

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA

DÉBORA EVELYN MEIRELES S. RODRIGUES



Entre notas e traduções: análise das versões musicais do filme *Frozen: uma aventura congelante*

Uberlândia/MG

2025

DEBORA EVELYN MEIRELES S. RODRIGUES

Entre notas e traduções: análise das versões musicais do filme *Frozen: uma aventura congelante*

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Tradução do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Tradução.

Orientador: Prof. Dr. Stéfano Paschoal

Uberlândia/MG

2025

DÉBORA EVELYN MEIRELES S. RODRIGUES

Entre notas e traduções: análise das versões musicais do filme *Frozen: uma aventura congelante*

Monografia apresentada ao Curso de Tradução do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Tradução.

Banca de Avaliação:

Prof. Dr. Stéfano Paschoal – UFU
Orientador

Prof.^a. Dr.^a Paula Godoi Arbex– UFU
Membro

Prof.^a. Me. Marcela Henrique de Freitas - UFU
Membro

Uberlândia/MG, 01 de setembro de 2025

AGRADECIMENTOS

Gostaria de iniciar agradecendo aos meus pais, por sempre terem me incentivado a ler diferentes livros e, especialmente a minha mãe, que, como professora, ensinou-me a escrever, a ser criativa e sempre se interessou pelos meus sonhos e objetivos. Eles me ofereceram todo o suporte emocional e financeiro quando me mudei sozinha para outra cidade em busca das minhas metas e continuam apoiando cada uma de minhas escolhas.

Agradeço também aos meus avós, Maria Abadia e José Antenor, que me deram total apoio quando, aos 15 anos, me mudei para a casa deles para realizar um cursinho pré-vestibular. Graças ao incentivo e cuidado deles, consegui ser aprovada e hoje concluo o curso com que sempre sonhei. Toda a minha família esteve presente ao longo desses anos de faculdade, oferecendo apoio, orações e ajuda de diversas maneiras.

Sou imensamente grata ao meu orientador, que me acompanhou desde o início até a conclusão deste trabalho, incentivando meu desenvolvimento e acreditando no meu potencial. Ele também foi meu professor em diversas disciplinas, transmitindo seu conhecimento com excelência e dedicação.

Por fim, agradeço à Universidade Federal de Uberlândia pela oportunidade de perseguir e alcançar meus sonhos.

RESUMO

Este trabalho analisa comparativamente as versões em português das canções: *Do You Want to Build a Snowman?* (*Você Quer Brincar na Neve?*), *Love is an Open Door* (*Vejo uma Porta Abrir*) e *Let It Go* (*Livre Estou*), do filme *Frozen: Uma Aventura Congelante*. O objetivo específico é identificar as estratégias tradutórias utilizadas no processo de versionamento musical, observando como elementos como rima, ritmo, métrica, prosódia, elisão e sincronismo labial foram empregados para adequar as músicas ao público brasileiro. A pesquisa fundamenta-se em estudos teóricos sobre tradução e adaptação de canções, além de uma análise comparativa entre as letras originais e suas versões em português. Os resultados evidenciam a complexidade do versionamento musical, que exige não apenas a transferência linguística, mas também a preservação da função narrativa e artística das canções, assim como a atenção a aspectos técnicos como ritmo, rima, métrica, sincronismo labial, prosódia e elisões. Conclui-se que a tradução de músicas no contexto cinematográfico desempenha papel essencial na recepção cultural das produções, contribuindo para que elas mantenham sua força expressiva junto a diferentes públicos.

Palavras-chave: Tradução de canções. Versionamento Musical. Disney. Frozen. Adaptação Cultural. Sincronismo labial. Prosódia.

ABSTRACT

This study presents a comparative analysis of the Portuguese versions of the songs *Do You Want to Build a Snowman?* (*Você Quer Brincar na Neve?*), *Love is an Open Door* (*Vejo uma Porta Abrir*), and *Let It Go* (*Livre Estou*) from the film *Frozen*. The specific objective is to identify the translation strategies employed in the process of musical versioning, examining how elements such as rhyme, rhythm, meter, prosody, elision, and lip-sync were applied to adapt the songs for Brazilian audiences. The research is grounded in theoretical studies on song translation and adaptation, combined with a comparative analysis between the original lyrics and their Portuguese versions. The results highlight the complexity of musical versioning, which requires not only linguistic transfer but also the preservation of the songs' narrative and artistic functions, in addition to technical aspects such as rhythm, rhyme, meter, lip-sync, prosody, and elision. It is concluded that song translation in the cinematographic context plays an essential role in the cultural reception of productions, ensuring that they maintain their expressive power across different audiences.

Keywords: Song translation. Musical versioning. Disney. *Frozen*. Cultural adaptation. Lip-sync. Prosody.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	8
2. O PRIMEIRO CINEMA.....	10
2. O NASCIMENTO DA MÚSICA NO CINEMA.....	13
4. NOTAS QUE CONTAM HISTÓRIAS: A MÚSICA COMO ELEMENTO NARRATIVO NO CINEMA.....	16
5. TEORIA DA TRADUÇÃO POÉTICA.....	19
6. A ADAPTAÇÃO CULTURAL NA TRADUÇÃO: DOMESTICAÇÃO OU ESTRANGEIRIZAÇÃO?.....	21
7. OS CONCEITOS DE MÉTRICA, RIMA, ELEMENTOS DE SONORIDADE, PROSÓDIA, SINCRONISMO LABIAL E ELISÃO.....	24
7.1 Métrica.....	24
7.2 Rima.....	28
7.3 A PROSÓDIA.....	30
7.4 SINCRONISMO LABIAL.....	31
7.5 A ELISÃO.....	33
8. ANÁLISE TÉCNICA DAS CANÇÕES DO FILME FROZEN: UMA AVENTURA CONGELANTE.....	35
9. ANÁLISE DA TRADUÇÃO.....	45
10. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	51
REFERÊNCIAS.....	52

1. INTRODUÇÃO

As versões musicais de canções da Disney em outros idiomas têm sido produzidas ao longo dos anos não apenas para transmitir o significado das letras originais, mas também para promover uma adaptação cultural e contribuir com a narrativa fílmica, assegurando uma melhor recepção junto ao público de diferentes culturas. O versionamento de canções é uma prática recorrente nas indústrias musicais e cinematográficas, caracterizada pela adaptação das letras de músicas cantadas a um novo idioma, mantendo sua função narrativa e artística.

Traduzir canções é um processo complexo, pois envolve não somente a transferência linguística, mas também elementos musicais e poéticos. O tradutor, ou versionista, precisa lidar com aspectos como rima, ritmo, métrica, prosódia, elisão e sincronismo labial, garantindo que o texto final soe natural, preserve a clareza e mantenha a essência da canção.

Este trabalho tem como objetivo geral analisar comparativamente as versões em português das canções *Do You Want to Build a Snowman?* (*Você Quer Brincar na Neve?*), *Love is an Open Door* (*Vejo uma Porta Abrir*) e *Let It Go* (*Livre Estou*), do filme *Frozen: Uma Aventura Congelante*, e como objetivo específico, identificar as estratégias tradutórias utilizadas e apontar como esses elementos foram empregados para adequar as músicas ao público brasileiro.

As três músicas selecionadas para este trabalho foram escolhidas a partir da inspiração proporcionada por uma palestra ministrada por Mariana Elizabetsky, tradutora das músicas de *Frozen 2*, para a plataforma Translators 101, na qual abordou as técnicas de versionamento de músicas da Disney. De acordo com seu perfil no LinkedIn, Mariana Elizabetsky é responsável pela versão brasileira de diversos filmes, séries e musicais lançados no Brasil nos últimos anos, atuando também como roteirista, criadora, atriz, cantora, locutora, dubladora e atriz de voz.

Embora Mariana Elizabetsky não tenha traduzido as músicas do filme analisado neste trabalho, sua palestra serviu como fonte de inspiração. Considerando minha afinidade pelo primeiro filme de *Frozen*, optei por selecionar minhas três músicas favoritas dessa produção para análise e tradução.

Além disso, é importante dar crédito ao versionista responsável pelas músicas de *Frozen – Uma Aventura Congelante*, Félix Ferrà, que também foi responsável pela tradução dos diálogos do filme. Conforme o site Dublapédia, Félix Ferrà é um tradutor e adaptador de letras reconhecido por seu trabalho na dublagem de animações e filmes da Disney, incluindo títulos como *O Rei Leão* e *Moana*.

O filme analisado conta a história de duas irmãs, Elsa e Anna, princesas do reino de Arendelle. Elsa nasceu com o poder de criar gelo e neve, mas não sabe controlar seus poderes, o que causa medo e afastamento entre as irmãs. Após um acidente durante a infância, Elsa é isolada e cresce escondendo seus poderes. Quando é coroada rainha, seus poderes se revelam acidentalmente, mergulhando Arendelle em um inverno eterno. Assustada, Elsa foge para as montanhas, onde constrói um palácio de gelo e se isola do mundo. Anna, determinada a trazer sua irmã de volta e salvar o reino, parte em uma jornada com Kristoff, um vendedor de gelo, seu leal reno Sven e o divertido boneco de neve Olaf. Ao longo do caminho, enfrentam perigos, descobrem a importância do amor verdadeiro e aprendem a controlar e aceitar os poderes de Elsa. No final, o amor entre as irmãs se mostra mais forte que qualquer feitiço, Elsa aprende a controlar sua magia e Arendelle retorna à primavera, com as irmãs unidas e felizes.

A relevância desta pesquisa se justifica pelo impacto cultural das produções da Disney e pela escassez de estudos acadêmicos voltados especificamente ao processo de versionamento musical. Embora o tema apareça pontualmente nos Estudos da Tradução, pouco se discute, na formação de tradutores, sobre as especificidades dessa prática. Assim, este estudo pretende contribuir para a área, oferecendo uma reflexão sobre os desafios e as soluções envolvidas na tradução e adaptação de canções.

Metodologicamente, a pesquisa se apoia em uma análise comparativa entre letras originais em inglês e suas versões em português, aliada a estudos teóricos sobre tradução e adaptação de músicas citados ao longo do texto. O objetivo é compreender de que forma rima, ritmo, métrica, prosódia, elisão e sincronismo labial foram trabalhados no processo de versionamento.

2. O PRIMEIRO CINEMA

O nascimento do cinema não pode ser atribuído a uma única pessoa, pois vários inventores colaboraram para apresentar suas projeções de imagens em movimento. Fernando Mascarello, pesquisador, professor e autor na área de Cinema desde o final da década de 1990, em seu livro *História do cinema mundial*, aponta que o desenvolvimento do cinema envolveu avanços importantes, como o aperfeiçoamento das técnicas fotográficas, a criação do celuloide – o primeiro suporte fotográfico flexível que podia ser usado em câmeras e projetores – e a aplicação de métodos mais precisos na construção dos equipamentos de projeção. Apesar dessa colaboração, um nome se destaca nesse processo: o empresário Thomas Edison. Mascarello destaca que Edison, trabalhando em seus laboratórios em West Orange, New Jersey, supervisionou uma equipe técnica liderada por William K.L. Dickson para criar máquinas capazes de produzir e exibir imagens em movimento. Por volta de 1891, esses dispositivos, conhecidos como quinetógrafo (a câmera) e quinetoscópio (o aparelho de exibição), estavam prontos para serem patenteados. O quinetoscópio permitia que uma pessoa assistisse a pequenos filmes em *looping* ao inserir uma moeda, exibindo cenas variadas como números cômicos, animais treinados e bailarinas. O primeiro salão equipado com dez quinetoscópios, cada um apresentando um filme diferente, foi inaugurado em abril de 1894, em Nova York.

Paralelamente às experiências norte-americanas, a Europa também desempenhava papel fundamental na consolidação do cinema. Os irmãos Lumière, Auguste e Louis, são frequentemente lembrados como os responsáveis por promover o cinema como espetáculo público. Em 1895, em Paris, eles realizaram uma exibição pública de filmes utilizando o cinematógrafo, uma invenção que combinava câmera, copiadora e projetor. Segundo Mascarello (2006), essa apresentação, realizada no subsolo do *Grand Café*¹, foi um marco importante, pois pela primeira vez o público podia assistir, em grupo, a imagens projetadas em uma tela.

