

E, de repente, todos estavam falando sobre o Bruno: uma análise da tradução da canção de “We don’t talk About Bruno” do filme “Encanto” à luz do “The Pentathlon Principle”

*And suddenly, everyone was talking about Bruno: a song
translation analysis of “We Don’t Talk About Bruno” from the
movie “Encanto” in the light of “The Pentathlon Principle”*

Winicius Nathan Santos NASCIMENTO

Faculdade Facuminas
winicius_nascimento@outlook.com



Resumo: Este artigo propõe uma análise da tradução para o português da canção “We Don’t Talk About Bruno”, escrita por Lin-Manuel Miranda, traduzida para o português brasileiro por Mariana Elizabetsky e que está presente na trilha sonora do filme “Encanto”, da Disney. A metodologia empregada é de abordagem qualitativa, na qual serão analisados excertos da tradução cantável, observando e analisando a tradução de acordo com os critérios descritos por Peter Low em seu “The Pentathlon Principle”. Para isso, nos baseamos nos conceitos teóricos apresentados por Franzon (2008, 2015) e Low (2003, 2017) para falarmos sobre tradução de canção e por Hurtado (2001) e Jakobson (1969) para nortear a classificação dos tipos de tradução. Os resultados obtidos na análise mostram que a tradução cumpre os cinco critérios apontados por Peter Low, apresentando uma representação em português satisfatória e bem produzida da canção original, resultando em sentido semelhante ao do texto-fonte com naturalidade e fluidez.

Palavras-chave: tradução de canção; música; análise de tradução.

Abstract: This article proposes a translation analysis of the song “We Don’t Talk About Bruno” written by Lin-Manuel Miranda, translated into Brazilian Portuguese by Mariana Elizabetsky which is present in the soundtrack of “Encanto”, a Disney movie. The methodology used is of a qualitative approach, in which excerpts from the singable translation will be analyzed, observing and analyzing the translation according to the criteria described by Peter Low in his “The Pentathlon Principle”. For this purpose, we base ourselves on the theoretical framework presented by Franzon (2008, 2015),

Low (2003, 2017) to talk about song translation and Hurtado (2001) and Jakobson (1969), to guide the classification of types of translation. The results obtained in the analysis show us that the translation fulfil the five criteria pointed out by Peter Low, thus presenting a satisfactor and well-produced representation in Portuguese of the original song, resulting in a similar sense of the source text with naturalness and fluidity.

Keywords: song translation; music; translation analysis.

1 INTRODUÇÃO

Vivemos em um período em que as informações se propagam com extrema facilidade por conta dos meios tecnológicos e das plataformas digitais que abrigam diversas mídias. Na véspera do Natal de 2021, a Disney lançou o filme *Encanto* em sua plataforma de streaming Disney+, cativando pessoas de todas as idades desde a sua liberação para que o público pudesse assistir. Dentro da trilha sonora do filme, que serve também como narração e desenrolar da história abordada, nos deparamos com a canção “*We Don’t Talk About Bruno*”, escrita por Lin-Manuel Miranda, que, “ao contrário dos grandes hits anteriores da Disney, como ‘*Let It Go*’ de *Frozen* e ‘*How Far I’ll Go*’ de *Moana*, está longe de ser uma balada pop” (Nolan, 2021, n.p., tradução nossa)¹. Então, o que levou essa canção a obter grande sucesso e popularidade com o público, além de ter chegado ao primeiro lugar da famosa parada de músicas da *Billboard*?

De acordo com Kathleen Nolan (2021, n.p., tradução nossa)², editora do site *American Songwriter*, a canção “inspirou centenas de milhares de vídeos, até mesmo uma *trend* viral no TikTok³. E mesmo que a canção não tenha sido escrita para funcionar sozinha – ou como um single de trabalho –, ela é tão cativante que conhecer o contexto do filme não é necessário para apreciá-la”. Tal afirmação nos remete ao conceito desenvolvido por Murphey (1990) chamado “*song-stuck-in-my-head*”, que é quando uma música fica de certa forma fixada na mente do ouvinte por ser repetitiva ou por ter uma letra fácil, fato que pode ser observado com clareza em “*We Don’t Talk About Bruno*”, que tem um refrão composto por letra e melodia contagiante e repetitiva. E, de repente, todos estavam falando sobre o Bruno.

Todo esse *background* envolvendo a popularização da canção nos fez querer analisar de forma teórica como a tradução cantável foi feita para o português brasileiro, visto que a canção faz parte vital do desenrolar da história do filme. É importante mencionar que a tradução foi feita por Mariana Elizabetsky, que carrega em seu currículo o trabalho como tradutora em diversos filmes.

