



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO**

**IGOR PEREIRA RIBEIRO DOS SANTOS**

**TRADUÇÃO DE MUSICAIS: O PRINCÍPIO DO PENTATLO DE LOW NA VERSÃO  
BRASILEIRA DA CANÇÃO *BELLE*, DO FILME *A BELA E A FERA***

**FORTALEZA**

**2020**

IGOR PEREIRA RIBEIRO DOS SANTOS

TRADUÇÃO DE MUSICAIS: O PRINCÍPIO DO PENTATLO DE LOW NA VERSÃO  
BRASILEIRA DA CANÇÃO *BELLE*, DO FILME *A BELA E A FERA*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução.

Área de Concentração: Processos de Retextualização.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Ferreira da Silva.

FORTALEZA

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

- D762t Dos Santos, Igor Pereira Ribeiro.  
Tradução de musicais : o Princípio do Pentatlo de Low na versão brasileira da canção Belle, do filme A Bela e a Fera / Igor Pereira Ribeiro Dos Santos. – 2020.  
138 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Fortaleza, 2020.  
Orientação: Prof. Dr. Rafael Ferreira da Silva.
1. Estudos da Tradução. 2. Tradução de Músicas. 3. Tradução de Musicais. I. Título.

CDD 418.02

---

IGOR PEREIRA RIBEIRO DOS SANTOS

TRADUÇÃO DE MUSICAIS: O PRINCÍPIO DO PENTATLO DE LOW NA VERSÃO  
BRASILEIRA DA CANÇÃO *BELLE*, DO FILME *A BELA E A FERA*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução. Área de Concentração: Processos de Retextualização.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Ferreira da Silva.

Aprovada em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Rafael Ferreira da Silva (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa. Dra. Gabriela Frota Reinaldo  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Fábio Nunes Assunção  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa. Dra. Luciana Nascimento de Almeida  
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus e minha família, por me darem a dádiva da vida e uma base sólida na qual construí quem eu sou.

Aos ex-presidentes Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Vana Rousseff, por suas políticas públicas que permitiram a mim e tantos outros colegas menos favorecidos o acesso à universidade.

Agradeço, também, ao meu orientador, Prof. Dr. Rafael Ferreira da Silva, pelo incentivo e pela disposição para tirar qualquer dúvida que eu tivesse; e aos demais professores(as) do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (POET), por me darem um sólido suporte teórico para embasar meus apaixonados discursos sobre o ofício da tradução.

Gostaria de deixar um agradecimento muitíssimo especial à versionista Mariana Elisabetsky – que traduziu as músicas do filme aqui analisado – e à atriz Giulia Nadruz – que emprestou sua voz à Bela na versão dublada do filme –, por me cederem parte de seu tempo para responder minhas entrevistas. O *input* de vocês agregou um valor inestimável a esta dissertação.

Agradeço, acima de tudo, aos meus amigos. O processo deste mestrado foi desafiador e árduo, e sem vocês eu não teria passado por esse período extremamente turbulento, tanto na vida acadêmica quanto pessoal. Muito se diz que quanto mais velhos ficamos, menos amigos passamos a ter; mas eu tenho tido a sorte de manter muitas amizades duradouras, com pessoas inesquecíveis para minha formação como ser humano, cada uma à sua bizarra maneira.

Dentre eles, gostaria de destacar alguns que estiveram ao meu lado e me apoiaram no dia a dia: Felipe, Sofia, Renatta, Darlene, Kelly, Simone, Andrezza... Essas pessoas me mantiveram relativamente são em períodos obscuros, ao sempre me perguntarem como eu estava – e por estarem genuinamente interessados em ouvir, qualquer que fosse a resposta –, me aconselharem e me lembrarem que eu sou alguém especial, ainda que eu raramente assimile esse fato. Obrigado pelas incontáveis lágrimas e risadas compartilhadas.

Por fim, nas palavras da filósofa contemporânea Anitta (2019), “hoje eu queria muito agradecer a mim”. Se eu consegui concluir esta dissertação, foi por pura dedicação. Me custou sangue, suor e lágrimas – dentre os quais só um não é literal –, contudo, pelos picos e vales deste processo, eu saí do outro lado. Me despeço com referências que ficam só para bons entendedores: a vida pode estar chovendo no meu desfile, mas cá estou eu, cantando na chuva.

*E tem mais  
Ainda que alguém me oprima  
Mais ninguém me subestima  
Eu cansei, ninguém mais me cala.*

*'Cause I'll breathe  
When they try to suffocate me  
Don't you underestimate me  
'Cause I know that I won't go speechless.*

*(Ninguém Me Cala [Parte 2]  
Speechless [Part 2]  
Do filme musical  
Aladdin [2019]).*

## RESUMO

O campo dos Estudos da Tradução sempre foi mais conhecido por suas pesquisas envolvendo seus propósitos mais imediatos, como a troca de informações entre línguas da forma mais precisa possível. Quando se aproximou das artes, a literatura trouxe questões mais abrangentes, como até que ponto a tradução pode interferir no estilo do “original”, palavra essa controversa entre os estudiosos do fenômeno. Contudo, a tradução se aplica a uma vasta gama de áreas do conhecimento. Dentre elas, uma que é pouco explorada é a tradução de músicas; com a tradução de musicais sendo um nicho ainda mais obscuro no campo. No entanto, como Mekinová (2011) ressalta, os Estudos da Tradução têm passado por um movimento nas últimas décadas em que se percebe um maior número de pesquisas com textos não-canônicos. Esses estudos se preocupam menos com preconizar como uma tradução deve ser feita, e passam a investigar o processo como ele é. Essa investigação se dá através de tradutores profissionais – ou em formação – analisando traduções já disponibilizadas. E entender as escolhas tradutórias – e o processo como um todo – pode se mostrar bastante útil no treinamento de futuros tradutores. Tendo em vista a pouca quantidade de estudos na área de tradução de musicais, esta dissertação tem como propósito investigar quais estratégias foram utilizadas na tradução da canção *Belle*, parte da trilha sonora da versão de 2017 do filme *A Bela e a Fera*. A análise se utilizou das categorias que constituem o Princípio do Pentatlo, de Peter Low (2005). Para tanto, a metodologia aqui utilizada se deu na comparação entre o texto fonte – a canção em inglês (*Belle*) – do *live action* musical *A Bela e a Fera* (2017) – e sua respectiva tradução (*Bela*) para a versão dublada do filme que foi distribuído no Brasil, com direção musical de Nandu Valverde e tradução das músicas de Mariana Elizabetsky. Tivemos como resultado que, ainda que as categorias de cantabilidade, naturalidade e ritmo pareçam ter recebido certa prioridade, ainda há bastante equilíbrio em relação as demais categorias.

**Palavras-chave:** Estudos da tradução; Tradução de Músicas; Tradução de Musicais.

## ABSTRACT

The Translation Studies field has always been mostly known for its research concerning immediate purposes, such as the exchange of information between languages in the most precise way possible. When it started to approach arts, the field's literature brought broader questions, such as the extent that a translation can interfere with the style of the so called original, which is a controversial word itself among the scholars who study that phenomenon. Nevertheless, translation can be applied to a wide range of areas of knowledge. Among them, one that is scarcely explored is music translation; in the context of musicals as a narrative genre, it is an even more obscure niche in the field. However, as Mekinová (2011) highlights, the Translation Studies area has been undergoing a shift in the past few decades, in which we can see a higher number of researches using noncanonical texts. Such studies are less concerned with prescribing how a text must be translated than studying how that process actually takes place. This type of investigation occurs through professional translators – as well as those who are training to be – analyzing translated works. Moreover, understanding translational choices – and the process as a whole – can be very useful for training future translators. Considering the small amount of studies in the musical translation area, this dissertation has as its goal to investigate what strategies were used in the translation to Brazilian Portuguese of the song *Belle*, which is part of the soundtrack of the live action version of the movie *Beauty and the Beast* (2017). In the analysis, we used the categories that constitute the Pentathlon Principle, by Peter Low (2005). In order to do so, the methodology that we used took place through comparison of the source text – the song in English (*Belle*) – and its respective translation (*Bela*) for the dubbed version of the movie that was distributed in Brazil, with musical direction by Nandu Valverde and song translation by Mariana Elisabetsky. As a result, we discovered that, even though the categories singability, naturalness and rhythm appear to have been prioritized, the translation was very balanced regarding the other categories.

**Keywords:** Translation Studies; Music Translation; Musical Translation; Pentathlon Principle.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Captura de tela da ferramenta Concord.....	88
Quadro 1 – Exemplo categoria sentido.....	83
Quadro 2 – Exemplo categoria naturalidade.....	83
Quadro 3 – Exemplo categoria ritmo.....	84
Quadro 4 – Exemplo categoria rima.....	84
Quadro 5 – <i>Belle / Bela</i> .....	92

## LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Ocorrências por etiqueta pura.....	106
Gráfico 2 – Ocorrências por subetiqueta.....	107
Gráfico 3 – Ocorrências das categorias do Princípio do Pentatlo.....	108

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
<b>2</b>	<b>REVISÃO DE LITERATURA.....</b>	<b>17</b>
<b>2.1</b>	<b>Musicais: um histórico da Broadway.....</b>	<b>17</b>
<b>2.2</b>	<b>Os musicais no cinema.....</b>	<b>39</b>
<b>2.3</b>	<b>Tradução de músicas.....</b>	<b>51</b>
<b>2.4</b>	<b>Tradução de musicais.....</b>	<b>61</b>
<b>3</b>	<b>METODOLOGIA.....</b>	<b>73</b>
<b>3.1</b>	<b>Tipo de pesquisa.....</b>	<b>73</b>
<b>3.2</b>	<b>Constituição do <i>corpus</i>.....</b>	<b>73</b>
<b>3.3</b>	<b>Delimitação do <i>corpus</i> de análise.....</b>	<b>81</b>
<b>3.4</b>	<b>Instrumentos de pesquisa.....</b>	<b>81</b>
<b>3.4.1</b>	<b><i>O princípio do pentatlo</i>.....</b>	<b>82</b>
<b>3.4.2</b>	<b><i>Linguística de corpus</i>.....</b>	<b>85</b>
<b>3.4.2.1</b>	<b><i>Wordsmith Tools 5.0</i>.....</b>	<b>87</b>
<b>4</b>	<b>ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS DADOS.....</b>	<b>90</b>
<b>4.1</b>	<b>Análise da etiquetagem do <i>corpus</i>.....</b>	<b>90</b>
<b>4.2</b>	<b>Discussão dos dados quantitativos.....</b>	<b>105</b>
<b>4.3</b>	<b>Entrevista com Mariana Elisabetsky.....</b>	<b>110</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>112</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>114</b>

<b>APÊNDICE A – ENTREVISTA COM GIULIA NADRUZ (VERSÃO INTEGRAL).....</b>	<b>127</b>
<b>APÊNDICE B – <i>CORPUS</i> ETIQUETADO.....</b>	<b>130</b>
<b>APÊNDICE C – ENTREVISTA COM MARIANA ELISABETSKY (VERSÃO INTEGRAL).....</b>	<b>135</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Os Estudos da Tradução vêm sendo em sua história tão atrelado à tradução exclusivamente literária que, de acordo com Chesterman (1997), os limites entre ambos os campos têm sido pouco distinguíveis entre si. No entanto, a área cobre uma extensão que vai bem além disso.

Dentre os campos aos quais os Estudos da Tradução podem se filiar, Lambert (2017) lista: “ética, estudos de direito, dublagem, legendagem, interpretação comunitária, análise de discurso, estudos coloniais, humor, hermenêutica, estudos de transferência, psicolinguística, fotografia, publicidade, etc.”.

Nesta pesquisa, discorreremos um pouco sobre uma área pouco explorada pelos estudos da tradução: a tradução de músicas. Mais especificamente, a traduções de canções em obras musicais, sendo o corpus aqui retratado de um nicho ainda mais específico: os musicais cinematográficos.

O musical, como gênero, não costuma ser muito bem quisto pelo público brasileiro, ainda que ele seja uma importante parte da cultura estadunidense, à qual o Brasil é bastante receptivo. Entretanto, nos últimos anos, vimos obras do gênero excederem expectativas, questionando esse usual desagrado, seja em bilheteria de filmes, ou com montagens de peças de teatro musical. A título de exemplo, temos *RENT* e o próprio *A Bela e a Fera*, que tiveram montagens na cidade de Fortaleza em 2019.

Mas mesmo antes dessa recente aceitação do Brasil a musicais, os filmes musicais provenientes do conglomerado *Disney* (os *DCOMs* – Filmes Originais do *Disney Channel* – e os longas-metragens para cinema da *Walt Disney Pictures*) sempre foram muito bem-sucedidos. Um exemplo disso é o corpus desta pesquisa: o *live action* do filme *A Bela e a Fera* (2017), que adapta o filme de animação homônimo de 1991. O filme teve um faturamento global de US\$ 1,263,521,126<sup>1</sup>, sendo R\$ 130 milhões apenas no Brasil<sup>2</sup>.

Vários teóricos da área da tradução pesquisam a importância da (in)consciência no processo tradutório. Um modo bastante eficaz de se estudar esse papel é à luz de estratégias de

<sup>1</sup> Fonte: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=beautyandthebeast2017.htm>

<sup>2</sup> Fonte: <https://omelete.uol.com.br/filmes/noticia/com-a-bela-e-fera-e-mulher-maravilha-bilheteria-nacional-cresce-66-no-primeiro-semester/>

tradução. Chesterman (1997) define estratégia de tradução como um processo do qual o tradutor se utilizará para resolver um problema (palavra, frase, etc.) com que ele se depara.

Desse modo, traçar as estratégias utilizadas pelo tradutor é um caminho bastante pertinente para se analisar uma tradução, dado que os Estudos Descritivos da Tradução se comprometem com descrever a realidade do ato de traduzir, em vez de prescrever como uma tradução precisa ser feita.

E é com esse intuito que esta pesquisa se utilizará dos critérios de análise de tradução de músicas criados por Low (2005), em seu Princípio do Pentatlo, para que, com esse aporte teórico-metodológico, possamos fazer uma análise qualitativa da tradução da música *Belle*, do filme *A Bela e a Fera* (2017).

Esta dissertação tem como ideia dar continuidade às pesquisas do presente autor no campo da tradução de musicais. Tais pesquisas tiveram início em sua graduação (2012-2017), no curso de Letras/Inglês (Bacharelado), da Universidade Estadual do Ceará (UECE). Tendo em vista que o curso era bacharelado, os estudos se voltavam para o campo da tradução.

Assim sendo, na disciplina Tópicos em Tradução de Textos Orais, ministrada pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Élide Gama Chaves, teve, dentre seus métodos de avaliação, um trabalho que foi uma experiência de dublar uma cena do filme *Minha Bela Dama* (1964). A cena em questão se tratava do número musical *The Rain in Spain*, então a equipe – da qual o presente autor fazia parte – tinha que traduzir os diálogos e utilizar-se de algum trava-língua brasileiro para substituir o da canção-fonte (*the rain in Spain stays mainly in the plain*)<sup>3</sup>.

A partir desta atividade, o presente autor teve um crescente interesse na tradução de músicas. Unindo este com a predileção de longa data do autor por musicais, foi um caminho natural que seu trabalho de conclusão do curso fosse nessa área. O *corpus* de tal monografia havia sido o livro *Me Abrace Mais Forte - A História de Tiny Cooper* (2015), de autoria do estadunidense David Levithan. O livro se tratava do roteiro de um musical que havia sido apresentado no final do romance *Will & Will: Um Nome, Um Destino* (2013), uma parceria de Levithan com o autor John Green.

Por se tratar de um livro, o musical roteirizado no livro se constituía em um libreto, mas, ainda assim, era apenas um livro; tal espetáculo não teve uma produção teatral de fato. Sendo assim, essas músicas não chegaram a ser cantadas e, portanto, não se tem certeza da efetividade

---

<sup>3</sup> A solução escolhida pela equipe foi o trava-língua “O rei de Roma ruma a Madri”.

das letras, ainda que tenham sido traduzidas para o português de modo magistral por Regiane Winarski.

Pensando nisso, o presente autor, ao ingressar no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (POET), quis trazer para sua dissertação de mestrado um *corpus* que se constituísse em um musical já atuado, com músicas gravadas e disponíveis para se ouvir. E o escolhido foi o filme *A Bela e a Fera* (2017).

Quanto aos propósitos desta pesquisa, temos como objetivo geral analisar a tradução para o português brasileiro das canções do filme *A Bela e a Fera* (2017) à luz do Princípio do Pentatlo (Low, 2005). Como amostra, escolhemos a música *Belle* e sua respectiva tradução, *Bela*. Os objetivos específicos foram, primeiramente, analisar as ocorrências das categorias do Princípio do Pentatlo na música *Bela* (*Belle*); em segundo lugar, investigar se a versão brasileira da música *Belle* apresenta equilíbrio dentre as cinco categorias do Princípio do Pentatlo; e, finalmente, verificar se alguma das categorias do Pentatlo de Low foi priorizada na tradução da música *Belle* para o português brasileiro.

Esta pesquisa se justifica, no âmbito pessoal, pelo grande interesse do presente autor em musicais, aliado à curiosidade de compreender mais a fundo os processos envolvidos na tradução das canções no contexto de uma trama em que as letras servem à trama tanto quanto os diálogos.

Quanto à relevância acadêmica, acreditamos que esta dissertação pode contribuir para uma área ainda muito pouco estudada, mesmo dentro dos Estudos da Tradução, que é a tradução de musicais. Şebnem Susam-Sarajeva acredita que a baixa quantidade de estudos na área se dá pela falta de conhecimento por parte dos pesquisadores em questão – geralmente linguistas e tradutores – nas particularidades do ramo da música, como "melodia, afinação, duração, altura, timbre, dinâmica, ritmo, tempo, expressão, harmonia, pausa, acento ou articulação"<sup>4</sup>; enquanto que, por outro lado, os pesquisadores que estudam música não têm em seu arsenal teórico-metodológico "os conceitos, ferramentas e modelos disponíveis nos Estudos da Tradução" (Susam-Sarajeva, 2008, p. 189-90).

Antigamente, as pesquisas envolvendo tradução de músicas eram feitas utilizando-se de métodos de áreas como Estudos Sociais, Estudos de Mídia, Estudos Fílmicos e Musicologia. Contudo, a autora afirma que, com a guinada que os Estudos da Tradução deram nos últimos anos,

---

<sup>4</sup> As traduções aqui realizadas são de autoria do presente autor, a menos que explicitado o contrário.

com pesquisas voltadas a analisar textos não canônicos, investigar a tradução de musicais pode ser bastante instrutivo para o campo, visto que pode ajudar a esclarecer questões de comunicação entre culturas e suas práticas de tradução.

Mekinová (2011) aponta que as já poucas pesquisas no campo da tradução de músicas geralmente têm como corpus a tradução de canções individuais, ou espetáculos de ópera, com muito poucas pesquisas voltadas à tradução de musicais teatrais e – menos ainda – musicais cinematográficos.

Assim sendo, esta pesquisa tem como propósito preencher essa lacuna, investigando o processo de tradução de uma das músicas da versão dublada do filme *A Bela e a Fera* (2017). O filme foi dublado para o Brasil nos estúdios TV Group Digital, com direção de Rodrigo Andreatto e tradução dos diálogos de Sérgio Cantú. Além destes, participaram do processo também os profissionais que são mais relevantes para esta pesquisa: Nandu Valverde, na direção musical e, principalmente, Mariana Elisabetsky, na adaptação musical<sup>5</sup>.

Esta dissertação será dividida em cinco capítulos. O primeiro é esta introdução. No segundo, faremos a revisão de literatura, onde explicaremos o que é um musical, além de contar um pouco da história do gênero; além de fazermos um levantamento do estado da arte nas áreas de tradução de músicas e tradução de musicais. No terceiro, traremos a metodologia, onde apresentaremos o contexto da pesquisa, *corpus*, instrumentos de pesquisa e os passos metodológicos. No quarto, faremos uma análise qualitativa baseada em dados quantitativos. E, finalmente, no quinto capítulo, faremos nossas considerações finais.

---

<sup>5</sup> <https://cinemagia.wordpress.com/2017/03/18/a-bela-e-a-fera-2017-todos-os-dubladores/>

## 2 REVISÃO DE LITERATURA

### 2.1 Musicais: um histórico da Broadway

Antes de entrarmos nos Estudos da Tradução, e demonstrar um pouco da produção teórica sobre a tradução de músicas e de musicais, iremos introduzir o que é um musical, mostrar suas origens e dar um histórico de como o santuário do gênero – a Broadway – foi se transformando por todo o século XX até os dias de hoje.

A palavra “musical”, no sentido de gênero artístico, pode ser definida como "uma produção teatral, televisiva ou cinematográfica, [que utiliza] canções de estilo popular, com diálogo opcional, tanto para se contar uma estória ou apresentar os talentos de escritores e/ou artistas" (KENRICK, 2010, p. 14).

Embora seja conhecido hoje em dia como parte fortemente integrante da cultura estadunidense e britânica, o teatro musical como gênero tem suas origens no século XIX, com o burlesco, o *vaudeville* e a opereta, que são formas de entretenimento conhecidas como shows de variedades, que incluíam – mas não se limitavam – a números de música, dança e esquetes.

Considerada por muitos a primeira peça de comédia musical – título que outros rejeitam<sup>6</sup> –, *The Black Crook*<sup>7</sup> estreou em 1866, na cidade de Nova York. Descrita como uma mistura entre balé francês e ópera, a peça ajudou a consolidar a comédia musical como gênero também em Londres, em 1872.

O histórico que traremos a partir de agora se baseia em uma série de *essays* de autoria de John Kenrick, disponíveis no site: <http://www.musicals101.com/erastage.htm>. Das décadas de 1900 a 1919, o material fonte são as traduções feitas pelo versionista Rafael Oliveira dos respectivos *essays* de Kenrick. Essas versões traduzidas estão disponíveis no site: <https://rafoliveira.wixsite.com/mebp/historia-americana>.

Desvencilhando-se da tradição pomposa do teatro britânico, o teatro estadunidense estava mais interessado em ter apelo comercial. Naturalmente, tal interesse norte-americano se

---

<sup>6</sup> Fonte: <https://www.musicals101.com/1700bway.htm>

<sup>7</sup> Nesta dissertação, ao mencionarmos produções artísticas, utilizaremos os nomes em suas traduções oficiais para o português brasileiro. À exceção serão os musicais teatrais, visto que alguns deles tiveram montagens no Brasil, mas outros não. Sendo assim, para que houvesse uma padronização, escolhemos citar os musicais da Broadway sempre com seus nomes em inglês.

expandiu para além dessa área artística, definindo os padrões para a criação de arte mundialmente nos anos que se seguiriam.

Desse modo, para conquistar um público maior, no caso, a emergente classe média, os musicais desse período histórico eram retratos simples e – pelo menos, na perspectiva de tais criadores – realistas do que era ser um americano. E um dos grandes nomes desse movimento mais popular do teatro musical estadunidense foi o jovem George Michael Cohan.

O ator, roteirista, diretor e produtor criou comédias musicais, dentre as quais se destacaram *Little Johnny Jones (1904)*, *Forty-five Minutes From Broadway (1906)* e *George Washington Jr. (1906)*. Embora Cohan seja considerado o pai da comédia musical, boa parte dos críticos da época não gostavam do tom sentimental do patriotismo que suas peças traziam; o que é algo curioso, se pensarmos no exacerbado nacionalismo americano.

Ainda assim, Cohan se manteve como “O dono da Broadway” até o fim da década de 1910, quando o mesmo se recusou a reconhecer o Sindicato dos Atores (Actor's Equity Association) na greve de 1919. Além da greve, havia, também, a questão de que os musicais de Cohan não tinham muito apelo comercial para além dos Estados Unidos, por sua já comentada grande carga nacionalista, e sua temática que, embora versátil, passou a ser considerada simplista nos anos que se seguiram. Suas composições, entretanto, foram sua grande contribuição, com canções como *Over There* sendo memoráveis até hoje.

Kenrick (2008) apresenta como mais uma lenda do *show business* Florenz Ziegfeld. Embora tenha produzido um musical na Broadway, em 1895, o nome de Ziegfeld ficou mais conhecido por suas *Follies*, criadas com base na *Folies Bergère*, que é uma casa de música localizada em Paris. O *Folies Bergère*, que hoje em dia continua sendo um teatro que ainda exhibe comédias musicais, entre outros espetáculos, à época de Ziegfeld era uma casa ao estilo cabaré<sup>8</sup>, onde eram apresentadas *revues*, que o dicionário de Cambridge define como “um show com canções, danças, piadas e esquetes, geralmente sobre eventos recentes”<sup>9</sup>.

Entretanto, considerando que as *revues* não tinham muita versatilidade entre si, os números musicais acabavam por ser esquecíveis. Sendo assim, o êxito que esse formato teve durante a década de 1910 se deve majoritariamente às *Ziegfeld Follies*, que, merecidamente, transformaram o nome do seu criador em uma lenda do *show business*.

<sup>8</sup> [https://pt.wikipedia.org/wiki/Folies\\_Berg%C3%A8re](https://pt.wikipedia.org/wiki/Folies_Berg%C3%A8re)

<sup>9</sup> “A show with songs, dances, jokes, and short plays often about recent events” (Fonte: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/revue>).

Criativamente falando, Kenrick (2014b) destaca que a década de 1910 foi marcada mais pela importação de musicais europeus do que propriamente criação original. Entretanto, foi nessa época, também, que a introdução do nova-iorquino Jerome Kern trouxe grandes mudanças a esse cenário.

Ao importarem esses musicais da Europa, os produtores tinham de lidar com uma questão cultural. Contrariando a famigerada “pontualidade britânica”, era costumeiro para o público da alta sociedade da Inglaterra chegar ao teatro bastante atrasado; raramente antes do intervalo do primeiro ato. Esse hábito fazia com que os musicais criados na Inglaterra tivessem um primeiro ato discreto, guardando as cenas e canções memoráveis para o segundo ato em diante.

Os nova-iorquinos, por outro lado, tendiam a chegar ao teatro a tempo para assistir à peça desde o começo, e, caso o primeiro ato não fosse atraente, eles iam embora no intervalo.

Considerando essa peculiaridade cultural, quando esses musicais eram trazidos para ter uma nova montagem na Broadway, se fazia necessário adaptar o primeiro ato, visto que o público estadunidense tinha uma postura exatamente oposta à inglesa. Era, então, função do compositor melhorar essas canções.

E é aqui que entra a importância de Jerome Kern para os rumos que o teatro musical viria a tomar. No início de sua carreira, o papel de Kern era basicamente o de se apropriar desses musicais britânicos, e criar números musicais memoráveis para o primeiro ato. E esse papel foi cumprido com maestria.

Em 1914, o produtor Charles Frohman importou o musical londrino *The Girl from Utah* (1913) para a Broadway. Embora tivesse uma premissa e enredo interessantes, o musical tinha um primeiro ato pouco atraente, o que era um reflexo da questão cultural já mencionada. Tendo isso em mente, Frohman contratou o letrista irlandês-americano Herbert Reynolds, para as letras, e Jerome Kern, para as partituras das melodias, de modo que eles criassem cinco números musicais inéditos para o primeiro ato da peça.

Dessa parceria, já haviam saído canções adicionadas a diferentes musicais europeus, porém o grande impacto que eles tiveram foi com a canção *They Didn't Believe in Me*, adicionada ao primeiro ato da versão americana de *The Girl from Utah*. A canção fugia aos moldes da pompa britânica, tanto em termos de letra quanto de melodia. Ao invés de letras

poéticas e floreadas, os versos de Reynolds traziam realismo, com uma cadência que simulava um diálogo natural entre duas pessoas irrevogavelmente apaixonadas.

A sonoridade tipicamente americana, aliada ao estilo conversacional trazido na melodia de *They Didn't Believe in Me* trouxeram inovação ao cenário da criação original das canções de amor da Broadway, e se tornou o padrão para as comédias musicais dos anos que seguiram. Padrão esse que foi mantido por toda a década de 1960, e que pode ser sentida até hoje, nos musicais modernos (Bordman, 1985).

O dramaturgo britânico Guy Bolton certa vez disse em uma entrevista o que ele e seus parceiros criativos (Jerome Kern e P. D. Wodehouse), expoentes nos chamados “musicais do Princess Theatre”, consideravam importante em seus espetáculos:

O sucesso de nossas comédias musicais depende tanto da história e do desenvolvimento de seus personagens quanto da música, e elas falam sobre assuntos e pessoas próximas da plateia. Quando desenvolvemos nosso enredo, nós nos esforçamos para fazer tudo ter importância. Cada fala, engraçada ou séria, deve ajudar a fazer o enredo a fazer sentido (BORDMAN, 1978, p. 330. Tradução de Rafael Oliveira).

Especialistas no assunto afirmam que os musicais do Princess Theatre foram pioneiros em relação a unir as canções com o enredo em uma peça musical. Outros tantos, contudo, contestam que o compositor alemão Jacques Offenbach, assim como os britânicos W. S. Gilbert e Arthur Sullivan, já faziam isso desde o século XIX, época considerada como os primórdios do teatro musical.

O que, então, os musicais do Princess Theatre trouxeram de novo? Primeiramente, a roupagem intimista desses musicais; o que já trazia uma amostra do que estaria por vir no cinema falado, a surgir na década seguinte. Além disso, foram os primeiros a se utilizar dos elementos novos trazidos pela composição de Jerome Kern, cujas canções embalavam e emocionavam o público.

Pesquisadores chegam a afirmar que a década de 1920 deu início à “era de ouro” do teatro musical estadunidense. Essa era se iniciou, apontam eles, a partir de setembro de 1925, mês este em que quatro espetáculos de sucesso estrearam em um intervalo de apenas sete dias: *No, No Nanette*, *The Vagabond King*, *King* e *Dearest Enemy*.

No entanto, Kenrick (2003a) ressalta que esse *boom* da Broadway nos anos 20 tem menos a ver com inovação para o gênero, e mais com relação a quantidade. A década viu, em uma única temporada, a estreia de nada menos que 50 musicais inéditos, o maior recorde de

produções já visto até então. Os anos 20 também foi uma década do surgimento de várias das mais importantes estrelas do teatro musical, tais como Fanny Brice, Fred Astaire e Marilyn Miller.

À medida que ia chegando o fim da década de 1920, Kenrick (2003b) cita como um dos musicais de maior longevidade que a Broadway já vira *Show Boat* (1927). Uma colaboração de três dos maiores nomes da Broadway àquela época, o musical teve produção de Florenz Ziegfeld, letras e libreto de Oscar Hammerstein II e composição de Jerome Kern.

O libreto de Hammerstein, que, por sua vez, foi uma adaptação do romance homônimo de 1926, de autoria de Edna Ferner, foi inovador ao tratar de assuntos que eram tabu para a Broadway da época, como racismo, romance interracial e alcoolismo. Aliadas a essa história diferente, o musical teve sucessos como *Make Believe*, *Ol' Man River* e *You Are Love*, músicas essas que eram bastante centradas nos personagens que as cantavam e que fazem a trilha sonora como um todo ser considerada como uma das melhores de todos os tempos (Eames, 1982).

Mas foi a década de 1940, segundo Kenrick (2014c), que trouxe a maior das inovações na história da Broadway até então. Apesar do fato de que nos anos de 1910 já haviam equipes criativas – como a parceria entre Guy Bolton, Jerome Kern e P. D. Wodehouse – integrando músicas às histórias dos musicais, foi a dupla Richard Rodgers e Oscar Hammerstein II que trouxe algo de novo a essa abordagem, e foram extremamente bem-sucedidos nisso.

Rodgers e Hammerstein costumavam escrever canções em que a melodia seria composta antes e, posteriormente, a letra seria escrita com base na mesma. Essa fórmula, que até hoje ainda é frequentemente usada no mundo da música é efetiva quando se espera ter em mãos uma canção de sucesso, um *hit*.

Entretanto, com o tempo, a dupla percebeu que essa abordagem, tradicional para a comédia musical, não era o bastante e precisava de renovação. Com o fracasso da peça *Green Grow the Lilacs* (1930), de autoria de Lynn Riggs, Rodgers e Hammerstein sentiram que a promissora história desse espetáculo pedia um novo olhar. E assim surgiu um dos musicais mais bem sucedidos e lembrados até hoje: *Oklahoma!* (1943).

A dupla, ao adaptar a peça de Riggs, baseou-se na trama de *Green Grow the Lilacs*, porém, ao invés de se utilizar das tradicionais canções *folk* deste, criou músicas totalmente novas,

e seguindo um novo tratamento: escrever as letras das canções para, só então, compor as melodias destas.

Embora a dupla composta por W. S. Gilbert e Arthur Sullivan já tivessem adotado essa abordagem ainda nos anos 1870, com suas óperas encenadas na Inglaterra, para a Broadway da década de 1940, essa ideia era inovadora.

Mas você pode se perguntar: o que havia de inovador em simplesmente inverter a ordem de composição entre letra e música? Rodgers e Hammerstein acreditavam que, desse modo, seria mais fácil de integrar as canções à história da peça. Assim, a dupla iniciou o processo de criação contemplando quais eram as motivações dos personagens, em que pontos da narrativa as canções poderiam ser inseridas e como os números musicais seriam, em questão de estilo e conteúdo.

Fugindo à tradição de se iniciar um musical com um número cantado por todo o elenco, *Oklahoma!* inicia com apenas o protagonista cantando um solo que, ao falar da beleza de uma manhã, introduziria a atmosfera do espetáculo. Outro aspecto diferente das letras de Hammerstein é que, seguindo a tradição de Jerome Kern, suas canções tinham uma estrutura de conversa. Mas o que ele trazia de novo, é que cada canção falava especificamente do personagem de quem ela tratava, e das situações que ele estivesse passando naquele momento da trama.

Apesar do gigante sucesso que teve e ainda tem, o maior legado de *Oklahoma!* é, como já mencionado, o fato de ser o primeiro musical da Broadway a integrar completamente letra e música à história que estava sendo contada. Antes, os compositores da Broadway tinha como compromisso apenas escrever canções e compor melodias. Porém, após *Oklahoma!*, caíam aos seus colos as responsabilidades de um dramaturgo, visto que suas canções deveriam ser usadas não como mero enfeite, mas sim para desenvolver os personagens e levar a trama adiante.

De fato, as letras de Hammerstein, como afirmou Mark Steyn em seu livro *Broadway Babies Say Goodnight*, fizeram do letrista “algo mais importante do que um versejador: o primeiro dramaturgo do musical americano. Quando as canções começavam, a história não parava, mas sim era forjada, ia se iluminando e engrandecendo”<sup>10</sup> (STEYN, 1999, p. 66). Para o autor, isso fazia com que, ao contrário do que acontecia com as canções compostas por Lorenz

---

<sup>10</sup> “(...) something more important than a rhymester: the first dramatist of the American musical. When the songs started, the story didn’t stop, but forged on, illuminating and enlarging”.

Hart e Cole Porter, nas quais você podia ouvir o letrista; nas canções de Hammerstein, você podia escutar os personagens.

E essa, então, se tornaria a nova abordagem em relação aos musicais. Não apenas as músicas, mas todos os aspectos envolvidos deveriam ter como propósito mover a trama; cenários e passos de dança não podiam mais ser meramente ilustrativos. Cada movimento corporal, como qualquer bom profissional da dança já deve ter em mente, deve contar uma história; e esta deve ser coerente à narrativa em questão, assim como ao personagem que a esteja contando naquele momento.

Podemos tomar as palavras de um dos próprios criadores, Richard Rodgers, que opina em sua autobiografia, *Musical Stages*, em relação ao que *Oklahoma!* deixou como legado:

(...) Acredito que o maior impacto de *Oklahoma!* foi simplesmente mostrar que quando escritores traziam algo diferente, e se tivesse mérito, haveria um grande público receptivo à espera disso. Libretistas, letristas e compositores agora tinham um novo incentivo para explorar uma vastidão de temas e técnicas dentro da estrutura do teatro musical comercial. A partir de *Oklahoma!*, com raras exceções, as produções memoráveis têm sido aquelas que ousam se libertar do molde convencional<sup>11</sup> (RODGERS, 1975, p. 229).

Outro grande marco na história do teatro musical que Kenrick (2014c) atribui a *Oklahoma!* é o formato chamado de *original cast album* (álbum do elenco original), ou como é mais conhecido nos musicais contemporâneos, *original cast recording* (gravação do elenco original). *Oklahoma!* foi o primeiro musical a ter todas as suas canções gravadas em discos de 78 rotações por minuto.

Esses discos eram guardados em embalagens que lembravam os tradicionais álbuns de fotos de família. Essa similaridade fez com que a palavra “álbum” até hoje seja usada quando se trata de uma compilação de músicas, mesmo que nas décadas seguintes tenham surgido novas nomenclaturas, como disco de vinil (LP) e disco compacto (CD). Foi ideia do executivo musical Jack Kapp registrar as músicas de *Oklahoma!* cantadas pelo elenco de sua primeira produção em um *original cast album*, sendo a ele devida a gratidão de até hoje podermos ter acesso aos nossos musicais favoritos, mesmo que não possamos ir até a Broadway para os assistirmos.

---

<sup>11</sup> "(...) I feel that the chief influence of *Oklahoma!* was simply to serve notice that when writers came up with something different, and if it had merit, there would be a large and receptive audience waiting for it. Librettists, lyricists and composers now had a new incentive to explore a multitude of themes and techniques within the framework of commercial musical theater. From *Oklahoma!* on, with only rare exceptions, the memorable productions have been those daring to break free of the conventional mold."

Segundo Kenrick (2014d), foi um longo tempo até que outras equipes criativas conseguissem realmente capturar essa abordagem que fizeram de Rodgers e Hammerstein lendas da Broadway. Quando isso finalmente aconteceu, a equipe sucessora chegou com um estouro.

O letrista e dramaturgo Alan Jay Lerner e o compositor Frederick Lowe surpreenderam, após alguns sucessos que variaram dentre o grande *Brigadoon* (1947) e o moderado *Paint Your Wagon* (1951), ao anunciaram como projeto seguinte uma adaptação da peça *Pigmalião* (1913), de autoria do irlandês George Bernard Shaw, para o formato de musical.

