Tradução para o Teatro Musical: os Procedimentos Tradutórios em *Wicked*

Luiza Maria Tormena Hidalgo[1]
Valéria Biondo[2]

Resumo:

A pesquisa aborda a importância das escolhas tradutórias para o teatro musical, visto que essa é uma modalidade de entretenimento em crescente expansão no Brasil. Para tanto, foram utilizados os roteiros do espetáculo musical *Wicked* em inglês (composto por Stephen Schwartz com libreto de Winnie Holzman) e em português (versão de Victor Mühlethaler em parceria com Mariana Elisabetsky). Por meio de uma análise comparativa, bibliográfica e documental de trechos da obra, foram discutidos os conceitos de domesticação e estrangeirização de Venuti (2004), o Princípio do Pentatlo de Peter Low (2005) e os Procedimentos Técnicos da Tradução de Barbosa (2020) mais recorrentes nas versões das músicas. Os resultados mostraram que houve uma domesticação, aproximando, assim, o texto original do público-alvo. Em todos os excertos, foi verificado positivamente o Princípio do Pentatlo, o qual pôde ser respeitado devido, principalmente, ao emprego do procedimento tradutório da adaptação. Sem este procedimento, o sentido e talvez até a naturalidade fossem mantidos, porém não haveria a cantabilidade, nem o ritmo, nem as rimas.

Palavras-chave:

Teatro musical; Análise comparativa; Procedimentos tradutórios; *Wicked*.

1. Bacharel em Letras – Tradutor pelo Centro Universitário Sagrado Coração (UNISAGRADO), Bauru-SP, com graduação em andamento no curso de licenciatura em Letras Português e Inglês pelo UNISAGRADO. Durante sua graduação em Letras-Tradutor, desenvolveu uma pesquisa de Iniciação Científica voltada à tradução para o teatro musical (modalidade PIVIC) e seu trabalho de conclusão de curso abordou a tradução para dublagem. E-mail: luhidalgo.br@gmail.com.

2. Possui graduação em Letras Português Inglês pela Universidade do Sagrado Coração (1988) e mestrado em Artes pela Emporia State University, EUA (1995), reconhecido pela Universidade Federal de São Carlos. Atualmente, é professora-assistente do Centro Universitário Sagrado Coração. E-mail: valeriabiondo@uol.com.br.

Abstract:

This research analyzes the importance of translation choices for musical theatre, as it is a growing genre of entertainment in Brazil. Therefore, the scripts of the musical play *Wicked*, both in English (with lyrics by Stephen Schwartz and book by Winnie Holtzman) and in Portuguese (a translation of Victor Mühlethaler in partnership with Mariana Elisabetsky) were used in this study. Through a comparative, bibliographic, and document analysis of the selected excerpts from the scripts, Venuti's (2004) concepts of domestication and foreignization, Peter Low's (2005) Pentathlon Principle, and Barbosa's (2020) most recurrent Technical Translation Procedures in the lyrics' translation were discussed. The results showed a domestication process, thus bringing the original text closer to the target audience. In all the excerpts, the Pentathlon Principle applied, which could be granted mostly due to the use of the translation procedure called Adaptation. Without this procedure, meaning and perhaps even naturality would be maintained, but there would be no singability, neither rhythm nor rhymes.

Keywords:

Musical theater; Comparative analysis; Translation procedures; *Wicked*.

1 Introdução

O teatro no Brasil teve seu início já no século 16, quando os padres jesuítas elaboravam peças teatrais não apenas com o intuito de catequizar os indígenas, mas também "[...] de modelar o nativo brasileiro como mão-de-obra escravizada" (STEVES, 2020, p. 42).

Porém, foi somente no final do século 19, sob influência europeia, que a tradução para o teatro musical surgiu no Brasil. De acordo com o artigo *Breve história do Teatro Musical no Brasil, e compilação de seus títulos,* de Cardoso *et al*. (2016) – o teatro musical no Brasil primeiramente seguiu o modelo do teatro de revista francês (que, devido ao seu caráter crítico, teve seu fim com as censuras impostas pela ditadura militar, 1964-1985) e posteriormente com a adaptação dos musicais da *Broadway* (o primeiro musical adaptado e versionado foi *My Fair Lady,* em 1962).

Segundo Mata (2014, p. 7), as canções desse gênero teatral são criadas para agradar determinado público e, portanto, quando traduzidas para uma língua diferente da língua de partida, tanto as canções quanto os diálogos devem ser adaptados, a fim de que a audiência entenda o desenvolvimento da trama.

Os tradutores, ou versionistas, como são chamados no meio musical os profissionais que se dedicam à "versão cantável da música original" (MATA, 2014, p. 22 *Apud* MONTEIRO, 2018, p. 1), devem então atentar para o aspecto semântico da obra, fazendo uso dos conhecimentos técnicos junto à sensibilidade criativa, com o intuito de recriar a atmosfera musical e as características das falas de cada personagem presentes no original para, assim, provocar o entendimento e as reações esperadas do público.

