everybody **scream**” e “Já é **Halloween**, mas não é o **fim**”; e no verso 52 “Our man **Jack** is King of the Pumpkin **patch**” que não foi colocada na tradução. A segmentação de versos e estrofes foi preservada, menos na sétima estrofe, na qual foi acrescentado o verso 40 na tradução repetindo “Halloween! Halloween!”. Como palavras-chave têm-se *boys and girls* e *crianças* no primeiro verso; *strange* e *estranho* no segundo verso; *fright* e *assustar* no verso 8; *bed* e *cama* no verso 11; *stairs* e *escada* no verso 13; *snakes and spiders* e *cobras e aranhas* no verso 14; *trash can* e *latão* no verso 21; *moon* e *lua* no verso 29; *tear-away face* e *quebro a cara* no verso 32; *shadow* e *sombra* no verso 36; *fright* e *aflição* no verso 37; e *good scare* no verso 42 do original e *bom susto* no verso 41 da tradução.

Já em relação à combinação semântico-reflexiva, que é composta pelos elementos que mostram o sentido da letra e por elementos imagéticos (FRANZON, 2008), o tradutor buscou

se ater à canção original, e as mudanças foram para garantir que a contagem silábica dos versos fosse a mais próxima possível. Apoiando-se nas imagens da cena, os versos de 11 a 14 mantêm os monstros debaixo da cama e da escada: “I am the one hiding under your bed / Teeth ground sharp and eyes glowing red / I am the one hiding under your stairs / Fingers like snakes and spiders in my hair” traduzidos como “Eu te assusto debaixo da cama / Posso até puxar seu pijama / Eu te assusto debaixo da escada / Cobras e aranha, dá só uma olhada”. No verso 22, eles gritam quando cantam *scream* no original e *assim* na tradução para representar um susto. No entanto, no verso 35 – “I am the wind blowing through your hair” – traduzido como “Eu quero ver quem não vai gritar”, houve uma mudança que resultou na perda imagética do vento balançando os cabelos.

Figura 2 – *I am the wind blowing through your hair*



Fonte: *O Estranho Mundo de Jack*

Nessa canção, há muitas cenas em que as bocas ou os personagens não aparecem, há cidadãos com bocas pouco definidas – como sombras ou fantasmas – cantando ou há personagens se movimentando rápido, o que impede o telespectador de perceber uma possível falta de sincronia. Analisando a sincronia labial e a isocronia, de acordo com as ideias apresentadas por Chaume (2012), a tradução evidencia escolhas que observam os aspectos mais importantes, como, por exemplo, a combinação de vogais abertas no original com vogais abertas na tradução nas palavras *clown* e *cara* e *face* e *mal* no verso 32; *fright* e *aflição* no verso 37; *everywhere* e *mal* no verso 41; e *guy* e *passar* no verso 51. Entretanto, uma combinação que não encaixou precisamente no movimento labial foi a palavra *aqui* dos versos 19 e 45, pois no original tem-se a palavra *town*, uma vogal semifechada que o personagem canta com os lábios arredondados, e a tradução coloca uma vogal fechada, ou seja, um som feito com os lábios distendidos. Quanto à sincronia cinésica, que consiste na correspondência entre fala e movimentos corporais, não foram identificadas ocorrências nas cenas para serem citadas de exemplo.

3.3 O LAMENTO DE JACK

A segunda música é *O Lamento de Jack (Jack's Lament)*, que demonstra a monotonia do esqueleto em seguir a mesma rotina do Halloween todo ano. Após a celebração do evento bem-sucedido, Jack anda pelo cemitério expressando descontentamento e tédio de fazer tudo igual ano após ano. Sally, que tem interesse romântico nele, ouve o lamento e se identifica com o sentimento, mas Jack não a vê.

Quadro 2 – *O Lamento de Jack*

1	There are few who'd deny at what I do I am the best	A	Ninguém pode negar que no que eu faço, eu sou o melhor	A
2	For my talents are renowned far and wide	B	Meus talentos, não preciso provar	B
3	When it comes to surprises in the moonlit night	B	Sou o rei das surpresas na escuridão	C
4	I excel without ever even trying	B	Faço tudo com muita maestria	D
5	With the slightest little effort of my ghostlike charms	C	Basta só um simples gesto com a minha mão	C
6	I have seen grown men give out a shriek	D	E o medo surge no olhar	B
7	With the wave of my hand and a well-placed moan	E	Sei fazer um adulto sentir terror	E
8	I have swept the very bravest off their feet	D	Feito uma criancinha a chorar	B
9	Yet year after year it's the same routine	D	Mas ano após ano é tudo igual	F
10	And I grow so weary of the sound of screams	D	E já não aguento esse festival	F
11	And I, Jack, the Pumpkin King	F	E eu, Jack, o Rei do Horror	E
12	Have grown so tired of the same old thing	F	Quero algo mais, algo superior	E
13	Oh, somewhere deep inside of these bones	E	Eu sinto que bem dentro de mim	G
14	An emptiness began to grow	E	Há uma dor que não tem fim	G
15	There's something out there far from my home	E	Lá fora bem longe do meu lar	B
16	A longing that I've never known	E	Meu coração quer me levar	B
17	I'm the master of fright and a demon of light	B	Sou o Rei do Horror e o ás do terror	E
18	And I'll scare you right out of your pants	G	E você logo vai se assustar	B
19	To a guy in Kentucky , I'm Mr. Unlucky	H	Eu vou na lua cheia , a noite inteira	H
20	And I'm known throughout England and France	G	Como um bicho que ninguém pode ver	I
21	And since I am dead , I can take off my head	A	Caso não me conheça , eu tiro a cabeça	J
22	To recite Shakespearean quotations	I	E mostro todo o meu talento	K
23	No animal nor man can scream like I can	G	Não há um animal tão irracional	F
24	With the fury of my recitations	I	Com um grito tão feroz e violento	K
25	But who here would ever understand	G	Mas quem poderia imaginar	B
26	That the Pumpkin King with the skeleton grin	F	Que o Rei do Horror , o esqueleto sem cor	E

27	Would tire of his crown - if they only understood	J	Não é mais feliz no seu reino de terror	E
28	He'd give it all up if he only could	J	E a sua coroa quer entregar?	B
29	Oh, there's an empty place in my bones	E	A escuridão me invade assim	G
30	That calls out for something unknown	E	Como uma dor que não tem fim	G
31	The fame and praise come year after year	K	Eu sou um rei, com fama e poder	I
32	Does nothing for these empty tears	K	Que só queria não mais sofrer	I

Fonte: elaboração própria.

Em relação à combinação prosódica proposta por Franzon (2008), isto é, contagem silábica, tonicidade e ritmo, essa canção mantém, de forma geral, esses três aspectos, como pode ser visto na quarta estrofe – “Oh, somewhere deep inside of these bones / An emptiness began to grow / There's something out there far from my home / A longing that I've never known”, no original com 9, 8, 9 e 8 sílabas, e “Eu sinto que bem dentro de mim / Há uma dor que não tem fim / Lá fora bem longe do meu lar / Meu coração quer me levar”, na tradução –, na qual o tradutor garantiu a mesma contagem silábica. Pode ser vista também a tonicidade, por exemplo, nos versos de 29 a 32 “Oh, there's an empty place in my bones / That calls out for something unknown / The fame and praise come year after year / Does nothing for these empty tears” traduzido como “A escuridão me invade assim / Como uma dor que não tem fim / Eu sou um rei, com fama e poder / Que só queria não mais sofrer”, nos quais o tradutor conseguiu manter a tonicidade próxima da canção original, marcada no exemplo pelo sublinhado, havendo uma junção entre *a* e *escuridão*, no verso 29, e entre *como* e *uma*, no verso 30. Logo, com esses dois fatores, pode-se afirmar que o ritmo foi mantido, pois, mesmo havendo alguns versos diferentes, a diferença é pequena, como pode ser visto no quadro anterior.

Em termos de combinação poética, que diz respeito às divisões de versos e estrofes, rimas e posição de palavras-chave, é possível ressaltar alguns exemplos. Pode-se observar que a divisão de versos e estrofes se mantém idêntica à do texto original. Já em relação às rimas, vê-se que não foi possível manter o padrão original na maior parte da música, somente nas estrofes 2, 3, 6 e 8, mas com rimas diferentes. Muitas estrofes, tanto na canção original quanto na tradução, carecem de versos rimados, porém isso é compensado através de rimas internas. Por exemplo, na estrofe 5 da original, o esquema rímico é BGHG, possuindo rimas finais em apenas dois versos, mas contendo as rimas internas, marcadas em negrito, “I'm the master of **fr**ight and a demon of **li**ght / And I'll scare you right out of your pants / To a guy in **Ken**tucky, I'm Mr. **Un**lucky / And I'm known throughout England and France”. A mesma estrofe na tradução apresenta o esquema rímico EBHI, sem nenhuma rima final, mas recupera as rimas

internas com sons diferentes em “Sou o Rei do **Horror** e o ás do **terror** / E você logo vai se assustar / Eu vou na lua **cheia**, a noite **inteira** / Como um bicho que ninguém pode ver”. Na estrofe 6, o esquema de rimas do original é AIGI, com rimas internas nos versos que não apresentam rimas finais: “And since I am **dead**, I can take off my **head** / To recite Shakespearean quotations / No animal nor **man** can scream like I **can** / With the fury of my recitations”, e o esquema da tradução é JKFK, com o mesmo padrão: “Caso não me **conheça**, eu tiro a **cabeça** / E mostro todo o meu talento / Não há um **animal** tão irracional / Com um grito tão feroz e violento”. Ainda, na estrofe 7, o esquema original é GFJJ, enquanto na tradução é BEEB, ou seja, o tradutor conseguiu colocar uma rima a mais e ainda manter a rima interna do verso 26: *King* e *grin* para *horror* e *cor*. As palavras-chave podem ser observadas no verso 2 *talents* e *talentos*; no verso 3 *surprises* e *surpresas*; no verso 9 *same routine* traduzido como *tudo igual*; no verso 13 *inside* e *dentro de mim*; no verso 14 *emptiness* como *dor*; no verso 15 *far from my home* e *longe do meu lar*; no verso 18 *scare* e *assustar*; no verso 21 *head* e *cabeça*; no verso 23 do original *scream* como *grito* no verso 24 da tradução; no verso 27 *crown* passou para o verso 28 na tradução como *coroa*; no verso 29 *empty* traduzido como *escuridão*; e no verso 31 *fame* e *fama*.

Ao analisar a combinação semântico-reflexiva, segundo Franzon (2008), a história contada, o humor e a expressão dos personagens e as imagens, percebe-se que a tradução transmitiu bem o sentimento de Jack: a convicção de que ele é bom no seu trabalho, nas duas primeiras estrofes, por exemplo, e depois o tédio que ele sentia no Halloween, como na terceira estrofe “Yet year after year it's the same routine / And I grow so weary of the sound of screams / And I, Jack, the Pumpkin King / Have grown so tired of the same old thing” traduzida como “Mas ano após ano é tudo igual / E já não aguento esse festival / E eu, Jack, o Rei do Horror / Quero algo mais, algo superior”. Observando as imagens, na sexta estrofe, a canção original faz uma referência à famosa cena de Shakespeare, na qual o príncipe Hamlet segura um crânio; no entanto, apesar de na tradução essa referência ter sido perdida, a música ainda se refere ao ato de tirar a cabeça no verso 21 – “And since I am **dead**, I can take off my **head**” e “Caso não me **conheça**, eu tiro a **cabeça**” –, pois, como é mostrado na imagem do filme, retirar a menção a esse ato resultaria em uma perda grande, em relação a imagem, para os espectadores brasileiros. No verso 19 – “To a guy in Kentucky, I'm Mr. Unlucky” –, a tradução apaga o elemento estrangeiro, visto que mencionar o estado de Kentucky não significaria nada para o público infanto-juvenil do Brasil. No verso 31, Jack faz movimentos com os braços

relacionados com *fame and praise*, mas na tradução esses movimentos foram um pouco perdidos, pois os correspondentes ficaram no final do verso.

Figura 3 – *And since I am dead, I can take off my head*



Fonte: *O Estranho Mundo de Jack*

Levando em conta os conceitos explicados por Chaume (2012), a tradução foi bem alinhada com as principais características da dublagem. A sincronização labial e a isocronia, sincronização da duração de falas, foram bem observadas pelo tradutor, como no verso 2, a vogal aberta de *provar* encaixa em *wide*; no verso 3, *moonlit* começa com a boca arredondada, na qual o tradutor encaixou a segunda sílaba de *escuridão*; no verso 12, *algo* encaixa na boca arredondada de *so*; no verso 16, que pode ser considerado um *close-up* – logo, a sincronização nessa parte precisa de mais atenção – e a letra traduzida encaixa o primeiro som fechado de *coração* em *longing* e o aberto de *me levar* em *I've never*; e no verso 23, há um som aberto em *man* no original e em *animal* na tradução. No entanto, no verso 7, também considerado um *close-up*, a sincronia não foi alcançada: foi colocado no texto alvo a palavra *adulto*, com uma vogal fechada, no momento em que a voz original fala *hand*, com uma vogal aberta, o que causa certo estranhamento para o telespectador; e nos versos 25 e 26, *here*, *king* e *grin* são cantados com os lábios distendidos, mas a tradução apresenta *poderia*, *horror* e *cor* que deveriam ser

com os lábios arredondados. Já a sincronia cinésica, ou seja, a concordância entre tradução e movimentos corporais, foi bem correspondida.

Figura 4 – *With the wave of my hand*



Fonte: *O Estranho Mundo de Jack*

3.4 QUE É ISSO?

Continuando a narrativa, Jack está andando pela floresta e encontra algumas portas. Encantado pela porta em formato de árvore de Natal, ele entra e se depara com uma cidade coberta de neve e toda enfeitada. A terceira música, *Que é isso? (What's This?)*, mostra Jack andando por essa cidade, observando as pessoas e os costumes, enquanto tenta entender o sentimento bom que o lugar proporciona.