O novo musical de Lerner and Loewe, *My Fair Lady* (1956), trouxe uma bela mistura entre algo dos diálogos de Shaw – com cenas originais escritas por Lerner – às melodias de Loewe, criando músicas que ficaram marcadas na história, como *I Could Have Danced All Night*, *With a Little Bit of Luck* e *The Rain in Spain*.

Esta última é a epítome de uma integração bem feita entre música e trama. O musical mostra o professor de fonética Henry Higgins (interpretado por Rex Harrison) tentando transformar o desprestigiado dialeto *cockney* falado por Eliza Doolittle (interpretada por Julie Andrews), fazendo-a falar como uma dama da alta sociedade. Na canção *The Rain in Spain*, Higgins se utiliza do trava-língua *the rain in Spain stays mainly in the plain*<sup>12</sup> para fazê-lo.

Essa maestria com que Lerner e Loewe conseguiram atingir a integração entre canções melodiosas e um libreto que traz um linguajar inteligente e, ainda assim, de muito coração, fez com que muitas pessoas, dentre público e acadêmicos, afirmem até hoje que a dupla soube trazer o melhor da fórmula de Rodgers e Hammerstein e elevá-la a um novo patamar. Isso faz com que *My Fair Lady* seja considerado o melhor musical que a Broadway já conheceu.

Outro musical que Kenrick (2014e) cita como marcante para os anos de 1950 foi *West Side Story* (1957). Inspirado em *Romeu e Julieta*, o libreto de Arthur Laurents trazia um Romeu de origem polonesa e uma Julieta porto-riquenha. No quesito musical, a composição das melodias ficou por conta de Leonard Bernstein, que era condutor da Orquestra Filarmônica de Nova York, e o extremamente respeitado letrista Stephen Sondheim.

E foi justamente nas músicas que *West Side Story* trouxe algo de novo, pois teve a ambiciosa ideia de trazer diferentes gêneros de música, de modo que há canções com a grandiosidade da música clássica, outras mais voltadas para o *jazz*, e outras, ainda, com uma

---

<sup>12</sup> Como em português a frase não se constituiria em um trava-língua, na versão brasileira, *Minha Querida Lady* (1962), os versionistas Victor Berbara e Henrique Pongetti traduziram a canção trazendo como novo trava-língua: “Atrás do trem as tropas vêm trotando” (Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Rain\\_in\\_Spain](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Rain_in_Spain)).

sonoridade latina, dentre as quais *Gee Officer Krupke* é considerada como uma nova roupagem ao *vaudeville*, que é um dos gêneros que deu origem ao teatro musical.

Essas melodias criadas por Bernstein tinham tamanha energia que deram origem a números musicais em que os passos de dança eram impressionantes, complementando de maneira grandiosa as canções que já tinham por si só bastante apelo com o público, criando, assim, um dos musicais mais populares até hoje.

A primazia que a música passara a ter nas últimas décadas fazia com que, conseqüentemente, a dança tivesse um papel muito maior do que costumava ter. Isso gerou uma nova tendência na Broadway dos anos 1950, que foi uma onda de coreógrafos assumindo, também, o papel de diretor, visto que eles entendiam como os movimentos podiam ser mais uma ferramenta para contar histórias; uma ferramenta que não substituiria as palavras, mas as complementar, de modo que todos esses aspectos conversassem entre si.

Dentre esses diretores-coreógrafos, podemos destacar Bob Fosse e Jerome Robbins. O primeiro tinha um estilo de dança que trazia bastante sensualidade aos números musicais; o último se utilizava do seu *background* de balé clássico para colaborar ativamente com os autores e compositores, de modo a achar a essência de cada obra, o que era instrumental para seu processo de trazer ao palco as visões da equipe criativa.

Richard Kislán, em seu livro *Hoofing on Broadway: A History of Show Dancing*, reflete nas contribuições que ter um coreógrafo na direção pode trazer para um musical:

Com um coreógrafo como Bob Fosse no papel de diretor, há muitas coisas que ele pode lhe atribuir – como um movimento que irá sugerir um sentimento, mesmo enquanto você está atuando em uma cena. Um coreógrafo nunca tem medo de movê-lo por toda parte, enquanto que a maioria dos diretores tem em mente mantê-lo onde você será ouvido. Você tem mais liberdade. Coreógrafos têm uma noção maior da questão visual, da composição de uma cena, de como a cena vai ficar. Você não precisa depender das palavras o tempo todo<sup>13</sup> (KISLAN, 1998, pp. 104-105).

De acordo com Fosse, as canções de um musical podem servir ao diretor como ferramenta para contar uma história. Kenrick (2003c) explana como o diretor-coreógrafo as divide em três categorias:

---

<sup>13</sup> "With a choreographer like Bob Fosse as director, there are many things he can give you to do – such as a movement which will suggest a feeling, even when you are playing a scene. A choreographer is never afraid to move you around, while most directors have their mind on keeping you where you will be heard. You have more freedom. Choreographers have a greater sense of the visual, the composition of a scene, the look of a scene. You don't have to depend on words all the time."

- Canções do tipo **Eu Sou** – Qualquer canção que explique um personagem, um grupo de personagens, ou uma situação.
- Canções do tipo **Eu Quero** – Essas nos contam o que os personagens querem, o que os motivam. A maioria das canções de amor se enquadram nessa categoria.
- Canções do tipo **Nova** – Essa inclui qualquer número que não se enquadre nas outras duas categorias, geralmente por elas servirem a necessidades dramáticas especiais<sup>14</sup>. (KENRICK, 2003e).

A década de 1960 foi uma época instável para a Broadway. Enquanto que a primeira metade – mais especificamente, de 1964 a 1966 – apresentou uma época de musicais que ficaram por bastante tempo em cartaz, Kenrick (2014f) ressalta que a segunda trouxe uma grande queda na importância dos musicais, dado um movimento de contracultura que ganhava espaço.

De acordo com Kenrick (2003d), à medida que a década foi passando, uma nova onda cultural surgia com força: *o rock'n'roll*. O gênero musical trazia consigo toda uma postura rebelde e revolucionária, fazendo que a tradicional Broadway parecesse antiquada e conservadora. Sendo assim, o que se ouvia nas rádios à época não eram mais os *show tunes*<sup>15</sup> que costumavam fazer tanto sucesso, mas sim *o rock'n'roll*.

À medida que o fim da década se aproximava, cada vez menos musicais eram realizados, visto que os custos de se produzir um musical não compensavam a falta de sucesso comercial. Esse cenário fez com que até mesmo os astros da Broadway passassem por dificuldades.

Em seu livro *Theater in America*, Jack Poggi descreve quase que em tempo real – visto que o livro foi lançado em 1968 – a situação em que os atores de musicais se encontravam naquele momento: “A Broadway não consegue fornecer uma renda estável para a maioria dos

- 
- <sup>14</sup> “**I Am** songs – Any song that explains a character, a group of characters, or a situation.
  - **I Want** songs – These tell us what characters desire, what motivates them. Most love songs fit into this category.
  - **New** songs – This includes any number that does not fit the other two categories, usually because they serve special dramatic needs”.

<sup>15</sup> “Um *show tune* é uma canção de um peça ou filme musical, especialmente de um espetáculo da Broadway. Era derivado da opereta e o do *vaudeville* e as canções tipicamente usavam algum tipo de ritmo do foxtrot ou de outro ritmo para dança, como a valsa. As letras mostravam uma preferência por jogos de palavras sagazes e rimas exatas e intrincadas (incluindo rimas internas [...]). As canções eram compostas quase que invariavelmente na forma AABA, 32 compassos, e eram ricamente orquestradas e cantadas sem amplificação”. (Fonte: <https://www.quora.com/What-are-show-tunes>)

atores profissionais mais do que consegue para a maioria dos dramaturgos profissionais<sup>16</sup>” (POGGI, 1968, pp. 277-278).

Dadas as circunstâncias, a solução para o teatro musical estadunidense não cair no esquecimento parecia ser trazer o *rock'n'roll* para a Broadway. E assim, a década de 1960 foi encerrada com dois musicais de rock lançados no ano de 1968: *Your Own Thing*, um musical Off-Broadway<sup>17</sup>, e *Hair*.

Sendo assim, o primeiro grande sucesso de um musical de rock no circuito da Broadway foi *Hair*. Com libreto e letras de James Rado e Gerome Ragni, o espetáculo foi inovador em vários aspectos.

As canções eram de um rock mais pesado, e o enredo, ainda que Kenrick (2003d) considerasse pouco desenvolvido, tratava de assuntos que eram tabu, como racismo, pobreza e a Guerra do Vietnã, sendo este um assunto que era extremamente polêmico à época. Levando em conta essas temáticas, e o fato de que a produção continha uma cena de nudez por parte de todo elenco, além de encenação de sexo, não é surpresa que o musical tenha chocado os Estados Unidos.

Naturalmente, como qualquer obra de arte que venha a chocar, *Hair* enfrentou uma onda de desdém conservador. Vários contestaram a validade do musical, a comissão responsável por indicar espetáculos ao prêmio Tony tentou barrar indicações para o musical, e houve até mesmo ações legais tomadas contra o mesmo<sup>18</sup>.

Contudo, o fenômeno cultural não pôde ser ignorado. O crítico de teatro e dança Clive Barnes escreveu para o *The New York Times* que *Hair* foi “o primeiro musical em um bom tempo a ter a voz autêntica do hoje ao invés de anteontem<sup>19</sup>”. Sendo assim, não é nenhum mistério que o espetáculo tenha lotado o Biltmore Theatre por um total de 1.742 performances.

Nos anos 1970, o rock teve continuidade, mas, ao contrário do que se esperava, não foi o único gênero a predominar nos musicais da Broadway. Kenrick (2014g) ressalta que a produção da época foi dividida entre os musicais de rock, de fato, mas também houve o retorno

<sup>16</sup> "Broadway can no more provide a steady income to most professional actors than it can to most professional playwrights".

<sup>17</sup> “Pelo ‘código’, Off-Off Broadway abrange teatros com até 100 lugares e performances com apresentações limitadas; Off-Broadway designa teatros de 100 a 300 lugares; e Broadway, teatros com mais de 300 lugares” (Fonte: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/turismo/fx20079814.htm>).

<sup>18</sup> Fonte: <http://michaelbutler.com/hair/holding/articles/HairArticles/NYT9-29-68.html>

<sup>19</sup> "the first Broadway musical in some time to have the authentic voice of today rather than the day before yesterday". (Fonte: <http://www.nytimes.com/packages/pdf/theater/Hair.pdf>)

dos musicais que seguiam a tradição pós-*Oklahoma!* e, ainda, o surgimento de um novo gênero: os musicais-conceito.

Na frente do rock, um duo britânico trouxe para os palcos de Nova York o primeiro musical a ser considerado uma *rock opera*. Com libreto e letras de Tim Rice e música de Andrew Lloyd Webber, *Jesus Christ Superstar* (1971) foi um musical de estilo *sung-through*<sup>20</sup>, sendo, na verdade, pioneiro nessa modalidade. A trama mostrava através de, principalmente, canções de *rock'n'roll* a última semana de Jesus Cristo na Terra.

Não houve muitos outros musicais de rock exitosos naquela época, tanto que o último a ser bem recebido foi ainda na metade da década. *The Wiz* (1975) foi uma adaptação do musical *The Wizard of Oz*, com todos os atores sendo afro-americanos. O libreto foi de William F. Brown e as músicas tiveram uma extensa equipe: letras de Charlie Small, Zachary Walzer e Luther Vandross; e melodias de Charlie Smalls, Timothy Graphenreed, Harold Wheeler, George Faison e Luther Vandross.

Essa forte representação afro-americana se refletiu na musicalidade de *The Wiz*, pois o rock do espetáculo era dividido com um gênero originário de comunidades negras dos Estados Unidos: o *R&B* (*rhythm and blues*); o que fazia bastante sentido, se levarmos em conta que o *rock'n'roll* tem em suas raízes o *rhythm and blues*.

Todavia, os musicais de rock estavam começando a ficar para trás, pois muitos dos envolvidos nessas produções tinham uma noção de como compor canções de *rock* e criar ideias a partir delas, mas nem tanto em relação a como integrá-las ao enredo de uma peça de modo a se tornar um musical coeso; faltava polidez.

À medida que os musicais de rock iam perdendo espaço, Kenrick (2014h) aponta um novo gênero que começava a surgir na Broadway: o musical-conceito. Esse nome se deu pelo fato de que esses musicais traziam um tratamento diferente no processo de criação. Diferentemente da abordagem de criar primeiro um enredo, os musicais-conceito tinham como proposta criar todo o show ao redor de um conceito. Esses conceitos podiam ser temas como casamento, trabalho etc., e seriam estes que moveriam as histórias, que seriam compostas de diferentes personagens e suas relações com o dado conceito, ilustradas em situações ou comentários por parte deles.

---

<sup>20</sup> “Um espetáculo em que todo (ou quase todo) o texto é apresentado em formato de música” (Fonte: <http://dictionary.tdf.org/sung-through/>).

Os maiores nomes dos musicais-conceito eram os da equipe composta pelo compositor e letrista Stephen Sondheim e pelo diretor e produtor Harold Prince, que criaram em parceria com diferentes colaboradores espetáculos que deram um novo rumo para o teatro musical, trazendo um frescor, com shows que analisavam ser humano a fundo.

Dos musicais-conceito da dupla, vale a pena destacar *Pacific Overtures* (1976). O espetáculo tinha uma ideia ousada, pois o libretista John Weidman escolheu como conceito uma análise do papel que os Estados Unidos tiveram na aculturação do Japão, ao fazer com que o país abrisse seu comércio para outros países no século XIX. Foi ao redor desse tema que giraram as histórias contadas por diferentes japoneses, de 1853 até os tempos contemporâneos à época de criação desse musical.

*Pacific Overtures* era inovador não apenas ao ter o foco em personagens japoneses, mas também ao apontar o dedo para os Estados Unidos, responsabilizando o país por suas ações. As canções, com letra e melodia de Sondheim, também traziam algo de muito novo à Broadway, visto que a natureza oriental do show se refletia também na música, ainda que as letras fossem completamente ocidentais<sup>21</sup>.

Além da sonoridade, a própria estrutura de algumas canções traziam algo diferente dos *show tunes*, como *kabuki*, *haiku* e até mesmo mini-musicais dentro de canções, como em *Chrysanthemum Tea*, *Please Hello* e *Someone in a Tree*, sendo a última uma das canções favoritas de Sondheim dentre todas que ele já escreveu para a Broadway, como afirma Stephen Citron (2001).

A mistura entre oriental e ocidental fez com que o musical tivesse uma recepção mista por parte da mídia, que variou de desdém, como na matéria de Walter Kerr<sup>22</sup>, a aclamação, como na crítica de Clive Barnes, onde este afirma que o espetáculo consolidou Sondheim como “o homem mais extraordinário” da Broadway daquela época.

Todavia, o espetáculo que Kenrick (2014i) considera como a epítome do musical-conceito é *A Chorus Line* (1975). Com libreto de James Kirkwood Jr. e Nicholas Dante, letra de Edward Kleban e música de Marvin Hamlisch, o musical surgiu da ideia de Michael Bennett de pedir a um grupo de dançarinos de coro da Broadway que eles contassem memórias.

---

<sup>21</sup> Barnes (1976).

<sup>22</sup> Kerr (1976).

Esses depoimentos foram gravados, e foram a base para Kirkwood e Dante criarem uma história ao redor do conceito de 12 personagens principais compartilhando suas histórias e conflitos pessoais. Como a ambientação do musical é uma audição da Broadway, o cenário era composto por nada além de um palco de teatro.

Dada a simplicidade desse conceito, houve quem torcesse o nariz para o musical, o considerando como nada mais que uma sessão de terapia em grupo encenada. No entanto, o sucesso de público foi avassalador, pois o espetáculo trouxe grande emoção para dançarinos e outros profissionais do teatro, que sentiram nas histórias contadas pelos personagens muita conexão com os sonhos e dificuldades enfrentados por eles próprios em suas trajetórias nos holofotes

Outras duas tendências que fizeram parte da Broadway da década de 1970 foi uma onda de *revivals*<sup>23</sup> de musicais. Essa nostalgia cultural trouxe, também, uma tentativa de reavivar a tradição pós-*Oklahoma!* dos musicais com *show tunes* inteiramente integrados a uma história, visto que a chegada do *rock'n'roll* a Broadway havia feito com que essa abordagem parecesse ser coisa do passado.

Três musicais foram os candidatos a campeões do gênero: *Annie* (1976), cujo grande sucesso fez com que o público estadunidense reavaliasse essa teoria; *Sweeney Todd* (1979), que trazia um dos trabalhos mais poderosos da carreira de Sondheim, além de um libreto que analisava com maestria a obscuridade humana; e *Evita* (1979), uma superprodução em aspectos técnicos, e canções com uma pegada disco, dentre as quais *Don't Cry for me Argentina* é um *hit* lembrado até hoje (Kenrick, 2014o).

Nas palavras de Kenrick (2014p), o começo da década de 1980 trouxe esperança para o teatro musical. Novos musicais estreavam e tinha certo êxito. No entanto, os musicais que conseguiam ser bem-sucedidos não traziam muita novidade ao gênero.

Uma exceção foi *Little Shop of Horrors* (1982), que, embora se tratasse de uma produção Off-Broadway, vale a pena ser mencionada aqui por se tratar de uma comédia de ficção científica, gênero pouco comum para musicais, além das canções inteligentes de Howard Ashman (letra) e Alan Menken (melodia).

---

<sup>23</sup> “Uma nova montagem de um espetáculo teatral após o fim de seu período em cartaz. Novo material pode ser adicionado” (Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/Revival\\_\(theatre\)\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Revival_(theatre)))).

Também em 1982, a Broadway viu um musical que seria um novo *game changer*. Baseado no livro *Os Gatos* (1939), do britânico T. S. Eliot, *Cats* trazia um espetáculo *sung-through* que, por se tratar de gatos, utilizava-se fortemente de dança acrobática, para trazer um quê felino para a performance.

Kenrick (2014j) ressalta que após *Cats*, parecia que a Broadway finalmente estava recuperando seu reinado, visto que a temporada entre os anos de 1983 e 1984 teve nada menos que cinco musicais originais estreando e tendo certo sucesso: *Baby* (1983), *The Rink* (1983), *La Cage Aux Folles* (1983), *The Tap Dance Kid* (1984) e *Sunday in the Park with George* (1984).

No entanto, depois disso, os musicais que estreavam na Broadway não estavam conseguindo atingir um grande público. Segundo Kenrick (2014k), a solução foi, mais uma vez, importar musicais britânicos.

Esses musicais tinham como proposta o seguinte: o que importa é o espetáculo. Grandes produções, no que concerne à alta tecnologia hidráulica para o palco e no uso de efeitos especiais, e tramas novelescas, mas com pitadas de humor, fizeram com que esses espetáculos fossem chamados de megamusicais.

Um grande exemplo desses megamusicais britânicos foi *Les Misérables* (1987). Baseado no musical francês de 1980, que, por sua vez, fora baseado no livro de 1862 de Victor Hugo, o musical da Broadway manteve as melodias do francês Claude-Michel Schönberg, contudo teve novas letras para o inglês compostas pelo letrista sul-africano Herbert Kretzmer; assim como o libreto, que teve sua versão para o inglês escrita pelos britânicos Trevor Nunn e John Caird.

Levando em conta que os megamusicais, embora adorados pelo público, sofrem desdém por parte da crítica, que os considera como um entretenimento vazio no qual o espetáculo predomina em detrimento à qualidade, vale a pena destacar *Les Misérables*, visto que este é considerado o primeiro megamusical que maravilhou não apenas por uma grande estrutura de palco, mas principalmente por uma trama poderosa com grande potencial dramático.

Mas o megamusical britânico mais marcante da década, segundo Kenrick (2014k) foi *The Phantom of the Opera* (1988). Com libreto de Richard Stilgoe e Andrew Lloyd Webber – tendo o último, também, composto as melodias – e letras de Charles Hart, o espetáculo é baseado no livro homônimo do francês Gaston Leroux.

Majestoso em sua produção, e com melodias que traziam algo de *pop* à sonoridade de opereta, com sua orquestra de 29 instrumentos, *The Phantom of the Opera* conquistou o público de tal forma que não apenas bateu o recorde de maior tempo em cartaz; foi, também, o primeiro musical a superar a marca de 10.000 performances em 11 de fevereiro de 2012, e se mantém em cartaz até hoje<sup>24</sup>.

O cenário que se via na Broadway era o de grande dominação por parte dos talentos britânicos. Contudo, Denny Martin Flinn, em seu livro *Musical! A Grand Tour*, exemplifica na figura de Andrew Lloyd Webber a essência de como os críticos enxergavam a diferença entre a superprodução de um megamusical britânico e um musical tradicional da Broadway:

Lloyd Webber é inquestionavelmente um artesão habilidoso, manipulando a técnica teatral com um detalhamento preciso, complexo e extraordinário, mas ele não tem mostrado muita criatividade original. Ele se apoia fortemente nos truques de composição, usando as ideias fundamentais e simplistas de cada categoria... Quando Sondheim escreve pastiche, ele o faz para efeito dramático (...) Andrew Lloyd Webber não se dá o trabalho de dar justificativas dramáticas – ele cita de uma grande variedade de fontes musicais, muitas vezes de modo anacrônico (...) Espetáculos *sung-through* carecem da integração que faz do musical estadunidense a forma de arte grandiosa e original que ele é<sup>25</sup> (FLINN, 1997, pp. 474-475).

Na década de 1990, pondera Kenrick (2014), o cenário em que a Broadway se encontrava não era nada animador. O teatro musical, que já havia sido um referencial da cultura estadunidense, agora era visto quase como uma cultura de nicho. Até os megamusicais britânicos, que estavam ajudando a reavivar o gênero na década anterior, já não estavam mais sendo bem-sucedidos; a onda estava chegando ao fim.

Com um início de década bem fraco, não foi até a metade desta que a Broadway viu não apenas um, mas dois grandes sucessos: *Beauty and the Beast* e *The Lion King*. Semelhantemente ao que vemos hoje no cinema, com o conglomerado Walt Disney Company comprando algumas das maiores marcas do entretenimento, como o Marvel Studios, a Lucasfilm

---

<sup>24</sup> Até o dia em que a primeira versão desta dissertação foi concluída, *The Phantom of the Opera* tinha chegado à sua performance de número 13.047 (Fonte: <https://www.ibdb.com/broadway-production/the-phantom-of-the-opera-4491>).

<sup>25</sup> "Lloyd Webber is unquestionably a skilled craftsman, manipulating theatre technique in precise, complex, extraordinary detail, but he has not shown much original creativity. He depends heavily on the tricks of composing, using the fundamental and simplistic ideas of each category . . . When Sondheim writes pastiche, he does so for dramatic effect. . . Andrew Lloyd Webber doesn't bother with dramatic justifications – he quotes from a wide range of musical sources, often anachronistically. . . Sung-through shows lack the integration that makes the American musical the great and original art form it is."

e mais recentemente a 21st Century Fox<sup>26</sup>, a Casa do Mickey Mouse construiu um império na Broadway dos anos 90: a Disney Theatrical Productions. Também conhecida como Disney on Broadway, a companhia deu origem ao que viriam ser chamados de “musicais corporativos”.

Esses musicais corporativos, Kenrick (2014l) explica, se tratavam de espetáculos que eram financiados por gigantes do entretenimento e, portanto, estes tinham a maior parte do controle da produção. Podia até haver um pouco de visão artística por parte dos autores, mas eles ainda tinham que responder a algo maior: uma corporação que visava um grande espetáculo e, mais ainda, um grande retorno financeiro.

Para mais informações sobre *Beauty and the Beast* (1994), leia a seção que trata do nosso *corpus*, do capítulo de Metodologia, onde discutiremos várias adaptações de *A Bela e a Fera* ao longo dos tempos, incluindo o musical da Broadway.

Também da Disney, Kenrick (2014l) cita *The Lion King* (1997), uma adaptação da animação homônima de 1994. A corporação comprou o Amsterdam Theatre, que já havia sido palco das já mencionadas *Follies* de Florenz Ziegfeld, e o reformou para receber a superprodução, que custou mais de U\$ 12.000.000 dólares.

Com música do lendário cantor Elton John, letras de Tim Rice e libreto de Roger Alles e Irene Mecchi, o espetáculo apresenta os atores em fantasias, representando os animais da trama, além de fantoches gigantes. A combinação desses fatores trouxe um sucesso estrondoso. No dia 31 de outubro de 2015, *The Lion King* superou o recorde de *Cats* na quantidade de apresentações<sup>27</sup>; e a produção original se mantém em cartaz até hoje, com 8.953 performances – e contando<sup>28</sup>. Essa grande quantidade de apresentações, aliada aos altos preços dos ingressos, fazem com *The Lion King* tenha o título de musical com maior bilheteria da história da Broadway, com U\$ 1.637.058.730 acumulados até a escrita desta dissertação<sup>29</sup>.

E o sucesso não se restringiu apenas ao público. Ao contrário do que aconteceu com *Beauty and the Beast*, dessa vez o espetáculo não foi ignorado pelas premiações, mas sim reconhecido. Só de Prêmios Tony, *The Lion King* venceu seis dentre as 11 categorias às quais foi indicado, incluindo Melhor Musical. Para propósitos de comparação, *Beauty and the Beast*

<sup>26</sup> Fonte: <https://g1.globo.com/economia/noticia/2019/03/20/disney-conclui-compra-da-21st-century-fox-por-us-71-bilhoes.ghtml>

<sup>27</sup> Fonte: <https://www.broadwayworld.com/article/THE-LION-KING-Becomes-3rd-Longest-Running-Broadway-Show-of-All-Time-Passes-CATS-20151031#>

<sup>28</sup> Fonte: <https://www.ibdb.com/broadway-production/the-lion-king-4761>

<sup>29</sup> Fonte: <https://www.broadwayworld.com/grossescumulative.cfm>

venceu em apenas uma categoria técnica (Melhor Design de Figurino), das nove para as quais havia sido indicado.

Kenrick (2014l), então, traz o questionamento: e daí se muitos consideravam os musicais corporativos sem inspiração, sem uma ousadia criativa; em suma, meros espetáculos voltados para nada além do lucro? A Broadway se encontrava em apuros, seriamente necessitada de uma grande vitória comercial. Se nada de inovador, esses musicais grandiosos de gigantes do *show business* ofereciam pelo menos esse fôlego extra de que a Broadway estava em falta.

Todavia, Kenrick (2014m) destaca um musical que, ainda que tivesse sido produzido por uma companhia responsável por turnês, conseguiu trazer essa ousadia criativa da qual os musicais corporativos eram acusados de não ter: *RENT* (1996).

O musical teve praticamente toda a parte criativa (libreto, letra e música) feita por Jonathan Larson, tendo como base a ópera *La Bohème* (1896), de autoria do italiano Giacomo Puccini, mas trazendo de volta o *rock'n'roll* de volta para o teatro musical.

O espetáculo de Larson tratava da vida de aspirantes a artistas no East Village. Logo, um show sério que trouxesse esse cenário como pano de fundo certamente deveria falar de assuntos polêmicos, como pobreza, vícios em drogas e o espectro aterrorizante da epidemia de HIV/AIDS sob o qual as pessoas viviam.

Levando tudo isso em conta, é inegável que *RENT* era uma lufada de ar fresco – ainda que os temas fossem pesados –, ao trazer discussões assim em uma época tomada pelos musicais corporativos que agradavam toda a família. Todavia, o próprio John Kenrick, que havia trabalhado como assistente da companhia responsável por produzir o musical nos dois anos de criação de sua estreia Off-Broadway, diz que os riscos que Larson assumiu não foram exatamente um salto de fé, mas sim “um risco calculado, informado por anos de experiência em negócios”<sup>30</sup> (KENRICK, 2014m).

O autor complementa que parte do grande sucesso que *RENT* viria a atingir na Broadway – a 17ª maior bilheteria da história da Broadway<sup>31</sup> – se deveu à sua simplicidade. Os cenários, objetos de cena e até mesmo figurinos eram todos bastante simples, o que tornava fácil a reprodução em outros teatros, ou simplesmente o transporte desses objetos de um teatro para outro.

---

<sup>30</sup> “(...) but it was a calculated risk informed by years of business experience”.

<sup>31</sup> Fonte: <https://www.thewrap.com/top-grossing-broadway-musicals-kinky-boots-lion-king-hamilton/>

No que concerne a prêmios, *RENT* foi indicado a nove Prêmios Tony, tendo vencido quatro deles, incluindo na categoria de Melhor Musical; e ganhou até mesmo um Prêmio Pulitzer: Drama.

Outro musical bem-sucedido da década de 1990 apontado por Kenrick (2014m) foi *Bring in da' Noise, Bring in da' Funk* (1996). Com uma grande equipe criativa, o show tem libreto de Reg E. Gaines, letra de Reg E. Gaines, George C. Wolfe e Ann Duquesnay e música de Daryl Waters, Zane Mark e Ann Duquesnay.

O espetáculo, que poderia muito bem ser considerado um musical-conceito, tinha como ideia encenar a trajetória do povo negro nos Estados Unidos ao longo da história, desde a era da escravidão até os tempos modernos; tudo isso, retratado através de gêneros musicais associados à cultura afro-americana, como o *hip hop* e o *R&B*.

Mas o aspecto mais inovador na contação de história de *Bring in da' Noise, Bring in da' Funk* era a dança. Os números musicais eram todos embalados por passos de sapateado, visto que esse último era basicamente o fio condutor que ligava todos os pontos históricos abordados na trama. E essa forma de contar a história foi feita com maestria, com os passos de sapateado servindo para refletir emoções das mais variadas, do desespero à fúria e ao triunfo, como destaca Kenrick (2014m).

Embora a década de 2000 tenham sido uma era de instabilidade em relação ao sucesso do teatro musical estadunidense, houve nesse período algumas produções originais que valem a pena ser destacadas.

Dando continuidade à veia cômica que estava retornando à Broadway, Kenrick (2014n) cita *Mamma Mia!* (2001). Uma importação da produção de 1999 do West End, o espetáculo tem libreto de Catherine Johnson, com base em músicas do quarteto *pop* sueco ABBA; sendo assim, os créditos de letra e música vão para Benny Andersson e Björn Ulvaeus, ambos membros do grupo.

Esse aspecto fez com que *Mamma Mia!* criasse uma tendência de musicais que, ainda que tivessem libretos inéditos, fossem construídos ao redor de músicas já existentes. Esse tipo de produção viria a ser chamado de musicais *jukebox*. Com a ideia já escolhida – no caso de *Mamma Mia!*, as canções do grupo ABBA –, as letras das canções serviriam de inspiração para a criação dos personagens e da premissa – uma mulher que busca saber, dentre três homens de sua vida, qual é o pai de sua filha – para, enfim, ser refinada em um libreto coeso.

Kenrick (2014n) destaca, também, uma produção que não apenas continuou a revitalização da comédia musical, mas a levou a outro patamar: *Avenue Q* (2003). Com libreto de Jeff Whitty e letra e música de Robert Lopez e Jeff Marx, o espetáculo inova ao utilizar não só de atores, mas também de fantoches e de um senso de humor afiado para contar uma história voltada para jovens, através de bastante palavrões e temas mais adultos.

Outro grupo étnico que, apesar de sua abundância nos Estados Unidos, teve pouca chance de representatividade na Broadway foi o da população latina. Kenrick (2009) cita como uma grande introdução o musical *In the Heights* (2008). Com libreto de Quiara Alegría Hudes e letra e música de Lin-Manuel Miranda, o musical retratava o bairro de Washington Heights, uma comunidade de bastante afluência latina em Nova York.

Sendo assim, nada mais natural do que o espetáculo trazer com orgulho a latinidade dos seus criadores, tanto no cenário quanto nas músicas, que, ainda que tivessem uma inclinação para o *hip hop*, trazia muito também da salsa, para representar com fidelidade as origens de Miranda.

À medida que a década de 2010 se iniciava, os *show tunes* havia se tornado “música antiga”. Nenhum musical original conseguiu criar músicas memoráveis a ponto de fazer de um *show tune* um sucesso; os únicos musicais que ainda conseguiam fazê-lo eram *revivals* de antigos musicais, como ressalta Kenrick (2009). Sendo assim, a Broadway havia definitivamente deixado de ser a joia da coroa de Nova York, para se tornar mais uma atração para turistas.

Após alguns shows que variavam de grandes fracassos a moderados sucessos, Kenrick (2014o) cita como primeiro grande *hit* da década foi *The Book of Mormon* (2011). Para a criação do musical, houve uma colaboração entre Trey Parker e Matt Stone, os criadores da série animada de TV *South Park* (1997), e Robert Lopez, compositor de *Avenue Q*. O trio foi responsável tanto pelo libreto quanto pela letra e música.

Como já havia sido mencionado, Lopez trazia uma ousadia para *Avenue Q*, e o ponto pelo qual *South Park* é mais reconhecido até hoje é pelo seu humor de boca suja, que trata de assuntos sérios de maneira escrachada. Sendo assim, não é difícil de imaginar que o modo como o humor é utilizado em *The Book of Mormon* seja igualmente chocante.

O público aceitou a proposta às altas gargalhadas, fazendo do espetáculo um grande sucesso, que continua em cartaz até hoje, 3.411 performances depois de sua estreia<sup>32</sup>. Aclamado,

---

<sup>32</sup> Fonte: <https://www.ibdb.com/broadway-production/the-book-of-mormon-488721>

também, pela crítica, *The Book of Mormon* é, nas palavras do crítico da *Vogue* Adam Green, “sem dúvida o musical mais sujo e ofensivo e – surpreendentemente – a coisa mais doce que você verá na Broadway este ano, e muito possivelmente o musical mais engraçado já feito”<sup>33</sup> (GREEN, 2010).

Outra grande conquista de *The Book of Mormon* é que finalmente um álbum de *Original Broadway Cast Recording* alcançou o top 10 da Billboard, feito que não se via desde 1969, com a trilha sonora de *Hair*. De fato, os 9 Prêmios Tony conquistados fez com que, na semana seguinte à premiação, o álbum alcançasse sua maior posição na parada, chegando à 3ª colocação<sup>34</sup>.

Outro musical bastante original citado por Kenrick (2014o) foi *Kinky Boots* (2013). Com libreto de Harvey Fierstein – conhecido por sua interpretação de Edna Turnblad no elenco original de *Hairspray* – e letra e música da grande estrela pop Cyndi Lauper, o espetáculo traz uma trama única, sobre uma fábrica de sapatos que se recupera de quase falir ao criar modelos especiais de botas, voltados para figurinos de *drag queens*.

E, finalmente, o último musical citado por Kenrick (2014o) se trata do maior sucesso da década: *Hamilton: An American Musical* (2015). Com libreto, letra e música todos criados por Lin-Manuel Miranda – que também protagonizou o show no papel-título e seu elenco original –, o espetáculo traz uma história real, a de Alexander Hamilton, o primeiro secretário do tesouro e um dos quatro pais fundadores dos Estados Unidos. Miranda teve como inspiração a biografia *Alexander Hamilton* (2004), de autoria do historiador Ron Chernow, para criar um musical único.

No quesito de inovação, *Hamilton* é o primeiro espetáculo a ter uma trilha sonora inteiramente voltada para o *rap* a fazer sucesso na Broadway. Essa escolha de gênero musical por si só também é muito desafiadora, se levarmos em conta que o espetáculo conta não apenas uma história, mas a História, “com h maiúsculo”, ou seja, oficial e institucionalizada.

Além disso, a escolha do elenco também é ousada. Figuras históricas acabam sempre sendo retratadas pela história oficial como pessoas brancas; *Hamilton* propositalmente foge desses padrões, com um elenco composto quase que inteiramente por pessoas negras e latinas<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> “It is, hands down, the filthiest, most offensive, and—surprise—sweetest thing you’ll see on Broadway this year, and quite possibly the funniest musical ever”.

<sup>34</sup> Fonte: <https://www.billboard.com/articles/news/470542/adele-reclaims-no-1-on-billboard-200-book-of-mormon-makes-history>

<sup>35</sup> Fonte: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2016/03/hamilton-casting/476247/>

Naturalmente, a escolha de Miranda reflete uma das principais temáticas do show, que é mostrar como imigrantes são parte vital na fundação da América como a conhecemos hoje.

O espetáculo vem recebendo, também, gigantesca aprovação da crítica especializada. Ben Brantley, por outro lado, destaca em sua crítica para o *The New York Times* o legado que as canções de Miranda trazem para o futuro do teatro musical:

*Hamilton* está fazendo sua própria história ressonante ao mudar a linguagem dos musicais. E [o espetáculo] o faz ao insistir que as formas de música ouvidas mais frequentemente nas estações de rádio pop nos anos recente – rap, hip-hop, baladas R&B – tenham tanto a força narrativa quanto a interioridade emocional para impulsionar um musical robusto sobre homens brancos mortos há muito tempo, cujos rostos solenes brilham das notas verdes em nossas carteiras<sup>36</sup> (BRANTLEY, 2015).

Tamanha aclamação de público e crítica naturalmente se converteram em uma chuva de premiações. Só nos Prêmios Tony<sup>37</sup>, o musical foi indicado a 13 categorias – 16 indicações, se contarmos que em duas categorias *Hamilton* trazia mais de um concorrente –, quebrando o recorde de maior número de indicações à premiação, que anteriormente pertencia a *The Producers*. Das 13, *Hamilton* venceu em 11 categorias, incluindo a de Melhor Musical; nesse ponto, *The Producers* ainda mantém o recorde, com suas 12 vitórias.

Finalizando essa série de essays, Kenrick (2006) traz à discussão a pergunta que vinha assolando a Broadway nos últimos anos – se o teatro musical estava morto nos Estados Unidos. Contudo, à medida que estamos nos aproximando do fim de mais um década, tal questionamento parece desnecessário e até mesmo incoerente.

Como pudemos observar com este histórico, em décadas passadas, como nos anos 60, a Broadway era o ponto focal da cultura americana; coisa que já não é hoje em dia, pelo menos não naquela escala. No entanto, de modo algum isso significa a morte do teatro musical. Ao invés disso, representa uma era de adaptação e mudança. Tom Jones, em seu livro *Making Musicals: An Informal Introduction to the World of Musical Theatre*, comenta a respeito:

---

<sup>36</sup> “‘Hamilton’ is making its own resonant history by changing the language of musicals. And it does so by insisting that the forms of song most frequently heard on pop radio stations in recent years — rap, hip-hop, R&B ballads — have both the narrative force and the emotional interiority to propel a hefty musical about long-dead white men whose solemn faces glower from the green bills in our wallets.