Sabendo que, nos últimos anos, o teatro musical no Brasil vem crescendo cada vez mais, como explicitado no artigo de Cardoso *et al*. (2016), um estudo voltado a essa área se mostra

relevante em razão da grande apreciação por esses espetáculos, devido à sua natureza dramática unida à música e à dança, e à necessidade da produção de musicais cada vez melhores.

Logo, este estudo teve como objetivo geral analisar e comparar excertos retirados de três músicas do roteiro em inglês do musical *Wicked: The Untold Story of the Witches of Oz* (composto por Stephen Schwartz com libreto de Winnie Holzman e apresentado na *Broadway* em 2003) e de sua tradução para o português brasileiro, *Wicked: A História Não Contada das Bruxas de Oz* (versão por Victor Mühlethaler, em parceria com Mariana Elisabetsky, estreada em 2016, no Teatro Renault de São Paulo), a fim de apontar os procedimentos tradutórios utilizados, bem como a importância das escolhas semânticas e lexicais e seu impacto na atmosfera musical e na caracterização das falas das personagens. Para tanto, nossos objetivos específicos foram: discutir e identificar os procedimentos tradutórios utilizados nos excertos da tradução; analisar as escolhas semânticas e lexicais dos tradutores e como elas impactam na atmosfera musical e na caracterização da fala das personagens do roteiro traduzido; e examinar a existência de outras possibilidades para as traduções dos excertos.

2 Teatro Musical no Brasil

Existem diversos gêneros teatrais que envolvem a musicalidade, como a Ópera, a Opereta Francesa, o Burlesco, o Cabaré Francês, o Cabaré Alemão, o *American Entertainment*, o Musical de *Broadway,* entre outros. Cada qual, de acordo com Steves (2020), com sua importância/influência no cenário mundial.

Voltando-nos ao gênero que foi explorado nesta pesquisa, temos que o conceito de Teatro Musical costuma, por vezes, ser confundido com outros, como o Teatro Musicado, e o Teatro de Revista. O que os difere, segundo Ogando (2016), é que o primeiro, além dos diálogos e das coreografias, possui também canções que são diretamente ligadas à narrativa da história; já o segundo inclui as características de um musical, com exceção das canções – a música está presente, porém, ela não faz parte da narrativa; por fim, o último não é um espetáculo demorado, pelo contrário, é bem rápido e, além de ser considerado do mesmo gênero do Teatro Musicado, devido ao fato de a canção não se conectar à história, é caracterizado como sendo um espetáculo que "[...] passa em revisão os acontecimentos da atualidade de forma cômica" (COLLAÇO; SANTOLLI, 2008, p. 1 *Apud* OGANDO, 2016, p. 25).

No Brasil, o teatro teve sua estreia durante o colonialismo. Ele tinha o intuito de catequizar o povo indígena e torná-lo cativo. Era um teatro de caráter religioso que fazia associações entre os demônios e as divindades indígenas, de modo a, através da imposição do medo, levar os povos nativos a perderem sua singularidade e a se "aproximarem" dos portugueses.

> Um teatro brasileiro, de origem lusitana, com forte influência dos costumes dos índios locais, tanto no aspecto formal quanto no que diz respeito à temática, uma vez que eram tratados assuntos referentes aos demônios e divindades indígenas. Mas não era só: esse teatro, além de ser falado em português e tupi, absorvia também o castelhano. Desse modo, a cena brasileira já nasce plurilinguista e multicultural [...]. (STEVES, 2020, p. 43).

Contudo, foi somente no século 19 que se abriram os caminhos para o Teatro Musical no Brasil sob a influência europeia do Teatro de Revista Francês, com suas "personagens-tipo, a crônica política e a crítica à censura" (STEVES, 2020, p. 56).

A partir de 1929, o teatro brasileiro passou a sofrer grande influência dos Estados Unidos. Isso gerou muita crítica, pois alguns consideravam "[...] nosso teatro musical uma cópia de segunda classe do teatro musical americano" (VENEZIANO, 1991, s.p. *Apud* CARDOSO *et al.*, 2016, p. 31).

Com o final do século 20, mais precisamente em 1962, houve a estreia do primeiro musical adaptado e versionado da Broadway, *My Fair Lady*. A partir de então, cada vez mais musicais estrangeiros foram trazidos para os palcos brasileiros. Tal aumento na produção de musicais pôde ser percebido logo após *My Fair Lady*, visto que "[...] três musicais dos EUA estrearam no Brasil, em consonância com o movimento de contracultura que efervescia no país: *Hair* (1969), *Jesus Cristo Superstar* (1972) e *Godspell* (1974)" (CARDOSO *et al.*, 2016, p. 31).