Tal análise objetiva apontar as escolhas feitas pela tradutora dentro desta tradução, bem como observar quais aspectos foram mantidos ou não com relação à canção em língua inglesa. Vale a pena frisar que não estamos

¹ “Unlike previous Disney mega-hits like *Frozen*’s ‘*Let It Go*’ and *Moana*’s ‘*How Far I’ll Go*,’ ‘*We Don’t Talk About Bruno*’ is far from a pop-inspired ballad” (Nolan, 2021, n.p.).

² “The song inspired hundreds of thousands of videos, and even a viral TikTok trend. Although the song was not written to work as a standalone, it is so catchy that the context is not necessary to enjoy it” (Nolan, 2021, n.p.).

³ O *TikTok* é um aplicativo de mídia para criar e compartilhar vídeos curtos com o uso de músicas e outras ferramentas de edição.

procurando apontar aqui se a tradução é boa ou não, mas sim observar de forma teórica as semelhanças ou diferenças entre o texto de partida – canção em língua inglesa – e o de chegada – tradução em português – e como essas escolhas podem afetar o sentido para um público que não é falante da língua de origem da canção.

Para desenvolvermos a nossa análise, nos baseamos nos conceitos teóricos apresentados por Franzon (2008) e Low (2003, 2017) para falarmos sobre tradução de canção e *singability*; e por Hurtado (2001) e Jakobson (1969) para nortear a classificação dos tipos de tradução, dentre outros.

2 FUNDAMENTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

Para que a análise aqui proposta seja realizada, trabalharemos com duas modalidades da tradução, sendo elas tradução de canção e legendagem. Dentro dessas áreas, serão observados alguns aspectos teóricos que irão construir a nossa análise e, a partir deles, iremos apontar as especificidades dentro da canção “*We Don’t Talk About Bruno*”.

2.1 Tradução de Canção

A tradução de canção diferencia-se dentre os processos tradutórios pelo fato de que nela alguns aspectos precisam ser mantidos para que o produto a ser apresentado alcance um resultado satisfatório, tendo em vista o texto-fonte do qual se origina. Ao colocar lado a lado tradução de canções e tradução de poesias, Nida (1964, p. 177, tradução nossa)⁴ aponta que “o tradutor de poesia tem mais liberdade ao traduzir com relação ao tradutor de canção”, pelo fato de que, ao traduzir uma poesia, o acompanhamento musical não existe, deixando o tradutor livre para realizar suas escolhas. Ao traduzir uma canção, o tradutor tem certas limitações por questões estruturais, como rima, ritmo e métrica.

De acordo com a classificação tradutória feita por Hurtado (2001), tradução de canção faz parte do campo da tradução literária e está categorizada como sendo um texto não especializado, ou seja, que não é produzido para um público específico – como um texto acadêmico –, mas como algo que é escrito para acesso de todos. Quando uma canção é adaptada do seu idioma original para uma segunda língua, seja para a apresentação em teatros, seja para a inclusão na trilha sonora de algum filme, seja para ser gravada por algum artista como sendo uma versão, tal

⁴ “However, the translator of poetry without musical accompaniment is relatively free in comparison with one who must translate a song-poetry set to music” (Nida, 1964, p. 177).

adaptação precisa estar apta para ser cantada seguindo os respectivos padrões da composição primária. Mas quais são os aspectos que precisam ser mantidos com relação ao trabalho original para que se possa alcançar um nível de excelência ao ponto de o público receber aquela canção tão bem quanto a original?

No início do seu artigo “*Choices in Song Translation: Singability in Print, Subtitles and Sung Performance*”, Franzon (2008, p. 376, tradução nossa)⁵ aponta que “tradução de canção é uma segunda versão de uma canção original que permite que os princípios essenciais de música, letra e performance cantada sejam reproduzidos numa língua alvo”, ou seja, de acordo com o autor, esses três aspectos básicos precisam ser observados no momento da tradução, para que, quando trabalhados em conjunto, possam entregar uma tradução que soe como a canção original.

2.1.1 The Pentathlon Principle

Trazendo um olhar um pouco mais complexo sobre tradução de canção, Peter Low (2003) apresenta o que é chamado de “*The Pentathlon Principle*”, no qual são apontados cinco critérios que um tradutor deve seguir para que a tradução de canção alcance um resultado satisfatório, sendo eles: sentido (*sense*), naturalidade (*naturalness*), ritmo (*rythm*), rima (*rhyme*) e cantabilidade (*singability*).