<sup>37</sup> A edição de 2016 dos Prêmios Tony foi a primeira em toda a história da premiação em que atores negros ganharam em todas as quatro categorias de atuação em musical. Dentre elas, três foram vitórias para *Hamilton* (Leslie Odom Jr., como Melhor Ator; Daveed Diggs, como Melhor Ator Coadjuvante; e Renee Elise Goldsberry, como Melhor Atriz Coadjuvante) (Fonte: <http://www.playbill.com/article/tony-time-its-broadways-biggest-night>).

Está claro que o teatro musical está mudando. Ninguém sabe para onde ele está indo. Talvez não esteja indo para um lugar, mas sim para vários. Isso seria saudável, eu acredito, assim como a própria busca pode ser saudável (...) Assim foi para Shakespeare nos tempos elizabetanos; assim foi para os escritores de musicais depois de Rodgers e Hammerstein; e assim será novamente<sup>38</sup> (JONES, 1998, p. 84-85).

Como pudemos perceber ao longo do histórico que aqui trouxemos, não é a primeira vez que vemos esse processo de mudança acontecer. Se há essa necessidade de adaptação, e essa demanda vem sendo atendida, como temos visto nesses exemplos de grandes sucessos atuais, isso representa, na verdade, prova de que o teatro musical está mais vivo do que nunca.

Na próxima sessão, veremos um pouco do histórico dos musicais na sétima arte.

## 2.2 Os musicais no cinema

Nesta seção, traremos um apanhado resumido da história dos musicais do cinema. Este histórico terá como base a dissertação *O Show Deve Continuar – O Musical no Cinema*, de Christine Souza (2005); o vídeo *The Death of the Hollywood Musical* (2018)<sup>39</sup>, de Lindsay Ellis, no qual ela comenta sobre o auge dos musicais em Hollywood até a sua queda; e traremos, ainda, Kenrick (2006), que comenta um pouco sobre como, a partir da década de 1990, os musicais têm tido um ótimo retorno aos cinemas. Por fim, traremos alguns destaques de musicais cinematográficos bem-sucedidos da década de 2010.

Os musicais sempre foram uma constante no cinema desde a queda do filme mudo, que trouxe a fomentação do som para o cinema. Souza (2005) frisa que o musical, em sua essência, é um gênero paradoxal à intenção da inserção do som no cinema. Enquanto que o novo recurso serviria para aproximar o cinema da realidade, o musical como gênero tomava o caminho oposto: pessoas começavam a cantar e dançar sem um contexto plausível, e isso interrompia a narrativa.

A autora cita como o primeiro filme falado da história *O Cantor de Jazz* (1927). Este ainda tinha uma narrativa muda, mas tinha a inserção de som em cenas que tivessem música – o que faz sentido, considerando o título do filme – e em alguns diálogos. Essa dualidade, Souza

---

<sup>38</sup> "It is clear that the musical theatre is changing. No one knows where it is going. Perhaps it is going not to one place but to many. That would be healthy, I think, just as the search in itself can be healthy. . . Thus it was for Shakespeare in Elizabethan times; thus it was for writers of musicals after Rodgers and Hammerstein; and thus it will be again."

<sup>39</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b8o7LzGqc3E>

(2005) aponta, representaria uma disputa entre o antigo (o cinema mudo) e o novo (a chegada do som).

Não necessariamente um musical, o longa merece espaço nesta seção por ser o primeiro filme falado, que ainda trazia a importância da música e sua utilidade como recurso para representar emoções dos personagens, o que fundamentaria uma base para os criadores do gênero que estava por surgir.

Ainda nos primórdios do som no cinema, era natural que os criadores estivessem “testando as águas”, experimentando como e em quais histórias utilizar esse recurso. Souza (2005) afirma que a Broadway foi uma fonte de inspiração produtiva, visto que o teatro musical já fornecia material pronto para adaptar, com suas narrativas permeadas por músicas que as complementavam.

Em um fenômeno similar ao que ocorreu na própria Broadway, a Grande Depressão fez com que, apesar das condições financeiras em que os Estados Unidos viviam, o cinema se tornasse uma válvula de escape para a sociedade. E que melhor gênero para retomar as esperanças do que o musical, que sempre foi considerado como escapista? Claro que esse mesmo motivo contribuiu para as críticas que o gênero sofreu.

Naturalmente, a onda de adaptações da Broadway eventualmente cedeu, visto que os realizadores queriam ousar e fazer com que o musical cinematográfico tivesse uma linguagem própria, ao invés de ser uma mera reprodução do que funcionava nos musicais para o teatro.

Souza (2005) destaca como um dos grandes nomes nessa fase de experimentação no musical no cinema Rouben Mamoulian. O russo trouxe já em seu primeiro filme músicas na contramão do escapismo feliz. *Aplauso* (1929) contrapõe imagens alegres com canções tristes, criticando a própria indústria do burlesco.

O diretor conseguia trazer elementos de outras linguagens, como o teatro e o próprio cinema mudo, e combiná-los à música e a outros elementos sonoros para adaptar essas linguagens, criando novas possibilidades narrativas para o cinema.

Durante a década de 1930, as modalidades de histórias que se viam no musical cinematográfico eram as *revues*, cujo formato foi apropriado pelos grandes estúdios para que estes apresentassem suas estrelas em números de canto e dança; os dramas de bastidores, que retratam o processo de criação de uma peça, filme etc.; musicais que se passassem no ambiente universitário e adaptações de operetas. (Souza, 2005).

Souza (2005) ressalta que, à época, os musicais costumavam ter dois diretores diferentes: um para dirigir a narrativa como um todo, e outro que seria responsável por dirigir apenas os números musicais. Um diretor que revolucionou durante essa conjuntura foi Busby Berkeley.

Com seu background de diretor e coreógrafo da Broadway, Berkeley não estava impressionado com os musicais que vinham sendo produzidos no cinema. Todavia, ao ser convidado para dirigir os números musicais de *Whoopee!* (1930), Berkeley teve uma tela bastante promissora com a qual trabalhar: Samuel Goldwyn e a lenda da Broadway Florenz Ziegfeld na produção, o astro Eddie Cantor e um roteiro que adaptava o musical homônimo da Broadway.

Mas foi com *Rua 42* (1933) que Berkeley se tornou uma lenda nos musicais cinematográficos, devido aos seus números visualmente estonteantes, realizados através de posicionamentos e movimentações de câmera que não haviam sido utilizados por nenhum outro diretor até então.

Além disso, o longa traz algo inovador até para o subgênero de drama de bastidores, visto que não temos acesso aos números musicais que estarão presentes no espetáculo até o dia de sua estreia. Essa forma de contar é rara até mesmo nos dramas de bastidores contemporâneos, onde apesar de não vermos o show em sua totalidade, temos as músicas sendo interpretadas em cenas com os letristas compondo, com o elenco já ensaiando etc.

Em relação à movimentação de câmera de *Rua 42*, Souza (2005) exemplifica as inovações de Berkeley através de um dos números do espetáculo do filme, onde o diretor filmou os protagonistas rodeados por um grande número de coristas deitadas no palco. Para isso, Berkeley utilizou-se de uma câmera em que o plano ficaria visto de cima. Para efeitos de comparação, em outro momento do filme, Berkeley filma da plateia, ou seja, pelo olhar do público do teatro. Assim, fica claro que a primeira cena só executaria a visão que o diretor queria por meio do posicionamento de câmera, da linguagem cinematográfica.

Naturalmente, não se pode fazer um histórico dos musicais no cinema sem citar a dupla Fred Astaire e Ginger Rogers. Os dois já se conheciam da Broadway, mas bastou uma única cena em que eles dançam juntos no filme *Voando para o Rio* (1933) para que fosse forjada umas das parcerias mais icônicas da história da dança e do cinema como um todo.

Isso porque Astaire tinha tamanha habilidade na dança que até o uso da câmera teve de se adaptar ao seu talento. As filmagens com ele não necessitavam de truques de câmera ou de

edição; a câmera precisava se mover de maneira fluida, para que o público sentisse que estava dançando junto com Fred Astaire.

E essa fluidez sem cortes, Souza (2005) ressalta, só foi atingida após a invenção do que viria a ser conhecida como “plataforma Astaire”. Ao invés do uso de três câmeras fixas – dentre as quais seriam escolhidos os melhores *takes* de cada filmagem – a plataforma Astaire utilizava apenas uma câmera, e esta era sustentada por uma plataforma com rodinhas. Essa aparelhagem era operada pelo cinegrafista e um assistente.

Bill Adler, em seu livro *Fred Astaire – Uma Vida Maravilhosa*, traz uma citação do ator, na qual ele reflete sobre o propósito narrativo de seus números de dança:

A fim de conquistar o público, as danças precisam ter uma personalidade e um padrão. As ocasiões em que minhas danças “pegaram” foram aquelas em que tinham uma razão, quando contavam uma parte da história e quando se encaixavam no enredo. É da mais alta importância que a deixa para uma dança flua naturalmente para dentro e para fora da história... Todas as danças devem tirar alguma coisa de um personagem ou situação. (ADLER, 1988, p. 150)

Claro que a técnica, ainda que exímia, de Fred Astaire não seria nada sem uma parceira igualmente habilidosa. O carisma de Ginger Rogers – aliado ao seu talento – criava um magnetismo entre os dois, e isso transparecia. O sucesso da parceria em *Voando para o Rio* abriu a porta para uma série de musicais protagonizados pela dupla, que trazia o elemento humano que atraiu toda uma geração e inspirou várias outras que se seguiram.

Ainda na década de 1930, temos o surgimento do que podemos considerar como a pedra angular do *corpus* desta dissertação. É em 1937 que os estúdios Disney lançaram sua primeira animação em formato de longa-metragem, *Branca de Neve e os Sete Anões*. Souza (2005) aponta que a narrativa do filme traz em sua estrutura uma inspiração nas operetas, com diálogos e músicas que se conectavam, visto que as canções traziam as personalidades e desejos dos personagens.

As músicas, segundo a autora, eram tão bem articuladas na conexão entre letra e sentimentos dos personagens, que, aliadas à sincronia entre música e movimento labial da animação e a técnica da rotoscopia<sup>40</sup>, faziam com que pela primeira vez na história do cinema,

---

<sup>40</sup> “A rotoscopia no primeiro instante foi utilizada apenas como guia para o desenho das ações das personagens. Os animadores observavam as cenas filmadas, com atores reais exercendo os movimentos, e escolhiam as poses que lhe agradavam. Walt Disney exigia que os animadores devessem apenas captar o sentimento e o movimento exercido pelos modelos e não os copiar. Contudo, devido a pressão crescente para a finalização do filme a tempo de ser

uma personagem animada criasse em nós tanta empatia quanto atores em carne e osso poderiam transmitir.

Aqui gostaríamos de trazer a reflexão de que a animação é o meio perfeito para uma narrativa musical. Se os musicais exigem bastante suspensão de descrença por parte do espectador, a animação pode ser um caminho para minimizar esse choque inicial. A animação por si só já é uma experiência fantasiosa; o público já entra sabendo que aquele não é o mundo que está ao seu redor. Sendo assim, não seria tão implausível os personagens “começarem a cantar do nada”, como tanto criticam as pessoas que não gostam de musicais.

Contudo, foi a partir de 1939, com o lançamento de *O Mágico de Oz*, que o estúdio Metro-Goldwyn Mayer (MGM) deu início ao que seria a era de ouro dos musicais no cinema. Destaques dessa época foram os filmes *Desfile de Páscoa* (1948), *Um Dia em Nova York* (1949), *Sinfonia de Paris* (1951) e o clássico *Cantando na Chuva* (1952).

Essa era de ouro se deve em grande parte ao produtor Arthur Freed, que passou a exigir dos musicais cinematográficos um padrão de qualidade elevado, o que se tornou a marca das produções da chamada Unidade Freed; além da descoberta de estrelas como o diretor Vincente Minelli e da até hoje venerada atriz Judy Garland. Nas palavras de Souza (2005):

As principais características dessa fase foram as seq[u]ências musicais cada vez mais bem inseridas na trama, que evitavam a sucessão desconexa dos suntuosos números musicais, e o desenvolvimento de uma preocupação artística que levasse ao espectador um entretenimento de qualidade (VERAS, 2005, p. 57).

Dos filmes que citamos acima, gostaríamos de destacar aspectos comentados por Souza (2005) em relação a *Um Dia em Nova York* e *Cantando na Chuva*. O primeiro deixa sua marca na história do musical cinematográfico por seu design de som. Como o filme teve sequências gravadas em locação, as músicas eram gravadas anteriormente em estúdio, e nas filmagens os atores as dublavam, técnica essa que se tornou o *modus operandi* para musicais. Já o último introduz novos recursos para o cinema falado ao se utilizar de *voice-overs* que, ao invés de complementar o *input* visual, o contradiz.

*Cantando na Chuva* entrou para a história não apenas dos musicais, mas do cinema como um todo, ao apresentar uma narrativa metalinguística, ou seja, se utilizar dos recursos

---

apresentado na estação do inverno de 1937, os animadores infringiram a ordem de Walt Disney e utilizaram a técnica de rotoscopia” (Fonte: <http://animacaosa.blogspot.com/2015/08/branca-de-neve-e-os-sete-anoes-o-filme.html>).

cinematográficos para fala do próprio cinema e sua linguagem. Além disso, é nesse filme que temos uma das cenas mais icônicas da sétima arte, na qual Gene Kelly literalmente canta na chuva, desafiando até mesmo a gravidade, o que na cena simboliza a paixão que o personagem sentia naquele momento (Souza, 2005).

Enquanto que, hoje em dia, os chamados "filmes-evento"<sup>41</sup> são filmes de ação ou aventura – geralmente envolvendo super-heróis –, até a primeira metade do século XX, os filmes-evento eram musicais como os de Rodgers e Hammerstein, Julie Andrews e Gene Kelly. Nos anos 50 e 60, os musicais que seriam considerados filmes-evento se tratavam de *roadshows*.

Os *roadshows* eram superproduções, que variavam de épicos a dramas de guerra e musicais exagerados, que tinham uma turnê de exibição antes de serem distribuídos nos cinemas; por isso o nome (*road* = estrada). Os filmes exibidos como *roadshows* tinham ingressos do mais alto preço, e, assim como no teatro, tinham uma duração mais longa do que os filmes comuns e, portanto, costumavam trazer intervalos.

Era comum, também, a venda de suvenires, como programas com as letras das canções, entre outros. Essa tendência pode ser vista ainda hoje, com as bombonieres dos cinemas vendendo combos de pipoca que venham como produtos licenciados, como copos, broches e até mesmo baldes de pipoca no formato da cabeça do vilão<sup>42</sup>.

O advento da televisão tornou essa tradição dos *roadshows* perigosa, dado o alto custo do formato; ainda mais considerando que a TV era uma opção gratuita de entretenimento e, portanto, possivelmente mais atraente para o público. Entretanto, o grande sucesso de *Mary Poppins* (1964) trouxe um pouco de fé nos musicais, um gênero que estava morrendo nos cinemas. O filme ainda inovou ao trazer atores reais contracenando com personagens animados, novidade essa que é combinada ao estilo dos musicais de velha guarda, como ressalta Souza (2005).

Outro grande destaque foi a adaptação para o cinema em 1964 do musical da Broadway *My Fair Lady*. O filme foi estrelado por Audrey Hepburn e o próprio Rex Harrison, reprisando seu papel da Broadway de Professor Higgins. Longe de ser um romance típico, a

---

<sup>41</sup> Um rótulo promocional que descreve um filme para os cinemas ou para a televisão que tenha uma grande estrela, um grande orçamento ou grandes efeitos especiais (Fonte: <https://web.archive.org/web/20110714100857/http://miown.com/websites/mmi/mmiglossary.html>). Para uma melhor compreensão do termo, recomendamos a leitura da matéria disponível no site: <https://revistacult.uol.com.br/home/stanley-kubrick-e-seus-filmes-eventos/>

<sup>42</sup> Fonte: <https://geekpublicitario.com.br/35568/balde-pipoca-thanos-cinopolis/>

história traz um certo humor ácido, balanceado por belas canções. A adaptação venceu oito Oscars, incluindo o de Melhor Filme, e entrou para a lista de 1998 dos 100 Melhores Filmes de Todos os Tempos, da American Film Institute<sup>43</sup>.

Souza (2005) considera como último grande musical antes da queda do gênero o clássico *A Noviça Rebelde* (1965). Matthew Kennedy, em seu livro *Roadshow: The Fall of Film Musicals in the 1960s* aponta o efeito que o grande sucesso do filme teve no lançamento de filmes musicais: “Nos sete anos que se seguiram a *A Noviça Rebelde*, se tornou *de riguer* para qualquer filme musical ser lançado no formato *roadshow* se ele quisesse ser considerado ‘grande’, ‘importante’ ou ‘exuberante’” (KENNEDY, 2013, p. 5).

Entretanto, uma série de grandes fracassos de bilheteria a partir dos anos 1960 começou a representar a queda dos *roadshows* e, conseqüentemente, dos musicais no cinema. Os maiores representantes dessa queda foram *O Fabuloso Dr. Doolittle* (1967) e *Alô, Dolly!* (1969). O primeiro, que custou U\$ 17 milhões de dólares, faturou apenas U\$ 9 milhões<sup>44</sup>; o último custou U\$ 24 milhões de dólares, e arrecadou U\$ 33 milhões<sup>45</sup>.

Nesse período de seca do cinema musical – que durou até o fim dos anos 1980 – Souza (2005) destaca as produções de Bob Fosse. O coreógrafo e diretor da Broadway veio para Hollywood e deixou sua marca, deixando de lado personagens perfeitos dos musicais de antigamente, e trazendo seres humanos complexos, com defeitos. Tudo isso aliado a trilhas sonoras que davam origem a números musicais marcantes, por suas inserções perfeitas em relação à história que estivesse sendo contada.

Um expoente em seu trabalho como diretor de cinema foi *Cabaret* (1972). Descobrimos a até hoje icônica Liza Minelli, o longa despe os musicais da glamourização de ambientes de entretenimento adulto, e traz comentários ácidos em relação à moral da sociedade em um universo mais *undeground*.

Nos anos 1990, contudo, houve uma retomada dos musicais do cinema. Não mais no formato *roadshow*, à época era comum o lançamento de musicais em formato de animação, especialmente por parte da Walt Disney Pictures. O gênero, nas palavras de Kenrick (2006), acabou se tornando um dos mais rentáveis daquela década. Filmes como *A Bela e a Fera* (1991), *Aladdin* (1992) e *O Rei Leão* (1994) foram sucessos monstruosos, fazendo com que esse período

<sup>43</sup> Fonte: <http://www.afi.com/100years/movies.aspx>

<sup>44</sup> Fonte: [https://www.the-numbers.com/movie/Doctor-Dolittle-\(1967\)#tab=summary](https://www.the-numbers.com/movie/Doctor-Dolittle-(1967)#tab=summary)

<sup>45</sup> Fonte: <https://www.the-numbers.com/movie/Hello-Dolly#tab=summary>

ficasse conhecido como “Renascença da Disney”.

O início da Renascença da Disney se deu com *A Pequena Sereia*, que, embora viesse sendo idealizado desde a década de 1930, só veio a ser concluído em 1989. O longa foi a primeira animação a ser feita tendo como molde os musicais da Broadway. Então, para que tal visão criativa fosse alcançada, a Disney chamou os lendários compositores teatrais Howard Ashman (letra) e Alan Menken (música). Desde então, as animações da Walt Disney se tornaram particularmente conhecidas por suas trilhas sonoras inesquecíveis.

Além disso, se era mais comum na relação cinema-Broadway o primeiro obter os direitos do último e adaptar suas obras para as telonas, os filmes que constituíram a Renascença da Disney criaram o caminho oposto. Essas animações se tornaram tão amadas pelo público que eventualmente foram adaptadas para musicais da Broadway.

Ainda que Kenrick (2006) questione a qualidade de tais animações, ele argumenta que estas serviram, no mínimo, para fazer com que as pessoas voltassem a ter interesse em ouvir *show tunes*. Além disso, não podemos negar o mérito de *A Bela e a Fera*, por exemplo, quando este foi o primeiro longa-metragem de animação a ser indicado à categoria de Melhor Filme na história do Oscar<sup>46</sup>.

Além disso, podemos ver o legado dessas animações até hoje, já que as três supracitadas foram adaptadas para musicais em *live action*. O *live action* de *A Bela e a Fera* foi lançado em 2017, o de *Aladdin* foi lançado em maio de 2019, e o de *O Rei Leão* foi lançado em julho do mesmo ano.

Kenrick (2006) também aponta que, no começo dos anos 2000, filmes como *Moulin Rouge - Amor em Vermelho* (2001) e *Chicago* (2002) serviram para mostrar que, nas mãos de bons diretores, musicais davam uma ótima matéria prima para um lançamento cinematográfico de sucesso, desde que trouxessem algo de novo.

*Moulin Rouge*, por exemplo, trazia a combinação entre cinematografia suntuosa e histórias de época representadas por canções contemporâneas, combinação pela qual as produções dirigidas por Baz Luhrmann ficariam conhecidas. Já em *Chicago*, Rob Marshall trazia também uma amálgama visual, mas essa mesclando uma narrativa essencialmente cinematográfica a números musicais que se passam em palcos, com holofotes, cenários compostos por elementos cênicos, entre outros recursos claramente inspirado no *vaudeville* e no

---

<sup>46</sup> Fonte: <https://www.imdb.com/title/tt0101414/awards>

teatro musical.

Em 2008, estreou nos cinemas uma adaptação cinematográfica do musical *Mamma Mia!*, com direção de Phyllida Lloyd e roteiro da própria libretista da Broadway, Catherine Johnson.

Uma grande conquista de *Mamma Mia! - O Filme* é que sua arrecadação mundial total (US\$ 615.748.772 dólares) fez dele a maior bilheteria da história em um filme dirigido por uma mulher; título esse que só viria a ser tomado quase 10 anos depois, com a estreia de *Mulher-Maravilha* (2017), da também britânica Patty Jenkins (US\$ 821.133.378)<sup>47</sup>. O sucesso foi tanto que o filme ganhou uma sequência: *Mamma Mia! Lá Vamos Nós De Novo* (2018), sobre a qual comentaremos mais adiante.

Ainda ao longo da década de 2000, tivemos um desdobramento interessante em relação a filme musicais: os DCOMs. Embora estes não tenham tido lançamento nos cinemas, mas sim no canal de TV por assinatura Disney Channel, escolhemos trazer os DCOMs para este histórico por serem uma consequência do sucesso estrondoso das animações musicais da Walt Disney Pictures.

Apresentando musicais que adaptaram os musicais para a contemporaneidade, os DCOMs introduziram ao gênero musical um público mais jovem que, graças ao advento da MTV e seus videoclipes, estava mais receptivo a narrativas audiovisuais contadas através da música.

O primeiro dessa leva foi *As Feras da Música* (2003), que trazia uma trilha sonora que refletia o que fazia sucesso nas rádios da época, ou seja, um pop que flertava com o *R&B*, com letras que, se não necessariamente contavam a história ou personalidade das personagens, ao menos reforçava as mensagens da trama, de acreditar nos sonhos e no *girl power* – expressão essa que no filme ganha o trocadilho “*growl power*” (poder do rugido), em referência ao título original do filme (*The Cheetah Girls*).

O sucesso de *As Feras da Música* mostrou para a Disney que o público que venerava suas animações musicais poderia ser transportado para o Disney Channel, e assim surgiram alguns dos maiores fenômenos da história do canal: as trilogias *High School Musical* (2006-08) e *The Cheetah Girls* (2003-08), as duologias *Camp Rock* (2008-10) e *Teen Beach* (2013-15), mais recentemente, a trilogia *Descendentes* (2015-19).

---

<sup>47</sup> Fonte: <https://www.marketwatch.com/story/wonder-woman-passes-mamma-mia-as-highest-grossing-film-by-female-director-2017-06-23>.

Contudo, foi apenas com *High School Musical* (2006) que o Disney Channel percebeu que a abordagem que combina enredo e música é mais bem-sucedida com o público. Sendo assim, as sagas que vieram seguiram o exemplo das animações da Renascença, e suas músicas se integravam em harmonia às tramas e personagens. Às vezes, até mesmo a outras culturas, com trilhas sonoras que trazem influências da música espanhola (em *As Feras da Música 2* [2006]) e do musical bollywoodiano<sup>48</sup> (em *The Cheetah Girls: Um Mundo* [2008], que retrata a produção de um filme musical na Índia).

Já as sagas *Teen Beach* e *Descendentes* se destacam por suas premissas intrigantes. A primeira transporta os protagonistas para dentro de um filme dos anos 1960 – claramente inspirado em *Amor, Sublime Amor* (1961) – e, através da metalinguagem, brinca com as convenções do gênero musical. Já a última traz a nostalgia das animações clássicas, mas a partir do questionamento “O que vem depois do ‘Felizes para Sempre?’”, já que os protagonistas aqui são os filhos dos principais vilões da Disney.

Voltando para os lançamentos cinematográficos, a década de 2010 também trouxe filme musicais que foram muito bem-sucedidos por parte do público, da crítica especializada e alguns até mesmo nas grandes premiações.

Dentre eles, podemos destacar *Os Miseráveis* (2012). Baseado no musical teatral francês, o filme é *sung-through*, ou seja, quase que inteiramente cantado. À época do seu lançamento, quebrou o recorde de maior abertura de um filme musical na história do cinema, título anteriormente pertencente a *High School Musical 3: Ano da Formatura* (2008)<sup>49</sup>. A bilheteria total do filme foi de U\$ 442.169.052 dólares pelo mundo inteiro.<sup>50</sup>

No Oscar, o filme venceu três das sete categorias às quais foi indicado, incluindo o prêmio de Melhor Atriz Coadjuvante, para Anne Hathaway.

Mais um destaque é *La La Land - Cantando Estações* (2016). O filme, que mostra em forma de musical a trajetória de dois artistas de Los Angeles, conquistou o público e a crítica, que viu o longa como uma homenagem à indústria do entretenimento e aos sonhadores que tentam alcançar o sucesso na La La Land.

Com bilheteria total de U\$ 426,428,220 dólares, o filme marcou seu nome na história

<sup>48</sup> “O cinema indiano produz essencialmente filmes musicais e a cidade que mais se destaca nessa produção é Bombaim. Por esse motivo, criou-se o termo Bollywood, uma mistura do nome da cidade indiana com Hollywood, a meca de origem dos musicais” (SOUZA, 2005).

<sup>49</sup> Fonte: <https://www.boxofficemojo.com/news/?id=3593&p=.htm>

<sup>50</sup> Fonte: [https://www.the-numbers.com/movie/Miserables-Les-\(2012\)#tab=summary](https://www.the-numbers.com/movie/Miserables-Les-(2012)#tab=summary)

das premiações – e não apenas pelo infame equívoco no anúncio do vencedor do Oscar 2017<sup>51</sup>. *La La Land* teve um impressionante número de 13 indicações ao Oscar, dentre as quais venceu em seis categorias; e no Golden Globes, foi indicado a sete categorias e venceu todas, quebrando o recorde de maior número de vitórias na premiação, que até então pertencia ao filme *O Expresso da Meia-Noite* (1978)<sup>52</sup>.

Outro grande sucesso dos últimos anos foi *O Rei do Show* (2017). O filme se propõe a contar, em forma de musical, a história de P. T. Barnum, o primeiro grande *showman*. Embora se diga muito que o filme romantiza demais uma figura conhecida por sua desonestidade, o filme teve grande bilheteria, com faturamento mundial de U\$ 386.665.550 dólares<sup>53</sup>.

Além disso, as canções envolventes da dupla Benj Pasek e Justin Paul integram um álbum que conquistou o feito de ser um dentre apenas sete álbuns de trilha sonora a ficar no top 10 da Billboard por 30 semanas consecutivas<sup>54</sup>. Sendo assim, podemos entender porque a dupla Pasek e Paul tem tido bastante proeminência no cenário dos musicais, seja em filmes ou séries.

O filme foi indicado ao Oscar na categoria Melhor Canção Original, por *This is Me*, mas não venceu. No Golden Globes, foi indicado a três categorias, dentre as quais venceu duas, incluindo Melhor Filme - Comédia ou Musical.

Mais um destaque deste fim de década que podemos citar é *Mamma Mia! Lá Vamos Nós de Novo* (2018). O filme não só traz o exagero de um espetáculo da Broadway, mas também a leveza de suas antigas comédias musicais.

Além disso, o filme foi inteligente no aspecto de estratégia de negócios; pois adere a duas tendências que prevalecem atualmente não só no cinema, mas no entretenimento como um todo: a nostalgia e as infinitas sequências. Se o filme não foi indicado às grandes premiações, pelo menos teve ótima recepção por parte do público, visto que sua bilheteria total foi de U\$ 392.459.545 dólares<sup>55</sup>.

Quanto ao que o futuro aguarda para o musical no cinema, há longas-metragens em processo de produção neste exato momento. Além do já mencionado *live action* de *O Rei Leão*,

<sup>51</sup> Fonte: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/la-land-moonlight-oscars-2017-accountant-pwc-ballot-best-picture-investigate-ricewaterhousecooper-a7601281.html>

<sup>52</sup> Fonte: <https://www.hollywoodreporter.com/news/la-la-land-breaks-golden-globe-winners-record-wins-961526>

<sup>53</sup> Fonte: <https://www.the-numbers.com/movie/Greatest-Showman-The#tab=summary>

<sup>54</sup> Fonte: <https://www.billboard.com/articles/columns/chart-beat/8469182/billboard-200-chart-moves-greatest-showman-soundtrack-top-ten>.

<sup>55</sup> Fonte: <https://www.the-numbers.com/movie/Mamma-Mia-Here-We-Go-Again#tab=summary>

que foi lançado durante o processo de escrita desta dissertação, temos outras produções para aguardar.

Uma adaptação cinematográfica do musical *Cats* está em andamento, com estreia prevista para dezembro de 2019. Dirigido por Tom Hooper – que dirigiu também a adaptação de 2012 do musical *Os Miseráveis* –, o filme contará com um elenco repleto de estrelas, que variam desde a cantora pop Taylor Swift à lendária atriz de teatro e cinema Judi Dench<sup>56</sup>.

O musical *In the Heights* vem desde o ano de sua estreia (2008) tendo uma promessa de adaptação cinematográfica. Os direitos, que à época havia sido comprados pela Universal Pictures, passou posteriormente para a Weinstein Company.

Todavia, após os recentes escândalos de assédio e abuso sexual cometidos pelo produtor Harvey Weinstein, Hudes<sup>57</sup> e Miranda exigiram que os direitos voltassem para eles. Hoje, propriedade da Warner Bros. Pictures, o filme tem estreia prevista para junho de 2020<sup>58</sup> nos Estados Unidos.

Outra produção recentemente anunciada<sup>59</sup> é a de *Cinderela*. O filme, que terá Camila Cabello, ex integrante da *girlband* pop Fifth Harmony, interpretando o papel-título, será uma releitura do ator e apresentador James Corden para o conto de 1697, do escritor francês Charles Perrault.

Com esse histórico, podemos notar que, apesar dos altos e baixos, tão comuns na indústria do entretenimento, os sucessos recentes e projetos em andamento fazem com que ainda possamos ter esperança de que o musical não seja um gênero morto, afinal. Seja em sua original forma teatral, seja na indústria cinematográfica, o musical está tendo que se adaptar às novas tendências do *show business*, e isso é um processo necessário e saudável, seja no meio artístico que for.

Tendo definido o que é um musical, e apresentado um histórico do gênero dos palcos da Broadway e nas salas de cinema, seguiremos, nos próximos dois tópicos, para nossa área de interesse: verificar como a música e, mais especificamente, os musicais se relacionam aos Estudos da Tradução.

---

<sup>56</sup> Fonte: [https://www.imdb.com/title/tt5697572/fullcredits?ref=tt\\_cl\\_sm#cast](https://www.imdb.com/title/tt5697572/fullcredits?ref=tt_cl_sm#cast).

<sup>57</sup> Fonte: <https://twitter.com/quiarahudes/status/918583132965744640>

<sup>58</sup> Fonte: <https://deadline.com/2018/06/in-the-heights-movie-lin-manuel-miranda-summer-2020-release-date-1202405627/>

<sup>59</sup> Fonte: <https://variety.com/2019/film/news/sony-pictures-fatherhood-release-date-1203235469/>

### 2.3 Tradução de músicas

Quando se trata da tradução de músicas, os debates já se iniciam desde a nomenclatura. Seria tal atividade realmente uma tradução? Åkerström (2009), por exemplo, propõe "arrumação de texto" ou "interpretação" como termos para se tratar da versão de uma canção em outro idioma, ao invés de "tradução". Mekinová (2011) já enxerga as canções traduzidas como “versões”. Dinda Gorlée (2005) utiliza-se do termo "tradução vocal" para se referir à "tradução do discurso poético na arte híbrida das formas, formatos e habilidades da musicopoética, harmonizando os papéis conflitantes de ambas as mídias artísticas: música e linguagem em performances cara a cara". Outra palavra comumente utilizada no ramo da tradução é “adaptação”. Low (2013), no entanto, entende adaptação como uma estratégia ao se traduzir uma canção, e não como uma nomenclatura do ato em si.

Para os propósitos desta pesquisa, até mesmo por sua intenção de contribuir com mais pesquisas envolvendo música dentro dos Estudos da Tradução, utilizaremos a nomenclatura “tradução de músicas”, nos filiando ao principal teórico que nos serviu de base: Peter Low.

Na área de tradução de músicas, a falsa ideia de que o tradutor deve manter uma certa “equivalência” em seu processo tradutório deixa de ser o maior empecilho e outras questões próprias do gênero surgem.

Low (2005) propõe uma metodologia para analisar a tradução de músicas com base em cinco critérios. São eles: cantabilidade, sentido, naturalidade, ritmo e rima<sup>60</sup>. Tais critérios já levam em consideração que a tradução musical tem mais “liberdade” do que a tradução de um texto em prosa; e não é obrigada a manter um pareamento linguístico do texto fonte. O mais importante em uma canção que é voltada para o mercado é a performance. Sendo assim, a “missão do tradutor que trabalha dentro do mercado musical [...] é fazer uma versão cantável da música original, independente de seu gênero” (MATA, 2014, p. 22).

Realizar tal empreendimento, no entanto, é uma tarefa complexa para o tradutor. A aparente liberdade inerente das traduções de músicas faz parecer com que a atividade tradutória seja mais fácil nessa modalidade, porém, na realidade, é exatamente o oposto. O tradutor precisa considerar – se não tanto as palavras da obra de partida – inúmeros critérios próprios do gênero musical, tais como ritmo, notas, enunciação e entonação (Low, 2005).

---

<sup>60</sup> [S]ingability, sense, naturalness, rhythm and rhyme. (LOW, 2005, p. 185)

Essas particularidades atuam como empecilhos, que fazem com que o tradutor recorra a estratégias, para que o produto final seja algo passível de compreensão, e mais importante, que soe natural ao público ouvinte, já que a performance do(a) cantor(a) precisa gerar uma conexão formada pelos três elos: artista-canção-plateia.

Para que se atinja o *skopos*, ou seja, o efeito que uma canção deve produzir, o tradutor, de acordo com Haupt (1957) tem duas escolhas: ou ele parafraseia o texto de partida – estratégia muito utilizada por músicas de forró, por exemplo, que recriam quase que completamente músicas estrangeiras – ou luta para manter a mensagem da música fonte, fazendo pequenas mudanças para que a tradução siga os parâmetros musicais que discutimos.

Kaindl (2005) faz uso do termo “bricolagem” para definir o papel exercido pelo tradutor que recria uma música. Apesar de tal termo ser mais popularmente conhecido no sentido de alguém que faça reparos sem ser um especialista da área ou ter as ferramentas necessárias, o autor se utiliza desse termo em seu sentido antropológico dado por Lévi-Strauss (1976), que enxerga o cientista (nessa comparação, o *bricoleur*<sup>61</sup>) como um indivíduo que, ao empreender a sua investigação:

[...] interroga todos esses objetos heteróclitos que constituem seu tesouro [suas ferramentas e recursos], a fim de compreender o que cada um deles poderia “significar”, contribuindo assim para definir um conjunto a ser realizado, que no final será diferente do conjunto instrumental apenas pela disposição interna das partes. (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 32).

É fácil compreender porque Kaindl (2005) acha esse conceito relevante para a área dos estudos da tradução de músicas. Afinal, o tradutor, ao realizar sua tarefa, se utiliza de diversos itens da cultura fonte e os recontextualiza para encaixá-los à cultura alvo. A obra final, então, será um produto original, uma mistura de todos esses conceitos, de forma a criar um material coeso, como o *bricoleur* de Lévi-Strauss (1976) faria.

Tendo sido introduzido o assunto da tradução de músicas, agora faremos um levantamento do estado da arte; trazendo as pesquisas mais relevantes da área de tradução de músicas e, posteriormente, de musicais, mais especificamente, nos últimos 10 anos.

---

<sup>61</sup> *Bricoleur* é a pessoa que pratica a bricolagem, alguém que “(...) executa um trabalho usando meios e expedientes que denunciam a ausência de um plano preconcebido e se afastam dos processos e normas adotados pela técnica.” (Nota dos tradutores da primeira edição do livro *Pensamento Selvagem*, Almir de Oliveira Aguiar e M. Celeste da Costa e Souza).

Primeiramente, traremos Åkerström (2009), que, embora traga maiores contribuições para a tradução de teatro musical mais especificamente, também traz ideias relevantes para a tradução de músicas, de modo geral.

Segundo a autora, uma canção traduzida deve ser uma música que seja autossuficiente, ou seja, que não pareça ser um texto traduzido, e sim, uma canção original. Para que se ajuste à melodia da canção, ela defende que é importante que o número de sílabas de um verso seja o mesmo nas duas línguas, ainda que a quantidade de palavras não seja igual.

Por fim, dada a maleabilidade envolvida nesse processo, Åkerström (2009) ecoa Franzon (2009:197), que diz que ainda que o tradutor precise fazer muitas modificações no texto fonte, o importante é que o público se conecte com aquela canção.