Quadro 3 – *Que é isso?*

1	What's this? What's this?	A	Que é isso? Que é isso?	A
2	There's color everywhere	B	Mil luzes a piscar	B
3	What's this?	A	Que é isso?	A
4	There's white things in the air	B	Floquinhos pelo ar	B
5	What's this?	A	Que é isso?	A
6	I can't believe my eyes	C	Não posso acreditar	B
7	I must be dreaming	D	Será um sonho?	C

8	Wake up, Jack this isn't fair	B	Essa não, o quê que há?	B
9	What's this?	A	Que é isso?	A
10	What's this? What's this?	A	Que é isso? Que é isso?	A
11	There's something very wrong	E	Não posso compreender	D
12	What's this?	A	Que é isso?	A
13	There's people singing songs	E	Crianças a correr	D
14	What's this?	A	Que é isso?	A
15	The streets are lined with little creatures laughing	F	Eu vejo a rua toda enfeitada	E
16	Everybody seems so happy	F	Todo mundo dá risada	E
17	Have I possibly gone daffy?	F	Alguma coisa está errada	E
18	What is this?	A	Que é isso?	A
19	What's this?	A	Que é isso?	A
20	There's children throwing snowballs	E	Crianças se divertem	F
21	Instead of throwing heads	B	O que aconteceu?	G
22	They're busy building toys	G	É tanta alegria	H
23	And absolutely no one's dead	B	E que horror, ninguém morreu	G
24	There's frost on every window	H	Há neve na janela	I
25	Oh, I can't believe my eyes	C	Ah, não posso acreditar	B
26	And in my bones, I feel the warmth	I	E lá no fundo sinto	J
27	That's coming from inside	C	Uma chama a brilhar	B
28	Oh, look! What's this?	A	Ah não, que é isso?	A
29	They're hanging mistletoe, they kiss?	A	Alguém beijou alguém, oh céus!	K
30	Why, that looks so unique, inspired!	C	Que coisa incomum, felizes	L
31	They're gathering around to hear a story	J	Em volta da lareira, leem livros	M
32	Roasting chestnuts on a fire	C	Sem parar a noite inteira	N
33	What's this?	A	Que é isso?	A
34	What's this?	A	Que é isso?	A
35	In here , they've got a little tree	D	Aqui não param de sorrir	O
36	How queer ! And who would ever think?	A	Eu vi presentes pelo chão	P
37	And why?	C	Por quê?	D
38	They're covering it with tiny little things	A	A árvore coberta de enfeites	Q
39	They've got electric lights on strings	A	Tantas luzes, um deleite	Q
40	And there's a smile on everyone	K	Lá de dentro vem um som	C
41	So, now correct me if I'm wrong	E	E todos já se dão as mãos	P
42	This looks like fun, this looks like fun	K	Parece bom, parece bom	C
43	Oh, could it be I got my wish?	A	Ah, eu não sei o que será	B
44	What's this?	A	Que é isso?	A
45	Oh, my, what now?	L	Ah não, e agora?	R
46	The children are asleep	D	Crianças vão dormir	O
47	But look, there's nothing underneath	D	O quê? Ninguém mais vejo aqui	O
48	No ghouls, no witches here to scream	D	Por quê? Não há nenhuma bruxa sob a cama	S
49	And scare them or ensnare them	M	Ou um monstro só de lama	S
50	Only little cozy things, secure inside their dreamland	F	Não entendo essa trama	S
51	What's this?	A	Que é isso?	A
52	The monsters are all missing	A	Não vejo pesadelos	T
53	And the nightmares can't be found	L	Ou pessoas a gritar	B
54	And in their place, there seems	D	Mas ao contrário	U
55	To be good feeling all around	L	Todos só parecem repousar	B

56	Instead of screams, I swear	B	A música ao longe	C
57	I can hear music in the air	B	Vai até o amanhecer	D
58	The smell of cakes and pies	C	E o cheiro dessas tortas	R
59	Are absolutely everywhere	B	Nunca mais vou esquecer	D
60	The sights, the sounds	L	O som, a cor	V
61	They're everywhere and all around	L	Há algo novo em mim, o ardor!	V
62	I've never felt so good before	J	Jamais senti assim	J
63	This empty place inside of me is filling up	K	Eu sei que antes tão vazio	O
64	I simply cannot get enough	K	O meu coração vai transbordar como um vulcão	P
65	I want it, oh, I want it	A	Eu quero, ah eu quero	W
66	Oh, I want it for my own	H	Ah eu quero só pra mim	J
67	I've got to know, I've got to know	H	O que será, o que será	B
68	What is this place that I have found?	L	Este lugar que eu encontrei?	Q
69	What is this?	A	O que é isso?	A

Fonte: elaboração própria.

No que diz respeito à combinação prosódica nessa canção, ou seja, a contagem de sílabas, a tonicidade e o ritmo, pode-se observar no quadro que a contagem foi bem próxima de forma geral, por exemplo na segunda estrofe: “What's this? / I can't believe my eyes / I must be dreaming / Wake up, Jack this isn't fair / What's this?”, com 2, 6, 5, 6 e 2 sílabas, e “Que é isso? / Não posso acreditar / Será um sonho? / Essa não, o quê que há? / Que é isso?”, com 3, 6, 5, 6 e 3 sílabas, apresentando uma junção no verso 6 entre *posso* e *acreditar* e uma no verso 8 entre *que* e *há*. No entanto, em alguns versos, o tradutor precisou aumentar ou diminuir o número de sílabas para não separar as frases no meio, como acontece em 48, 50, 63 e 64; ainda no verso 64, a tradução ultrapassa um pouco para o início do próximo verso do original para completar a ideia – “O meu coração vai transbordar como um vulcão”. Já a manutenção da tonicidade pode ser vista conforme destaques nos versos de 20 a 23: “There's children throwing snowballs / Instead of throwing heads / They're busy building toys / And absolutely no one's dead” traduzidos como “Crianças se divertem / O que aconteceu? / É tanta alegria / E que horror, ninguém morreu”. Portanto, mesmo com pequenas diferenças no verso 22, é visto que o ritmo foi mantido.

A combinação poética – rima, divisão de versos e estrofes e posição de palavras-chave – foi mantida ao longo da música, pois a estrutura de versos e estrofes está igual; porém, na tradução, há uma variedade de rimas maior gerando diferentes padrões rítmicos. Alguns exemplos são a primeira e terceira estrofes com esquemas rítmicos, no original, ABAB e AEAE, respectivamente, e na tradução ABAB e ADAD. Essa canção possui poucas rimas internas,

apenas nos versos 35 e 36 – “In **here**, they've got a little **tree** / How **queer**! And who would ever think?” –, que o tradutor conseguiu recuperar como “Aqui não param de **sorrir** / Eu vi presentes pelo chão”, e no verso 49, “And **scare** them or **ensnare** them”, que o texto alvo não recuperou. Há também uma repetição de sons no verso 13 – “There’s people **singing** songs”, na canção original, e “Crianças a **correr**”, na canção traduzida – e no verso 60 uma repetição do mesmo som – “The **sights**, the **sounds**” – que não foi mantida na tradução. Em relação às palavras-chave, pode-se considerar que foram majoritariamente mantidas nas posições como nos exemplos *white things in the air* traduzido como *Floquinhos pelo ar* no verso 4; *dreaming* e *sonho* no verso 7; *laughing* no verso 15 do original e *risada* no verso 16 da tradução; *frost* e *neve* no verso 24; *warmth* no verso 26 como *chama* no verso 27; *tree* no verso 35 do original e *árvore* no verso 38 da tradução; *electric lights* traduzido como *luzes* no verso 39; *music* no verso 57 do original e *música* no verso anterior na tradução; *The smell of cakes and pies* como *E o cheiro dessas tortas* no verso 58; *The sights, the sounds* como *O som, a cor* no verso 60; e *empty* e *vazio* no verso 63.

Ao analisar a combinação semântico-reflexiva através de elementos imagéticos, descrições e expressão do personagem, percebe-se que a tradução buscou preservar esses aspectos ao máximo, apoiando-se nas imagens do filme quando necessário. Essa canção é cantada com cenas muito detalhadas; portanto, tanto original quanto tradução podem recorrer a vários elementos imagéticos. Nos versos 31 e 32, o tradutor mantém as imagens em versos diferentes “They're gathering around to hear a story / Roasting chestnuts on a fire” que foi colocado na tradução como “Em volta da lareira, leem livros / Sem parar a noite inteira”, mudando a perspectiva de “ouvir” para “ler” aproveitando a imagem mostrada; no verso 35 “In here, they've got a little tree” o compositor faz menção à árvore de Natal, mas o tradutor opta por manter a rima interna, recorrer à cena apresentada no verso seguinte “Eu vi presentes pelo chão” e retomar a imagem da árvore na próxima estrofe; nos versos de 46 a 49 houve mudanças no número de sílabas, como já foi mencionado, mas foi mantida a representação de Jack procurando embaixo da cama sem achar nenhum monstro. Entretanto, na tradução dessa canção também houve perdas, por exemplo nos versos 25 e 43. No verso 25, Jack canta “Oh, I can't believe my eyes” enquanto coloca as luzes de Natal em frente aos olhos; porém, na tradução, ele canta apenas “Ah, não posso acreditar”; por isso, foi perdida a imagem dos olhos, mas essa perda fica imperceptível e não causa estranhamento. E no verso 43, o texto original menciona o desejo do protagonista de acabar com o tédio e ter um evento diferente do Halloween – “Oh, could it be I got my wish?” –, mas o texto traduzido não faz nenhuma menção a isso – “Ah, eu

não sei o que será”. Como exemplo da expressão do sentimento, no verso 50, a letra fonte é cantada mais lentamente em *dreamland*, enquanto a letra alvo é cantada um pouco lenta, especialmente em *trama*, mantendo o efeito de tranquilidade enquanto as crianças dormem; o gesto de mãos para dormir, no entanto, ficou sem relação com a letra em português.

Figura 5 – *I can't believe my eyes*



Fonte: *O Estranho Mundo de Jack*

Ao considerar os conceitos de sincronização propostos por Chaume (2012), pode-se afirmar que a tradução para dublagem se atenta para essa questão. Em relação à sincronia labial, a tradução lida muito bem com a maioria dos *close-ups*, especialmente aqueles com som aberto, que são muito perceptíveis, como no verso 4, em que o som aberto do *ar* é encaixado em *air*; nos versos 25 e 27, em que as palavras *acreditar* e *brilhar* encaixam nas palavras *eyes* e *inside*, respectivamente; no verso 50, em que o som aberto de *trama* é pronunciado no original *dreamland*; e no verso 59, *everywhere* foi traduzido para *esquecer* com outro som feito com os lábios distendidos. Outra ocorrência da sincronia labial, que não foi em um *close-up*, mas vale ser citada, foi no verso 64, o qual o tradutor aumentou o número de sílabas, mas conseguiu encaixar o *vulcão* no movimento labial do personagem. Porém, no verso 48, *No ghouls*, com uma vogal fechada com um movimento labial visivelmente arredondado, na tradução ficou *Por quê?*, com uma vogal semifechada que deveria ser com os lábios distendidos, o que causa certo estranhamento. Acerca da isocronia – sincronia entre duração de falas –, assim como na canção anterior, a tradução conseguiu mantê-la; por exemplo, nos versos 31 e 32, momento em que o personagem não aparece na tela, foi mais fácil para o tradutor manter o mesmo número de

sílabas que o original no verso 31 e inserir uma ideia completa, recuperando a imagem do livro, no verso 32. Já em relação à sincronia cinésica – sincronia entre movimentos corporais –, não há exemplos expressivos entre original e tradução.

3.5 A CIDADE SE REÚNE

A Cidade se Reúne (Town Meeting Song) é cantada no momento em que Jack reúne todos os habitantes da cidade para contar sua descoberta, após voltar da Cidade do Natal. Ele tenta mostrar objetos e costumes do novo lugar, mas os monstros têm dificuldade em entender, então Jack aproxima a festa nova da cultura do Halloween e acaba “criando” o Papai Cruel. Nessa canção, há uma fala no meio e uma no fim que não foram consideradas para a análise, visto que o objetivo do trabalho engloba apenas as canções e seus versos cantados.

Quadro 4 – *A Cidade se Reúne*

1	There are objects so peculiar	A	São objetos tão estranhos	A
2	They were not to be believed	B	que mal dá pra acreditar	B
3	All around, things to tantalize my brain	C	Um milhão de luzinhas a piscar	B
4	It's a world unlike anything I've ever seen	B	É um mundo tão diferente	C
5	And as hard as I try	D	Do que eu jamais vi por aqui	D
6	I can't seem to describe	D	Não posso traduzir	D
7	Like a most improbable dream	B	O que me aconteceu	E
8	But you must believe when I tell you this	E	Mas vocês precisam acreditar	B
9	It's as real as my skull, and it does exist	E	Tudo é muito real e me fez pensar	B
10	Here, let me show you	F	Olhem, deixem eu mostrar	B
11	This is a thing called a present	G	Isso aqui é um presente	C
12	The whole thing starts with a box	H	Que vem de dentro de uma caixa	F
13	A box?	H	Uma caixa?	F
14	Is it steel?	B	De horror?	G
15	Are there locks?	H	De borracha?	F
16	Is it filled with a pox?	H	Cheia de tarraxa?	F
17	A pox, how delightful, a pox	H	Que ótimo, tarraxas	F
18	If you please...	B	Por favor	G
19	Just a box with bright-colored paper	C	Uma caixa bem colorida	H
20	And the whole thing's topped with a bow	I	E um grande e fino laço	B
21	A bow?	I	Um laço?	B
22	But why?	D	Pra quê?	I
23	How ugly!	J	Que horrível	J
24	What's in it?	E	E dentro?	K
25	What's <u>in</u> it?	E	E dentro?	K