Para entendermos de forma mais clara e objetiva o funcionamento dos critérios apresentados por Low (2003), iremos explicar de forma breve cada um deles a seguir.

2.1.1.1 Sentido (Sense)

O primeiro critério diz respeito ao sentido geral do texto-fonte – nesse caso, a letra da canção – que será traduzido, e é nesse ponto que o tradutor deve se perguntar: o efeito causado na tradução preserva o sentido e sensações criados no texto-fonte? Para que tal pergunta seja respondida, é necessário que o responsável pela tradução conheça o material que será traduzido, de forma que o seu sentido fique claro. Low (2017) descreve esse critério como sendo a precisão semântica neste tipo de tradução, isto é, o ponto no qual o tradutor irá escolher o vocabulário necessário para que o resultado preserve o sentido intencionado pelo compositor da canção. Sobre tal ponto, o autor afirma que, “dessa forma, para tais traduções, o

⁵ “song translation is a second version of a source song that allows the song’s essential values of musica, lyrics and sung performance to be reproduced in a target language” (Franzon, 2008, p. 376).

sentido pode ser transferido de forma aceitável, através de escolhas que são imprecisas, como por exemplo, sinônimos próximos, superordenados e etc.” (Low, 2017, p. 87, tradução nossa)⁶. Para tanto, é preciso que o tradutor lembre-se de que o resultado será uma canção, fazendo escolhas de vocabulário que atendam tanto aos outros critérios musicais quanto ao sentido original do texto, pois “algumas pessoas criam textos que se encaixam perfeitamente à melodia, mas sem relação semântica nenhuma com a letra original, e isso não é tradução” (Rocha, 2013, p. 54).

2.1.1.2 Naturalidade (Naturalness)

O segundo critério é descrito pelo autor como sendo a parte estilística da tradução. É neste ponto que o tradutor deve certificar-se de que a canção soa o mais natural possível, passando ao ouvinte a “falsa sensação” de que a canção traduzida é a original. Sobre tal tópico, Rocha (2013) aponta que:

uso de palavras pouco utilizadas no cotidiano, com significado complexo, que possuem mais de um sentido ou que sugerem dubiedade na interpretação, também podem afetar negativamente uma tradução de canção. O tradutor deve evitá-las para que o texto vocal soe o mais natural possível (Rocha, 2013, p. 51).

Low (2017, p. 88, tradução nossa)⁷ argumenta que “traduções que soam como traduzidas – chamadas às vezes de traduções óbvias – não funcionam devidamente em performances”, e tal fato se dá pelas escolhas lexicais e/ou sintáticas que são feitas no momento da tradução, bem como pelas expressões utilizadas pelo tradutor.

2.1.1.3 Ritmo (Rhythm)

Para tal critério, é importante frisar que “o que importa aqui é o ritmo da música, não o ritmo das palavras faladas” (Low, 2017, p. 95, tradução nossa)⁸. É neste ponto que a tradução da letra da canção precisa estar em conjunto com a sua melodia, sendo observado se a métrica está sendo obedecida, bem como a pronúncia das palavras – o que é diferente do ritmo. Toda canção tem sua própria melodia e a letra que ali é colocada é regida pela métrica. Para que cada palavra seja pronunciada corretamente dentro

⁶ “For such translations, therefore, sense may be acceptably transferred through choices which are imprecise, such as near-synonyms, superordinates etc.” (Low, 2017, p. 87).

⁷ “Translations which sound translated – sometimes called “overt” translations – do not work properly in performance” (Low, 2017, p. 88).

⁸ “What matters here is the rhythm of the music [...] It is not the rhythm of the spoken words” (Low, 2017, p. 95).

do ritmo, portanto, é importante que o tradutor preserve a métrica da canção original em relação à melodia e ao seu número de sílabas, respeitando a duração das notas e a pronúncia original das palavras, para que as sílabas não soem de forma errada, ou seja, acentuadas em lugares em que não deveriam. Uma observação feita por Low (2003) quanto à obediência da métrica é de que “o melhor lugar para adicionar uma sílaba é em um melisma, e o melhor lugar para omiti-la é em uma nota repetida, pelo fato de que tais métodos alteram o ritmo sem destruir a melodia” (Low, 2003, p. 97, tradução nossa)⁹.

2.1.1.4 Rima (Rhyme)

O quarto critério é sobre o esquema de rimas na tradução. A respeito disso, o autor aponta que não há regras que digam que o esquema de rimas deve ser mantido ou replicado na tradução, portanto, nesse ponto o tradutor tem total liberdade para explorar onde e como o esquema de rimas melhor funciona dentro da tradução da canção, usando “uma rima próxima, ou realocando-a em outro lugar na canção, bem como rearranjando todo o esquema rímico original. Flexibilidade é essencial quando se trata de rima em tradução de canção” (Rocha, 2013, p. 53).