Agora, daremos continuidade com Soler (2009). O autor inicia trazendo Lefevere (1975), que propôs sete estratégias de tradução quando a obra é em verso: "tradução fônica, tradução literal, tradução métrica, tradução em prosa, tradução rimada, tradução em versos brancos e interpretação" (LEFEVERE, 1975, p. 6).

Para o gênero música, as duas estratégias que mais interessam a Soler são: a) Tradução fônica: quando se utiliza sons próximos, ainda que com palavras diferentes, da canção fonte; b) Tradução rimada: quando a tradução respeita os padrões de rima e métrica da canção fonte.

Soler acredita que se fala muito em como a tradução deve contemplar as diferenças entre a cultura fonte a cultura alvo, mas defende que o tradutor também precisa se atentar as diferenças de estrutura linguística. O que soa informal na língua fonte pode soar formal demais na língua alvo, tornando o texto não natural para o público que o receberá.

O autor aponta que há casos em que o tradutor precisa mudar alguma questão da canção para priorizar algum outro aspecto – geralmente sonoro –, mas ele vê esse recurso como algo aceitável, quando se relacionam a expressar o mesmo sentimento, a mesma causa, pois o propósito de tal verso ainda será cumprido. Uma modificação só poderia ser considerada como um "erro de tradução", ao seu ver, quando esta falha em transmitir a mensagem do texto como um todo.

Existem, ainda, as traduções de música que não necessariamente se preocupa com as questões da sonoridade. O intuito desses textos não é produzir uma versão para ser cantada, mas simplesmente transferir todo seu conteúdo lírico, para que um público maior possa compreendê-

la. E existe mercado para esse tipo de tradução, por exemplo, as traduções de canções que tocam no *background* em uma cena de um filme, ou mesmo sites especializados em tradução de músicas (Vagalume, Letras.mus, etc.).

Mekinová (2011) acredita que quando não se cumpre as questões musicais na tradução de uma canção, essas lacunas podem até ser ignoradas, visto que quem analisa essas traduções geralmente são críticos e teóricos das Letras, que não são peritos em música. Há autores, como Josef Vymětal, no entanto, que acreditam que o foco da análise teórica deveria, sim, se voltar para as questões próprias da música.

Nassiboullina (2011) traz em sua discussão Finlay (1983, p. 201), que diz que a letra de uma canção traduzida deve se ater ao sentido e conter a mesma quantidade de sílabas da canção fonte. Sendo assim, a ênfase nas palavras e o acento musical devem ser correspondentes, de acordo com o sistema fonético do idioma alvo.

Naturalmente, a autora entende que o tradutor deve se atentar às diferenças de estrutura nas gramáticas das respectivas línguas envolvidas na sua tradução. Essas diferenças podem explicar certas soluções tradutórias, afinal, uma mudança na ordem das palavras pode ser utilizada para enfatizar um ponto da canção, ou ser uma solução para atingir uma rima, por exemplo.

Outra área artística onde a tradução de músicas se faz presente é apontada por Mata (2014), que nos lembra que há muitas músicas em nosso cancioneiro popular do Brasil que são traduções e nunca nos demos conta. A autora traz as canções do movimento cultural conhecido como Jovem Guarda, onde alguns dos maiores artistas brasileiros, como Roberto Carlos e Erasmo Carlos compunham versões de sucessos estadunidenses ou britânicos.

Outro exemplo desse fenômeno, este mais regional e de épocas mais contemporâneas, pode ser visto em canções de forró. Bandas que fizeram sucesso na década de 1990 e anos 2000, dentre as quais se destacam Aviões do Forró, Calcinha Preta e Desejo de Menina, se utilizavam de versões traduzidas de grandes sucessos da música pop internacional da época, devido ao apelo junto ao público de este reconhecer uma melodia familiar<sup>62</sup>.

Essa prática se mantém até hoje, podendo ser considerada até mesmo um termômetro do sucesso de determinada música e/ou artista internacional entre os brasileiros. Tal ideia

---

<sup>62</sup> Fonte: <https://www.vix.com/pt/entretenimento/570106/20-musicas-internacionais-que-ganharam-versao-em-forro>

remonta a Haroldo de Campos (2011), que via a tradução como uma forma de crítica sincrônica da escrita poética, ou seja, uma ferramenta responsável pela longevidade de uma obra.

No que concerne a quem é capacitado para fazer a tradução de uma música, Alós (2016) afirma que do mesmo modo como vários pesquisadores postulam que a tradução de poesia só pode ser feita por um poeta, vários acreditam que a tradução de músicas só pode ser feita por profissionais da área, por questão da falta de conhecimento aprofundado das questões próprias dessa arte, como ritmo, melodia etc. Portanto, respeitar essas questões envolvendo a sonoridade das palavras é fundamental para se criar uma música que seja – para o artista – possível de cantar, e – para o espectador – agradável de ouvir.

Stopar (2016) traz grandes contribuições ao articular sobre as questões mais práticas do ato tradutório e o que as embasa. Em relação ao último ponto, o autor aponta que a Teoria do *Skopos* é muito utilizada na tradução de músicas, pois ela dá um norte para o tradutor, quanto à consciência do profissional sobre o que priorizar em sua tradução, sejam aspectos musicais, de performance, ou culturais. Essa teoria se aplica nessa função por tratar justamente da função do texto, seu propósito, que é o que vai determinar quais aspectos serão enfatizados na tradução.

A tradução de canções é uma tarefa altamente complexa, mas o autor defende que é realizável, sim. Ela ocorrerá através do uso de certas estratégias, que são comuns na tradução de músicas, dentre várias outras possibilidades. Stopar traz como estratégias, ecoando Franzon (2008, p. 386-388):

- a) Paráfrase: quando se utiliza da mesma ideia, mas se faz uma reescrita, utilizando de diferente escolhas lexicais;
- b) Omissão: quando se remove itens do texto fonte no alvo, como palavras ou até mesmo sentenças;
- c) Adição: quando itens que não existem no texto fonte são acrescentados ao texto alvo.

Embora, como argumentado por alguns dos autores acima, seja importante respeitar os aspectos sonoros da canção fonte, é bastante difícil ocorrer uma transferência dos mesmos padrões de rima na tradução de uma canção. Sendo assim, a paráfrase é geralmente a solução.

Um ponto importante também trazido por Stopar (2016) é que canções de cunho popular tendem a ter uma linguagem mais simplificada, portanto, os versos podem fragmentar e omitir palavras, o que na escrita em prosa poderia ser algo mal visto, mas que a licença poética

permite. Sendo assim, espera-se que sua respectiva tradução traga essa mesma densidade lexical, para que ela não destoe da canção fonte.

Seguindo adiante, porém ainda no assunto de estratégias, traremos, agora, Tekin; Isisag (2017). Os autores retomam Low (2013), que afirma que toda canção traduzida se encaixará em uma de três estratégias: tradução, adaptação ou texto substituto.

a) A estratégia da tradução se trata de semelhança às palavras da canção fonte. Ela permite omissões e adições, desde que sejam detalhes pequenos;

b) A estratégia da adaptação já traz modificações mais expressivas, com omissões e adições mais significativas, de modo a se atingir o *skopos* da obra;

c) A estratégia do texto substituto (ou substituição) é uma completa reescrita da canção. Sem semelhança alguma à letra da canção fonte, a única obrigação dessa nova letra é se encaixar a uma melodia já existente.

Voltando à Teoria do *Skopos*, Tekin; Isisag (2017) trazem uma contextualização mais aprofundada na mesma. A Teoria do *Skopos*, bastante citada na literatura da tradução de músicas vem com base no linguista Hans Vermeer (1978), e propõe que todo tradutor deve considerar como guia de seu processo o propósito – vindo daí a palavra "*skopos*" ("propósito", em grego) – não só do texto fonte, mas principalmente do texto alvo. Para a Teoria do *Skopos*, o último passa a ser o foco, e não o primeiro. E o grau de fidelidade (ou não) ao texto fonte irá variar, de acordo com as necessidades do público que receberá a obra traduzida.

Contudo, como identificar o propósito da tradução? A Teoria do *Skopos* defende que ele será designado, primeiramente, pelo cliente que encomenda a tradução, e, posteriormente, pelo tradutor. O que pode diferenciar o propósito do texto fonte e do texto alvo são questões culturais, linguísticas e sociais:

Cada texto é produzido com um dado propósito e deve servir este propósito. A regra do *skopos*, então, é a seguinte: traduza/interprete/fale/escreva de uma forma que possibilite que seu texto/tradução funcione na situação em que é usado e com as pessoas que querem usá-lo e precisamente da forma em que eles querem que funcione (NORD, 1997, p. 29).

Para finalizar este tópico, traremos Chorão (2017), uma das maiores contribuições para o estado da arte da literatura acerca de tradução de músicas. Bebendo bastante da fonte de Low (2017), o autor traz numerosas considerações importantes sobre o assunto.

Primeiramente, o autor lembra que existem argumentos que são feitos contra a tradução de letras de músicas. Um deles é o fato de que há quem acredite que a barreira linguística não é um empecilho à apreciação de uma música. Susam-Sarajeva (2008a, p.192), na verdade, afirma que os outros elementos da canção (voz e instrumentação) podem ser ainda mais apreciados, uma vez que a distração da letra não se faz presente. Podemos citar como exemplo disso o fenômeno que o gênero musical K-Pop<sup>63</sup> se tornou nos últimos anos, não só no seu país de origem (Coreia do Sul), mas também no ocidente, como no Brasil e até mesmo nos Estados Unidos, que é um mercado cultural extremamente difícil de se abrir a culturas estrangeiras. Prova disso é o estrondoso sucesso que grupos como BTS e BLACKPINK vêm fazendo no país<sup>64</sup>.

Outro argumento é que traduzir uma canção seria simplesmente fazer uma substituição de menor valor. É necessário que se perceba, entretanto, que uma canção traduzida não se destina apenas àquele que tem a compreensão de ambos os idiomas. Há pessoas que receberão tal canção, e podem ter a mesma emoção ao ouvi-la, sendo esta para ela, a canção original.

O propósito de uma canção chegar em uma nova língua vai determinar o modo de traduzi-la. As questões sonoras, como ritmo, melodia, notas etc. não serão preocupações necessárias se o produto final for um texto para ser lido, e não necessariamente cantado. Dois conceitos que podem ajudar o tradutor na escolha do que priorizar em sua tradução de uma música são:

a) Logocentrismo: canções em que a letra seja fundamental para transmitir a mensagem; nos musicais, por exemplo, as canções são um dos elementos que contribuem para contar aquela história;

b) Musicocentrismo: canções em que a sonoridade seja o primordial; nesses casos, a voz do artista serve mais como outro instrumento, responsável por carregar a mensagem através da melodia;

Esses dois conceitos, entretanto, tratam-se de extremos, visto que as canções geralmente se localizam no meio entre esses dois; há uma mensagem – nem sempre importante, mas às vezes sim – e a melodia serve para acentuar características dessa mensagem, seja ela qual for.

---

<sup>63</sup> “(...) podemos definir K-Pop aqui como música pop coreana cantada e apresentada por artistas coreanos e recebida de forma positiva por fãs internacionais” (KOREAN CULTURE AND INFORMATION SERVICE, 2011).

<sup>64</sup> Fonte: <https://www.gq-magazine.co.uk/article/blackpink-coachella>

Para traduzir uma canção musicocêntrica, o tradutor tem certa liberdade. Se o mais importante nessa música para que se atinja seu propósito emotivo é a melodia, o tradutor pode omitir ou adicionar itens semânticos para preservá-la.

Uma canção logocêntrica, por outro lado, precisa ter sua mensagem passada o mais proximamente possível, pois a intenção da canção reside na letra, o que já permite uma maior flexibilidade quanto às questões sonoras.

Há, no entanto, um tipo de tradução de músicas chamado *contrafactum*. Um *contrafactum* se trata de uma canção que tem sua melodia intacta – ou pouco alterada –, mas tem sua mensagem semântica completamente reformulada. Exemplos disso são:

- a) No nível intralinguístico: paródias, geralmente com um propósito humorístico;
- b) No nível interlinguístico: canções de forró, que, embora mudem completamente o gênero e, portanto, a instrumentação de uma canção, ainda mantêm uma melodia reconhecível de outra canção estrangeira, mesmo que sua letra seja completamente diferente da canção fonte.

Ainda que se faça a distinção de uma tradução que será apenas lida, ou que deverá ser cantável, Franzon (2008, p.376) destaca cinco possibilidades:

- a) não traduzir nem letra nem melodia;
- b) traduzir a letra, sem que se haja uma preocupação com os aspectos sonoros;
- c) fazer uma recriação total do conteúdo semântico, de modo a se encaixar na melodia da canção fonte;
- d) adaptar a sonoridade da canção, de modo a se ajustar a como a letra deveria ser em outro idioma;
- e) adaptar a letra, de modo que esta passe a mensagem da canção fonte, mas de forma que ainda se encaixe à melodia pré-existente;

Pode-se argumentar que a primeira possibilidade nem sequer se trata de um ato de tradução em si, mas Franzon (2008, p. 377) a considera como tal pelo fato de o tradutor já precisar fazer uma escolha, no que concerne à necessidade ou não de se traduzir aquela canção para aquele determinado contexto. A segunda gera uma canção traduzida ao pé da letra. A terceira gera uma adaptação completa de letra; um *contrafactum*. A quarta, de rara ocorrência, geraria uma letra que teria de vir antes da construção da melodia. A quinta, produz uma versão cantável.

No ramo da legendagem, a tradução de músicas pode aparecer em forma de:

a) *Subtitle*: o que conhecemos comumente por legenda, que é a tradução que aparece na tela de um conteúdo pré-gravado, geralmente na parte de baixo do quadro;

b) *Surtitle*: bem menos conhecidas, as legendas eletrônicas aparecem em performances ao vivo, geralmente no teatro, exibidas acima do palco.

Apesar de a legendagem – ao contrário da dublagem – não precisar ter uma tradução cantável, e isso trazer uma liberdade maior para o tradutor, isso não significa que a tradução será perfeitamente literal. A legendagem possui seus próprios parâmetros, no que concerne a quantidade de caracteres, duração em tela etc. Tudo isso influenciará na tradução que será feita.

A intertextualidade no mundo da música faz com que seja altamente comum um artista se inspirar em alguma outra obra e referenciá-la em sua canção. Essa canção, por sua vez, pode servir como inspiração para outra canção, ou mesmo para uma obra de outro gênero artístico. Sendo assim, é importante que o tradutor tenha um conhecimento cultural abrangente.

A omissão de uma referência intertextual pode se dar vários motivos, como o tradutor não reconhecê-la; ter como intenção domesticar sua tradução; ou simplesmente para adaptar a quantidade de sílabas à semelhança da canção fonte;

Um fator importante na tradução de músicas é a naturalidade. Esse é o princípio que fará com que uma música soe como uma canção que poderia ter sido produzida na língua alvo, em vez de uma tradução evidente. Para se chegar à naturalidade, é importante que o tradutor se utilize de não só de palavras do cotidiano, mas, também, de estruturas frasais que sejam comuns à língua alvo, mesmo que para isso seja necessário fazer adaptações.

Uma questão que pode influenciar bastante na naturalidade que faz uma tradução cantável é a fonologia de ambos os idiomas. Enquanto que há línguas em as palavras tendem a terminar em vogais, outras tendem a ter mais influências das consoantes.

Outro fator imprescindível na busca pela naturalidade é que:

[t]odo tradutor precisa conhecer bem sua língua alvo, e tradutores de canções precisam ser verdadeiros artesãos das palavras, adeptos a manipularem a linguagem com a qual trabalham, engenhosos em encontrarem diversas formas de dizer algo naquela linguagem e perspicazes em selecionar a melhor opção (Low, 2017, p. 64).

Geralmente, o tradutor se utiliza da norma padrão da sua língua materna em sua tradução. Entretanto, há casos em que o texto fonte desvia dessa norma, seja através do uso de gírias, ou de regionalismos etc. Low (2017, p.28) aponta que o tradutor pode acabar entendendo

certos desvios gramaticais como erros e alterando para a respectiva forma padrão na tradução, mas que isso seria um erro, já que o autor poderia estar brincando propositalmente com a gramática da língua fonte.

Quando isso ocorre, geralmente o autor pretendia marcar esse linguajar, seja por motivos de humor, informalidade ou caracterização de um personagem. A árdua tarefa do tradutor em um caso como esses é escolher no arsenal da língua alvo gírias ou regionalismos que tenham valoração social semelhantes aos da língua fonte.

Saindo um pouco do campo apenas teórico, Chorão (2017) se preocupa em apresentar, também, aspectos práticos do processo tradutório. O autor se vale extensamente de Low (2017), para dar dicas que auxiliem o profissional no que muitos consideram a etapa mais complexa do processo tradutório: a pré-produção e os passos iniciais.

Antes mesmo de se iniciar o processo, é importante que o tradutor faça um levantamento do "linguajar" da canção, isto é, se ela se utiliza de uma linguagem mais poética, ou se a letra é mais direta ao ponto. Essa constatação ajudará o tradutor a saber se é necessário se ater muito ao conteúdo semântico, ou se ele é adaptável, de modo a priorizar a melodia (Low, 2017, pp.10-14, 79).

Outro ponto preliminar no processo é escolher se as rimas serão mantidas na mesma estrutura do texto fonte, ou se ela sofrerá alterações (incluindo a omissão total). Decidir isso de antemão evita que se façam alterações posteriores desnecessárias apenas para encaixar determinadas rimas.

Quando se inicia à tradução de fato, o tradutor deve se atentar a um aspecto que poderá ser um norte para seu processo: as repetições. Toda canção possui repetições, sendo o refrão o tipo mais comum. Mas há outros elementos que podem ser recorrentes na letra. Sendo assim, Low (2017, p. 35) afirma que essas repetições devem ser o ponto de partida do tradutor, visto que se algo é recorrente na canção, esse item provavelmente reforça a ideia principal da música.

Além de um ponto de partida, repetições em uma canção podem ser, também, oportunidades para o tradutor mexer com a letra, como omitir palavras repetidas, para "comprar" sílabas a mais. Essa estratégia é bastante útil na tradução do inglês para o português, visto que o último geralmente possui palavras mais longas que o primeiro para expressar uma mesma ideia.

O tradutor pode fazer como primeiro rascunho uma tradução literal da letra, para só depois se preocupar com fazer as modificações que julgar necessárias para que tal música se torne cantável – o processo inverso seria o *back translation*, que trazemos de maneira mais detalhada na entrevista com a tradutora Mariana Elisabetsky, presente no Apêndice C.

É útil, também, consultar o cantor e/ou os outros artistas que irão cantar a música durante o processo, assim como pedir aos mesmos o *feedback* do produto final, se atentando a dicas de modificações que eles possam trazer (Low, 2017, p. 82). Embora menos comuns, há, também, os casos em que o tradutor não precisa trabalhar sozinho na criação de uma tradução cantável. Às vezes, acontece de letristas e/ou compositores se envolverem no processo, de modo a ser utilizado tanto o conhecimento linguístico do tradutor, quanto o *input* artístico, no que concerne aos aspectos sonoros, do letrista e do compositor.

Finalizando, Chorão (2017) também traz algumas considerações sobre questões envolvendo a maleabilidade que o tradutor pode ter perante a canção fonte em seu processo:

Quando ocorre de um verso ter muita densidade lexical, isto é, todo o conteúdo semântico ser importante, o tradutor tem a opção de deslocar parte desse verso para outro que não seja tão denso (um verso com repetições, por exemplo).

Outro exemplo de flexibilidade na tradução de músicas é o uso de sinônimos, quase-sinônimos, hiperônimos ou hipônimos para substituir um determinado item. O mesmo se aplica à substituição de metáforas e comparações por outras que tragam consigo o mesmo efeito (Low, 2017);

Quando se faz necessário omitir algum recurso estilístico da canção fonte (piada, repetição etc.), o tradutor pode fazer uma compensação em outro verso, através do uso desse mesmo recurso omitido em outro item;

Assim, finalizamos este tópico sobre os estudos mais recentes sobre a tradução de músicas. No próximo, iremos nos voltar para um campo mais específico dentro da área: a tradução de canções na esfera do teatro musical.

## **2.4 Tradução de musicais**

Se a tradução de músicas em contexto isolado já é um desafio, devido às restrições em relação à sonoridade, dentro de um musical essa tarefa se torna ainda mais desafiadora. Isso

porque o tradutor tem de enquadrar as canções dentro de determinados contextos na narrativa, já que, como Mata (2014) aponta: “quando um musical é produzido em um país que fala uma língua diferente, tudo é traduzido para que o público possa entender não só os diálogos como também a letra das canções (parte fundamental do desenvolvimento da trama)” (MATA, 2014, p. 7).

Em entrevista para o site Empório Cultural, o versionista Rafael Olivera dá duas razões pelas quais ele acredita que, ao se produzir um musical em uma nova língua, seja imprescindível construir novas versões de suas canções – mesmo que elas já sejam famosas no idioma fonte – ao invés de traduzir apenas os diálogos:

1. Às vezes nós sabemos a letra da música decorada em inglês mas nunca paramos realmente para entender seu significado. Isso acontece porque nada substitui sua língua nativa, onde você é capaz de entender várias nuances e significados diferentes que nem sempre são perceptíveis em outra língua, a não ser que você pare e analise, o que muito pouca gente costuma fazer. Não raro, ao fazer uma versão, escuto o intérprete dizer: “Nossa, nunca tinha parado pra pensar que era isso que o personagem queria dizer”. E é verdade... Um *I Love You* é bonito, mas não toca a gente no mesmo lugar de um *Eu te Amo*.
2. Pensando na maioria da plateia, acho seguro afirmar que, no Brasil, a maioria entenderá se a música for cantada em Português. Podem até ser poucas, mas se menos pessoas entenderão se mantivermos a música em sua língua original, prefiro que a história seja entendida pela maioria<sup>65</sup>.

Dando continuidade a esta revisão de literatura, faremos, agora, um apanhado de alguns dos estudos mais relevantes dos últimos anos na área de tradução de musicais, sendo estes em sua forma teatral ou fílmica, de modo a apresentar o estado da arte desse campo ainda pouco explorado.

Primeiramente, traremos alguns pontos levantados por Franzon (2005). O autor faz uma interessante comparação ao apontar que as músicas em um musical seriam equivalentes a um monólogo dentro de uma peça teatral, o que é definido por Abrams (1981) como “uma forma conveniente de transmitir informações sobre as motivações e estado de espírito de uma personagem<sup>66</sup> (...)” (ABRAMS, 1981, p. 289). Apesar de o monólogo ser, por definição, uma atividade solitária – algo que as canções de um musical nem sempre são –, a comparação é válida. Afinal, assim como o monólogo, uma canção serve para ilustrar os pensamentos e desejos mais profundos dos personagens, como defende o diretor e tradutor de musicais Osolsobě (1984).

<sup>65</sup> Fonte: <http://emporiocultural.net.br/tres-perguntas-para-rafael-oliveira/>

<sup>66</sup> “(...) a convenient way to convey information about a character's motives and state of mind (...)”

Franzon (2005) afirma que o tradutor tem de considerar mais dois fatores: 1) Fidelidade, que o teórico entende como o que irá fazer com que a tradução de uma música seja outra obra, mas que ainda mantenha o espírito do texto fonte. Franzon, no entanto, concorda que as propriedades particulares de uma música fazem com que o termo se torne mais genérico; 2) Formatação, que trataria da adequação do texto às propriedades (não apenas) do gênero musical, mas também às que se referem à performance, já que a mesma deverá considerar aspectos não verbais, como objetos, cenários, etc.

Dessa forma, a formatação funciona em serviço da função do texto, para que este possa ser atuado em seu contexto específico. Ao nos referirmos ao contexto, entendemos este como sendo composto tanto das músicas quanto da narrativa de uma peça de teatro ou cinematográfica. Desse modo, é importante considerar o contexto das canções dentro do roteiro.

Outro aspecto importante de se considerar é o fato de que o teatro musical é fortemente associado à Broadway e, portanto, atrelado à cultura dos Estados Unidos. Sendo assim, se torna função do tradutor – ou de quem encomenda a tradução, como aponta Lefevere (1992) – decidir o que trazer da cultura do texto fonte para o público, e o quanto a mesma será adaptada para se encaixar no contexto da cultura alvo. A essas estratégias, Venuti (1995) dá os nomes estrangeirização e domesticação, respectivamente.

O segundo estudo que traremos é o de Åkerström (2009). Retomando a primeira questão trazida por Franzon (2005), a autora também entende as canções em um musical como monólogos, visto que elas servem como suporte aos diálogos. Isso aumenta a responsabilidade do tradutor, pois mudar tais monólogos podem mudar a história da própria peça.

Ao traduzir uma canção, o tradutor tem uma maior flexibilidade quantos às possibilidades de palavras, visto que há várias formas de se expressar um mesmo sentimento. No entanto, é necessário que, ainda que as palavras não sejam as mesmas, elas reflitam a mesma situação que ocorra na cena em questão.

Em relação aos aspectos de sonoridade, Åkerström (2009) argumenta que é trabalho do tradutor organizar as palavras de modo a se ajustarem às notas utilizadas na música fonte, para que elas possam ser cantadas adequadamente. A autora cita como exemplo a língua inglesa, na qual "[...] sons vocálicos abertos (por exemplo /a/) precisam ser usados nas notas agudas, visto que, de outro modo, as notas agudas se tornam difíceis de cantar. Uma nota aguda com uma palavra em /i/ deve ser evitada por esse motivo." A autora inclusive cita Strömstedt (2007), que

transmite a complexidade dessa atividade ao afirmar que "[c]ada sílaba precisa ser exata, é quase como construir um caça-palavras".

Uma estratégia de tradução muito comumente utilizada na tradução de canções, especialmente quando inserida no contexto dos musicais é a de trocar a ordem das palavras de um verso, geralmente para que o final deste possa rimar com um verso anterior. Estratégia essa a qual Åkerström (2009) dá o nome de reorganização de palavras.

Vendo para além do aspecto linguístico, e mesmo de sonoridade, Åkerström (2009) lembra que o tradutor precisa se atentar, também, à cultura de chegada. Como exemplo de uma situação em que a letra de uma canção precisou ser modificada por questões culturais, a autora traz um caso da adaptação do musical *Mamma Mia!* para o Japão.

Nela, a letra da música *Gimmie! Gimmie! Gimmie! (A Man After Midnight)* – que traduzida literalmente para o português seria algo como: “Dê-me! Dê-me! Dê-me! (Um Homem Depois da Meia-noite) – foi modificada para o que em português seria: “Dê-me! Dê-me! Dê-me! (Um Pouco de Esperança no Meu Coração)”. A explicação por parte do tradutor da versão japonesa para tamanha adaptação foi argumentar que, para aquela cultura, uma dama japonesa jamais diria algo como o que é expressado na canção fonte.

Lars Rudolfsson (que traduziu o musical *CHESS* para o sueco) disse em entrevista que, quando se trata de traduzir as canções de um musical, raramente é uma boa estratégia traduzir ao pé da letra. A melhor solução é transmitir o sentido, já que uma tradução bem-sucedida é, de acordo com ele, uma interpretação, que é livre até o ponto onde passe as ideias do texto fonte. Para isso, deve-se utilizar "figuras correspondentes", ou seja, ideias que tragam o máximo possível da intensidade, sentimentos e conteúdos do texto fonte.

Åkerström (2009) se utiliza de Franzon (2009) para corroborar essa ideia, ao citar o autor, que afirmara que "[...] tradutores de canções podem mostrar fidelidade ao texto fonte de forma diferente à imitação semântica, e (...) essa fidelidade precisa estar relacionada ao texto, à música, assim como à apresentação pretendida".

No entanto, Åkerström (2009) lembra que existe, ainda, a alternativa de se traduzir apenas os diálogos de um musical, mas não suas canções (Franzon 2008:376). Como exemplos desse caso em particular, podemos citar os já mencionados DCOMs. O conglomerado Disney tem inúmeros filmes em animação que são musicais e têm suas canções traduzidas para a dublagem

dos países onde esses filmes serão distribuídos. Esses filmes são produzidos pela Walt Disney Pictures e têm, portanto, distribuição para cinemas por todo o mundo.

Os DCOMs, por outro lado, são os filmes da Disney produzidos exclusivamente para o seu canal de televisão por assinatura, o Disney Channel. Na dublagem dos DCOMs musicais, como *High School Musical* (2006-08), *Camp Rock* (2008-10) e *The Cheetah Girls* (2003-08), os diálogos são inteiramente traduzidos, mas não são feitas versões dubladas das canções. Estas são traduzidas apenas em forma de legendas.

Dando continuidade, traremos, agora, o estudo de Mekinová (2011), que traz uma perspectiva menos canônica para a área de tradução de musicais, visto que ela foca não nas produções teatrais, mas sim nos musicais cinematográficos – assim como nesta dissertação, cujo *corpus* se trata de um filme musical.

Inicialmente, a autora traz Di Giovanni (2008), que afirma que a linguagem de um filme musical é composta por três componentes expressivos básicos: número musical (cenas compostas por canções, coreografias etc.), persona estrela (um casal de atores famosos) e dualidade (dois lados, não só diferentes, mas também opostos). Esse autor usa como metodologia de análise quatro tipos de escolhas na tradução do filme musical, no que concerne à dublagem, legendagem ou não-tradução). Essas possibilidades são:

a) Tradução parcial: quando se dublam os diálogos, mas não há tradução alguma das canções, tornando-as praticamente desconectadas da história do filme (um possível motivo seria o desejo de comercializar um CD com a trilha sonora do filme, cujas músicas não seriam reconhecíveis se fossem dubladas);

b) Tradução misturada: quando se dublam os diálogos, mas as canções são traduzidas nas legendas, fazendo com que o público entenda como a canção se integra à história que está sendo contada. Podemos citar como exemplo, além dos DCOMs já citados no tópico anterior, a maior parte dos musicais cinematográficos voltados para um público mais adulto, como *La La Land – Cantando Estações*;

c) Tradução completa I: quando se dublam tanto os diálogos quanto as canções do filme, o que traz uma familiaridade, um maior realismo, de ouvir falas e canções no mesmo idioma. Temos como exemplo as citadas animações da Walt Disney Pictures. Vale ressaltar que o *corpus* desta pesquisa (a versão de 2017 de *A Bela e a Fera*) se trata de um *live action*, ou seja, um filme interpretado por atores. Embora musicais em *live action* geralmente traduzam as

canções apenas na legenda, sem dublá-las, o filme se trata de uma adaptação da animação homônima de 1991. Tendo tal animação uma legião de fãs, apaixonados por suas canções, é natural que a versão em *live action* as trouxessem para os públicos internacionais como estes as conheceram, isto é, em versões dubladas;

d) Tradução completa II: quando nem diálogos nem canções são dubladas, mas ambos são traduzidos nas legendas, o que é coerente ao também trazer falas e canções no mesmo idioma, embora afaste um pouco a verossimilhança para o público, por não ter nada em sua língua materna. Um exemplo seria o filme *Os Miseráveis* (2012), que foi uma adaptação para os cinemas do musical francês de 1980;

A escolha das estratégias acima citadas não é responsabilidade do tradutor, mas da distribuidora do filme no respectivo país, visto que cada um desses processos demanda diferentes investimentos, uns com custos mais elevados do que outros. De acordo com o Sindicato Nacional dos Tradutores (SINTRA), o valor de referência da tradução de legendas de um filme para o cinema é R\$ 440,00 por cada 10 minutos de diálogo e/ou narração, e isso sem contar a digitação da marcação de tempo de entrada e saída das inserções de legenda. Quanto à dublagem, o custo é o dobro do que é exigido para a legendagem<sup>67</sup>.

Isso ocorre, de acordo com Mekinová (2011), pelo fato de que, mesmo que a legendagem possua seus parâmetros próprios quanto a tempo em tela e quantidade de caracteres, o processo acaba sendo menos complexo que a dublagem de uma canção, pois além de a letra precisar se encaixar nos padrões de melodia, notas etc. da canção fonte, ainda precisa-se ter em mente a preocupação com a sincronia com o movimento labial dos atores.

Para uma canção traduzir possuir cantabilidade, é importante que o tradutor leve em conta as seguintes camadas musico-verbais:

- 1) Prosódica – ritmo, ênfase, entonação (importante para a tradução de ópera), segmentação de frases;
- 2) Poética – rima, localização de palavras-chave, segmentação de frases;
- 3) Semântico-reflexiva – tom, metáfora, a história contada, os personagens expressados (FRANZON, 2008, p. 390).

Nem sempre, no entanto, essas três camadas aparecerão. Mas para que uma canção possa ser cantável, a camada prosódica é essencial. O que contará em relação a quais camadas

---

<sup>67</sup> Fonte: <https://www.sintra.org.br/valores-de-referencia-2018>

serão utilizadas é a função da canção, seja ela ilustrar um sonho ou informar algo sobre a trama, por exemplo.

Agora, traremos um pouco das ideias expostas por Nassiboullina (2011). Aqui, traremos pouco desse estudo, pois os pontos que comentaremos são complementos a outros já expostos pela autora no tópico anterior, sobre tradução de músicas de modo mais geral.

Ela começa comentando Franzon (2005), que afirma que a comédia musical é um gênero que se localiza entre dois extremos: produções teatrais, cujas traduções, visto a falta de restrições, são bastante parecidas com o texto fonte; e canções populares comerciais, que possui várias restrições, de modo que as traduções tendem a ser mais distantes da canção fonte;

Ao contrário do que costuma ocorrer em óperas, que têm suas performances no idioma fonte, os musicais teatrais tendem a ser traduzidos – inteira ou parcialmente – para a língua do país de chegada, visto que as canções, sendo parte constituinte da trama, precisam ser entendidas para que a história faça sentido em sua totalidade.

Nos anos 50, foram criadas normas para a tradução de óperas, que também podem ser aplicadas à tradução de musicais, visto que ambos os gêneros se apoiam na cantabilidade e na performance. Essas normas foram listadas em Volbach (1953), e Nassiboullina (2011), por sua vez, traz oito das principais:

- 1) A música continua intocada;
- 2) A acentuação de declamação é estritamente observada, até mesmo em coros;
- 3) Todos os métodos forçados de fazer versos se encaixarem por meio de abreviações, distorção de frases, ou contrações [...] foram evitadas, exceto quando forem típicas;
- 4) O número de sílabas em uma frase nunca é aumentado ou diminuído;
- 5) Os pontos orgânicos de respiração são precisamente preservados. Nenhuma frase é distorcida por uma separação inorgânica, nem conexões falsas alteram a formulação da frase;
- 6) A vogal original é mantida ao máximo em todos os lugares expostos onde a natureza da vogal seja parte do efeito musical;
- 7) Para garantir enunciação clara e boa dicção, palavras que sejam difíceis de pronunciar são espaçadas, especialmente em passagens de ritmo acelerado;
- 8) Durante a ópera inteira, o tradutor se aventura em seguir o original o mais próximo possível na convicção de que quanto mais afastada uma tradução divagar do original, menos ela preservará da unidade entre palavras e música.

Daremos continuidade, agora com o estudo de Caribé; Maio (2013), que se focaram especificamente nas produções da Broadway e como elas são adaptadas quando encenadas no Brasil. Os autores trazem, também, algumas questões pontuais envolvendo readaptações, ou seja, quando se faz uma nova adaptação de uma obra previamente adaptada.

O conceito de "adaptação" para uma tradução mais livre surgiu em 2008, o que pode ser visto em Allen (2011) e Milton (2009). O termo foi, então, uma forma de expandir o escopo de até onde uma obra gerada com base em outra anterior precisa ser fiel à última, visto que esse paradigma era bastante restrito.

Tem havido uma tendência crescente desde os anos 1990 de se adaptar filmes para peças musicais de teatro, que, eventualmente, são traduzidas e versionadas para o Brasil. Como exemplos, Caribé; Maio (2013) citam os musicais:

- *A Bela e a Fera*, que, como já mencionado anteriormente, foi um filme de animação, de 1991; foi adaptado para um musical da Broadway, em 1994; musical este que teve readaptações brasileiras, em 2002 e 2009;
- *A Família Adams*, filme *live action* de 1991; foi adaptado para um musical da Broadway, em 2004; foi readaptado para o Brasil, em 2012 e 2013;
- *O Rei Leão*, filme de animação, de 1994; passou por uma adaptação para musical da Broadway, em 1997; teve uma adaptação brasileira, em 2013;
- *Priscilla, a Rainha do Deserto*, filme de 1991; teve uma adaptação para musical da Broadway, em 2011; foi readaptado para o público brasileiro, em 2012.

Outros exemplos dessa tendência de adaptar filmes para musicais da Broadway são *Meninas Malvadas* (2004) e *Atração Mortal* (1988). Contudo, estes ainda não tiveram montagens oficiais no Brasil com tradução para o português.

Também ocorre de musicais originalmente da Broadway serem adaptados primeiro para filmes e, posteriormente, para o teatro brasileiro. Neste caso, os exemplos trazidos por Caribé; Maio (2013) são as peças:

- *Evita* (1979), foi adaptado para os cinemas, em 1996; o musical teve readaptações brasileiras, em 1983 e 2011<sup>68</sup>;
- *Grease* (1972), foi adaptado para um filme, em 1978; foi readaptado para o Brasil, em 1998, 2003 e 2017, além de haver uma produção em andamento<sup>69</sup>;

---

<sup>68</sup> <https://vejasp.abril.com.br/cidades/evita-musical-teatro-alfa/>

- *Chicago* (1975), passou por uma adaptação cinematográfica, em 2002; teve uma adaptação brasileira, em 2004, e também conta com uma produção em andamento, com previsão de estreia para 2020<sup>70</sup>;

- *Mamma Mia!* (2001), teve uma adaptação fílmica, em 2008, que, inclusive, teve uma sequência em 2018 (*Mamma Mia: Lá Vamos Nós de Novo!*); foi readaptado para o público brasileiro, em 2010, e também terá uma nova montagem em 2019<sup>71</sup>.

Segundo Caribé; Maio (2013), obras são (re)adaptadas pelos mais variados motivos, seja por ocasião de aniversário de morte ou nascimento do autor, ou por um tema que ela traga que se conecte com o cenário sócio-histórico atual ou que esteja com sua discussão em voga.