Segundo Prado (2012, s.p.) *Apud* Cardoso *et al.* (2016, p. 33) "[...] há cerca de quinze anos, o Brasil entrou na rota das superproduções internacionais [...] sendo investidos mais de 60 milhões de reais, através da geração de ao menos 25 mil postos de trabalho [...]", o que demonstra o grande interesse por tais espetáculos, e "[...] a partir de 2010, como opção aos musicais adaptados da Broadway, vem crescendo o número de musicais afeitos a retratar ícones da cultura brasileira" (CARDOSO *et al.*, 2016, p. 34).

Com isso, pode-se afirmar que o interesse por peças musicais, tanto as adaptações estrangeiras quanto as escritas por dramaturgos brasileiros, vem crescendo e adquirindo um público que aprecia cada vez mais essas produções.

3 A Figura do Tradutor

Segundo o raciocínio de Barbosa (2020) em seu livro *Os procedimentos técnicos da tradução*, a tradução não é apenas levar a palavra de uma língua para sua semelhante na outra, pois as palavras são dotadas de sentido e, portanto, a tradução é "[...] uma atividade humana realizada através de estratégias mentais empregadas na tarefa de transferir significados de um código linguístico para outro [...]" (BARBOSA, 2020, p. 11), ou seja, o processo tradutório é realizado a partir da atividade cognitiva humana de passar os sentidos de uma língua para outra.

Além disso, pode-se dizer que a tradução também precisa ser feita considerando o texto em sua totalidade. De acordo com Arrojo (2007), isso ocorre porque é esperado que o tradutor tenha a capacidade de captar os significados das palavras do texto original. Outro teórico que compartilha dessa ideia é Rónai (1981, p. 17) para quem "[...] as palavras não possuem sentido isoladamente, mas dentro de um contexto, e por estarem dentro desse contexto".

Para complementar, Nord (2016), em sua teoria funcionalista, também afirma essa necessidade de o profissional tradutor voltar-se a esses aspectos, incluindo também as situações culturais,

> Para entender se o texto é adequado para a nova situação da cultura alvo, o tradutor tem que considerar os fatores e componentes da situação original. Uma vez que na comunicação escrita, o emissor e o receptor estão geralmente separados no tempo e no espaço, temos que fazer uma distinção entre a situação da produção do texto e aquela da recepção do texto, seja na cultura fonte (CF) ou na cultura alvo (CA). (NORD, 2016, p. 26).

Pode-se afirmar que o tradutor que trabalha com as versões[3] para o teatro musical precisa se preocupar tanto com as situações mencionadas acima como também com a complexidade dessa forma de arte.

> É, assim, muito importante que o tradutor seja não só um leitor/ouvinte atento ao texto a traduzir, como também um ouvinte atento da sua língua em todos os actos de comunicação oral da vida real, desenvolvendo, pela sua análise, competência comunicativa e discursiva suficientes para que os diálogos sejam reproduzidos na língua de chegada (LC) de uma forma natural, de forma a evidenciar, sempre que necessário, os sociolectos e idiolectos próprios dos vários enunciadores/personagens colocados pelo autor em interacção. (GUIMARÃES, 2004, p. 60 *Apud* MATA, 2014, p. 17).

Quanto à tradução para o teatro musical, segundo Bassnett (2003), poucos textos dramatúrgicos foram estudados e como consequência, as abordagens de tradução dos textos narrativos tornam-se o apoio da tradução dos roteiros. Sendo assim, Bassnett (2003, p. 190) afirma que "[...] a leitura de um texto dramático é diferente", ou seja, esses gêneros textuais possuem diferenças significativas o suficiente para que cada um tenha seus próprios métodos de tradução e isso não diminui quando o gênero musical é adicionado.

Desse modo, Monteiro (2018) argumenta que,

> [...] com o tipo de música trabalhada neste estudo, é necessária a total aproximação com o contexto de produção, pois a letra não pode dizer algo que não corresponda ao cenário, ao figurino e, claro, à história da peça. (MONTEIRO, 2018, p. 7).

Staiger (1977, p. 103), em seu livro *Conceitos fundamentais da poética,* observa que "[...] não se pode separar a música de suas palavras de significação". Melodias, letras, métricas, figurinos, cenário, diálogos, voz e gestos, todos estão envolvidos no processo de caracterização das personagens e da atmosfera musical.

O tradutor, ou versionista, portanto, deve atentar para todos os aspectos da trama e não somente às canções e aos diálogos do roteiro.

Ademais, voltando-nos para o foco dessa pesquisa, que é a análise de excertos das músicas de *Wicked*, pode-se acrescentar que,

> A missão do tradutor que trabalha dentro do mercado musical ou de teatro musical é fazer uma versão cantável da música original, independentemente de seu gênero [...]. Assim, o papel do tradutor é criar algo cantável que não mude tanto a ponto de interferir na história a ser contada. (MATA, 2014, p. 22).