2.1.1.5 Cantabilidade (Singability)

O autor aponta este critério como sendo a “facilidade relativa de vocalização” (Low, 2017, p. 90, tradução nossa)¹⁰ através das questões físicas do corpo envolvidas no ato de cantar, como a abertura da boca, o uso da garganta, dos pulmões e cordas vocais, bem como a respiração, articulação e dinâmica da performance, trazendo uma visão mais baseada em conceitos fonéticos. Low (2008) ainda aponta quatro dicas para se alcançar a cantabilidade de uma tradução, sendo elas: sílabas abertas ao final das frases (formadas por consoante + vogal); evitar um aglomerado de consoantes; poupar o uso de consoantes plosivas; e dar uma atenção maior as vogais. Tais apontamentos tornam a tradução fácil de ser performada, uma vez que a intenção desse tipo de tradução é que ela seja apresentada ou gravada para um determinado público. Portanto, para Low (2003), tal critério será “melhor avaliado por alguém que cante” (p. 93, tradução nossa)¹¹, visto que a tradução ideal provocará a mesma sensação, quando cantada, que a canção original é capaz de oferecer, no sentido de articulação dos aparelhos

⁹ “the best place to add a syllable is on a melisma, and the best place to omit a syllable is on a repeated note, because those methods alter rhythm without destroying melody” (Low, 2003, p. 97).

¹⁰ “The term “Singability” is used here to mean relative ease of vocalization” (Low, 2017, p. 90).

¹¹ “It is experienced singers who are the best judges of the singability of a text” (Low, 2003, p. 93).

fonadores no momento da performance. Low (2005, p. 93, tradução nossa)¹² aponta *singability* como sendo o critério que “deve receber alta prioridade nesse tipo de tradução”.

Vistos os critérios e seus conceitos básicos, vamos adentrar a análise da tradução da canção “*We Don’t Talk About Bruno*”, observando os pontos descritos acima e como eles funcionam dentro da tradução.

3 ANÁLISE

Para essa análise, observamos a canção de forma geral, apontando alguns excertos que exemplifiquem as observações propostas, enfatizando os pontos que referenciam os critérios indicados por Peter Low no “*The Pentathlon Principle*”. O texto foi dividido em blocos, nos quais observamos cada um dos critérios dentro da tradução como um todo.

Antes de observarmos a letra da tradução, é preciso apontarmos alguns aspectos da canção original. “*We Don’t Talk About Bruno*” é composta por diversos solistas que, juntos, contam uma história em forma de diálogo com o ouvinte, e respondem à questão levantada pela personagem Mirabel sobre o motivo deles não falarem sobre Bruno, o seu tio, que há muito tempo não é visto. Dentro da canção, os personagens Félix, Pepa, Dolores, Camilo, Isabela e moradores da cidade cantam histórias de profecias feitas por Bruno, para que Mirabel entenda todo o horror que gira em torno do nome sobre o qual ela tanto quer saber.

Em diversos pontos, a canção soa como se estivesse sendo falada, como nos versos de Félix e Pepa, nos quais existe um jogo de palavras que se assemelha a uma conversa em que um repete ou completa o que o outro está dizendo, quase como uma forma de afirmação; e no primeiro verso cantado por Dolores, que é basicamente um rap em que a personagem conta sua experiência com Bruno. Os motivos para que Mirabel não continue a sua busca pela história de seu tio parecem crescer mais a cada verso da canção, culminando, no final, com todos a cantar simultaneamente as suas histórias, enfatizando para a personagem os pontos de vista pelos quais Bruno é visto pelos seus parentes e pelos moradores da cidade. Nessa parte da canção, é usada uma técnica vocal chamada *madrigal*, que consiste em várias vozes cantando ao mesmo tempo em diversas melodias diferentes que combinam com o campo harmônico da canção – curiosamente, Madrigal é também o sobrenome da família de Bruno. Tal ação provoca um sentimento de incerteza em Mirabel, que termina a canção dizendo “eu não sei porque eu falei sobre o Bruno”.

¹² “it must receive top priority in this type of translation” (Low, 2005, p. 93).