Ainda nessa relação entre os musicais atuados no teatro e os voltados para o cinema, Caribé; Maio (2013) destacam que, diferentemente do teatro, onde as músicas são cantadas ao vivo, em um filme musical, as canções são gravadas previamente e os atores dublam na hora da filmagem. Uma exceção a essa regra é a adaptação cinematográfica de 2012 do musical *Os Miseráveis* (1980), na qual o elenco cantou todas as canções que filme – que compõem grande parte da narrativa, visto que há poucos diálogos – ao vivo, sendo esta uma proposta do diretor Tom Hooper, para tornar o filme mais realista<sup>72</sup>.

Quando os musicais da Broadway são trazidos para o Brasil, as produções geralmente são montadas em São Paulo e Rio de Janeiro. Tais produções tendem a custar caro, pois, além das questões que envolveriam uma produção teatral original, há que se contar, também, com gastos relacionados à natureza grandiosa de uma produção da Broadway (cenografia, figurinos, alguns profissionais da própria Broadway etc.), assim como gastos mais práticos, como aquisição dos direitos autorais e publicidade que siga o padrão da produção fonte.

Tamanho investimento se converte em produções cujos ingressos tendem a custar caro, mas que, ainda assim, conseguem um bom lucro. Como o caso de *A Bela e a Fera*, cuja montagem no Brasil de 2002-2003 teve um público de mais de 500 mil pessoas<sup>73</sup>.

Mas naturalmente, a adaptação de um musical não é criada apenas pelo diretor. Na área das produções musicais, é comum utilizar-se do termo "versão" para as canções traduzidas.

---

<sup>69</sup> <https://mundodosmusicais.com/2018/06/21/4act-anuncia-nova-producao-de-grease/>

<sup>70</sup> <https://abroadwayequi.com.br/2019/02/02/brasil-tera-revival-do-musical-chicago-em-2020/>

<sup>71</sup> <https://mundodosmusicais.com/2019/01/06/musical-mamma-mia-retorna-ao-brasil-em-2019/>

<sup>72</sup> <https://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2012/09/20/atores-de-les-miserables-cantaram-ao-vivo-durante-gravacoes-do-musical.htm>

<sup>73</sup> Fonte: <http://guia.folha.uol.com.br/teatro/ult10053u594537.shtml>

O profissional que faz essa tradução é chamado de "versionista". Caribé; Maio (2013) citam como exemplos de versionistas no cenário do teatro musical brasileiro Claudio Botelho e Flávio Marinho. Além disso, Caribé; Maio (2013) ressaltam que em uma adaptação, seja para teatro ou para o cinema, os atores também devem ser vistos como adaptadores da obra.

A própria Giulia Nadruz (a atriz responsável por dublar a protagonista Bela no *live action* de *A Bela e a Fera* [2017]) relatou em entrevista para o presente autor<sup>74</sup> até que ponto ela teve liberdade para improvisar em versos das músicas que ela sentisse que algo não funcionava em determinado contexto:

(...) é um trabalho feito por toda uma equipe especialista em versões, se alguma coisa não funcionava nós percebíamos e passávamos a questão para a equipe resolver. Eles fazem muito bem o trabalho deles, eu poderia até fazer algumas sugestões, mas preferi não interferir em nada. Minha função é interpretar as versões. (NADRUZ, 2019).

Já em relação à performance vocal, a dubladora nos relatou o processo de construção das versões dubladas das canções, e como esse processo se difere da dublagem apenas dos diálogos:

Não vejo tanta diferença, cada coisa tem seus desafios, tanto a dublagem de diálogos quanto de canções. Nós temos que aprender a música na hora de ouvido, mas gravamos trechos pequenos de cada vez, em compensação a métrica da música já ajuda no *lip sync*, já nos diálogos o *lip sync* é mais desafiador, tem [também] o desafio de manter a intenção sem copiar a musicalidade da língua original dentre outros desafios. Em ambas as situações [você] tem que fazer sempre o mais próximo do original possível, em termos de timbre e intenções (NADRUZ, 2019).

Caribé; Maio (2013) finalizam lembrando que, diferentemente de um texto escrito, onde a tradução conta com recursos como notas de rodapé, uma peça teatral precisa se utilizar de outros meios, visto que é apresentada ao vivo. Entretanto, como bem lembramos do estudo de Lefevre (1992), muitas vezes o tradutor é restringido em suas escolhas por quem encomendou a tradução, ou mesmo pelo próprio autor.

A próxima pesquisa que abordaremos será a de Mata (2014). As canções em um musical têm um propósito específico, elas são a força que move a narrativa e que caracterizam os personagens, mostrando como eles se sentem, no que acreditam e com o que sonham.

Há alguns elementos que compõem uma peça de teatro musical, a saber:

---

<sup>74</sup> A entrevista completa pode ser conferida no Apêndice A.

- 1) Libreto (*Book*): o roteiro falado;
- 2) Letras (*Lyrics*): o texto musicalizado, ou seja, as letras das canções;
- 3) Música (*Music*): a instrumentação, a melodia das canções;
- 4) Partitura (*Score paper/Music sheet*): a combinação entre letra e música;
- 5) Coreografia (*Choreography*): os passos, geralmente sincronizando, que acompanham a performance das canções;
- 6) Recitativo (*Recitative*): embora nem sempre presente, o elemento recitativo trata-se de uma transição entre diálogo e música; é um pequeno diálogo, que já apresenta mais melodia do que o discurso natural;

Retomando a questão trazida por Caribé; Maio (2013), de que adaptar um musical para o Brasil é uma empreitada de custo elevado, Mata (2014) afirma que, apesar de ainda não haver muito investimento, o fato é que o Brasil está começando a introduzir musicais dentro de sua agenda cultural, já estando bastante popular no Rio de Janeiro e em São Paulo. Até mesmo no Ceará tem havido um crescimento na oferta de musicais, com 2019 tendo trazido produções de *RENT* e *A Bela e a Fera*.

Mata (2014) também aponta que o responsável por traduzir um musical é chamado de "versionista". No entanto, a autora ressalta uma particularidade em relação a esse cargo. Nas produções de musicais no Brasil, raramente a tradução é feita por um tradutor profissional. Geralmente, o que ocorre é que o versionista seja alguém que entenda do universo dos musicais e saiba do respectivo idioma estrangeiro. Mata (2014) cita como exemplos de versionistas Rafael Oliveira e o ator Miguel Falabella.

Posteriormente, Mata (2014) foca nos aspectos relacionados ao ato de se traduzir uma produção teatral. Segundo ela, na tradução de uma peça de teatro, o tradutor precisa se preocupar com uma rede de significados ainda mais complexa que o texto escrito. Como não se trata de um texto para ser apenas lido, mas sim interpretado, atuado e realizado através do corpo, o papel do tradutor é dar conta dessa rede de comunicação multimodal.

Diferentemente da tradução de um livro, o processo de tradução de um musical pode ser influenciado pelas autoridades criativas do texto (diretor, produtores etc.), visto que as múltiplas camadas do espetáculo podem fazer com que tais pessoas já tragam para o tradutor sua visão inicial do projeto.

A missão e dilema do tradutor ao se aventurar em traduzir um musical é produzir letras cantáveis, que, mesmo que tragam modificações, ainda conte a mesma história da obra. Além das questões que se tratam muito na literatura sobre tradução de músicas (melodia, rima etc), há outros aspectos composicionais de uma peça que tampouco podem ser ignorados pelo tradutor, como cenário, figurino e passos de dança.

Todas essas escolhas objetivam a realização de uma canção inédita que atenda aos parâmetros funcionais, tanto de coerência e coesão ao cotexto da peça de teatro (os pensamentos, sentimentos e emoções vividas pelos personagens naquela cena), quanto à necessidade de se criar uma tradução que funcione como uma canção por si só, que entretenha o público.

Entretanto, se faz necessário ressaltar que o texto traduzido não obrigatoriamente será encenado do modo como o tradutor o submeteu. Como quem vive no meio teatral sabe, o processo entre a entrega de um roteiro e a obra final é longo. Mata (2014) afirma que:

Nesse caminho entre o tradutor e a audiência, o texto irá passar pela interpretação do diretor, pela contribuição do ator, pela criatividade do figurinista, e pelas mãos de todos os envolvidos nos processos necessários para a composição de uma peça teatral. Com as canções de um musical, acontecerá o mesmo. (MATA, 2014, p. 18).

Para tanto, a autora conclui, a disponibilidade e flexibilidade entre a equipe criativa e o tradutor é de suma importância para a produção de um musical.

E assim, com este apanhado do estado da arte nas áreas da tradução de músicas e de musicais, concluímos nosso capítulo teórico. No próximo, veremos o aporte teórico-metodológico que foi utilizado na nossa pesquisa.

### 3 METODOLOGIA

#### 3.1 Tipo de pesquisa

Esta pesquisa é de natureza descritiva, devido a seus procedimentos, pois compara a canção *Belle*, do filme *A Bela e a Fera* (2017), em suas versões em inglês e português. Quanto ao caráter, pode-se dizer que é quali-quantitativo, pois se utiliza dos parâmetros de Low (2005) para nortear a análise realizada pelo presente autor; mas também se baseia em dados quantitativos, fornecidos pelo software Wordsmith Tools 5.0.

A combinação desses *inputs* serviu para dar margem à nossa discussão em relação a presença ou não de equilíbrio entre os aspectos envolvidos na tradução de músicas, de acordo com Low (2005), além de qual (is) aspecto (s) a tradutora escolheu priorizar em seu processo.

#### 3.2 Constituição do *corpus*

O *corpus* aqui analisado é constituído pela música *Belle*, presente na versão *live action* do filme *A Bela e a Fera* (2017). Tal *corpus* é dividido em duas partes: o texto fonte (a canção em inglês, *Belle*, do filme *Beauty and the Beast*) e o texto alvo (sua respectiva tradução para o português brasileiro, *Bela*, do filme *A Bela e a Fera*).

Embora nosso *corpus* faça parte da versão de 2017 de *A Bela e a Fera*, a história da linda jovem que se apaixona pelo príncipe monstruoso é, na verdade, como diz sua icônica música-tema, “um conto tão velho quanto o tempo”. Sendo assim, nesta seção, apresentaremos algumas das incontáveis versões que *A Bela e a Fera* teve ao longo dos tempos.

Embora a maioria pessoas conheçam a história por intermédio da animação da Disney, *A Bela e a Fera* tem, na verdade “duas” versões originais conhecidas. Muitos conhecem como a versão original o conto escrito pela francesa Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, mas, na verdade a primeira versão literária é de autoria da francesa Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve.

Lançado em 1740, o conto da Madame de Villeneuve – que poderia ser considerado uma longa novela ou mesmo um romance, com suas 174 páginas – traz uma família demasiadamente extensa para *Bela*, com cinco irmãs e seis irmãos. Entretanto, possivelmente para manter o foco nos protagonistas, nem esses irmãos nem os demais personagens têm qualquer

nomeação além de sua relação com Bela (Pai, Irmão, Irmã etc.). Vale ressaltar que, ao contrário do que se acredita, Bela não é o nome da protagonista, mas sim um apelido.

A história começa com o Pai perdendo todo seu dinheiro devido a um incêndio em sua propriedade, fazendo, assim, que a família tivesse que se acostumar a um estilo de vida completamente diferente, ao passo que eles têm de se mudar para uma casinha no campo. As irmãs são incapazes de absorver a mudança, não tentando melhorar a situação, tampouco. Bela, contudo, assume a responsabilidade de cuidar da família, enquanto que os irmãos cuidam da plantação do Pai.

Uma possível boa nova faz com que o Pai acredite que um navio contendo valioso carregamento seu havia atracado, o que podia ajudar a família a se recuperar financeiramente. Para a viagem que o Pai vai fazer, as irmãs pedem roupas novas e joias; Bela, no entanto, pede apenas uma rosa.

O pedido modesto, embora parecesse o mais simples, foi o que custou mais caro ao Pai. No retorno da infrutífera expedição, ele encontra acidentalmente um castelo. Todavia, não parece haver nenhum morador neste, mas o cansaço da viagem, além da neve, fez com que o Pai entrasse. Como que para tentá-lo ainda mais, o castelo magicamente lhe fornece um banquete, além de roupas confortáveis.

Na manhã seguinte, o Pai resolve seguir seu caminho. Na saída, porém, ele encontra um belo jardim. Lembrando-se do simples pedido de Bela, ele arranca uma rosa para levar para a filha. Quando ele o faz, a Fera finalmente surge, e ataca o Pai, quase o matando. O senhor, desesperado, implora por sua vida, alegando que tem filhas para cuidar. A Fera demanda, então, que ele traga uma delas para tomar o seu lugar; só assim ele teria sua vida poupada.

Ao saber da condição da Fera, Bela se voluntaria como tributo, passando a viver no castelo da Fera. A partir daí a trama segue até seu desfecho, que curiosamente, não é o fim do conto. Após o encerramento do enredo que estávamos acompanhando, Madame de Villeneuve altera o ponto de vista para a Fera, de modo a termos um *background* de como o Príncipe havia sido amaldiçoado para se tornar a Fera que conhecemos. Depois disso, ainda temos uma terceira parte, esta do ponto de vista de uma fada, que conta o curioso passado de Bela.

Já a versão da Madame de Beaumont é o que de fato chamaríamos de um conto de fadas. Publicado em 1756 na revista pedagógica produzida pela própria – *Le Magasin des Enfants* –, o conto se trata de uma versão extremamente reduzida da história, contendo apenas 25 páginas.

Com sua formação cristã, Madame de Beaumont traz um enredo que, mesmo com muitos cortes, ainda imprime alguns ensinamentos da religião, o que faz com que muitos acusem a autora de tirar muito da já pouca agência que Bela tinha. Nessa versão, tais críticos contestam, a jovem não tem muita chance de opinião própria, e acaba apenas sendo uma vítima da naturalização do papel que se esperava que uma mulher assumisse à época.

Aqui entra, também, uma das interpretações que se faz sobre a história; de que *A Bela e a Fera* se trate, na verdade, de uma fábula moral que ensinava as garotinhas desde pequenas a, quando finalmente chegasse sua gloriosa hora de conquistar um marido, se acomodassem com questões como diferença de idade gritante – o que era extremamente comum nos casamentos arranjados da época – ou até mesmo brutalidade, problemas que seriam metaforizados na figura de um monstro horrendo com um lindo castelo.

Não ajuda que a versão mastigada de Beaumont acabe, justamente por seu formato mais curto, por comprometer muito da profundidade e das camadas da história original. Em seu conto, não temos a história pregressa do Príncipe, nem de Bela, fazendo com que tudo seja direto ao ponto e, portanto, demasiadamente corrido.

Entretanto, não há como negar que, justamente por ser uma versão reduzida, o conto de Madame de Beaumont pode muito bem ser o responsável pela torrente de adaptações subsequentes, que mantiveram e mantêm a obra viva no imaginário do público até hoje, 263 anos depois; o que talvez não tivesse acontecido com a obra original, que, embora fosse muito mais aprofundada, era, também, bem mais extensa.

Agora, citaremos algumas dentre as muitas adaptações produzidas até hoje.

Para o cinema, uma das primeiras adaptações foi lançada em 1946, com roteiro e direção do poeta surrealista francês Jean Cocteau e estrelado por Josette Day e Jean Marais. O filme, ainda em preto e branco, foi exibido e competiu no Festival de Cannes daquele ano, sendo esta a primeira edição do festival.

Em 1952, foi lançada na então União Soviética uma animação, com o nome de *A Flor Vermelha*. Não exatamente inspirada na história original, a animação se baseia mais na adaptação escrita pelo russo Sergei Aksakov. E essa origem se reflete em *A Flor Vermelha*, que apresenta elementos do realismo socialista, que estava em alta na produção artística soviética da época.

Em 1962, foi lançada a primeira adaptação cinematográfica em língua inglesa do conto. O filme, adaptado por George Bruce e Orville H. Hampton, teve direção de Edward L.

Cahn, que era mais conhecido por seus filmes B. Sendo assim, o diretor imprimiu sua marca, dando uma atmosfera mais voltada para o terror; com a Fera sendo, na realidade, um lobisomem.

Em 1976, estreou um filme para televisão. Adaptado por Sherman Yellen e dirigido por Fielder Cook, o longa traz Trish Van Devere, como Bela, e George C. Scott, fazendo o papel de Fera. Uma curiosidade sobre essa versão é que nela Bela ganha um sobrenome, Beaumont, o que se trata de uma clara referência à autora do conto reduzido, Madame de Beaumont.

Em 1987, foi feito o primeiro filme musical de *A Bela e a Fera*. Com roteiro de Carole Lucia Satrina e direção de Eugene Marne, o longa foi estrelado por Rebecca De Mornay e John Savage. As canções foram compostas por Lori McKelvey.

Também em 1987, estreou um seriado de TV, que durou até 1989, com Linda Hamilton e Ron Pearlman nos papéis principais. A série se passava em Nova York, com a Fera morando nos subterrâneos da metrópole, ao invés de um castelo, e combinava contos de fada com aspectos de trama policial.

Em 1991, chegou aos cinemas o longa de animação musical da Walt Disney Pictures. Claramente a versão mais conhecida de *A Bela e a Fera*, o filme fez com que crianças ao redor do mundo inteiro tivessem contato com a história, que na mente de muitos acabou se tornando a história original.

Dirigida por Gary Trousdale e Kirk Wise, a animação tem roteiro de Linda Woolverton e música de Alan Menken e Howard Ashman. Nessa adaptação de Woolverton, a família de Bela é cortada drasticamente, com a garota não tendo nenhum dos 11 irmãos que tinha na história da Madame de Villeneuve; aqui ela vive apenas com o pai.

Contudo, enquanto que no conto Bela se conforma e até se acostuma com a mudança de estilo de vida, da cidade para o campo, na animação (e no posterior *live action*), aquilo não parece o bastante para a jovem. Isso é enfatizado na canção que analisaremos nesta dissertação, *Belle*, onde ela diz que quer “muito mais do que essa vida provinciana”.

Outra grande modificação, que contribuiu para a atmosfera mágica da animação, foi o fato de que não só o Príncipe fora amaldiçoado; os serviçais do castelo foram transformados em utensílios domésticos, como relógios, castiçais etc. O Príncipe, após recusar uma rosa de uma velha mendiga, é amaldiçoado pela mesma – que era, na verdade, uma feiticeira – a virar uma criatura monstruosa. O feitiço seria irreversível, a menos que a Fera conquistasse o amor de uma

mulher que, ao contrário do Príncipe, não fosse superficial, e que fosse capaz de enxergar para além de um exterior grotesco. Tudo isso antes da última pétala de uma rosa vir ao chão.

Em 1994, chegou aos palcos da Broadway a primeira versão teatral da história. Com libreto de Linda Woolverton, que adaptou o roteiro escrito por ela mesma para a animação de 1991 de mesmo nome, *Beauty and the Beast* tem música de Alan Menken, e letras de Howard Ashman e Tim Rice. O musical trouxe as oito músicas da animação, além de seis inéditas, compostas especificamente para o musical. Aqui, Menken colaborou com Rice, após o falecimento do letrista Howard Ashman.

O público abraçou o espetáculo com entusiasmo. Ainda que os preços dos ingressos fossem altos à época, pais aproveitavam a oportunidade de finalmente poderem levar seus filhos à Broadway, com um show que deleitava não só as crianças, mas aos públicos de todas as idades.

Já em 2011, chega aos cinemas uma versão completamente repaginada de *A Bela e a Fera*. O filme *A Fera*, com roteiro e direção de Daniel Barnz, foi vagamente baseado no livro homônimo de Alex Flinn. A história se trata de uma releitura do conto de Madame de Villeneuve para os dias modernos. Portanto, já podemos esperar drásticas transformações.

A história se passa não mais na França do século XVIII, mas na Nova York contemporânea; todos os personagens têm nomes – a Bela em questão se chama Lindy, interpretada por Vanessa Hudgens; e a Fera se chama Kyle, interpretado por Alex Pettyfer. Além disso, o cenário que rodeia o protagonista é o colégio e, conseqüentemente, as pessoas com quem ele se relaciona, como Lindy e a feiticeira, que são seus colegas de escola.

Considerando o cenário, a “realeza” de Kyle não é literal, como a do Príncipe da Madame de Villeneuve; o jovem é o garoto mais popular da escola, cobiçado por todas as garotas. Sendo assim, a jovem bruxa, que era uma colega que sofria *bullying* por parte de Kyle, tira deste sua grande arma: sua beleza. Contudo, ele não é transformado em uma fera; o rapaz continua humano, mas perde todo o cabelo e ganha cicatrizes e tatuagens que lembram galhos de plantas.

No entanto, o feitiço e, conseqüentemente, a mensagem da história continua a mesma. Destituído de sua beleza e toda a popularidade superficial que vem com ela, Kyle tem um ano para encontrar uma garota que seja capaz de ignorar a aparência deteriorada do rapaz e amá-lo por quem ele verdadeiramente é.

Em 2011, a personagem Bela teve um arco na série de TV *Once Upon a Time* (2011-2018), que tinha como premissa trazer vários personagens de diferentes contos de fadas dentro de uma só cidade (Storybrook). Em *Beleza Externa*, o 12º episódio da primeira temporada da série, o pai de Bela (Emilie de Ravin) faz um acordo com Rumpelstiltskin (Robert Carlyle) – que aqui substitui a Fera –, para que o traçoeiro mago proteja seu vilarejo dos efeitos da Guerra dos Ogros. Rumpelstiltskin pede em troca a garota, para que ela se torne sua serva.

Em 2012, estreou o seriado de TV *Beauty and the Beast* (2011-2016), que, apesar de título, não guardava quase nenhuma semelhança em relação ao conto original. Estrelado por Kristin Kreuk, como Catherine, e Jay Ryan, como Vincent, a trama policial traz como única “bestialidade” do protagonista masculino o fato de ele, quando enfurecido, ganhar presas e força sobre-humana.

Em 2014, estreou uma nova adaptação cinematográfica francesa. Com roteiro de Christophe Gans e Sanda Vo-Anh, e direção também de Gans, o longa tem como base o conto de Madame de Villeneuve. Estrelado por Léa Seydoux, no papel de Belle (Bela) e Vincent Cassel, interpretando La Bête (Fera), o filme é considerado uma das adaptações mais fiéis da história original.

Finalmente, em 2017, chegou aos cinemas o filme do qual faz parte o *corpus* desta pesquisa. Com roteiro do escritor Stephen Chbosky em parceria com Evan Spiliotopoulos, e direção de Bill Condon, esta nova versão da Walt Disney Pictures se trata de uma adaptação em formato *live action* da sua própria animação de 1991, com os britânicos Emma Watson, no papel de Bela, e Dan Stevens, interpretando a Fera.

O *live action*, também em formato de musical, tem sua trilha sonora composta por Alan Menken, com letras de Howard Ashman, que compuseram todas as canções da animação. Além disso, traz, também, quatro canções inéditas: *Days in the Sun*, *How Does a Moment Last Forever (Music Box)*, *How Does a Moment Last Forever (Montmartre)* e *Evermore*; estas tiveram suas letras escritas por Tim Rice, que participara da composição das letras do musical da Broadway de 1994.

Embora muito se comente que o filme não trouxe nada de inovador, que simplesmente replica a animação com atores, isso não é de modo algum verdade. A Disney nos últimos anos tem tido o cuidado de trazer para os seus filmes pontos de trama que reflitam as

discussões sociais que o mundo moderno vem debatendo. E podemos ver o mesmo ocorrendo nos filmes que atualizam seus clássicos.

Isso aconteceu em *Malévola* (2014), onde a Bela Adormecida é acordada por um “beijo de amor verdadeiro” que, contudo, não é dado por parte do Príncipe Encantado, mas sim pela peculiar figura materna que é a personagem-título. Mais recentemente, no *live action* de *Aladdin* (2019), a princesa Jasmine tem como maior ambição se tornar a primeira mulher sultana; além da questão de o elenco do filme ser etnicamente consciente.

E isso se viu também no *live action* de *A Bela e a Fera*. O longa traz o primeiro beijo interracial – o que para o público brasileiro não é algo chocante, mas que é para os Estados Unidos, onde até 1967 era ilegal o casamento entre uma pessoa branca e outra negra. E na cena final, LeFou, aliado de Gaston, dança com outro homem, fazendo deste o primeiro personagem abertamente gay da Disney<sup>75</sup>.

Além disso, há mudanças significativas na própria Bela.

A começar pelo vestuário, a garota usa roupas que, embora sejam esteticamente muito similares às da animação, são mais confortáveis; o vestido da cena de abertura é mais solto e enrugado e traz bolsos funcionais, e o icônico vestido amarelo do número musical-tema tem em sua parte de cima um corpete, ao invés de um espartilho, o que dá uma silhueta curvilínea, porém não tão restritiva<sup>76</sup>.

No que concerne à sua personalidade, Bela tem mais agência nesse filme. Enquanto que na animação apenas o pai da garota é inventor, no *live action* ela também o é. E Bela faz pleno uso de sua capacidade criativa. No início do filme, é mostrado que ela havia inventado uma engenhoca que a ajuda a lavar roupas, para que ela pudesse usufruir daquele tempo para sua atividade favorita: ler. Em outra cena, ela usa do pomposo vestido criado pela Madame de Garderobe para criar uma corda, através da qual ela pudesse escapar do castelo.

Além disso, se na animação Bela respondia aos excessos da Fera sempre com gentileza – o que dá munição para o clássico questionamento se a história não representa um caso

---

<sup>75</sup> É importante ressaltar, entretanto, que a forma como a informação foi divulgada – através de uma entrevista dada por Bill Condon, onde o diretor diz que LeFou teria um “momento exclusivamente gay” no filme – fez com que a demasiada sutileza do momento em questão decepcionasse no que concerne a uma verdadeira representatividade. Contudo, há que se admitir que foi um primeiro passo na direção correta.

<sup>76</sup> Essa mudança, de acordo com a figurinista Jaqueline Durran, foi um pedido da própria Emma Watson, para que Bela não reforçasse “uma ideia impossível de beleza feminina” (Fonte: <https://www.glamour.com/story/emma-watson-version-of-belle-in-beauty-and-the-beast-review>).

de Síndrome de Estocolmo<sup>77</sup> –, no *live action* ela assume uma postura desafiadora; seja retrucando à Fera com grosseria, seja tentando fugir na primeira oportunidade.

Mas o que talvez seja o aspecto mais inovador da Bela de 2017 é que ela faz uso de seu amor pelos livros. Ao invés de manter o prazer da leitura apenas para si, a Bela do *live action* faz questão de ensinar uma garotinha de seu vilarejo – chamado Villeneuve, em clara homenagem à autora do conto original – a ler<sup>78</sup>, atitude esta que na época retratada no longa seria culturalmente improvável.

Todas essas modificações na personagem não são à toa. Além do já mencionado cuidado da Disney em trazer pautas atuais para as revitalizações dos seus clássicos, parte do motivo é o envolvimento de Emma Watson no processo criativo do longa. A atriz tem sido mundialmente conhecida nos últimos anos – além do seu papel como Hermione Granger nos oito filmes da série *Harry Potter* – como uma ativista nas causas feministas.

A jovem britânica vai desde pequenos projetos pessoais, como criar um clube do livro com obras escritas apenas por mulheres, a atividades de peso, como ser porta-voz da campanha da ONU HeForShe, que luta pela igualdade de gênero. Watson foi até mesmo nomeada Embaixadora da Boa Vontade pela Entidade das Nações Unidas para a Igualdade de Gênero e o Empoderamento das Mulheres (ONU Mulheres)<sup>79</sup>.

Sendo assim, não é de se surpreender que o fato de ter Emma Watson no elenco iria fazer com que a princesa da Disney fosse reformulada. E isso foi justamente o que fez com que a atriz aceitasse o papel: ser assegurada pelo próprio diretor Bill Condon que ela teria liberdade para participar do processo de criação de Bela de maneira colaborativa<sup>80</sup>.

*A Bela e a Fera* foi bastante bem recebido pela crítica especializada, com críticas majoritariamente positivas. No Rotten Tomatoes, o “tomatômetro” do filme chega a 71%, com a seção “Consenso geral” do site afirmando que: “Com um elenco encantador, músicas lindamente

---

<sup>77</sup> Para uma nova perspectiva quanto a esse debate, recomendamos o vídeo *Is Beauty and the Beast About Stockholm Syndrome?* (2017), de Lindsay Ellis, onde ela traz *insights* bastante esclarecedores sobre o assunto, incluindo citações de profissionais da psicologia. O vídeo está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=syYCO0QVkJZo&t>

<sup>78</sup> Uma provável inspiração para esse novo atributo dado a Bela é a própria Madame de Beaumont (autora do conto revisado). Enquanto viva, a escritora, que era amiga de pessoas com alto poder – até mesmo da realeza – era confiada por elas para ensinar suas filhas a ler, chegando a de fato criar uma escola (Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Xx4yu0eUxjM>).

<sup>79</sup> Fonte: <https://nacoesunidas.org/emma-watson-e-nomeada-embaixadora-da-boa-vontade-da-onu-mulheres/>

<sup>80</sup> Fonte: <https://www.eonline.com/uk/news/822546/emma-watson-argues-belle-is-a-better-role-model-than-cinderella>

construídas e um olho para os detalhes que equivale ao de um pintor, *A Bela e a Fera* oferece uma releitura fiel mas ainda assim inovadora que honra seu adorado material fonte<sup>81,82</sup>.

Nas premiações, o filme não foi tão bem em relação a vitórias, mas teve uma extensa quantidade de indicações, incluindo duas categorias no Oscar (Melhor Design de Produção e Melhor Design de Figurino).

A recepção de por parte do público, contudo, foi estrondosa. Sua arrecadação mundial de U\$ 1, 263.5 dólares faz com que o *live action* tenha atualmente o título de filme musical com maior bilheteria da história<sup>83</sup>. Além disso, ocupa a posição de 16ª maior arrecadação da indústria cinematográfica como um todo<sup>84</sup>.

### 3.3 Delimitação do *corpus* de análise

Em relação ao recorte do *corpus* utilizado na análise que fizemos nesta dissertação, justificamos a escolha da canção *Belle* e sua respectiva versão brasileira (*Bela*) por se tratar de uma música bastante relevante para o filme. Ainda que a primeira canção do longa seja *Aria* (*Ária*, em português), esta é uma espécie de ópera introdutória, localizada em um *flashback* que apresenta a maldição que levou o príncipe à transformação em Fera.

*Belle* (*Bela*, em português), no entanto, é a primeira música que apresenta a personalidade da protagonista, o meio em que ela vive e seus sonhos. Pelo fato de a canção *Bela* trazer tais elementos – o que a tornaria uma “canção do tipo Eu Sou” e uma “canção do tipo Eu Quero”, como categoriza o diretor e coreógrafo Bob Fosse<sup>85</sup> –, a consideramos de vital importância para a trama de *A Bela e a Fera*, e, portanto, um *corpus* representativo do filme em questão.

### 3.4 Instrumentos de pesquisa

<sup>81</sup> A animação da Disney, de 1991.

<sup>82</sup> “With an enchanting cast, beautifully crafted songs, and a painterly eye for detail, *Beauty and the Beast* offers a faithful yet fresh retelling that honors its beloved source material.” (Fonte: [https://www.rottentomatoes.com/m/beauty\\_and\\_the\\_beast\\_2017](https://www.rottentomatoes.com/m/beauty_and_the_beast_2017)).

<sup>83</sup> Fonte: <https://www.boxofficemojo.com/genres/chart/?id=musical.htm>

<sup>84</sup> Fonte: <https://www.boxofficemojo.com/alltime/world/>

<sup>85</sup> Para relembrar os três tipos de canções de musical e suas funções, de acordo com Bob Fosse, volte à página 18.

Aqui, apresentaremos, primeiramente, quais foram nossos aportes teórico-metodológicos, com uma explicação das categorias que guiaram nossa análise. Posteriormente, citaremos os instrumentos utilizados, além do passo a passo dos procedimentos.

### 3.4.1 O princípio do pentatlo

Low (2005) propôs cinco parâmetros sob os quais se poderia analisar tradução de músicas: **cantabilidade, sentido, naturalidade, ritmo e rima**). Essa base teórico-metodológica é denominada por ele como Princípio do Pentatlo. Tal nome surge como uma metáfora para o trabalho que o tradutor terá ao traduzir uma canção.

Em uma competição esportiva, o pentatlo envolve cinco eventos, dentre os quais o esportista não pode ignorar nenhum, mas pode dar maior foco ao esporte em que ele se saia melhor, para que, ao exceder neste, compense falhas nos outros. Contudo, para que ele seja bem-sucedido no pentatlo, se faz necessário um bom desempenho em todos esses eventos para que a sua pontuação total seja notável.

Logo, fica visível a relação que se pode fazer entre o pentatlo como modalidade esportiva e o processo de tradução. Assim como o atleta no pentatlo, o tradutor tem cinco eventos dos quais deve participar, sem deixar nenhum de lado. Nessa analogia, os eventos são critérios aos quais o tradutor deve satisfazer em seu processo, os balanceando simultaneamente.

Low (2005) afirma que esses critérios são responsabilidades do tradutor para com: “o cantor [cantabilidade], o autor [sentido], o público [naturalidade], e ao compositor [ritmo]. O quinto critério (rima) é um caso especial” (LOW, 2005, p. 192).

Para um melhor entendimento dessas nomenclaturas, apresentaremos um exemplo após a explicação de categoria, com versos retirados do *corpus* desta dissertação. Contudo, como os versos apresentam várias das categorias simultaneamente, utilizaremos versos em que a falta de tal aspecto tenha ficado mais evidente. Não traremos, portanto, nenhum exemplo para a categoria cantabilidade, visto que não consideramos que tenha faltado cantabilidade em nenhum dos versos do *corpus*.

A **cantabilidade** concerne aos aspectos que vão tornar uma canção traduzida, para quem canta, uma composição confortável de ser cantada. Deve, então, receber prioridade por parte do tradutor. Ela engloba fatores como performabilidade, ou seja, a capacidade de torná-la

uma canção à qual se possa transmitir uma performance que faça o público refletir, chorar ou mesmo rir; assim como fatores relacionados à fonologia da língua alvo, como escolhas de palavras com consoantes e vogais confortáveis de se cantar em notas agudas e graves.

O **sentido**, como o nome sugere, tem a ver com o significado pretendido pelo autor. De acordo com Low (2005), o tradutor deve escolher palavras que possuam a maior semelhança possível com as do texto fonte.

Vale ressaltar que, embora o teórico reconheça que um gênero no qual detalhes como o número de sílabas autorizam modificações por parte do tradutor, ele é um pouco extremo: Low (2005) defende que uma música que tenha seu sentido mudado em sua tradução não deve ser sequer entendida e estudada como tradução. Contudo, ele admite que o gênero música e suas particularidades faz com que manipulação por parte do tradutor seja aceitável, desde que respeite a mensagem do autor.

**Quadro 1 – Exemplo categoria sentido**

Verso fonte	Verso alvo
<i>'Cause her head's up on some cloud</i>	Pensa que é especial

Fonte: Elaborado pelo presente autor.

Já a **naturalidade** é entendida como a capacidade de fazer a canção traduzida soar como uma composição que poderia ser uma canção original na língua alvo. Para tanto, o tradutor deve adaptar a letra da música à gramática de tal língua, mesmo que para isso seja necessário alterar estruturas frasais da língua fonte, como a ordem dos seus componentes. Contudo, tampouco seria natural modificar tais estruturas na língua alvo apenas para perseverar rimas, por exemplo.

Low (2005) argumenta que uma canção que não possua naturalidade exige um esforço desnecessário por parte do público, o que deve ser evitado. Isso porque ele entende que, ao contrário de um livro, que podemos reler um trecho que não compreendemos, a música deve impactar o ouvinte logo na primeira audição.

**Quadro 2 – Exemplo categoria naturalidade**

Verso fonte	Verso alvo
<i>A most peculiar mademoiselle</i>	É especial esta donzela

Fonte: Elaborado pelo presente autor.

Quanto ao **ritmo**, Low (2005) aponta que teóricos como Nida (1964) e Noske (1970) acreditavam que o ritmo e número de sílabas de uma canção traduzida obrigatoriamente deveriam ser os mesmos da canção fonte. O autor, no entanto, acredita que, embora tal condição fosse de fato a ideal, na prática não há problema em adicionar ou remover sílabas – ou mesmo palavras –, desde que essas modificações fossem coerentes e não trouxessem à tona nada que não já estivesse na mensagem do texto fonte.

Outro aspecto que o teórico considera como ressalva a esta categoria, que dá margem de flexibilidade ao tradutor, é a tonicidade, no qual ele ressalta que pequenas modificações na marcação do *stress* entre sílabas são aceitáveis, desde que tais ênfases não fujam muito das do texto fonte.

#### Quadro 3 – Exemplo categoria ritmo

Verso fonte	Verso alvo
<i>So I'm making plans to woo and marry Belle</i>	E é por isso que eu quero casar com ela

Fonte: Elaborado pelo presente autor.

E, por fim, a **rima**. Low (2005) a coloca como último critério justamente por tantos outros a colocarem como prioridade. O autor aponta que, ainda que seja bom manter a mesma quantidade de rimas – especialmente em fins de estrofes –, assim como suas estruturas, muitas vezes os tradutores, em busca de manter a exata quantidade e localização das rimas, fazem com que versos inteiros soem não naturais apenas a serviço de concluí-los com uma rima.

O que não significa, contudo, que o tradutor pode simplesmente ignorar as rimas, visto que elas são uma parte bastante distinta do gênero música.

Como solução, Low (2005) propõe até mesmo que o tradutor possa se utilizar de rimas que não sejam precisas, como rimas imperfeitas, toantes ou aliterantes.

#### Quadro 4 – Exemplo categoria rima

Verso fonte	Verso alvo
<p><i>Oh, isn't this <b>amazing</b>?</i>  <i>It's my favorite part because—you'll see</i>  <i>Here's where she meets Prince <b>Charming</b></i>  <i>But she won't discover that it's him 'til Chapter</i>  <i>Three!</i></p>	<p>É um lindo <b>romance</b>  Eles dois se encontram em um jardim  É o Príncipe <b>Encantado</b>  Mas ela descobre quem ele é quase no  fim!</p>

Fonte: Elaborado pelo presente autor.

No fim das contas, o que Peter Low propõe com seu Princípio do Pentatlo pode ser resumido em apenas uma palavra: equilíbrio. Para que se atinja tal equilíbrio, o autor acredita que a tarefa do tradutor é pesar suas opções caso a caso e balanceá-las, de modo a construir um texto que possa ser realizado oralmente, e, mais importante, que atenda ao propósito do gênero música: se conectar com o público.