A partir daí, o cinema se expandiu rapidamente como forma de entretenimento popular. Georges Méliès, outro pioneiro do período, contribuiu para o

¹ Café elegante e de grande porte, típico da Europa, que servia bebidas, refeições leves e funcionava como ponto de encontro social e cultural.

desenvolvimento da linguagem cinematográfica ao explorar efeitos especiais e narrativas ficcionais. Como lembra Mascarello (2006), Méliès entendeu o cinema como um instrumento para criar mundos imaginários, diferentemente dos irmãos Lumière, que viam o cinema como uma extensão da realidade. Filmes como *Viagem à Lua* (1902)² exemplificam essa nova abordagem criativa, marcada pela fantasia e pela encenação.

O cinema, portanto, nasceu da convergência de diversas contribuições técnicas e criativas, tanto nos Estados Unidos quanto na Europa. Como reforça Mascarello, o cinema não foi uma invenção isolada, mas o resultado de uma série de experiências e descobertas que se complementam ao longo do tempo. Esse processo colaborativo e gradual foi essencial para transformar a projeção de imagens em movimento em uma nova linguagem artística e cultural.

Até então, o cinema era totalmente mudo e em preto e branco, e comediantes como Charles Chaplin e Buster Keaton faziam enorme sucesso. Clássicos como *Tempos Modernos* (1936)³ e *O General* (1926)⁴ continuam a ser admirados até hoje, mostrando que o silêncio pode ser uma forma de comunicação universal e poderosa na sétima arte.

De acordo com o site da Academia Internacional de Cinema, a transição para os filmes falados, os chamados *talkies*, marcou uma verdadeira revolução na maneira de narrar histórias. Esse novo momento teve início com *The Lights of New York* (1928)⁵, de Bryan Foy, o primeiro longa-metragem com som totalmente sincronizado. A inovação foi rapidamente adotada, e até o final de 1929, a maior parte das produções de Hollywood já utilizava o recurso sonoro.

A partir daí, diversos filmes passaram a explorar criativamente o som, cada um à sua maneira, consolidando sua importância na experiência cinematográfica.

O clássico “Cidadão Kane” (1941) de Orson Welles demonstrou de maneira magistral o potencial narrativo do som, utilizando técnicas inovadoras de narrativa e cinematografia para contar a história de Charles Foster Kane. Este marco cinematográfico não apenas solidificou a importância do som no cinema, mas também influenciou toda uma geração de cineastas.

² **Viagem à Lua (1902)** – Um grupo de astrônomos viaja até a Lua em uma cápsula, enfrenta seres lunares e retorna triunfante à Terra.

³ **Tempos Modernos (1936)** – Um operário luta para sobreviver e se adaptar à vida industrial mecanizada, enfrentando dificuldades econômicas e sociais.

⁴ **O General (1926)** – Um maquinista da Guerra Civil busca resgatar sua locomotiva e sua amada após ser rejeitado pelos soldados do exército.

⁵ **The Lights of New York (1928)** – Um jovem policial investiga criminosos em Nova York, descobrindo traições e enfrentando perigos na cidade.

Filmes como “Psicose” (1960) de Alfred Hitchcock aproveitaram o som para criar atmosferas tensas e assustadoras. A trilha sonora icônica de Bernard Herrmann se tornou parte integrante da experiência do filme, demonstrando como o som podia ser uma ferramenta poderosa na construção de suspense e emoção. Esta era também viu o desenvolvimento de técnicas de mixagem e gravação que aprimoraram a qualidade e a imersão sonora nos filmes, elevando a experiência cinematográfica (Academia Internacional de Cinema, 2023).

Com a implementação do cinema falado, os atores precisaram se adaptar a uma nova forma de atuação. Foi necessário reduzir os gestos exagerados, comuns no cinema mudo, e desenvolver o uso da voz como ferramenta expressiva, ajustando entonações para transmitir emoções de forma mais natural. Enquanto alguns profissionais conseguiram se reinventar, outros não se adaptaram à nova linguagem cinematográfica.

Na sequência, a introdução da cor trouxe mais uma transformação significativa. Através da tecnologia Technicolor, o cinema passou a explorar a paleta cromática como elemento narrativo, ampliando a capacidade de comunicar sensações como alegria, tristeza, medo e drama. Um marco desse período foi *O Mágico de Oz* (1939)⁶, um dos primeiros filmes a conquistar o público com o uso expressivo das cores, cenários vibrantes e figurinos impactantes.

Ainda de acordo com a Academia Internacional de Cinema (AIC), ao longo da primeira metade do século XX, o cinema passou por transformações marcantes, com movimentos artísticos que influenciaram profundamente sua linguagem. O Expressionismo alemão destacou-se ao usar imagens distorcidas e atmosferas sombrias para representar emoções internas, como no clássico *Nosferatu* (1922)⁷, de F. W. Murnau.

Na França, a *Nouvelle Vague*⁸ revolucionou o cinema ao romper com padrões narrativos rígidos. Diretores como François Truffaut e Jean-Luc Godard propuseram novas formas de contar histórias, visíveis em obras como *Os Incompreendidos* (1959)⁹ e *Acossado* (1960)¹⁰, que marcaram gerações de cineastas.

⁶ **O Mágico de Oz (1939)** – Dorothy é transportada para a terra mágica de Oz e busca o caminho de volta para casa com a ajuda de novos amigos.

⁷ **Nosferatu (1922)** – Um vampiro ameaça uma cidade enquanto tenta conquistar o coração de uma jovem, trazendo medo e morte.

⁸ Movimento do cinema francês que inovou a linguagem cinematográfica com narrativas experimentais, baixo orçamento e estilo autoral.

⁹ **Os Incompreendidos (1959)** – Um adolescente problemático enfrenta conflitos familiares e busca compreensão em meio à adolescência difícil.

¹⁰ **Acossado (1960)** – Um jovem criminoso foge da polícia enquanto tenta viver um romance improvisado com uma jornalista.

Já o neorealismo italiano se concentrou em retratar a realidade social com simplicidade e verdade, muitas vezes usando atores não profissionais e locações reais. Um exemplo disso é *Ladrões de Bicicleta* (1948)¹¹, que capturou com sensibilidade o cotidiano do pós-guerra.

Com a chegada do século XXI, a tecnologia digital transformou a produção e o acesso ao cinema. A digitalização tornou o processo mais acessível, impulsionando novos talentos independentes. Filmes como *A Fita Branca* (2009)¹² e *A Rede Social* (2010)¹³ mostram como recursos digitais ampliaram as possibilidades narrativas.

Mais recentemente, plataformas de streaming como Netflix e Amazon Prime mudaram o modo como consumimos filmes e séries, tornando o conteúdo mais acessível e personalizado.

Hoje, o cinema continua em constante mudança, alternando entre tendências autorais e grandes produções populares, como os filmes de super-heróis, mantendo sua relevância como forma de expressão artística no mundo contemporâneo.

2. O NASCIMENTO DA MÚSICA NO CINEMA

A importância da música no cinema é destacada por diversos estudiosos da área, entre eles Berchmans (2012). Em sua obra *A Música do Filme* (2012), o autor menciona uma frase atribuída ao diretor D. W. Griffith, considerado um dos pioneiros da linguagem cinematográfica, que ilustra bem essa relação entre som e imagem:

Veja o filme em silêncio e então veja novamente com olhos e ouvidos. A música dita o clima do que os seus olhos veem; ela guia suas emoções; ela é a moldura emocional para os quadros visuais (Griffith *apud* BERCHMANS, 2012, p. 108).

De acordo com Berchmans (2012), Griffith foi um dos primeiros grandes diretores a solicitar o trabalho de arranjadores musicais para suas produções, reconhecendo o papel essencial da música como elemento narrativo e emocional.

¹¹ **Ladrões de Bicicleta (1948)** – Um homem busca desesperadamente sua bicicleta roubada, essencial para sustentar sua família em Roma.

¹² **A Fita Branca (2009)** – Em uma vila alemã pré-Primeira Guerra, crianças e adultos mostram comportamentos opressivos e cruéis, refletindo violência e moral rígida.

¹³ **A Rede Social (2010)** – A história da criação do Facebook e os conflitos legais e pessoais que surgem entre seus fundadores.

Berchmans (2012) ressalta que a música esteve presente no cinema desde suas origens. Segundo o autor, “o nascimento da música de cinema confunde-se com a própria história do cinema”, e há registros de que as primeiras projeções realizadas pelos irmãos Lumière foram acompanhadas por músicos ao vivo. Durante a década de 1910, com a expansão dos cinemas, tornou-se frequente a contratação de orquestras para realizar a trilha sonora ao vivo nas exibições noturnas. Nas sessões realizadas durante o dia, esse acompanhamento costumava ser feito por formações menores, como pequenos conjuntos ou músicos solistas, utilizando instrumentos como pianos e órgãos.

Nesse primeiro momento, a música tinha um papel mais funcional, servindo principalmente para mascarar o ruído dos projetores e da plateia. No entanto, à medida que a linguagem cinematográfica se desenvolvia e o público crescia, diretores começaram a perceber o potencial da música e passaram a contratar músicos não apenas para executar, mas também para compor trilhas originais, pensadas especificamente para seus filmes.

Ainda segundo Berchmans (2012), por volta da década de 1910, começaram a surgir publicações voltadas ao acompanhamento musical das sessões de cinema mudo. Esses materiais, conhecidos como *music fake book (Partituras Facilitadas)* consistiam em coleções de partituras organizadas para auxiliar os músicos que se apresentavam durante os filmes. No início, essas coletâneas reuniam apenas trechos de composições clássicas, servindo como um material prático para os responsáveis pela direção musical das salas de cinema.

Com o passar do tempo, os livros foram se tornando mais sofisticados, incluindo arranjos adaptados a diferentes tipos de cenas e emoções. Mesmo que a música funcionasse nesse período como somente um fundo para a exibição, já havia uma preocupação em selecionar temas de acordo com o clima de cada momento do filme. Essas coletâneas vinham organizadas por categorias, como cenas de terror, comédia, tensão, romance, melancolia, ação, entre outras, tudo pensado para ajudar os músicos a escolherem trilhas coerentes com a atmosfera da narrativa.

Esse cuidado demonstra o quanto a música se consolidava como parte fundamental da experiência cinematográfica. Um exemplo desse avanço está na rede de cinemas Loews, em Nova Iorque, que chegou a manter cerca de 600 músicos contratados, além de um acervo com cerca de 50 mil partituras. Com o

aumento da complexidade dos enredos, os responsáveis pela trilha musical passaram a indicar com exatidão quando iniciar uma música, qual andamento seguir e o momento exato de encerramento. Essas marcações iniciais já representavam o nascimento da técnica de *cues* no cinema, que são os pontos específicos de entrada e saída da música dentro do filme.

Em relação ao cinema no Brasil, Berchmans (2012) menciona que Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro, teve seu primeiro contato direto com o meio cinematográfico logo após a Primeira Guerra Mundial. Na época, ainda jovem, chegou a tocar violoncelo na orquestra de Ernesto Nazareth, importante nome da música brasileira. Essa orquestra costumava acompanhar a exibição de filmes mudos norte-americanos no Cine Odeon, no Rio de Janeiro. Embora seguissem orientações dramáticas do diretor musical, com trilhas planejadas para determinadas cenas, era frequente que, nos intervalos entre os trechos dos filmes, fossem executadas músicas populares brasileiras, como o chorinho, independentemente do gênero da obra em exibição.

Berchman (2012) evidencia que, enquanto os filmes mudos alcançavam grande sucesso, técnicos e engenheiros buscavam soluções para sincronizar som e imagem. Um dos pioneiros foi Lee De Forest, criador dos *Phonofilms*, curtas com som sincronizado. Embora tenha produzido cerca de mil filmes entre 1923 e 1927, não obteve êxito comercial. Em 1926, o filme *Don Juan* marcou a estreia da primeira trilha sonora totalmente sincronizada, utilizando o sistema Vitaphone. Em 1927, *The Jazz Singer* revolucionou o cinema ao introduzir falas gravadas, iniciando a transição definitiva para os filmes sonoros. Esse avanço técnico transformou profundamente a narrativa cinematográfica e o processo de criação musical. Apesar das dificuldades iniciais, como a gravação ao vivo com orquestras durante as filmagens, o som passou a dominar as produções e impactou fortemente o público e a indústria, sendo gradualmente reconhecido também em premiações como o Oscar.

