



Universidade de Brasília

Instituto de Letras

Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução

Curso de Graduação em Letras – Tradução – Inglês

THACIA CAVALCANTE LIMA

**MOANA, UM MAR DE AVENTURAS: UMA ANÁLISE DA
SUBSTITUIÇÃO**

Brasília – DF

2018

THACIA CAVALCANTE LIMA

**MOANA, UM MAR DE AVENTURAS: UMA ANÁLISE DA
SUBSTITUIÇÃO**

Projeto Final de Tradução apresentado como requisito para obtenção do título de Bacharelado em Letras – Tradução pelo curso de Letras - Tradução - Inglês da Universidade de Brasília.

Professora Orientadora: Dr^a. Cristiane Roscoe Bessa

Brasília – DF

2018

THACIA CAVALCANTE LIMA

**MOANA, UM MAR DE AVENTURAS: UMA ANÁLISE DA
SUBSTITUIÇÃO**

A Comissão Examinadora, abaixo identificada, aprova o Projeto Final de Tradução do Curso Letras – Tradução da Universidade de Brasília do (a) aluno
(a)

Thacia Cavalcante Lima

Dr^a. Cristiane Roscoe Bessa
Professora-Orientadora

Dr. Eclair Antonio Almeida Filho
Professor-Examinador

Dr^a. Soraya Ferreira Alves
Professora-Examinadora

Brasília, de de

AGRADECIMENTOS

A Deus, que me deu forças para seguir em frente, aos meus pais Francinilson e Magna, que sempre me inspiraram a não desistir, às minhas irmãs Priscilla e Carolina, por ficarem de olho em mim, à minha orientadora pela paciência, e aos professores Eclair e Soraya pela gentileza, fica o meu muito obrigada.

“A música é o vínculo que une a vida do espírito à vida dos sentidos. A melodia é a vida sensível da poesia.”

Ludwig Van Beethoven

RESUMO

Ao se traduzir músicas para o português brasileiro, alguns elementos são essenciais no processo de adaptação, como a métrica, a rima e a melodia. Para se adequar ao gênero, o tradutor pode precisar modificar o conteúdo original. Após mudanças no que é considerado equivalente durante a história, a tradução ampliou os seus limites. Cristiane Roscoe Bessa explica em seu livro “A Tradução – Substituição”, como no cenário atual se mostra necessária a substituição de conteúdos no processo de tradução para se manter a função do original. Neste trabalho, esse conceito é aplicado ao processo de adaptação de músicas, demonstrando através das versões feitas para a trilha sonora do filme Moana: Um Mar de Aventuras, as diferenças entre original e tradução, assim como as razões de mudanças consideráveis terem sido necessárias. Para uma compreensão mais prática do processo, também é apresentada uma tradução alternativa das músicas “How Far I’ll Go e “Shiny”, indicando as dificuldades do original e as vantagens e desvantagens de algumas soluções encontradas nas versões brasileiras, na busca de averiguar se é possível manter o significado e estilo mais próximos aos do original.

Palavras-chave: Tradução, Dublagem, Substituição, Música, Animação

ABSTRACT

When translating songs to Brazilian Portuguese, some elements are essential in the adaptation process, such as metrics, rhyme, and melody. To suit the genre, the translator may need to modify the original content. After changes in what has been considered equivalent throughout history, translation extended its limits. Cristiane Roscoe Bessa explains in her book 'A Tradução - Substituição' that in the current scenario it is necessary to substitute contents during the translation process in order to maintain the original's function. In this work this concept is applied in the process of adapting music, demonstrating through the versions of the soundtrack of the movie 'Moana' the differences between original and translation, as also the reasons why considerable changes were necessary. For a practical understanding of the process, an alternative translation of the songs 'How Far I'll Go' and 'Shiny' is also presented, indicating the challenges of the original and the advantages and disadvantages of some solutions found in the Brazilian versions, aiming to verify if it is possible to maintain meaning and style closer to those of the original.

Keywords: Translation, Dubbing, Substitution, Music, Animation

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	09
2 A proposta de House e a Tradução-Substituição.....	14
3 Dublagem.....	21
3.1 História da dublagem.....	22
3.2 O processo de dublagem.....	22
3.3 O mercado.....	24
3.4 As músicas na dublagem.....	25
4 Moana: Um Mar de aventuras.....	26
5 Sobre as músicas.....	27
5.1 Seu Lugar (Where You Are).....	27
5.2 Saber Quem Sou (How Far I'll Go).....	33
5.2.1 Pra onde eu vou -Tradução alternativa 1.....	36
5.2.2 Saber quem sou (segunda parte)- How Far I'll Go.....	37
5.3 Pra Ir Além (We Know The Way).....	38
5.4 De nada (You're Welcome).....	40
5.5 Brilhe (Shiny).....	43
5.5.1 Charme - Tradução alternativa 2.....	47
5.6 Eu Sou Moana/Canção Ancestral (I Am Moana / (Song of the Ancestors).....	49
5.7 Seu Nome Eu Sei (Know Who You Are).....	51
6 Conclusão.....	53
REFERÊNCIAS.....	55

1 INTRODUÇÃO

O mercado da dublagem envolve uma rede de diversos profissionais, da qual o tradutor é parte essencial. Além de diálogos, pode haver músicas, que precisam ser traduzidas e adaptadas de forma a se adequar à cultura da língua de chegada. O processo de tradução para filmes, na verdade, envolve diversos fatores que tornam o trabalho bem complexo.

No caso das animações da Disney, é comum músicas fazerem parte do roteiro e serem parte essencial do desenvolvimento da história. Como o público-alvo é, em sua maioria, infantil, as músicas devem ser traduzidas para que possam ser compreendidas pelas crianças e pelo público em geral.

Como se dá esse processo e que fatores influenciam o resultado final? O processo de produção das versões, que são as traduções das músicas para outra língua, no caso, português do Brasil, envolve o tradutor, o versionista, o diretor musical e também o dublador, e pode durar meses.

O tradutor dos diálogos não é responsável pela tradução final das canções, mas ele realiza a tradução literal das músicas. Após isso, o versionista/letrista modifica o texto para que ele siga os requisitos necessários para ser dublado. As músicas precisam ter a mesma métrica, seguir o mesmo esquema de rimas e estar sincronizadas o quanto possível com os movimentos labiais do(s) personagem(ns). Nesse processo, muitas partes do original são substituídas.

Diante disso, este trabalho visa analisar o processo de adaptação das músicas para o português, por meio das versões brasileiras para o longa-metragem *Moana: Um Mar de Aventuras*, destacando as substituições feitas nesse processo e a necessidade, ou não, delas, as diferenças entre o sentido literal do original e o da versão final em português, tanto no âmbito do macro e microtexto, a influência do roteiro do filme e da interpretação do versionista no resultado final, além de se averiguar se seria possível uma tradução mais próxima do original. Também foram escolhidas duas músicas para serem retraduzidas, a música “Shiny”, traduzida como “Brilhe”, e a música “How far I’ll go”, “Saber quem sou” no Brasil. Serão apresentadas as dificuldades do original, os problemas encontrados na versão brasileira e o processo de retradução com o objetivo de sanar esses problemas e tentar manter algumas características enriquecedoras do texto fonte.

Busca-se, assim, compreender os mecanismos que influenciam a prática, além de destacar a importância da tradução para a dublagem e da criação de versões para tornar obras

estrangeiras acessíveis à população, trabalho esse que exige dedicação, técnica e criatividade. Também, pode-se verificar como se dão as substituições dentro da tradução, o que pode servir de referência na produção de versões no futuro.

Embora a adaptação de músicas tenha características próprias, ela possui características inerentes a toda a tradução: a necessidade de um texto original ser passado para um outro idioma, de se estabelecer parâmetros para executar essa tradução, de se levar em conta para quem é esse texto, o prazo para a entrega do produto final etc. Por isso mesmo, a adaptação de músicas também vai encontrar nas teorias da tradução reflexões sobre os questionamentos que surgem na prática e possíveis soluções.

Um dos conceitos centrais da tradução é a equivalência, todavia, até hoje, não há uma definição clara do que seria a equivalência em tradução. Cristina Carneiro Rodrigues, em seu livro *Tradução e diferença* (2000), afirma, porém, que o conceito revelaria muitas vezes o desejo dos autores de sistematizar e controlar um processo que entendiam como o de tentar igualar a tradução e o texto de partida (ibidem:27). A autora menciona que, de acordo com o *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, “equivaler provém do latim *aequivalere*, que significa “igualar, valer tanto como”, por intermédio do francês “equivalent” (MACHADO, 1967, v.2, p.905 apud RODRIGUES 2000:27). Portanto, equivalente remete a “igualdade, a nivelção, a manutenção em um mesmo plano ou a obtenção de um mesmo valor” (Ibidem 2000:27).

O conceito de equivalência na tradutologia teria surgido pela primeira vez em 1959 na obra “*On Linguistic Aspects of Translation*”, de Roman Jakobson, (ROSCOE-BESSA 2010:25). A equivalência é um conceito dinâmico, como afirmam Reiss e Vermeer (1991:140 apud ROSCOE-BESSA 2010:26), que está conectado às modificações no conceito de tradução ao longo da história. Ele assume características diferentes dependendo do autor, uma vez que não se pode afirmar que uma palavra corresponde totalmente a outra palavra em outra língua, especialmente se essas línguas não têm uma origem em comum.

Segundo Wills (1982), chegar a uma sistematização da equivalência de tradução que possa ser aplicada universalmente é uma tarefa difícil, já que as normas de tradução são relativas. Para o autor, sem ter seu conceito bem estruturado, a equivalência de tradução não pode fazer parte de uma teoria geral da tradução, mas sim de teorias específicas, como as relacionadas a tipos de texto ou a pares de línguas (apud RODRIGUES, 2000: 26,27).

Entre os diferentes pontos de vista em relação à equivalência, podemos destacar o “sentido” e a “forma” como fatores historicamente relacionados a equivalência. O foco no

“sentido” faz com que duas frases com uma estrutura diferente possam ser consideradas equivalentes desde que signifiquem a mesma coisa. Já a busca por uma equivalência de “forma” implica que a estrutura é considerada parte essencial do original, tornando sua manutenção importante no processo tradutório.

A função do texto também passou a ser um fator importante na tradução, podendo ampliar o escopo da equivalência. Quando a função é o foco, busca-se adequar a tradução a função no novo ambiente, o que na prática faz com que o significado não esteja concentrada no microtexto, buscando ser fiel a cada trecho do original, mas sim no macrottexto, no texto integral. Nesse cenário, o objetivo da tradução afeta o que o tradutor considera equivalente ao original e quais estratégias melhor se adequam para alcançar esse objetivo.

Podemos ver diferentes pontos de vista em relação à equivalência nas teorias de J.C. Catford e Eugene Nida, e também na linguística contrastiva. Esses modelos tinham a busca de uma sistematização da equivalência como principal objetivo. A linguística contrastiva via a tradução como meio de se obter critérios que sirvam de base para a comparação entre línguas. Já a teoria de Catford se fundamentava na linguística para uma proposta de teoria da tradução e Nida buscava a resolução de problemas tradutológicos por meio do uso instrumental de um “aparato linguístico” (RODRIGUES 2000:96).

Rodrigues explica que, em linguística contrastiva, uma das noções centrais é a “equivalência de tradução”. Esta é a base para comparação entre determinadas características de duas ou mais línguas (Ibidem 2000:29). Segundo Carl James (1980), a equivalência de tradução é a que “equaciona formas em L1 e L2 que sejam semântica e pragmaticamente equivalentes, não importando o quanto sejam diferentes na superfície” (p.178 apud RODRIGUES 2000:34).

Segundo Halliday et al. (1964/1974), o trabalho da “linguística descritiva comparada” tem três etapas: “a descrição separada dos aspectos importantes de cada língua; o estabelecimento da comparabilidade; a comparação em si”. (p.139 apud RODRIGUES 2000: 29). A equivalência contextual entre os elementos, segundo Halliday et al. é necessária para a comparabilidade, e a tradução seria um forma mais simples de se ter elementos de línguas diferentes em um mesmo contexto. Também afirmam a necessidade de se estabelecer a equivalência no uso real da língua, pois a correspondência formal não era aceita como tradução (p.149 apud RODRIGUES 2000:29).

Halliday et al. partem do conceito de tradução como “a relação entre dois ou mais textos que desempenham idêntico papel em idêntica situação” (p.149 apud RODRIGUES 2000: 29), porém também lembram que “as situações variam nas diversas culturas” (p.150).

Por isso, não houve como determinar o alcance e o limite da equivalência contextual. Entretanto, a proposta é útil ao demonstrar que é possível comparar dois elementos em duas línguas distintas (RODRIGUES, 2000: 30).

Rodrigues explica que “a equivalência contextual a que os autores se referem não é exatamente situacional nem a que seria realizada por tradutores, mas uma tradução idealizada para satisfazer a determinadas condições”. O equivalente contextual seria uma entre as traduções possíveis que permita a comparação entre frases, ou seja, o equivalente textual de Halliday et al. se resumiria a “uma construção em uma língua que pode, em certas circunstâncias, substituir outra construção, em outra língua” (RODRIGUES, 2000:30).

Segundo Catford, as relações entre os itens linguísticos são distintas em cada língua, impossibilitando que haja um mesmo significado. Porém, como nem sempre os significados “linguísticos”, ou seja, os que são passados pelas relações linguísticas, são também “funcionalmente” importantes (o que se quer informar em determinada situação), na maioria dos casos, o fato de não haver um mesmo significado não chega ao ponto de tornar a tradução impossível (RODRIGUES, 2000: 97,98).

Já Nida acredita que a transferência de significados ocorre como uma das etapas do processo de tradução. Na concepção do autor, assegura-se a preservação de todo o significado do texto de partida por meio da análise linguística da forma superficial e sua transformação em forma de núcleo (RODRIGUES, 2000:98). O núcleo, a grosso modo, é uma simplificação dos elementos com palavras-chave (RODRIGUES, 2000:68). Catford teoriza que o significado está na superfície dos textos, mas não pode ser o mesmo nas duas línguas. Portanto, não há a transferência de significados em tradução, mas a substituição de componentes do texto de partida por outros que reproduzam todos as características “funcionalmente” importantes dos originais. (Ibidem 2000:97)

Segundo Rodrigues, os conceitos de tradução, tanto de Catford quanto de Nida estão ligados a nivelação entre os textos, de significados ou de traços, concepção que faz com que conceito de equivalência fosse subdividido. (Ibidem 2000:98)

Catford, no início, faz uma divisão binária entre correspondência formal e equivalência textual. A equivalência textual é fundamentada em traços, subdivididos em três categorias: a dos linguisticamente relevantes, a dos situacionalmente relevantes e a dos funcionalmente relevantes. (Ibidem 2000:98) Porém, Rodrigues explica que o projeto final de Catford de definir regras tradutórias, com base na equivalência, teria de aguardar pelo

momento em que a relevância funcional pudesse ser determinada, isto é, a equivalência total de tudo o que o original pretendia transmitir (Ibidem 2000:98).

Nida, semelhantemente, dividiu entre correspondência formal e equivalência dinâmica, e a última foi subdividida em duas categorias: equivalente natural e equivalente natural mais próximo (Ibidem 2000:98).

Rodrigues explica que, apesar da diferença de método, ambos tinham objetivos prescritivos. Catford, com o recurso a informantes, ou à comutação, e Nida ao núcleo. Porém, Rodrigues argumenta, “esses recursos não levariam a uma prática totalmente controlada, pois não poderiam ser descritos como recursos isentos, ou seja, independentes do sujeito responsável por eles” (2000:98).

Para Rodrigues, os dois autores apresentam uma série de categorizações com viés formalista, supostamente objetivas, providas de parâmetros alegadamente fixos e determinados para delimitar os múltiplos tipos de equivalência. Porém, todos falham em atingir esse objetivo, uma vez que “os limites que pretendem demarcar mostram-se nebulosos e sujeitos à interpretação, ou seja, dependentes do ponto de vista de análise” (2000:99).

A autora afirma que, embora os trabalhos de Catford, Nida e da linguística contrastiva realcem que “a tradução é resgate, de carga semântica ou de traços e que o conteúdo é prioritário em relação a forma”, a análise feita pela autora demonstrou que a correspondência formal tem muito mais destaque nos estudos linguísticos relacionados a tradução. Entretanto, só a linguística contrastiva teria justificativa para ter essa prioridade, uma vez que a equivalência de tradução é usada para mostrar é possível a comparação de entre línguas (2000:99).

Segundo Rodrigues, o equivalente de tradução da linguística contrastiva seria uma idealização que estaria acima do uso das línguas envolvidas, estabelecido conforme uma característica formal ou semântica previamente estabelecida, não com o uso de traduções feitas em circunstâncias comuns por um tradutor, com objetivo e público determinados (2000:97).