E como o musical como gênero narrativo está intrinsecamente relacionado a como as canções transmitem sentimentos, desejos ou mesmo histórias de vida, é essencial que, ao se traduzir uma canção de um musical, o tradutor tenha em mente esse equilíbrio, de modo que essa canção conecte quem está assistindo à peça ou filme àquela trama, fazendo com que a audiência, ria, chore ou se apaixone por aqueles personagens.

Agora, abordaremos sobre uma área que nos forneceu subsídio para a realização da análise quantitativa: a linguística de *corpus*.

### 3.4.2 Linguística de corpus

Antes de falar da linguística de *corpus* e o que ela estuda, é importante destacar o que essa área entende por *corpus*, visto que este é um termo bem generalizado de todas as áreas da pesquisa científica. Como qualquer outro termo na ciência, *corpus* é um conceito que não possui consenso; autores complementam um ao outro, e outros deixam passar aspecto x ou y. A definição a qual nos atentaremos aqui é a de Sanchez (1995):

Um conjunto de dados ling[u]ísticos (pertencentes ao uso oral ou escrito da língua, ou a ambos) sistematizados segundo determinados critérios, [...] dispostos de tal modo que possam ser processados por computador, com a finalidade de propiciar resultados vários e úteis para a descrição e análise. (SANCHEZ, 1995, p. 8-9).

Tendo essa definição em mente, podemos dizer que a linguística de *corpus* estuda textos – ou trechos deles – de modo a encontrar padrões linguísticos analisáveis através de recursos eletrônicos. Há que se destacar, porém, que os limites da linguística de *corpus* são complexos.

Na própria área, há autores, como McEnery; Wilson (1996), que a consideram uma metodologia; Leech (1992) já a vê mais amplamente, como uma base metodológica. Entretanto, ao entender linguística de *corpus* como metodologia, subentende-se que ela apenas fornece ferramentas para pesquisas, quando, na realidade, seu escopo vai muito além. Sardinha defende que a linguística de *corpus* não se limita a fornecer instrumental, mas também produz conhecimento inédito, aplicável a várias áreas, conferindo a ela um caráter transdisciplinar.

Desse modo, é importante trazer a definição de Hoey (1997), que entende a linguística de *corpus* como uma abordagem. Essa concepção é bastante aceita, visto que deu margem a estudiosos da área, como Biber (1998), chamá-la de “abordagem baseada em *corpus*”. Esta última, por sua vez, contribuiu para que várias pesquisas na área – até nos dias atuais – se considerem “baseadas em *corpus*”.

Como pudemos perceber, a linguística de *corpus* não tem um campo ou objeto de estudo particular definido; seu aparato metodológico é útil para diversas áreas. No que concerne aos estudos da tradução, área a qual esta pesquisa se filia, o estudo de *corpora* é relevante para que se entenda o processo tradutório e suas restrições.

De acordo com Baker (1993), para entendermos como uma mensagem semelhante é transmitida em duas línguas diferentes, é necessária a observação de situações de uso reais. E é aí onde a linguística de *corpus* entra. Seu caráter essencialmente empírico fornece dados concretos, que iluminam o pesquisador, ao mostrar como o tradutor age em sua prática. Esse *input* é inestimável para um estudo descritivo do processo tradutório, pois atende a uma demanda que há muito vem crescendo (BAKER, 1995).

Dentre os três principais tipos de *corpora* identificados por Baker (1995) – a saber, paralelo; multilingual e comparável –, focaremos no *corpora* paralelo, por ser deste o tipo analisado nesta pesquisa. A autora o define como um *corpus* consistido de um texto (ou mais) em uma determinada língua e sua respectiva tradução em outra. A principal contribuição do uso de *corpora* paralelo para os estudos da tradução, ela aponta, é a mudança no foco das pesquisas na área, que deixa de ser a prescrição de como uma tradução deve ser, e passa a ser a descrição de como uma tradução de fato é.

E como é justamente a gama de métodos da linguística de *corpus* que interessa como aporte teórico desta pesquisa, nos deteremos agora a explicar o procedimento aqui utilizado. Trata-se de um tipo de operação de processamento de textos: a etiquetagem.

Quando se fala em etiquetagem de um *corpus*, refere-se à prática de codificar tal *corpus* em etiquetas de SGML<sup>86</sup>, de modo a destacar trechos do texto que, posteriormente, serão processados eletronicamente, fornecendo os dados para análise. Tais etiquetas devem vir entre parênteses angulares, sendo a etiqueta de abertura localizada antes da informação que se deseja destacar, e a etiqueta de fechamento logo após, para determinar que a etiqueta está dentro daqueles limites. O formato é o seguinte: <etiqueta de abertura> informação </etiqueta de fechamento> (SARDINHA, 2004).

O processamento é feito por *softwares* especializados de computador, com base no que Baker (1995) chama de concordância de palavras-chave em contexto<sup>87</sup>. Essa concordância é a amostragem de todos os *tokens*, isto é, todas as ocorrências (aparições) que determinada etiqueta fez no *corpus* a ser analisado.

Uma importante contribuição do uso da etiquetagem e seu processamento, como Baker (1995) salienta, é na percepção de padrões que identifiquem um texto como tradução. Tal percepção se alinha com os objetivos da linguística de *corpus*, de um modo geral, e, para os estudos da tradução, pode ser bastante útil no treinamento de tradutores em formação.

#### 3.4.2.1 Wordsmith Tools 5.0

Finalmente, utilizamos o software Wordsmith Tools, em sua versão 5.0, para que, após a conclusão do processo de etiquetagem, buscássemos cada uma das etiquetas, através da ferramenta Concord.

A Figura 1 mostra a tela de trabalho do presente autor: uma captura de tela do programa em funcionamento, com a ferramenta Concord em uso, mostrando os resultados de uma das etiquetas utilizadas na análise.

### Figura 1 – Captura de tela da ferramenta Concord

---

<sup>86</sup> SGML é um acrônimo para *Standard Generalized Markup Language*, que é uma metalinguagem proveniente da área das ciências da computação. Ela se torna relevante para a linguística de corpus por seu potencial para o “gerenciamento – organização, recuperação e uso – da informação [...]” (BAX, 2001), através da marcação de textos.

<sup>87</sup> Tradução nossa para o acrônimo KWIC (*Key words in context*), usado por Baker (1995).

N.	Concordância	Word	freq	%
1	[C] Como sempre [ALDEÁ 0] [E] Especial [ALDEÁ 5]	640	3444%	019%
2	Quando ela passa no Rio de Janeiro [E] Especial [ALDEÁ 5]	638	3437%	019%
3	[ALDEÁ 5] Diz metros [ALDEÁ 1] [E] Especial [ALDEÁ 5]	648	3509%	019%
4	[ALDEÁ 5] Mas quando [ALDEÁ 5] [E] Especial [ALDEÁ 5]	644	3497%	019%
5	sublime Monocero Gato: não tem nada [E] Especial [ALDEÁ 5]	652	3517%	019%
6	vi, eu disse Não há ninguém igual a ela [E] Especial [ALDEÁ 5]	570	3045%	012%
7	Eu não sei o que significa [E] Especial [ALDEÁ 5]	554	2976%	011%
8	que ela tinha a beleza igual a minha [E] Especial [ALDEÁ 5]	581	3094%	012%
9	igual a ela Eu vi logo que ela tinha [E] Especial [ALDEÁ 5]	576	3059%	012%
10	Não nunca vimos moça tão esbelta [E] Especial [ALDEÁ 5]	734	3936%	014%
11	Eu quero levar Bela por aí [E] Especial [ALDEÁ 5]	658	352%	012%
12	só ela é Mas todo mundo diz que [E] Especial [ALDEÁ 5]	734	3936%	014%
13	lão esbelta é especial esta menina [E] Especial [ALDEÁ 5]	718	3836%	014%
14	[ALDEÁ 5] E, pode ser [E] Especial [ALDEÁ 5]	684	362%	012%
15	É O pé [ALDEÁ 7] O pé [ALDEÁ 6] [E] Especial [ALDEÁ 7]	670	3541%	013%
16	Um quê [ALDEÁ 7] Um quê [ALDEÁ 6] [E] Especial [ALDEÁ 7]	653	3456%	013%
17	velho [ALDEÁ 7] Já feio [ALDEÁ 6] [E] Especial [ALDEÁ 7]	677	3582%	013%
18	O pé [ALDEÁ 6] Já feio [ALDEÁ 7] [E] Especial [ALDEÁ 6]	674	359%	013%
19	Tem esse aí? Já canso o pessoal [E] Especial [ALDEÁ 6]	217	114%	0%
20	Bela Bonquim Bom dia! E a família? [E] Especial [ALDEÁ 6]	303	159%	0%
21	esperita O que será que há com ela? [E] Especial [ALDEÁ 6]	404	211%	0%
22	[ALDEÁ 6] Esse gente é muito especial [E] Especial [ALDEÁ 6]	237	125%	0%
23	Chega ser tão engraçada a nossa Bela [E] Especial [ALDEÁ 6]	297	158%	0%
24	Temos aqui uma gente esbelta [E] Especial [ALDEÁ 6]	275	145%	0%
25	é assim Desse e dá um que eu vi [E] Especial [ALDEÁ 6]	236	124%	0%
26	com o pessoal Pensa que é especial [E] Especial [ALDEÁ 6]	290	153%	0%
27	lá vai ela Não se dá com o pessoal [E] Especial [ALDEÁ 6]	286	152%	0%
28	não dessa fachada Ela é muito feiada [E] Especial [ALDEÁ 6]	465	247%	0%
29	entender Mas por trás dessa fachada [E] Especial [ALDEÁ 6]	441	237%	0%
30	inteligente Não se parece com a gente [E] Especial [ALDEÁ 6]	475	254%	0%
31	fechada Ela é bastante engraçada [E] Especial [ALDEÁ 6]	469	250%	0%
32	especial [ALDEÁ 6] [E] Especial [ALDEÁ 6]	416	221%	0%

Fonte: elaborada pelo presente autor.

Como podemos ver pela Figura 1, basta que pesquisemos a palavra que se deseja, que a ferramenta Concord dará a quantidade de ocorrências, com prévias dos trechos onde cada uma se encontra.

### 3.4.3 Passos metodológicos

Primeiramente, fizemos a transcrição da letra da música *Belle* do filme *A Bela e a Fera* (2017), em suas versões em inglês e português. Ambas as letras foram retiradas do site [www.genius.com](https://www.genius.com). A letra em inglês está disponível em: <https://www.genius.com/Emma-watson-belle-lyrics>; e a letra em português em: <https://www.genius.com/Giulia-nadruz-bela-lyrics>.

Em seguida, fizemos a etiquetagem do *corpus* à luz da linguística de *corpus*, com base nas categorias que constituem o Princípio do Pentatlo, de Low (2005).

Nossa tela de trabalho era constituída por duas janelas: dois arquivos do *software* Microsoft Word; uma contendo a letra da canção fonte (*Belle*) e a outra com a canção alvo (*Bela*), de modo que conseguíssemos ter uma visão emparelhada verso a verso. Como *input* auditivo, tínhamos ambas as versões<sup>88</sup> através dos canais oficiais da Disney Music (dos Estados Unidos e da América Latina) no YouTube; e se precisássemos tirar alguma dúvida em relação à

<sup>88</sup> Canção fonte disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=egObaDRMxGI>

Canção alvo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aEYI4Dj2kgw>

cena em questão no filme, utilizávamos o vídeo<sup>89</sup> divulgado oficialmente pela Walt Disney Pictures.

Concluída a etiquetagem, partimos para o primeiro momento da análise qualitativa em si. O fizemos justificando verso a verso as escolhas das etiquetas.

Posteriormente, jogamos cada uma das etiquetas e subetiquetas no *software* Wordsmith Tools 5.0, para que este nos desse a quantidade de ocorrências de cada uma.

Com base nisso, passamos para o segundo momento da análise qualitativa do *corpus*, no qual discutimos a respeito dos dados quantidades que o *software* nos fornecera.

E, para finalizar, fizemos entrevista com duas profissionais envolvidas nesta versão do filme: a versionista Mariana Elisabetky, que traduziu as canções, e a atriz Giulia Nadruz, que dublou a protagonista Bela.

Gostaríamos de ressaltar que, ainda que as entrevistas tenham sido realizadas durante o processo de análise, elas foram feitas via e-mail. Sendo assim, tendo em mente a validade da discussão levantada pelo presente autor, nos detivemos de ler as respostas antes que concluíssemos a escrita desta dissertação, para que as respostas da versionista e da dubladora não comprometessem a imparcialidade, e, por consequência, a credibilidade da análise que trouxemos nesta pesquisa.

Tendo apresentado a metodologia, os materiais e os passos realizados nesta análise, concluímos este capítulo. No próximo, traremos a análise em si.

---

<sup>89</sup> Cena disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7ork4-UFcqE>

## 4 ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS DADOS

Este capítulo será dividido em três momentos. Primeiramente, vamos discorrer sobre a etiquetagem do *corpus*. Em seguida, discutiremos os dados quantitativos. E encerraremos com uma entrevista realizada com a versionista Mariana Elisabetsky.

### 4.1 Análise da etiquetagem do *corpus*

Neste primeiro momento, apresentaremos o *corpus* aqui analisado – a música *Belle* e sua respectiva tradução para o português do Brasil, *Bela* – e, posteriormente, elaboraremos sobre nossas escolhas de etiquetas em relação às categorias do Princípio do Pentatlo, propostas por Peter Low (2005), discutindo verso a verso a tradução da canção e nossa etiquetagem.

Visando um melhor entendimento desta análise por parte do leitor, explicaremos agora o que significa cada uma das etiquetas com as quais iremos trabalhar neste capítulo. Para cada uma das categorias que constituem o Princípio do Pentatlo (Low, 2005), atribuímos uma etiqueta própria. São elas:

- <CAN>, para a categoria **cantabilidade**, ou seja, se a tradução traz a mesma facilidade para o intérprete em questão de notas etc.;
- <SEN>, para a categoria **sentido**, ou seja, se a canção alvo traz a mesma mensagem da canção fonte, ainda que não necessariamente com uma tradução literal;
- <NAT>, para a categoria **naturalidade**, ou seja, se a tradução soa natural para o ouvinte, como se fosse uma canção que pudesse ter sido composta originalmente na língua alvo;
- <RIT>, para a categoria **ritmo**, ou seja, se a versão em português traz o mesmo modo de cantar, em relação à estrutura instrumental;
- <RIM>, para a categoria **rima**, ou seja, se a tradução possui as mesmas estruturas e localizações de rimas.

Entretanto, como o Princípio do Pentatlo se trata muito, também, de flexibilidade, Low (2005) dá margem a várias pequenas mudanças dentro de suas categorias. Tendo isso em mente, criamos o que chamamos de “subetiquetas”, quando acreditamos que uma categoria está presente naquele verso da canção alvo, mas que temos considerações, por apresentar modificações, sejam elas sutis ou mais notáveis. São elas:

- <SEN\_IMP>, que seria **sentido implícito**, ou seja, quando acreditamos que a canção alvo remove ou acrescenta informações que não estavam presentes na canção fonte;
- <RIT\_MEL>, que seria **ritmo (melodia)**, ou seja, quando o ritmo, de modo geral, se mantém o mesmo, mas houve alguma modificação em relação à melodia, como sílabas a mais ou a menos, localização de pausas etc.;
- <RIT\_TON>, que seria **ritmo (tonicidade)**, ou seja, quando o que é modificado no ritmo é a entonação, em relação a ênfases ou posição do *stress* nas sílabas;
- <NT>, que seria **não traduzido**, ou seja, versos em que não houve uma tradução para o português, pelo fato de a própria música em inglês ter versos ou frases em francês – o que acontece porque *A Bela e a Fera* (2017) se passa na França.

Achamos importante ressaltar dois pontos: 1) sendo a formação dos presentes autores em tradução, não temos propriedade absoluta para falar de aspectos técnicos da arte do cantar. Sendo assim, não nos aprofundaremos na categoria cantabilidade, nos baseando meramente no que nos cause estranheza como ouvinte ou não; 2) como esta pesquisa está circunscrita nos Estudos Descritivos da Tradução, a análise que será aqui realizada se trata de uma interpretação subjetiva, com base no pentatlo de Low. Sendo assim, há etiquetas que são similares entre si – como as subetiquetas <RIT\_MEL> e <RIT\_TON>. Nesses casos, a escolha será com base em qual delas mais se sobressai no respectivo verso.

O quadro abaixo traz, à esquerda, a letra de *Belle*, e à direita, a letra de *Bela*. Separamos, nas colunas 1 e 3, as estrofes e os números de seus respectivos versos. Sendo assim, estrofes que tenham apenas o número 1 se tratam de monósticos<sup>90</sup>, e trechos em que não houver

<sup>90</sup> Estrofe de apenas um verso (Fonte: <https://www.infoescola.com/literatura/estrofe/>). Acesso em: 09/09/2019.

numeração alguma é por se tratarem de linhas de diálogo. Para acesso ao *corpus* em seu formato etiquetado, vá para o Apêndice B.

### Quadro 5 – Belle / Bela

	Canção fonte		Canção alvo
	[BELLE]		[BELA]
1	Little town, it's a quiet village	1	Tudo é igual nessa minha aldeia
2	Every day like the one before	2	Sempre está nessa mesma paz
3	Little town, full of little people	3	De manhã, todos se levantam
4	Waking up to say	4	Prontos pra dizer...
	[ENSEMBLE]		[ALDEÕES]
1	Bonjour! Bonjour!	1	Bonjour! Bonjour!
2	Bonjour! Bonjour! Bonjour!	2	Bonjour! Bonjour! Bonjour!
	[BELLE]		[BELA]
1	There goes the baker with his tray, like always	1	Vem o padeiro com os seus assados
2	The same old bread and rolls to sell	2	Com pães e bolos pra ofertar
3	Every morning just the same	3	Todo dia é assim
4	Since the morning that we came	4	Desde o dia em que eu vim
5	To this poor, provincial town	5	Para essa aldeia do interior
	[MONSIEUR JEAN, spoken]		[MONSIEUR JEAN, falado]
	Good Morning, Belle!		Bom dia, Bela!
	[BELLE, spoken]		[BELA, falado]
	Good morning, Monsieur Jean		Bom dia, Monsieur Jean!
	Have you lost something again?		Perdeu alguma coisa?
	[MONSIEUR JEAN, spoken]		[MONSIEUR JEAN, falado]
	Well, I believe I have		É o que eu me perguntava
	Problem is, I've—I can't remember what		O problema é que eu, eu não me lembro
	Oh well, I'm sure it'll come to me		Depois vou me lembrar
	Where are you off to?		Aonde está indo?
	[BELLE, spoken]		[BELA, falado]
	To return this book to Père Robert		Devolver um livro ao Père Robert
	It's about two lovers in fair Verona		É sobre apaixonados em Verona
	[MONSIEUR JEAN, spoken]		[MONSIEUR JEAN, falado]
	Sounds boring		Que monótono
	[ENSEMBLE]		[CORO]
1	Look there she goes, that girl is strange, no question	1	Temos aqui uma garota estranha
2	Dazed and distracted, can't you tell?	2	Tão distraída lá vai ela
3	Never part of any crowd	3	Não se dá com o pessoal
4	'Cause her head's up on some cloud	4	Pensa que é especial
5	No denying she's a funny girl that Belle	5	Chega ser tão engraçada a nossa Bela
1	Bonjour! Good day! How is your family?	1	Bonjour! Bom dia! E a família?
2	Bonjour! Good day! How is your wife?	2	Bonjour! Bom dia! E sua esposa?
3	I need six eggs! That's too expensive!	3	Tem ovo aí? Tá caro o preço!
	[BELLE]		[BELA]
1	There must be more than this provincial life!	1	Eu quero mais que a vida no interior!
	[PERE ROBERT, spoken]		[PÈRE ROBERT, falado]
	Ahh, if it isn't the only bookworm in town!		Ah! Se não é a única leitora da cidade

<p>So, where did you run off to this week?</p> <p>[BELLE, spoken] Two cities in Northern Italy I didn't want to come back Have you got any new places to go?</p> <p>[PERE ROBERT, spoken] I'm afraid not... But you may re-read any of the old ones that you'd like</p> <p>[BELLE, spoken] Your library makes our small corner of the world feel big</p> <p>[PERE ROBERT, spoken] Bon voyage!</p> <p>[ENSEMBLE] 1 Look there she goes, the girl is so peculiar 2 I wonder if she's feeling well 3 With a dreamy, far-off look 4 And her nose stuck in a book 5 What a puzzle to the rest of us is Belle</p> <p>[BELLE] 1 Oh, isn't this amazing? 2 It's my favorite part because—you'll see 3 Here's where she meets Prince Charming 4 But she won't discover that it's him 'til Chapter Three!</p> <p>[ENSEMBLE] 1 Now it's no wonder that her name means "Beauty" 2 Her looks have got no parallel 3 But behind that fair facade 4 I'm afraid she's rather odd 5 Very different from the rest of us 6 She's nothing like the rest of us 7 Yes, different from the rest of us is Belle!</p> <p>[GASTON, spoken] Look at her, LeFou—my future wife Belle is the most beautiful girl in the village That makes her the best</p> <p>[LEFOU, spoken] But she's so... well-read! And you're so... athletically inclined</p> <p>[GASTON, spoken] Yes... But ever since the war, I've felt like I've been missing something. And she's the only girl that gives me that sense of—</p> <p>[LEFOU, spoken] Mmm... je ne sais quoi?</p> <p>[GASTON, spoken] I don't know what that means</p> <p>(sung) 1 Right from the moment when I met her, saw her 2 I said she's gorgeous and I fell</p>	<p>Me conte, pra onde você fugiu essa semana?</p> <p>[BELA, falado] Eu estava no norte da Itália Eu nem queria voltar Sugere algum outro destino?</p> <p>[PÈRE ROBERT, falado] Eu não pensei em nada Mas você pode reler a obra que quiser</p> <p>[BELA, falado] Sua biblioteca faz esse lugar parecer maior</p> <p>[PÈRE ROBERT, falado] Bon voyage!</p> <p>[CORO] 1 Esta garota é muito esquisita 2 O que será que há com ela? 3 Ela é uma criatura 4 Com mania de leitura 5 É um enigma para nós, a nossa Bela</p> <p>[BELA] 1 É um lindo romance 2 Eles dois se encontram num jardim 3 É o príncipe encantado 4 Mas ela descobre quem ele é quase no fim</p> <p>[CORO] 1 O nome dela quer dizer beleza 2 Não é difícil de entender 3 Mas por trás dessa fachada 4 Ela é muito fechada 5 Ela é bastante inteligente 6 Não se parece com a gente 7 Se tem moça diferente é a Bela!</p> <p>[GASTON, falado] É ela LeFou—Minha futura esposa Bela é a mulher mais linda de toda aldeia Isso a torna a melhor</p> <p>[LEFOU, falado] Ela é tão... inteligente E você é tão... atlético e chique!</p> <p>[GASTON, falado] É, mas me sinto só desde que acabou a guerra, sabia? Ela é a única que parece ter um certo...</p> <p>[LEFOU, falado] Hmm... Je ne sais quoi?</p> <p>[GASTON, falado] Eu não sei o que significa</p> <p>(cantado) 1 Desde o momento em que eu a vi, eu disse 2 Não há ninguém igual a ela</p>
--	--

3	Here in town, there's only she	3	Eu vi logo que ela tinha
4	Who is beautiful as me	4	A beleza igual a minha
5	So I'm making plans to woo and marry Belle	5	E é por isso que eu quero casar com ela
	[ENSEMBLE]		[CORO]
1	Look there he goes	1	Lá vai Gaston,
2	Isn't he dreamy?	2	ele é sublime
3	Monsieur Gaston	3	Monsier Gaston,
4	Oh, he's so cute!	4	tão bonitão!
5	Be still, my heart	5	Quando ele passa
6	I'm hardly breathing	6	eu fico arfando
7	He's such a tall, dark, strong and handsome brute!	7	É forte, é bruto e é um solteirão!
	[WOMAN 1]		[ALDEÃ]
1	Bonjour!	1	Bonjour!
	[GASTON]		[GASTON]
1	Pardon	1	Pardon
	[BELLE]		[BELA]
1	Good day	1	Bom dia!
	[WOMAN 2]		[ALDEÃ 2]
1	Mais oui!	1	Mais oui!
	[WOMAN 3]		[ALDEÃ 3]
1	You call this bacon?	1	Mas isso é bacon?
	[WOMAN 4]		[ALDEÃ 4]
1	What lovely flowers!	1	Que belas flores
	[Man 1]		[ALDEÃO 1]
1	Some cheese	1	Mais queijo
	[WOMAN 5]		[ALDEÃ 5]
1	Ten yards!	1	Dez metros
	[MAN 1]		[ALDEÃO 1]
1	One pound	1	Um quilo!
	[GASTON]		[GASTON]
1	Excuse me	1	Pardon
	[CHEESE MERCHANT]		[CORO]
1	I'll get the knife	1	Eu pego a faca!
	[GASTON]		[GASTON]
1	Please let me through!	1	Quero passar
	[WOMAN 6]		[ALDEÃ 6]
1	This bread	1	O pão
	[WOMAN 7]		[ALDEÃ 7]
1	Those fish	1	O peixe
	[WOMAN 6]		[ALDEÃ 6]
1	It's stale!	1	Tá velho
	[WOMAN 7]		[ALDEÃ 7]
1	They smell!	1	Já fede
	[MEN]		[ALDEÕES]

1	Madame's mistaken	1	Está enganado
	[WOMEN]		[ALDEÃS]
1	Well, maybe so	1	É, pode ser
	[BELLE]		[BELA]
1	There must be more than this provincial life!	1	A vida aqui nunca vai mudar!
	[GASTON]		[GASTON]
1	Just watch, I'm going to make Belle my wife!	1	Eu quero levar Bela pro altar!
	[ENSEMBLE]		[CORO]
1	Look there she goes	1	Nós nunca vimos
2	That girl is strange but special	2	moça tão estranha
3	A most peculiar mademoiselle!	3	É especial esta donzela
4	It's a pity and a sin	4	Nem parece que é daqui
5	She doesn't quite fit in	5	Pois não se adapta aqui
6	'Cause she really is a funny girl	6	Esquisita como ela é
7	A beauty but a funny girl	7	Não tem ninguém, só ela é
8	She really is a funny girl	8	Mas todo mundo diz que é
9	That Belle!	9	É Bela!

Fonte: Elaborado pelo presente autor.

A música *Bela* serve, como o nome sugere, para nos apresentar a protagonista, e como ela enxerga a rotina pacata do vilarejo para onde sua família se mudou. Essa monotonia contribui para seu sentimento de almejar algo mais da vida. Por outro lado, a música também traz uma perspectiva oposta: como os aldeões enxergam Bela.

Na primeira estrofe, marcamos o primeiro verso com as etiquetas <CAN>, <NAT> e <RIT\_TON>. Embora a cantabilidade, naturalidade e o ritmo estejam presentes, o último tem a consideração de tonicidade: o último *stress* do verso na canção fonte reside na penúltima sílaba (“*village*”), enquanto que na canção alvo, ele é trazido para a última sílaba (“*aldeia*”). No segundo verso, utilizamos <CAN>, <SEN\_IMP>, <NAT> e <RIT>. Ele tem cantabilidade, naturalidade e ritmo, mas, em relação ao sentido, o verso em português traz uma informação que não temos no verso em inglês: sabemos que tudo é sempre igual, mas não que é devido à paz do lugar. No terceiro verso, usamos <CAN>, <NAT> e <RIT>, pois ele traz as três categorias sem precisarmos fazer nenhuma consideração a respeito. No quarto verso, trazemos <CAN>, <SEN\_IMP>, <NAT> e <RIT>. As quatro categorias estão presentes, porém a categoria sentido tem a consideração de implícito, por omitir uma informação – que os aldeões estão acordando – por conta de essa informação estar presente no verso anterior. É interessante notar que nenhum desses versos trazem a etiqueta <RIM>. Isso se dá pelo fato de que a própria canção fonte não traz nenhuma rima na primeira estrofe.

Na segunda estrofe, temos apenas dois versos, com diferentes aldeões se cumprimentando. Marcamos, então, ambos os versos com as etiquetas <CAN>, <NT>, <NAT>, <RIT> e <RIM>, pois pudemos identificar todas as categorias. É importante ressaltar que escolhemos a etiqueta <NT>, ao invés de <SEN>, pelo fato de que, ainda que se mantenha as mesmas palavras, e, portanto, o sentido do verso, estas são o cumprimento em francês “*bonjour*”, sem que este seja traduzido.

Na terceira estrofe, marcamos o primeiro verso com <CAN>, <SEN\_IMP>, <NAT> e <RIT>. As categorias de cantabilidade, naturalidade e ritmos estão integrais, mas entendemos o sentido como implícito, pois a versão em português retira o complemento da regularidade com que o padeiro vem à aldeia. No segundo verso, utilizamos as mesmas etiquetas, mas a implicitude se dá no comentário de Bela ao dizer que os pães e bolos são “*same old*”, o que reforça que a falta de renovação no dia a dia da aldeia se estende até os assados vendidos pelo padeiro; esse comentário sutil é apagado na versão dublada. O terceiro e quarto versos trazem dois dos casos em que pudemos identificar todas as cinco categorias do Pentatlo de Low em perfeita harmonia. No quinto verso, as cinco categorias também estão presentes, mas destacamos a primeira ocorrência da subetiqueta <RIT\_MEL>, pois a canção fonte traz uma pausa entre as palavras “*poor*” e “*provincial*”, se localizando na terceira sílaba. Na canção alvo, essa pausa se dá no interior da palavra “aldeia”, entre as sílabas “dei” e “a”.

Em seguida, a música traz trechos de falas entre Bela e *monsieur* Jean (um dos aldeões), que, por se tratarem de diálogos, não consideraremos nesta análise, visto que esta dissertação se volta para a análise de tradução de músicas.

Na quarta estrofe, etiquetamos o primeiro verso com <CAN>, <SEN>, <NAT> e <RIT>, sem qualquer observação; das quatro categorias de Low, apenas rima não foi observada no verso, mas tampouco se encontra rima na canção fonte. No segundo verso, todas as cinco categorias são encontradas; porém usamos a subetiqueta <RIT\_MEL>, pois em inglês, a frase é terminada na palavra monossílabo “*tell*”, mas em português, termina com a dissílabo “ela”, o que modifica a melodia do verso. O terceiro verso apresenta todas as categorias do Pentatlo integralmente (<CAN>, <SEN>, <NAT> <RIT> e <RIM>). No quarto verso, escolhemos <CAN>, <NAT>, <RIT\_MEL> e <RIM>. Em relação à melodia, os *clusters* da língua inglesa fazem com que as sílabas se conectem em uma sequência direta, enquanto que em português, as sílabas são bem marcadas e definidas. Fazemos, aqui, um adendo em relação ao sentido do verso;

vários outros trechos da canção alvo são bastante diferentes da canção fonte, mas esse verso, especificamente, traz um ponto por parte dos aldeões que não é trazido em nenhum momento da canção fonte: ao dizer que Bela “pensa que é especial”, atribuindo à personagem um pedantismo que não condiz com o fato de dizerem que ela anda com a cabeça “*up on some cloud*”, ou seja, distraída. No quinto verso, usamos <CAN>, <SEN\_IMP>, <NAT>, <RIT\_MEL> e <RIM>. Mais uma vez vemos todas as categorias, mas com ressalvas: consideramos o sentido implícito, pois, enquanto que na canção fonte os aldeões dizem “*that Belle*”, na canção alvo eles dizem “nossa Bela”, o que cria uma proximidade que é oposta ao isolamento que o pronome demonstrativo “*that*” implica. Quanto ao ritmo, a canção fonte traz “*Belle*”, que é uma palavra monossílaba e que essa monossílaba sustenta a nota final do verso; “Bela”, por sua vez, sendo uma dissílaba, não permite essa sustentação na última sílaba, fazendo com que a melodia do verso seja modificada.

Na quinta estrofe, etiquetamos tanto o primeiro quanto o segundo verso com <CAN>, <SEN>, <NAT> e <RIT\_MEL>, com apenas a etiqueta <RIM> não entrando. No primeiro verso, a própria canção fonte não o faz rimar com nenhum verso posterior. Já no segundo, há uma rima na versão em inglês que não está presente em português: o verso termina com a palavra “*wife*”, que vem a rimar com o monóstico seguinte, onde Bela canta: “*There must be more than this provincial life!*”. Acreditamos que esse verso tenha sido traduzido literalmente para não destoar do elemento imagético da cena, na qual um homem que está vendendo ovos flerta com uma mulher; esta pergunta sobre a esposa do homem, como forma de criticar sua potencial infidelidade. Tanto o primeiro quanto o segundo verso tiveram a consideração de <RIT\_MEL> por ambos começarem com as mesmas frases: “*Bonjour! Bom dia!*”. Em inglês, as duas frases têm a mesma melodia, com duas sílabas bem marcadas em cada uma; já em português, ainda que “*Bonjour!*” tenha duas sílabas, “Bom dia!”, por sua vez, tem três; essa sílaba a mais traz uma sutil, mas perceptível mudança na melodia. No terceiro verso, usamos <CAN>, <SEN\_IMP>, <NAT> e <RIT>. Mais uma vez o verso não traz rima na canção fonte, então nossa observação é em relação ao sentido: na canção fonte, a aldeã diz que precisa especificamente de seis ovos, enquanto que na canção alvo, ela simplesmente pergunta se há ovos disponíveis para venda.

Na sexta estrofe, que conta com apenas um verso, utilizamos as etiquetas <CAN>, <SEN>, <NAT> e <RIT\_MEL>. Nossa consideração aqui – além da rima que foi removida (*wife-life*), como mencionamos acima – é em relação ao ritmo. O verso em inglês tem 10 versos,

com sílabas bastante marcadas; já em português, ele passa a ter 13 sílabas, o que faz com que sílabas como “no-in” e “ri-or” (de “no interior”) se liguem de modo que essas quatro sílabas encaixem em uma melodia que comportaria apenas duas.

Em seguida, temos mais alguns trechos de diálogo, entre Bela e *père* Robert (o padre da aldeia), então seguiremos adiante na música, para onde começa a próxima estrofe cantada.

Na sétima estrofe, marcamos o primeiro verso com quase todas as etiquetas sem precisarmos nenhuma observação, exceto que, mais uma vez, o primeiro verso da estrofe não é rimado, como tampouco é na canção fonte. O segundo verso já engloba todas as categorias do Pentatlo, mas com um adendo em relação ao ritmo: o verso ganha uma sílaba a mais, pois se em inglês o concluímos com a monossílaba “*well*”, em português concluímos com a dissílaba “ela”. No terceiro verso, escolhemos <CAN>, <NAT>, <RIT\_MEL> e <RIM>. O verso, que na canção fonte tem sete sílabas, passa a ter nove na canção alvo, o que modifica sua melodia. No quarto verso, marcamos <CAN>, <NAT>, <RIT\_MEL> e <RIM>. Nossa consideração é em relação ao ritmo, pois o verso em inglês traz uma pausa entre duas palavras “*nose*” e “*stuck*”, pausa essa que no verso em português se localiza no interior de uma palavra só (“*mania*”). No quinto verso, usamos <CAN>, <SEN\_IMP>, <NAT>, <RIT\_MEL> <RIM>. Nele, também encontramos todas as categorias de Low, mas temos observações em relação ao sentido e ritmo. Consideramos o sentido implícito por conta de os aldeões dizerem na versão em português “*nossa Bela*”, sendo que, neste verso, na versão em inglês eles dizem “*is Belle*”, mais uma vez os aproximando da garota.

Na oitava estrofe, etiquetamos o primeiro verso com <CAN>, <NAT> e <RIT>. Diferentemente do que acontece em outras estrofes, o primeiro verso dessa estrofe apresenta rima na versão em inglês (*amazing-charming*), mas esta é removida da versão em português, cujos respectivos versos terminam em romance-encantado. No segundo verso, temos <CAN>, <NAT>, <RIT\_MEL> e <RIM>. Fazemos uma consideração quanto ao ritmo: na canção fonte, o verso é separado em duas frases e na canção alvo é apenas uma frase mais longa. A separação dessas frases, na versão em inglês, é marcada por uma pausa entre as palavras “*part*” e “*because*”; já em português tal pausa ocorre dentro da palavra “*encontram*” (entre as sílabas *con-tram*). No terceiro verso, utilizamos <CAN>, <NAT> e <RIT\_MEL>. Observamos que o verso na canção fonte tem sete versos, enquanto que na canção alvo o mesmo tem nove versos; isso faz com que seja necessário mudar a marcação da melodia, como entre a última sílaba de “*príncipe*” e a primeira

de “encantado”. No quarto verso, identificamos todas as categorias do Pentatlo de Low, com apenas uma observação em relação ao sentido: na canção fonte, temos “*chapter three*”, enquanto que na canção alvo acrescenta-se a informação implícita de que esse “capítulo três” se localiza “quase no fim” do livro que Bela está lendo.

Gostaríamos de elaborar sobre a tradução da oitava estrofe como um todo: os dois primeiros versos dela divergem inteiramente no sentido, se comparados aos respectivos versos da canção fonte, mas se encaixam muito bem na música como um todo, como argumentaremos a seguir.

Consideramos que a estrofe, na canção fonte, é bastante metalinguística, pois nela a jovem comenta que é naquele ponto do livro, ainda no início, em que ela conhece o Príncipe Encantado, mas que ela não saberá disso “*until chapter three*”. Podemos notar a relação com a própria trama de *A Bela e a Fera*, pois Bela conhece a Fera logo no início da história, mas só descobre que ele se trata de um príncipe sob um feitiço no clímax da história, ou seja, em seu terceiro ato.

Na canção alvo, contudo, ainda que os dois últimos versos mantenham essa autorreferenciação, acreditamos que os dois primeiros fazem referência à peça *Romeu e Julieta*, visto que é considerado um dos mais belos romances da ficção, e que os personagens de Shakespeare de fato se encontram no jardim dos Capuleto na noite em que se apaixonam.