26	That's the point of the thing, not to know	I	É pra ser surpresa, eu acho	B
27	It's a bat	K	É um bicho?	L
28	Will it bend?	G	Vai correr?	I
29	It's a rat	K	É um rato?	M
30	Will it break?	C	Vai morder?	I
31	Perhaps it's the head that I found in the lake?	C	Será que a gente consegue torcer?	I
32	Listen now, you don't understand	L	Mas estão entendendo mal	N
33	That's not the point of Christmas Land	L	Não é assim que é o Natal	N
34	Now, pay attention	M	Prestem atenção	O
35	We pick up an over-sized sock	H	Pegamos o pé de uma meia	P
36	And hang it like this on the wall	N	E penduramos assim na parede	Q
37	Oh, yes! Does it still have a foot?	O	Assim? E o pé? Está lá?	B
38	Let me see, let me look	O	Quero ver, quero olhar	B
39	Is it rotted and covered with gook?	O	Será que vai se deteriorar?	B
40	Let me explain	C	Deixe eu explicar	B
41	There's no foot inside, but there's candy	L	Não há pé ali, só há doces	R
42	Or sometimes it's filled with small toys	P	Quem sabe às vezes brinquedos	S
43	Small toys?	P	Brinquedos?	S
44	Do they bite?	D	Que gritam?	T
45	Do they snap?	L	Que pulam?	T
46	Or explode in a sack?	L	Será que eles pulam?	T
47	Or perhaps they just spring out	Q	Ou será que só gostam	T
48	And scare girls and boys	P	De meter medo?	S
49	What a splendid idea!	B	Mas que ótima ideia	U
50	This Christmas sounds fun	J	É esse Natal	N
51	I fully endorse it	E	Tem tudo pra ser	I
52	Let's try it at once	J	Algo fenomenal	N
53	Everyone, please now, not so fast	L	Pessoal, vamos devagar	B
54	There's something here that you don't quite grasp	L	Não estou conseguindo me explicar	B
55	And the best , I must confess, I have saved for the last	L	E o melhor do Natal , eu deixei pro final	N
56	For the ruler of this Christmas Land	L	Pois agora eu pretendo falar	B
57	Is a fearsome king with a deep, mighty voice	P	Sobre o rei que tem uma voz tão profunda	V
58	Least that's what I've come to understand	L	Ele é quem comanda lá	B
59	And I've also heard it told	I	Me disseram que esse rei,	W
60	That he's something to behold	I	Pelo menos é o que eu sei	W
61	Like a lobster, huge and red	G	É um monstro bem grandão	O
62	When he sets out to slay with his rain gear on	R	Ele sai por aí todo de vermelho	X
63	Carting bulging sacks with his big, great arms	R	E dele dizem ninguém escapa	F
64	That is, so I've heard it said	G	Ele não perdoa não	O
65	And on a dark, cold night	D	E quando a noite vem	Y
66	Under full moonlight	D	Ele sai também	Y
67	He flies into a fog	H	Como um vulto lá no céu	Z
68	Like a vulture in the sky	D	Espalhando o terror	G
69	And they call him Sandy Claws	H	Ele é Papai Cruel	Z

70	Well, at least they're excited	D	Acho que gostaram	U
71	But they don't understand	L	Da ideia em geral	N
72	That special kind of feeling in Christmas Land	L	Mas será que eles entendem o que é o Natal	N

Fonte: elaboração própria.

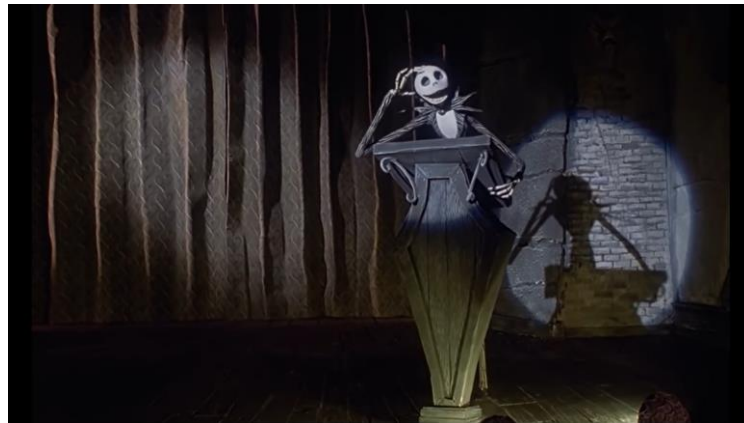
Essa canção manteve de forma consistente a combinação prosódica, isto é, contagem de sílabas, tonicidade e ritmo, segundo Franzon (2008), como será mostrado nos exemplos a seguir. Em relação à contagem silábica, a tradução foi mantida bem próxima da original, como, por exemplo, nos versos 40, 41 e 42: “Let me explain / There’s no foot inside, but there’s candy / Or sometimes it’s filled with small toys” com 4, 9 e 8 sílabas, respectivamente; enquanto na tradução tem-se “Deixe eu explicar / Não há pé ali, só há doces / Quem sabe às vezes brinquedos” com 5, 9 e 9 sílabas, respectivamente, sendo que no primeiro verso há a junção entre *deixe* e *eu*. Apesar de não ser exatamente o mesmo número de sílabas, isso não afeta o ritmo e passa despercebido. Quanto à tonicidade, pode-se perceber nos versos 19 e 20 do original o padrão “Just a box with bright-colored paper / And the whole thing’s topped with a bow”, que foi preservado na tradução “Uma caixa bem colorida / E um grande e fino laço”. Levando em conta esses dois aspectos, pode-se afirmar que o ritmo foi mantido, mesmo que haja algumas diferenças, como apresentado, pois elas são mínimas e a maior evidência disso é que a música é cantada durante o filme e não gera nenhum estranhamento.

Já no que diz respeito à combinação poética, que consiste no esquema rímico, na divisão de versos e estrofes e na posição de palavras-chave, vê-se que o tradutor buscou preservar as rimas – porém, com sons diferentes –, com atenção também às rimas internas. Por exemplo, nos versos 13 a 17, o original apresenta o esquema HBHHH, e a tradução, o esquema FGFFF. Sobre as rimas internas, o texto alvo acrescenta uma no verso 2 que não aparece na canção original: “que mal dá pra acreditar”; recupera no verso 5 a rima feita no verso 4 do original – “It’s a world unlike anything I’ve ever seen” e “do que eu jamais vi por aqui” –; e, no verso 55, coloca “E o melhor do Natal, eu deixei pro final” como tradução para “And the best, I must confess, I have saved for the last”. A divisão de versos e estrofes permaneceu a mesma. Em relação às palavras-chave, tem-se *peculiar* e *estranhos* no primeiro verso; *believe* e *acreditar* no verso 8; *present* e *presente* no verso 11; *box* e *caixa* no verso 12; *bright-colored* como *colorida* no verso 19; *bow* e *laço* no verso 20; *sock* e *meia* no verso 35; *toys* e *brinquedos* no verso 42; *best* e *melhor* no verso 55; *king* e *rei* no verso 57; *huge* e *grandão* no verso 61; *red*,

no verso 61 do original, e *vermelho*, no verso seguinte da tradução; *night* e *noite* no verso 65; e *vulture*, no verso 68 do original, traduzido como *vulto*, no verso 67 da tradução.

Levando em conta a expressão refletida na letra, isto é, a combinação semântico-reflexiva, pode ser visto na letra traduzida que o tema geral e os elementos relevantes permaneceram, como a representação do presente em uma caixa com um laço nos versos 11, 12, 19 e 20, da meia pendurada na parede nos versos 35 e 36 e dos brinquedos no verso 42, especialmente porque são objetos que aparecem na imagem e dão sentido à cena; no verso 61, a original apresenta *huge and red*, e a canção traduzida, apenas *grandão*, enquanto Jack puxa a língua comprida e vermelha de um monstro, mas *vermelho* deslocado para o verso seguinte não causa uma lacuna; e no verso 67 o personagem faz um gesto de voar em *flies* que combina com *vulto* no texto em português. Por outro lado, no verso 3 – no original, “All around, things to tantalize my brain” – o personagem coloca a mão na cabeça no momento em que fala *brain*, mas na letra traduzida não há nenhuma referência relacionada à cabeça – “Um milhão de luzinhas a piscar” –, apesar de a menção ter sido perdida, isso não causa estranhamento ao público.

Figura 6 – *All around, things to tantalize my brain*



Fonte: *O Estranho Mundo de Jack*

Segundo os conceitos de Chaume (2012), a sincronia labial e a isocronia, em concordância ou não com o original, podem ser observadas facilmente no decorrer da canção, e alguns exemplos estão no verso 3, em que o som aberto de *piscar* encaixa nos lábios abertos de *brain*; nos versos 12 e 19, em que a boca está arredondada em *box*, mas a tradução coloca *caixa*, com som aberto, devido à importância da palavra para a cena; no verso 20, em que a boca abre e depois arredonda em *bow* e *laço*; no verso 30, em que há uma bilabial no original

break e na tradução *morder*; no verso 36, em que o original faz um som com a boca arredondada – *wall* – e a tradução faz um som em que os lábios são distendidos – *parede* –; no verso 56, em que *agora* encaixa na boca arredondada de *ruler*; no verso 61, o personagem fala *huge*, uma vogal fechada com lábios arredondados, mas na tradução ele canta *bem*, que deveria ser com lábios distendidos; no verso 63, em que há a combinação de consoantes bilabiais em *arms* e *escapa*; e no verso 69, em que os lábios estão arredondados em *call* e a tradução coloca *é*, que não encaixa, e há um *close-up* que encaixa *Cruel* em *Claws*, dois sons abertos. No que diz respeito à sincronia cinésica, não houve exemplos discrepantes entre os movimentos dos personagens e as falas.

3.6 A OBSESSÃO

Após a reunião, Jack busca uma forma de explicar o Natal. Ele pede equipamentos científicos emprestados e se tranca em casa estudando e fazendo experimentos com os enfeites e presentes de Natal. Enquanto isso, Sally manda uma cesta com comidas para ele. A seguinte canção, *A Obsessão (Jack's Obsession)*, mostra como ele estava obcecado em entender a festa e, por fim, decide fazer seu próprio Natal.

Quadro 5 – *A Obsessão*

1	Something's up with Jack	A	O que há com Jack?	A
2	Something's up with Jack	A	O que há com Jack?	A
3	Don't know if we're ever going to get him back	A	Não sei se um dia ele vai voltar	B
4	He's all alone up there	B	Está trancado ali	C
5	Locked away inside	C	O que aconteceu?	D
6	Never says a word	D	Não dá pra ouvir	C
7	Hope he hasn't died	C	Será que morreu?	D
8	Something's up with Jack	A	O que há com Jack?	A
9	Something's up with Jack	A	O que há com Jack?	A
10	Christmas time is buzzing in my skull	E	Só consigo pensar em Natal	E
11	Will it let me be? I cannot tell	B	Mas por que será que estou assim?	F
12	There are so many things I cannot grasp	A	São tantas perguntas que não sei	G
13	When I think I've got it, and then at last	A	Qual será a resposta que darei	G
14	Through my bony fingers it does slip	F	Quando penso que vou encontrar	B
15	Like a snowflake in a fiery grip	F	Vejo tudo a desmoronar	B
16	Something here I'm not quite getting	B	Algo a que eu não entendo	H
17	Though I try, I keep forgetting	B	São delírios que vou tendo	H
18	Like a memory long since past	A	Como sonhos que sonhei	G
19	Here in an instant, gone in a flash	A	Em um segundo tudo se foi	I

20	What does it mean?	G	O que será?	B
21	What does it mean?	G	O que será?	B
22	In these little bric-a-brac	A	Entre livros e quimeras	J
23	A secret's waiting to be cracked	A	Um segredo me espera	J
24	These dolls and toys confuse me so	H	Mil enfeites e presentes	K
25	Confound it all, I love it though	H	Chego a ficar doente	K
26	Simple objects, nothing more	I	Uma bola colorida	L
27	But something's hidden through a door	I	Não encontro a saída	L
28	Though I do not have the key	G	Nem consigo descansar	B
29	Something's here I cannot see	G	Algo a me torturar	B
30	What does it mean?	G	O que será?	B
31	What does it mean?	G	O que será?	B
32	What does it mean?	G	Mas o que será?	B
33	I've read these Christmas books so many times	C	Já me cansei de tanto procurar	B
34	I know the stories and I know the rhymes	C	São tantos livros para pesquisar	B
35	I know the Christmas carols all by heart	J	Já sei todos os contos de Natal	E
36	My skull's so full, it's tearing me apart	J	Mas tudo me parece tão banal	E
37	As often as I've read them, something's wrong	K	Tem algo que não posso compreender	M
38	So hard to put my bony finger on	K	E fico sempre a me debater	M
39	Or perhaps it's really not as deep as I've been led to think	F	Ou talvez não seja nada disso do que eu pensei	G
40	Am I trying much too hard?	J	Será um delírio meu?	D
41	Of course! I've been too close to see	G	É claro! Eu já posso ver	M
42	The answer's right in front of me	G	O que tentava se esconder	M
43	Right in front of me	G	Eu já posso ver!	M
44	It's simple, really, very clear	L	É tão simples, é tão claro	N
45	Like music drifting in the air	B	Como música no ar	B
46	Invisible, but everywhere	B	Vem aos poucos nos tocar	B
47	Just because I cannot see it	F	Mesmo que tão invisível	O
48	Doesn't mean I can't believe it	F	Não parece impossível	O
49	You know, I think this Christmas thing	F	Eu acho que não vou deixar	B
50	Is not as tricky as it seems	G	Mais nada me incomodar	B
51	And why should they have all the fun?	E	Não quero mais me deprimir	C
52	It should belong to anyone	E	Eu quero é me divertir	C
53	Not anyone, in fact, but me	G	Também entendo de Natal	E
54	Why, I could make a Christmas tree	G	E o meu será especial	E
55	And there's no reason I can find	C	Ninguém irá me impedir	C
56	I couldn't handle Christmas time	C	Um novo dia vai surgir	C
57	I bet I could improve it, too	M	Eu sei que algo aqui aconteceu	D
58	And that's exactly what I'll do	M	Pois o rei do Natal sou eu	D

Fonte: elaboração própria.

No que diz respeito à combinação prosódica – contagem silábica, tonicidade e ritmo –, a tradução da quinta música também está muito próxima da original. A contagem silábica se mantém majoritariamente igual à da canção em inglês; por exemplo, na penúltima estrofe em

inglês “Not anyone, in fact, but me / Why, I could make a Christmas tree / And there’s no reason I can find / I couldn’t handle Christmas time”, com 8 sílabas em todos os versos, e em português “Também entendo de Natal / E o meu será especial / Ninguém irá me impedir / Um novo dia vai surgir”, também todos com 8 sílabas, havendo uma junção entre *E* e *o* no verso 54. Quanto à tonicidade, pode ser observada a semelhança nos versos de 26 a 29, pois, apesar de ser difícil manter a tonicidade exatamente igual, o tradutor consegue deixá-la bem próxima do original, como sublinhado em “Simple objects, nothing more / But something's hidden through a door / Though I do not have the key / Something's here I cannot see” e “Uma bola colorida / Não encontro a saída / Nem consigo descansar / Algo a me torturar”. Portanto, vê-se que o ritmo foi mantido.