Em outras palavras, o versionista precisa criar uma música a partir da música original na língua de partida (LP), trazendo-a para a língua de chegada (LC) de modo que possa ser cantada e manter o sentido geral, original, da cena.

3. Enquanto a tradução é o processo de passar a língua de partida (LP), o inglês, por exemplo, para a língua de chegada (LC), a nossa no caso, a versão seria o processo inverso. Mas, segundo Meinberg, ao esclarecer essa diferença no artigo escrito por Patrícia Lauretti (2015, p. 12) no Jornal da UNICAMP, esse não é o caso em relação às músicas, já que "[...] somente no Brasil, quando se trata de tradução de canções, usa-se a palavra versão. Nos outros países esse processo é tratado como uma tradução".

4 Procedimentos Tradutórios

No processo de versionamento, bem como em outras áreas tradutórias, é preciso levar em consideração alguns aspectos teóricos, os quais, neste estudo, auxiliam na compreensão e análise dos excertos selecionados.

Primeiro, há o aspecto da escolha do versionista entre a domesticação e a estrangeirização. Termos criados e explicados por Venuti (2004) em seu livro *A invisibilidade do tradutor* – enquanto a primeira torna a escrita mais fluida aproximando o leitor do texto, a segunda mantém os estrangeirismos e causa uma leve estranheza. Yang (2010) explica tais conceitos de forma concisa,

> De modo geral, a domesticação designa o tipo de tradução em que um estilo transparente e fluente é adotado para minimizar a estranheza do texto de partida para os leitores do idioma de chegada, enquanto na estrangeirização o texto de chegada é produzido com a quebra de convenções linguísticas ao reter algo do estrangeirismo da língua de partida. (YANG, 2010, p. 1, tradução nossa).[4]

A partir disso, pode-se acrescentar que as versões de música costumam ser mais domesticadas que estrangeirizadas. Segundo Peter Low (2005, p. 185 *Apud* MATA, 2014, p. 22) "[...] a música precisa soar como se tivesse sido escrita na língua alvo, ou seja, precisa ser natural e fluida, sugerindo, assim, uma estratégia de domesticação".

Em seguida, levando em consideração a fala de Meinberg (2015) que afirma que, dentre os vários tipos de tradução, o versionamento de canções é um dos mais desafiadores, há a necessidade de alguns critérios que possam auxiliar durante a tradução ou análise.

Com isso, foi selecionado o "Princípio do Pentatlo", criado por Peter Low (2005), com cinco critérios para a tradução de músicas: *a) Cantabilidade*: a música vertida precisa ser cantável, ou seja, é necessário que haja "[...] a coincidência da quantidade de sílabas poéticas e ênfases em palavras específicas em ambas as letras: a original e a traduzida" (ROCHA, 2013, p. 50); *b) Naturalidade*: ao conter "palavras de fácil pronúncia e inteligibilidade" (ROCHA, 2013, p. 51) a canção fica mais fluida; c) *Ritmo*: "O ritmo musical pode ser entendido como uma sequência de batidas fortes e fracas que se repetem, que são divididas em compassos e organizadas através da métrica e do tempo das notas" (ROCHA, 2013, p. 52); d) *Rima*: existem vários tipos de rimas e elas dão um ar de leveza à canção; além disso, as rimas da LP e da LC não precisam ser idênticas, pois "[...] não existe nenhuma norma que diga que o esquema rímico da canção deva ser replicado na tradução" (ROCHA, 2013, p. 54); e) *Sentido*: verifica se foi mantida a mensagem, a ideia ou o significado de uma canção.

Em terceiro lugar, temos Barbosa (2020) com seus procedimentos tradutórios a partir dos quais um texto pode ser traduzido e estudado. O campo abrangido por eles é bastante variado e, ao compreendê-los, é possível analisar textos de diferentes gêneros.

4. Texto do original: "*Generally speaking, domestication designates the type of translation in which a transparent, fluent style is adopted to minimize the strangeness of the foreign text for target language readers, while foreignization means a target text is produced which deliberately breaks target conventions by retaining something of the foreignness of the original.*" (YANG, 2010, p. 1).

Barbosa (2020) divide seus procedimentos técnicos da tradução em treze itens, classificando-os em quatro categorias: a) Convergência do sistema linguístico do estilo e da realidade extralinguística (diferença mínima): Tradução palavra-por-palavra e Tradução literal; b) Divergência do sistema linguístico – Transposição, Modulação e Equivalência; c) Divergência do estilo – Omissão *vs*. Explicitação, Compensação, Reconstrução de períodos e Melhorias; D) Divergência da realidade extralinguística – Transferência (Estrangeirismo, Transliteração, Aclimatação e Transferência com explicação), Explicação, Decalque e Adaptação.