Catford e Nida, para Rodrigues, priorizam a língua ou a cultura de partida. Os autores acreditam que o tradutor primeiro deve determinar o sentido do texto de partida, e depois substituí-lo por um sentido equivalente na língua de chegada (2000:97).

A autora destaca a notável diferença entre as propostas teóricas dos autores e os exemplos práticos que fornecem. As proposições de relações objetivas entre o tradutor e o texto, se contrapõem aos exemplos contextualizados das traduções realizadas pelos autores, que levam ao entendimento de uma prática interpretativa e à noção de um tradutor que teria

papel ativo no processo, dos quais as soluções dadas seriam influenciadas pelas circunstâncias (Rodrigues, 2000:100).

Tanto a linguística contrastiva quanto as teorias de Catford e Nida, tentam justificar as escolhas dos tradutores, ou sua “intuição”, com base na linguística, uma tentativa de definir o que seria o “equivalente de tradução”. Porém seus métodos são considerados pretensamente objetivos por Rodrigues (2000:97).

Rodrigues enfatiza que falta a definição do que seria a equivalência nessas teorias, se tornando um conjunto de requisitos básicos fundamentados em exigências abstratas, determinadas pelo modelo em que se baseia a proposta, e não nos textos ou nas culturas envolvidas. A equivalência fica vinculada a um entendimento da tradução como transporte ou substituição de significados “neutros”, imunes ao meio para que se destinam, e a uma definição de leitura como “resgate ou descoberta de relações estáveis no texto de partida” (2000:97,100).

A equivalência acaba sendo um conceito abstrato, como um objetivo que por ser imensurável não pode ser totalmente alcançado. Rodrigues afirma que a crença de que a tradução seria algo que busca “chegar a ser” como o original ou atingir seu nível faz com que muitas vezes a tradução seja vista como inferior e secundária. Além disso, a autora também lembra que muitos veem essa meta como inalcançável, o que é demonstrado pelo uso frequente da expressão “*traduttore, traditore*” que expõe que a tradução não é igual ao texto de partida e também chama o tradutor de incompetente (2000:28).

2 A proposta de House e a Tradução-Substituição

Juliane House, em sua obra *A Model for Translation Quality Assessment (1981)*, descreveu dois tipos de processo tradutório: a *overt translation* e a *covert translation* ou tradução explícita e tradução velada. Na *overt translation*, o foco é o original, e o texto traduzido deve estar o mais próximo possível ao que foi dito pelo autor, ou seja, é uma tradução mais literal, além de revelar claramente como uma tradução. A *covert translation*, por sua vez, visa causar o mesmo efeito do texto original no público da tradução, atingindo assim uma mesma função textual na tradução. Para manter a função do original, as vezes é preciso modificar alguns elementos tanto para se adequar as diferenças linguísticas quanto para estar de acordo com as limitações de cada gênero.

Cristiane Roscoe-Bessa se baseia na proposta de House sobre a *covert translation* e a relaciona com o conceito de substituição, em seu livro “A Tradução-Substituição” ao analisar

um grupo específico de textos. A autora explica que House não discorre sobre a substituição, porém ela classifica detalhadamente um grupo de textos ditos de consumo rápido e defende que se mantenha a função do texto original nesse tipo de tradução, assim como os textos analisados por Roscoe-Bessa (2010:12).

House afirma que resistir à criação de hipóteses, à objetivação e a sistematização reduziria cada ato tradutório a um processo criativo individual. E se o ato tradutório é um processo criativo individual, também seria a significação do original, estando sempre sujeito a visão do leitor, o que levaria não a categorias, mas a elementos isolados (2005:7 apud Roscoe-Bessa 2010:13).

Segundo Roscoe Bessa “reduzir cada ato tradutório a um fenômeno único e isolado é considerar a tradução sobretudo uma atividade intuitiva e negar, conseqüentemente, a possibilidade de se fazer uma ciência da tradução”(2010:13). Portanto, a autora argumenta que, devido a algumas características, é possível notar tendências nítidas em textos que poderiam ser enquadrados em um mesmo grupo (2010:13).

Roscoe Bessa, explica que atualmente boa parte das traduções são ajustadas em razão de um leitor final dentro de uma comunidade meta. Com isso, o tradutor prioriza a cultura doméstica em relação a estrangeira, o que torna necessárias substituições no processo tradutório. Entre as estratégias para se alcançar esse objetivo, a autora cita a compensação, antecipação, redução, adição e substituição. Na obra foram analisadas mais especificamente alterações geradas em função de um leitor final, como omissões, inclusões ou troca de elementos no micro e no macrotexto. Essas substituições resultariam em um texto final com conteúdo diferente do original. Esse texto seria uma tradução-substituição, um texto substituído do original (2010: 11,12).

A autora explica que esse processo de tradução é mais complexo do que um baseado “na transferência da micro-estrutura sintático-semântica do original” (ROSCOE-BESSA, 2010: 12), pois adapta o texto a uma realidade diferente, possibilitando que ele possa ter a mesma função na cultura meta. Com isso, a tradução pode reduzir o conteúdo do original significativamente, anulando informações e trazendo informações novas (2010:12).

Segundo House, para reproduzir a função do texto original (2009, 71), um “filtro cultural” (1981,1997,1998: 65,66) torna-se necessário para identificar diferenças de normas sociais e ajustar a tradução às normas comunicativas da cultura alvo. Ou seja, na covert translation, o foco é a obtenção da equivalência funcional, e o texto da tradução passa como um original para o leitor (House 1977,1997,2001 apud Roscoe-Bessa 2010:59:60).

Roscoe-Bessa cita que a diferenciação entre a overt e covert translation existe há séculos, estando presente ao longo da teoria da tradução (2010:50). Goethe, em 1913, já firmava que havia duas máximas de tradução: uma exigiria que o autor de uma nação estrangeira viesse até nós e pudéssemos vê-lo como nosso; a outra, ao contrário, nos exortaria a ir para o estrangeiro e conhecer seu estilo e suas características (ROSCOE BESSA 2010:50).

House explica que a distinção entre *overt e covert* se originam dos termos tradução estrangeirizadora - “*verfremdend*” e nacionalizadora –“*einbürgend*” de Schleiermacher (1813), embora muitos o imitem com outros termos (2000:24 apud ROSCOE BESSA 2010:50). O que torna a proposta de House diferente é o fato de estar “integrada numa teoria coerente de crítica de tradução e de sua origem estar descrita e explicada de forma consistente” (ROSCOE BESSA 2010:50).

House explica que na tradução que é centrada no leitor e na cultura-meta o ambiente de recepção passa a ter prioridade, e as características originais ficam em segundo plano. Além disso, House afirma que essas traduções têm restrições duplas “*doubly constrained*” por estarem ligados tanto ao texto original quanto as prováveis condições comunicativas do receptor (apud ROSCOE-BESSA,2010:13).

Para House, a covert translation não carrega um status de tradução e funciona como um segundo original, pois funciona como um original na cultura de chegada (apud ROSCOE-BESSA,2010:58). Segundo Roscoe-Bessa, o texto original não está necessariamente ligado à sua comunidade e cultura ou mesmo a língua fonte. Portanto, seu interesse não é específico do público de partida, sendo de igual interesse tanto para as comunidades de origem e de chegada (ibidem, 2010:58). House, assim como Nida e Newmark, defende que nesse caso a tradução que causa o mesmo efeito na língua de chegada é uma tradução de qualidade (1981:8 apud ROSCOE-BESSA, 2010:60).

Esse tipo de tradução apresenta mais sutilezas e, devido a isso, maiores dificuldades no processo de tradução, na identificação e tradução dessas diferenças culturais. Segundo House, nesse tipo de tradução, o tradutor tem o dever de enganar, ludibriar e se esconder atrás do original (HOUSE, 2001: 263, apud ROSCOE-BESSA 2010:59) Roscoe Bessa explica que, para House, o tradutor fica invisível nesse processo de transformação, podendo o texto traduzido revelar normas comunicativas diferentes das do texto de original, e sua intervenção no original ser apagada (ROSCOE-BESSA 2010: 59).

Mounin explica que cada comunidade faz o recorte próprio da realidade que a cerca. O autor afirma ser muito reducionista a ideia de que os fatos do mundo estariam ordenados em categorias e representados por um conjunto de termos em cada língua. (1963: 185-199 apud ROSCOE-BESSA 2010:24).

Segundo Lopes, “após a concretização de cada língua, essa passa a representar, para a respectiva comunidade, a expressão mais concreta e mensurável desta realidade cultural, é a expressão máxima de aspectos de uma particular *modelização* do mundo”(LOPES, 1976:16, apud ROSCOE BESSA 2010:24). Para o autor, a mediação do homem e do mundo aconteceria através das linguagens, ou *sistemas modalizantes* (ibidem:16 apud ROSCOE-BESSA 2010:24).

Para Roscoe Bessa, se a interpretação e codificação dos fatos fenomenológicos e biofísicos é feito na maneira de cada comunidade, pode-se presumir que será rara a ocorrência de relações coincidentes entre significantes e significados em línguas diferentes, o que implicaria na ocorrência de poucos equivalentes diretos entre duas línguas naturais (2010:24). Segundo Jakobson, o esse recorte da realidade feito por cada comunidade seria a origem da grande dificuldade da atividade tradutória, pois não haveria equivalentes perfeitos (1969:63-72 apud ROSCOE-BESSA 2010: 24,25).

Além disso, Roscoe-Bessa afirma que a polissemia de termos é fenômeno previsto nas várias línguas naturais, porém não seria pedir muito que um mesmo termo polissêmico, quando usado em um contexto específico, assumisse uma monovalência, pelo menos temporária. Porém, isso não ocorre na prática. Segundo Wilss, praticamente cada contexto novo, cada uso diferenciado de uma palavra cria um novo significado, uma nova característica que poderia ser inédita. Mesmo a mínima variação do contexto cria um novo sentido, devido às infinitas possibilidades de efetivação da língua. Cada falante teria seu repertório (1992:119-121 apud ROSCOE-BESSA, 2010:25).

Ou seja, as fronteiras de um conceito específico não estariam claramente definidas, como na afirmação de Krieger:

O modelo idealizado de exclusividade denominativa e de monosemia tem se mostrado inoperante diante do real funcionamento da linguagem, pois, mesmo no interior de uma única área de conhecimento, nem sempre há um só conceito ou uma única denominação correspondente (2001a:102 apud ROSCOE-BESSA, 2010:25).

Segundo Barbosa “A maioria dos conceitos não tem fronteiras rigidamente estabelecidas mas limites aproximados e difusos” (2001:77 apud ROSCOE-BESSA 2010:34).

Roscoe Bessa ressalta que, uma vez que pode ou não haver equivalência direta entre termos, deve-se observar as características de cada caso. Aubert afirma que nem sempre o equivalente mais próximo na língua-meta será a melhor tradução, mas sim “uma especificidade conceptual e cultural da língua-fonte, mediante soluções explícita ou implicitamente parafrásticas” (2001c:46 apud ROSCOE-BESSA 2010:35).

Ao se pensar no funcionamento interno de uma língua, Roscoe Bessa aponta, percebe-se uma real dificuldade de efetuar um ou mais recortes semânticos definidos para cada termo. E quanto se sobrepõem duas línguas, a probabilidade de se encontrar campos semânticos coincidentes é ainda menor. A autora acrescenta que esse cenário se agravou as últimas décadas com inúmeros termos novos criados, emprestados e assimilados nas línguas de especialidade (2010:25).

Reiss e Vermeer afirmam que é o objetivo (skopos) que deve predominar numa tradução. Segundo os autores, a busca na atualmente é de uma tradução comunicativa, que não se perceba que é uma tradução pelo menos linguisticamente, que tenha a mesma função na cultura de chegada e, simultaneamente, possa, em suas dimensões sintática, semântica e pragmática, se equivar ao original (Reiss, Vermeer, 1991: 134-136 apud ROSCOE-BESSA 2010:28, 29). Ambos afirmam que apenas quando o receptor final consegue identificar elementos textuais individuais, além do conteúdo e forma do original, que o objetivo da tradução comunicativa e a produção da equivalência funcional são alcançados (ibidem:164 apud ROSCOE-BESSA 2010:29).

Mona Baker divide a linguagem em três esferas, da palavra, da gramática, e do texto. Roscoe Bessa usa essa divisão em seu estudo. A esfera da gramática de Baker é representada pela morfologia e sintaxe, porém no estudo de Roscoe Bessa, esta é representada pela estrutura sintática. Segundo Baker, a equivalência pode ocorrer todas elas (1992:5 apud ROSCOE-BESSA 2010:33).

Roscoe Bessa alega que houve, nas últimas décadas, uma mudança gradual do foco de atenção na atividade tradutória, com o significado saindo do léxico, passando para a estrutura sintática até chegar ao texto, onde a língua estaria verdadeiramente em uso (2010:41).

A perspectiva textual deu uma nova abrangência à equivalência. Para Wilss, a equivalência adquiriu uma conotação rígida e estática na década de 70. Porém, o autor defende que onde o texto-fonte e texto meta se relacionam, os representantes do conceito de tradução funcional e sociocultural, que utilizam da equivalência textual, devem levar em conta ambas as relações de equivalência micro e macrotextuais (1992:197 apud ROSCOE-BESSA 2010:29).

Roscoe Bessa explica que hoje já se assume que a equivalência entre elementos específicos não significa necessariamente uma equivalência entre os textos, assim como a equivalência entre os textos não quer dizer que há entre os seus segmentos. A equivalência textual engloba também uma equivalência cultural, indo além da manifestação linguística do texto (REISS; VERMEER, 1991:131 apud ROSCOE-BESSA 2010: 29,30).

Roscoe Bessa explica que, embora o estudo da equivalência lexical integre o universo da tradução-substituição, na grande maioria das vezes, seria inútil pensar na atividade tradutória em termos de léxico isolado, pois a tradução trabalha com enunciados, que são conectados juntos, formando o texto (2010:37).

Não se pode negar que as reflexões tradutológicas foram influenciadas pelos estudos sobre a análise do discurso. A literalidade lexical e sintática de lugar a contextualização do texto na língua e cultura de chegada, e o texto passou a representar em muitas áreas um novo parâmetro de tradução. A grosso modo, não são mais resolvidos problemas, mesmo que específicos, no âmbito da frase ou vocábulo, mas sim da discursividade e textualidade, pois é ao contexto maior que se recorre para apuração do resultado final (Idem 2010:41).

Segundo Araújo, toda tradução “é interpretação, reescritura e criação e não apenas uma substituição de mensagens” (2001:146 apud ROSCOE-BESSA 2010:43).

Wilss afirma que se na tradução semântica, o predominava a “decodificação” ou “transcodificação” na tradução comunicativa é “nova codificação” que se destaca (1988:45 apud ROSCOE-BESSA 2010:43). “Se antes se pensava em decodificação, agora, em uma nova ‘recodificação’”(ROSCOE-BESSA 2010:43). Se aceita um novo texto criado para a novo ambiente da cultura meta. Dessa forma, adquirem legitimidade termos como “novo”, “criação” e “recriação”, dentro de uma perspectiva que aceita o texto como unidade de tradução predominante (ibidem:43).

No âmbito da criação, o tradutor adquire mais autonomia e se ampliam os limites da traduzibilidade, e ao participar do processo criativo, ele produz um texto que ao mesmo tempo é e não é novo (HARGREAVES, 2002:63 apud ROSCOE-BESSA 2010:43).

Roscoe-Bessa lembra que o conceito de domesticação, que definiu como “um processo de apropriação do texto de partida”, estaria associado a relativização da equivalência, fenômeno esse que seria inevitável visto as necessidades e objetivos de diversas naturezas, causados pela necessidade de adequação do texto de partida a uma conjuntura diferenciada (2010:30). Na adaptação de músicas esse fenômeno ocorre, visto que o ambiente é diferenciado, e se precisa de um texto que funcione como o original. No caso de uma readaptação, como será apresentada posteriormente, tem-se além do texto original, a versão

original, que exerce influência e serve de parâmetro de qualidade, e também um novo ambiente. Nesse ambiente se tem um público hipotético, o infantil, e o real, que são estudantes universitários, professores, adultos interessados em tradução ou dublagem etc.

Venuti (2002), propositor do termo, não vê a domesticação de forma positiva. Segundo ele, a tradução fluente busca ser familiar, de forma que mesmo a linguagem fique invisível. Com isso, o texto passaria por uma domesticação que revelaria “valores culturais e políticos” da língua de chegada – o que desvirtuaria e camuflaria os valores da língua estrangeira contidos no original (2002:249 apud ROSCOE-BESSA 2010:30).