4. NOTAS QUE CONTAM HISTÓRIAS: A MÚSICA COMO ELEMENTO NARRATIVO NO CINEMA

O compositor, pianista, produtor musical e professor especialista em música de cinema, Tony Berchmans, em sua obra *A Música do Filme: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema*, explora de forma detalhada os elementos que compõem a trilha sonora e seu papel dentro da narrativa cinematográfica. Logo no início do livro, o autor observa que, embora a maioria das pessoas se refira às músicas dos filmes como “trilha sonora”, ele prefere utilizar o termo “música original” para designar as composições criadas especificamente para determinada obra. Isso porque, segundo ele, o conceito de trilha sonora “tecnicamente representa todo o conjunto sonoro de um filme, incluindo, além da música, os efeitos sonoros e os diálogos” (Berchmans, 2012, p. 19).

Na sequência, Berchmans (2012) discorre sobre a função da música original no cinema, destacando sua capacidade de emocionar, intensificar cenas e contribuir para a construção narrativa. Ele afirma que:

Talvez a única definição suficientemente justa para a função da música no cinema é de que, de uma maneira ou de outra, ela existe para ‘tocar’ as pessoas. ‘Tocar’ pode ser emocionar, arrancar lágrimas, causar tensão, desconforto, incomodar, narrar um acontecimento, uma morte, uma perseguição, uma piada, um diálogo, um alívio, uma festa, descrever um movimento, criar um clima, acelerar uma situação, acalmá-la, enfim, de um jeito ou de outro, a boa composição não existe em vão. Ela está lá por algum motivo, e ainda que não a ouçam, podemos senti-la (Berchmans, 2012, p. 20).

Esse trecho reforça a ideia de que a música no cinema está diretamente ligada à narrativa e ao envolvimento emocional do público. As composições são concebidas de forma intencional, carregadas de significado, com o objetivo de aprofundar a experiência do espectador e dar suporte à construção da história. Nesse sentido, Berchmans afirma que:

De fato, quando compõe a música do filme, o compositor acaba se transformando numa espécie de dramaturgo musical. Sua atenção está voltada para a história e para o modo como ela é contada (Berchmans, 2012, p. 21).

Além da importância da música em si, o autor também ressalta o papel do diretor no processo criativo, afirmando que embora o diretor seja responsável pela maior parte das decisões artísticas do filme, é fundamental que ele tenha, ao menos,

uma noção básica do impacto que a música pode ter sobre a obra. Quando isso não ocorre, o resultado pode ser negativo. Berchmans (2012) alerta que:

Se um diretor não tem a sensibilidade ou mesmo uma mínima noção do que pode ser feito em relação à música em seu filme, ele pode simplesmente ignorar a opinião do compositor e ditar caminhos que não acrescentem valor algum ao filme (Berchmans, 2012, p. 22).

Assim, a música original não apenas complementa o filme, mas participa ativamente da sua linguagem narrativa. Para que cumpra essa função com êxito, é essencial que haja diálogo criativo entre diretor e compositor, e que a música seja pensada como parte integrante da construção dramática da obra.

Um episódio curioso citado por Berchmans (2012) revela que, mesmo nas décadas passadas, a música já era considerada um elemento essencial na construção da narrativa cinematográfica. Trata-se da experiência do renomado compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos com a indústria cinematográfica de Hollywood.

Meses antes de viajar aos Estados Unidos, Villa-Lobos recebeu o roteiro do filme *O Descobrimento do Brasil* (1937), traduzido para o português, com o objetivo de se familiarizar com a história. Sem nunca ter assistido a nenhuma montagem da obra ou mesmo ter mantido contato com o diretor, o compositor decidiu criar toda a trilha musical com base apenas no roteiro. Ao chegar a Hollywood, Villa-Lobos foi recepcionado pelo compositor Miklós Rózsa. Surpreso ao saber que a partitura já estava completamente finalizada sem que Villa-Lobos tivesse sequer assistido ao filme, Rózsa perguntou: “Maestro, o que acontece se a música não sincronizar com o filme?”. Villa-Lobos, confiante em sua obra, respondeu que sua música estava pronta e que, caso não se ajustasse ao filme, imaginava que os produtores fariam as alterações necessárias na montagem para adaptá-la à trilha.

Essa resposta evidenciou uma grande falta de conhecimento, por parte do maestro, sobre o funcionamento da produção cinematográfica de Hollywood, no qual a música costuma ser composta após a edição das imagens, para que possa se adequar com precisão à narrativa visual. Nenhum dos produtores havia se preocupado em explicar ao compositor brasileiro as práticas e os processos envolvidos. Como consequência, o compositor Bronislau Kaper, membro da equipe

da MGM (Metro-Goldwyn-Mayer)¹⁴, foi designado para adaptar a música de Villa-Lobos ao filme. Tal decisão causou profundo desgosto ao maestro, que viu sua obra ser modificada por terceiros.

Esse episódio, segundo Berchmans (2012), deixou marcas na trajetória de Villa-Lobos e acabou sendo sua primeira e última experiência em Hollywood. O caso revela não apenas a falta de alinhamento entre o compositor e os produtores, mas também reforça o entendimento de que, no cinema, a música não pode ser pensada de forma isolada: ela precisa dialogar diretamente com a imagem e com a estrutura narrativa da obra.

Na canção *Do You Want to Build a Snowman?* (*Você Quer Brincar na Neve?*), uma das músicas analisadas neste trabalho, é possível perceber de forma clara a conexão entre a música e a narrativa do filme. No início da história, é mostrada a relação próxima entre as irmãs Elsa e Anna, que costumavam brincar juntas do lado de fora, sempre fazendo bonecos de neve. Essa rotina muda após um acidente em que Elsa, sem controle sobre seus poderes, acaba ferindo Anna. Por isso, os pais decidem manter as duas separadas até que Elsa aprenda a controlar seus poderes.

A partir daí, Anna passa a cantar, de tempos em tempos, a música em frente à porta do quarto da irmã, perguntando repetidamente: “Você quer brincar na neve?”. Ao longo da cena, as imagens mostram o passar dos anos, enquanto Anna continua insistindo no mesmo pedido, numa tentativa de recuperar o vínculo com Elsa e reviver os momentos felizes que compartilhavam.

Essa canção, portanto, vai muito além de um simples número musical. Ela serve como um recurso narrativo importante, marcando a passagem do tempo, expressando sentimentos e aprofundando a história das personagens. A emoção que a cena transmite é intencional e construída com a ajuda da canção, que “toca” quem a ouve, que dá continuidade à narrativa e convida o espectador a se envolver com o drama vivido pelas irmãs. Afinal, quem nunca desejou que as coisas voltassem a ser como eram?

¹⁴ Grande e tradicional estúdio de cinema de Hollywood, fundado em 1924, responsável pela produção de clássicos como *O Mágico de Oz* e muitos outros sucessos.

5. TEORIA DA TRADUÇÃO POÉTICA

Paulo Henriques Britto, poeta, professor e tradutor brasileiro, discute a tradução poética em sua obra *A Tradução Literária* (2012). Logo no início do capítulo dedicado ao tema, Britto (2012) alerta que a tradução de poesia é motivo de intensos debates entre tradutores, justamente por não se tratar de uma tradução comum. Segundo ele, ao traduzir um poema, é fundamental considerar elementos como "o significado das palavras, a divisão em versos, o agrupamento de versos em estrofes, o número de sílabas por verso, a distribuição de acentos em cada verso, as vogais, as consoantes, as rimas, as aliteraões, a aparência visual das palavras no papel, etc." Caso tais aspectos sejam desconsiderados, o resultado dificilmente pode ser chamado de poema. Nesse contexto, Britto estabelece uma distinção entre poesia e poema: a poesia é entendida como a arte e o sentimento, isto é, o elemento subjetivo da obra, enquanto o poema se refere à escrita e estrutura dessa arte.

Em seguida, o autor apresenta diferentes posicionamentos teóricos sobre a possibilidade de traduzir poesia. Há estudiosos que acreditam ser possível traduzi-la como qualquer outro tipo de texto, enquanto outros defendem que ela é intraduzível. Para ilustrar essa segunda perspectiva, Britto cita o poeta norte-americano Robert Frost, que afirma: "*Poesia é o que se perde na tradução.*" Com isso, Frost sugere que os elementos mais subjetivos, ligados à sensibilidade e à expressão individual do autor, não poderiam ser plenamente capturados por uma tradução racional.

No entanto, Britto (2012) contesta esse ponto de vista, argumentando que o poeta não é necessariamente mais sensível que outras pessoas, mas sim alguém que domina a linguagem e sabe selecionar as palavras com precisão para provocar determinados efeitos e transmitir emoções.

Uma outra figura mencionada por Britto (2012) é o escritor e tradutor Vladimir Nabokov, que também se alinha à visão da intraduzibilidade da poesia. Para Nabokov (1955), o poeta faz uso extremamente complexo e sutil dos recursos de seu idioma, e como esses recursos variam de uma língua para outra, seria impossível recriar na língua de chegada os mesmos efeitos poéticos do texto original. Por isso, segundo ele, nem se deveria empreender tal tarefa.

Britto (2012) discute a busca por perfeição na tradução de poesia e critica a visão de que só traduções absolutamente "fiéis" são válidas. Nabokov (1955)

acredita que, para compreender obras como *Onegin* (1833)¹⁵, seria necessário viver na mesma época e lugar do autor, o que tornaria a tradução perfeita impossível. No entanto, o autor do texto argumenta que essa exigência de perfeição é irrealista e não se aplica apenas à tradução, mas a qualquer atividade humana.

O teórico Lefevere (1975), por exemplo, ao analisar estratégias de tradução poética, conclui que nenhuma resulta em uma tradução literária legítima e que essa é uma visão considerada exagerada. Já Arrojo (1993) – teórica dos estudos da tradução – afirma que, como não há critérios absolutos, toda avaliação de tradução é arbitrária. Britto (2012) rebate essa ideia analisando duas traduções de um poema de John Donne. Ele demonstra que, embora ambas tenham perdas e escolhas diferentes, é possível avaliar criticamente os resultados com base em critérios como fidelidade semântica e adequação formal. A conclusão é que, mesmo sem perfeição absoluta, há traduções poéticas excelentes, e avaliá-las criticamente não é nem inútil nem arbitrário.

Em seguida, o autor analisa criticamente duas traduções do poema *Elegia XIX* de John Donne, uma de Augusto de Campos e outra de Paulo Vizioli, mostrando que é possível avaliar objetivamente traduções poéticas. Embora Vizioli tenha usado versos mais longos, o que permitiria maior fidelidade semântica, ele recorreu a acréscimos para obter rimas, o que alterou o tom do poema original. Já Campos manteve o tom lúdico e sensual do original com mais proximidade, mesmo em versos mais curtos. Com base em critérios como fidelidade ao sentido, métrica, e coerência de tom, o autor conclui que a tradução de Campos oferece uma experiência estética mais próxima do original.

Britto também discute a postura dos irmãos Campos, especialmente Haroldo, que via suas traduções como “transcrições”, uma forma de tradução criativa que, em sua visão, poderia até substituir o original. O autor respeita essa visão, mas discorda, afirmando que, mesmo criativas e brilhantes, as traduções continuam sendo traduções.

Por fim, Britto (2012) retoma a importância de considerar tanto o significado quanto os aspectos formais (como ritmo e som) na tradução de poesia. Traduzir poesia não é impossível: trata-se de fazer escolhas conscientes sobre quais elementos do original são mais relevantes e reproduzi-los da melhor forma possível

¹⁵ **Onegin (1833)** – Romance em versos de Aleksandr Pushkin que narra a vida do jovem Eugene Onegin, marcado por amores frustrados e desilusões.

na nova língua, diz o autor. O posicionamento de Britto (2012) é bastante relevante e está em consonância com as conclusões apresentadas neste trabalho, que evidenciam que uma poesia ou uma música pode ser traduzida, mas não da mesma forma que outros tipos de texto. É necessário considerar aspectos específicos que também contribuem para a compreensão da obra, como a forma, as rimas e a métrica.

6. A ADAPTAÇÃO CULTURAL NA TRADUÇÃO: DOMESTICAÇÃO OU ESTRANGEIRIZAÇÃO?

Segundo Britto (2010), em seu material *O tradutor como mediador cultural*, traduzir é uma forma de mediação cultural que sempre envolve certo grau de manipulação. Isso acontece principalmente na tradução literária, em que as escolhas do tradutor são baseadas em sensibilidade, intuição e interpretação, ou seja, não é possível fingir que são decisões totalmente neutras ou objetivas.