Dentre tais procedimentos, destacam-se os oito que apareceram ao longo da análise dos excertos: *Tradução palavra-por-palavra:* as palavras dos segmentos textuais são colocadas em uma mesma ordem sintática; Tradução literal: mantém-se a fidelidade semântica dos segmentos, adequando-os à morfossintaxe; *Transposição*: há mudança de categoria gramatical nos termos do segmento textual; *Equivalência*: substituição dos segmentos de uma língua na outra por seu semelhante de mesma função; *Omissão vs. Explicitação*: retirar do texto o que não é necessário ou tornar visível o que for fundamental para o texto; *Compensação*: mudar os recursos estilísticos de lugar quando não é possível que ele seja utilizado em uma determinada parte do texto; *Reconstrução de períodos*: mudar a ordem, juntar ou separar os segmentos para que o texto se adeque às diferentes necessidades linguísticas; *Adaptação*: quando uma situação da língua de partida é trocada pela sua forma equivalente na língua de chegada a fim de que se torne inteligível aos seus falantes.

5 Materiais e Métodos

Este estudo de cunho qualitativo foi desenvolvido mediante o levantamento de dados realizado por meio de pesquisa bibliográfica e documental para melhor investigação dos procedimentos tradutórios e do percurso da história do teatro musical no Brasil e as análises comparativas entre três músicas, mais especificamente as partes de duas personagens, no primeiro ato da peça musical *Wicked: A História Não Contada das Bruxas de Oz*.

Esse espetáculo, baseado no livro de Gregory Maguire (*Wicked: The Life And Times of the Wicked Witch of the West)*, foi adaptado para os palcos da Broadway com músicas compostas pelo conhecido "letrista e compositor do teatro musical americano" (LAST.FM, 2013) Stephen Schwartz e libreto escrito pela "roteirista, atriz e produtora executiva" (ADOROCINEMA, s.d.), Winnie Holzman. Para o palco brasileiro, esse musical foi versionado por Victor Mühlethaler – "diretor, dramaturgo, compositor, letrista e ator" (GENIUS, 2019) formado pela ECA/USP – em parceria com Mariana Elisabetsky – "roteirista tradutora e versionista" (LINKEDIN, s.d.).

Wicked conta a história de Elphaba, uma garota Munchkin que nasceu com pele verde e sofreu preconceito por ser considerada diferente, e sua amizade com Galinda (que depois muda seu nome para Glinda), uma garota popular que ela conhece na Universidade Shiz, além de tratar sobre outros temas desenvolvidos durante a peça: política; a transformação dos conceitos de bondade e maldade, que, de acordo com o *Wicked The Grimmerie* (*WICKED* LLC, 2014), podem variar de acordo com a fala de cada pessoa, bem como o "poder transformador da amizade"[5] (*WICKED*, 2014, p. 180).

5. Em inglês: "*the transformative power of friendship*" (*WICKED* LLC, 2014, p. 180).

As personagens selecionadas para as análises foram Elphaba e Galinda (Glinda), por serem as personagens principais do musical e possuírem mais interações durante as músicas. A partir da definição das personagens, foram escolhidas três músicas a fim de delimitar a quantidade das análises: Ódio (*What is this feeling*) – fala sobre o primeiro encontro nada agradável entre Elphaba e Glinda –, Popular (*Popular*) – nessa música elas já fizeram amizade uma com a outra, e Glinda ajuda Elphaba a mudar e a tornar-se popular – e Venha Ver (*One short day*) – aqui as duas amigas visitam a Cidade das Esmeraldas, um pouco de alegria antes de uma grande mudança em suas vidas.

6 Resultados

Ao todo foram analisadas três músicas do primeiro ato, as quais foram divididas, no total, em dezoito excertos. Foram elas *What is this feeling* (quarta música; "Ódio" na LC; oito excertos), *Popular* (sétima música; "Popular" na LC; seis excertos) e *One Short Day* (nona música; "Venha Ver" na LC; quatro excertos).

A fim de exemplificar os resultados encontrados na pesquisa, trazemos a seguir as análises de três excertos, sendo cada um pertencente a uma das três músicas.

6.1 *What is this feeling* / ódio

Na cena, Galinda e Elphaba estão no quarto de seu dormitório, ambas escrevendo uma carta para suas casas. A música, então, fala sobre o primeiro encontro nada agradável entre as duas colegas de quarto na Universidade Shiz.