Essa é uma escolha tradutória que, ainda que desvie do sentido da canção fonte, funciona em múltiplos níveis. Primeiramente, resgata a informação que Bela já dera anteriormente na canção – que o livro que ela estava lendo tratava de “apaixonados em Verona”. Além disso, na cena do jardim de *Romeu e Julieta*, esta usa da rosa – motivo também extremamente recorrente em *A Bela e a Fera* – para comparar sua beleza às virtudes de Romeu<sup>91</sup>. Já no aspecto audiovisual em si, o cenário durante essa estrofe traz inúmeras flores ao redor de Bela, o que encaixa perfeitamente com a ideia de “um jardim”, como trazido no verso em português.

Seguindo para a nona estrofe, etiquetamos o primeiro verso com <CAN>, <SEN\_IMP>, <NAT> e <RIT>. Fizemos uma consideração em relação ao sentido, pois, embora o verso em português ainda diga que “O nome dela quer dizer beleza”, retira-se o adendo de que “*it’s no wonder*”. Vale ressaltar, no entanto, que essa ideia não é de todo removida, mas

---

<sup>91</sup> Fonte: <https://www.ledonline.it/Il-Segno-le-Lettere/allegati/Mariani-Eden-VIII-Moskina.pdf>

simplesmente realocada para o verso seguinte. As mesmas etiquetas, portanto, são vistas também no segundo verso. Entretanto, nossa observação em relação ao sentido aqui se dá pelo fato de que o verso em inglês diz “*Her looks have got no parallel*”; não é a mesma que dizer “Não é difícil de entender”, mas, conectando com o verso anterior, ambos formam uma ideia só, afinal, se “A aparência dela é incomparável” – se traduzirmos o verso em inglês literalmente – o sentido se mantém implicitamente, ao dizer que não é difícil de entender porque o nome dela quer dizer beleza. Vale comentar que a rima do verso em inglês (*parallel-Belle*) não se faz presente na versão em português (entender-Bela). O terceiro verso apresenta todas as categorias de Low. Contudo, fizemos uma ressalva em relação ao ritmo, pois o verso, que na canção fonte tem sete sílabas, na canção alvo passa a ter oito, com a palavra final do verso (“*facade*”), uma dissílabas, se estenda para ser traduzida como “fachada”, uma palavra trissílabas. O mesmo ocorre no quarto verso, mas neste acrescentamos, ainda, a consideração em relação ao sentido, pois, para rimar com o verso anterior, foi escolhida a palavra “fechada” para terminar o verso. Uma pessoa fechada não necessariamente é estranha (em inglês o verso termina com “*odd*”), mas consideramos o sentido implícito, pois pessoas fechadas geralmente são tachadas de estranhas, o que seria coerente com as opiniões sobre Bela apresentadas durante toda a canção. No quinto verso, temos <CAN>, <NAT>, <RIT\_MEL> e <RIM>. Nossa observação quanto ao ritmo é que o verso tem nove sílabas em inglês, enquanto que em português ele passa a ter 11, fazendo com que a melodia seja consideravelmente modificada, devido ao comprimento das palavras. O sexto verso traz todas as categorias do Pentatlo, mas com a ressalva do ritmo; o verso em inglês tem oito sílabas, e em português se tornam nove sílabas, com a monossílabas “*us*” sendo traduzida com a dissílabas “gente”. No sexto verso, temos <CAN>, <SEN>, <NAT> e <RIT\_MEL>. Aqui, nossa observação também é em relação ao ritmo, pois o verso tem 10 sílabas na canção fonte, passando a ter 12 na canção alvo, fazendo com que a marcação melódica seja bastante alterada.

Em seguida, temos mais linhas de diálogo, entre Gaston (o vilão do filme, que é então introduzido) e seu companheiro LeFou. Após o diálogo, a estrofe que se segue sai da perspectiva da aldeia como uma unidade, e é Gaston quem tece comentários a respeito de Bela.

Na 10ª estrofe, etiquetamos o primeiro verso com <CAN>, <SEN\_IMP>, <NAT> e <RIT\_MEL>. Fizemos considerações acerca do sentido – pois o verso tem tanto uma informação removida, quanto outra acrescentada – e do ritmo. Quanto ao sentido, a frase “*met her*” é retirada, mas “*saw her*” é mantida, então fica implícito que, se Gaston diz “Desde o momento em que a

vi”, ele se refere à primeira vez que a viu, logo, quando ele a conheceu. O acréscimo se trata da frase “eu disse”, informação essa que, na canção fonte, se encontra no começo do verso seguinte. Já em relação ao ritmo, o verso, dividido em duas frases, tem 11 sílabas na canção fonte; em português, passa a ter 14, o que é um número bem maior. Na canção fonte, a divisão entre as duas frases é marcada por uma pausa, onde Gaston sustenta a palavra “*her*”; já na canção alvo, essa pausa é feita no interior já da segunda frase, na palavra “eu”. Ressaltamos, também, que em inglês, o verso tem uma rima interna (*her-her*), rima esta que não se encontra em português, devido à já comentada realocação do destaque entre duas frases. No segundo verso, utilizamos as etiquetas <CAN>, <NAT>, <RIT\_TON> e <RIM>. Nossa observação em relação ao ritmo traz duas questões: o verso em inglês tem oito sílabas, e em português nove, alterando a melodia; mas quisemos ressaltar que, quando Gaston usa o adjetivo “*gorgeous*”, ele traz um destaque na entonação da palavra, destaque esse que não é dado em português, pelo fato de as respectivas sílabas não corresponderem a uma palavra só (-guém, de “ninguém”, e i-, de “igual”). No terceiro verso, encontramos as mesmas categorias, porém escolhemos a subetiqueta <RIT\_MEL>, pois nossa ressalva é em relação apenas à melodia do verso, que na canção fonte tem sete versos, e na canção alvo passa a ter nove, ocasionando a remoção da pausa entre “*town*” e “*there’s*”. Tal estrutura (*town*-pausa-*there’s*) é substituída pela palavra única “logo”. No quarto e quinto versos, encontramos todas as categorias do Pentatlo de Low, ambas tendo como ressalva apenas a categoria ritmo. No quarto – diferentemente do verso dois – a canção alvo destaca uma palavra (o substantivo “beleza”) no mesmo ponto (o adjetivo “*beautiful*”). Porém, em inglês, o verso traz sete sílabas; sendo que em português traz nove, alterando sua melodia. Já no quinto verso, a contagem de sílabas é de 11 na canção fonte, passando a ter 14 na canção, ocasionando consideráveis mudanças na melodia do verso, especialmente no alongamento da última sílaba.

Curiosamente, a estrofe seguinte muda o foco da canção por um instante. Como ainda estamos sob o ponto de vista de Gaston, a canção “esquece” de Bela, e temos uma estrofe inteira dedicada às trigêmeas da aldeia suspirando pelo brutamontes – representando, ainda que de modo um tanto problemático, um contraste entre as jovens da aldeia e Bela.

Na 11ª estrofe, o primeiro verso apresenta todas as categorias de Low, sem que precisássemos fazer qualquer consideração. No segundo verso, só não temos a categoria de rima, mas pelo fato de não rimar na canção fonte tampouco. Poderíamos dizer que o terceiro verso também traz todas as categorias, mas ao invés da etiqueta <SEN>, escolhemos a etiqueta <NT>.

pois, ainda que o sentido tenha sido seguido com as mesmas palavras, o verso traz apenas o nome de Gaston, precedido do pronome de tratamento ainda em francês (“*Monsieur*”). Encontramos no quarto verso, também, todas as categorias do Pentatlo, sem ressalvas. No quinto verso, utilizamos as etiquetas <CAN>, <NAT> e <RIT\_MEL>. Aqui, já trazemos uma consideração, em relação à melodia. Na canção fonte, o verso tem quatro sílabas; já em português, passa a ter seis. Enquanto que em inglês temos quatro palavras monossílabas, em português já temos três palavras dissílabas, o que muda consideravelmente a melodia do verso, através da aglutinação de sílabas de palavras distintas (-do, de “quando”, e e-, de “ele”) e a transposição da última sílaba (-sa, de “passa”) para o início do verso seguinte, aglutinando com a palavra “eu”. Quanto ao sexto verso em si, temos as etiquetas <CAN>, <SEN>, <NAT> e <RIT>. Só a rima ficou de fora, pois nem a canção fonte possui uma. Já o sexto verso traz todas as categorias do Pentatlo de Low, com nossas observações sendo a sentido e ritmo. Entendemos o sentido como implícito, pois, além de adicionar que ele é um “solteirão”, – o que não está no verso, mas condiz com o estado civil do personagem –, a versão em português elimina alguns dos adjetivos que as trigêmeas atribuem a Gaston (“*tall*”, “*dark*” e “*handsome*”), mas mantém a ideia geral do verso, de serem as características que as atraem nele. Quanto ao ritmo, o fato de a proporção de sílabas entre canção fonte e alvo ser 10 e 12, respectivamente, faz com a sílaba –te (de “forte”) e a palavra “é” sejam aglutinadas, alterando a marcação melódica.

Em seguida, temos uma série de monósticos sem rima, visto que a cena mostra uma parte da aldeia onde está acontecendo uma espécie de feira ao livre. Tais estrofes, então, representam o caos desse tipo de situação social, com cada uma voltada para diferentes aldeões fazendo suas transações comerciais, enquanto Gaston tenta chegar a Bela.

Marcamos os dois primeiros – além do quarto monóstico – dessa sequência com <CAN>, <NT>, <NAT> e <RIT>. Escolhemos a etiqueta <NT> pelo fato de que, nesses três versos, são utilizadas expressões em francês na canção fonte (“*Bonjour!*”, “*Pardon*” e “*Mais oui*”), expressões essas que são mantidas integralmente na canção alvo. O terceiro monóstico traz as mesmas etiquetas, à exceção do caso comentado anteriormente; aqui temos, em inglês, “*Good day!*” e, em português, “Bom dia!”. Escolhemos, portanto, a etiqueta <SEN>.

No quinto e sexto monósticos, etiquetamos com <CAN>, <SEN>, <NAT> e <RIT>, sem precisarmos fazer nenhuma consideração.

Já no sétimo, oitavo e nono, encontramos as mesmas categorias, porém, escolhemos

usar a subetiqueta <RIT\_MEL>, pelo fato de cada um dos três versos em inglês conterem duas sílabas ao todo, e, em português, passarem a ter três sílabas. Isso causa uma mudança na melodia, mas que é bastante sutil, considerando que as três vozes interrompem uma à outra.

Gostaríamos, também, de fazer um adendo em relação ao sentido dos monósticos oito e nove. A canção alvo apresenta unidades de medida, que, naturalmente, são convertidas para as conhecidas no Brasil (*yards*-metros e *pound*-quilo), mas o valor de quantidade em si não o é. Sendo assim, temos uma tradução que não é literal, mas não escolhemos a subetiqueta <SEN\_IMP> pois as quantidades exatas não são relevantes para cena – afinal, *one pound* equivale a 0,453592 metros<sup>92</sup> – mas sim as transações comerciais.

No décimo monóstico, temos <CAN>, <NT>, <NAT> e <RIT>. Gostaríamos de comentar algo curioso a respeito de sua tradução. Na canção fonte, Gaston não fala em francês nesse verso, mas sim em inglês, ao dizer “*Excuse me*”. Na canção alvo, por outro lado, ele usa a expressão francesa “*Pardon*”. Ainda que não tenha exatamente o mesmo sentido – por se tratar mais de um pedido de absolvição –, a palavra *pardon* pode ser usada em casos em que a pessoa esteja querendo passar, como Gaston faz no momento em questão da cena. A escolha tradutória, ainda que não tenha trazido o “*Excuse me*” para o português, é justificada pela métrica do verso. Na canção fonte, Gaston fala a expressão de forma contraída, fazendo com que o verso perca uma sílaba. Acreditamos, portanto, que a canção alvo traz a palavra “*Pardon*” para respeitar a melodia do verso, utilizando-se uma palavra dissílaba.

No 11º monóstico, marcamos <CAN>, <SEN>, <NAT> e <RIT\_MEL>. Aqui, a canção fonte tem quatro sílabas, e a canção alvo tem seis sílabas, aglutinando a sílaba –go (de “pego”) com a palavra “a”, e adicionando a sílaba –ca (de “faca”) à melodia do verso.

Etiquetamos o 12º, 13º, 14º e 18º monósticos com <CAN>, <SEN>, <NAT> e <RIT>, sem que fosse necessário escolhermos nenhuma subetiqueta. Contudo, em relação ao monóstico 14, especificamente, gostaríamos de comentar que, embora o verso fonte alvo traga uma sílaba a mais em relação ao verso em português, o primeiro não tem sua melodia ou tonicidade alterada, pois o aldeão em questão canta a palavra “peixe” como uma monossílaba, assim como a respectiva “*fish*” no verso em inglês.

Para os monósticos 15, 16 e 17, escolhemos as etiquetas <CAN>, <SEN>, <NAT> e <RIT\_MEL>, pois as três tem sutis mudanças em suas respectivas melodias, devido a adições de

<sup>92</sup> Fonte: <https://convertlive.com/pt/u/converter/libras/em/quilos#1>

sílabas na versão em português.

Em seguida, temos mais dois monósticos; não dos aldeões, mas um de Bela e um de Gaston.

No monóstico de Bela (19), etiquetamos com <CAN>, <NAT>, <RIT\_MEL> e <RIM>. Fizemos uma consideração ao ritmo, pois, embora aqui tanto canção fonte quanto alvo tenham o mesmo número de sílabas (10 em cada), a melodia é alterada quando Bela faz um melisma<sup>93</sup> na palavra “aqui”. Tal melisma não está presente na canção fonte, sendo essa sílaba extra simplesmente outra palavra, no caso a conjunção “*than*”.

Curiosamente, esse é um verso que aparece anteriormente na música, mas ele é traduzido de maneira distinta nas duas vezes. Enquanto que na primeira vez em que “*There must be more than this provincial life!*” aparece na canção fonte (no monóstico após a quinta estrofe) o verso é traduzido como “Eu quero mais que a vida no interior!”, aqui, ele é traduzido como “A vida aqui nunca vai mudar!”

É interessante notar que no primeiro caso – como comentamos anteriormente – o verso em português removeu a rima que o mesmo tem em inglês, dando prioridade, em vez disso, ao sentido, sendo uma tradução quase que literal. Já neste 19º monóstico, é mantida a rima com o monóstico seguinte de Gaston (“mudar”-“altar”), comprometendo, no entanto, o sentido.

Já o monóstico de Gaston (20) apresenta todas as categorias de Low, com nossa única consideração sendo em relação ao sentido. Na canção fonte, Gaston diz “*Just watch, I’m going to make Belle my wife!*”, enquanto que na canção alvo ele diz “Eu quero levar Bela pro altar!”. Ainda que, no fim das contas, a mensagem seja a mesma (de que ele quer a mão de Bela em casamento), consideramos o sentido do monóstico como implícito, pois a versão em português suaviza a convicção de Gaston – sendo que esta é a característica mais marcante do personagem.

Para encerrar a música, temos uma estrofe que retoma o foco e a estrutura principal da canção: os aldeões dando a perspectiva do senso comum sobre Bela, desta vez cantada em coro. Para prosseguimento fluido desta análise, retomaremos a contagem de estrofes de onde havia parado antes da série de 20 monósticos. Sendo assim, chamaremos de 12ª essa estrofe final.

Na 12ª estrofe, marcamos o primeiro verso com as etiquetas <CAN>, <NAT> e <RIT\_MEL>. Nossa consideração é a respeito do ritmo, pois, na canção fonte, o verso tem quatro

---

<sup>93</sup> “A técnica de mudar a nota de uma sílaba enquanto está sendo cantada”. (Fonte: <https://cantarbem.com/melisma/>).

sílabas, e na canção alvo tem cinco. Em inglês, a essas sílabas são distribuídas em quatro palavras monossílabas. Em português, contudo, a distribuição de sílabas varia, trazendo três palavras: a primeira, monossílabo e as outras duas, dissílabas. Sendo assim, temos uma sutil mudança na marcação silábica da melodia. No segundo verso, temos <CAN>, <SEN\_IMP>, <NAT> e <RIT>. Consideramos o sentido implícito aqui pelo fato de retirar o adversativo presente na canção fonte; enquanto que em inglês temos que Bela é “*strange but special*”, já em português, temos “tão estranha”. A informação de que ela é especial – apesar de ser estranha – acaba sendo realocada para o verso seguinte. No terceiro verso, usamos <CAN>, <SEN>, <RIT\_MEL> e <RIM>. Aqui, temos um caso especial onde, embora o número de sílabas seja o mesmo tanto na canção fonte quanto na canção alvo, a melodia ainda assim é modificada. Isso acontece pelo fato de a última palavra do verso (“*mademoiselle*”) ser pronunciada em três sílabas, o que destoa da separação silábica da gramática escrita do francês (cinco sílabas). Sendo assim, ainda que o verso fonte tenha ao todo 10 sílabas, ele soa como um verso de oito sílabas. Conseqüentemente, a versão em português precisa ter sua melodia alterada, visto que ela mantém 10 versos. No quarto verso, escolhemos <CAN>, <NAT>, <RIT\_MEL> e <RIM>. Aqui, consideramos que houve uma sutil mudança na melodia, devido à quantidade de sílabas (sete, em inglês, e oito, em português). Já nos versos cinco e seis, encontramos todas as categorias do Pentatlo de Low, sem que precisássemos tecer nenhuma consideração. Tampouco o fizemos nos versos sete e oito, mas nestes não utilizamos a etiqueta <SEN>, visto que o sentido destoa quase que inteiramente dentro de cada verso, mas complementa a sentença que se inicia no verso anterior e vai até o verso final. Falando neste, encontramos todas as categorias do Pentatlo no verso final, entretanto, fizemos uma consideração em relação ao ritmo. O verso tem duas sílabas na canção fonte, mas não canção alvo tem três. Isso causa uma mudança considerável na melodia do verso, pois a última palavra do verso em inglês (“*Belle*”) é uma monossílabo, que o coro sustenta até o fim da música; já em português, a palavra “Bela” é dissílabo, acrescentando uma sílaba que ocasiona uma quebra nessa sustentação.

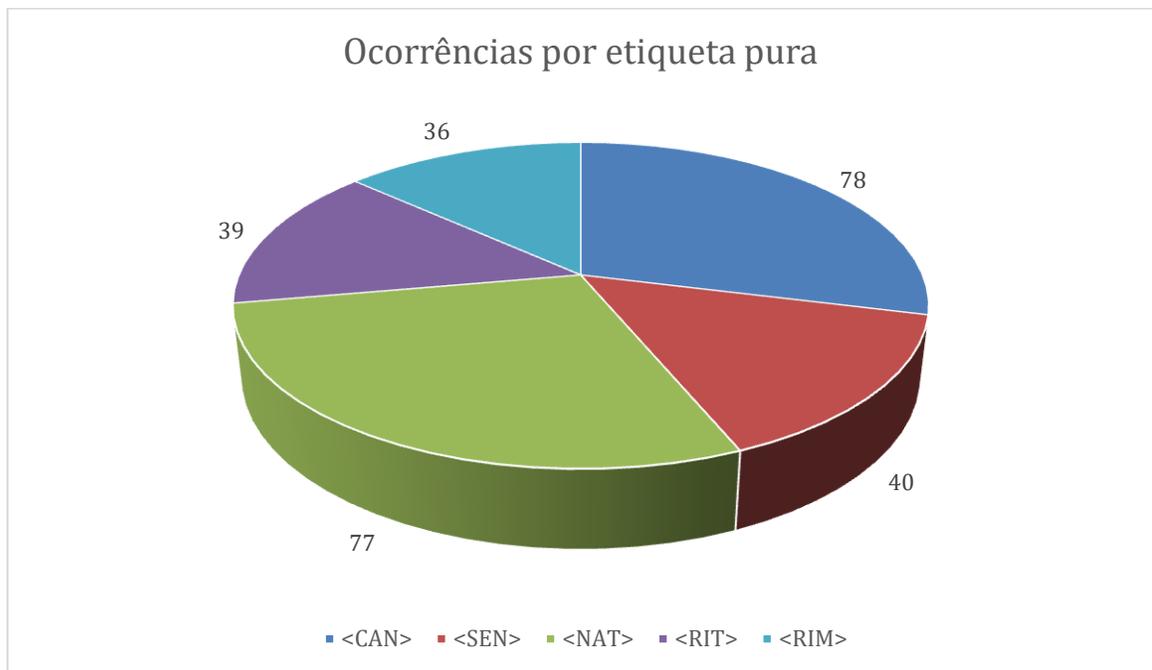
Até aqui, fizemos uma análise verso a verso, de modo a justificar nossas escolhas de etiquetas. Na próxima subseção, discutiremos os dados quantitativos.

## 4.2 Discussão dos dados quantitativos

Tendo explanado quais etiquetas utilizamos em cada verso e o porquê, agora partiremos para os dados que nos foram fornecidos pelo software Wordsmith Tools 5.0. Por meio da ferramenta Concord, contabilizamos a ocorrência de cada etiqueta no *corpus*.

No gráfico abaixo, temos as ocorrências por etiqueta pura. Entendemos por etiquetas “puras” aquelas que identificavam as respectivas categorias do Princípio do Pentatlo de forma integral, ou seja, que avaliamos que tenha seguido o texto fonte com o máximo de proximidade possível.

**Gráfico 1 – Ocorrências por etiqueta pura**



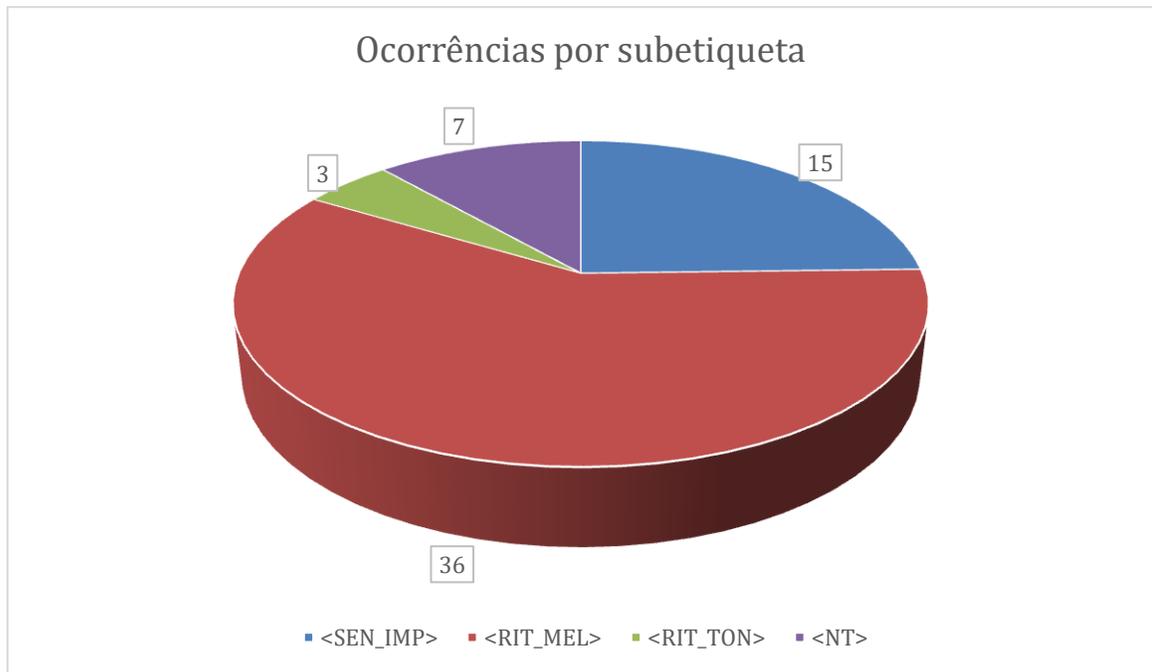
Fonte: elaborado pelos autores.

Podemos ver pelo Gráfico 1 que as etiquetas <CAN> e <NAT> tiveram praticamente a mesma quantidade de ocorrências, a primeira com 78 e a última com 77; esses valores constituem 29% do *corpus* para cada uma. Em segundo lugar, vem a etiqueta <SEN>, que, em sua forma pura aparece 40 vezes ao longo do *corpus*, representando 15%. Logo em seguida, temos a etiqueta <RIT>, que tem 39 ocorrências em sua forma pura, contabilizando 14% do *corpus*. E, finalmente, a etiqueta <RIM>, com suas 36 aparições no *corpus*, totalizando 13% do mesmo.

Abaixo, apresentamos o Gráfico 2, que mostra as ocorrências por subetiqueta.

Chamamos de “subetiqueta” as etiquetas que tragam aquela categoria do Princípio do Pentatlo, mas que tenhamos julgado necessário fazer ressalvas a respeito do porquê de a incluirmos, dada a flexibilidade que Peter Low permite à utilização de suas categorias.

**Gráfico 2 – Ocorrências por subetiqueta**



Fonte: elaborado pelos autores.

Podemos ver pelo Gráfico 2 que a subetiqueta que mais aparece é <RIT\_MEL>, com 36 ocorrências, o que representa 59% do *corpus*. Em segundo lugar, a subetiqueta <SEN\_IMP>, que tem 15 ocorrências, constituindo 25% do *corpus*. Em terceiro, a subetiqueta <NT>, com 7 ocorrências, sendo 11% do *corpus*. E por último, a subetiqueta <RIT\_TON>, com apenas 3 ocorrências, ou seja, 5% do *corpus*.

Entretanto, como mencionamos no início deste capítulo, geralmente quando a melodia sofre alguma modificação, a tonicidade será alterada. Sendo assim, optamos por <RIT\_TON> apenas em casos especiais, onde achamos que a alteração que mais se destacava fosse em relação ao posicionamento de algum *stress* do verso, ou à entonação de alguma palavra.

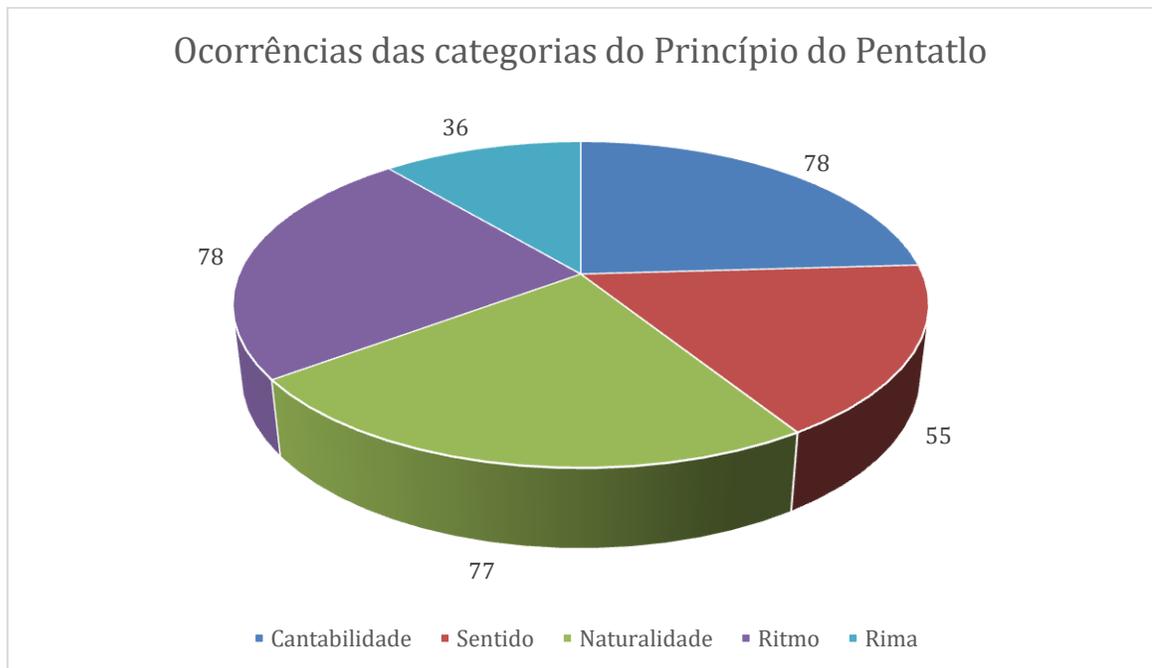
Abaixo, apresentamos o Gráfico 3, que mostra as ocorrências das categorias do Princípio do Pentatlo. A diferença desse gráfico em relação ao primeiro é que consideramos este mais relevante às nossas perguntas de pesquisa, visto que o gráfico 3 mostra as etiquetas e

subetiquetas integradas em suas respectivas categorias.

Permita-nos elaborar. O Princípio do Pentatlo possui cinco categorias (cantabilidade, sentido, naturalidade, ritmo e rima), mas o próprio Peter Low, em suas definições de cada categoria, apresenta possibilidades em relação à não rigidez de uma categoria. Com base nisso, criamos as subetiquetas <SEN\_IMP> (ainda na categoria sentido) e <RIT\_MEL> e <RIT\_TON> (ambas na categoria ritmo). Essas subetiquetas têm, portanto, a função de mostrar, por exemplo, que, ainda que aquele verso não tenha sido traduzido literalmente, ele ainda apresenta a categoria sentido, pois a ideia geral ainda foi transmitida.

Tendo dito isso, com o Gráfico 3, discutiremos as ocorrências das categorias do Princípio do Pentatlo. Para isso, somamos as etiquetas puras com as subetiquetas da mesma categoria. Ou seja, a contagem da quantidade de ocorrências da categoria sentido, por exemplo, abarca tanto as vezes em que a etiqueta <SEN> quanto a subetiqueta <SEN\_IMP> foram encontradas no *corpus*.

**Gráfico 3 – Ocorrências das categorias do Princípio do Pentatlo**



Fonte: elaborado pelos autores.

Podemos ver pelo Gráfico 3 que as categorias que mais aparecem no *corpus* traduzido são cantabilidade, ritmo e naturalidade, as duas primeiras com 78 ocorrências cada, e a última

com 77 ocorrências. As três apresentam igual porcentagem dentro do *corpus*, isto é, 24%. Em seguida, temos a categoria sentido, com 55 ocorrências (17% do *corpus*). E, finalmente, a categoria rima, que aparece 36 vezes, ou seja, em 11% do *corpus*.

Tendo apresentado os dados quantitativos, o que podemos interpretar a partir destes? Primeiramente, vemos que, quando a tradução da canção *Belle* foi realizada, foi claramente dada prioridade à cantabilidade, ao ritmo e à naturalidade da canção.

Considerando o contexto da canção, ou seja, uma canção dentro de um filme, entendemos que essa tradução – a canção *Bela* – deve lidar com questões audiovisuais, como a sincronia que a dublagem exige em relação ao movimento dos lábios dos atores. Devemos considerar, também, que o público alvo de um conto de fadas como *A Bela e a Fera*, é, no fim das contas, uma audiência infanto-juvenil. Consequentemente, o fato de a versão brasileira ser executável para os dubladores é essencial para a imersão do público.

Além de tudo isso, não podemos esquecer que *A Bela e a Fera* é uma propriedade já adorada da gigante companhia Disney, logo, um produto com imenso apelo comercial. Como qualquer propriedade da Disney, *A Bela e a Fera* não é apenas o longa-metragem; atrações de parque temático, *merchandising* etc., tudo isso também está envolvido.

E levando em conta que a obra se trata de um filme musical, sempre podemos contar com o lançamento da trilha sonora, tanto nas plataformas digitais de *streaming* quanto em mídia física. Portanto, é importante que as canções do filme soem naturais, ou seja, como músicas cujas letras não soem avessas à gramática da língua portuguesa. Isso sustenta não só a ilusão de que estas poderiam ser produzidas no Brasil, mas também a suspensão de descrença por parte do público, que pode se conectar mais com as músicas e, por sua vez, com a história do filme se as ouvir no seu idioma materno.

Outra questão que queremos levantar, esta mais pontual, é em relação às subetiquetas. Como pudemos perceber pelo Gráfico 2, a subetiqueta que visivelmente se destaca é <RIT\_MEL>. Acreditamos que isso se deve, principalmente, ao fato de que muitas das estrofes da música aqui analisada (*Belle/Bela*) terminem com o nome da protagonista.

Para tanto, consideráveis adaptações tiveram que ser feita na melodia dos versos, visto que o nome da personagem é traduzido. *Belle* (em inglês) é uma palavra monossílabo, enquanto que *Bela* (em português) é uma palavra dissílabo. Desse modo, sempre que uma estrofe terminasse com “Bela”, já era garantido que esse último verso tivesse sua melodia alterada, assim

como qualquer outro verso que venha a rimar com ele.

E, finalmente, nos voltamos às nossas perguntas de pesquisa. Como pudemos perceber pelos dados apresentados no Gráfico 3, ainda que as categorias cantabilidade, naturalidade e ritmo se sobressaíam, as categorias sentido e rima não ficaram muito atrás (24%, 24%, 24%, 17% e 11%, respectivamente).

Tais dados nos mostram que, pelo menos na amostra que recolhemos para o nosso *corpus* (a música *Bela*), houve grande preocupação por parte da versionista Mariana Elisabetsky em equilibrar os fatores que fazem uma canção traduzida funcionar dentro do contexto de um musical.

Esse equilíbrio, gostaríamos de ressaltar, se encaixa perfeitamente nas crenças do principal teórico desta pesquisa, que, com seu Princípio do Pentatlo, preconizava que, ao traduzir uma canção, era tarefa do tradutor fazer malabarismos para tentar atingir um produto final que trouxe o maior equilíbrio possível entre os aspectos que ele considerava relevantes. E levando em conta que musicais se utilizam de canções para mover sua trama, é imperativo que suas versões no idioma alvo respeitem tal equilíbrio.

### 4.3 Entrevista com Mariana Elisabetsky

Neste terceiro momento, faremos uma interseção entre questões pertinentes à nossa pesquisa e algumas das respostas dadas em uma entrevista que realizamos com Mariana Elisabetsky, a versionista responsável por traduzir para o Brasil as músicas da versão *live action* de *A Bela e a Fera* (2017). Para acesso à entrevista na íntegra, vá para o Apêndice C.

Mariana Elisabetsky, de acordo com seu site oficial, “conta e canta histórias. Como roteirista, versionista, adaptadora, atriz, cantora, locutora, dubladora, manipuladora de bonecos e em voz original”. O primeiro filme musical que ela versionou para os estúdios Disney foi *Moana – Um Mar de Aventuras* (2017), e a parceria não mostra sinais de ter um fim tão cedo: “Versionei as canções dos testes [de] *Moana* e desde então, tenho feito todas as versões para TV e cinema da Disney. Já são 18 longas-metragens e inúmeras séries para os canais Disney Channel e Disney Jr” (ELISABETSKY, 2019).

Um desses trabalhos foi, é claro, *A Bela e a Fera*. Um dos pontos esclarecidos na entrevista, contudo, é que sua atribuição era, principalmente, versionar as canções criadas

especificamente para o *live action* (*How Does a Moment Last Forever [Music Box]*, *Days in the Sun*, *How Does a Moment Last Forever [Montmartre]* e *Nevermore*), considerando que a animação de 1991 já tinha sua trilha sonora dublada para o Brasil, versionada por Telmo Perle Munch: “Nestas novas versões *live action* das antigas animações a Disney tem me pedido para versionar apenas as novas canções e, de vez em quando, arrumar alguma coisa das versões do Telmo. Eles não querem ferir a memória afetiva do público” (ELISABETSKY, 2019).

Entretanto, Elisabetsky fez mais do que pequenas alterações, inclusive em *Bela*, que foi o *corpus* analisado nesta pesquisa. Quando perguntamos se houve exigência por parte da Disney de existir uma padronização do estilo em relação as versões de Munch, a versionista afirmou: “Isso não me foi pedido. Acho que as minhas versões acabam ficando mais com a minha cara”. Porém, ela ressaltou que “[e]xistem sim exigências da Disney para qualquer versionista em qualquer lugar do mundo. Eles são extremamente rigorosos e criteriosos. Acho que é isso que garante a ‘magia Disney’” (ELISABETSKY, 2019).

Quanto à nossa principal pergunta de pesquisa, ou seja, se esta nova versão equilibra todos os aspectos levantados pelo Princípio do Pentatlo, ou se ela priorizou algum ponto em particular, Elisabtesky conta:

Não conhecia formalmente esse Princípio, mas faz todo sentido. Claro que o ideal seria conseguir abraçar todos esses parâmetros e é isso que busco nas minhas versões. Difícil falar em prioridade, mas se tiver que dizer acho que do sentido não se pode abrir mão nunca. Ao meu ver, o mais importante é sempre contar a história. Mas é claro que tem que ser cantável, que tem que ser natural. E o ideal é sempre manter o “ritmo” (embora eu não use esse termo) e as rimas (ELISABETSKY, 2019).

E assim, concluímos este capítulo de análise. No próximo capítulo, trataremos nossas considerações finais.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste capítulo, faremos uma recapitulação desta dissertação, apontando os principais métodos que utilizamos, resumir nossos resultados e propor, através destes, perspectivas para implicações futuras em nosso campo de estudo.

Nesta pesquisa, buscamos cobrir uma lacuna presente nos Estudos da Tradução: a pouca quantidade de pesquisas em tradução de músicas, especialmente no que concerne à sua importância dentro do contexto dos musicais como gênero narrativo. Procuramos, ainda, trazer um *corpus* não-canônico (a versão *live action* do filme *A Bela e a Fera* [2017]), visto que os musicais são mais conhecidos e respeitados dentro da tradição teatral, especialmente no santuário da Broadway.

Para incluir tal pesquisa no campo dos Estudos Descritivos da Tradução, nos utilizamos do Princípio do Pentatlo, uma metodologia proposta por Peter Low (2005) para a análise de tradução de músicas. Buscamos saber se o nosso *corpus* – a canção *Bela* – trazia o equilíbrio entre as categorias do Princípio do Pentatlo (cantabilidade, sentido, naturalidade, ritmo e rima) em relação à canção fonte (*Belle*).

Com base na metodologia proposta por Low (2005), fizemos o processo chamado “etiquetagem”, no qual cada categoria do Pentatlo seria transformada uma etiqueta. Acrescentamos a elas subetiquetas, quando acreditamos que, apesar de aquela categoria estar presente, haviam considerações a serem feitas.

Concluído este processo, prosseguimos para a análise em si, na qual justificamos as escolhas de etiquetas. Posteriormente, discutimos os dados quantitativos fornecidos pelo *software* Wordsmith Tools 5.0. Finalmente, apresentamos algumas das questões que trouxemos na entrevista com a versionista Mariana Elisabetsky, de modo a investigar se suas respostas corroboravam os achados que obtivemos.