Britto (2010) relembra a famosa distinção feita por Schleiermacher (1813): o tradutor pode optar por levar o leitor ao texto (estrangeirização) ou levar o texto ao leitor (domesticação). No entanto, Britto (2010) argumenta que, na prática, o tradutor quase nunca segue apenas um desses caminhos. Em vez disso, ele se posiciona em algum ponto entre os dois, alternando conforme o contexto e os desafios da tradução.

Um dos fatores que influenciam essa escolha é a proximidade cultural entre o texto original e o público-leitor. Quando essa distância é pequena, como no caso de autores latino-americanos traduzidos para o português, a diferença entre uma tradução mais domesticada ou estrangeirizada tende a ser sutil. Porém, quando se traduz algo culturalmente muito distante, como o poema épico *Gilgamesh*¹⁶, o resultado pode ser completamente diferente dependendo da estratégia: uma adaptação para o público atual, ou uma versão que exige explicações e contextualizações para ser compreendida.

A maioria das traduções feitas hoje se posiciona entre os extremos da domesticação e da estrangeirização. Esse é o caso de tradutores que, como Britto (2010), traduzem majoritariamente obras europeias ou norte-americanas contemporâneas para o português brasileiro. Como essas culturas ocupam uma

¹⁶ **Poema épico de Gilgamesh** – Obra da Mesopotâmia considerada a mais antiga epopeia conhecida, narrando aventuras do rei Gilgamesh em busca da imortalidade.

posição central no Ocidente, enquanto o Brasil está numa posição periférica, o leitor brasileiro, especialmente o leitor de literatura, geralmente mais escolarizado, tende a conhecer razoavelmente essas culturas centrais e isso dá ao tradutor mais liberdade para se mover ao longo do eixo entre tornar o texto mais acessível ou preservar sua estranheza.

A escolha entre domesticar ou estrangeirizar também depende do tipo de público a que se destina a obra. Um texto mais simples pode ser mais domesticado, facilitando o acesso a leitores menos familiarizados com culturas estrangeiras. Já obras mais densas e exigentes pedem um grau maior de estrangeirização, partindo do princípio de que seu público estará disposto a fazer o esforço necessário para compreender elementos culturais mais distantes.

Apesar disso, essas decisões ganham uma dimensão ética quando se considera o lugar das culturas envolvidas. Em países centrais, há quem defenda que o tradutor deve sempre manter a estranheza do texto original ao traduzir obras de culturas periféricas, como forma de desafiar a visão autocentrada do leitor europeu ou norte-americano.

Para esses teóricos, domesticar seria “ocidentalizar” a alteridade, e, portanto, eticamente questionável. Por outro lado, quando a situação se inverte, ou seja, quando um brasileiro traduz uma obra da Europa ou dos Estados Unidos, a lógica pode se alterar. Britto (2010) questiona: ao manter elementos culturais estrangeiros de forma rígida, o tradutor brasileiro não estaria, na verdade, reforçando uma forma de colonialismo cultural, permitindo que o inglês ou francês invadam o português com expressões, sistemas e modos de pensar que não lhe pertencem?

Mesmo assim, há uma defesa forte da estrangeirização como ato ético. Como toda tradução é, de certa forma, uma “falsificação assumida”, afinal, o leitor lê Proust, mas com palavras de Mário Quintana, o mínimo que se espera é que o tradutor preserve ao máximo o estilo e a cultura do autor original. Britto (2010) menciona o caso de “*Nas peles da cebola*”, de Günter Grass, cuja tradução, feita por Marcelo Backes, manteve expressões alemãs difíceis, acompanhadas de glossário, em vez de adaptá-las. O resultado foi um texto mais desafiador, mas também mais fiel à experiência original, uma forma de “levar o leitor à obra”, e não o contrário.

Essa postura em relação à alteridade, segundo autores como Berman (1984) e Levinas (1974), seria o verdadeiro gesto ético da tradução: reconhecer e respeitar o Outro enquanto um Outro. E isso vale tanto para culturas centrais quanto

periféricas. No entanto, tal postura exige confiança do tradutor e da própria cultura de chegada. Culturas seguras de si toleram melhor as influências estrangeiras. Outras, mais inseguras, veem qualquer estrangeirismo como ameaça à pureza de sua língua.

Britto (2010) compara, nesse sentido, o inglês e o português. O inglês é uma língua que lida bem com empréstimos e neologismos. Já o português, com sua tradição normativa mais rígida, tende a ver com desconfiança qualquer desvio da norma. Na visão do autor, espera-se do tradutor brasileiro que proteja a língua de influências externas, em vez de permitir que ela se transforme por meio do contato cultural.

Todavia, Britto (2010) defende ser um equívoco enxergar a língua estrangeira como ameaça. A introdução de palavras ou sentidos novos, como “privacidade” ou o uso ampliado de “domesticar”, pode, na verdade, enriquecer o idioma. O problema está no uso indiscriminado, sem necessidade real ou por pura imitação cultural. Há diferença entre adotar “hip-hop”, que nomeia algo novo, e substituir “estacionamento” por “parqueamento”, quando já existe uma palavra plenamente funcional.

Mais importante ainda, o autor supracitado argumenta que tentar “proteger” a língua por meio de leis é inútil: línguas estão em constante transformação, e os tradutores têm um papel fundamental nesse processo, inclusive na forma como influenciam o uso escrito da língua.

De acordo com Britto (2010), no fim, o verdadeiro papel do tradutor como mediador cultural depende da aceitação de que o contato entre culturas não precisa ser ameaçador. O Brasil, com sua rica e consolidada cultura nacional, tem motivos para se sentir seguro. Com isso, espera-se que a cultura brasileira se torne mais aberta ao diálogo com outras culturas, inclusive por meio de traduções mais ousadas e estrangeirizantes, o que permitirá que os tradutores atuem de forma mais livre, contribuindo para a divulgação de nossa literatura e para o enriquecimento de nosso idioma.

Concordando com a perspectiva de Brito (2010) acerca da estrangeirização, é possível identificá-la nas músicas *Do You Want to Build a Snowman?* (*Você Quer Brincar na Neve?*) e *Let It Go* (*Livre Estou*). Nesses casos, a estrangeirização manifesta-se por meio de referências culturais e costumes específicos, como brincar na neve e construir bonecos de neve, práticas próprias da cultura norte-americana.

Embora se trate de um elemento estrangeirizador, ele não provoca estranhamento no público brasileiro, uma vez que, há anos, a temática da neve no Natal e do boneco de neve vem sendo amplamente difundida e incorporada ao imaginário nacional por meio de diversos produtos culturais, ainda que isso não reflita a realidade local.

7. OS CONCEITOS DE MÉTRICA, RIMA, ELEMENTOS DE SONORIDADE, PROSÓDIA, SINCRONISMO LABIAL E ELISÃO.

7.1 Métrica

Em sua obra *Versos, Sons e Ritmos*, Goldstein (ANO) – uma professora e pesquisadora brasileira – destaca que:

“ Toda atividade humana se desenvolve dentro de certo ritmo. Nosso coração pulsa alternando batidas e pausas; nossa respiração, nossa gesticulação, nossos movimentos são ritmados. Há trabalhos coletivos — no campo como na indústria — que têm rendimento maior, em função do ritmo conjunto de todos os participantes. Certas provas esportivas em equipe dependem do ritmo conjunto para o bom resultado (Goldstein, ANO, p. 7).

O que demonstra que o ritmo desempenha um papel essencial e está intrinsecamente ligado às diversas manifestações da atividade humana

Para exemplificar como o ritmo pode ser percebido, Goldstein (2000) recorre à canção *A Banda*, de Chico Buarque. A partir dessa obra, a autora discute a noção de compasso que se dá pela identificação dos tempos fortes e fracos na estrutura musical. Para facilitar essa percepção, Goldstein (2000) propõe um sistema de marcação em que as sílabas fortes são representadas por um traço (—) e as sílabas fracas por um "U" maiúsculo, o que contribui para uma leitura mais clara das canções. Além disso, a autora evidencia a repetição das letras T, M, P, Q e A, que simulam os sons típicos de uma banda em performance, intensificando a vivacidade e o caráter rítmico da obra. A seguir, apresenta-se o exemplo fornecido no capítulo.

Es- TA- vá à TO a na VI (da)

U — U U — U U —

O- MEU- a- MOR- me- cha- MOU

— — U — U U —

Pra- VER- a- BAN- da- pas- SAR

— — U — U U —

Can- TAN- do- COI- sas: dé a- MOR

U — U — U U U —

Uma composição musical é estruturada por versos, que correspondem a cada linha do texto poético ou da letra da canção. A reunião desses versos dá origem às estrofes. Quando se trata de metrificar ou “medir” uma música, existem diferentes métodos ao longo da história. Entre os gregos e os latinos, utilizava-se o sistema quantitativo, que se baseava na alternância entre sílabas longas e breves. Nesse sistema, a sílaba longa, representada pelo símbolo “—”, era considerada a unidade de tempo, enquanto a sílaba breve, indicada por “U”, possuía metade da duração da longa, de forma que duas breves equivaliam a uma longa.

Atualmente, no entanto, é a cadência do verso lido em voz alta que revela a alternância entre sílabas fortes e fracas. As regras de versificação, ou metrificação, estabelecem onde o acento tônico deve ocorrer em cada tipo de verso. Nessa posição acentuada, é comum que surja uma pausa que, geralmente, divide o verso em partes ou segmentos rítmicos. Nesse contexto, a autora analisa versos que variam de uma a doze sílabas métricas, explicando o funcionamento e as particularidades de cada um deles. A seguir, serão apresentados alguns exemplos.

Verso de uma sílaba

No verso em que há apenas uma sílaba poética, essa única sílaba é acentuada. Veja o exemplo:

Serenata sintética

Rua
torta.
Lua
morta.
Tua
porta.

Verso de seis sílabas

O verso de seis sílabas, também chamado de hexassílabo, é ilustrado no poema de Cecília Meireles, extraído de uma de suas “Canções”:

*Há noite? Há vida? Há vozes?
Que espanto nos consome
de repente, mirando-nos?
(Alma, como é teu nome?)*

Escansão:

Há- NOI- te? | Há - VI- da? | Há- VO (zes?)

E.R.: 6 (acentos nas sílabas 2-4-8)

Que es- PAN - to | nos- con- SO (me)

E.R.: 6 (acentos nas sílabas 2-6)

de - re - PEN - te | mi- RAN...

Verso de onze sílabas

O verso de onze sílabas, ou endecassílabo, pode apresentar diferentes padrões de acentuação. A seguir, um trecho do poema “I-Juca-Pirama”, de Gonçalves Dias:

*No meio das tabas de amenos verdores,
cercadas de troncos — cobertos de flores,
Alteiam-se os tetos d’altiva nação;
São muitos seus filhos, nos ânimos fortes,
Temíveis na guerra, que em densas coortes
Assombram das matas a imensa extensão.*

Escansão dos dois primeiros versos:

No- MEI- o | das- TA- bas | dé à - ME - nos - ver- DO (res)

→ E.R.: 11 (acentos nas sílabas 2-5-8-11)

cer- CA- das | de- TRON - cos | co - BER - tos - de - FLO (res)

→ E.R.: 11 (acentos nas sílabas 2-5-8-11)

No estudo dos versos, eles podem ser classificados em quatro tipos principais: versos regulares, versos brancos, versos polimétricos e versos livres. Os versos regulares obedecem às regras clássicas da métrica, apresentando sílabas acentuadas em posições determinadas e rimas organizadas de maneira previsível no final dos versos. Quando esses versos seguem o padrão métrico, mas não apresentam rimas, são denominados versos brancos.

Os versos polimétricos consistem na combinação de versos regulares com diferentes números de sílabas, mantendo, contudo, a posição dos acentos conforme as normas métricas tradicionais.

Por fim, os versos livres não seguem regras fixas de métrica, não exigem acentos tônicos em posições específicas nem apresentam rimas regulares, conferindo maior liberdade ao ritmo e à estrutura do poema.

7.2 Rima

Ainda em sua obra *Versos, Sons, Ritmos*, Goldstein (2000) afirma que “rima” é o termo usado para a repetição de sons parecidos, que pode ocorrer no final de versos distintos, dentro do mesmo verso ou em diferentes posições, estabelecendo uma relação sonora entre palavras de dois ou mais versos.