Enquanto isso, Toury se preocupa mais com a “aceitabilidade” da tradução domesticada do que com as adaptações feitas. Seu foco é na cultura alvo, já que vê a tradução como um fato da cultura-meta e identifica ser necessário que o texto na nova cultura receba uma contextualização correta (1995:23-39 apud ROSCOE-BESSA, 2010:30).

Segundo Venuti “com essa domesticação o texto traduzido passa como se fosse o original, uma expressão da intenção do autor estrangeiro” (2002:66 apud ROSCOE- BESSA 2010:31). O autor prefere a tradução minorizante, que revela a “estrangeiridade” do texto estrangeiro, com base no que considera ser uma postura ética frente as relações assimétricas que existem na atividade tradutória, admitindo heterogeneidade das línguas (2002:27 apud ROSCOE-BESSA 2010:30-31).

Venuti argumenta que as “formas linguísticas domésticas” postas na tradução não visam apenas tornar um texto coerente e fluente (2002:47), além disso, através da tradução, o texto deixaria de ser tão estrangeiro (ibidem: 17 apud ROSCOE-BESSA 2010:31)

Entretanto, Roscoe Bessa constatou em seu estudo que “o fato de funcionar como um original pode representar um dos objetivos almejados no traduzir, em virtude de necessidades diversas e não de um capricho do tradutor” (ROSCOE-BESSA 2010:31).

A autora explica que mesmo Venuti cede a conclusão de que a tradução contemporânea “não é uma simples comunicação, mas uma apropriação do texto estrangeiro que serve a propósitos domésticos” (2002:182 apud ROSCOE-BESSA 2010:31), e mesmo com as críticas, admite ser uma prática necessária no mundo atual (2010:31).

House considera falhas as abordagens de tradução em que a qualidade da tradução tem como base a interpretação do autor e suas opções, pelo texto original ou pelo processo tradutório. Ter como norteador do processo fatores subjetivos como o elemento humano, a interpretação e habilidade do tradutor faz com que se tenha uma visão distorcida da tradução. Nessa perspectiva, não se dá a atenção adequada ao que o leitor da cultura meta espera, inviabilizando a definição de uma estratégia de tradução, e mesmo diferenciar a tradução da

adaptação e dos vários tipos de versão se torna complicado (2005:7 apud ROSCOE-BESSA 2010:45).

A autora também ressalta que equivalência é um conceito relativo, não absoluto (2001:260 apud ROSCOE-BESSA 2010:45), que deve ocorrer em uma macro e micro-perspectiva. Portanto, Roscoe Bessa afirma que House trabalha em duas direções, do texto pra as microestruturas, e depois retorna à macroestrutura. Em última análise, a equivalência ocorreria no âmbito do texto; que é formado por unidades menores, que devem ao mesmo tempo refletir-se e espelhar a equivalência contida no macrotexto. (ROSCOE-BESSA 2010:46)

Segundo House, não há equivalência absoluta, sendo relativizada devido a aspectos como as condições socioculturais em que envolvem a tradução e vários fatores contextuais e linguísticos irreconciliáveis: as estruturas específicas de cada língua, a realidade fora da língua e seus recortes, que levam a representações diferentes da realidade, as normas linguísticas e estilísticas específicas contidas no original, a leitura, interpretação e a criatividade do tradutor, sua abordagem de tradução explícita e implícita, o traduzir como tradição na cultura-meta e por fim como o tradutor interpreta o original (2005:7 apud ROSCOE-BESSA 2010:46).

O que tornaria uma tradução equivalente ao original, segundo House, é que ela tenha uma função equivalente à do original, através da manutenção de seu gênero e efeito, tendo assim um “perfil equivalente” (2001:261 apud ROSCOE BESSA 2010:47).

Portanto, a função, no caso das adaptações musicais, vai ser mais importante que a manutenção do conteúdo do original, e a equivalência vai estar no macrotexto. A criatividade do tradutor é necessária para a “criar” uma versão com a mesma função do original, mas com características distintas no microtexto.

3 Dublagem

Ana Carolina Konecsni, em seu livro Tradução para Dublagem (2016), explica que a dublagem, dada sua complexidade, continua não sendo amplamente compreendida pelo público e mesmo pelos tradutores, aos quais cabe a produção do texto na língua alvo e, conseqüentemente, pela compreensão do produto final (p.XI).

A autora destaca a falta de materiais explicativos no mercado brasileiro que supram a necessidade do setor, além das poucas opções de cursos para tradutores que transmitam as diretrizes e o entendimento da seriedade que é realizar um trabalho compreensível. Segundo Konecsni, a razão disso seria o preconceito que a dublagem ainda sofre, uma vez que a

sociedade não possui a compreensão das regras e necessidades presentes nesse processo tradutório. (p.XI)

Muitas pessoas manifestam uma preferência pela legendagem, porém esta modalidade também têm limitações e não transmite tudo que é dito, além de não ser acessível para as crianças em fase de letramento e para as pessoas que não podem ler por algum motivo.

3.1 História da dublagem

Em 1927 ocorreu a primeira dublagem, no filme *O Cantor de Jazz*, que não teve todas as suas falas dubladas. O primeiro filme inteiramente dublado foi lançado em 1929, chamado *Luzes de Nova York*. Inicialmente não havia tecnologia o suficiente para se dublar em muitos idiomas, então os filmes eram refilmados em outros idiomas pelos mesmos atores, que muitas vezes não os conheciam bem (KONECSNI 2016:5).

Porém, a sincronização de áudio e imagem passou a ser possível em 1930 com a invenção de Jacob Karol de um sistema de gravação. Isso também possibilitou uma melhoria nos áudios dos filmes, que são redublados em estúdio. A razão disso inicialmente seria o barulho que os equipamentos de filmagem faziam, e depois para remover interferências indesejadas que podem ocorrer em tomadas externas (ibidem:6).

No Brasil, a primeira dublagem foi em 10 de janeiro de 1938, do filme *Branca de Neve e os Sete Anões*, nos estúdios CineLab, em São Cristóvão, e supervisionada pela Walt Disney Pictures. As técnicas de dublagem foram sendo trazidas para o Brasil por Herbert Richers, que era amigo de Walt Disney (ibidem:9).

Apenas nas décadas de 1940 e 1950, se passou a redublar os filmes em estúdio para melhorar o som, e mais tarde a dublagem se tornou essencial com o sucesso da televisão e a precariedade da legendagem (ibidem 10).

3.2 O processo de dublagem

Konecsni aponta que é um mito a crença de que o tradutor precisaria encaixar todo o texto perfeitamente dentro do *lip-sync*¹, o que não ocorre na prática. Embora o cuidado em encaixar a tradução em conformidade com o *lip-sync* deva existir, são os dubladores que acompanham o movimento labial dos personagens para encaixar o texto e se adequam as

¹ Sincronia entre o som da fala e os movimentos labiais do ator/personagem (apud KONECSNI 2016,1)

características da fala de cada personagem (2016:1-2). Os dubladores, que também são atores, são treinados para conseguir sincronizar as falas mesmo se a tradução não estiver ajudando (ibidem:3).

Portanto, ao traduzir um texto para dublagem é importante considerar o ritmo do personagem, a criatividade própria e também o trabalho dos atores (ibidem:4).

No processo de dublagem, muitos profissionais estão envolvidos. O técnico ou operador de mesa instrui o ator na dublagem e por mixa e masteriza os sons, e usa o *Pro Tools* para prolongar ou diminuir uma fala para sincronizá-la. O Diretor de Dublagem escala o elenco da dublagem e transmite aos dubladores as orientações sobre as cenas, personagens e emoções (KONECSNI, 2016:13).

Konecsni ressalta que é preciso tomar precauções ao traduzir os roteiros, pois inserir personagens a mais ou a menos causa problemas no processo de escalação. (ibidem:13) O roteiro, ou script nem sempre vai ser igual ao produto audiovisual finalizado, pois alguma coisa pode ser mudada durante o processo. Por isso o tradutor também usa o áudio, especialmente porque às vezes o tradutor só tem acesso ao pré-roteiro (ibidem: 14-15). O roteiro tem todas as instruções tanto para os atores quanto para o resto da equipe, indicando o ambiente, efeitos, emoções, etc. Para o tradutor essas informações serviriam apenas como guia (ibidem:15)

Na cabine, os dubladores ficam na bancada, que é equipada com microfone e fones que indicam quando entrar e sair nas falas (ibidem:14).

Os dubladores são pagos por anel ou loop, que possui no máximo 20 segundos. O *time code*, um código numérico de 8 dígitos, permite a localização dos pontos de áudio e vídeo. Ele marca a contagem dos segundos, possibilitando a marcação dos anéis (ibidem: 15).

O *Pro Tools* se trata de uma estação de trabalho com software e hardware que possui diversas funções necessárias a dublagem, como gravador de áudio multipista, mesa de mixagem, efeitos e instrumentos virtuais, entre outros (ibidem 17).

O tradutor também é responsável por marcar a reação na tradução, indicando se o personagem sorri, chora, grita, etc. As reações mais comuns são marcadas com um (R), mas também é possível especificar a reação ao lado do (R). Marcar a reação agiliza e facilita o trabalho do dublador (ibidem:19). Também o vozerio deve ser sinalizado, que é por exemplo, conversas paralelas que aparecem na cena de um bar, ou similares (ibidem:22-23).

O *Music and Effects (M&E)* é o conjunto de sons e efeitos sonoros do vídeo, gravados e guardados em um arquivo à parte. Se esses sons não estiverem gravados em alta qualidade em um arquivo a parte, não se pode fazer a mixagem entre a dublagem e os sons originais,

sendo necessário usar o *voice over*, em que a dublagem é feita sobrepondo o áudio original, reduzindo o som quando há falas e aumentando quando não há. É possível ouvir a fala original ao fundo e a fala não fica sincronizada. Embora seja possível refazer os sons e efeitos originais em estúdio, é um processo muito caro (ibidem:23).

Entre esses sons, comumente existem efeitos de telefone, banheiro, eco, entre outros esses sons são marcados como filtro no roteiro. O tradutor deve marcar os filtros na tradução para facilitar a mixagem. (ibidem:24).

Os termos *on screen* e *off screen* indicam, respectivamente que os personagens estão aparecendo no vídeo ou não (ibidem:25)

Todo roteiro de dublagem é feito em *Caps Lock*, pois facilita a leitura. A fonte do texto varia, e as vezes se pede que o texto seja montado em tabela. A Disney possui o próprio formato padrão, com roteiro original ao lado da coluna para tradução (ibidem: 31-32).

Os dubladores recebem de acordo com a tabela de valores no site do Sindicato dos Artistas de cada Estado, e, não sendo um serviço barato, os estúdios pedem que se reduza o número de anéis o quanto for possível. Existem estúdios que limitam até cinco o número de linhas das falas para evitar problemas no processo de dublagem (ibidem: 33).

Konecsni também aponta a importância da pontuação, como o uso das reticências, que indicam pausa na fala, gagueira ou hesitação (ibidem: 34).

3.3 O mercado

Konecsni explica que, embora existam pessoas com preconceito contra filmes dublados, nem todas as pessoas de um país conhecem um outro idioma, e parte tem dificuldade com o próprio idioma (KONECSNI, 2016:47). Segundo uma matéria do Exame de 2016, apenas 5% dos brasileiros falam uma segunda língua, e menos de 3% teriam fluência em língua inglesa².

Além disso, a autora aponta que nosso idioma apresenta características próprias e diferenças na forma de expressão do falante em comparação com outras. Portanto, a dublagem de animação seria não só uma necessidade, mas uma questão cultural (ibidem:2016).

²

Fonte: <https://exame.abril.com.br/carreira/por-que-ainda-nao-somos-fluentes-em-ingles/>

3.4 As músicas na dublagem

Paulo Noriega, autor do blog Traduzindo a dublagem, explica sobre as músicas na dublagem numa série de posts em novembro de 2017. Segundo o autor, as músicas passadas do idioma original para outro idioma são chamados de versão ou adaptação. Esse processo não é feito pelo tradutor da dublagem, mas pelo versionista ou letrista e o diretor musical. O tradutor fica responsável pela tradução literal da música, e o versionista usa essa tradução como base para trabalhar na versão.

Noriega explica que a etapa de tradução e adaptação/ versão musical até as gravações costuma levar alguns meses no cinema. Nas produções cinematográficas, o cliente normalmente envia as partituras das músicas, o que ajuda no trabalho do versionista, porém às vezes as partituras só chegam em uma versão mais próxima da versão final dos roteiros.

Segundo Noriega, as produções cinematográficas têm versões preliminares, que as distribuidoras enviam aos estúdios. São versões inacabadas antes da versão final. A primeira delas, preliminar 1, vem acompanhada da carta criativa ou *creative letter*. Ela contém observações e informações sobre a obra que será dublada, e entre elas um capítulo apenas sobre as canções. Também são especificadas as exigências do cliente em relação ao emprego de palavras chulas na versão musical e nos diálogos, entre outros.

Após receber as versões preliminares, a carta criativa e assim saber quantos números musicais serão feitos, inicia-se a etapa da escalação das vozes dos dubladores/cantores. A voz para cada personagem que canta é escolhida entre três opções. O script dos testes é traduzido da língua original pelo tradutor para dublagem. Após o teste, amostras das vozes são enviadas ao cliente para que escolha a que preferir. Nessa etapa, Noriega explica que se faz necessária a comunicação entre o diretor de dublagem dos diálogos e o musical, caso um dos dubladores possa cantar as músicas, para assim fazer o teste.

Depois da aprovação das vozes, o letrista/versionista inicia o processo de adaptação das músicas com base na tradução literal feita pelo tradutor dos diálogos. Noriega ressalta a importância do diálogo entre o letrista e o tradutor dos diálogos, uma vez que a música e os diálogos comporiam o todo da narrativa, sendo necessária a coordenação e manutenção dos termos, manutenção de possíveis motes etc.

Depois de adaptadas, passa-se fase da direção musical nos estúdios, que normalmente é posterior a gravação dos diálogos. Caso o diretor musical não tenha participado do processo de adaptação, é importante o diálogo entre ele e o letrista, que necessita da aprovação dele e do cliente. O autor afirma que é indicado que o letrista esteja presente no momento das

gravações para dialogar com o diretor e fazer modificações na letra caso seja necessário durante o processo.

Por fim se chega na fase de mixagem. O autor afirma que hoje em dia tem se tornado comum que essa etapa ocorra no exterior, como ocorreu no filme *Moana: Um Mar de Aventuras*. Cada um dos rolos das produções cinematográficas são enviados e precisam receber aprovação do estúdio no Brasil.

Portanto é um processo longo que visa não só fazer músicas que possam ser cantadas, mas também que tenham qualidade o suficiente para serem comercializadas.

4 Moana: Um Mar de aventuras

Moana, no Brasil *Moana um mar de aventuras* e *Vaiana* em Portugal, é a história de uma garota filha de um chefe tribal, dividida entre seguir os passos do pai como chefe da ilha ou seguir o seu coração e se aventurar no oceano. Quando uma misteriosa praga começa a devastar a ilha e os peixes, a única solução é Moana ir contra as ordens de seu pai e ir em busca do semideus Maui, para que juntos devolvam o coração da deusa Tefiti, uma pedra pounamu³ que faria com que a praga cessasse. O próprio Maui tinha roubado a pedra para dar o poder de criação aos homens, mas no retorno é atacado por Te ka, um monstro de lava, perdendo assim o coração e o seu anzol mágico. Preso numa ilha por mil anos, Maui é encontrado por Moana, que o convence a ajudá-la depois de recuperar seu anzol. O anzol é encontrado numa caverna no mar dos monstros, preso ao casco de Tamatoa, um caranguejo gigante que acumula coisas brilhantes. Maui quase não consegue recuperar o anzol porque suas habilidades já não são mais como antes, não sendo capaz de controlar as transformações do anzol corretamente. Com isso ele precisa recuperar suas habilidades e autoconfiança para ser capaz de enfrentar Te ka e restaurar o coração de Tefiti.

O filme é baseado nas culturas e paisagens das ilhas polinésias, no sul do oceano Pacífico. O lançamento ocorreu no dia 23 de novembro de 2016 nos Estados Unidos e em 5 de janeiro de 2017 no Brasil. A direção do filme foi feita por John Musker e Ron Clements, os mesmos responsáveis pelos filmes *A pequena Sereia*, *Aladin* e também *A princesa e o Sapo*. Mark Mancina, compositor das trilhas de *O Rei Leão*, *Tarzan* e *Irmão Urso*, com Lin-Manuel Miranda, compositor da Broadway e *Opetaiia Foa'i*, criaram a trilha sonora⁴.

³ Pedra comum nas ilhas polinésias semelhante ao Jade.