Quadro 1: Excerto 5

LP	LC
BOTH Let's just say - I loathe it all! / Ev'ry little trait, however small / Makes my very flesh begin to crawl / With simple utter loathing / There's a strange exhilaration / In such total detestation / It's so pure! So strong! / Though I do admit it came on fast / Still I do believe that it can last / And I will be loathing / Loathing you / My whole life long! [...] GALINDA Well... These things are sent to try us!	GALINDA/ELPHABA Quer saber? É um horror / Tudo que ela faz me causa dor / Dá no corpo inteiro um tremor / E eu só sinto ódio / Uma estranha euforia / A mais pura antipatia / É tão forte em mim / Logo que chegou tirou meu ar / Sinto que isso veio pra ficar / E eu só sinto ódio / Ódio / Que não tem mais fim! [...] GALINDA Bem... São provações da vida...

Fonte 1: *Wicked* LLC (2014) e o *Wicked* Brasil Roteiro (2019).

Neste excerto, que possui quatorze versos, pode-se verificar que foi seguido o Princípio do Pentatlo (LOW, 2003) – há cantabilidade, pois há coincidência de sílabas poéticas em quase todos os versos, além da separação e duração da ênfase de cada termo; há naturalidade, pois os termos são de fácil pronúncia e a fluidez dos versos foi mantida; o ritmo, de acordo com o compasso da música na LP, é mantido; a rima ocorre em diferentes versos (entre os três primeiros; entre o quarto e o décimo – e o décimo primeiro na LC; entre o quinto e o sexto; entre o sétimo e o décimo segundo; e entre o oitavo e o nono); o sentido foi mantido, pois neste excerto as personagens continuam a descrever o que sentem.

Com relação aos procedimentos de Barbosa (2020), pode-se observar que há: nos quatro primeiros versos e no sexto, sétimo, oitavo, nono, décimo e décimo segundo versos, a adaptação, utilizada para trazer os critérios vistos no Princípio do Pentatlo; no quinto verso nota-se uma tradução literal; no décimo primeiro verso, houve a omissão do termo "*you*" da LP, ficando apenas "Ódio" na LC; no décimo terceiro verso houve uma tradução palavra-por-palavra; e observa-se no décimo quarto verso o uso da equivalência da expressão idiomática na LP, "*These things are sent to try us*", para uma de mesma função na LC, "São provações da vida", cujo significado aponta para dificuldades ou desafios que ocorrem na vida de uma pessoa e esta precisa ter/criar forças para superar.

6.2 *Popular* / popular

No quarto do dormitório, Galinda e Elphaba acabaram de passar a noite toda acordadas, compartilhando seus segredos. Nessa música, elas já fizeram amizade uma com a outra, e Galinda ajuda Elphaba a mudar seu estilo, seu modo de agir e a tornar-se popular. Apenas Galinda canta nessa música.

Quadro 2: Excerto 14

LP	LC
GALINDA And tho' you protest / Your disinterest / I know clandestinely / You're gonna grin and bear it / Your new-found popularity-- / [...] You'll be popular / Just not as quite as popular / As me!	GALINDA Lá no fundo eu sei / O que eu te falei / Vai te fazer pensar / Então se prepare / Que eu vou te "popularizar"! / [...] Vai ser popular! / Só não vai tomar o meu / Lugar!

Fonte 2: *Wicked* LLC (2014) e o *Wicked* Brasil Roteiro (2019).

Neste excerto, que possui oito versos, pode-se verificar que foi seguido o Princípio do Pentatlo (LOW, 2003) – há cantabilidade, pois há uma grande coincidência de sílabas poéticas entre cada verso e observa-se que há a separação e duração dos termos para ocorrer a devida ênfase

em cada um; há naturalidade, pois os termos são de fácil pronúncia e a fluidez dos versos foi mantida; o ritmo, de acordo com o compasso da música na LP, é mantido; na LP os versos que rimam entre si são o primeiro com o segundo, o terceiro com o quinto e o sexto com o sétimo, enquanto na LC as rimas se encontram no primeiro com o segundo versos e no terceiro com o quinto, o sexto e o oitavo versos; o sentido foi mantido, pois neste excerto Galinda reafirma a oferta de ajuda a Elphaba, mas diz que ela própria continuará como a mais popular.

Com relação aos procedimentos de Barbosa (2020), pode-se observar que há: no sexto verso uma tradução palavra-por-palavra com a omissão do termo "*You*" (Você) da LP na LC; nos demais versos, nota-se que houve uma adaptação para preservar os critérios estabelecidos pelo Princípio do Pentatlo. Destacamos que, na adaptação do quinto verso da LC, houve uma transposição, visto que o termo "*popularity*" (popularidade) na LP é um substantivo e, na LC, ele tornou-se "popularizar", verbo cuja definição é fazer com que alguém se torne "conhecido e adorado por um grande número de pessoas" (POPULARIZAR, 2020).