3.1 Sentido e Naturalidade (Sense and Naturalness)

Ao analisar a tradução para o português, foi possível constatar que a tradutora manteve em todos os aspectos o sentido original da canção em inglês, bem como os jogos de diálogos que existem ao longo da letra. Algumas mudanças de escolha lexical foram observadas, mas que não interferem no sentido do texto, a exemplo do verso cantado pelos personagens Félix e Pepa, no qual fazem uma brincadeira com os pronomes “my” e “our” ao se referir ao seu casamento na frase “*it was my wedding day, it was our wedding day*”; na tradução de canção, é substituída pela frase “íamos nos casar”, sendo repetida por ambos os personagens, fazendo com que esse jogo de “meu-nosso”, que traz esse lado cômico para o trecho, seja perdido na tradução. Outro ponto percebido é a mudança do tempo verbal na frase “*we were getting ready*”, que na tradução de canção se transformou em “tudo estava pronto”, mudando o sentido da letra original, que nos traz a ideia de que o casal estava se preparando para o casamento quando ocorreram os fatos que serão descritos nos versos que virão a seguir na letra, e não que já estavam com tudo pronto.

Quando traduzidos de volta para o inglês de forma literal, é possível notar que alguns versos da música soam mais adaptados do que outros com relação à letra original da canção, como o verso cantado pelo personagem Camilo e pela personagem Dolores, visto a seguir:

Quadro 1 — Excerto do verso do personagem Camilo

Texto original / Tradução cantável	Transliteração
A seven foot-frame	
Ser abismal	A giant being
Rats along his back	
Vive no porão	Live in the basement
When he calls your name	
Se chamado o tal	If the one is called
It all fades to black	
Verás o apagão	You will see the blackout
Yeah, he sees your dreams	
Quando for dormir	When you go to sleep
And feasts on your screams	
Vai te consumir	It will consume you

Fonte: Nascimento (2022).

Na letra original, temos uma descrição precisa de como é o Bruno, incluindo a sua altura e a sua aparência medonha que é representada pela frase “*rats along his back*”, indicando que tais animais vivem sempre o

acompanhando. Na tradução para o português, a tradutora optou por adaptar tais características para um sentido mais amplo, trazendo para o ouvinte uma descrição mais geral baseada também no ambiente em que o personagem vive, que é o porão.

Tal verso foi comentado pela tradutora Mariana Elizabesty em entrevista, na qual ela explicita que:

Esse foi um trecho bem difícil de fazer, porque eu sempre tento de cara deixar o mais próximo do original, só que eu não estava conseguindo chegar nessa coisa da altura dele, a coisa dos ratos seria super legal ter colocado porque aparece muito no filme, mas muitas vezes num momento como esse eu acabo fazendo um trabalho de trás pra frente, porque o final dessa parte é muito importante, que ele fala *“when he calls your name, it all fades to black”*, essa é a ideia, né? [...] Então quando eu cheguei que eu queria colocar essa coisa de “verás um apagão” como se fosse uma profecia, aí eu já fui pra “ão” e aí cheguei no “porão”, o *“when he calls your name”* eu até fiz uma inversão, porque ali é como se quando o Bruno chamasse o nome da pessoa, essa pessoa veria um preto, né? Aí eu mudei como se ele fosse o Voldemort, com um nome impronunciável. Eu dei uma invertida, mas acho que ainda precisava ficar sinistro, precisava trazer um ar de sinistro, porque ele é um personagem que de cara você acha sinistro. Daí cheguei em apagão, cheguei em tal e aí depois eu vi que seria porão, você vai indo de trás pra frente que às vezes fica até mais fácil (entrevista, 17 de agosto de 2022).

Logo abaixo, temos um excerto de parte do verso cantado por Dolores, no qual também podemos observar algumas decisões tomadas pela tradutora com o intuito de adaptar a letra original sem que o sentido original se perdesse.

Quadro 2 — Excerto do verso da personagem Dolores

Texto original / Tradução cantável	Transliteração
It's heavy lift, with a gift so humbling	
Bruno com seu dom foi nos assustando	Bruno was scaring us with his gift
Always left Abuela and the Family fumbling	
Toda a família foi aos poucos pirando	The whole Family was slowly freaking out
Grappling with prophecies they couldn't understand	
Nossas profecias tão difíceis de entender	Our prophecies so hard to understand
Do you understand?	
Dá pra entender?	Can you understand?

Fonte: Nascimento (2022).

Aqui, é possível observar que, mais uma vez, a estratégia da tradutora foi de representar o contexto geral da frase, uma vez que palavras específicas como “*Abuela*” foram deixadas de fora na tradução, ficando apenas as partes que se referiam à família como um todo. Tal estratégia pode ser percebida também com alguns adjetivos, como “*grappling*”, que traz na letra original um sentido de que a família lutava muito para conseguir entender as profecias de Bruno. Também pode ser observada na mudança mais significativa deste verso: a frase “*it’s a heavy lift, with a gift so humbling*”, que, em uma tradução literal, seria algo como “é uma carga pesada, para um dom tão humilde”, trazendo a ideia de que, apesar de ser um dom que deveria servir para ajudar as pessoas e a família, tudo acabou se tornando um fardo, uma vez que ninguém conseguia entender tais profecias.