A partir dos estudos sobre rimas proposto por Goldstein (2000), elas podem ser subdivididas em diversos tipos, tais como: rimas internas e externas; consoantes e toantes; cruzadas, emparelhadas, interpoladas e misturadas; assim como classificações de acordo com a tonicidade das palavras, como rimas agudas, graves ou esdrúxulas; além das categorias de rima rica e rima pobre.

Rimas internas e externas

A rima externa acontece quando sons parecidos se repetem no final de versos distintos. Já a rima interna ocorre quando há repetição sonora entre a palavra final de um verso e uma palavra no meio do verso seguinte. Tanto a rima externa quanto a interna são recursos que contribuem significativamente para o ritmo e a musicalidade do texto.

Rimas consoantes e toantes

A rima consoante ocorre quando há semelhança tanto nas consoantes quanto nas vogais das palavras rimadas. Já a rima toante acontece quando apenas a vogal tônica é semelhante, enquanto as consoantes e demais vogais diferem entre si.

Rimas cruzadas, emparelhadas, interpoladas e misturadas

As rimas podem seguir diferentes esquemas de organização dentro de uma estrofe. Quando o padrão de rimas se intercala, alternando entre versos, dizemos que temos rimas cruzadas ou alternadas. Esse esquema é representado por ABAB, em que o primeiro verso rima com o terceiro, e o segundo com o quarto.

Já em outro tipo de organização, as rimas se agrupam em pares consecutivos dentro da estrofe, formando rimas emparelhadas. Esse padrão é indicado por AABB, em que o primeiro verso rima com o segundo, e o terceiro com o quarto.

As rimas interpoladas seguem o esquema ABBA. Nesse padrão, o primeiro e o quarto verso rimam entre si, “abraçando” os versos do meio, que também rimam entre si (segundo com terceiro)

Quando as rimas não seguem um padrão fixo ou previsível, dizemos que são rimas misturadas, indicando uma distribuição mais livre e variada das repetições sonoras ao longo dos versos.

Rimas agudas, graves e esdrúxulas

As rimas podem ser classificadas conforme a posição do acento tônico na palavra final do verso: as rimas agudas são formadas por palavras agudas ou oxítonas, que têm o acento tônico na última sílaba; as rimas graves, por palavras graves ou paroxítonas, cujo acento recai na penúltima sílaba; e as rimas esdrúxulas, compostas por palavras proparoxítonas, que apresentam o acento na antepenúltima sílaba. Essa distinção é relevante, pois a posição do acento tônico influencia diretamente o ritmo e a musicalidade do verso.

Rima rica e rima pobre

Existem dois critérios principais para definir rima rica e rima pobre: o gramatical e o fônico. Pelo critério gramatical, considera-se rima pobre quando as palavras rimadas pertencem à mesma classe gramatical, como dois substantivos, dois adjetivos ou dois verbos. Já a rima rica ocorre quando as palavras rimadas pertencem a classes gramaticais diferentes. Quanto ao critério fônico, a distinção depende da extensão dos sons semelhantes: na rima pobre, a correspondência sonora inicia-se a partir da vogal tônica; enquanto na rima rica, essa correspondência sonora começa antes da vogal tônica, abrangendo uma sequência maior de sons.

Aliteração, assonância, repetição de palavras e onomatopeia

No capítulo *Figuras de efeito sonoro*, Goldstein (2000) apresenta os conceitos de aliteração, assonância, repetição de palavras e onomatopeia, que são recursos sonoros muito utilizados na poesia e nas letras de música. A aliteração refere-se à repetição de consoantes iguais em diferentes palavras ao longo do texto, criando um efeito sonoro marcante. A assonância, por sua vez, consiste na repetição de vogais semelhantes, contribuindo para a harmonia e fluidez do verso. A repetição de palavras é uma técnica frequente que reforça ideias ou sentimentos; quando essa repetição ocorre sempre na mesma posição dos versos, no início, meio ou final,

recebe o nome específico de anáfora. Já a onomatopeia é uma figura que imita sons naturais, reproduzindo através das palavras ruídos como o latido de um cachorro ou o som de uma ambulância, o que acrescenta realismo e vivacidade ao texto.

Esses recursos são essenciais para a análise musical, pois influenciam diretamente o ritmo, a melodia e a expressividade das músicas. Compreender e identificar essas figuras sonoras permite ao tradutor preservar a musicalidade e o impacto emocional do texto original, tornando a tradução mais eficaz.

7.3 A PROSÓDIA

No site *Eu Compositor*, há uma matéria escrita por Gandhi Martinez, pianista, compositor e educador musical, que aborda a prosódia no âmbito musical e como o uso inadequado dela pode gerar estranhamento ou confusão na música. Logo no início do texto, o autor afirma que:

A prosódia é o ramo da gramática que se dedica à escolha precisa da sílaba tônica ao pronunciarmos uma palavra. É ela que nos guia na arte de dar o som correto a cada sílaba, contribuindo para uma pronúncia precisa e uma acentuação silábica adequada. Se, por exemplo, dissermos “NÓbel” em vez de “noBEL”, estamos cometendo um deslize prosódico, conhecido como silabada (MARTINEZ, 2024, s.p.).

Com a compreensão do conceito de prosódia, é possível analisá-lo no contexto musical. Segundo Martinez (2024), é necessário harmonizar a letra com a melodia, respeitando tanto as acentuações das palavras quanto as acentuações melódicas. Em outras palavras, a sílaba tônica deve coincidir com os tempos fortes da melodia. No entanto, essa correspondência nem sempre é possível e, quando não ocorre, pode causar estranhamento ao ouvinte ou até mesmo alterar o significado das palavras.

Logo em seguida, Martinez (2024) cita os 2 maiores perigos da silabada (ou erros de prosódia). Em primeiro lugar, o erro prosódico, entendido como o deslocamento da sílaba tônica em relação ao acento melódico, pode comprometer a naturalidade e a fluidez da pronúncia em canções, resultando em sonoridade artificial. Esse fenômeno ocorre quando a sílaba átona recai sobre um tempo forte da melodia, levando o intérprete a acentuar a palavra de forma inadequada.

Na canção infantil *Atirei o Pau no Gato*, por exemplo, a palavra “berro” é cantada como “berRÔ”, contrariando a pronúncia correta “BÉrrro”. O mesmo tipo de

desalinhamento aparece na música *Meu Abrigo*, do grupo Melim, em que “você” (voCÊ) é pronunciado como “VOcê”, “minha” (MIInha) como “miNHA”, “sua” (SUa) como “suA” e “cara” (CAra) sofre inversão acentual.

Embora, na maior parte das vezes, seja evitada para preservar a clareza textual, a silabada também pode ser utilizada intencionalmente como recurso estilístico. Em *O Velho Francisco*, de Chico Buarque, palavras como “comida” são cantadas como “cÔmida” e “roupa lavada” como “roupa IÁvada”. Já em *Romance de Uma Caveira*, de Alvarenga e Ranchinho, “fúnebre” é propositalmente acentuada como “fuNÉbre” para gerar estranhamento.

Em segundo lugar, a mudança de significado é um dos efeitos mais relevantes do deslocamento da sílaba tônica em relação ao acento melódico, podendo gerar interpretações equivocadas ou confusão na compreensão da letra. Palavras como *fábrica/fabrica*, *camelo/camelô*, *país/pais*, *sábia/sabia/sabiá*, *carnê/carne*, *está/esta* e *agência/agencia* ilustram como a alteração da acentuação pode modificar completamente o sentido.

Por exemplo, se a palavra “casa” (substantivo) for cantada como “casá”, o ouvinte pode associá-la ao verbo “casar”, alterando a mensagem pretendida. Caso semelhante ocorre na música *Será*, do grupo Legião Urbana: quando a sílaba “se” da palavra “será” recebe o acento melódico, há tendência de pronunciá-la como “sÊra”, o que pode ser confundido com “cera”, levando a uma interpretação incoerente com o contexto da canção.

Cabe ressaltar que deslizes prosódicos não determinam, por si só, a qualidade de uma obra musical, assim como a ausência de erros não garante sucesso. A recepção de uma música envolve múltiplos elementos — composição, arranjo, interpretação e a emoção transmitida ao ouvinte — que vão além da prosódia.

7.4 SINCRONISMO LABIAL

No campo da tradução para dublagem, o **sincronismo** é um dos elementos mais importantes para garantir que a obra dublada seja natural, fluida e convincente para o espectador. Entre as diferentes propostas teóricas existentes, a classificação de Chaume (2012), pesquisador e teórico na área de Tradução Audiovisual, se

destaca pela objetividade, dividindo o sincronismo em três categorias principais: **isocronismo**, **sincronismo fonético (ou labial)** e **sincronismo cinético**.

O **isocronismo** refere-se à correspondência entre o início e o término das falas originais e suas versões dubladas, garantindo que o momento de entrada e saída da voz coincida com os instantes em que o personagem abre e fecha a boca. Esse aspecto também envolve o respeito às pausas e ao ritmo da cena, sendo essencial para manter a credibilidade e evitar que a fala pareça fora de sincronia com a imagem.

O **sincronismo fonético ou labial**, também conhecido como *lipsync*, seja talvez o mais desafiador na prática, pois exige que os movimentos labiais do personagem coincidam com os sons da fala traduzida. Essa tarefa é complexa devido às diferenças fonéticas entre línguas. Por exemplo, o inglês possui muitas palavras terminadas em consoantes, enquanto o português tende a finalizar com vogais. Isso cria dificuldades na reprodução exata dos movimentos de boca do original.

O autor ilustra essa questão com a frase **“I bought a new car”**. Em inglês, a palavra “car” termina com o som da vogal aberta “a”, fazendo com que a boca permaneça aberta ao final. Já em português, a tradução mais natural, “Comprei um carro novo” ou “Comprei um novo carro”, termina com o som fechado da vogal “o”, o que não reproduz o mesmo movimento labial, causando uma diferença perceptível.

Ainda segundo o autor, para minimizar esses problemas, o tradutor pode fazer ajustes na ordem das palavras ou escolher sinônimos que mantenham a naturalidade e melhorem o sincronismo. Por exemplo, no caso da frase *“I got a great present too”*, em vez de traduzir literalmente como “Ganhei um presente ótimo também” (com o “também” no final, que dificulta o sincronismo), pode-se colocar o advérbio no início e encerrar com uma palavra que tenha abertura labial semelhante, como “Eu também ganhei um presente ótimo.”

O texto ainda apresenta um exemplo em espanhol retirado do livro *O processo da tradução para dublagem brasileira: teoria e prática*. A frase original “¡Hoy tenemos que empezar nuestros trabajos!” poderia ser traduzida por “Nossos trabalhos devem começar hoje!”, mas essa estrutura não favorece o sincronismo labial. Ao reordenar para “Hoje teremos que começar os nossos trabalhos!”, obtém-se uma correspondência muito melhor entre os movimentos labiais e a fala dublada.

O **sincronismo cinético**, por fim, está relacionado à adequação entre as falas e os movimentos corporais e expressões faciais dos personagens. A harmonia entre imagem e som é indispensável, por exemplo, não se pode associar um gesto de negação a uma fala afirmativa sem causar estranhamento.

Assim, o trabalho do tradutor para dublagem exige atenção detalhada não apenas ao sentido do texto, mas também aos movimentos labiais e corporais, de modo a preservar a naturalidade e a credibilidade da obra audiovisual. O domínio do sincronismo fonético é particularmente relevante, pois, além de ser um dos mais perceptíveis para o espectador, influencia diretamente a imersão e a aceitação da dublagem pelo público.

7.5 A ELISÃO

A elisão na língua portuguesa

Segundo *Leda Bisol*, em seu artigo “*Elisão, uma Regra Variável*” (2000), o *sândi externo*, processo fonológico que ocorre no encontro de vogais em fronteira de palavras, pode apresentar três soluções distintas: a manutenção do *hiato* (que ocorre quando duas vogais ficam lado a lado, mas pertencem a sílabas diferentes, como em *saída*), a formação de um *ditongo* (que ocorre quando uma vogal e uma semivogal aparecem juntas na mesma sílaba, como em *pai*) ou a aplicação da *elisão*, entendida como o apagamento da vogal /a/ diante de outra vogal diferente. A autora dedica-se especialmente a analisar a elisão, investigando em quais contextos esse fenômeno ocorre ou deixa de ocorrer.