6.3 *One short day* / venha ver

Na estação de trem, Elphaba convida Galinda (agora Glinda) para acompanhá-la em uma visita à Cidade das Esmeraldas e ao Mágico de Oz. Aqui elas têm um pouco de alegria antes do grande acontecimento que iria mudar suas vidas.

Quadro 3: Excerto 16

LP	LC
BOTH There are wonders like I've never seen GLINDA It's all grand ELPHABA And it's all green! BOTH I think we've found the place where we belong! / I wanna be / In this hoi polloi	GLINDA/ELPHABA É perfeita sem tirar nem pôr GLINDA Tem glamour! ELPHABA Tem minha cor! GLINDA/ELPHABA Eu acho que encontrei o meu lugar / Eu quero estar / Nessa multidão

Fonte 3: *Wicked* LLC (2014) e o *Wicked* Brasil Roteiro (2019).

Neste excerto, que possui seis versos, pode-se verificar que foi seguido o Princípio do Pentatlo (LOW, 2003) – há cantabilidade, pois, mesmo com diferentes números de sílabas poéticas entre alguns dos versos, observa-se que a ênfase dos termos depende mais de sua separação e duração; há naturalidade, pois os termos são de fácil pronúncia e a fluidez dos versos foi mantida; o ritmo, de acordo com o compasso da música na LP, é mantido; sobre as rimas destacamos que na LP observa-se apenas uma (entre o primeiro e o terceiro versos), enquanto na LC existem duas rimas (entre o primeiro verso e o terceiro, e entre o quarto e o quinto); o sentido foi mantido, pois neste excerto Galinda e Elphaba continuam a expressar sua admiração para com a Cidade das Esmeraldas.

Com relação aos procedimentos de Barbosa (2020), pode-se observar que há: nos três primeiros versos, a adaptação para preservar o sentido da música, e destacamos que, no terceiro verso, ela ocorreu por metonímia, substituindo a cor verde ("*green*") por sua forma mais generalizada ("cor"); no quarto verso, houve uma tradução literal com a substituição do "*we*" ("nós"), primeira pessoa do plural, da LP por "eu", primeira pessoa do singular, na LC; e nos dois últimos versos houve a tradução palavra-por-palavra. Destacamos que no sexto verso o termo "'*hoi polloi*' é uma transliteração do grego para 'os muitos'"[6] (HOI POLLOI, 2020), um substantivo no plural que significa multidão.

7 Discussão dos Resultados

A fim de que obtivéssemos resultados adequados, foi necessária a delimitação do objeto de estudo selecionado. Para tanto, optamos por trabalhar apenas com as duas personagens principais, Elphaba e Galinda, em três músicas do primeiro ato. As músicas foram selecionadas com base na interação e amizade das personagens, bem como por preferência pessoal.

Além disso, para analisar apenas as partes das personagens escolhidas, foi necessário excluir as partes faladas, o coro dos "estudantes de Shiz", o coro dos "cidadãos de Oz", e a parte em que as personagens principais e o coro cantam juntos.

De modo geral, pode-se perceber, com a análise das músicas, que houve uma domesticação, aproximando, assim, o texto do público-alvo, visto que não houve qualquer transferência da LP para a LC, e deixando-o mais natural ao público.

Em todos os excertos, foi verificada a manutenção do Princípio do Pentatlo, o qual pôde ser respeitado devido, principalmente, ao Procedimento Técnico de Tradução chamado Adaptação (BARBOSA, 2020). Sem esse procedimento, o Sentido e talvez até a Naturalidade fossem mantidos, porém não haveria a Cantabilidade, nem o Ritmo nem as Rimas.

Tendo esses fatores em vista, os resultados foram considerados bastante positivos, pois foi mantido o impacto na atmosfera musical e na caracterização das falas/cantos das personagens.

8 Considerações Finais

Diante do que apresentamos nas nossas análises, os objetivos estabelecidos foram realizados em sua totalidade. Apesar do desafio em se encontrar materiais de estudo voltados especificamente à tradução/versão de musicais, os recursos obtidos permitiram trazer a questão do teatro musical no Brasil e também subsidiaram a análise dos procedimentos tradutórios dos excertos.

Desse modo, espera-se que os resultados deste estudo causem impacto positivo no cenário do versionamento de musicais no Brasil, auxiliando o trabalho do tradutor/versionista, subsidiando estudos mais aprofundados referentes a esta área que se encontra em constante expansão, bem como propiciando a criação de mais métodos, técnicas e procedimentos tradutórios, ou outros tipos de análises, como as de cunho fonético e fonológico voltadas aos processos de versionamento.

6. Em inglês: *hoi polloi* is a transliteration of the Greek for "the many" (HOI POLLOI, 2020).

Referências

ADOROCINEMA. *Winnie Holzman*. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-111537/>. Acesso em: 8 jul. 2020.

ARROJO, Rosemary. *Oficina de Tradução*: a teoria na prática. 5. ed. São Paulo: Ática, 2007.