⁴ Fonte: http://pt-br.disney.wikia.com/wiki/Moana:_Um_Mar_de_Aventuras

Segundo a NBC news, toda a equipe criativa do filme viajou para as ilhas Fiji, Samoa e Tahiti para entender a cultura da Polinésia, tradições e a arte da orientação. Moana, inicialmente, não era parte da história, e se tornou o personagem principal, e a ausência de um interesse amoroso foi um marco histórico para a Disney.

Buscando criar um roteiro que fosse respeitável e fiel as culturas da Oceania, a Disney formou um grupo de especialistas nas culturas chamado “Oceanic Story Trust”, incluindo a coreógrafa do filme Tiana Kiufau, que afirma “É muito importante perpetuar nossa cultura através da música e da dança. Esse é o jeito que contamos nossas histórias”⁵.

5 Sobre as músicas

Levando em conta as questões discutidas anteriormente sobre as diversas interpretações do que seria a equivalência e também das limitações do gênero musical, podemos chegar à conclusão de que uma tradução palavra por palavra não seria adequada. No processo de adaptação das músicas, constatou-se que torna-se necessário fazer substituições, e esse é um dos tópicos que serão demonstrados a seguir.

Cada uma dessas músicas era central na cena em que se encontravam, sendo o veículo de transmissão das emoções que se pretendia passar para o telespectador. Também, cada uma delas possui aspectos das culturas polinésias que passam a ser conhecidos por muitas pessoas a partir dessas canções. Além disso, cada uma delas tem sua própria métrica, esquema de rimas e melodia, e algumas delas possuem referências a letras de canções anteriores.

Nessas versões, algumas vezes notam-se as diferenças da qualidade das rimas em relação ao original. As rimas nas músicas no português tendem a se tornar mais repetitivas, e com muitos verbos no infinitivo. Em alguns casos, é possível que uma tradução mais próxima do original seja melhor do que na versão apresentada, em outros, a substituição é a melhor escolha. As vantagens e desvantagens de cada abordagem serão discutidas em cada caso.

Abaixo seguem as músicas presentes no filme, tanto as versões quanto os originais, para facilitar a comparação, com sua divisão métrica e a tradução literal, de onde parte o versionista.

5.1 Seu Lugar (Where You Are)

⁵ Original: There is a huge importance to perpetuate our culture through music and dance.” “This is the way we tell our stories.” Fonte: <https://www.nbcnews.com/news/asian-america/dance-storytelling-art-wayfinding-behind-scenes-disney-s-moana-n672141>

[Chefe Tui] Mo/a/na,/ vem/ ver,/ vem/ ver!/ 7 Mo/a/na,/vo/cê/ no/tou/ 7 A/ vi/la /de/ mo/tu/nui/ tem 8 tu/do a/qui/ 3	[Chief Tui] Mo/a/na,/ make /way,/ make /way!/ 7 Mo/a/na,/ it's/ time /you /knew / 7 The / vil /lage/ of /Mo /tu /nui / is / 8 All /you /need / 3	[Chefe Tui]: Moana, abram caminho, abram caminho! Moana, é hora de você saber A vila de Motunui é Tudo que você precisa
Tem/ dan/ça/ tra/di/cio/nal/ 7 E a/ mú/si/ca é/ mi/le/nar/ 7 (sa/be/mos/ quem/ so/mos/ 6 Te/mos/ tu/do a/qui)/ 5	The/ dan/cers /are /prac/tis /ing/ 7 They /dance/ to /an / an /cient /song / 7 (Who/ needs / a/ new/ song? / This/ 6 old/ one's/ all /we /need) / 5	Os dançarinos estão praticando Eles dançam uma música antiga (Quem precisa de uma nova música? Essa velha é tudo que precisamos)
O/ cos/tu/me/ é o/ que/ nos/ u/ne 9 E/ Mo/a/na,/ tu/do/ tem/ seu/ va/lor/ 10 (vem/ ver!)/ 2 Vo/cê/ vai/ cri/ar/ ra/iz/ 7 Cres/cer/ a/qui/ 4	This/ tra /di /tion/ is /our /mis /sion/ 8 And/ Mo/a/na,/ there's/ so /much /to /do /9 (Make /way!)/ 2 Don't /trip /on /the /ta/ro /root/7 That's /all /you /need / 4	Esta tradição é a nossa missão E Moana, tem tanto a ser feito (Abram caminho!) Não tropece na raiz do taro É tudo que você precisa
O/ le/ma é/ com/par/ti/lhar/ 7 (é/ dar)/ 2 Tran/ça/mos/ as/ no/ssas/ ces/tas/ 8 (aha!) O/ pei/xo/ que eu/ co/mo/ vem/ da/qui/ 9	We /share /ev/ery /thing /we /make / 7 (We / make /) 2 We/ joke /and /we / weave / our/ bas/kets/ 8 (Aha!) The /fish /er /men /come / back/ from/ the/ sea/ 9	Nós dividimos tudo o que fazemos (Nós fazemos) Nós brincamos e nós tecemos nossas cestas (Aha!) Os pescadores voltam do mar
[Moana] Eu/ vou/ a/lí/ 4	[Moana] I /wan/na /see/ 4	[Moana]: Eu quero ver
[Chefe Tui] Te/ que/ro a/qui/ 4 Mo/a/na,/ é o /seu /des/ti/no/ 8 Ser/ che/fe/ e /go/ver/nar/ 7 É o/ seu/ lu/gar/ 4	[Chief Tui] Don't / walk /a /way / 4 Mo/a/na,/ stay/ on / the /ground / now/ 8 Our /peo/ple /will /need /a/ chief 7 And /there /you /are / 4	[Chefe Tui]: Não vá embora Moana, mantenha seus pés no chão Nosso povo precisará de um chefe E aí está você

[Chefe Tui e Sina] Vo/cê/ vai/ ver/ 4 A/ vi/da/ vai/ te/ mos/trar/ 7 Que/ dá/ pra/ ser/ bem/ fe/liz/ no 8 seu/ lu/gar/ 3	[Chief Tui and Sina] There /comes /a /day / 4 When/ you're/ gon/na / look/ a/round/ 7 And /re /al /ize/ hap /pi /ness /is / 8 Where/ you / are / 3	[Chefe Tui e Sina]: Vai chegar um dia Que você vai olhar em volta E perceber que a felicidade está Onde você está
[Chefe Tui] Um/ cô/co/ tem/ mui/to/ mais/ 7 (o/ quê?)/ 2 É/ só/ re/par/tir/ 5 U/sa/mos/ tu/do/ que o/ cô/ co/ dá/ 9 Tem/ tu/do a/qui/ 4	[Chief Tui] Con/sid/er /the /co/co/nut / 7 (The / what?) / 2 Con /sid /er / its /tree / 5 We /use /each /part /of /the /co/co/nut / 9 That's /all /we /need / 4	[Chefe Tui]: Considere o coco (O quê?) Considere a sua árvore Nós usamos cada parte do coco Isso é tudo que precisamos
[Sina] A/ re/de/ vem/ da/ pal/mei/ra 8 (a/ re/de/ vem/ da/ pal/mei/ ra) Tem/ á/gua/ pra/ re/fres/car 7 (tem/ á/gua/ pra/ re/fres/car)/ As/ fo/lhas/ fa/zem/ fo/guei/ra/ 8 (as/ fo/lhas/ fa/zem/ fo/guei/ra)/ E a/ pol/pa é /só/ co/zi/nhar/ 7 (e a/ pol/pa é/ só/ co/zi/nhar)/	[Sina] We /make /our /nets /from /the /fi/bers/ 8 (We/ make /our /nets /from /the / fi/bers /) The /wa /ter /is /sweet /in /side/ 7 (The/ wa/ ter /is /sweet /in /side) / We /use /the /leaves /to /build /fir/es / 8 (We/ use/ the/ leaves/ to /build/ fir/es) We /cook /up /the /meat /in /side 7 (We /cook/ up/ the /meat/ in/side)	[Sina]: Nós fazemos nossas redes das fibras (Nós fazemos nossas redes das fibras) A água dentro é doce (A água dentro é doce) Nós usamos as folhas para fazer fogueiras (Nós usamos as folhas para fazer fogueiras) Nós cozinhamos a polpa de dentro (Nós cozinhamos a polpa de dentro)
[Chefe Tui] O/ co/co/ tem/ mui/to/ mais/ 7 (o/ co/co/ tem/ mui/ to/ mais)/ É/ só/ re/par/tir/ 5 (ha!)/ Vo/cê/ nas/ceu/ pra/ estar/ a/qui/ 8	[Chief Tui] Con/sid/er/ the/ co/co/nuts / 7 (Con/si/d/er/ the/ co/co/nuts) The /trunks /and /the /leaves / 5 (Ha!) The /is/land /gives /us /what / we/ need/8	[Chefe Tui]: Considere os cocos (Considere os cocos) Os troncos e as folhas (Ha!) A ilha nos dá o que precisamos

[Moana] Ja/mais/ par/tir/ 4	[Moana] And /no /one /leaves/ 4	[Moana]: E ninguém vai embora
[Chefe Tui] Vi/ver/ a/ssim/ 4 A/ sal/vo e/ bem/ pro/te/gi/ dos/ 8 E/ dá/ pra/ ver/ no/ fu/tu/ro o/ 8 seu/ lu/gar/ 3	[Chief Tui] That's/ right, / we /stay / 4 We're/ safe/ and/ we're/ well/ pro/vid/ed8 And /when /we /look /to /the /fu /ture/ 8 There/ you /are/ 3	[Chefe Tui]: Isso mesmo, nós ficamos Estamos seguros e estamos bem providos E quando olhamos para o futuro Aí você está
Se/ quer/ sa/ber/ 4 Vo/cê/ vai/ ver/ que é/ ver/ da/de 8	You'll /be /o/kay / 4 In /time /you'll /learn /just /as /I / did / 8	Você vai ficar bem Com o tempo você aprenderá assim como eu
[Chefe Tui e Sina] Que/ dá/ pra/ ser/ fe/liz/ no 7 seu/ lu/gar/ 3	[Chief Tui and Sina] You /must /find /hap /pi /ness /right/ 7 Where /you / are 3	[Chefe Tui e Sina]: Você deve encontrar a felicidade bem Onde você está
[Vovó Tala] Meus/ pés/ des/li/zam/ na / á/gua 8 A/do/ro/ seu/ vai/ e/ vem/ 7 A/ á/gua/ faz /só o/ que/ quer/ 7 Ha!/ não/ li/ga/ pra/ mais/ nin/guém/ 8 A/ vi/la/ me/ a/cha/ lou/ca/ 8 Diz/ que eu/ so/nho a/té/ de/mais/ 7 Mas/ quem/ sa/be/ ser/ fe/liz/ não/ 8 vol/ta a/trás/ 3	[Gramma Tala] I /like / to /dance /with /the /wa / ter/ 8 The /un/der /tow /and/ the /waves / 7 The /wa /ter /is /mis /chie /vous / 7 Ha! /I /like /how /it /mis/be/haves / 8 The /vil/lage / may /think /I'm /cra/zy / 8 Or / say/ that/ I /drift /too /far / 7 But /once /you / know/ what/ you/ like,/ well / 8 There / you / are / 3	[Vovó Tala]: Eu gosto de dançar com a água A corrente e as ondas A água é travessa Ha! Eu gosto de como se comporta mal A vila pode pensar que sou louca Ou dizer que eu derivo longe demais Mas uma vez que você sabe o que gosta, bem Aí você está
Tei/mo/sa e/ or/gu/lho/sa 7 Tão/ i/gual/ seu/ pai/ 5 Res/pei/te,/ mas/ si/ga/ sem/pre/ 8 E/sse/ so/nho/ que/ te a/trai/ 7	You /are /your /fa/ther's/ daugh/ter / 7 Stub /born /ness /and /pride/ 5 Mind /what /he /says /but /re/mem/ber/ 8 You /may /hear /a /voice /in /side/ 7	Você é filha do seu pai Teimosia e orgulho Se importe com o que ele diz, mas lembre-se Você pode ouvir uma voz dentro

A/ voz/ que/ diz/ num/ su/ssu/rro/ 8	And /if /the /voice /starts /to /whis/per/ 8	E se a voz começar a sussurrar
Que a es/tre/la/ vai/ te/ gui/ ar/ 7	To /fol/low / the /far/thest / star/ 7	Para seguir a estrela mais distante
Mo/a/na,/ e/ssa/ voz/ é/ sua/ 8	Mo/a/na,/ that /voice /in/side / is/ 8	Moana, essa voz interior é
É/ seu/ lugar/ 3	Who/ you /are / 3	Quem é você
[Moradores]	[Villagers]	[Moradores]:
A/ re/de/ vem/ da/ pal/mei/ra/ 8	We /make /our /nets /from /the /fi b/ers 8	Nós fazemos nossas redes das fibras
(a/ re/de/ vem/ da/ pal/mei/ra/) 8	(We/ weave /our /nets /from / the /fib/ers/) 8	(Nós tecemos nossas redes das fibras)
Tem/ á/gua/ pra/ re/fres/car/ 7	The / wa /ter /is /sweet / in /side/ 7	A água é doce dentro
(e/ tem/ mui/to,/ mui/to/ mais/7)	(And/ we /taste / the /sweet /in /side/ 7)	(E nós provamos o doce dentro)
As/ fo/lhas/ fa/zem/ fo/guei/ra/ 8	We/ use /the /leaves /to /build /fi /res/ 8	Nós usamos as folhas para fazer fogueira
(é /tu/do a/ no/ssa/ ban/dei/ ra)/ 8	(We/ sing/ these/ songs/ in/ our/ cho/ir 8)	(Nós cantamos essas músicas no nosso coro)
E a/ pol/pa é/ só/ co/zi/nhar/ 7	We /cook /up /the /meat /in /side / 7	Nós cozinhamos a polpa de dentro
(e a/ pol/pa é/ só/ co/zi/nhar/ 7)	(We / have / mouths /to /feed /in /side/ 7)	(Nós temos bocas para alimentar dentro)
[Chefe Tui]	[Chief Tui]	[Chefe Tui]:
A/ vi/la a/cre/di/ta em/ nós/ 7	The/ vil /lage/ be /lieves/ in /us / 7	A vila acredita em nós
(em nós!) 2	(That's / right!) / 2	(Isso aí!)
A /vi/da é/ a/qui/ 5	The/ vil /lage / be /lieves / 5	A vila acredita
(ha!)	(Ha!)	(Ha!)
Só/ pre/ci/sa/mos/ re/par/tir/ 8	The/ is/land /gives /us /what /we /need/ 8	A ilha nos dá o que precisamos
Ja/mais/ par/tir/ 4	And/ no/ one/ leaves/ 4	E ninguém vai embora
[Moana]	[Moana]	[Moana]:
No/ meu/ lu/gar/ 4	So /here /I'll /stay / 4	Então aqui eu vou ficar
Meu/ lar,/ meu/ po/vo/ que eu/ a/mo/ 8	My /home, /my /peo/ple /be/side /me / 8	Minha casa, meu povo ao meu lado
E/ quan/do eu/ o/lho o/ fú/tu/ro é o/ 8	And /when /I /think /of /to /mo /rrow 8	E quando eu penso no amanhã
meu/ lu/gar/ 3	There /we /are / 3	Aqui estamos
Vou/ li/de/rar/ 4	I'll / lead/ the/ way/ 4	Eu vou liderar o caminho

E/ eu/ te/rei/ quem/ me en/si/ne/ 8	I'll /have / my/ peo/ple / to/ guide / me/ 8	Eu vou ter meu povo para me guiar
A/ cons/truir/ um/ fu/tu/ro/ em/ 8	We'll /build /our /fu /ture/ to /geth /er/ 8	Nós vamos construir o nosso futuro juntos
[Moradores]	[Villagers]	[Moradores]:
no/sso/ lar/ 3	Where /we /are/ 3	Onde estamos
[Moana]	[Moana]	[Moana]:
Por/que o/ ca/mi/nho/ me/ le/va ao/ 8	'Cause/ ev/ery /path /leads /you / back /to/ 8	Porque cada caminho te leva de volta para
[Moradores]	[Villagers]	[Moradores]:
Meu/ lu/gar/ 3	Where/ you/ are/ 3	Onde você está
[Moana]	[Moana]	[Moana]:
Eu/ po/sso/ ser/ fe/liz/ no/ 7	You/ can /find /hap /pi /ness/ right / 7	Você pode encontrar a felicidade bem -
[Moradores]	[Villagers]	[Moradores]:
Meu/ lu/gar/ 3	Where/ you/ are 3	Onde você está
Meu/ lu/gar/ 3	Where /you /are 3	Onde você está

Nessa canção há dois objetivos, na história, de mostrar a tentativa dos pais da Moana de convencê-la de que ela devia ficar e assumir o lugar de seu pai, que ela poderia ser feliz mesmo desistindo de seu sonho. Além disso, é de mostrar aspectos das culturas da Polinésia, tanto na letra quanto nas cenas que acompanham.