Com base em dados do VARSUL (Variação Linguística Urbana no Sul do País) e em uma análise variacionista de inspiração laboviana, Bisol demonstra que a elisão é um processo *variável*, condicionado por restrições: fonológicas, prosódicas e morfológicas. Duas restrições principais se destacam:

1. *Restrição do acento principal*: a elisão não se aplica quando a segunda vogal do encontro é portadora do *acento principal* da frase. Assim, em *casa úmida* a elisão não ocorre, (ca[zú]mida é inaceitável), mas em *casa humilde* o processo é possível, gerando ca[zu]milde.

2. *Restrição dos monomorfemas*: a elisão tende a não ocorrer quando a vogal apagada corresponde a um *monomorfema*, ou seja, a um morfema constituído de apenas um segmento. Por exemplo, em *cuida da entrada*, a forma elidida *cuida dentrada* comprometeria a clareza, já que a sequência poderia ser interpretada tanto como *de entrada* quanto como *da entrada*. Da mesma forma, em *moro na esquina*, a variante *moro nisquina* apaga o morfema *na*, o que compromete a integridade morfológica.

Além dessas restrições centrais, a autora observa que a *qualidade da vogal* influencia o processo: as vogais posteriores (/o/, /u/) favorecem mais a elisão do que as anteriores (/e/, /i/). Isso pode ser visto em exemplos como *menina humilde* → *meni[nu]milde*, em que o apagamento de /a/ diante da vogal posterior /u/ é favorecido. Outro aspecto observado é que, por estar limitada ao apagamento do /a/, a elisão apresenta menor frequência em comparação à ditongação, que ocorre em contextos mais variados, como em *menina esquisita* → *meni[nay]squisita*.

Em suma, Bisol (2000) evidencia que a elisão no português brasileiro não é fruto de simples economia articulatória, mas resulta da interação entre fatores rítmicos, fonológicos e morfológicos. Dessa forma, o estudo contribui para compreender a variação linguística e os mecanismos que regulam o contato entre vogais em fronteira de palavras.

A elisão na língua inglesa

A elisão na língua inglesa também apresenta alguns padrões, segundo Kerry McEwan, em seu artigo “Elision in English” (*Global English*), que aborda os principais contextos em que sons podem ser omitidos na fala conectada. A autora define elisão como a tendência de não pronunciar totalmente certos sons em contextos de fala fluente, um fenômeno muito presente em palavras átonas (palavras que não recebem acento na frase, como *and* em *I like apples and oranges*) e na comunicação coloquial rápida.

Em inglês, a elisão ocorre frequentemente em três ambientes principais. Primeiro, em *clusters* consonantais (sequências de duas ou mais consoantes que aparecem juntas sem vogal entre elas, como em *stop* /st/ ou *plant* /pl/), no final da

sílabas envolvendo /t/ e /d/, como em *next day* pronunciado como /neɪks deɪ/ ou *mashed potatoes* /mæʃ ˈpeɪtətəʊz/. Esses casos mostram que, em fala rápida, um dos sons pode ser omitido para facilitar a articulação.

Segundo a elisão da vogal /ə/, especialmente quando aparece entre duas sílabas tônicas ou no início de palavras átonas, é comum. Por exemplo, *go away* pode ser pronunciado /'gəʊ_ 'weɪ/ e *police* como /pli:s/ em fala conectada. Esse tipo de elisão é uma simplificação que mantém o ritmo natural da frase sem prejudicar a compreensão.

Terceiro, a elisão do som /h/ ocorre em pronomes fracos ou palavras que não iniciam a frase, como em *he passed his exam* pronunciado /hɪ 'pa:st ɪz ɪg'zæm/. McEwan destaca que, em línguas como o francês, que não possuem /h/ aspirado, os alunos tendem a reproduzir essa elisão mais naturalmente, evidenciando a influência da língua materna na produção e percepção da elisão em inglês.

Além desses padrões, o artigo ressalta a relação entre elisão e “stress” em sentenças, mostrando que palavras gramaticais (como auxiliares, pronomes e preposições) são mais suscetíveis à elisão por estarem geralmente não acentuadas, enquanto palavras de conteúdo (substantivos, verbos, adjetivos) tendem a preservar seus sons. Dessa forma, compreender a elisão é essencial para interpretar a fala natural de falantes nativos, sendo especialmente relevante para estudantes de inglês na habilidade de compreensão auditiva.

Em resumo, o estudo de McEwan (McEwan, [s.d.]) evidencia que a elisão em inglês é um fenômeno fonológico regular, condicionada pelo contexto fonético, posição da sílaba e stress, e que desempenha um papel crucial na fluência e economia articulatória da fala cotidiana.

8. ANÁLISE TÉCNICA DAS CANÇÕES DO FILME *FROZEN: UMA AVENTURA CONGELANTE*

Frozen (2013) conta a história de duas princesas de Arendelle, Elsa e Anna. A mais velha, Elsa, nasceu com um dom especial: a habilidade de criar gelo e neve. Quando ela tinha 8 anos, um acidente quase custou a vida de sua irmã mais nova, Anna, que tinha apenas 5. A menina só sobreviveu graças à ajuda de *trolls* mágicos, que também apagaram de sua memória a lembrança dos poderes de Elsa. A partir

desse dia, Elsa foi orientada a esconder suas habilidades de todos, inclusive da irmã, o que levou ao afastamento entre elas.

Enquanto Elsa se isolava em seu quarto, Anna crescia sem entender por que a irmã já não brincava mais com ela. Essa distância permaneceu até o dia da coroação de Elsa, quando os portões do castelo foram abertos para o povo. Porém, em meio à festa, os poderes da rainha vieram à tona, mergulhando Arendelle em um inverno sem fim. Assustada, Elsa fugiu sem perceber a gravidade da situação, deixando Anna com a missão de encontrá-la e salvar o reino.

A partir daí, a aventura mostra não só os perigos e desafios que surgem, mas também a coragem das personagens, a força da relação entre as duas irmãs e um romance inesperado. O filme encanta com seu visual deslumbrante, cenas emocionantes e músicas marcantes — entre elas a inesquecível “Let It Go”, que se tornou símbolo da obra.

Ao analisar as partes teóricas relacionadas à função das músicas no filme *Frozen: Uma Aventura Congelante*, observa-se que as três canções atuam como elementos narrativos que contribuem para o desenvolvimento da trama e para a construção afetiva dos personagens.

A primeira música apresentada no filme é *Do You Want to Build a Snowman?* (*Você Quer Brincar na Neve?*). Ela ocorre logo após a cena em que as irmãs Anna e Elsa, que costumavam brincar juntas, sofrem um acidente durante uma dessas brincadeiras. A partir desse momento, Elsa se isola, e Anna passa anos tentando se reaproximar da irmã, cantando à sua porta como forma de tentar resgatar a amizade perdida.

A segunda canção, *Love Is an Open Door* (*Vejo Uma Porta Abrir*), surge durante a festa de coroação de Elsa. Até então, Anna vivia de forma solitária e isolada no castelo. Ao ter a oportunidade de sair e interagir com outras pessoas, ela conhece um príncipe e inicia a canção como expressão de libertação e esperança, vendo “as portas se abrirem” para o amor e para a possibilidade de nunca mais estar sozinha.

Por fim, *Let It Go* (*Livre Estou*) é interpretada quando Elsa, incapaz de controlar seus poderes durante a coroação, acaba congelando o reino. Sentindo-se sobrecarregada por ter mantido seu segredo por tantos anos, ela foge para longe e

canta a música como símbolo de libertação e de alívio por não precisar mais se esconder.

Assim, cada canção é cuidadosamente inserida no enredo, reforçando os acontecimentos e emoções vivenciados pelos personagens, além de desempenhar um papel essencial na narrativa e na progressão da história.

No que se refere às estratégias tradutórias de estrangeirização e domesticação, observa-se que, no caso das canções analisadas, predomina a estrangeirização. Isso ocorre porque as traduções preservam elementos culturais característicos da realidade norte-americana, como a presença da neve, a construção de bonecos de neve e outros aspectos associados ao clima e às tradições desse contexto cultural.

A seguir, será apresentada a análise das três músicas, com suas versões em inglês e português, retiradas do site LETRAS.MUS.BR e fundamentando-se nos conceitos de ritmo, compasso, métrica, rimas, prosódia, sincronismo labial e elisão.

Do You Want to Build a Snowman? / Você Quer Brincar na Neve?

Inglês (Original)

Elsa?

Do you want to build a snowman?
 Come on, let's go and play
 I never see you anymore, come out the door,
 It's like you've gone away
 We used to be best buddies, and now we're
 not
 I wish you would tell me why
 Do you want to build a snowman?
 It doesn't have to be a snowman

Go away, Anna!

Okay, bye

Português (Versão Oficial)

Elsa?

Você quer brincar na neve?
 Um boneco quer fazer?
 Você podia me ouvir e a porta abrir,
 eu quero só te ver.
 Nós éramos amigas de coração,
 Mas isso acabou também.
 Você quer brincar na neve?
 Não tem que ser com um boneco

Vai embora, Anna

Tudo bem

Do you want to build a snowman?
 Or ride our bike around the halls?
 I think some company is overdue
 I've started talking to the pictures on the walls

It gets a little lonely
 All these empty rooms
 Just watching the hours tick by

Elsa?

Please, I know you're in there
 People are asking where you've been
 They say: Have courage
 And I'm trying to let you right out here for you
 Just let me in
 We only have each other
 It's just you and me
 What are we gonna do?
 Do you want to build a snowman?

Você quer brincar na neve?
 De alguma coisa que eu não sei?
 Faz tempo que eu não vejo mais
 ninguém
 Até com os quadros nas paredes já
 falei

É meio solitário,
 tão vazio assim
 Só vendo o relógio andar

Elsa?

Por favor, me escuta
 Todos perguntam sem parar
 E me encorajam para te dizer
 Mas espero por você
 Me deixa entrar
 Só temos uma a outra, o que vamos
 fazer?
 Temos que decidir
 Você quer brincar na neve?

Compasso e Ritmo

O compasso é quaternário (4/4), com ritmo de balada infantil em sua maior parte, mantendo a estrutura regular da canção. Tanto no original quanto na versão, o compasso não muda, a adaptação mantém as divisões métricas para que a música funcione sobre a mesma base instrumental.

Métrica

Para analisar a métrica (ou medida) de uma canção, é necessário contar suas sílabas poéticas, que se diferenciam das sílabas gramaticais devido a fenômenos como a sinalefa (transformação de duas sílabas em uma) e a contagem até a última sílaba tônica. Na letra em questão, observa-se que a maioria dos versos

apresenta 6 ou 7 sílabas poéticas, embora também surjam versos com 3 e 8 sílabas, o que evidencia certa irregularidade. Dessa forma, a canção pode ser classificada como composta por versos livres, já que não segue um padrão métrico fixo, apresenta variação na extensão dos versos, não exige rimas obrigatórias e privilegia a fluidez ditada pela melodia e pela interpretação dramática, em vez das normas da métrica clássica.

Rimas

A letra de *Do You Want to Build a Snowman? / Você Quer Brincar na Neve?* apresenta rimas irregulares e esporádicas, geralmente *misturadas, toantes e pobres*, envolvendo palavras da mesma classe gramatical e com correspondência sonora limitada. Não há esquemas fixos de rima, e sua presença é pontual, mostrando que a melodia e a interpretação dramática são mais importantes que a construção rítmica tradicional, conferindo à letra liberdade sonora e expressiva.

Prosódia

Os erros de prosódia estão marcados com a cor amarela nas músicas.

Na versão em português, a prosódia é, em geral, respeitada, com as palavras sendo pronunciadas segundo a sílaba tônica natural. Apenas a palavra *você* apresenta uma pequena alteração, pois é algumas vezes pronunciada com a tonicidade deslocada para a primeira sílaba (VOcê). Fora isso, a pronúncia mantém-se adequada em toda a canção.

Na versão em inglês, também encontramos poucos erros prosódicos, que estão presentes nas palavras *anymore* e *okay*. A prosódia correta das palavras é *anyMORE* e *oKAY*, mas na canção são pronunciadas como *Anymore* e *Okay*.