Franzon (2008) defende que a combinação poética é observada na estrutura da música, em elementos como rima, segmentação de versos e estrofes e posição de palavras-chave. O Quadro 5, *A Obsessão*, mostra como o tradutor manteve o esquema rímico bem próximo da canção original, como por exemplo na quarta estrofe: EBAAFF, no original, e EFGGBB, na tradução. Em relação às rimas internas, há uma ocorrência na letra em inglês, no verso 49 “You know, I **think** this Christmas **thing**”, e uma na letra em português, no verso 24 “Mil enfeites e presentes”. Já a segmentação de versos e estrofes se manteve idêntica. Com relação às palavras-chave, o tradutor precisou mudar algumas de verso, mas, ainda assim, ficaram próximas e acompanhando as imagens do filme. Como, por exemplo, no verso 3, há *back* e *voltar*; no verso 5 do original, *locked* e, no verso 4 da tradução, *trancado*; no verso 10, *Christmas* e *Natal*; no verso 14 do original, em que há *slip*, que foi traduzido para *desmoronar* no verso 15; no verso 16, *not quite getting* traduzido como *não entendo*; no verso 23, há *secret* e *segredo*; nos versos 33 e 34, em que há *books* e *stories*, que foram levados para o português como *livros* no verso 34; *Christmas carols*, no verso 35, foi traduzido como *contos de Natal*; no verso 44, *simple* e *clear*, no original, e *simples* e *claro*, na tradução; *music* e *música* no verso 45; há *fun* no verso 51 do inglês e *divertir* no verso 52 do português; e no original há *make a Christmas tree*, no verso 54, que teve a ideia transmitida na tradução como *Também entendo de Natal*, no verso 53.

No que diz respeito à combinação semântico-reflexiva, isto é, os elementos imagéticos, humor e história contada, é visto que ela foi mantida de forma geral. Pode-se observar, por exemplo, que no verso 15 o tradutor optou por traduzir a palavra *slip* como *desmoronar* e mudar essa referência de verso, visto que no original ela se encontra no verso 14, mas a mudança não resultou em perda para o telespectador brasileiro, pois a imagem ainda está presente na cena e

desmoronar tem uma relação mais direta com o castelo de cartas; e no verso 34, no inglês tem-se *stories* e *rhymes* e no português isso é englobado em *livros*, se aproveitando da imagem na cena. Por outro lado, no verso 25, no original Jack diz que o assunto é confuso, mas que ele amou, enquanto na tradução diz apenas “Chego a ficar doente”, sem deixar claro o sentimento positivo; e no verso 35 do original Jack canta “I know the Christmas carols all by heart”, e a música deixa nítidas notas musicais diferentes acompanhando *carols*, que significa canções de Natal em português, porém o tradutor traduziu para *contos de Natal*, o que pode ser explicado como uma referência a *livros* no verso anterior ou pelo movimento da boca que não abre tanto para falar *cantos*, mas é perdida a relação com essa melodia presente na música.

Figura 7 – *Through my bony fingers it does slip*



Fonte: *O Estranho Mundo de Jack*

Seguindo os conceitos explicados por Chaume (2012) sobre sincronização labial, ou seja, a sincronia entre tradução e o movimento dos lábios, nos versos 4 e 5 pode-se notar a dificuldade em alcançar a sincronia dos sons com a boca do lobisomem, que não tem lábios; no verso 14, há *slip*, com a boca fechada, e *encontrar*, com um som aberto que não encaixa; no verso 25, o personagem canta “Confound it all, I love it though”, com um som fechado em *love* e um posterior semifechado em *though*, e a tradução canta “Chego a ficar doente!”, com um som fechado na primeira sílaba de *doente*, que encaixa bem, e um anterior semifechado, que não encaixa e é perceptível para o público; no verso 36, há *apart* e *banal*, ambas com sons abertos; no verso 40, o original diz *hard*, com uma vogal aberta, e a tradução diz *meu*, que deveria ser com a boca menos aberta; nos versos 57 e 58, Jack canta “I bet I could improve it, too / And that's exactly what I'll do”, com dois sons fechados com o movimento de boca arredondado em *improve* e *do*, porém na tradução foram colocados *aqui*, que não deveria ser

pronunciado com a boca arredondada, e *eu*, que, apesar de ser um som fechado, foi alongado no *e* enquanto a boca estava arredondada e o *u* foi pronunciado com ela distendida. No que diz respeito à isocronia – sincronia entre duração das falas –, as sentenças não mostraram nenhuma divergência significativa. Em relação à sincronia cinésica, que é a sincronia entre movimentos corporais e falas, não houve movimentos relevantes para a análise.

3.7 A CANÇÃO ARDILOSA

Após decidir fazer o próprio Natal, Jack convoca os habitantes da cidade para separar uma tarefa para cada um. Três crianças recebem a tarefa de trazer o Papai Cruel, mas sem envolver o Monstro Verde. Elas mentem e *A Canção Ardilosa (Scheming Song)* mostra as crianças se preparando para sequestrar o Papai Cruel e levá-lo para o Monstro Verde. Os sete primeiros versos são um pouco falados, mas também estão apresentados no quadro, pois são considerados versos da canção.

Quadro 6 – A Canção Ardilosa

1	Kidnap Mr. Sandy Claws?	A	Sequestrar Papai Cruel?	A
2	I wanna do it	B	Mas que beleza!	B
3	Let's draw straws	A	Que legal!	C
4	Jack said we should work together	C	Jack falou pra irmos juntos	D
5	Three of a kind	D	Como irmãos	E
6	Birds of a feather	C	Em conjunto?	D
7	Now and forever	C	Então vamos lá!	F
8	Kidnap the Sandy Claws	A	Pega o Papai Cruel	A
9	Lock him up real tight	D	Não demora não	E
10	Throw away the key and then	C	Tranca na gaiola	G
11	Turn off all the lights	D	Sem muita discussão	E
12	First, we're going to set some bait	E	Uma isca saborosa	G
13	Inside a nasty trap and wait	E	Ele vai querer comer	H
14	When he comes a-sniffing we will	B	Quando ele entrar correndo	I
15	Snap the trap and close the gate	E	Logo vai se arrepender	H
16	Wait, I've got a better plan	F	Não, eu tenho algo bem melhor	J
17	To catch this big red lobster man	F	Pra se pegar alguém	K
18	Let's pop him in a boiling pot	A	A gente joga na panela	L
19	And when he's done, we'll butter him up	G	E espera cozinhar	F
20	Kidnap the Sandy Claws	A	Pega o Papai Cruel	A
21	Throw him in a box	A	Deixa ele gritar	F
22	Bury him for ninety years	H	Tranca lá nos fundos	D
23	Then see if he talks	A	Que não dá pra escutar	F
24	Then Mr. Oogie Boogie man	F	O nosso Monstro Verde, então	E

25	Can take the whole thing over then	C	Vai ter a maior satisfação	E
26	He'll be so pleased, I do declare	I	Depois que ele o pegar	F
27	That he will cook him rare	I	Vai logo cozinhar	F
28	I say that we take a cannon	F	Eu sugiro nós usarmos	M
29	Aim it at his door and then	C	Para ele, um canhão	E
30	Knock three times and when he answers	F	Quando ele abrir a porta	N
31	Sandy Claws will be no more	K	Vai ter uma decepção	E
32	You're so stupid, think now	L	Você é mesmo muito burro	O
33	If we blow him up to smithereens	M	Explodi-lo em pedacinhos	P
34	We may lose some pieces	M	Se perdermos algum deles	Q
35	And then Jack will beat us black and green	M	Jack vai nos fritar todinhos	P
36	Kidnap the Sandy Claws	A	Pega o Papai Cruel	A
37	Tie him in a bag	F	E amarra bem	K
38	Throw him in the ocean	N	Joga no oceano	R
39	Then see if he is sad	F	E não chama ninguém	K
40	Because Mr. Oogie Boogie is	B	Porque o Monstro Verde vem aí	S
41	the meanest guy around	L	E logo vai chegar	F
42	If I were on his Boogie list	B	E quem ficar pra assistir	S
43	I'd get out of town	L	Pode até dançar	F
44	He'll be so pleased by our success	C	Eu sei que ele vai sorrir	S
45	That he'll reward us too, I'll bet	C	E, quando o saco ele abrir	S
46	Perhaps he'll make his special brew	O	Vai logo se deliciar	F
47	Of snake and spider stew	O	Com o seu jantar	F
48	We're his little henchmen	B	Somos seus comparsas	T
49	And we take our job with pride	D	Trabalhamos com prazer	H
50	We do our best to please him	B	Tentamos agradá-lo	F
51	And stay on his good side	D	Pra gente não morrer	H
52	I wish my cohorts weren't so dumb	G	Que grandes malas vocês são	E
53	I'm not the dumb one	G	Eu não sou mala	F
54	You're no fun	G	E nem eu	U
55	Shut up!	G	Quietos!	D
56	Make me!	B	Qual é!	V
57	I've got something, listen up	G	Eu já sei o que fazer	H
58	This one is real good, you'll see	M	Pra esse cara se dar mal	C
59	We'll send a present to his door	K	A gente deixa na sua porta	N
60	Upon there'll be a note to read	M	Um presente especial	C
61	Now, in the box we'll wait and hide	D	E dentro dele nós ficamos	M
62	Until his curiosity	B	Esperando a nossa vez	W
63	Entices him to look inside	D	E quando ele abrir	S
64	And then we'll have him, one, two, three	M	A gente agarra firme, um, dois, três!	W
65	Kidnap the Sandy Claws	A	Pega o Papai Cruel	A
66	Beat him with a stick	B	Bate muito bem	K
67	Lock him up for ninety years	H	Deixa ele descansar	F
68	See what makes him tick	B	No trilho do trem	K
69	Kidnap the Sandy Claws	A	Pega o Papai Cruel	A
70	Chop him into bits	B	Não demora não	E
71	Mr. Oogie Boogie is	B	Deixa o Monstro Verde	B

72	Sure to get his kicks	B	Ser seu anfitrião	E
73	Kidnap the Sandy Claws	A	Pega o Papai Cruel	A
74	See what we will see	M	Deixa ele gritar	F
75	Lock him in a cage and then	C	Tranca numa caixa	Y
76	Throw away the key!	M	Que não dá pra escutar	F

Fonte: elaboração própria.

Conforme já apresentado na teoria de Franzon (2008), a combinação prosódica pode ser percebida na canção por meio da contagem silábica, da tonicidade e do ritmo. Nessa tradução, a contagem silábica se manteve majoritariamente bem próxima do original, tendo muitas vezes diferença de apenas uma sílaba, como por exemplo na penúltima estrofe, em inglês “Kidnap the Sandy Claws / Chop him into bits / Mr. Oogie Boogie is / Sure to get his kicks”, com 6, 5, 7 e 5 sílabas, e em português brasileiro “Pega o Papai Cruel / Não demora não / Deixa o Monstro Verde / Ser seu anfitrião”, com 6, 5, 6 e 6 sílabas, havendo uma junção entre *pega* e *o*, no verso 69, e entre *deixa* e *o*, no verso 71. Em relação à tonicidade, também não houve mudanças relevantes, como pode ser visto nas partes sublinhadas dos versos de 48 a 51: “We're his little henchmen / And we take our job with pride / We do our best to please him / And stay on his good side”, no original, e “Somos seus comparsas / Trabalhamos com prazer / Tentamos agradá-lo / Pra gente não morrer”, na tradução; logo, o ritmo também foi mantido.

A combinação poética, como foi explicada por Franzon (2008), é observada no esquema rímico, na divisão de versos e estrofes e na posição de palavras-chave. Na sexta canção, os versos de 8 a 11 ficaram com o padrão ADCD, e o tradutor manteve o mesmo padrão rímico AEGE, o que acontece em vários momentos na música, como nas estrofes de 36 a 39, de 40 a 43, de 44 a 47, de 57 a 60, de 65 a 68 e de 73 a 76. No caso das rimas internas, a canção original possui quatro ocorrências: no verso 3 – “Let’s **draw straws**” –, no verso 15 – “**Snap** de **trap** and close the gate” –, no verso 18 – “Let’s **pop** him in a boiling **pot**” – e no verso 60 – “Upon there’ll be a note to **read**”. Já na canção traduzida, há apenas a repetição de *não* nos versos 9 e 70 – “**Não** demora **não**”. A divisão de versos e estrofes se manteve idêntica na tradução. Pode-se perceber que as palavras-chave foram mantidas, se não no mesmo verso, sempre na mesma estrofe, como *kidnap* e *sequestrar*, ao longo de toda a canção; *together* e *juntos*, no verso 4; *lock* e *tranca*, nos versos 9 do original e 10 da tradução; em *bait* e *isca*, no verso 12; *pot* e *panela*, no verso 18; *pleased* como *satisfação*, nos versos 26 do original e 25 da tradução; *cook* e *cozinhar*, no verso 27; *cannon* e *canhão*, nos versos 28 e 29, respectivamente; *smithereens* e

pedacinhos, no verso 33; *henchmen* e *comparsas*, no verso 48; *dumb* como *malas*, nos versos 52 e 53; *present* e *presente*, nos versos 59 e 60, respectivamente; e *lock* e *tranca*, no verso 75.

A combinação semântico-reflexiva, de acordo com Franzon (2008), consiste nos elementos imagéticos, que podem ser observados pela expressão musical. No início da canção, as crianças querem decidir quem vai pegar o Papai Cruel, e no verso 3 uma delas fala “Let’s draw straws”, que significa escolher na sorte com palitos de diferentes tamanhos – no caso do filme, com ossos –, mas a outra diz que é para trabalharem juntos; com isso, a situação perde sentido na tradução, pois a cena mostra os ossinhos na mão do menino, depois a menina batendo nele e falando que irão juntos, mas a letra traduzida diz apenas “Mas que beleza! / Que legal! / Jack falou pra irmos juntos”, que não tem relação nenhuma com essa disputa de sorte entre eles.