Em um dos trechos temos “Don’t trip on the taro root” que cita o taro, um alimento semelhante ao inhame que é uma das bases da alimentação nas ilhas da Oceania. Porém, como não é muito conhecida aqui, a informação é substituída por “você vai criar raiz”, e, embora se conserve a palavra “raiz”, o sentido da frase muda completamente. Na cena, um grupo de galos está passando por cima de uma raiz do taro, mas esse elemento é ignorado na versão. Uma possível tradução possível seria “Cui/da/do/ com/ a/ ra/iz/ do/ ta/ro a/li/”, mas perde em musicalidade. No original temos “all” onde cairia o “ta”, o som do primeiro é longo, iniciado em vogal, fácil de cantar, o “ta” é um som rápido e a sílaba tônica da palavra, mesmo alongando o “a” continua sendo um som mais duro. Outra versão, “cuidado com o taro para não cair”, “taro” está no mesmo lugar do original e a repetição dos “d”s reforça o ritmo como no original. Na cena, o último galo cai no final da frase tropeçando na raiz do taro, então reforçaria o efeito cômico.

Em alguns trechos vemos contrações de sílabas separadas, terminadas em vogal com outra vogal, como no caso de “Tem tudo aqui” que fica na fala ‘Tem tudua qui’ ou vogais separadas como em “E a polpa é só cozinhar”, que são falas juntas, resultando em “Iá”,

aproximadamente. Esse recurso faz com que se tenha menos sílabas na métrica, de forma a se adequar a do original.

Nos trechos “We use the leaves to build fires” e “We sing these songs in our choir” as palavras “fires” e “choir” rimam, e para se ter esse efeito, a tradução rima “fogueira” com “bandeira”, substituindo o segundo trecho pela tradução “é tudo a nossa bandeira”.

Logo no início da canção temos o seguinte trecho cantado pelos moradores “Who needs a new song? This old one's all we need” cujo significado é substituído por “sabemos quem somos, temos tudo aqui”. Também esse trecho “Moana, stay on the ground now, our people will need a chief, and there you are” é substituído por “Moana é seu destino, ser chefe e governar, é o seu lugar”.

Nesses trechos anteriores, é possível perceber que uma certa pitada de humor do original é substituída por uma carga dramática mais forte, reforçando a importância da tradição e identidade e o dever de preservá-las. A forma como os trechos são traduzidos não só buscam musicalidade, mas também uma beleza na forma de expressar a mensagem que está um pouco mais distante da linguagem oral que o original.

5.2 Saber Quem Sou (How Far I'll Go)

A/qui/ sem/pre/, sem/pre à/ bei/ra/ da/ á/gua 11	I've/ been/ star/ing/ at/ the /edge / of /the/ wa/ter/ 11	Eu estive olhando para a beira da água
Des/de /quan/do eu/ me/ lem/bro/ 7	Long/ as/ I /can / re /mem/ber 7	Desde quando eu posso me lembrar
Não/ con/si/go/ ex/pli/car/ 7	Ne/ ver/ re/ally /know/ing / why / 7	Nunca sabendo realmente o porquê
Ten/to/ não/ cau/sar/ ne/nhu/ma/ má/goa 10	I /wish/,I /could / be/ the /per/fect /daugh/ter/ 10	Eu queria poder ser uma filha perfeita
Mas/ sem/pre/ vol/to/ pra/ á/gua/ 8	But / I /come /back / to /the /wa /ter / 8	Mas eu volto para a água
Mas/ não/ po/ssó/ e/vi/tar/ 7	No / mat /ter /how /hard / I /try / 7	Não importa o quanto eu tente
Ten/to o/be/de/cer/ 5 não /o/lhar/ pra/ trás/ 5	Ev/ery /turn /I /take 5 Ev/ery /trail / I /track / 5	Cada curva que eu pego Cada trilha que eu sigo
Si/go/ meu/ de/ver/ 5 não/ ques/tio/no/ mais/5	Ev/ery /path /I / make/ 5 Ev/ery /road /leads / back,/ 5	Cada rota que eu sigo Cada caminho me leva de volta,
Mas/ pra /on/de/ vou/ 5 Quan/do /ve/jo es/tou/ 5	to /the /place / I / know/ 5 Where/ I /can /not/ go/ 5	para o lugar que eu sei Que eu não posso ir,
on/de eu/ sem/pre/ quis/ 5 O ho/ri/zon/te/ me/ pe/de/	Where/ I /'long /to /be/ 5 See/ the/ line /where / the	Onde eu anseio estar Vê a linha onde o céu se

pra/ ir/ 9	/sky /meets/ the / sea?/9	encontra com o mar?
tão/ lon/ge/ 3	It / calls /me / 3	Ela me chama.
Se/rá/ que eu/ vou?/	And / no /one /knows /, how	E ninguém sabe quanto longe
nin/guém/ ten/ tou/ 8	/far /it / goes / 8	ela vai.
Se/ as/ on/das/ se a/bri/rem/	If / the /wind /in /my /sail /	Se o vento na minha vela
pra/ mim/	on / the /sea /stays /be/hind /	No mar ficar atrás de
de/ ver/da/de 13	me / 13	mim
Com/ o ven/to eu/ vou/ 4*	One/ day /I'll /know / 4	Um dia eu vou saber.
Se /eu/ for/ não/ sei/ ao/ cer	If /I /go /there's /just /no/	Se eu for não tem como
to/ quanto/ lon/ge eu/ vou/12	tell/ing /how /far / I'll/ go/12	saber quanto longe eu vou.
Eu/ sou/ mo/ra/do/ra/	I /know/ ev/ ery /bo /dy	Eu sei, todo mundo nessa
de/ssa/ i/lha/ 10	/on /this /is /land / 10	ilha
To/dos/ vi/vem/ bem/ na/ i/	Seems / so / hap /py /on	Parece estar tão feliz nessa
lha 8	/this /is /land / 8	ilha,
Tu/do/ tem/ o/ seu/ lu/gar/	Ev/ ery /thing /is /by /	Tudo é feito sobre
7	de /sign / 7	medida.
Sei/ que/ ca/da/ ci/da/dão/	I /know /ev /ery /bo /dy /	Eu sei, todo mundo nessa
da/ i/lha/ 10	on /this /is/land / 10	ilha,
Tem/ fun/ção/ ne/ssa/ i/lha	Has/ a/ role/ on /this /is/	Tem um papel nessa
7	land / 7	ilha,
Tal/vez/ se/ja /me/lhor/	So/ may /be / I /can / roll	Então talvez eu possa lidar
ten/tar/ 8	/with /mine / 8	com o meu.
Po/sso/ li/de/rar/ 5	I /can /lead /with /pride / 5	Eu posso liderar com orgulho
o/ meu/ po/vo en/tão/ 5	I /can /make /us /strong / 5	Posso nos fazer fortes
E/ de/sem/pe/nhar/ e/ssa/	I'll /be /sa /tis/ fied / if /I	Eu ficarei satisfeita se eu
tal/ mi/ssão/ 10	/play / a /long/ 10	fizer o meu papel
Mas/ não/ sei/ ca/lar/ o/	But /the / voice /in/side/	Mas a voz interior canta
meu/ co/ra/ção/ 10	sings /a /dif/ferent /song/ 10	uma canção diferente
Por/ que/ sou /a/ssim?/	What/ is/ wrong /with /me?/	O que tem de errado
5	5	comigo?
E/ssa/ luz/ que/ do/ mar/	See/ the / light /as /it	Vê a luz enquanto ela brilha
ba/te em/ mim/ 9	/shines/ on/the /sea? / 9	no mar?
me in/ va/ de/ 3	It's / blind /ing / 3	É cegante.
Se/rá/ que eu/ vou?/	But / no / one /knows /,	Mas ninguém sabe quanto
nin/guém/ ten/tou/ 8	how/ deep /it /goes / 8	fundo ela vai.
E/ pa/re/ce/ que a/ luz /cha/	And / it /seems /like /it's	E parece que está me
ma /por/ mim/ 10	/call /ing /out /to /me/ 10	chamando,
e/ já/ sa/be 4	So / come /find /me / 4	Então venha me encontrar.
Que um /dia/ eu/ vou/ 4	And /let /me /know,/ 4	E me deixe saber, o que tem
Vou/ a/tra/ve/ssar/ 5	what's /be/yond /that /line/ 5	além daquela linha
pa/ra a/lém/ do/ mar/ 5	Will / I /cross /that /line?/ 5	Eu vou cruzar aquela linha?
O ho/ri/zon/te/ me/ pe/de/	See/ the /line /where /the	Vê aquela linha onde o céu
pra/ ir/ 9	/sky /meets /the / sea? / 9	encontra o mar?
tão/ lon/ge/ 3	It /calls /me / 3	Ela me chama

Se/rá/ que eu/ vou?/ nin/guém/ ten/tou/ 8	And /no /one /knows, /how / far /it / goes/ 8	E ninguém sabe quão longe ela vai
Se/ as/ on/das/ a/bri/rem/ pra/ mim/ de/ ver/da/de 13	If /the /wind /in /my /sail/ on/ the /sea /stays /be/hind/ me/ 13	Se o vento na minha vela No mar ficar atrás de mim
Um/ dia/ eu/ vou/ 4 sa/ber /quem/ sou / 4	One/ day /I'll /know / 4 how /far /I'll /go / 4	Um dia eu vou saber quão longe eu vou

Essa é a música principal do filme, que reflete a indecisão da protagonista entre seguir os passos do seu pai, ao se tornar chefe da tribo Motonui, ou de seguir seu sonho de se aventurar no oceano. No original, ela foi interpretada por Auli'i Cravalho, uma cantora e dubladora de 17 anos, nascida no Havaí. No português, foi interpretada por Any Gabrielly Rolim, uma cantora, dubladora, atriz, e dançarina de 16 anos⁶.

Podemos observar na versão algumas referências a cenas posteriores do filme, que não estavam no original, ou seja, numa tradução literal não estariam presentes. No original temos a frase “If the wind in my sail on the sea stays behind me” que na versão brasileira fica “Se as ondas se abrirem pra mim de verdade”, referência a cena mostrada mais tarde, em que Moana, quando criança, vê o mar se abrindo e lhe entregando o coração de Tefiti, o que ela pensa ter sido um sonho.

O próprio título da versão é uma referência a verdade escondida de Moana que seria revelada, de que, na verdade o povo dela tinha a tradição de navegarem pelo oceano, e que essa tradição tinha sido perdida devido a maldição e a morte de um amigo de seu pai.

Algumas vezes a versão apresenta a mesma informação de forma mais implícita, sendo entendida pelo contexto da história, como no verso “I wish I could be the perfect daughter” que na versão ficou “Tento não causar nenhuma mágoa”, que pelo contexto se compreende a preocupação em não magoar seu pai e decepcionar seu povo.

Outra substituição interessante é a do verso “It’s blinding” por “me invade”, que aproveita o sentido figurado de “blinding”, de deslumbre, como um sentimento que toma conta, ou seja “invade”.

Também aqui se vê o recurso de contrair as sílabas, como em “sempre à beira da água” que a fala fica “sempra beira da água”, mas não se contraiu a segunda parte da frase “d’água”, já que encurtaria demais e sairia da métrica. Portanto a contração não acontece sempre que possível, só quando necessário.

⁶ Fonte: http://pt-br.disney.wikia.com/wiki/Any_Gabrielly

5.2.1 Pra onde eu vou -Tradução alternativa 1

Assistindo o movimento da água
 é tudo que eu me lembro,
 sentimento que não sai
 E se eu pudesse ser mudada, mas eu volto pra água,
 não importa onde eu vá

Evito voltar
 Vou me afastar
 Tento me impedir
 Não vou conseguir
 Vejo que estou
 Quando vi eu vou
 Onde eu amo ir

Olha só esse sol a brilhar, chama a mim
 Não me contou pra onde eu vou
 Se o vento que sopra pro mar me guiasse
 Quem sabe eu vou
 Se eu for não sei ao certo quão longe eu vou

Já vou, todo mundo nessa ilha vive feliz da vida,
 juntos fazem funcionar
 E aqui cada um nessa ilha o que tem compartilha,
 é um bom caminho a trilhar

Eu vou liderar, nos fortalecer, vou me contentar,
 esse é meu dever
 Mas se não bastar o que eu vou fazer?
 O que deu em mim?

E o mar com essa luz a brilhar? Me envolve.
 Ninguém falou onde chegou
 E parece que fala só pra mim, vem aqui.
 E onde eu vou é depois de lá, Se eu for pra lá
 Esse azul que é do céu e do mar me chama
 Não diz pra mim onde é o fim.
 Se o vento que sopra pro mar me guiasse
 De onde estou
 Pra onde eu vou

Adaptar uma música dentro da métrica não é tarefa fácil. E quando se tem uma adaptação que já nasceu clássica, é difícil não ser influenciado por ela. A intenção dessa nova versão não é buscar uma opção superior a versão brasileira oficial, mas sim se ter uma experiência real no processo de adaptação de músicas para se compreender as dificuldades,

tentar se manter próxima as intenções do original e mostrar que cada versão tem seus prós e contras.

Um dos pontos positivos dessa tradução alternativa é a segunda estrofe, em que busquei reproduzir o movimento que o original causa com suas rimas com a novas na versão, além dos verbos. Enquanto os sons do original lembram o som de algo que parece meio emperrado mesmo que se empurre, essa tradução lembra um movimento em círculo, e os verbos remetem a indecisão e apreensão. Na primeira parte dessa estrofe há uma repetição de “t”s que lembra a do original e coloca força nas sílabas mas não muda a mensagem para uma decisão firme. Nessa cena pode variar a interpretação do nível de indecisão e drama presentes, e isso afeta a versão. Nesse caso, optou-se por deixar esses sentimentos bem nítidos.

Outra vantagem dessa tradução é o trecho “Se o vento que sopra pro mar me guiasse” que poderia ser recuperado na segunda parte.

Foi preciso fazer algumas substituições no sentido original de alguns versos por causa da métrica e das rimas, como em “Esse azul que é do céu e do mar me chama” no lugar de “See the light where the sky meets the sea?”, que não fala do horizonte como no original mas sim do azul que parece ligar o mar e o céu. Outra substituição foi no trecho “Já vou, todo mundo nessa ilha vive feliz da vida, juntos fazem funcionar” do original “I know, everybody on this island seems so happy on this island, everything is by design” em que “já vou é baseado na cena, que Moana sai da praia e vai para a vila. Também se rimou ilha com vida para evitar a repetição presente no original, que não é um problema no inglês, mas no português incomoda.

5.2.2 Saber quem sou (segunda parte)- How Far I’ll Go

As/ res/pos/tas/ es/tão/ no ho/ 7	There's/ a/ line/ where/ the/ sky/ meets/ 7	Tem uma linha onde o céu encontra o mar
ri/zon/te,/ tão/ lon/ge/ 6	the/ sea/ and/ it/ calls/ me6	E ela me chama
Nin/guém/ ten/tou,/ mas/ ho/je eu/ vou/ 8	But/ no/ one/ knows,/ how/ far/ it/ goes/8	Mas ninguém sabe até onde ela vai
Meu/ des/ti/no/ en/fim/ vai/ se/ cum/prir,/ de/ ver/da/de 14	All/ the/ time/won/dering / where/ I/ need/ to /be /is /be/hind/ me/ 14	Todo o tempo me pergun- tando onde eu preciso estar ficou para trás
So/zi/nha es/tou/, pro/ mun/do eu/ vou/ 8	I'm/ on/ my/ own,/ to/ worlds/ un/known/ 8	Eu estou por conta própria Para mundos desconhecidos

Es/te é o/ meu/ de/ver/ que o/ fu/tu/ro/ trás/ 10	Ev/ ery/ turn/ I/ take,/ ev/ery /trail /I /track / 10	Cada curva que eu pego Cada trilha que eu sigo
Mui/to /pra a/pren/der,/eu/ não/ vol/to a/trás/ 10	Is/ a /choice /I /make, /now /I /can't /turn / back/ 10	É uma escolha que eu faço Agora eu não posso voltar atrás
Pa/ra o/ mar/ eu/ vou,/ en/ca/rar/ quem/ sou/ 10	From/ the/ great/ un/known/ where/ I/ go/ a/lone/ 10	Do grande desconhecido Onde eu vou sozinha
Me a/ti/rar/ en/fim / 5	Where/ I/ long/ to/ be/ 5	Onde eu anseio estar
E/la/ vai/ ser/ a/ luz/ a/ se/guir/ na/ noi/te 12	See/ her/ light/ up/ the/ night/ in/ the/ sea,/she /calls /me / 12	Veja a luz dela iluminar a noite e o mar Ela me chama
O/ mar/ cha/mou,/ a/go/ra eu/ vou/ 8	And/ yes/ I /know /that /I / can /go / 8	Sim, eu sei que posso ir
E/ssa/ lu/a/ no/ céu/ que/ me/ so/pra a/ ver/da/de/ 13	There's/ a/ moon/ in /the /sky /and /the /wind/ is/ be/ hind/ me/ 13	Tem uma lua no céu E o vento está atrás de mim
E/ lo/go eu/ vou/ sa/ber/ quem/ sou/ 8	Soon/ I'll/ know/ how/ far/ I'll/ go / 7	Logo eu vou saber Quão longe eu vou

Nessa canção, continuação da anterior, Moana parte rumo a sua jornada heroica, impulsionada por sua avó que morre. No segundo parágrafo as rimas “take/track” com “make/back” são substituídas por “dever/trás” que rimam com “aprender/atrás”. Na tradução, temos meu dever e voltar atrás como referência a música anterior, mas na tradução dos trechos “There’s a moon in the sky and the wind is behind me” temos “Essa lua no céu que me sopra a verdade”, que embora não seja tão diferente do original, não faz referência a música anterior que diz “Se as ondas se abrirem pra mim de verdade”. Para concordar com a primeira parte da música, uma possibilidade de tradução seria “ Por/que as/ on/das/ se a/bri/ram/ pra/ mim/ de/ ver/da/de” (13).