Elisão

As elisões foram marcadas de **rosa** na música, nas versões em inglês e português. Os pontos abordados nas teorias podem ser observados nessas marcações, como os *clusters* consonantais em **best buddies** e em **uma a outra**, onde a vogal “o” facilita a elisão.

Love Is An Open Door/Vejo Uma Porta Abrir

Inglês (Original)

[Anna] Okay, can I just, say something
crazy? **[Hans]** I love crazy!

All my life has been a series of doors in my face
And then suddenly I bump into you

[Hans] I was thinking the same thing! 'Cause, like
I've been searching my whole life to find my own
place
And maybe it's the party talking or the chocolate
fondue

[Anna] But with you

[Hans] But with you

[Hans] I found my place

[Anna] I see your face

[Both] And it's nothing like I've ever known before
Love is an open door
Love is an open door
Love is an open door

[Anna] With you

[Hans] With you

[Both] Love is an open door

[Hans] I mean it's crazy

[Anna] What?

Português (Versão Oficial)

**(Eu posso dizer uma coisa
louca?)(Eu adoro loucura)**

Muitas portas se fecharam pra
mim sem razão,
de repente eu encontrei você

**(Eu tava pensando a mesma
coisa porque)**

Eu passei a vida procurando
emoção, Talvez esteja nas
conversas ou se lambuzar de
glacê

Com você

(com você tenho emoção)

vejo a razão

Não há nada igual a esse amor
sentir. Vejo uma porta abrir.
Vejo uma porta abrir (abrir)
Vejo uma porta abrir

com você (você)

você (você)

Vejo uma porta abrir

É meio doido

o quê?

[Hans]We finish each other's	Você finaliza meus
[Anna]Sandwiches	(sanduíches)
[Hans]That's what I was gonna say!	Era o que eu ia dizer
[Anna]I've never met someoneWho thinks so much like me Jinx! Jinx again! Our mental synchronization Can have but one explanation	Não conheci ninguém com meu jeito de pensar, juntos, outra vez. Parece sincronizado Mas pode ser explicado
[Hans]You	Você
[Anna]And I[Hans]Were[Anna]JustMeant to be	e eu, nós somos um par
[Anna]Say goodbye[Hans]Say goodbye To the pain of the past We don't have to feel it anymore	Diga adeus (diga adeus) Para a dor que passou, O amor não vai deixar ela vir
Love is an open door Love is an open door Life can be so much more	Vejo uma porta abrir. Vejo uma porta abrir (abrir) Tudo vai se expandir
[Anna]With you[Hans]With you	com você (você)
Love is an open door	Vejo uma porta abrir (abrir)
[Hans]Can I say something crazy? Will you marry me?	(Posso dizer uma coisa louca?)(Quer casar comigo?)
[Anna]Can I say something even crazier? Yes!	(Posso dizer uma coisa mais louca ainda?)(Sim!)

Compasso e Ritmo

Quaternário (4/4), com ritmo de balada infantil.

Métrica

A letra de *Love Is an Open Door / Vejo Uma Porta Abrir* não segue um padrão fixo de métrica, apresentando versos de extensões variadas, que vão desde trechos curtos como “Com você” até versos longos como “Não conheci ninguém com meu jeito de pensar, juntos, outra vez”. Além disso, não há rimas obrigatórias ou regulares; quando aparecem, são irregulares ou ocorrem por coincidência. A fluidez dos versos é determinada principalmente pela melodia, pelo diálogo entre os personagens e pela interpretação dramática, em vez de normas métricas clássicas. Dessa forma, a canção se enquadra em *versos livres*, caracterizados pela liberdade métrica, pela variação na extensão dos versos e pela ausência de rimas fixas.

Rimas

A letra de *Love Is an Open Door / Vejo Uma Porta Abrir* apresenta rimas muito irregulares e esporádicas, em sua maioria *toantes e pobres*, ocorrendo apenas em algumas palavras como “você / emoção” ou “abrir / expandir”. Não há esquemas fixos de rima, e a repetição sonora aparece de forma pontual, sem seguir um padrão cruzado, emparelhado ou interpolado.

Prosódia

A canção *Love is an open door/ Vejo uma porta abrir* não possui erros prosódicos tanto em inglês, quanto em português. Inclusive, a palavra *anymore* analisada na última música, aparece nessa com a prosódia correta - *anyMORE*

Elisão

As elisões foram marcadas de **rosa** na música, nas versões em inglês e português.

Let It Go/Livre Estou

Inglês (Original)

Português (Versão Oficial)

The snow glows white on the mountain
tonight, not a footprint to be seen
A kingdom of isolation And it looks like I'm
the queen

The wind is howling Like this swirling
storm inside
Couldn't keep it in, Heaven knows I tried

Don't let them in, don't let them see
Be the good girl you always have to be
Conceal, don't feel don't let them know
Well, now they know

Let it go, let it go
Can't hold it back anymore
Let it go, let it go
Turn away and slam the door
I don't care what they're going to say
Let the storm rage on

The cold never bothered me anyway

It's funny how some distance
Makes everything seem small
And the fears that once controlled me
Can't get to me at all

It's time to see what I can do
To test the limits and break through
No right, no wrong no rules for me
I'm free

Let it go, let it go
I am one with the wind and sky

A neve branca brilhando no chão, sem
pegadas pra seguir
Um reino de isolamento e a rainha está
aqui

A tempestade vem chegando e já não sei
Não consegui conter, bem que eu tentei

Não podem vir, não podem ver
Sempre a boa menina deve ser
Encobrir, não sentir, nunca saberão
Mas agora vão

Livre estou, livre estou
Não posso mais segurar
Livre estou, livre estou
Eu saí pra não voltar
Não me importa o que vão falar
Tempestade vem

O frio não vai mesmo me incomodar

De longe, tudo muda
Parece ser bem menor
Os medos que me controlavam
Não vejo ao meu redor

É hora de experimentar
Os meus limites vou testar
A liberdade veio enfim
Pra mim

Livre estou, livre estou
Com o céu e o vento andar
Livre estou, livre estou

Let it go, let it go
 You'll never see me cry
 Here I stand and here I'll stay
 Let the storm rage on

My power flurries through the air into the
 ground
 My soul is spiraling in frozen fractals all
 around
 And one thought crystallizes like an icy
 blast
 I'm never going back The past is in the
 past

Let it go, let it go
 And I'll rise like the break of dawn
 Let it go, let it go
 That perfect girl is gone
 Here I stand In the light of day
 Let the storm rage on
 The cold never bothered me anyway

Não vão me ver chorar
 Aqui estou eu e vou ficar
 Tempestade vem

O meu poder envolve o ar e vai ao chão
 Da minha alma fluem fractais de gelo em
 profusão
 Um pensamento se transforma em cristais
 Não vou me arrepender do que ficou pra
 trás

Livre estou, livre estou
 Como um Sol, vou me levantar
 Livre estou, livre estou
 É tempo de mudar
 Aqui estou eu vendo a luz brilhar
 Tempestade vem
 O frio não vai mesmo me incomodar

Compasso e Ritmo

quaternário (4/4), com ritmo de balada infantil

Métrica

A letra de *Let It Go / Livre Estou* também não segue um padrão fixo de métrica, apresentando versos de extensões bastante variadas, que vão desde trechos curtos como “Livre estou” até versos longos como “*My power flurries through the air into the ground / My soul is spiraling in frozen fractals all around*”. Além disso, não há rimas regulares ou obrigatórias; quando aparecem, são ocasionais ou por coincidência. Dessa forma, a canção também se enquadra em *versos livres*.

Rimas

A letra de *Let It Go / Livre Estou* também apresenta rimas esporádicas e irregulares, em sua maioria toantes e pobres, ocorrendo de forma pontual em algumas palavras como “segurar / voltar” e “andar / chorar”. Não há esquemas fixos de rima, e a repetição sonora não segue padrões cruzados, emparelhados ou interpolados.

Prosódia

O único erro prosódico identificado na versão em português da música *Livre Estou* (*Let It Go*) ocorre no verso “*Não vou me arrepender do que ficou pra trás*”, em que a palavra *arrepender* é pronunciada como *aRREpender*, em vez de *arrepender*.

Já em inglês, o único erro prosódico se encontra na palavra *everything*, trecho em que a prosódia correta seria *everyTHING*, e na canção aparece como *Everything*.

Elisão

As elisões foram marcadas de *rosa* na música, nas versões em inglês e português.

9. ANÁLISE DA TRADUÇÃO

No início do capítulo anterior, observamos que as três músicas analisadas neste trabalho contribuem para a narrativa fílmica, estabelecendo sempre uma conexão emocional com os acontecimentos das cenas anteriores. Nesta seção, serão analisadas as escolhas do tradutor, considerando aspectos como domesticação ou estrangeirização, manutenção do sentido original, e a necessidade de compensações quando a tradução não se encaixava perfeitamente na melodia. Serão também discutidas adaptações realizadas para preservar a naturalidade do texto em português e possíveis alternativas de tradução. Por se tratar da tradução de músicas para dublagem, o sincronismo labial se mostra imprescindível nesse capítulo, influenciando diretamente as escolhas linguísticas do tradutor.

Do You Want to Build a Snowman? / Você Quer Brincar na Neve?

A primeira canção analisada é *Do You Want to Build a Snowman?* (*Você Quer Brincar na Neve?*). Logo no início já se observam adaptações significativas:

Inglês (original):

Do you want to build a snowman?

Come on, let's go and play

Português (versão oficial):

Você quer brincar na neve?

Um boneco quer fazer?

Neste trecho, percebe-se que o tradutor precisou reorganizar os elementos do verso. A frase “Come on, let’s go and play” foi condensada apenas na palavra “brincar”, enquanto a menção ao boneco de neve, presente no verso original anterior, foi deslocada para o segundo verso. Essa adaptação parece ter sido motivada tanto pela necessidade de rima quanto pela adequação ao número de sílabas poéticas disponíveis na melodia.

Outro exemplo ocorre nos versos:

Inglês (original):

We used to be best buddies, and now we're not

I wish you would tell me why

Português (versão oficial):

Nós éramos amigas de coração,

Mas isso acabou também.

No primeiro verso, a tradução de *best buddies* como “amigas de coração” evidencia uma tentativa de naturalização, buscando uma expressão que soe mais familiar ao público brasileiro. No entanto, a adaptação de “*I wish you would tell me why*” para “Mas isso acabou também” resulta em uma perda importante: a versão deixa de transmitir a ansiedade de Anna em compreender a razão do afastamento da irmã. Uma tradução alternativa que manteria esse elemento de questionamento seria:

*Nós éramos amigas de coração,
Então qual foi a razão?*

Um outro ponto relevante aparece nos versos:

Inglês (original):

*Do you want to build a snowman?
Or ride our bike around the halls?*

Português (versão oficial):

*Você quer brincar na neve?
De alguma coisa que eu não sei?*

Na versão oficial, o trecho “Or ride our bike around the halls” foi omitido, provavelmente devido à dificuldade métrica, já que as palavras “bicicleta” e “corredores” possuem mais sílabas do que *ride* e *halls*. Para compensar, o tradutor recriou o verso com “Alguma coisa que eu não sei”, de forma a manter o ritmo e a rima com “Até com os quadros nas paredes já falei”. Ainda assim, o recurso visual da cena, em que Anna aparece pedalando pelos corredores, contribui para que o público não perca completamente a ideia do verso original. Uma sugestão alternativa, que busca conciliar a referência à bicicleta com a necessidade de rima, poderia ser:

*Você quer brincar na neve?
Andar de bike por aí?
Faz tempo que eu não vejo mais ninguém
Até com os quadros das paredes eu já ri.*

Nesse caso, opta-se pelo uso do empréstimo “bike”, palavra estrangeira, mas de uso corrente no português brasileiro, o que permitiria maior proximidade com o sentido original sem comprometer a musicalidade.

Por fim, destaca-se a tradução de “*We only have each other*” para “Só temos uma a outra”. Trata-se de uma escolha particularmente eficaz, pois além de soar natural para o público brasileiro, cria uma elisão que se encaixa perfeitamente na melodia da canção, preservando tanto o aspecto sonoro quanto o impacto emocional do trecho.