Figura 8 – *Let’s draw straws*



Fonte: *O Estranho Mundo de Jack*

No verso 12, a cena mostra o menino colocando isca dentro da gaiola e isso foi passado para o português – “First, we’re going to set some bait” e “Uma isca saborosa”. No verso 18, há a imagem de cozinhar na panela – “Let’s pop him in a boiling pot” – que também foi apresentada na tradução – “A gente joga na panela”. No verso 28, a canção original utiliza a imagem do canhão – “I say that we take a cannon” –, e a tradução aproveitou a imagem no verso seguinte – “Eu sugiro nós usarmos / para ele um canhão”. No verso 38, a cena mostra uma das crianças sendo jogada em uma banheira com água enquanto cantam “Throw him in the ocean”; na tradução, essa ideia foi mantida como “Joga no oceano”. Por fim, no verso 63, a tradução manteve a contagem “um, dois, três”, pois na imagem aparecem três escorpiões junto com a contagem.

Observando os conceitos de Chaume (2012) acerca da sincronização, três aspectos podem ser analisados: sincronia com os lábios, sincronia com a duração de falas e sincronia

com os movimentos corporais. O primeiro, sincronização labial, apresenta muitas correspondências, mas ainda com algumas imprecisões. Por exemplo, no verso 32, o tradutor colocou três consoantes bilabiais – “Você é mesmo muito burro” – onde, no original, não há nenhuma, apenas duas consoantes alveolares – “You're so stupid, think now” –, o que fica perceptível, já que a personagem não fecha a boca para pronunciá-las; no verso 39, a tradução apresenta “e não chama ninguém”, com uma bilabial em *chama*, enquanto no original também não há nenhuma, “Then see if he is sad”; no verso 40, as palavras *verde* e *vem* também não encaixam, pois as crianças cantam *Oogie Boogie*, com a boca arredondada. O aspecto seguinte, isocronia, seguiu em bastante conformidade com as imagens, o que é esperado, visto que é uma das características mais perceptíveis pelo público. O último aspecto, sincronia cinésica, não apresenta nenhum exemplo que evidencie a sincronia entre movimentos corporais e falas dos personagens entre original e tradução.

3.8 CHEGOU O NATAL

Jack termina de designar as funções para os habitantes, indicando a música, mostrando brinquedos e pedindo a fantasia de Papai Cruel. A canção seguinte é *Chegou o Natal* (*Making Christmas*), a qual todos os habitantes cantam juntos enquanto desempenham suas tarefas a fim de se prepararem para o Natal. No entanto, Jack precisa supervisioná-los, pois eles ainda não entenderam direito como a festa deve ser.

Quadro 7 – *Chegou o Natal*

1	This time, this time	A	Natal... Natal...	A
2	Making Christmas	B	Todos juntos	B
3	Making Christmas	B	Todos juntos	B
4	Making Christmas	B	Todos juntos	B
5	Making Christmas	B	Todos juntos	B
6	Is so fine	A	É Natal	A
7	It's ours this time	A	Pois desta vez	C
8	And won't the children be surprised	A	É nossa vez de preparar	D
9	It's ours this time	A	É a nossa vez	C
10	Making Christmas	B	Todos juntos	B
11	Making Christmas	B	Todos juntos	B
12	Making Christmas	B	Todos juntos	B
13	Time to give them something fun	C	Vamos juntos preparar	D
14	They'll talk about for years to come	C	Um grande show pra arrebentar	D
15	Let's have a cheer from everyone	C	A turma toda vai vibrar	D

16	It's time to party	D	Chegou o Natal	A
17	Making Christmas	B	Todos juntos	B
18	Making Christmas	B	Todos juntos	B
19	Snakes and mice get wrapped up so nice	A	Peguem cobras e lagartos	D
20	With spider legs and pretty bows	E	Embrulhem tudo muito bem	E
21	It's ours this time	A	Chegou o Natal	A
22	All together, that and this	F	São mil truques e surpresas	F
23	With all our tricks we're	G	Tão terríveis	G
24	Making Christmas time	A	Chegou o Natal	A
25	Here comes Jack	H	Lá vem o Jack	H
26	I don't believe what's happening to me	G	Mal posso crer em tanta emoção	I
27	My hopes, my dreams, my fantasy	G	Meus sonhos têm encarnação	I
28	Won't they be impressed	I	Todos vão gostar	D
29	I am a genius	G	É, eu sou genial	A
30	See how I transform this old rat	H	Transformo um rato morto	J
31	Into a most delightful hat	H	Num chapéu incrível e bem legal	A
32	My compliments from me to you	J	Meus parabéns, meu caro amigo	K
33	On this, your most intriguing hat	H	Por tão belo aparato	D
34	Consider though this substitute	J	Mas por que não um morcego	L
35	A bat in place of this old rat	H	Em lugar desse seu rato?	D
36	No, no, no, now that's all wrong	K	Não, não, está tudo errado	D
37	This thing will never make a present	L	Isso não é um presente	M
38	It's been dead for much too long	K	Já está morto há muito tempo	N
39	Try something fresher, something pleasant	L	Tente algo diferente	M
40	Try again, don't give up	C	Vamos lá, outra vez	C
41	All together, that and this	F	São mil truques e surpresas	F
42	With all our tricks we're	G	Tão terríveis.	G
43	Making Christmas time	A	Chegou o Natal	A
44	This time, this time	A	Natal... Natal...	A
45	It's ours!	M	Chegou!	O
46	Making Christmas	B	Todos juntos	B
47	Making Christmas	B	Todos juntos	B
48	It's almost here and we can't wait	N	O Natal já vem chegando	P
49	So ring the bells and celebrate	N	E nós vamos celebrando	P
50	'Cause when the full moon starts to climb	A	Uma festa especial	A
51	We'll all sing out	M	E juntos vamos cantar	D
52	It's Christmas time!	A	É o Natal!	A

Fonte: elaboração própria.

Ao analisar a combinação prosódica de acordo com os conceitos de Franzon (2008), é observada a contagem silábica, a tonicidade e o ritmo. Como nas outras canções, a contagem silábica também se manteve muito semelhante, como pode ser visto nos versos de 32 a 35 “My

compliments from me to you / On this, your most intriguing hat / Consider though this substitute / A bat in place of this old rat”, no original todos com 8 sílabas, e “Meus parabéns, meu caro amigo / Por tão belo aparato / Mas por que não um morcego / Em lugar desse seu rato?”, na tradução, com 9, 8, 8 e 8 sílabas, tendo uma junção entre *caro* e *amigo* no verso 32. A tonicidade da música permanece próxima, como pode ser observado nos versos de 13 a 16: “Time to give them something fun / They'll talk about for years to come / Let's have a cheer from everyone / It's time to party”, no original, e “Vamos juntos preparar / Um grande show pra arrebentar / A turma toda vai vibrar / Chegou o Natal”, na tradução. Com isso, pode-se ver que o ritmo foi mantido.

Já a combinação poética é observada nas rimas, na posição de palavras-chave e na divisão de versos e estrofes (FRANZON, 2008). O esquema rímico da tradução difere pouco do esquema original, principalmente no início com ABB / BBA / AAA / BBB e ABB / BBA / CDC / BBB. A semelhança entre os esquemas pode ser vista com facilidade no quadro, por exemplo, nos versos de 48 a 52: NNAM / A e PPAD / A. Essa música possui uma rima interna em inglês no verso 19 “Snakes and **mice** get wrapped up so **nice**”, que foi colocada na tradução para o português no verso seguinte “Embrulhem tudo muito **bem**”, e outra no verso 35 “A **bat** in place of this old **rat**”, que não apareceu na letra traduzida. Além disso, há uma repetição de sons em duas estrofes, nos versos 22 e 23 e nos versos 41 e 42: no inglês, a repetição ocorreu em *together* e *tricks*, com um som, e em *that* e *this*, com outro som, em “All **together, that and this / With all our tricks we're**”, enquanto, no português, a repetição ocorreu em três palavras, mas com a mesma letra e sonoridade “São mil **truques e surpresas / Tão terríveis**”. A posição de palavras-chave se manteve de acordo com o original ou bem próxima, respeitando as imagens, como no verso 9, *ours* e *nossa*; no verso 15, *cheer* traduzido como *vibrar*; no verso 19, *snakes* e *cobras*; no verso 23 do original, *tricks* e, no verso 22 da tradução, *truques*; no verso 27, *dreams* e *sonhos*; no verso 29, *genius* e *genial*; no verso 31, *hat* e *chapéu*; no verso 35 do original, *bat* e, no verso anterior da tradução, *morcego*; no verso 35, *rat* e *rato*; no verso 36, *wrong* e *errado*; no verso 37, *present* e *presente*; no verso 38, *dead* e *morto*; no verso 40, *try again* e *outra vez*; no verso 49, *celebrate* e *celebrando*; e no verso 51, *sing out* e *cantar*. Natal também pode ser considerada uma palavra-chave, no entanto, quase não há correspondência da sua posição na letra devido à sincronia labial, um aspecto muito importante na dublagem que deve ser levado em consideração. A divisão de versos e estrofes permaneceu a mesma.

A combinação semântico-reflexiva aparece no texto como elementos imagéticos (FRANZON, 2008). Em *Chegou o Natal*, pode ser visto no verso 19 do original “Snakes and

mice get wrapped up so nice” e no verso 20 da tradução “Embrulhem tudo muito bem”, a letra acompanhando a imagem de embrulhar o presente; no verso 26 e 27, ambas as letras expressam o sentimento do personagem mostrado na cena “I don't believe what's happening to me / My hopes, my dreams, my fantasy” e “Mal posso crer em tanta emoção / Meus sonhos têm encarnação”; na próxima cena, os personagens estão com um rato morto e Jack os entrega um morcego, portanto, foi importante manter *rato* na letra traduzida, que está como *rat* na letra original no verso 30, e *morcego*, que o tradutor antecipou do verso 35 do original, *bat*, para o verso 34. De forma geral, as duas letras mostram a grande preparação para o evento, mas, na canção original, a ênfase é que o Natal será deles e, na tradução, o trabalho em equipe fica mais evidente.

Acerca da sincronização labial, há três tipos para análise, de acordo com Chaume (2012): sincronia labial, isocronia e sincronia cinésica. A sincronia labial, ou seja, com os movimentos dos lábios, é analisada principalmente pela boca aberta ou fechada, porque cada personagem desse filme tem sua especificidade, como, por exemplo, personagens sem lábios ou com a boca sem formato definido. O tradutor conseguiu encaixar precisamente os movimentos, como, por exemplo, no verso 8, em que a boca está bem aberta para pronunciar *surprised*, e a tradução encaixou *preparar*; no verso 26, há *don't*, com a boca arredondada, que permite o encaixe de *posso*, também com a boca arredondada; no verso 27, *sonhos* foi encaixado na vogal fechada de *hopes*; no verso 32, a vogal fechada de *caro* foi encaixada em *to*; e no verso 39, há *pleasant* e *diferente*, cantados com a boca distendida. No entanto, nos versos 4 e 5, não há nenhuma vogal fechada no original e, na tradução, todas as vogais de *Todos juntos* são fechadas; logo, a falta de sincronia ficou bem perceptível na boca do personagem; e no verso 52, ele ainda está cantando *É* quando na imagem ele já fechou a boca com os lábios arredondados, como mostra a Figura 9.

Figura 9 – *É o Natal!*



Fonte: *O Estranho Mundo de Jack*

A isocronia, ou seja, sincronia entre duração da fala, foi muito considerada para a tradução para dublagem, mas, no verso 45, houve um pequeno atraso no começo da fala para encaixar o *chegou* na boca aberta do Jack, porém não foi perceptível na cena escura. A sincronia cinésica, ou seja, entre movimentos corporais e falas, não apresentou incoerências em relação ao original.

3.9 A CANÇÃO DO MONSTRO VERDE

Após capturar o Papai Noel, as crianças o levam até Jack, que diz que o Bom Velhinho pode ter uma folga e descansar nesse Natal. Então, as crianças o levam para o Monstro Verde, um lugar mais “confortável”. Essa situação leva à *Canção do Monstro Verde (Oogie Boogie’s Song)*, que mostra como o monstro age. Alguns versos desta canção são levemente falados, visto a situação de o Papai Noel pedir para ser solto.