5.3 Pra Ir Além (We Know The Way)

Tatou o tagata folau e vala'auina
E le atua o le sami tele e o mai
Ia ava'e le lu'itau e lelei
Tapenapena

Aue, aue
Nuku I mua
Te manulele e tatakia e

	Aue, aue Te fenua, te malie Nae ko hakilia mo kaiga e	
O/ céu/ nos/ diz/ pra on/de/ ir/ 7	We/ read /the /wind /and /the /sky / 7	Nós lemos o vento e o céu
Bas/ta a/ gen/te ou/vir 5	When /the /sun /is /high / 5	Quando o sol está alto
O/ mar/ nos/ le/va a/lém/ 6	We /sail /the /length /of /sea / 6	Nós navegamos a extensão dos mares
Na/da/ nos/ de/tém/ 5	On/ the /o/ocean /breeze / 5	Na brisa do oceano
Sa/be/mos/ ler/ no/ lu/ ar/ 7	At /night /we /name/ ev/ery / star/ 7	À noite nós nomeamos cada estrela
As/ tri/lhas/ do/ mar/ 5	We /know /where /we /are / 5	Nós sabemos onde estamos
É o/ no/sso/ lu/gar,/ / na/ve/gar/ 8	We /know /who /we /are, / who /we /are/8	Nós sabemos quem somos, quem somos
Aue, aue Um/ ru /mo/ pra/ se/guir/ 6	Aue, aue We /set /a /course /to /find / 6	Aue, aue Nós definimos um curso para encontrar
E/ tan/tas/ i/lhas/ pa/ra/ des/co/brir 10	A /brand /new/ is /land /ev/ ery /where / we /row/ 10	Uma nova ilha em todo lugar que percorremos
Aue, aue E/ ne/sse /no/sso/ ir/ e/ vir/ 8	Aue, aue We/ keep /our / is/land /in /our / mind / 8	Aue, aue Nós mantemos nossa ilha em nossa mente
Sa/be/mos/ dar/ o /va/lor/ 7	And /when / it's /time /to /find /home / 7	E quando é hora de achar nosso lar
Que a/ vi/da/ tem/ 4	We/ know /the /way / 4	Nós sabemos o caminho
Aue, aue In/ter/pre/ta/mos/ to/dos/ os/ si/nais/ 10	Aue, aue we /are /ex/plor/ers /read/ing/ ev/ery/ sign / 10	Aue, aue Somos exploradores lendo cada sinal
Con/tan/do his/tórias/ do/ pa/ssa/do/ 9	we/ tell / the /sto/ries /of /our /el/ders / 9	Nós contamos as histórias de nossos anciãos
no/ssa he/ran/ça/ se/ man/tém/ 7	in /the /ne/ver /end/ ing/ chain/ 7	Em uma corrente sem fim
Aue, aue Te fenua, te malie Nae ko hakilia Pra/ ir/ a/lém/ 4	Aue, aue te fenua, te malie Nae ko hakilia We/ know /the /way / 4	Aue, aue Te fenua, te malie Na heko hakilia Nós sabemos o caminho

Nessa versão, mesmo havendo uma mudança de ordem, quase todas as informações são conservadas. Apenas nos versos “We keep our island in our mind, And when it's time to find home We know the way” que foi substituído por “E nesse nosso ir e vir, Sabemos dar o

valor “Que a vida tem”, sendo que o primeiro verso ainda é retomando uma informação anterior, já que a tradução literal seria muito longa. Para manter o sentido de lembrar o caminho para casa, uma opção seria “sem esquecer nosso lar” em lugar de “And when it’s time to find home”. Também é uma opção repetir “pra ir além” no verso seguinte.

Além disso, temos a diferença nos títulos, já que o da versão precisava ser mais curto que a tradução literal e terminar com um som mais aberto, semelhante ao de “way”, portanto “caminho” não se encaixaria. Também, “pra ir além” é um título mais cantável e comercial. As duas últimas estrofes são repetidas posteriormente no filme.

5.4 De nada (You’re Welcome)

O/k/, o/k/ 2	O/kay, / o/kay 2	Ok, ok
Vou/ te ex/pli/car/, já/ sa/ quei/ 7	I /see /what's /hap/pen/ing /yeah/ 7	Eu entendo o que está acontecendo aqui
Mi/nha/ mag/ni/tu/de/ po/ de/ 8	You're/ face/-to/-face/ with /great /ness 7	Você está cara a cara com a grandiosidade e é estranho
cons/tran/ger/ 3	And /it's / strange/ 3	
Vo/cê/ tá/ cho/ca/da/, eu/ sei/ 8	You /don't /e/ven /know /how/ you/ feel 8	Você nem sabe como se sente
É/ a/do/rá/vel!/ 5	It's / a/do/ra/ble! / 5	É adorável!
Os/ hu/ma/nos/ nun/ca/ 6	Well /it's /nice /to / see/ that/ 6	Bem, é bom ver que os humanos nunca mudam
vão/ sur/pre/en/der/ 5	hu /mans /ne /ver /change / 5	
Vem/ com o/ pa/pai/, co/la em/ mim/ 7	O /pen /your /eyes, /let's / be / gin / 7	Abra seus olhos, vamos começar
Po/de/ bo/tar/ fê/, sou/ Mau/i/, po/de/ crer!/ 11	Yes /it's /real /ly /me, /it's /Mau /i! /breathe /it /in / 11	É, sou eu mesmo, é o Maui: inspire!
Al/guém/ co/mo/ eu/ ja/mais/ nas/ceu/ 9	I/ know/ it's/ a/ lot/, the/ hair/ the /bod!9	Eu sei que é muito: o cabelo, o corpo!
Tá/ o/lhan/do/ pa/ra um/ se/mi/-Deus/ 9	When /you're /star/ing /at /a /de/mi/god9	Quando se está olhando para um semideus
Vou/ te/ di/zer/, en/tão,/ 6	What /can / I /say /ex/cept/ 6	O que eu posso dizer
de/ na/da/ 3	"you're / wel/come"/ 3	exceto de nada
Pe/lo/ mar/, o/ sol,/o/ ar/ 7	For /the /tides,/ the / sun, /the / sky/ 7	Pelas marés, o sol, o céu
Eu/ a/rra/sei/, eu/ já/ sei,/ 7	Hey/, it's /o /kay, /it's /o /kay, / 7	Ei, tudo bem, tudo bem
de/ na/da/ 3	you're / wel /come / 3	De nada
Sou/ só o/ se/mi/-ca/ra /do / lu/gar/ 9	I'm /just /an /or/di /nary /de/mi-/guy! / 9	Sou só um semideus comum

Hey,/ quem/ le/van/tou 5 o/ céu/ sem/ su/ ar?/ 5 Vo/cê/ ti/nha e/ssa al/tu/ra,/ 7 tá/-da/ 2 Quan/do /es/fri/ou/ 5 Quem/ trou/xo o/ fo/go e/ des/lum/brou?/8 O/ ca/ra é /um/ show/ 5	Hey,/what/ has /two /thumbs/5 And/ pulled / up /the /sky/ 5 When/ you /were /wad/dling/ ye/ high?7 this/ guy!/ 2 When/ the/ nights/ got/ cold/ 5 Who/ stole/ you/ fire/ from/ down/ be/low?/ 8 You're/ look/ing at/ him,/yo!/5	Ei! O que tem dois polegares e ergueu o céu Quando você estava começando a andar Esse cara! Quando a noite ficou fria quem roubou o fogo lá de baixo Você tá olhando pra ele,
Ow,/ fis/guei/ o/ sol/ num/ pu/xão/, de/ na/da/ 11 E a/go/ra a/ gen/te/ tem/ ve/rão/ 8 O/ ven/to eu/ do/mei/ co/ mo/ eu/ quis/ 9 de/ na/da/ 3 Pro/ po/vo/ ve/le/jar/ fe/liz/ 8	Oh,/ al/so / I /las/so'd /the/ sun/, you're/ wel/come / 11 To/ stretch/ your/ days/ and/ bring/ you/ fun/ 8 Al /so, / I /har/nessed /the /breeze/ 7 You're/ wel/come,/ 3 to/ fill/ your/ sails/ and/ shake/ your/ trees/ 8	Ah, também deixei o sol De nada Para alongar os dias e trazer diversão E eu também dominei a brisa De nada! Para encher suas velas e balançar suas árvores
Só/ fal/tam/ di/zer./ en/tão,/ 7 de/ na/da/ 3 Pe/las/ i/lhas/ do /mar/ que eu/ er/gui/ 9 Que/ eu /a/rra/sei/, eu/ já/ sei,/ 8 de/ na/da/ 3 eu/ sei/ que/ sou/de/mas/, po/de a/plau/dir 10 De/ na/da/ De/ na/da/	So/ what/ can/ I /say /ex /cept / 7 you're/ wel /come? / 3 For/ the / is /lands / I /pulled / from/ the/ sea/ 9 There's/ no/ need / to/ pray, /it's /o/kay/ 8 You're/ wel /come / 3 I / guess/ it's/ just/ my/ way/ of/ be /ing /me / 10 You're/ wel /come, / 3 you're/ wel /come / 3	Então o que eu posso dizer exceto de nada Pelas ilhas que eu puxei do mar Não precisa orar, tudo bem De nada Ha, Eu acho que é só meu jeito de ser eu De nada! De nada!
Mas/ não/ tem/ nada /a/ ver/ 6 Não,/ nem/ vou/ gas/tar/ o/ meu/fô/le/go/ 10/ Pra/ te ex/pli/car/ tu/do/ quan/to é/ fe/nô/me/no/ 12 O/ mar,/ a/ ma/ta, o/ chão/ 6 Ah/, foi/ só/ Mau/i	Well,/ come /to /think / of/ it/ 6 Kid,/ ho/nest /ly / I/ can / go/ on/ and/ on/ 10 I /can /ex /plain / ev/ery /natu/ ral / phe/no /me /non / 12 The/ tide,/ the /grass, / the/ ground/ 6 Oh, /that /was /Mau /i /just	Bem, venha e pense nisso Piralha, honestamente eu posso continuar Posso explicar cada fenômeno natural A maré, a grama, o chão, ah Isso foi só o Maui

/cha/man/do a/ten/ção/ 10	/mess/ing /a /round / 10	causando confusão
Man/do u/ma en/guia/ bem/ fun/do/ no/ chão/ 9 Bro/to o /co/quei/ro, o/lha o/ co/co/ na/ mão/ 10 Mau/i/ di/sse/ co/mo é/ que/ tem/ que/ ser/ 10 As/ mi/nhas/ fé/rias/ 5 nin/guém/ de/ve in/te/rrom/per/ 7	I /killed/ an/ eel/, I /bur/ied/ its/ guts/ 9 Sprout /ed / a/ tree/, now/ you've/ got/ co/co/nuts/ 10 What's/ the/ les/ son?/ what/ is/ the/ take/ a/way?/ 10 Don't/ mess/ with/ Mau/ i/ 5 When/ he's / on / the / break/a/ way/ 7	Eu matei uma enguia Enterrei suas tripas Brotou uma árvore, agora vocês têm cocos Qual é a lição O que se tira disso ? Não irrita o Maui quando ele está de férias
E e/ssa/ o/bra/ de/ ar/te /a/ qui/ 9 São/ as/ lu/tas/ que um/ dia/ eu/ ven/ci/ 9 Eu/ sou/ o/ tal,/ sem/pre es/tou/ no co/man/do 11 O/lha/ só/ pro/ mi/ni/- Mau/i,/ tá/ 9 /sa/pa/te/an/do/ 5	And/ the/ tap/es/try/ here/ in/ my/ skin/ 9 Is/ a/map /of / the/ victo /ries / I/ win/ 9 Look/ where/ I've/ been/ I/ make/ ev/ery /thing / hap/pen 11 Look/ at/ that/ mean/ mi/ni/ Mau/i /just/ 9 tip/pi/ty /tap/pin' / 5 Ha, ha, ha, ha, ha, ha, hey!	E a tapeçaria aqui na minha pele É um mapa das vitórias que eu ganhei Olhe onde eu estive Eu fiz tudo acontecer Olhe para o mini-Maui só sapateando
Já/ te/ fa/lei/ sou/ o/ rei/, de/ na/da/ 10 Fiz/ o/ mun/do e/ foi/ só/ um/ fa/vor/ 8 Eu /a/rra/sei,/ eu/ já/ sei/, de/ na/da/ 10 Mas/ tô/ na/ mi/nha/ hora/ e/ eu/ já/ vou/ 10	Well/ an/y/way,/ let/ me/ say/ you're/ wel/come! / 10 For/ the/ won/der/ful /world / you/ know /8 Hey,/ it's/ o/kay, /it's /o /kay/ you're/ wel/ come! / 10 Well,/ come/ to /think /of /it, /I /got /ta /go/ 10	Bem, de qualquer forma deixe-me dizer de nada Pelo mundo maravilhoso que você conhece Ei, tudo bem, tudo bem De nada! Bem, para e pense nisso, tenho que ir
Po/de/ di/zer/, meu/ bem,/ de/ na/da/ 9 Pe/lo/ bar/co/ que em/pres/tou/ 7 Eu/ vou/ bem/ a/lém/, a/lém, de/ na/da/ 10 Sou/ Mau/i /mas/ não/ sou/ bom/ na/da/dor/ 10 De/ na/da, de/ na/da/ 6 "bri/ga/do! " 3	Hey,/ it's /your /day /to /say /you're /wel/come! / 9 'cause/ I'm/ gon /na /need /that /boat/ 7 I'm/ sail /ing / a/way, /a /way, / you're /wel /come! / 10 'cause/ Mau/i /can/ do/ an/y/thing/ but/ float/ 10 You're/ wel/come, /you're /wel/come/ 6 And/ thank /you! / 3	Ei, é seu dia de dizer de nada Porque eu vou precisar desse barco Eu vou navegar para longe, longe, de nada! Porque o Maui pode fazer tudo exceto flutuar De nada! De nada! E obrigado!

Essa canção é a Música tema de Maui, interpretada por Dwayne Johnson no original. É notável que o personagem tem muitas características baseadas nele. Maui é um personagem real da mitologia das ilhas polinésias, mas normalmente é representado com bem menos peso e mais jovem. Nessa música, o personagem mostra um perfil narcisista e egoísta, o que é só uma primeira impressão, mas as reações e sentimentos de Maui vão sendo explicadas durante a história.

Pode-se notar aqui algumas mudanças devido as diferenças entre os públicos. No verso “I killed an eel, I buried its guts” a tradução literal fica pesada demais para o público infantil brasileiro, então a mensagem foi suavizada “Mando uma enguia bem fundo no chão”. Outra característica interessante dessa versão é o uso de gírias, que torna a música mais descontraída e reforça o aspecto exibicionista de Maui, como podemos ver no trecho “Open your eyes, let's begin, Yes it's really me, it's Maui! breathe it in” que é adaptado para “Vem com o papai, cola em mim Pode botar fé, sou Maui, pode crer”. Também temos os trechos “Eu arrasei, eu já sei”, “eu sou o tal”, entre outros. A desvantagem desse recurso é que essas gírias podem deixar de ser comuns e a versão se tornar desatualizada mais rapidamente; aliás, a expressão “cola em mim” já não é tão usual. Uma opção com menos gírias e um pouco mais próxima do original para o trecho “Open your eyes, let's begin, Yes it's really me, it's Maui! breathe it in” seria “olha pra cá, pode vir, é sou sim o Maui e aí?, mas que perde um pouco do efeito descontraído da versão oficial.