Levando em consideração a letra da canção como uma espécie de poema, podemos trazer os apontamentos de Britto (2012) quanto a esta modalidade de tradução, quando o autor cita que:

[...] no poema, tudo, em princípio pode ser significativo, cabe ao tradutor determinar, para cada poema, quais são os elementos mais relevantes, que portanto devem necessariamente ser recriados na tradução e quais são menos importantes e podem ser sacrificados, pois como já vimos, todo ato de tradução implica perdas (Britto, 2012, p. 120).

Ao analisar o excerto do Quadro 2, é possível perceber que tais escolhas por parte da tradutora não interferiram no contexto geral da canção original, uma vez que as escolhas de elementos a serem mantidos não influenciaram de forma que a canção perdesse o seu propósito. Portanto, mesmo que o sentido mude na tradução, o efeito criado na canção em língua inglesa permanece.

Tratando-se da naturalidade da tradução, caso o ouvinte não conheça a versão original e nem tenha ciência de que é uma canção produzida originalmente em inglês, pode-se facilmente ser pensado que foi composta em português. Existem diversos elementos sonoros na composição original que fazem parte da letra, como o uso de onomatopeia durante o primeiro verso cantado pela personagem Dolores durante a frase “*I associate him with the sound of falling sand*”, que é precedida tanto na letra quanto na canção pelo som de “*tss, tss, tss*” representando o som das areias caindo, como descrito pela personagem em seu verso. Outro fator que vale a pena ser mencionado com relação à naturalidade da tradução é o uso de algumas expressões que a deixam mais fluida e mais próxima de produções escritas em português.

3.2 Ritmo e Rima (Rhythm and Rhyme)

Assim como apontado por Low (2017) e já mencionado aqui neste artigo, “o que importa aqui é o ritmo da música, não o ritmo das palavras faladas” (Low, 2017, p. 95, tradução nossa)¹³, portanto, analisaremos aqui como a tradução se adequa ao ritmo (ou melodia) da canção original. Com relação a isso, o ritmo empregado na canção é composto por diversas variações que ocorrem conforme os personagens cantam os seus versos, mudando a métrica de acordo com o estilo que é empregado na narração cantada de cada um. Foi observado que não existem adições ou subtrações à métrica da canção, uma vez que todas as frases traduzidas se adequam perfeitamente à métrica original e à forma como é cantada na versão em inglês. Até mesmo as partes que soam como improvisos vocais foram traduzidas e adicionadas à canção, uma vez que também fazem parte da letra e da narrativa da história. No quadro a seguir, podemos ver um dos exemplos com relação à métrica da letra na canção original – aqui representada na coluna “NS”, que significa número de sílabas –, e como tal critério se desenvolve na letra traduzida.

Para alcançar a métrica da canção, usamos o método da contagem de sílabas, como na frase inicial do verso “*it/ was/ my/ we/ dding/ day*”, na qual temos contamos seis sílabas dentro da métrica cantada, divididas aqui pelas barras e no quadro de cotejo organizada através do número de sílabas.

Quadro 3 — Excerto do verso dos personagens Felix e Pepa

Texto original / Tradução cantável	NS	Transliteração
It was my wedding day	6	
Íamos nos casar	6	We were going to get married
It was our wedding day	6	
Íamos nos casar	6	We were going to get married
We were getting ready, and there wasn't no clouds in the sky	15	
Tudo estava pronto, não havia uma nuvem no céu	15	Everything was ready, there wasn't a cloud in the sky
No clouds allowed in the sky	7	
Nada de nuvens no céu	7	No clouds in the sky

Fonte: Nascimento (2022).

¹³ “What matters here is the rhythm of the music [...] It is not the rhythm of the spoken words” (Low, 2017, p. 95).

Aqui podemos perceber que a tradutora manteve assertividade na métrica da canção neste verso, e tal fato se desenrola por toda a tradução, como foi apontado anteriormente, fazendo com que soe exatamente como na gravação original em termos da forma como a tradução é cantada.