Quadro 8 – A Canção do Monstro Verde

1	Well, well, well, what have we here?	A	Ora, ora, ora, que temos aqui?	A
2	Sandy Claws?	B	Papai Cruel?	B
3	Ooh, I'm really scared	C	Mas que horror!	C
4	So you're the one everybody's talkin' about	D	Então você é o tal de que todos falam?	D
5	You're jokin', you're jokin'	E	Não brinca, não brinca	E
6	I can't believe my eyes	F	Não posso acreditar	F
7	You're jokin' me, you gotta be	A	Não brinca assim e diz pra mim	G
8	This can't be the right guy	F	Vai ter que me explicar	F
9	He's ancient, he's ugly	G	É velho, é feio	H
10	I don't know which is worse	H	Não dá pra engolir	A
11	I might just split a seam now	D	Eu posso até rasgar	F
12	If I don't die laughing first	H	Ou então vou morrer de rir	A
13	Mr. Oogie Boogie says	I	Sou o Monstro Verde	H
14	There's trouble close at hand	J	E cheguei pra assustar	F
15	You'd better pay attention now	D	Melhor ficar esperto	I
16	'Cause I'm the Boogie Man	J	Porque eu vou te pegar	F
17	And if you aren't shakin'	I	Se não está tremendo	J
18	There's something very wrong	K	Cuidado, meu irmão	K
19	'Cause this may be the last time	F	Pois nunca mais você vai	L
20	You hear the Boogie song	K	Ouvir esta canção	K
21	I'm the Oogie Boogie Man (He's the Oogie Boogie Man)	J	Eu sou mesmo de assustar (Ele é mesmo de assustar)	F
22	Release me now	D	Me solte agora	M

23	Or you must face the dire consequences	L	Ou irá sofrer as consequências	J
24	The children are expecting me	A	Crianças me aguardam	D
25	So please, come to your senses	L	Chega de tanta violência	J
26	You're jokin', you're jokin'	E	Não brinca, não brinca	E
27	I can't believe my ears	A	Não estou ouvindo bem	J
28	Would someone shut this fella up	G	Se isso continuar	F
29	I'm drownin' in my tears	A	Vou acabar comendo alguém	J
30	It's funny, I'm laughing	J	Que medo, que coisa	N
31	You really are too much	G	Você me faz chorar	F
32	And now, with your permission	A	Mas me desculpe	O
33	I'm going to do my stuff	G	Porque eu preciso começar	F
34	The sound of rollin' dice	F	O som dos dados a rolar	F
35	To me is music in the air	C	Me toca o coração	K
36	'Cause I'm a gamblin' Boogie Man	J	Porque eu gosto de apostar	F
37	Although I don't play fair	C	E não vacilo, não	K
38	It's much more fun, I must confess	C	Eu devo confessar	F
39	When lives are on the line	F	Que me divirto muito mais	L
40	Not mine, of course, but yours, old boy	M	Se uma vida está em jogo	P
41	Now that'd be just fine	F	Isto é bom demais	L
42	Release me fast or you will have to answer	J	Liberte-me agora	M
43	For this heinous act	J	Ou sua hora chegará	F
44	Oh, brother, you're something	G	Oh, puxa, que coisa!	N
45	You put me in a spin	A	Você me faz pensar	F
46	You aren't comprehending	C	Será que não me entende	J
47	The position that you're in	A	Ou só quer me irritar	F
48	It's hopeless, you're finished	A	Não adianta, já era	I
49	You haven't got a prayer	C	Nem tente resistir	A
50	'Cause I'm Mr. Oogie Boogie	N	Porque eu sou o Monstro Verde	H
51	And you ain't going nowhere	C	E não há como fugir	A

Fonte: elaboração própria.

Ao analisar a combinação prosódica (FRANZON, 2008), contagem silábica, tonicidade e ritmo são elementos que devem ser verificados. Na oitava canção do filme *O Estranho Mundo de Jack*, a contagem de sílabas também se manteve próxima do original, como nas outras canções, porém, como pode ser visto no quadro acima, houve mais divergências visíveis, como, por exemplo, nos versos de 13 a 16, “Mr. Oogie Boogie says / There’s trouble close at hand / You’d better pay attention now / ‘Cause I’m the Boogie Man”, com 7, 6, 8 e 6 sílabas, e “Sou o Monstro Verde / E cheguei pra assustar / Melhor ficar esperto / Porque eu vou te pegar”, com 6, 7, 7 e 6 sílabas; sendo que, no verso 16, houve uma junção entre *porque* e *eu*. A tonicidade pode ser vista sublinhada, por exemplo, nos versos de 44 a 47 “Oh, brother, you're something / You put me in a spin / You aren't comprehending / The position that you're in”, no original, e

“Oh, puxa, que coisa! / Você me faz pensar / Será que não me entende / Ou só quer me irritar”, na tradução. Observando esses aspectos, vê-se também que o ritmo foi mantido.

A combinação poética, por sua vez, consiste em analisar as rimas, a segmentação de versos e estrofes e a posição de palavras-chave (FRANZON, 2008). O padrão rímico foi mantido similar ao padrão original, como pode ser visto nos versos de 22 a 29: DLAL / EAGA, no original, e MJDJ / EJFJ, na tradução. Na letra original, há uma rima interna no verso 7 “You’re jokin’ me, you gotta be”, que foi recuperada na letra traduzida no mesmo verso como “Não brinca **assim** e diz pra **mim**”. A segmentação de versos e estrofes no texto traduzido é idêntica à da o original. A posição de palavras-chave foi mantida bem próxima, como no verso 3, *scared* traduzido como *horror*; no verso 4, *the one* e *o tal*; no verso 9, *ancient* e *ugly* e *velho* e *feio*; no verso 12, *die laughing* e *morrer de rir*; no verso 17, *shakin’* e *tremendo*; no verso 34, *rollin’ dice* e *dados a rolar*; no verso 37, *gamblin’* e *apostar*; no verso 39, no original, *lives are on the line* e, no verso 40, na tradução, *vida está em jogo*; no verso 42, *release me* e *liberte-me*; no verso 48, *finished* como *já era*; e no verso 51, *nowhere* como *fugir*.

Já a combinação semântico-reflexiva é analisada de acordo com os elementos imagéticos e o humor. No original, há um paralelo entre o verso 6 e o 27 – “I can’t believe my eyes” e “I can’t believe my ears”, respectivamente –; já na canção em português, a letra traduz bem o sentido, mas não mantém o paralelo – “Não posso acreditar” e “Não estou ouvindo bem”, respectivamente. Em dois versos, 5 e 26, a original diz “You’re jokin’, you’re jokin’” enquanto a canção traduzida manteve a ideia como “Não brinca, não brinca”. No verso 34, a letra original é “The sound of rollin’ dice”, acompanhando a imagem de jogar os dados; logo, a tradução manteve “O som dos dados a rolar”, de acordo com a relação com a imagem da cena. De forma geral, pode ser visto que foram mantidos os sentimentos de desprezo do Monstro Verde e de aflição do Papai Cruel.

Figura 10 – *The sound of rollin’ dice*



Fonte: *O Estranho Mundo de Jack*

Acerca da sincronização, pode-se observar três tipos, de acordo com Chaume (2012). A sincronia labial teve um pouco de liberdade, visto que o personagem é de pano e os movimentos labiais não são precisos; exemplos de versos em que os movimentos combinam são o verso 8, *guy* e *explicar*, com som aberto; o verso 13, *Oogie* e *Monstro*, com som fechado; o verso 15, *better* e *melhor*, com o encaixe nas sílabas bilabiais; o verso 21, também com uma vogal aberta em *Man* e *assustar*, visto que é um *close-up*; e o verso 46, *comprehending* e *entende*, com o mesmo som. Já nos versos 22 – *release* e *me solte* – e 25 – *so please* e *chega* –, a sincronia não é exata, porém não fica muito aparente, pois a boca é pequena. A isocronia não apresenta nenhum exemplo em desconformidade com as imagens, pois a tradução não deve divergir da duração da fala original. A sincronia cinésica, sincronia entre movimentos corporais e falas, também não apresenta divergências.

3.10 A CANÇÃO DE SALLY

A canção seguinte é *A Canção de Sally (Sally's Song)*. Ela não consegue falar com Jack antes de ele decolar para entregar os presentes de Natal e canta sobre o mau pressentimento que ela está sentindo em relação à ideia de Jack e sobre a preocupação de nunca conseguir ficar com ele.

Quadro 9 – *A Canção de Sally*

1	I sense there's something in the wind	A	Eu vejo o céu escurecer	A
2	That feels like tragedy's at hand	B	E não há lua a brilhar	B
3	And though I'd like to stand by him	A	E embora eu tente lhe entender	A
4	Can't shake this feeling that I have	B	O medo vem me assombrar	B
5	The worst is just around the bend	C	Sei que o pior está por vir	C
6	And does he notice	D	Se ele soubesse	D
7	My feelings for him?	A	O que eu sinto	E
8	And will he see	E	Meu coração	F
9	How much he means to me?	E	Pulsando com paixão	F
10	I think it's not to be	E	Vivendo na ilusão	F
11	What will become of my dear friend?	C	O que será do meu amor?	G
12	Where will his actions lead us then?	C	Terminará somente em dor?	G
13	Although I'd like to join the crowd	F	E embora eu tente não pensar	B
14	In their enthusiastic cloud	F	No que o futuro irá trazer	A
15	Try as I may it doesn't last	B	O medo volta a me assustar	B

16	And will we ever	C	E eu me pergunto	H
17	End up together?	C	Se um dia junto	H
18	No, I think not	G	Ao meu amor	G
19	It's never to become	H	Eu poderei viver	A
20	For I am not the one	H	Quem poderá dizer?	A

Fonte: elaboração própria.

No que diz respeito à combinação prosódica – contagem de sílabas, tonicidade e ritmo – de acordo com Franzon (2008), pode-se ver que os aspectos importantes foram considerados também nesta canção. A contagem silábica foi mantida bem próxima do original, como por exemplo nos versos da segunda estrofe: “And does he notice / My feelings for him? / And will he see / How much he means to me? / I think it’s not to be”, com 5, 5, 4, 6 e 6 sílabas, e “Se ele soubesse / O que eu sinto / Meu coração / Pulsando com paixão / Vivendo na ilusão”, com 5, 5, 4, 6 e 6 sílabas, sendo que no verso 6 há uma junção entre *se* e *ele* e no verso 10 há uma junção entre *na* e *ilusão*. Já a tonicidade pode ser observada, por exemplo, na primeira estrofe: “I sense there's something in the wind / That feels like tragedy's at hand / And though I'd like to stand by him / Can't shake this feeling that I have / The worst is just around the bend”, no inglês, e “Eu vejo o céu escurecer / E não há lua a brilhar / E embora eu tente lhe entender / O medo vem me assombrar / Sei que o pior está por vir”, no português, havendo uma junção entre *vejo* e *o*, no primeiro verso, entre *embora* e *eu*, no terceiro verso, entre *lhe* e *entender*, no terceiro verso, e entre *que* e *o*, no quinto verso; também é interessante observar como, nessa estrofe, as primeiras sílabas do original são átonas e as últimas são tônicas, sendo só a segunda característica mantida na tradução. Como pode ser visto, as tônicas não estão sempre nas mesmas posições, mas isso não altera o ritmo, pois ainda estão próximas, e a melodia é a mesma.

Quanto à combinação poética, isto é, rima, divisão de versos e estrofes e posição de palavras-chave, pode ser visto que a tradução manteve as rimas ao longo da canção, com sons diferentes, com poucas mudanças no esquema rímico: ABABC e ABABC, na primeira estrofe; DAEED e DEFFF, na segunda estrofe; CCFFB e GGBAB, na terceira estrofe; e CCGHH e HHGAA, na última estrofe, no original e na tradução, respectivamente. A divisão de versos e estrofes da tradução permaneceu a mesma da canção original. Em relação à posição de palavras-chave, exemplos podem ser vistos no verso 5, “The worst is just around the bend” traduzido como “[...] o pior está por vir”; no verso 7, *my feelings* como *eu sinto*; no verso 11, *my dear friend* e *meu amor*; e no verso 17, *together* e *junto*. Não foram preservadas muitas palavras-chave, mas o conteúdo foi transmitido para a letra traduzida.

No que diz respeito à combinação semântico-reflexiva, é possível perceber que o sentimento foi majoritariamente mantido, como o sentimento de medo e a sensação de algo ruim na primeira estrofe; o sentimento pelo Jack na segunda estrofe, apesar de não estar claro no original que é amor e não estar clara na tradução a insegurança dela (verso 10); na terceira estrofe, no original, o foco está em todos os cidadãos – perceptível em *lead us* e *the crowd*, nos versos 12 e 13 –, e na tradução isso não fica visível, parecendo que a preocupação é mais com o casal; e na última estrofe, as duas versões mostram a incerteza no futuro, mas a tradução não mostra a insegurança dela, presente nos versos 18, 19 e 20 – “No, I think not / It’s never to become / For I am not the one”. Este trabalho propõe que essas poucas mudanças semânticas podem ter sido necessárias para manter o sincronismo labial. Quanto aos elementos imagéticos, no verso 4, Sally coloca a mão no peito enquanto expressa o sentimento de medo – “Can’t shake this feeling that I have” e “O medo vem me assombrar” –, e no verso 10 – “I think it’s not to be” e “Vivendo na ilusão” –, o foco da filmagem é a expressão triste da personagem.

Acerca do sincronismo labial, de acordo com a teoria de Chaume (2012), pode-se ver como exemplo no verso 1 *escurecer*, que possui uma sílaba que deveria ser arredondada e não encaixa em *in*, a sílaba correspondente no original; no verso 2, *há, lua* e *brilhar*, três sons abertos, que encaixam em *like, tragedy* e *hand*; no verso 4, também há uma vogal aberta em *assombrar* que encaixa em *have*; no verso 10, *ilusão*, com uma sílaba com a boca arredondada que encaixa em *to* do original; no verso 14, há uma sílaba com a boca arredondada em *futuro* que encaixa na sílaba arredondada de *enthusiastic*; no verso 17, *dia* termina com uma vogal aberta, mas a personagem está fechando a boca para cantar a bilabial de *up* – Figura 11 –; e no verso 20, *dizer* não encaixa no arredondamento de *one*.

Figura 11 – *Se um dia junto*



Fonte: *O Estranho Mundo de Jack*

A respeito da isocronia – sincronia entre duração de falas – e da sincronia cinésica – sincronia entre movimentos corporais e falas –, a canção traduzida apresenta conformidade com a canção original.

3.11 POBRE JACK

Com tudo pronto para o Natal, Jack sai para entregar os presentes aterrorizantes. Todos os habitantes da Cidade do Natal se assustam com os presentes e a polícia tenta pegar o impostor que está estragando o evento. Enquanto isso, Sally tenta resgatar o Papai Noel e acaba sendo pega pelo Monstro Verde também. Após Jack ser derrubado de seu caixão-trenó, os habitantes da Cidade do Halloween ficam tristes achando que ele está morto, mas, na verdade, Jack cai em um cemitério e canta Pobre Jack (*Poor Jack*), canção na qual ele percebe seu erro.