BARBOSA, Heloísa Gonçalves. *Procedimentos Técnicos da Tradução*: uma Nova Proposta. 2. ed. Campinas: Pontes, 2020.

BASSNETT, Susan. *Estudos de Tradução*: fundamentos de uma disciplina. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

CARDOSO, Adriana Barea; FERNANDES, Angelo José; CARDOSO FILHO. Cassio. Breve história do teatro musical no Brasil, e compilação de seus títulos. *Revista Hoodie*, Goiânia, v. 16, 209p., n. 1, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/42982/21533>. Acesso em: 15 mar. 2019.

GENIUS MEDIA GROUP INC. Victor Mühletaler. Disponível em: <https://genius.com/artists/Victor-muhlethaler>. Acesso em: 8 jul. 2020.

HOI POLLOI. *In*: *DICIO*, Merriam-Webster. 2020. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/hoi%20polloi>. Acesso em: 08 ago. 2020.

LAST. FM. *Stephen Schwartz*: Biografia. Disponível em: <https://www.last.fm/pt/music/Stephen+Schwartz/+wiki>. Acesso em: 8 jul. 2020.

LAURETTI, Patrícia. No compasso do versionista. *Jornal da Unicamp*, Campinas, n. 366, p. 12, 2015. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/ju/636/no-compasso-do-versionista>. Acesso em: 21 out. 2019.

LINKEDIN. *Mariana Elisabetsky*. Disponível em: <https://www.linkedin.com/in/mariana-elisabetsky-a01918192/?originalSubdomain=br>. Acesso em: 8 jul. 2020.

LOW, Peter. Singable translations of songs. *Perspectives*, v. 11, n. 2, 2003a. p. 87-103.

MATA, Iana Maria Andrade. *Funny Girl:* Bastidores da Tradução de um Teatro Musical. 2014. 57f. Trabalho de Conclusão de Curso (TCC). Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

MEINBERG, Adriana Fiuza. *Tradução e música*: versões cantáveis de canções populares. Orientadora Maria Viviane do Amaral Veras. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, SP, 2015.

MONTEIRO, Maira Cristina Pompílio Batista. *Memory e as faces da tradução para o teatro musical*. 2018. 21f. Trabalho de Conclusão de Curso (TCC). Universidade do Sagrado Coração, Bauru, São Paulo, 2018.

NORD, Christiane. *Análise textual em tradução*: bases teóricas, métodos e aplicação didática. Coordenação da tradução e adaptação de Meta Elisabeth Zipser. 1. ed. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/186875/An%C3%A1lise%20Textual%20em%20Tradu%C3%A7%C3%A3o.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 8 mar. 2019.

OGANDO, Suellen. *O que é o teatro musical*: uma perspectiva da história do teatro musical, origens, influência. *Broadway*, *West End* e Brasil. 1. ed. São Paulo: Giostri, 2016.

POPULARIZAR. *In*: *DICIO*, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2020. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/popularizar/>. Acesso em: 07 ago. 2020.

ROCHA, Natanael Ferreira França. *Olha que coisa mais linda*: às traduções da canção 'Garota de Ipanema' em Inglês, Alemão, Francês e Italiano sob a ótica do sistema de transitividade. Orientador Lincoln Paulo Fernandes. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução – Florianópolis, SC, 2013.

RÓNAI, Paulo. *A Tradução Vivida*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977. Tradução de Celeste Aída Galeão. Disponível em: <http://www.eduardoguerreirolosso.com/Emil-Staiger-Conceitos-Fundamentais-Da-Poetica.pdf>. Acesso em: 29 mar. 2019.

STEVES, Gerson. *A Broadway não é aqui*: Panorama do Teatro Musical no Brasil. 2. ed. São Paulo: Giostri, 2020.

TIME FOR FUN. *Wicked*: a história não contada das bruxas de Oz. Transcrito por Filipe de Coelho. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/367714305/Wicked-Brasil-Roteiro>. Acesso em: 19 dez. 2018.

VENUTI, Lawrence. *The translator's invisibility*: a history of translation. London: Routledge, 1995.

WICKED BRASIL ROTEIRO. *Wicked*: a história não contada das bruxas de Oz. Versão brasileira, transcrita por Filipe de Coelho. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/367714305/Wicked-Brasil-Roteiro>. Acesso em: 26 fev. 2019.

WICKED L. L. C. *Wicked the Grimmerie*. 1. ed. Nova Iorque: Hachette Books, 2014.

YANG, Wenfen. Brief study on domestication and foreignization in translation. *Journal of Language Teaching and Research*: Manufactured in Finland, v. 1, n. 1, p 77-80, 2010. Disponível em: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.472.1452&rep=rep1&type=pdf>. Acesso em: 15 set. 2020.