Se tratando disso, a tradutora chama atenção para como a letra funciona dentro da canção, principalmente as tônicas das palavras no momento certo dentro ritmo, afirmando que:

Quando a gente está contando uma história que é o caso das músicas inseridas dentro de uma narrativa, como é o caso de um filme, uma série ou uma peça musical, em geral aquelas músicas não são músicas que as pessoas já conhecem, elas estão talvez ouvindo pela primeira vez. E o que está sendo cantado é texto, é história, a música está empurrando a história pra frente, então tem informações ali que são importantes para você continuar ligado naquela história. Uma vez que a gente põe as palavras fora de prosódia a pessoa fica tentando decodificar na cabeça dela o que foi dito e já perde o próximo verso e nisso ela vai perdendo a história, então, a prosódia é uma coisa muito importante e eu procuro sempre seguir à risca, pois ela vai dar a inteligibilidade para a letra (entrevista, 17 de agosto de 2022).

Sobre o esquema de rimas adotado na tradução, foi possível identificar que a tradutora manteve, durante toda a canção, rimas em todos os versos. Foi possível perceber que a tradutora teve um cuidado especial com as rimas da letra na tradução, sendo afirmado por ela que:

É muito raro mexer nas rimas, é um desrespeito com o compositor original que fez o esquema de rimas, você tem que manter [...] não vai ser na primeira ideia, talvez seja na décima quinta, é quase um caça tesouros, um quebra cabeça, mas eu gosto do desafio (entrevista, 17 de agosto de 2022).

Em sua maioria, as rimas são bem semelhantes com as que existem na letra original, mas organizadas de acordo com o que foi construído para a versão em português, como podemos ver no exemplo abaixo:

Quadro 4 — Excerto do verso dos personagens Felix e Pepa

Texto original	Tradução
<i>Bruno says, "it looks like rain"</i>	Bruno diz que vai chover
<i>Why did he tells us?</i>	E advinha?
<i>In doing som he floods my brain</i>	E eu começo a me perder
<i>Abuela, get the ubrella</i>	Abuela, pega a sombrinha
<i>Married in a Hurricane</i>	Já começa a escurecer
<i>What a joyous day...</i>	Foi a perfeição,
<i>But anyway</i>	Mas desde então

Fonte: Nascimento (2022).

No trecho acima, vemos na letra original o seguinte esquema de rimas: ABABACC, sendo que as frases com rima A terminam com um som de /ɪn/ - *rain, brain, hurricane* -, as com B terminam com som de /əs/ - *us, umbrellas* -, e as com C terminam com som de /eɪ/ - *day, anyway*. Na tradução, percebemos que essas rimas são replicadas exatamente de acordo com esquema da letra original, seguindo a ordem de ABABACC, rimando “chover, perder e escurecer” (A), “adivinha com sombrinha” (B) e “perfeição com então” (C). Tais escolhas fazem com que a tradução soe o mais parecido possível com o original, além de tornar a letra poética e fluida para ser cantada com um bom esquema de rimas.

3.3 Cantabilidade (Singability)

Analisando todos os critérios anteriores, podemos observar como cada um deles se conectam e contribuem para que a tradução se torne o mais cantável possível, chegando ao último ponto da nossa análise. Em nenhum momento da performance dos cantores no registro em áudio da música foi possível perceber dificuldades ou frases que soassem difíceis demais para serem cantadas, nem mesmo durante as partes mais rápidas – como no rap da personagem Dolores –, e nem nas partes em que vários versos são cantados simultaneamente, o que nos faz perceber que todos os critérios – sentido, naturalidade, rima e ritmo – são respeitados e levados em consideração, ainda que inconscientemente. O resultado de uma tradução de canção pode ser surpreendentemente bom com relação ao quão cantável ela é.

Foi possível observar um cuidado por parte da tradutora na escolha das palavras que fariam parte da tradução, uma vez que não existem palavras difíceis demais de serem pronunciadas e nem que terminem em sílabas que dificultem a performance do cantor, uma vez que este critério diz respeito totalmente à performance e a como a tradução se adequa a tal momento.

Além disso, o sucesso da tradução, principalmente entre o público infantil, demonstra o quanto a versão em português da canção é bem cantável, pois quando uma criança passa o dia inteiro com a canção na cabeça e não para de cantar, por exemplo, esse é um fator que demonstra a cantabilidade daquela canção na prática, e isso nos remete mais uma vez ao conceito de Murphey (1990), “*song-stuck-in-my-head*”, que trata de quando uma música fica fixada na mente do ouvinte por ser repetitiva ou por ter a letra fácil, algo observado na canção original “*We Don’t Talk About Bruno*”, bem como na tradução em português.