Quadro 10 – *Pobre Jack*

1	What have I done?	A	O que eu fiz?	A
2	What have I done?	A	O que eu fiz?	A
3	How could I be so blind?	B	Como pude ser tão rude ?	B
4	All is lost, where was I?	B	É o fim, o que eu fiz?	A
5	Spoiled all, spoiled all	C	Tudo em vão, tudo em vão	C
6	Everything's gone all wrong	D	Tudo aqui se perdeu	D
7	What have I done?	A	O que eu fiz?	A
8	What have I done?	A	O que eu fiz?	A
9	Find a deep cave to hide in	B	Num futuro distante	E
10	In a million years, they'll find me	B	Lembrarão deste arrogante	E
11	Only dust and a plaque	E	E então só dirão :	C
12	That reads "Here Lies Poor Old Jack"	E	"Aqui jaz o pobre Jack"	F
13	But I never intended all this madness, never	F	Mas eu nunca imaginei essa loucura, nunca	G
14	And nobody really understood, well, how could they?	G	Ninguém jamais realmente compreenderá	H
15	That all I ever wanted was to bring them something great	G	Que algo de maravilhoso eu quis proporcionar	H
16	Why does nothing ever turn out like it should?	H	Porque nada é como se imaginou	I
17	Well, what the heck? I went and did my best	F	Bem, vejam só , eu fiz o meu melhor	J
18	And, by God, I really tasted something swell	F	E eu sei que igual a mim não há ninguém	K
19	And for a moment, why , I even touched the sky	B	E, mesmo que em vão , senti a minha mão	C
20	And at least I left some stories they can tell, I did	I	Tocar o céu e esta história não vou esquecer	L
21	And for the first time since I don't remember when	F	Pela primeira vez eu pude me sentir	M
22	I felt just like my old bony self again	F	Cheio de vida e livre pra decidir	M
23	And I, Jack, the Pumpkin King	I	E eu, Jack, o Rei do Horror	N
24	That's right, I am the Pumpkin King	I	Ah, é! Eu sou o Rei do Horror	N

25	And I just can't wait until next Halloween	J	E eu sei que todos vão gritar pra mim	O
26	'Cause I've got some new ideas That will really make them scream	J	Quando virem o que eu vou preparar pro Halloween	O
27				
28	And, by God, I'm really going to give it all my might	B	E, por Deus, eu juro que vai ser de arrasar	H
29	Uh oh, I hope there's still time to set things right	B	Espere um pouco, espero que haja tempo de remediar	H

Fonte: elaboração própria.

Ao analisar a combinação prosódica através da contagem silábica, da tonicidade e do ritmo, tem-se que a contagem ficou bem próxima do original, como por exemplo nos versos de 21 a 24 “And for the first time since I don't remember when / I felt just like my old bony self again / And I, Jack, the Pumpkin King / That's right, I am the Pumpkin King”, no original com 12, 11, 7 e 8 sílabas, e “Pela primeira vez eu pude me sentir / Cheio de vida e livre pra decidir / E eu, Jack, o Rei do Horror / Ah, é! Eu sou o Rei do Horror”, no português com 12, 11, 7 e 8 sílabas, com uma junção entre *vida* e *e*, no verso 22, e entre *do* e *Horror*, nos versos 23 e 24. Acerca da tonicidade, pode ser analisada a estrofe dos versos de 17 a 20: “Well, what the heck? / I went and did my best / And, by God, I really tasted something swell / And for a moment, why, I even touched the sky / And at least I left some stories they can tell, I did”, no original, e “Bem, vejam só, eu fiz o meu melhor / E eu sei que igual a mim não há ninguém / E, mesmo que em vão, senti a minha mão / Tocar o céu e esta história não vou esquecer”, na tradução, havendo uma junção entre *que* e *igual*, no verso 18. A partir dessas análises, pode-se dizer que o ritmo foi mantido.

A combinação poética, conforme já apresentado, consiste em analisar rima, divisão de versos e estrofes e posição de palavras-chave (FRANZON, 2008). Por exemplo, nos versos de 7 a 12, o padrão rímico da letra original ficou AABBE e da letra traduzida ficou AAEECF, e a diferença no padrão foi compensada com uma rima interna no verso 11. Acerca das rimas internas, tem-se, já no terceiro verso, “How could **I** be so **blind**?” que foi traduzido como “Como **pude** ser tão **rude**?”; no verso 11, foi adicionada uma rima interna que não está presente no original “E **então** só **dirão**”; no verso 17, há “Well, what the **heck**? I went and did my **best**” no original e “Bem, vejam **só**, eu fiz o meu **melhor**” na tradução; e por último, no verso 19, tem-se a rima “And for a moment, **why**, I even touched the **sky**” que foi colocada na tradução como “E, mesmo que em **vão**, senti a minha **mão**”. A divisão de versos e estrofes permaneceu a mesma na letra traduzida. Já em relação às palavras-chave, no verso 4, *lost* foi traduzido como *fim*; no verso 6, *all wrong* ficou como *se perdeu*; no verso 12, foi mantida a frase “Here lies

poor old Jack” do original como “Aqui jaz o pobre Jack”; no verso 13, *madness* e *loucura*; no verso 15, *great* e *maravilhoso*; no verso 17, *best* e *melhor*; no verso 19 do original *sky* e *céu* no verso seguinte na tradução; no verso 20, *stories* e *história*; nos versos 23 e 24, *Pumpkin King* e *Rei do Horror*; no verso 28, *might* e *de arrasar*.

A combinação semântico-reflexiva consiste na análise de elementos imagéticos e do humor do personagem. A primeira e a segunda estrofe mostram o Jack percebendo seu erro e o arrependimento que ele sente: no verso 5 – “Spoiled all, spoiled all” e “Tudo em vão, tudo em vão”, original e tradução respectivamente –, por exemplo, a cena mostra os brinquedos estragados no chão; no verso 10 do original, há “In a million years”, e a mesma ideia é transmitida na tradução no verso 9 “Num futuro distante”; e no verso 12, tanto do original quanto da tradução, há a imagem de Jack imitando a morte enquanto deita cantando “Here Lies Poor Old Jack”, ou “Aqui jaz o pobre Jack” no português. Na terceira estrofe, Jack lamenta que não aconteceu o que ele queria e que as pessoas não entendem, o que foi mantido também na tradução. Na quarta estrofe, no verso 19, ele canta “I even touched the sky” com o céu de fundo na cena e, na tradução, “tocar o céu” está no verso seguinte, mas não causa estranhamento no público. Ao fim da canção, Jack já está mais animado, como pode ser visto no verso 22 – “I felt just like my old bony self again”, no original, e “Cheio de vida e livre pra decidir”, na tradução –, e também diz ter várias ideias para o próximo Halloween e sai para ajudar o Papai Cruel, tudo também expresso na letra traduzida.

A sincronia é uma parte essencial de uma tradução de qualidade e, de acordo com Chaume (2012), pode ser dividida em três tipos. A sincronia labial nessa canção pode ser observada em alguns exemplos, como no verso 3, *pude*, que deveria ser com a boca arredondada, está sendo cantado com a boca aberta de *I*; no verso 9, o personagem canta *deep cave*, com a boca mais distendida e aberta, mas a tradução utiliza *futuro*, com as duas sílabas fechadas que deveriam ser com a boca mais arredondada; ainda no verso 9, *distante* tem um som aberto que se encaixa em *hide*; no verso 10, o personagem fecha a boca para cantar a bilabial em *million*, mas na tradução, apesar de haver também uma bilabial em *lembrarão*, não fica exatamente encaixado e isso é perceptível; no verso 11, *plaque* é uma vogal aberta e o tradutor encaixou *dirão*, que pode ser cantado com a boca aberta; no verso 12, o original diz *poor*, com uma bilabial e um som fechado, e a tradução encaixa *pobre*, com o mesmo som; no verso 14, o personagem está com a boca arredondada cantando *nobody* e a letra traduzida coloca *jamaís*, que deveria ser com a boca mais aberta; no mesmo verso, ele canta *they* com a boca bem aberta, o que encaixa bem o som de *compreenderá*; no verso 18, a vogal aberta de *swell*

aceita *ninguém*, também com uma vogal aberta; no verso 22, *old bony* é cantado com a boca arredondada, e *livre*, na tradução, não deveria ser; no verso 23, há um *close-up*, situação em que a sincronia labial pede mais atenção, porém, em *horror*, o Jack está fazendo uma careta e a boca não está arredondada; isso pode ser explicado por se tratar de um título honorífico abordado durante todo o filme, algo que não poderia ser alterado em uma música; no verso 28, há o encaixe de *arrasar* em *might*, ambas com vogais abertas.

Figura 12 – *Close-up* em *E eu, Jack, o Rei do Horror*



Fonte: *O Estranho Mundo de Jack*

A isocronia, que se refere à duração de falas, e a sincronia cinésica, referente à sincronia entre movimentos corporais e falas, não apresentaram divergências, evidenciando a precisão das escolhas tradutórias na versão dublada.

3.12 CANÇÃO FINAL

Jack enfrenta o Monstro Verde para salvar o Papai Cruel e a Sally. No final do confronto, ele puxa um fio que abre o corpo de pano do Monstro Verde e deixa os vermes do interior caírem na lava. Em seguida, Papai Cruel vai embora para salvar o Natal, o prefeito e as crianças encontram Jack e o levam de volta para a cidade, quando os habitantes começam a cantar a Canção Final (*Big Finale*), felizes por ele estar bem. Nessa canção, há falas que não estão presentes no quadro por não serem relevantes para a análise do trabalho e há referências a letras e melodias de canções anteriores.

Quadro 11 – *Canção Final*

1	Jack's OK and he's back OK	A	Jack voltou, tudo bem	A
2	He's all right	B	O Jack tá legal	B

3	Let's shout , make a fuss	C	Então, vamos lá	C
4	Scream it out	D	Celebrar	C
5	Jack is back now, everyone sing	E	Jack voltou, cantemos assim	D
6	In our town of Halloween	F	Na cidade do Halloween	D
7	What's this?	E	Que é isso?	E
8	What's this?	E	Que é isso?	E
9	I haven't got a clue	G	Não sei o que pensar	C
10	What's this?	E	Que é isso?	E
11	Why, it's completely new	G	Não posso imaginar	C
12	What's this?	E	Que é isso?	E
13	Must be a Christmas thing	H	É coisa de Natal	B
14	What's this?	E	Que é isso?	E
15	It's really very strange	H	Não dá pra entender	F
16	This is Halloween	F	Isso é Halloween!	D
17	Halloween! Halloween! Halloween!	F	Halloween! Halloween! Halloween!	D
18	What's this?	E	Que é isso?	E
19	What's this?	E	Que é isso?	E
20	My dearest friend, if you don't mind	B	Minha querida, por favor	G
21	I'd like to join you by your side	B	Escute a voz do seu amor	G
22	Where we can gaze into the stars	I	E juntos vamos descobrir	H
23	And sit together	J	Um novo mundo	I
24	Now and forever	J	Bem lá no fundo	I
25	For it is plain	H	Do coração	J
26	As anyone can see	F	E sempre caminhar	C
27	We're simply meant to be	F	Sob a luz do luar	C

Fonte: elaboração própria.

A combinação prosódica é analisada através da contagem silábica, tonicidade e ritmo (FRANZON, 2008). Nessa canção, pode ser observado que a contagem de sílabas da tradução ficou bem próxima à da letra original, por exemplo, na primeira estrofe: “Jack's OK and he's back OK / He's all right / Let's shout, make a fuss / Scream it out”, no original com 8, 3, 5 e 3 sílabas, e “Jack voltou, tudo bem / O Jack tá legal / Então, vamos lá / Celebrar”, na tradução com 6, 5, 5 e 3 sílabas. A diferença nessa estrofe se deve ao fato de que o segundo verso da tradução começa a ser cantado no momento da música em que está o final do primeiro verso do original, tanto que, se somadas as sílabas dos dois primeiros versos, tem-se 11. Quanto à tonicidade, tem-se o exemplo da última estrofe: “And sit together / Now and forever / For it is plain / As anyone can see / We're simply meant to be”, no original, e “Um novo mundo / Bem lá no fundo / Do coração / E sempre caminhar / Sob a luz do luar”, na tradução, que tem o mesmo número de palavras de conteúdo com tonicidade, mas em sílabas diferentes; no entanto, essa diferença não altera o ritmo.

A combinação poética é analisada através da rima, da divisão de versos e estrofes e da posição de palavras-chave. Como pode ser visto no quadro, o padrão rímico se mantém parecido durante toda a canção, como por exemplo nos versos de 23 a 27: JJHFF e IJCC, no texto fonte e no texto alvo respectivamente. A divisão de versos e estrofes permaneceu a mesma em toda a canção. Em relação à posição de palavras-chave, pode ser observado *back* e *voltou*, no primeiro verso; *sing* e *cantemos*, no verso 5; *what's this?* e *que é isso?*, repetido nos versos 7, 8, 10, 12, 14, 18 e 19; *Christmas thing* e *coisa de Natal*, no verso 13; *my dearest friend* e *minha querida*, no verso 20; *join*, no original no verso 21, não possui um correspondente exato na tradução, mas tem o sentido mantido em *juntos*, no verso 22; *forever*, no verso 24 do original, e *sempre*, no verso 26 da tradução; e *meant to be*, no verso 27 do original, que pode ser considerado uma palavra-chave, mas não aparece na tradução.

A combinação semântico-reflexiva consiste no uso de elementos imagéticos e na expressão de sentimentos. Nas duas primeiras estrofes, a canção alvo traduz bem o sentimento de alegria e as comemorações porque o Jack voltou para a cidade e está vivo. Nas duas estrofes seguintes das duas canções, é mostrada a surpresa dos habitantes da cidade vendo a neve pela primeira vez, exaltando o encontro entre Halloween e Natal. Nas duas últimas estrofes, a canção original enfatiza muito o desejo de Jack e Sally de ficarem juntos para sempre e o fato de serem destinados um ao outro; a tradução, no entanto, não deixa a ênfase nítida: pode-se entender que Jack chama Sally para ficarem juntos para sempre, mas não que era evidente o amor entre os dois; além disso, a tradução acrescenta o elemento da *luz do luar*, aproveitando a imagem no fundo da cena.

Figura 13 – *Sob a luz do luar*



Fonte: *O Estranho Mundo de Jack*

Para analisar o sincronismo de acordo com os estudos de Chaume (2012), foi observada a sincronia entre movimentos labiais – sincronia labial –, a sincronia entre duração de falas – isocronia – e a sincronia entre movimentos corporais – sincronia cinésica. Essa canção possui poucos exemplos, pois mostra mais os personagens celebrando do que cantando, além de ser uma canção curta. Como exemplo para a sincronia labial, pode-se citar o verso 9, que mostra o som aberto de *pensar* em *clue*, que encaixa devido ao formato da boca do personagem que parece aberta, apesar de estar falando um som fechado que deveria ser com a boca arredondada – ilustrado na Figura 14.