5.5 Brilhe (Shiny)

O/ Ta/ma/to/a/ já/ vi/veu/ ou/tro/ pa/ pel/ 12	Well,/ Ta/ma/to/a/ hasn't/ al/ ways/ been/ this/ glam/ 11	Bem, o Tamatoa nem sempre foi esse glamour
De um/ ca/ran/gue/jo/ sem/ gra/ça/ 8	I /was/ a /drab/ lit/tle/ crab/ once/ 8	Eu era um pequeno caranguejo monótono
Mas /a/go/ra/ re/sol/vi/ ser/ mais/ cru/el/ 11	Now/ I /know/ I /can/ be/ hap/py/ as/ a /clam / 11	Agora eu sei que posso ser feliz como um molusco
Por/que/ sou/ bár/ba/ro,/ / ba/by/ 8	Be/cause/ I'm/ beau/ti/ful /ba/by/ 8	Porque eu sou lindo baby
Sei/ que/ su/a a/vó /di/sse/ pra/ ten/tar/ 10	Did/ your/ gran/ny/ say/, "lis/ten/ to /your / heart"?/10	A sua avó disse "escute seu coração"?
Se/guir/ a/ voz /que/ te/ gui/a 8	"be/ who /you/ are /on /the/ in/side"? 8	"seja quem você é por dentro"?
I/sso é/ con/ver/sa,/ é/ me/lhor/ de/sen/ca/nar/ 12	I /need/ three/ words / to / tear /her / ar/gu/ment/ a/part/ 12	Eu preciso de três palavras para destruir seu argumento
Vo/vó/ ga/gá!/ 4	Your/ gran /ny/ lied/ 4	Sua avó mentiu

Es/que/ça/ e/ bri/lhe/ 6	I'd/ ra/ther /be/ shi/ny / 6	Eu prefiro ser brilhante
Co/mo as/ jói/as /que/	Like/ a /treasure/ from/ a	Como um tesouro de um
sem/ dó/ pi/ra/te/ei/ 11	/sun/ken/ pi/rate / wreck / 11	navio pirata afundado
Ti/re a /cas/ca e /mos/tre/	Scrub/ the/ deck/ and/ make/	Esfregue o deck e faça ficar
seu/ bri/lho/ 9	it /look /shi/ny/ 9	brilhante
Bri/lhe/ mais/ do/ que o/	I /will /spar/kle/ like/ a/	Eu vou brilhar como o
co/lar/ que eu/ a/rran/quei/	weal/thy/ wom/an's / neck/	pescoço de uma mulher rica
11	11	
Me em/pol/guei/ 3	Just/ a /sec/,3	Só um segundo, você não
Meu a/mor/ 3	don't /you /know?/ 3	sabe?
Pei/xes /vão/, vão/,	Fish/ are/ dumb/, dumb/,	Peixe é burro, burro,
vão/ 5	dumb/5	burro
Vão a/trás/ do/ que/ tem/	They /chase/ any/thing/ that/	Eles perseguem tudo que
bri/lho, / 7	glit/ters,/ 7	reluz,
va/ci/lo/ 3	be/ gin /ners/ 3	novatos
Vou de/ grão/ em/ grão/,	Oh,/ and/ here/ they/ come, /	Ah, e aqui eles vem, vem,
grão/ grão/ 7	come, / come/ 7	vem
No/ fi/nal/ sou/ eu/ que/	To/ the/ bright/est/ thing/	Para a coisa mais brilhante
bri/lho,/ 8	that /glit/ters/ 8	que reluz
de/li/ro/ 3	fish/ din/ners/ 3	Mm, peixe pro jantar
Cê/ co/rre o/ ris/co,/ 5	I /just / love/ free/ food / 5	Eu adoro comida de graça
de/ vi/rar/ pe/tis/co/	And /you / look/ like / sea	E você parece com frutos do
6	/food / 6	mar
O/lha/ só,/ 3	Well /, well /, well/3	Ora, ora, ora
en/tão/ Mau/i/ vai per/der/	Lit/tle/ mau/i's / hav/ing/	O pequeno Maui está tendo
pra um/	trou/ble/ with/	problemas com sua
ca/ra/col/ 11	his/ look/ 11	aparência
É/ só/ um/ se/mi-/de/mi-/	You/ lit/tle/ se/mi-/ de/mi-/	Seu pequeno semi-demi-
mi/ni-/deus/ 10	mi /ni- /god /10	mini-deus
Ai!/ que/ ver/go/nha, /que/	Ouch!/ what/ a /ter/ri/ble /	Ai! que terrível
fã/as/co, / 9	per/for/mance / 9	desempenho
pe/ga o an/zol/ Pe/ga!/ 5	Get/ the / hook /! (get /it?)/ 5	Pegue o gancho! (pegou?)
Sem/ seu/ brin/que/do/ cê/	You/ don't /swing / it /like/	Você não o sacode mais
não/ é/ nin/guém/ 10	you/ used/ to, / man / 9	como costumava fazer, cara
Eu/ con/fe/sso/ que/ vo/cê/	Yet / I /have/ to/ give/ you/	Mesmo assim tenho que te
me/ fez/	cred/it /for /my/	dar crédito pelo meu
pen/sar / 11	start/ 11	começo
E/ssas/ ta/ttoos/ sen/sa/cio/	And/ your/ tat/toos/ on/ the/	E para suas tatuagens do
nais/ 8	out/side/ 8	lado de fora
E /eu/ tam/bém/ fiz/ do/	For/ just/ like/ you /I /made /	Porque do mesmo jeito que

meu/ cas/co / meu/ al/tar/ 12 So/mos/ i/guais,/é/ a/ no/ssa/ luz/ 9	my/self/ a/ /work / of / art / 12 I'll/ nev/er / hide/ I /can't / 6	você eu me fiz uma obra de arte Eu nunca vou esconder, não posso
Bri/lhe/ 2 Pe/dra/ bru/ta ou/ la/pi/da/ da, tan/to/ faz/ 11 Mais/ e/ mais/ só/ faz/ com/ que eu/ Bri/lhe/ 9 Não/ me a/ssus/to/ nem/ com/ ba/la/ de/ ca/nhão/ 11 Eu/ sou/ du/rão /Mau/i, bro,/ 7 nem/ ten/te/ mais,/ mais, / mais/ 6 O/ crus/tá/ceo/ é/ su/pe/ri/ or/ 9 e a/go/ra/ te hu/mil/hou/ 6 E/ tem/ mais/ 3 Por/que/ cê/ vai/, vai/, vai/ 6 Vo/cê /vai/ a/go/ra / se es/tre/par/, 9 cê/ vai / dançar/ 4	I'm /too /shi /ny / 4 Watch/ me / daz/zle / like / a /dia/mond/ in /the /rough / 11 Strut/ my /stuff /, my/ stuff / is / so / shi /ny / 9 Send/ your / ar /mies / but / they'll / ne /ver / be / e/nough / 11 My/ shell's/ too/ tough/, Mau/i/ man/ 7 You/ could/ try,/ try,/ / try / 5 But/ you / can't / ex/pect/ a/ de/mi/god / 9 To / beat / a /de /ca /pod / 6 (look / it /up /) 3 You / will /die, /die, / die / 5 Now / it's / time / for /me / to /take / a/part / 9 Your/ ach/ing /heart/ 4	Eu sou muito brilhante Veja-me ofuscar como um diamante bruto Exibo minhas coisas, minhas coisas são tão brilhantes Envie seus exércitos, mas eles nunca serão suficientes Minha concha é muito dura, Maui mano Você poderia tentar, tentar, tentar Mas você não pode esperar que um semideus Derrote um decápode (veja só) Você vai morrer, morrer, morrer Agora é hora de eu arrancar Seu coração dolorido
A/ban/do/na/do/ bus/can/do/ 8 em/ vão/ O/ a/mor/ de/ssa/ gen/te/ 9 que/ men/te e/ des/men/te 6 E a/pren/da a/ li/ção,/ 5 o/ seu/ cas/co/ não/ é/ tão/ du/rão/ 9	Far/ from / the/ ones/ who/ a/ban/doned/8 you /Chas/ing/ the /love /of / these/ hu/mans/ 9 Who/ made/ you/ feel /wan/ted/ 6 You/ try/ to/ be/ tough/ 5 But/ your /ar/mour's/ just /not/ hard /e /nough/ 9	Longe daqueles que te abandonaram Perseguindo o amor desses humanos Quem te fizeram se sentir querido Você tenta ser durão Mas sua armadura não é dura o suficiente
Mau/i, / o/ meu/ trun/fo é/ ser/ mais/ chi/que/ 10 Se/ja o/ meu/ al/moço/ 6	Mau/i! /now /it's / time/ to /kick /your / hi /ney/ 10 E/ver/ seen /some /one/ so/ 6	Maui! agora é hora de chutar sua bunda Já viu alguém tão
Bri/lhe,/ 2 tá/ na/ ho/ra/ de/ vo/cê /se/	Shi /ny?/ 2 Soak /it /in /cause / it's/ the/	Brilhante? Aproveite porque é o último

des/pe/dir 11	last/ you'll/ e/ver /see/ 11	que você verá
C'est la vie mon ami	C'est la vie mon ami,	C'est la vie mon ami, eu sou
E /que eu/ bri/lhe,/ 4	I'm/ so /shi /ny / 4	tão brilhante Agora eu vou
vo/cê /vai/ vi/rar/	Now/ I'll / eat /you / so /pre /	comer você, então prepare
co/mi/da/ de/ si/ri/ 11	pare /your / fi /nal / plea / 11	sua última súplica
Só/ pra/ mim/ 3	Just/ for/ me / 3	Só para mim
Con/tan/to/ que eu/	You'll /ne /ver/ be/ quite	Você nunca será tão
sem/pre/ bri/lhe 8	/as /shi/ny/ 8	brilhante
Con/tan/to/ que eu/	You/ wish /you /were /nice /	Você queria que você fosse
sem/pre/ bri/lhe 8	and / shi/ny/ 8	legal e brilhante

Essa música é tema do vilão Tamatoa, um caranguejo gigante com o casco coberto de ouro, viciado em colecionar coisas brilhantes com um ego extremamente inflado, que só pensa em si mesmo e é mau. O personagem usa sua aparência para conseguir vantagem, e fica subentendido que ele teria tido uma de suas patas arrancadas por Maui.

Entre todas as versões feitas para o filme, a tradução dessa música foi a que recebeu mais críticas. Por esse motivo, ela foi escolhida para ser retraduzida neste trabalho. A intenção dessa retradução não é de maneira nenhuma uma tentativa de se criar uma tradução superior ou apontar falhas e corrigi-las, mas sim apontar as dificuldades apresentadas pelo texto, os pontos fortes e fracos das soluções encontradas e também apresentar uma tradução alternativa, com fins acadêmicos.

A música *Shiny* já apresenta dificuldades logo no título, cuja tradução literal para o português seria “brilhante” que apresenta uma quantidade maior de sílabas.

Para se adequar ao número de sílabas, a versão apresentou o seguinte título “brilhe”. De fato, o número de sílabas se encaixa e o sentido está próximo do original, entretanto, a pequena mudança e sentido tem sua carga na música, afetando o contexto da canção. Brilhe é uma interjeição, expressa uma ordem. Na aplicação na música, o uso da palavra aponta para o ouvinte, acaba tendo um pouco de conotação motivacional, o que não é a intenção do original.

Visando acabar com esse problema no contexto, tentei buscar uma solução na tradução alternativa para essa palavra que focasse no ego de Tamatoa e deixasse bem claro que ele estava falando só dele mesmo. A solução que encontrei foi substituir “shiny” por “charme”, que tem o mesmo número de sílabas e, embora não signifique brilho no sentido literal, tem o sentido de belo, e além de mostrar o ego do personagem, também aponta para a confusão que ele faz entre ser especial e fingir que é, diferença que é explicitada no final da cena, quando

ele pega o coração de Tefiti falso que Moana faz de improviso e diz “isso aqui é só uma concha pintada de brilhante”

Também se percebe nessa versão o uso de contrações para unir sílabas, recurso comum na oralidade, como em “Brilhe mais do que o colar que eu arranquei” em que “que o” e “que eu” são falados juntos, mas também há casos em que não se faz essa contração para aumentar o número de sílabas, como em “Esqueça e brilhe” em que o “a” e o “e” não são unidos.

5.5.1 Charme - Tradução alternativa 2

O Tamatoa nem sempre foi tão legal
Sem brilho na carapaça
Agora eu sei que posso ser mais que normal
Porque eu brilho mais, baby
Se sua vó dizer para escutar
Aquela voz que te diz vai?
Eu nem preciso me esforçar para explicar
É blá blá blá

Prefiro o meu charme
Como pedra escondida pelo mar
Ofuscar, mostrar o meu charme
Cintilando como esse seu colar
Peraí
Já notou?

Peixes são são são
burros e gostam de brilho, por isso
Eles vão, vão, vão
Me seguir porque sou lindo delícia

Aqui servido
Meu aperitivo (vivo)
Ora ora ora
O nosso Maui não consegue se virar
Pequeno semi demi mini deus
Au! Que surra! Credo!
Pega o anzol! Pegou?
Você já não ginga mais tão bem

Tenho até que agradecer por me inspirar
Com suas tattoos animadas
Que nem você eu decidi me enfeitar

Sem parar, não dá

Acho um charme
 Veja o brilho do meu casco a girar
 Pode olhar, é esse o meu charme
 Me encarar foi uma horrível decisão
 sou mole não, Maui eh
 E você cai cai cai
 E por isso tá lambendo pó
 e eu não tenho dó, saca só
 E você vai vai vai
 Perder, não pode me derrubar
 Nem escapar

Abandonado e tão longe de tudo
 por esses humanos
 Que tanto defende
 Tentar ser durão
 É inútil com um coração
 Maui! Torça pra que o mundo gire
 E você possa achar seu charme
 Ai que pena você não vai existir
 C'est la vie mon ami, jogo charme
 O que foi você não quer mais reagir?
 Tenta aí
 Te falta ter bem mais charme
 Se liga só no meu charme

Uma das dificuldades dessa música é o uso de vários verbos que remetem a brilho, pois a quantidade de verbos para isso em português é menor. Outra dificuldade é se afastar das soluções dadas pela versão oficial. Para encontrar soluções, me baseei nos acontecimentos das cenas. Como em “veja o brilho do meu casco a girar” e “O que foi você não quer mais reagir?” Uma das vantagens dessa tradução alternativa é não se referir a Tamatoa como um caracol, o que talvez fizesse sentido se viesse de outro personagem e não do próprio Tamatoa. Também substituí “Maui, now is time to kick your hiney” assim como a versão original, só que por “Maui!, Torça pra que o mundo gire” de forma a rimar com “charme”, além da expressão original não ser tão comum no Brasil, a não ser em traduções de filmes e séries americanos, que resultam em expressões como “chute no traseiro”.

Outra substituição feita foi no trecho “But your armour isn’t hard enough” que na nova versão ficou “Mas é pego por seu coração” para rimar com durão e também me referir ao lado sentimental de Maui que as vezes o prejudicava.

Um trecho controverso na versão original é “Brilhe mais do que o colar que eu arraquei”, sendo que Tamatoa não tinha arrancado o colar. Aqui, usou-se “Cintilando como

esse seu colar”. Também é estranho o trecho “Como as joias que sem dó pirateei”, já que Tamatoa não o tinha feito, mas tem ligação com o original “Like a treasure from a sunken pirate wreck”. Aqui optou-se por “como pedra escondida pelo mar”, o que seria uma referência ao coração de Tefiti, mas não intencionalmente pelo personagem. Evitar esses problemas já é uma característica positiva dessa tradução alternativa. Uma desvantagem é no trecho “And you look like sea food” que uma voz repete “sea food”, que nessa tradução ficou “Meu aperitivo” e a voz diria “vivo”, já que aperitivo não cabe no espaço de “sea food”.