4 CONCLUSÃO

Nos dias de hoje, todos os filmes musicais são traduzidos e, em sua maioria, as canções que compõem sua trilha sonora também são adaptadas para diversas línguas nas quais os filmes são exportados. Dessa forma, é possível observar e identificar uma melhora significativa nas traduções de canção dentro de filmes, as quais, cada vez mais, se tornam mais naturais e condizentes com a cultura do local em que estão sendo inseridas, seja pelo uso de expressões locais, seja pela escolha de vocabulário para tais produções.

Dessa maneira, a tradução para o português da canção “*We Don’t Talk About Bruno*” respeita de forma criteriosa o “*The Pentathlon Principle*”, seguindo a proposta apresentada no material em inglês, apresentando ao público uma versão com os mesmos aspectos que compõem a canção original. É importante ressaltar que a canção faz parte de um filme e não é apenas um material avulso, sendo assim, a letra faz parte do roteiro da história e qualquer desvio de sentido pode comprometer o entendimento da história por parte do público. É importante ressaltar que o foco deste artigo não foi apontar se a tradução da canção é boa ou ruim, mas sim apontar as especificidades dentro dela, de acordo com os princípios apontados por Peter Low, analisando como a tradução se encaixa dentro destes critérios.

Nessa tradução, tanto o sentido quanto os aspectos sonoros – como ritmo, rima e cantabilidade – foram respeitados e replicados de forma com que a canção soe como escrita na nossa língua, fato que representa uma naturalidade e fluidez na letra traduzida. Não foram encontrados aspectos na tradução que comprometessem o enredo da canção, e as mudanças que ocorreram foram feitas de forma criteriosa, sendo, em sua maioria, por escolha de vocabulário e as palavras escolhidas – apesar de serem diferentes das que fazem parte da canção original – mantiveram o sentido geral apresentado nos versos da canção.

REFERÊNCIAS

ENCANTO. Direção: Jared Bush, Byron Howard. Produção: Walt Disney Animation Studios. Estados Unidos: Walt Disney Pictures. 2021. (102 min).

FRANZON, Johan. Choices in Song Translation. **The Translator**, United Kingdom, p. 37-41, 2008.

FRANZON, Johan. Three dimensions of singability. An approach to subtitled and sung translations. In: PRTO, Teresa; CANETTIERI, Paolo; VALENTI, Gianluca (Eds.).

Text and Tune. On the Association of Music and Lyrics in Sung Verse. [s.l.]: Peter Lang, 2015. p. 333-346.

HURTADO, Albir Amparo. **Traducción y Traductología.** Introducción a la Traductología. Madrid: Cátedra, 2001.

JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução. In: JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação.** Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

LOW, Peter. Singable translations of songs. **Perspectives:** Studies in Translatology, United Kingdom, v. 11 - Issue 2, p. 87-103, 2003.

LOW, Peter. The Pentathlon Approach to Translating Songs. In: GORLÉE, Dinda L. (ed.), **Song and Significance:** Virtues and Vices of Vocal Translation. Amsterdam: Brill Academic Publishers, 2005. p. 185-212.

LOW, Peter. **Translating Songs:** Lyrics and Texts. New York: Routledge, 2017.

MIRANDA, Linn-Manuel. We Don't Talk About Bruno. **Encanto:** Original Motion Picture Soundtrack. California: Walt Disney Records, 2021.

MURPHEY, T. The song stuck in my head phenomenon: A melodic din in the LAD? **System**, v. 18, n. 1, p. 53-64, 1990.

NIDA, Eugene A. **Towards a Science of Translating:** With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating. Leiden: Brill, 1964

NOLAN, Kathleen. **Everyone Is Talking About Bruno.** Disponível em: <https://americansongwriter.com/everyone-is-talking-about-we-dont-talk-about-bruno/>. Acesso em 12 fev. 2022.

ROCHA, Natanael Ferreira França. **Olha que coisa mais linda:** As Traduções da Canção Garota de Ipanema em Inglês, Alemão, Francês e Italiano sob a Ótica do Sistema de Transitividade. 2013. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/107610>. Acesso em 19 maio. 2022.

NASCIMENTO, WINICIUS NATHAN SANTOS. E, DE REPENTE, TODOS ESTAVAM FALANDO SOBRE O BRUNO: UMA ANÁLISE DA TRADUÇÃO DA CANÇÃO DE "WE DON'T TALK ABOUT BRUNO" DO FILME "ENCANTO" À LUZ DO "THE PENTATHLON PRINCIPLE". **ENTREPALAVRAS**, FORTALEZA, v. 13, n. 3, E2686, p. 179-194, SET.-DEZ./2023. DOI: 10.22168/2237-6321-32686