Figura 14 – *I haven't got a clue*



Fonte: *O Estranho Mundo de Jack*

Também são exemplos de sincronia labial o verso 11, no qual também é apresentado um som fechado em *new* e a tradução coloca a palavra *imaginar* com o som aberto, que não encaixa; o verso 14, que é cantado por um personagem com a boca pouco articulada e bem aberta para o som de *what's*, enquanto a tradução canta *que é*, que deveria ser com a boca distendida, não tão aberta; o verso 20, que apresenta a boca arredondada de *you*, e aceita o encaixe de *por*; o verso 21, no qual o termo *voz*, com um som fechado, encaixa na boca de *join*; o verso 23, que canta *together*, com uma sílaba fechada e duas distendidas, e a tradução canta *novo mundo*, com três sílabas fechadas, logo, não encaixa perfeitamente, mas não fica perceptível por causa da distância do personagem; o verso seguinte, que mostra *and* e *lá*, com sons abertos que se encaixam, e *forever*, com a penúltima sílaba distendida e a última com um som labiodental, já o português usa *fundo*, com duas sílabas fechadas, sendo só a última bem encaixada na boca dos personagens, mas também fica imperceptível por causa da posição dos personagens; o verso 25, no qual é apresentado *plain* e *coração*, duas palavras com sons abertos; e o verso 27, o qual pode ser considerado um *close-up*, em que *luar*, com um som fechado e um aberto, encaixa em *to be*, com um som feito com a boca fechada e um com a boca distendida.

A isocronia, sincronia entre duração de falas, apresenta uma divergência no verso 2, em que há *right*, no original, e *legal*, na tradução, ambos com um som aberto; porém, nem original nem tradução encaixam o último som na boca do personagem, pois a fala deveria acabar com a boca fechada, mas ela ainda está aberta. A canção não apresenta exemplos de sincronia entre movimentos corporais e falas para analisar a sincronia cinésica.

3.13 SÍNTESE DO CAPÍTULO

Neste capítulo, foram apresentadas as onze canções que compõem a trilha sonora do filme *O Estranho Mundo de Jack* em quadros contendo a versão original e a tradução para o português brasileiro, com os versos numerados à esquerda e o esquema rímico à direita. Como um todo, as canções foram analisadas com base nas estratégias de Giovanni (2008) para verificar se foram totalmente ou parcialmente dubladas, depois cada uma das canções foi analisada de acordo com os conceitos de Franzon (2008), a fim de indicar com exemplos os elementos – ou a falta deles – das combinações prosódica, poética e semântico-reflexiva e, em seguida, com os conceitos de Chaume (2012), para mostrar a sincronia labial, cinésica e isocronia entre letra traduzida e imagens dos personagens.

Com base na análise feita, vê-se que o estúdio de dublagem Delart Cine, responsável pela versão brasileira do filme, optou por dublar completamente diálogos e canções, considerando as estratégias tradutórias apontadas por Giovanni (2008).

Dessa forma, com base na teoria musical de Franzon (2008), a tradução das canções foi adaptada à melodia original e, observando os quadros, percebeu-se que a combinação prosódica foi a que mais manteve correspondência com o original, pois, mesmo com pequenas diferenças no número de sílabas, o ritmo não foi afetado, o que se justifica com a necessidade de a letra se ajustar à melodia para ser cantável. A combinação poética se mostrou compatível dentro do possível com as canções originais, alterando os sons, mas mantendo os padrões rítmicos e algumas rimas internas; a segmentação de versos e estrofes se manteve fiel, com uma variação em apenas duas músicas (1 e 3); e a posição de palavras-chave também apresentou alto índice de correspondência. A combinação semântico-reflexiva, que frequentemente pode ser a mais afetada, ainda apresentou resultados positivos em concordância com a canção original e se apoiou nas imagens da cena nos momentos em que foi preciso.

Em relação aos aspectos da tradução audiovisual explicados por Chaume (2012), observou-se que a sincronia labial apresentou resultados satisfatórios apesar de conter algumas divergências, porque essas diferenças não comprometeram o efeito de naturalidade; a isocronia também apresentou resultados satisfatórios, mantendo-se próxima do original; e a sincronia cinésica, que depende da imagem presente na cena, apresentou poucos exemplos para análise.

Logo, tanto em termos musicais quanto audiovisuais, é possível argumentar que o trabalho de tradução para dublagem da animação *O Estranho Mundo de Jack* alcançou um produto final satisfatório, integrando prosódia, poética, semântica e sincronia na trilha sonora adaptada à melodia original, resultando em canções cantáveis de maneira natural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, a análise da tradução das onze canções do filme *O Estranho Mundo de Jack* através da metodologia qualitativa permitiu observar que o tradutor fez um bom trabalho, considerando a perspectiva musical e audiovisual, visando a atender às expectativas do público-alvo, nesse caso, o público infanto-juvenil brasileiro.

Em relação à Teoria dos Polissistemas (EVEN-ZOHAR, 1990), este trabalho defende que há uma relação sistêmica entre animações em *stop motion* e o polissistema fílmico brasileiro, uma vez que este teve uma lacuna preenchida por animações que utilizam a técnica *stop motion*, visto que não existia no Brasil filmes de longa-metragem produzidos com essa técnica, que veio através da tradução.

Seguindo a classificação de Giovanni (2008), todas as canções presentes na animação foram totalmente dubladas, também em razão do público-alvo para atender às expectativas da audiência. Já de acordo com a teoria de Franzon (2008), em relação às cinco escolhas básicas que o tradutor deve fazer no início de uma tradução, todas as canções do filme em análise utilizaram a quinta opção: traduzir a letra e adaptá-la à melodia original.

Ainda com base na teoria de Franzon (2008), foram analisadas as combinações prosódica, poética e semântico-reflexiva das onze canções. A combinação prosódica envolve elementos que não podem se distanciar do original, como contagem silábica, tonicidade e ritmo, pois uma tradução que faz alterações significantes nesses aspectos também precisaria alterar a melodia da música, o que torna o trabalho de tradução mais complicado e envolve fatores econômicos e as decisões do produtor e/ou distribuidor.

A combinação poética, como se espera, sofreu mais alterações quando comparada com os originais. Por se tratar da rima, divisão de versos e estrofes e posição de palavras-chave – elementos que não necessariamente exigem uma mudança na estrutura ou melodia da canção –, o tradutor tem certa liberdade. Com isso, foi visto que o esquema rítmico apresenta diferenças quando comparado com o original, mas as rimas e rimas internas foram mantidas nas estrofes, respeitando os sons do português brasileiro e características do original como repetições; a necessidade de mudança na divisão de versos e estrofes foi mínima; e a posição de palavras-chaves foi majoritariamente mantida, com apoio das cenas do filme.

A combinação semântico-reflexiva – ou seja, os elementos imagéticos, os sentimentos e as expressões dos personagens – foi habilmente transmitida na tradução. Por serem aspectos

muito dependentes das imagens e da narrativa do filme, costumam se manter na tradução, pois qualquer mudança relevante na letra pode causar confusão no entendimento do telespectador ou até ficar em discordância com a história do filme.

A última teoria usada para analisar as canções foi a teoria de tradução audiovisual de Chaume (2012), acerca dos conceitos de sincronia labial, sincronia cinésica e isocronia. O tipo de sincronia com mais exemplos a serem observados foi a sincronia labial – entre letra traduzida e movimentos labiais –; foi visto que o tradutor conseguiu encontrar palavras e rimas em português com sons que se encaixavam precisamente na boca dos personagens. Também foi percebido que o estilo da animação e o design de alguns personagens facilitaram ou dificultaram essa tarefa, como no verso 9 da canção 11, em que, graças ao formato da boca, foi encaixado um som aberto onde há um som fechado no original, como ilustrado na Figura 14. A isocronia – sincronia entre duração de falas – foi alcançada em quase todos os momentos, como foi visto; houve poucas ocorrências em que a fala terminou ou começou em discordância com a boca do personagem – como na canção 11 –, porque esse tipo de discordância costuma ser perceptível pelo público, logo, o tradutor deve se atentar a isso. A sincronia cinésica, ou seja, sincronia entre fala traduzida e movimentos corporais, também apresentou poucos exemplos, pois é um aspecto que depende dos gestos com significado feitos em cena, o que não acontece muito nesse filme. No entanto, caso acontecesse, provavelmente não haveria divergências significativas, devido à proximidade desses tipos de gestos entre Estados Unidos e Brasil. Portanto, a tradução para dublagem dessa animação foi bem feita e as escolhas tradutórias foram adequadas para assegurar o sincronismo e, conseqüentemente, a naturalidade.

Com base nessa análise, pode-se dizer que a hipótese inicial do trabalho foi comprovada, pois todas as canções foram totalmente traduzidas, e o tradutor utilizou estratégias referentes a aspectos musicais e audiovisuais para conseguir uma tradução cantável de forma natural, adequada ao público infanto-juvenil brasileiro.

Apesar de ser uma análise sobre apenas um filme de animação, englobando uma pequena parte do campo audiovisual, este trabalho pode contribuir para a área de Estudos da Tradução em relação à Teoria dos Polissistemas, visto que há poucas pesquisas sobre a relação entre a tradução audiovisual com o polissistema fílmico brasileiro; em relação às estratégias propostas por Franzon (2008), acrescentando exemplos sobre as combinações prosódica, poética e semântico-reflexiva; e em relação aos conceitos de Chaume (2012), demonstrando como a tradução para dublagem feita por tradutores brasileiros é precisa e cuidadosa. A área de tradução audiovisual é relativamente recente nos estudos sobre tradução e ainda pouco

explorada, sendo que, por ser muito extensa, contendo diversas modalidades, permite muitas pesquisas e aprofundamentos relevantes sobre o tema.

REFERÊNCIAS

- BULGARELLI, Gabriella Ragazzi Baptista. **Análise de tradução de música da Disney:** as prioridades das duas eras mais conhecidas. Monografia de Bacharelado em Letras: Ênfase em Tradução – Inglês. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2021.
- CALABRIA, Claudio de Souza Alvares. **Tradução de letras de músicas:** a prática de três versionistas. Monografia de Bacharelado em Letras: Ênfase em Tradução – Inglês. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2009. Disponível em: <<https://www2.ufjf.br/bachareladotraducao/files/2011/02/Claudio.pdf>>. Acesso em: 19 dez. 2022.
- CARVALHO, Carolina Alfaro de. **A tradução para legendas:** dos polissistemas à singularidade do tradutor. Dissertação de Mestrado em Estudos da Linguagem. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2005.
- CHAUME, Frederic. Synchronization or lip-sync: Read my lips. *In:* _____. **Audiovisual Translation: Dubbing.** Manchester: St. Jerome Pub., 2012. Cap. 4, p. 66-78.
- DECCACHE-MAIA, Eline; GRAÇA, Ricardo. **Animação Stop Motion:** Experimentando a arte em sala de aula. Rio de Janeiro: Publit Soluções Editoriais, 2014. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/305719168_Animacao_Stop_Motion_experimentalndo_a_arte_em_sala_de_aula>. Acesso em: 22 nov. 2021.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. *Poetics Today.* Estados Unidos: Duke University Press, v. 11, n. 1, p. 45-51, primavera, 1990.
- FRANZON, Johan. Choices in song translation. **The translator**, [s.l.], v. 14, n. 2, p. 373-399 nov. 2008.
- GIOVANNI, Elena di. The American Film Musical in Italy. **The translator**. [s.l.], v. 14, n. 2, p. 295-318, 2008.
- GUIMARÃES, G. B. C.; GINO, M. S. Histórico e desenvolvimento do stop-motion e dos personagens articulados no cinema de animação. **Revista Eletrônica Extensão em Debate.** Maceió, [S. l.], v. 1, n. 1, 2014. Disponível em: <>. Acesso em: 9 ago. 2022.
- LACERDA, Patrícia F. A. O papel do método misto na análise de processos de mudança em uma abordagem construcional: reflexões e propostas. **Revista Linguística / Revista do Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro, Volume Especial, p. 83-101, dez. 2016. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/rl/article/view/5440/4032>>. Acesso em: 15 dez. 2022.
- MAXIMIANO, Marina Silva. **O Brasil de Tom Jobim na voz de Frank Sinatra:** um estudo sobre tradução, música e cultura. Monografia de Bacharelado em Letras: Ênfase em Tradução – Inglês. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2012. Disponível em: <<https://www2.ufjf.br/bachareladotraducao/wp-content/uploads/sites/166/2011/02/Marina.pdf>>. Acesso em: 19 dez. 2022.
- MEDEIROS, Claudia Cristina Barroso 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 Bacharelado em Letras: Ênfase em Tradução – Inglês. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2017. Disponível em:

<<https://www2.ufjf.br/bachareladotraducao/wp-content/uploads/sites/166/2011/02/Claudia-Medeiros.pdf>>. Acesso em: 30 nov. 2021.

MORAIS, Eduarda G.; LIMA JUNIOR, Wellington S.; ARRUDA, Eduardo Gabriel; FECHINE, Mariana Q. Estética Burtoniana: uma análise fílmica através do Estranho mundo de Jack Skellington. **Revista Temática**. Paraíba, ano XIV, n. 4, p. 130-144, abr. 2018. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/article/view/39318/19897>>. Acesso em: 9 dez. 2022.

O Estranho Mundo de Jack. Direção: Henry Selick. Produção: Denise Di Novi e Tim Burton. Estados Unidos: Touchstone Pictures, 1993. Mídia digital (76 min.).

OLIVEIRA, Flávio Gomes de. **Panorama e proposições da animação em *stop motion***. Dissertação de Mestrado em Cultura Visual. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2010. Disponível em: <<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/2834/1/flavio%20gomes%20de%20oliveira.pdf>>. Acesso em: 8 ago. 2022.

SILVA, Giovanna de Castro Moreira. **As 12 traduções de “Hércules”**: a trilha sonora da animação da Disney nos contextos brasileiro e português. Monografia de Bacharelado em Letras: Ênfase em Tradução – Inglês. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2017. Disponível em: <<https://www2.ufjf.br/bachareladotraducao/wp-content/uploads/sites/166/2020/08/Giovanna-Castro.pdf>>. Acesso em: 30 nov. 2021.