5.6 Eu Sou Moana/Canção Ancestral (I Am Moana / (Song of the Ancestors)

Vo/cê/ foi/ sem/pre um/ or/ gu/lho 8	I /know / a /girl /from /an / is /land / 8	(Vovó Tala): Eu conheço uma garota de uma ilha
Tão/ for/te e/ es/pe/ci/al/ 7	She/ stands/ a /part / from/ the /crowd/ 7	Ela se destaca na multidão
Que/ a/ma o/ mar/ e/ seu/ po/vo/ 8	She/ loves / the /sea /and / her /peo/ple/ 8	Ela ama o oceano e seu povo
De um/ jei/to/ tão/ na/tu/ral/ 7	She /makes /her /whole /fami/ly/ proud/ 7	Ela deixa toda sua família orgulhosa
O/ mun/do/ pa/re/ce in/jus/to/ 8	Some/ times/ the/ world /seems /a /gainst /you /8	As vezes o mundo parece estar contra você
E a/ his/tó/ria/ vai/ te/ mar/ car/ 8	The /jour /ney /may /leave / a /scar/ 7	A jornada pode deixar uma cicatriz
Mas/ e/ssas/ mar/cas/ re/ve/lam/ 8	But /scars /can /heal /and / re/veal /just / 8	Mas as cicatrizes podem se curar e revelar
Teu /lu/gar/ 3	Where/ you /are / 3	Onde você está
En/con/tros/ vão/ te/ mol/dan/do/ 8	The/ peo/ple /you /love /will /change/ you/ 8	As pessoas que você ama vão te mudar
Aos/ pou/cos/ te/ trans/for/ man/do/ 8	The /things /you /have /learned /will /guide /you/8	As coisas que você aprendeu vão te guiar
E/ na/da/ no/ mun/do/ ca/la/ 8	And /noth/ing /on /earth /can /si/lence / 8	E nada na Terra pode silenciar
A/ voz/ que/ vem/ num/ en/can/to/ 8	The /quiet /voice /still /in / side / you/ 7	A calma voz continua dentro de você
E/ te/ per/gun/ta/ bai/xi/nho/ 8	And/ when/ that /voice /starts /to /whis/ /per / 8	E então essa voz começa a sussurrar
"Mo/a/na/, quem/ é /vo/cê? "/ 7	Mo/a /na,/ you've /come /so /far / 7	Moana, você veio tão longe
Mo/a/na/, ten/te,/ 5	Mo/a /na,/ /lis /ten / 5	Moana, escute
vo/cê/ vai/ se en/con/trar/ 6	Do /you /know /who /you / are? / 6	Vovê sabe quem você é?

Quem/ eu /sou?/ 3	Who/ am / I? / 3	(Moana): Quem eu sou?
Eu/ sou/ a /fi/lha/ de uma/ i/lha/ 8	I'm /a /girl /who /loves /my /is/land / 8	Eu sou uma garota que ama minha ilha
E/ o/ mar/ cha/ma/ por/ mim/ 7	and / the / girl /who /loves / the /sea/ 7	Sou uma garota que ama o mar
De/ lon/ge/ 3	It /calls /me / 3	Ele me chama
E o/ meu/ po/vo/ eu/ de/vo/ con/du/zir/ 10	I /am / the /daugh /ter / of / the /vil /lage/ chief / 10	Eu sou a filha de um chefe de uma vila
Com/ o/ pa/ssa/do/ eu/ a/pren/di 9	We / are /des/cen/ded/ from /vo/ya/gers/ 9	Nós somos descendentes de viajantes
E/sse/ le/ga/do/ mo/ra a/qui/ 8	Who/ found /their /way / a/cross / the/ world / 8	Que encontravam seu caminho pelo mundo
Me in/va/de/ 3	They /call /me / 3	Eles me chamam
Tan/ta/ coi/sa eu/ ti/ve /que en/fren/tar/ 9	I've /de/liv/ered /us /to /where /we /are /9	Eu nos trouxe até onde nós estamos
En/ca/rei/ meus/ me/dos/ 6	I /have /jour/neyed/ far/ther 6	Eu viajei mais longe
E o/ que eu/ ti/nha/ mes/mo/que a/pren/der,/ 9	I /am /ev /ery /thing / I've / learned / and/ more / 9	Eu sou tudo que aprendi e mais
na/ ver/da/de/ 4	Still /it /calls / me / 4	Continua a me chamar
O/ que/ sou,/ e/sse ex/tin/to, e/ssa/ voz,/ 9	And /the /call /is/n't /out /there /at /all,/ 9	E o chamado não está por aí fora
já/ faz/ par/te 4	it's/ in /side /me / 4	Está dentro de mim
Do/ que/ me a/trai /ne/ssa / mi/nha/ von/ta/de/ 11	It's /like /the /tide;/ al /ways /fall /ing /and / ris /ing / 11	É como a maré, sempre baixando e subindo
Com/ vo/cê/ jun/to a/ mim /po/sso/ ir/ 9	I/ will / ca/rri /you /here /in /my /heart/ 9 /	Eu vou te carregar aqui no meu coração
bem/ mais/ lon/ge/ 4	you'll / re /mind / me / 4	Você vai me lembrar
Eu/ me en/con/trei/ 4	That /come /what /may / 4	Que venha o que vier,
A/go/ra eu/ sei/ 4	I /know /the /way / 4	Eu sei o caminho
Eu/ sou/ Mo/a/na/ 5	I /am /Mo /a /na! / 5	Eu sou Moana!

Essa canção tem um efeito dramático muito forte no filme. É nesse momento que Moana se define como heroína da própria história e passa a não depender dos outros para seguir em frente e fazer o que acha certo. As incertezas sobre sua capacidade dão lugar a determinação. Na última estrofe temos os versos “And the call isn’t out there at all, it’s inside me, It’s like the tide, always falling and rising” que na versão “O que eu sou, esse extinto, essa voz já faz parte, Do que me atrai nessa minha vontade”. Embora o primeiro verso esteja semelhante ao original, houve uma perda do efeito na versão, especialmente no segundo

verso, que parece menos expressivo que o original. Não pude encontrar uma solução que fosse tão próxima do original, mas para substituir “Do que me atrai nessa minha vontade” cheguei a “é como o mar numa tempestade”, que ainda tem alguma coisa a ver com o mar como no original, e mostra a força dessa voz dentro dela.

Porém, na terceira estrofe, temos a substituição da mensagem de alguns versos originais, focando mais nas descobertas e desafios sobre a própria Moana do que os detalhes sobre o passado de viajantes do seu povo que havia sido ocultado anteriormente. Considerando o sentido da cena, essa substituição faz sentido e acrescenta muito a qualidade da canção e ao impacto da cena.

Nessa música também são usadas contrações comuns na linguagem oral, como em “Com você junto a mim posso ir bem mais longe”, que se diz “juntua” e não “junto a”.

5.7 Seu Nome Eu Sei (Know Who You Are)

Te en/con/trei,/ a/ten/di/ teu/ cha/ma/do/ 10	I/ have/ crossed/ the/ ho/ri /zon/ to/ find/ you/ 10	Eu cruzei o horizonte para te encontrar
Teu/ no/me eu/ sei/ 4	I/ know/ your/ name/ 4‘may/	Eu sei o seu nome
Pois/ o/ teu/ co/ra/ção/ foi/ rou/ba/do 10	have/ stol/en/ the/ heart/ from/ in/side/ you 10	podem ter roubado o coração de dentro de você
Mas/ i/sso/ é/ pa/ssa/do 7	But/ this/ does/ not/ de/fine/ you/ 7	Mas isso não te define
Sua/ mi/ssão/ en/con/trar 6	This/ is/ not/ who/you/ are/ 6	Isso não é quem você é
E en/fim/ seu/ lu/gar / 5	You/ know/ who/ you/ are/5	Você sabe quem você é

Nessa canção finalmente é restaurado o coração de Tefiti, que havia se transformado em Te Ka, um monstro de lava. É uma música bem suave, com notas mais longas nas vogais finais e algumas outras. Por isso, algumas informações mudaram para que o som final fosse semelhante ao original, como nos últimos versos “sua missão encontrar e enfim seu lugar” que no original eram “This is not who you are, you know who you are”. A única desvantagem dessa versão é no trecho “Te encontrei, atendi teu chamado” no lugar de “I have crossed the horizon to find you” que pode-se entender que foi a Tefiti que chamou Moana para salvá-la, mas na verdade foi o oceano.

Após ver as diferenças entre as versões e seus originais, podemos perceber que as substituições têm impacto tanto na carga poética quanto no efeito que se procura causar. Algumas perdas são inevitáveis, mas que a substituição de elementos pode trazer ganhos que não estavam presente no original. Além disso, mesmo o público infantil tem diferenças de um país para o outro, e as vezes podem ser aplicadas restrições que não eram necessárias no

original. Nota-se também que a maior parte dos versos segue a métrica do original, exceto em algumas notas longas, em que se pôde usar duas sílabas em vez de uma.

Nas traduções alternativas, foram encontradas muitas dificuldades, incluindo a influência da versão oficial em português, mas que demonstra que a subjetividade do processo impossibilita que se chegue ao mesmo resultado. Mais do que isso, alguns problemas e dificuldades só são percebidos através da prática, e foi possível se chegar a resultados concretos e com vantagens e desvantagens próprias.

6 Conclusão

A teoria da tradução não se manteve parada no tempo, assim como a tecnologia. O conceito de equivalência foi mudando, assim como as necessidades do mercado de tradução e o alcance dessas traduções. A necessidade de se focar na função do texto foi surgindo, uma vez que preservar o efeito e não causar estranhamentos é necessário, principalmente considerando o mercado global.

Para conservar o efeito, é necessário que o tradutor, muitas vezes, não faça só algumas alterações no conteúdo do original, mas sim que partes desse conteúdo sejam substituídas. A substituição considera o texto como um todo, diferentemente do conceito de tradução literal, que rejeita grandes alterações no conteúdo original. Embora no livro *Tradução-Substituição* de Cristiane Roscoe Bessa não trabalhe especificamente com dublagem e adaptação, sua proposta pode ser aplicada parcialmente nesses casos. Textos falados precisam se apoiar na oralidade, que está intimamente ligada a cultura do seu povo e tem características únicas e próprias, fazendo com que frases de igual função possam ter conteúdos bem diferentes.

O mercado da dublagem, que antes não existia, hoje é uma necessidade, não só prática como cultural, cumprindo a função de conectar culturas de pessoas que não falam um mesmo idioma e que não tiveram os mesmos níveis educacionais. Também ela dá destaque a cultura de chegada, e mesmo não sendo uma produção audiovisual nacional, transmite através dela padrões de fala para o público, além de levar entretenimento e carregar consigo a assinatura do tradutor na tradução do texto original.

No caso da adaptação de músicas, essa assinatura é ainda mais forte, pois seu processo criativo não permite a existência de duas adaptações muito similares. O versionista substitui partes do texto, as vezes pelas exigências do gênero e da língua, outras pela diferença entre os públicos. Tornar o desconhecido familiar é um processo difícil, que envolve perdas e ganhos.

Embora muitos resistam à dublagem em geral, como se a tradução fosse inferior ao original. Considerando que a dublagem deve ser acessível e soar como um original, a dublagem brasileira tem exercido bem o seu papel, especialmente no que diz respeito às versões das músicas das animações da Disney, em que há uma forte preocupação com a qualidade das versões e de suas interpretações, um dos fatores que fazem essas músicas já nascerem como clássicos e marcarem gerações. Entretanto, muitas vezes algumas características interessantes do original são perdidas, e em alguns casos essas perdas poderiam ser evitadas ou compensadas. Mesmo que se leve em conta que toda tradução envolve perdas

e ganhos, muitas vezes as versões perdem qualidade em comparação com o original quando visam criar versões dentro do padrão para comercialização, e não a recriação de certas características do original, que muito enriqueceriam a tradução.

Versões de músicas de qualidade não são alcançadas só com talento, mas com dedicação, e conhecimento tanto de ordem linguística como musical, e ainda muita pesquisa. É preciso visualizar o macrotexto e, principalmente, buscar conservar a função, causar emoções mais próximas possíveis com as do público original. Outro elemento que se pode buscar é uma equiparação na qualidade dos detalhes dessas versões, buscando manter tanto características ricas semanticamente quanto em seu estilo, mesmo que não tão relevantes para a mensagem principal. A música não se resume a um mero veículo de informações, mas inclui, em sua natureza, a comunicação que transcende as palavras, e em que cada detalhe é importante.

Portanto, o trabalho do versionista exige uma gama de conhecimentos, adquiridos com estudo e prática, experiência; é premente também que os outros profissionais envolvidos façam sua parte. O versionista não precisa necessariamente saber o idioma do original, pois o tradutor para dublagem traduz o texto das canções literalmente, mas precisa saber o seu. É preciso conhecer a língua falada, que está em constante movimento. E é preciso ter musicalidade. Não só o versionista, mas também o cantor, e obviamente o diretor musical. O versionista deve respeitar a métrica, o ritmo, a melodia e também a função da cena, as impressões que se quer transmitir para o público alvo. Se o filtro cultural for usado corretamente, e se a versão conseguir causar o mesmo impacto do original e não soar como uma tradução não fluida, e sim uma música de qualidade, pode-se dizer que se tem uma boa versão.

REFERÊNCIAS

ROSCOE-BESSA Cristiane. **A tradução-substituição**. 1. ed. Brasília, DF : Editora do Centro, 2010

RODRIGUES, Cristina Carneiro. **Tradução e diferença**. Editora UNESP, São Paulo, 2000

KONECSNI, Ana Carolina. **Tradução para Dublagem**. 2ª ed. Transitiva, Rio de Janeiro, Belford Roxo, 2016.

MOANA: Um mar de Aventuras. Original MOANA .Direção: John Musker, Ron Clements, Chris Williams (co-diretor), Don Hall (co-diretor). 23 Novembro 2016 EUA 5 de Janeiro 2017 Brasil produtora(s)Walt Disney Animation Studios Trilha sonora: Mark Mancina (trilha), Opeteia Foa'i (co-lettras), Lin-Manuel Miranda (co-lettras)

NORIEGA, Paulo. **As músicas na dublagem (e como fica o tradutor?)**. Disponível em: <<http://www.traduzindoadublagem.com/as-musicas-na-dublagem/>> Acesso em: 03 jun. de 2018 às 23:47

NORIEGA, Paulo. **Quando o efeito importa mais do que a palavra** Disponível em <<http://www.traduzindoadublagem.com/quando-o-efeito-importa-mais-do-que-a-palavra/>> Acesso em: 03 jun. de 2018 às 22:15

NORIEGA, Paulo. **Entre a precisão tradutória e a naturalidade**

Disponível em <<http://www.traduzindoadublagem.com/entre-a-precisao-tradutoria-e-a-naturalidade/>> Acesso em: 03 jun. de 2018 às 22:44

Moana: Um Mar de Aventuras

Disponível em: <http://pt-br.disney.wikia.com/wiki/Moana:_Um_Mar_de_Aventuras/> Acesso em: 03 de jun. de 2018 às 23:21

NORIEGA, Paulo. **A cadeia produtiva das músicas dubladas**. Disponível em: <<http://www.traduzindoadublagem.com/a-cadeia-produtiva-das-musicas-dubladas/>> Acesso em: 03 jun. de 2018 às 23:53

NORIEGA, Paulo. **A dublagem e seus sincronismos**

Disponível em <<http://www.traduzindoadublagem.com/a-dublagem-e-seus-sincronismos/>> Acesso em: 03 jun. de 2018 às 23:57

NORIEGA, Paulo. **O adaptador: quem é esse profissional?** Disponível em:

<<http://www.traduzindoadublagem.com/o-adaptador-quem-e-esse-profissional/>> Acesso em: 03 jun. de 2018 às 22:45

MÉTRICA PARA LETRAS DE MÚSICA: PRIMEIROS PASSOS

Disponível em: <<http://processamentodaarte.blogspot.com/2015/04/metrica-para-letras-de-musica-primeiros.html/>> Acesso em: 01 jun. de 2018 às 16:00

Moana: Trilha sonora Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/moana-trilha-sonora/>> Acesso em: 26 jul. de 2018 às 16:50

We know the way Disponível em: <<https://www.shazam.com/pt/track/335272341/we-know-the-way-finale/>> Acesso em: 11 dez. de 2018 às 16:53

Moana lyrics Soundtrack for Movie, 2016. Disponível em: <<https://www.stlyrics.com/m/moana.htm/>> Acesso em: 11 dez. de 2018 às 17:28

Any Gabrielly. Disponível em: <http://pt-br.disney.wikia.com/wiki/Any_Gabrielly Acesso em: 02 dez. de 2018 às 13:43

TO, Benjamin. **Dance, Storytelling, and the Art of Wayfinding: Behind the Scenes of Disney's 'Moana'.** Disponível em: <<https://www.nbcnews.com/news/asian-america/dance-storytelling-art-wayfinding-behind-scenes-disney-s-moana-n672141> Acesso em: 30 nov. de 2018 às 18:23

Taro. Disponível em <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Taro/>> Acesso em: 02 dez. de 2018 às 14:00

RODRIGUES, Anna Carolina. **Por que ainda não somos fluentes em inglês.** Disponível em: <<https://exame.abril.com.br/carreira/por-que-ainda-nao-somos-fluentes-em-ingles/>> Acesso em: 09 de novembro de 2018 as 15:07

KEANE, Basil. **'Pounamu – jade or greenstone - Pounamu – several names'**, Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand, Disponível em: <<http://www.TeAra.govt.nz/en/pounamu-jade-or-greenstone/page-1>> Acesso em: 20 dez. de 2018.