Love Is An Open Door / Vejo Uma Porta Abrir

A segunda canção analisada é *Love Is An Open Door* (*Vejo Uma Porta Abrir*). Já no primeiro verso da canção, observa-se a ocorrência de perdas na tradução:

Inglês (original):

*All my life has been a series of doors in my face
And then suddenly I bump into you*

Português (versão oficial):

*Muitas portas se fecharam pra mim sem razão,
de repente eu encontrei você*

No texto original, Anna afirma que sua vida tem sido “uma série de portas fechadas em seu rosto”, expressão que transmite de forma mais direta a ideia de rejeição. Na versão em português, a frase é adaptada para “Muitas portas se fecharam pra mim sem razão”, simplificação que, embora mantenha o sentido geral, reduz a força imagética do verso. Essa escolha pode ser explicada pela necessidade de adequação métrica, já que o número de sílabas poéticas deve se ajustar à melodia.

Outro exemplo pode ser observado nos versos:

Inglês (original):

*I was thinking the same thing! 'Cause, like
I've been searching my whole life to find my own place
And maybe it's the party talking or the chocolate fondue*

Português (versão oficial):

*Eu passei a vida procurando emoção,
Talvez esteja nas conversas ou se lambuzar de glacê*

No original, Hans afirma que passou toda a vida procurando “o seu lugar”, em referência ao sentimento de pertencimento ou ao “lugar no mundo”. Já na versão brasileira, por questões de métrica e musicalidade, a frase foi adaptada para “Eu passei a vida procurando emoção”. Embora seja possível estabelecer uma leitura interpretativa aproximando “buscar emoção” de “buscar o seu lugar”, percebe-se

aqui uma perda de clareza semântica, visto que o segundo transmite uma noção mais concreta de realização pessoal, enquanto o primeiro se torna mais abstrato.

No terceiro verso, a expressão “*maybe it’s the party talking or the chocolate fondue*” significa, em sentido figurado, “talvez seja a festa falando por mim”, sugerindo que a empolgação do momento pode estar influenciando as falas dos personagens. A versão em português traduz o trecho como “Talvez esteja nas conversas ou se lambuzar de glacê”. Nesse caso, a referência às “conversas” não corresponde de maneira transparente ao sentido de *party talking*. Além disso, observa-se um processo de domesticação: enquanto o original cita “fondue de chocolate”, sobremesa sofisticada e associada ao público adulto, a versão opta por “glacê”, elemento mais familiar às crianças brasileiras, geralmente associado a bolos de aniversário e ao universo infantil. Essa adaptação evidencia uma escolha voltada para a recepção do público-alvo, privilegiando a proximidade cultural em detrimento da manutenção literal do sentido original.

Let It Go / Livre Estou

Na canção *Let It Go (Livre Estou)*, observa-se no início os seguintes versos:

Inglês (original):

*The wind is howling / Like this swirling storm inside
Couldn't keep it in / Heaven knows I tried*

Português (versão oficial):

*A tempestade vem chegando e já não sei
Não consegui conter, bem que eu tentei*

Uma tradução mais literal dos versos em inglês seria: “O vento uiva, como esta tempestade turbulenta dentro de mim. Não consegui esconder, só Deus sabe o quanto eu tentei”. Essa formulação, quando lida em português, transmite de forma mais evidente a ideia de uma tempestade interior e a angústia da tentativa frustrada de ocultar algo que faz parte da própria identidade da personagem. O uso de imagens como o “vento que uiva” e a “tempestade turbulenta” intensifica o caráter emocional do trecho. Na versão brasileira, contudo, por necessidade de adequação métrica e musical, optou-se por “A tempestade vem chegando e já não sei”, o que preserva o sentido geral, mas reduz a carga emotiva presente na metáfora original.

Assim, a perda não ocorre na transmissão do significado, mas na transmissão da intensidade emocional.

Outro trecho relevante é:

Inglês (original):

Let it go, let it go / Turn away and slam the door

Português (versão oficial):

Livre estou, livre estou / Eu saí pra não voltar

Aqui, o tradutor faz uma adaptação interpretativa. O verso “*Turn away and slam the door*” significa literalmente “se virar e bater a porta”. No entanto, na versão brasileira, foi recriado como “Eu saí pra não voltar”, que não traduz a ação física em si, mas transmite o significado implícito da cena: o ato de bater a porta representa a decisão de Elsa de nunca mais retornar. Essa escolha demonstra a dimensão interpretativa da tradução musical, que vai além da equivalência literal, buscando preservar a intenção narrativa.

Por fim, nos versos:

Inglês (original):

Let it go / That perfect girl is gone

Português (versão oficial):

Livre estou / É tempo de mudar

Mais uma vez a tradução se afasta da literalidade para privilegiar a interpretação. O verso “*Let it go*”, que em sentido direto significa “deixe ir”, foi adaptado para “Livre estou” enfatizando o sentimento de libertação da personagem. Já “*That perfect girl is gone*” — “a garota perfeita se foi” — foi interpretado como “É tempo de mudar”. Nesse caso, a versão brasileira não reflete palavra por palavra o original, mas transmite a mensagem subjacente: Elsa rejeita a imagem da “garota perfeita” e assume uma nova identidade.

Esses exemplos ilustram como, em traduções de canções, as escolhas da versionista frequentemente envolvem processos de adaptação e interpretação, nos

quais a uma opção literal é substituída pela busca de equivalência de sentido, emoção e impacto junto ao público-alvo.

10. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste trabalho foi identificar os principais aspectos envolvidos na tradução e versão de três músicas, em especial no contexto cinematográfico. Observou-se que, na maioria dos casos, a canção em filmes não se limita a acompanhar a narrativa, mas desempenha papel fundamental ao *complementar a história, transmitir emoção e, muitas vezes, revelar elementos da trama*. Desde o surgimento do cinema, percebeu-se rapidamente a importância da música para a sétima arte. Se inicialmente não havia tradução ou versionamento, hoje essas versões demonstram como o cinema evoluiu no sentido de tornar-se acessível a públicos diversos, respeitando diferentes línguas e culturas.

Outro ponto discutido foi a relação entre música e poesia. Como todo texto poético, a canção segue determinadas regras, como *métrica e ritmo*, que, conforme demonstrado nas análises, são aspectos essenciais para o versionamento. Cada verso possui um número de sílabas poéticas, contadas até a última sílaba tônica, e, por isso, a tradução de músicas frequentemente exige *adaptações, perdas, ganhos e interpretações* para que o resultado seja cantável e soe natural para o público-alvo.

Também foi destacado o papel da *domesticação e da estrangeirização*. Dependendo do público-alvo, a canção pode ser aproximada culturalmente para gerar identificação (como no caso da substituição de *chocolate fondue* por “glacê”, mais familiar às crianças brasileiras), ou pode preservar elementos da língua estrangeira para enriquecer a língua de chegada (como no uso de “bike”, sugerido neste trabalho). Assim, percebe-se que as escolhas tradutórias não são neutras, mas refletem objetivos culturais, estéticos e comunicativos.

Adicionalmente, elementos como *prosódia, elisão e rima* mostraram-se fundamentais na análise das canções. Uma prosódia inadequada, por exemplo, pode comprometer a compreensão do sentido original, enquanto escolhas sonoras bem estruturadas contribuem para a fluidez e naturalidade da versão.

As análises também evidenciaram que *a língua portuguesa tende a demandar mais palavras para expressar certas ideias em comparação ao inglês*, o que impacta diretamente o número de sílabas poéticas e exige soluções criativas do versionista. Nesse sentido, verificou-se que, muitas vezes, a tradução precisa ser interpretativa para se adequar à melodia musical, especialmente em produções voltadas ao público infantil, em que adaptações culturais e recursos de domesticação se tornam necessários.

Por fim, conclui-se que a tradução de músicas, especialmente no âmbito cinematográfico, não se reduz a um processo de equivalência linguística. Trata-se de uma prática que envolve *decisões criativas, culturais e poéticas*, cujo objetivo maior é transmitir ao público-alvo não apenas o conteúdo verbal da canção, mas também sua carga emocional, estética e narrativa. Dessa forma, confirma-se que a tradução musical é, ao mesmo tempo, um desafio técnico e uma forma de arte, capaz de recriar experiências e aproximar culturas distintas por meio da linguagem e da música.

REFERÊNCIAS

ACADEMIA INTERNACIONAL DE CINEMA. **História do Cinema:** da sua origem aos dias de hoje. 06 out 2023. Disponível em:

<https://www.aicinema.com.br/historia-do-cinema-da-sua-origem-aos-dias-de-hoje/>. Acesso em: 02 ago. 2025.

BERCHMANS, Tony. **A música do filme:** tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema. 4. ed. São Paulo: Escrituras Editora, 2012.

BISOL, Leda. **Elisão, uma regra variável:** o sândi externo e a ressilabação. Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 35, n. 1, p. 319-330, mar 2000.

BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária.** 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BRITTO, Paulo Henriques. **O tradutor como mediador cultural.** Synergies Brésil, n. esp. 2, p. 135-141, 2010.

DA MATA, Iana Maria Andrade. **Funny Girl:** os bastidores da tradução de um musical. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras – Tradução – Inglês) – Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

DISNEY. **Love Is an Open Door.** Disponível em:

<https://youtu.be/kQDw88hEr2c?si=zX5AxsENaJVJG6J->. Acesso em: 20 set. 2025.

DISNEY BRASIL. **Vejo Uma Porta Abrir.** Disponível em:

<https://youtu.be/78KnNoyYFSk?si=VDKlThg4-7q2FZpj>. Acesso em: 20 set. 2025.

DISNEY. **Let It Go**. Disponível em: <https://youtu.be/L0MK7qz13bU?si=XXwHrHslxSRawtPh>. Acesso em: 20 set. 2025.

DISNEY BRASIL. **Livre Estou**. Disponível em: https://youtu.be/3TkIR4U4seA?si=Z4Fb3AkCrH_DKzB-. Acesso em: 20 set. 2025.

DISNEY. **Do You Want to Build a Snowman?**. Disponível em: https://youtu.be/TeQ_TTyLGMS?si=DqVCnMxGJ5sNnYWU. Acesso em: 20 set. 2025.

DISNEY BRASIL. **Você Quer Brincar na Neve?**. Disponível em: https://youtu.be/LwX5_UpejvU?si=rodIssC9IMxHRFLf. Acesso em: 20 set. 2025.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, Sons, Ritmos**. 13. ed. São Paulo: Ática, 2000.

HIDALGO, Luiza Maria Tormena; BIONDO, Valéria. **Tradução para o teatro musical: os procedimentos tradutórios em Wicked**. Revista Translatio, n. 23, 2022.

LETRAS.MUS.BR. **Do You Want to Build a Snowman?**. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/frozen/do-you-want-to-build-a-snowman/>. Acesso em: 18 set. 2025.

LETRAS.MUS.BR. **Love Is an Open Door**. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/frozen/love-is-an-open-door/>. Acesso em: 18 set. 2025.

LETRAS.MUS.BR. **Let It Go**. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/frozen/let-it-go/>. Acesso em: 18 set. 2025.

LETRAS.MUS.BR. **Livre Estou**. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/frozen/livre-estou/>. Acesso em: 18 set. 2025.

LETRAS.MUS.BR. **Vejo Uma Porta Abrir**. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/frozen/veja-uma-porta-abrir/>. Acesso em: 18 set. 2025.

LETRAS.MUS.BR. **Você Quer Brincar na Neve?**. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/frozen/voce-quer-brincar-na-neve/>. Acesso em: 18 set. 2025.

MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006. (Coleção Campo Imagético).

MARTINEZ, Gandhi. **A prosódia musical: acentuações da letra e melodia**. Eu Compositor, 30 abr 2024. Disponível em: <https://eucompositor.com/a-prosodia-musical-acentuacoes-da-letra-e-melodia/>. Acesso em: 08 ago. 2025.

MCEWAN, Kerry. **Elision**. Disponível em: <https://www.global-english.com/custom/courses/pdf/elision-1.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2025.

MÜHLETHALER, Victor. **Tradução de musicais**. [Palestra]. Translators 101, dez 2022. Plataforma digital.

NORIEGA, Paulo. **A dublagem e seus sincronismos**. 15 set 2017. Disponível em: <http://www.traduzindoadublagem.com/a-dublagem-e-seus-sincronismos/>. Acesso em: 12 ago. 2025.

NORIEGA, Paulo. **As músicas na dublagem (e como fica o tradutor?)**. Traduzindo a Dublagem, 03 nov. 2025. Disponível em: <https://www.traduzindoadublagem.com/as-musicas-na-dublagem/>. Acesso em: 22 fev. 2025.