Como resultados, podemos defender que houve bastante equilíbrio nas escolhas tradutórias por parte de Elisabetsky, mesclando com harmonia os aspectos que Low (2005) acreditava serem essenciais na tradução de músicas. Suportamos essa afirmação, além da entrevista com a versionista, por meio dos dados quantitativos.

Embora tenhamos tido três categorias que se sobressaíram (cantabilidade ritmo e naturalidade, que apresentaram 24% cada das ocorrências dentro do *corpus*, as duas categorias

que vieram em posições seguintes tiveram uma diferença não muito grande em questão de porcentagem: a categoria sentido esteve presente em 17% do *corpus* e a categoria rima foi vista em 11% do *corpus*. Podemos argumentar, em relação a essa última, que a própria canção fonte tinha versos que não rimavam com versos posteriores; logo, não poderíamos esperar essas rimas na canção alvo.

Acreditamos que esta pesquisa pode contribuir para expandir uma área ainda pouco estudada, contudo, ainda assim, propomos estudos futuros; não apenas no assunto de tradução de musicais, mas também com nossa metodologia e até mesmo *corpus*. O Princípio do Pentalo, de Low (2005), dá ferramentas que são práticas para o tradutor em exercício, e didáticas para o pesquisador analisar versões.

Em relação ao nosso *corpus*, escolhemos apenas uma das músicas do filme *A Bela e a Fera* (2017) principalmente por conta do tempo que demandaria o processo de análise. Sendo assim, selecionamos uma canção que consideramos bastante representativa, considerando que em um musical, as canções podem – dentre muitas funções – servir para elucidar os pensamentos, sentimentos e sonhos dos personagens.

Desse modo, recomendamos pesquisas com um número maior de músicas; talvez a trilha sonora completa, de modo a ter uma amostragem mais robusta, que possa abarcar o musical como um todo. Assim, tal pesquisador poderia reforçar os achados que já obtivemos através do estudo de uma canção do filme.

Além de contribuir para os Estudos da Tradução, gostaríamos que esta dissertação servisse, também, para apoiar o musical como gênero narrativo. Como trouxemos no histórico que fizemos no capítulo de fundamentação teórica, existe a problemática de se acreditar que o musical está morto.

Entretanto, assim como a produção no gênero teve suas quedas e têm retomado força nos últimos anos, acreditamos que pesquisar a respeito faz com que construamos uma “estrada de tijolos amarelos”, se o leitor nos permite a referência, para uma forma rica e ainda assim tão humana de se contar histórias: através da música.

## REFERÊNCIAS

A BELA e a Fera. Direção de Bill Condon. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 2017. (129 min.). Color.

A BELA E A FERA 2017 (NESTA MINHA ALDEIA). [s.i.]: Vídeo Disney, 2017. (3 min.), YouTube, color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7ork4-UFcqE>>. Acesso em: 27 set. 2019.

A BELA E A FERA (HISTÓRIA ORIGINAL E VERSÃO CLÁSSICA). [s.i.]: Duda Menezes - Book Addict, 2017. (9 min.), YouTube, color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Xx4yu0eUxjM>>. Acesso em: 05 jun. 2019.

ABRAMS, Meyer Howard. 1981. **A Glossary of Literary Terms**. 4. ed. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1981.

ADLER, Bill. **Fred Astaire: Uma Vida Maravilhosa**. São Paulo: Casa Maria Editorial, 1988. 228 p.

ÅKERSTRÖM, J. (2009). **Translating Song Lyrics : A Study of the Translation of the Three Musicals by Benny Andersson and Björn Ulvaeus**. Södertörns högskola/Institutionen för kultur och kommunikation.

ALLEN, Graham. **Intertextuality**. 2. ed. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2011.

ALÓS, *Anna Cristina Donés*. (2016). **Traducción de un musical: The book of mormon** Dissertação (Mestrado). Universitat Autònoma de Barcelona.

ALVES JUNIOR, Dirceu. **Musical “Evita” estreia no próximo dia 26**. 2017. Disponível em: <<https://vejasp.abril.com.br/cidades/evita-musical-teatro-alfa/>>. Acesso em: 15 jul. 2019.

BAKER, Mona. **Corpus Linguistics and Translation Studies: implications and applications**. Birmingham: Cobuild, 1993. p. 233-250.

\_\_\_\_\_. 1995. **Corpora in translation studies. An overview and suggestions for future research**. *Target* 7(2): 223-243.

\_\_\_\_\_. **Corpora in translation studies: an overview and some suggestions for future research**. In: **Corpora in translation studies**. Amsterdam: John Benjamins B. V., 1995. p. 223-242.

BARNES, Clive. **'Hair': It's Fresh and Frank**. 1968. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/packages/pdf/theater/Hair.pdf>>. Acesso em: 02 maio 2019.

\_\_\_\_\_. **'PACIFIC OVERTURES,' MUSICAL ABOUT JAPAN**. 1976. Disponível em: <<http://movies2.nytimes.com/books/98/07/19/specials/sondheim-pacific.html>>. Acesso em: 09

mai. 2019.

BAX, M. P. Introdução às Linguagens de Marcas. *Ciência da Informação*, Brasília, DF, v. 30, n. 1, p. 32-38, abr. 2001. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0100-19652001000100005>>. Acesso em: 25 mai. 2019.

BELA (DE "A BELA E A FERA (BEAUTY AND THE BEAST)"/AUDIO ONLY) [s.i.]: DisneyMusicLAVEVO, 2017. (5 min.), YouTube, color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=syYCO0QVkJZo&t=>>>. Acesso em: 27 set. 2019.

BELLE (FROM "BEAUTY AND THE BEAST") [OFFICIAL AUDIO]. [s.i.]: DisneyMusicVEVO, 2017. (5 min.), YouTube, color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=syYCO0QVkJZo&t=>>>. Acesso em: 27 set. 2019.

BERESFORD, Tommy. **A Bela e A Fera 2017: Todos os dubladores**. 2017. Disponível em: <<https://cinemagia.wordpress.com/2017/03/18/a-bela-e-a-fera-2017-todos-os-dubladores/>>. Acesso em: 28 mar. 2019.

BIBER, D. et al. **Corpus linguistics: Investigating language structure and use**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

BORDMAN, Gerald. **American Musical Theatre: A Chronicle**. United States: Oxford University Press, 1978. 936 p.

BORDMAN, Gerald. Jerome David Kern, Innovator/Traditionalist. **The Musical Quarterly**, Estados Unidos, v. 71, n. 4, p.468-473, abr. 1985.

BOX OFFICE MOJO. ALL TIME BOX OFFICE. 2019. Disponível em: <<https://www.boxofficemojo.com/alltime/world/>>. Acesso em: 06 jun. 2019.

\_\_\_\_\_. BEAUTY AND THE BEAST (2017). 2019. Disponível em: <<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=beautyandthebeast2017.htm>>. Acesso em: 06 jun. 2019.

\_\_\_\_\_. MUSICAL MOVIES AT THE BOX OFFICE. 2019. Disponível em: <<https://www.boxofficemojo.com/genres/chart/?id=musical.htm>>. Acesso em: 06 jun. 2019.

BRANTLEY, Ben. 'HAMILTON,' YOUNG REBELS CHANGING HISTORY AND THEATER. 2015. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2015/08/07/theater/review-hamilton-young-rebels-changing-history-and-theater.html>>. Acesso em: 25 mai. 2019.

BRASIL, Nações Unidas. **Emma Watson é nomeada Embaixadora da Boa Vontade da ONU Mulheres**. 2014. Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/emma-watson-e-nomeada-embaixadora-da-boa-vontade-da-onu-mulheres/>>. Acesso em: 28 maio 2019.

CAMPOS, Haroldo de. **Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: Viva Voz, 2011. 160 p.

CANTARBEM.COM. **Melisma**. Disponível em: <<https://cantarbem.com/melisma/>>. Acesso em: 03 out. 2019.

CARIBÉ, Yuri Jivago Amorim; MAIO, Bruno Alves Massineli de. VERSÃO NACIONAL: A ADAPTAÇÃO DE MUSICAIS DA BROADWAY NO BRASIL E O CASO “PRISCILLA, RAINHA DO DESERTO” (2012). **Tradução & Comunicação Revista Brasileira de Tradutores**, Valinhos, n. 27, p.121-137, 2013.

CAULFIELD, Keith. ADELE RECLAIMS No. 1 ON BILLBOARD 200, ‘BOOK OF MORMON’ MAKES HISTORY. 2011. Disponível em: <<https://www.billboard.com/articles/news/470542/adele-reclaims-no-1-on-billboard-200-book-of-mormon-makes-history>>. Acesso em: 23 mai. 2019.

\_\_\_\_\_. BILLBOARD 200 CHART MOVES: ‘THE GREATEST SHOWMAN’ SOUNDTRACK HITS A TOP 10 MILESTONE. 2018. Disponível em: <<https://www.billboard.com/articles/columns/chart-beat/8469182/billboard-200-chart-moves-greatest-showman-soundtrack-top-ten>>. Acesso em: 29 mai. 2019.

CAVALHEIRO, Ribeiro. 4ACT ANUNCIA NOVA PRODUÇÃO DE “GREASE”. 2018. Disponível em: <<https://mundodosmusicais.com/2018/06/21/4act-anuncia-nova-producao-de-grease/>>. Acesso em: 25 mar. 2019.

CHESTERMAN, Andrew. **Memes of Translation: The Spread of Ideas in Translation Theory**. Amsterdam: John Benjamins, 1997.

CHORÃO, David António Nunes. **Tradução e Análise de Letras de Música: Problemas e Técnicas**. 2017. 199 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Línguas e Linguística, Universidade de Évora, Évora, 2017.

CITRON, Stephen. **Sondheim and Lloyd-Webber: The New Musical**. Nova York: Oxford University Press, 2001. 452 p. (Great songwriters).

CONVERTLIVE. **Libras em Quilos**. Disponível em: <<https://convertlive.com/pt/u/converter/libras/em/quilos#1>>. Acesso em: 19 set. 2019.

D’ALESSANDRO, Anthony. WARNER BROS. WILL LAUNCH ‘IN THE HEIGHTS’ AS 2020 SUMMER EVENT PIC. 2018. Disponível em: <<https://deadline.com/2018/06/in-the-heights-movie-lin-manuel-miranda-summer-2020-release-date-1202405627/>>. Acesso em: 23 mai. 2019.

DI GIOVANNI, Elena. The American Film Musical in Italy. **The Translator**, [s.l.], v. 14, n. 2, p.295-318, nov. 2008. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.1080/13556509.2008.10799260>.

EAMES, John Douglas. **The MGM Story: The Complete History of Fifty-seven Roaring Years**.

Londres: Octopus Books, 1982. 408 p.

EFE, Agência. **Disney conclui compra da 21st Century Fox por US\$ 71 bilhões.** 2019. Disponível em: <<https://g1.globo.com/economia/noticia/2019/03/20/disney-conclui-compra-da-21st-century-fox-por-us-71-bilhoes.ghtml>>. Acesso em: 03 abr. 2019.

FERREIRA, Matheus. CINÉPOLIS ANUNCIA BALDE DE PIPOCA INSPIRADO EM THANOS PARA VINGADORES: ULTIMATO. 2019. Disponível em: <<https://geekpublicitario.com.br/35568/balde-pipoca-thanos-cinapolis/>>. Acesso em: 29 mai. 2019.

FINLAY, Carolyn Roberts. Operatic Translation and Sostakovic: The Nose. **Comparative Literature**, [s.l.], v. 35, n. 3, p.195-214, 1983. JSTOR. <http://dx.doi.org/10.2307/1770618>.

FLINN, Denny Martin. **Musical!: A Grand Tour:** the Rise, Glory, and Fall of an American Institution. Nova York: Schirmer Books, 1997. 556 p.

FOLIES BERGÈRE. S.D. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Folies\\_Berg%C3%A8re](https://pt.wikipedia.org/wiki/Folies_Berg%C3%A8re)>. Acesso em: 02 abr. 2019.

FRANZON, Johan. **Musical Comedy Translation:** Fidelity and Format in the Scandinavian My Fair Lady. In: GORLÉE, D. L (Org.). Song and significance: virtues and vices of vocal translation. Amsterdam: Rodopi, 2005. p. 263-298.

\_\_\_\_\_. Choices in Song Translation. **The Translator**, [s.l.], v. 14, n. 2, p.373-399, nov. 2008. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.1080/13556509.2008.10799263>.

\_\_\_\_\_. **My Fair Lady på skandinaviska:** En studie i funktionell sångöversättning. 2009. 272 f. Tese (Doutorado) - Curso de Translation Studies, University Of Helsinki, Helsinki, 2009.

GEIER, Thom. **17 Top-Grossing Broadway Musicals of All Time From ‘Hamilton’ to ‘The Lion King’ (Photos).** 2019. Disponível em: <<https://www.thewrap.com/top-grossing-broadway-musicals-kinky-boots-lion-king-hamilton/>>. Acesso em: 11 maio 2019.

GENIUS. **Belle.** 2017. Disponível em: <<https://genius.com/Emma-watson-belle-lyrics>>. Acesso em: 27 set. 2019.

\_\_\_\_\_. **Bela.** 2017. Disponível em: <<https://genius.com/Giulia-nadruz-bela-lyrics>>. Acesso em: 27 set. 2019.

GORLÉE, D. L. **Song and significance:** virtues and vices of vocal translation. Amsterdam: Rodopi, 2005.

GREEN, Adam. GET CHEEKY. 2010. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20101226172750/http://www.vogue.com/culture/article/theater-get-cheeky/>>. Acesso em: 23 mai. 2019.

GRIFFITH, Bobby. WHAT ARE SHOW TUNES?. 2016. Disponível em: <<https://www.quora.com/What-are-show-tunes>>. Acesso em: 07 mai. 2019.

HAUPT, Else. 1957. *Stil- und sprachkundliche Untersuchungen zum deutschen Schlager*. Unpubl. PhD thesis. University of Munchen.

HENRY, Sally. **THE LION KING Becomes 3rd-Longest Running Broadway Show of All Time; Passes CATS**. 2015. Disponível em: <<https://www.broadwayworld.com/article/THE-LION-KING-Becomes-3rd-Longest-Running-Broadway-Show-of-All-Time-Passes-CATS-20151031#>>. Acesso em: 11 maio 2019.

HOEY, M. (1997). **From concordance to text structure: new uses for computer corpora**. In B. Lewandoswka-Tomaszczyk & P.J. Melia (Orgs.), *PALC'97 Practical Applications in Language Corpora* (2-22). Lodz: Lodz University Press.

HUDES, Quiara A. QUIARA A HUDES ON TWITTER: “ON #INTHEHEIGHTS AND #THEWEINSTEINCOMPANY...”. 2017. Disponível em: <<https://twitter.com/quiarahudes/status/918583132965744640>>. Acesso em: 23 mai. 2019.

IBDB. **The Book of Mormon**. Disponível em: <<https://www.ibdb.com/broadway-production/the-book-of-mormon-488721>>. Acesso em: 17 maio 2019.

\_\_\_\_\_. **The Lion King**. Disponível em: <<https://www.ibdb.com/broadway-production/the-lion-king-4761>>. Acesso em: 11 maio 2019.

IMDB. BEAUTY AND THE BEAST - AWARDS. S.D. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0101414/awards>>. Acesso em: 29 mai. 2019.

\_\_\_\_\_. CATS (2019) - FULL CAST & CREW. 2019. Disponível em: <[https://www.imdb.com/title/tt5697572/fullcredits?ref=tt\\_cl\\_sm#cast](https://www.imdb.com/title/tt5697572/fullcredits?ref=tt_cl_sm#cast)>. Acesso em: 13 mai. 2019.

INSTITUTE, American Film. **AFI's 100 YEARS...100 MOVIES: The 100 Greatest American Movies Of All Time**. Disponível em: <<https://www.afi.com/afis-100-years-100-movies/>>. Acesso em: 03 out. 2019.

IS BEAUTY AND THE BEAST ABOUT STOCKHOLM SYNDROME?. [s.i.]: Lindsay Ellis, 2017. (17 min.), YouTube, color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=syYCO0QVkJZo&t=>>. Acesso em: 27 mai. 2019.

JOHNSON, Zach. EMMA WATSON ARGUES BELLE IS A BETTER ROLE MODEL THAN CINDERELLA. 2017. Disponível em: <<https://www.eonline.com/uk/news/822546/emma-watson-argues-belle-is-a-better-role-model-than-cinderella>>. Acesso em: 05 jun. 2019.

JONES, Tom. **Making Musicals: An Informal Introduction to the World of Musical Theater**. United States: Hal Leonard, 2008.

JUNQUEIRA, Camila. **20 músicas internacionais que ganharam versão em forró.** 2019. Disponível em: <https://www.vix.com/pt/entretenimento/570106/20-musicas-internacionais-que-ganharam-versao-em-forro>. Acesso em: 28 fev. 2019.

KAINDL, Klaus. **The plurisemiotics of pop song translation: Words, Music, Voice and Image.** In: GORLÉE, D. L (Org.). *Song and significance: virtues and vices of vocal translation.* Amsterdam: Rodopi, 2005. p. 235-262.

KENNEDY, Matthew. **Roadshow!: The Fall of Film Musicals in the 1960s.** Nova York: Oxford University Press, 2013. 352 p.

KENRICK, John. **History of Stage Musicals.** Disponível em: <http://www.musicals101.com/erastage.htm>. Acesso em: 04 maio 2019.

\_\_\_\_\_. 1920s: “KEEP THE SUN SMILIN’ THROUGH”. 2003a. Disponível em: <http://www.musicals101.com/1920bway.htm>. Acesso em: 05 mai. 2019.

\_\_\_\_\_. 1920s PART V: AL JOLSON & TWO LANDMARK HITS. 2003b. Disponível em: <http://www.musicals101.com/1920bway5.htm>. Acesso em: 05 mai. 2019.

\_\_\_\_\_. 1950s PART III: THE DIRECTORS. 2003c. Disponível em: <http://www.musicals101.com/1950bway3.htm>. Acesso em: 08 mai. 2019.

\_\_\_\_\_. 1960s III: THE WORLD TURNED UPSIDE DOWN. 2003d. Disponível em: <http://www.musicals101.com/1960bway3.htm>. Acesso em: 09 mai. 2019.

\_\_\_\_\_. THE FUTURE?. 2006. Disponível em: <http://www.musicals101.com/future.htm>. Acesso em: 14 mai. 2019.

\_\_\_\_\_. 1900-1910: PART III. 2008. Disponível em: <http://www.musicals101.com/1900c.htm>. Acesso em: 03 mai. 2019.

\_\_\_\_\_. 2000-2009 PART II: TOURIST TRAPS. 2009. Disponível em: <http://www.musicals101.com/2000bway2.htm>. Acesso em: 12 mai. 2019.

\_\_\_\_\_. **Musical Theatre: A History.** Nova York: Bloomsbury Publishing Usa, 2010. 424 p.

\_\_\_\_\_. 1700-1865: MUSICAL PIONEERS. 2014a. Disponível em: <https://www.musicals101.com/1700bway.htm>. Acesso em: 06 jun. 2019.

\_\_\_\_\_. 1900-1919: PART I. 2014b Disponível em: <http://www.musicals101.com/1910bway.htm>. Acesso em: 04 mai. 2019.

\_\_\_\_\_. 1940s: PART II - “OKLAHOMA, OK!”. 2014c. Disponível em: <http://www.musicals101.com/1940bway2.htm>. Acesso em: 07 mai. 2019.

\_\_\_\_\_. 1940s: PART III - AFTER OKLAHOMA. 2014d. Disponível em:

<<http://www.musicals101.com/1940bway3.htm>>. Acesso em: 07 mai. 2019.

\_\_\_\_\_. 1950s PART II: COMPOSERS (CONT'D). 2014e. Disponível em: <<http://www.musicals101.com/1950bway2b.htm>>. Acesso em: 08 mai. 2019.

\_\_\_\_\_. STAGE 1960s I: "SOON IT'S GONNA RAIN". 2014f. Disponível em: <<http://www.musicals101.com/1960bway.htm>>. Acesso em: 09 mai. 2019.

\_\_\_\_\_. THE 1970s, PART I: ROCK MUSICALS. 2014g. Disponível em: <<http://www.musicals101.com/1970bway1.htm>>. Acesso em: 10 mai. 2019.

\_\_\_\_\_. 1970s II: CONCEPT MUSICALS. 2014h. Disponível em: <<http://www.musicals101.com/1970bway2.htm>>. Acesso em: 10 mai. 2019.

\_\_\_\_\_. 1970s III: A CHORUS LINE & MORE. 2014i. Disponível em: <<http://www.musicals101.com/1970bway3.htm>>. Acesso em: 10 mai. 2019.

\_\_\_\_\_. 1980s II: TRIUMPHS & EMBARRASMENTS. 2014j. Disponível em: <<http://www.musicals101.com/1980bway2.htm>>. Acesso em: 11 mai. 2019.

\_\_\_\_\_. 1980s III: MEGA-MUSICALS & MORE. 2014k. Disponível em: <<http://www.musicals101.com/1980bway3.htm>>. Acesso em: 11 mai. 2019.

\_\_\_\_\_. THE 1990s I: CORPORATE MUSICALS. 2014l. Disponível em: <<http://www.musicals101.com/1990bway.htm>>. Acesso em: 12 mai. 2019.

\_\_\_\_\_. 1990s : RENT AND A CENTURY'S END. 2014m. Disponível em: <<http://www.musicals101.com/1990bway2.htm>>. Acesso em: 12 mai. 2019.

\_\_\_\_\_. 2000-2009 PART I: MUSICAL COMEDY RETURNS. 2014n. Disponível em: <<http://www.musicals101.com/2000bway.htm>>. Acesso em: 13 mai. 2019.

\_\_\_\_\_. 2010-THE PRESENT: A WORK IN PROGRESS. 2014o. Disponível em: <<http://www.musicals101.com/2010bway.htm>>. Acesso em: 14 mai. 2019.

KERR, Walter. 'PACIFIC OVERTURES' IS NEITHER EAST NOR WEST. 1976. Disponível em: <<http://movies2.nytimes.com/books/98/07/19/specials/sondheim-overtures.html>>. Acesso em: 09 mai. 2019.

KISLAN, Richard. **Hoofing on Broadway: A history of show dancing.** Nova York: Prentice Hall Press, 1987. 206 p.

KOREA, Korean Culture And Information Service South. **K-POP: A New Force in Pop Music.** 2. ed. Sejong-si: 길잡이 미디어, 2013. (Korean culture). 96 p.

KORNHABER, Spencer. HAMILTON: CASTING AFTER COLORBLINDNESS. 2016.

Disponível em: <<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2016/03/hamilton-casting/476247/>>. Acesso em: 25 mai. 2019.

LAMBERT, José. **Interdisciplinaridade nos estudos de tradução**. Cad. Trad., Florianópolis, v. 37, nº 2, p. 246-260, mai-ago. 2017.

LEE, Ashley. **Golden Globes: 'La La Land' Breaks Record for Most Wins by a Film**. 2017. Disponível em: <<https://www.hollywoodreporter.com/news/la-la-land-breaks-golden-globe-winners-record-wins-961526>>. Acesso em: 12 jun. 2019.

LEECH, G. Corpora and theories of linguistic performance. In: SVARTVIK, J. **Directions in Corpus Linguistics**. Berlin: Mouton de Gruyter, 1992. p. 105-22.

LEFEVERE, André. **Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame**. London: Routledge, 1992

LEVESLEY, David. **EVERYTHING YOU NEED TO KNOW ABOUT BLACKPINK**. 2019. Disponível em: <<https://www.gq-magazine.co.uk/article/blackpink-coachella>>. Acesso em: 12 abr. 2019.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Pensamento Selvagem**. Tradução de Maria Celeste da Costa e Souza e Almir de Oliveira Aguiar. São Paulo: Nacional, 1976. p. 32.

LEWIS, Anthony. **LONDONERS COOL TO HAIR'S NUDITY: FOUR LETTER WORDS SHOCK FEW AT MUSICAL'S DEBUT**. 1968. Disponível em: <<http://michaelbutler.com/hair/holding/articles/HairArticles/NYT9-29-68.html>>. Acesso em: 08 mai. 2019.

LOW, Peter. **The pentathlon approach to translating songs**. In: GORLÉE, D. L (Org.). *Song and significance: virtues and vices of vocal translation*. Amsterdam: Rodopi, 2005. p. 185- 212.

\_\_\_\_\_. *When Songs Cross Language Borders: Translations, Adaptations and 'Replacement Texts'*. **The Translator**, [s.l.], v. 19, n. 2, p.229-244, nov. 2013. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.1080/13556509.2013.10799543>.

MATA, Iana Maria Andrade Da. **Funny Girl: os bastidores da tradução de um musical**. 2014. 57 f. Monografia (Bacharelado em Letras - Tradução - Inglês) - Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

MCENERY, T.; WILSON, A. **Corpus Linguistics**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996.

MEKINOVÁ, Hana. **Options and Choices in Musical Film Lyrics Translation**. 2011. 89 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de English Language And Literature, Masaryk University, Brno, 2011.

MILTON, John. *Adaptation Studies and Translation Studies* (2009). Disponível em:

<[http://isg.urv.es/publicity/isg/publications/trp\\_2\\_2009/chapters/milton.pdf](http://isg.urv.es/publicity/isg/publications/trp_2_2009/chapters/milton.pdf)>.

MOSKINA, Oksana. The Garden Scene in: Its representation on stage, canvas and screen. **II Segno I Le Lettere**, Itália, v. 8, p.75-108, nov. 2015.

MYMOVIEIDEA.COM. GLOSSARY. 2000. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20110714100857/http://miown.com/websites/mmi/mmiglossary.html>>. Acesso em: 29 mai. 2019.

NASH INFORMATION SERVICES, LLC. DOCTOR DOLITTLE (1967) - FINANCIAL INFORMATION. S.D. Disponível em: <[https://www.the-numbers.com/movie/Doctor-Dolittle-\(1967\)#tab=summary/](https://www.the-numbers.com/movie/Doctor-Dolittle-(1967)#tab=summary/)>. Acesso em: 29 mai. 2019.

\_\_\_\_\_. HELLO, DOLLY (1969) - FINANCIAL INFORMATION. S.D. Disponível em: <<https://www.the-numbers.com/movie/Hello-Dolly#tab=summary/>>. Acesso em: 29 mai. 2019.

\_\_\_\_\_. LES MISERABLES (2012) - FINANCIAL INFORMATION. S.D. Disponível em: <[https://www.the-numbers.com/movie/Miserables-Les-\(2012\)#tab=summary/](https://www.the-numbers.com/movie/Miserables-Les-(2012)#tab=summary/)>. Acesso em: 29 mai. 2019.

\_\_\_\_\_. MAMMA MIA: HERE WE GO AGAIN! (2018) - FINANCIAL INFORMATION. S.D. Disponível em: <<https://www.the-numbers.com/movie/Mamma-Mia-Here-We-Go-Again#tab=summary/>>. Acesso em: 29 mai. 2019.

\_\_\_\_\_. THE GREATEST SHOWMAN (2017) - FINANCIAL INFORMATION. S.D. Disponível em: <<https://www.the-numbers.com/movie/Greatest-Showman-The#tab=summary/>>. Acesso em: 29 mai. 2019.

NASSIBOULLINA, Lira. **Comparative Analysis of the French, English, and Russian Versions of the Musical Notre-Dame de Paris**. 2011. 105 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arts In Traductologie (Translation Studies), Concordia University, Montreal, 2010.

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

NISSEN, Dano. 'CINDERELLA' MUSICAL COMEDY, KEVIN HART'S 'FATHERHOOD' GET RELEASE DATES. 2019. Disponível em: <<https://variety.com/2019/film/news/sony-pictures-fatherhood-release-date-1203235469/>>. Acesso em: 07 jun. 2019.

NORD, Christiane. **Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained**. Universidade de Michigan: St. Jerome Pub., 1997. 154 p.

NOSKE, Frits. 1970. **French Song from Berlioz to Duparc**. New York: Dover.

O'CONNOR, Roisin. LA LA LAND-MOONLIGHT MIX UP: OSCARS ACCOUNTANTS PWC APOLOGISE FOR BEST PICTURE MISTAKE VOWING TO INVESTIGATE. 2017. Disponível em: <<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/la-land->

[moonlight-oscars-2017-accountant-pwc-ballot-best-picture-investigate-pricewaterhousecooper-a7601281.html](https://moonlight-oscars-2017-accountant-pwc-ballot-best-picture-investigate-pricewaterhousecooper-a7601281.html)>. Acesso em: 29 mai. 2019.

OLIVEIRA, Rafael. HISTÓRIA DO TEATRO MUSICAL. 2017. Disponível em: <<https://rafoliveira.wixsite.com/mebp/historia-americana>>. Acesso em: 02 abr. 2019.

\_\_\_\_\_. TRÊS PERGUNTAS PARA RAFAEL OLIVEIRA. 2016. [Entrevista concedida a] **Empório Cultural**. Disponível em: <<http://emporiocultural.net.br/tres-perguntas-para-rafael-oliveira/>>. Acesso em: 20 mar. 2019.

OSOLSOBE, Ivo. **Vienna's popular musical stage as a semiotic institution**. In: BORBÉ, T. *Semiotics Unfolding*. Amsterdam: Mouton Publishers, 1984. p. 1739-1751.

PISACANE, Grazy. BRASIL TERÁ REVIVAL DO MUSICAL “CHICAGO” EM 2020. 2019. Disponível em: <<https://abroadwayeaqui.com.br/2019/02/02/brasil-tera-revival-do-musical-chicago-em-2020/>>. Acesso em: 25 mar. 2019.

POGGI, Jack. **Theater in America: The Impact of Economic Forces, 1870-1967**. Nova York: Cornell University Press, 1968. 328 p.

PRESS RELEASES. DESPITE FIVE-STAR REVIEWS, SHOW BOAT CLOSES FIVE MONTHS EARLY ON 27 AUG. 2016. Disponível em: <<https://www.stagefaves.com/blog/show-boat-closes-five-months-early-on-27-aug/>>. Acesso em: 15 abr. 2019.

REPORTAGEM LOCAL. ENTENDA O QUE SÃO OFF E OFF-OFF BROADWAY. 1998. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/turismo/fx20079814.htm>>. Acesso em: 17 abr. 2019.

REVUE | SIGNIFICADO, DEFINIÇÃO EM DICIONÁRIO INGLÊS. [2019]. Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/revue>>. Acesso em: 02 abr. 2019.

RIZZO, Sérgio. STANLEY KUBRICK E SEUS FILMES-EVENTOS. S.D. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/stanley-kubrick-e-seus-filmes-eventos/>>. Acesso em: 29 mai. 2019.

ROSA, Christopher. 10 REASONS WHY EMMA WATSON’S VERSION OF BELLE IN BEAUTY AND THE BEAST IS BETTER THAN THE ORIGINAL. 2017. Disponível em: <<https://www.glamour.com/story/emma-watson-version-of-belle-in-beauty-and-the-beast-review>>. Acesso em: 29 mai. 2019.

ROTTEN TOMATOES. BEAUTY AND THE BEAST (2017). S.D. Disponível em: <[https://www.rottentomatoes.com/m/beauty\\_and\\_the\\_beast\\_2017](https://www.rottentomatoes.com/m/beauty_and_the_beast_2017)>. Acesso em: 06 jun. 2019.

S.A., Animação. **Branca de Neve e os Sete Anões: O Filme Marco na História do Cinema de Animação (2ª Parte)**. 2015. Disponível em: <<http://animacaosa.blogspot.com/2015/08/branca-de->

neve-e-os-sete-anoes-o-filme.html>. Acesso em: 05 out. 2019.

SANCHEZ, A. (1995) **Definicion e historia de los corpus**. In: A. SANCHEZ et al (org.). CUMBRE – Corpus Linguistico de Espanol Contemporaneo. Madrid: SGEL.

SANTANA, Ana Lucia. **Estrofe**. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/literatura/estrofe/>>. Acesso em: 17 set. 2019.

SARDINHA, T. B.. **Lingüística de Corpus**. São Paulo: Editora Manole, 2004.

SERAGUSA, Fabiana. **Com sessões lotadas, "A Bela e a Fera" prorroga temporada em São Paulo**. 2009. Disponível em: <<https://guia.folha.uol.com.br/teatro/ult10053u594537.shtml>>. Acesso em: 18 jul. 2019.

SOLER, Caroline Alves. Música e tradução refletidas no contexto sócio-cultural. **Revela: Periódico de Divulgação Científica da FALS**, n. V, pp. 1-12, jun. / ago. 2009.

SOUZA, Christine Veras de. **O SHOW DEVE CONTINUAR: O gênero musical no cinema**. 2005. 300 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

SUSAM-SARAJEVA, Şebnem. Translation and Music. **The Translator**, [s.l.], v. 14, n. 2, p.187-200, nov. 2008. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.1080/13556509.2008.10799255>.

SINTRA. VALORES DE REFERÊNCIA DE 2019. 2019. Disponível em: <<https://www.sintra.org.br/valores-de-referencia-2018/>>. Acesso em: 20 mar. 2019.

SOUSA, Camila. COM A BELA E FERA E MULHER-MARAVILHA, BILHETERIA NACIONAL CRESCE 6,6% NO PRIMEIRO SEMESTRE. 2017. Disponível em: <<https://omelete.uol.com.br/filmes/noticia/com-a-bela-e-fera-e-mulher-maravilha-bilheteria-nacional-cresce-66-no-primeiro-semester/>>. Acesso em 05 jun. 2019.

STEYN, Mark. **Broadway Babies Say Goodnight: Musicals Then and Now**. Nova York: Routledge, 1999. 346 p.

STOPAR, Andrej. Mamma Mia, A Singable Translation! **Elope: English Language Overseas Perspectives and Enquiries**, [s.l.], v. 13, n. 1, p.141-159, 20 jun. 2016. University of Ljubljana. <http://dx.doi.org/10.4312/elope.13.1.141-159>.

STRÖMSTEDT, Niklas. “Vi Översätter MAMMA MIA! Till Svenska”. MAMMA MIA! The Official Swedish Homepage. Jan. 2007. Disponível em: <<http://www.mammamiathemusical.se/nu-pa-svenska.aspx>>. Acesso em: 01 abr. 2019

SUBERS, Ray. CHRISTMAS REPORT: GREAT DEBUTS FOR ‘LES MIS,’ ‘DJANGO’. 2012. Disponível em: <<https://www.boxofficemojo.com/news/?id=3593&p=.htm>>. Acesso em: 29 mai. 2019.

TDF THEATRE DICTIONARY. SUNG THROUGH. S.D. Disponível em:  
<<http://dictionary.tdf.org/sung-through/>>. Acesso em: 08 mai. 2019.

TEKİN, Bilge Metin; ISISAG, Korkut Uluc. COMPARATIVE ANALYSIS OF TRANSLATION STRATEGIES IN THE TRANSLATION OF SONGS IN WALT DISNEY'S ANIMATED MUSICAL MOVIES, NAMELY. **International Journal Of Languages' Education**, [s.l.], v. 1, n. 51, p.132-148, 1 jan. 2017. ASOS Yayınevi.  
<http://dx.doi.org/10.18298/ijlet.1662>.

THE BROADWAY LEAGUE. THE PHANTOM OF THE OPERA - BROADWAY MUSICAL - ORIGINAL. 2019. Disponível em: <<https://www.ibdb.com/broadway-production/the-phantom-of-the-opera-4491>>. Acesso em: 13 mai. 2019.

THE DEATH OF THE HOLLYWOOD MUSICAL. [s.i.]: Lindsay Ellis, 2018. (25 min.), YouTube, color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=b8o7LzGqc3E>>. Acesso em: 27 mai. 2019.

THE RAIN IN SPAIN. S.D. Disponível em:  
<[https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Rain\\_in\\_Spain](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Rain_in_Spain)>. Acesso em: 06 mai. 2019.

UOL. ATORES DE "LES MISÉRABLES" CANTARAM AO VIVO DURANTE GRAVAÇÕES DO MUSICAL. 2012. Disponível em:  
<<https://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2012/09/20/atores-de-les-miserables-cantaram-ao-vivo-durante-gravacoes-do-musical.htm>>. Acesso em: 25 mar. 2019.

VALENTINI, Higor. **Musical “MAMMA MIA!” retorna ao Brasil em 2019**. 2019. Disponível em: <<https://mundodosmusicais.com/2019/01/06/musical-mamma-mia-retorna-ao-brasil-em-2019/>>. Acesso em: 17 jul. 2019.

VENUTI, L. **The Translator's Invisibility**. New York: Routledge, 1995.

VERMEER, H. J. (1978) **Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie**. In: Lebende Sprachen 23, 99-102. Repr. in Vermeer, H. J. (1983) Aufsätze zur Translationstheorie, Heidelberg, 48-88.

VIAGAS, Robert. HAMILTON TOPS TONY AWARDS WITH 11 WINS. 2016. Disponível em: <<http://www.playbill.com/article/tony-time-its-broadways-biggest-night>>. Acesso em: 25 mai. 2019.

VOLBACH, Walther R.. Foreign Opera in English. **Educational Theatre Journal**, Maryland, v. 3, n. 3, p.212-217, out. 1953.

WILLIAMS, Trey. ‘WONDER WOMAN’ PASSES ‘MAMMA MIA!’ AS HIGHEST-GROSSING FILM BY FEMALE DIRECTOR. 2017. Disponível em:  
<<https://www.marketwatch.com/story/wonder-woman-passes-mamma-mia-as-highest-grossing-film-by-female-director-2017-06-23>>. Acesso em: 22 mai. 2019.

WORLD, Broadway. **Cumulative Broadway Grosses by Show.** 2019. Disponível em: <<https://www.broadwayworld.com/grossescumulative.cfm>>. Acesso em: 11 maio 2019.

## APÊNDICE A – ENTREVISTA COM GIULIA NADRUZ (VERSÃO INTEGRAL)

**1. Gostaria de começar agradecendo a sua disponibilidade. Pelo currículo que consta em seu site, a maior parte das suas experiências lá creditadas são como atriz, especialmente de musicais teatrais. Quando e como começou a sua carreira como dubladora?**

Obrigada pelo carinho antes de tudo. Eu me formei em Dublagem em 2009 no Rio de Janeiro na escola do Claudio Galvan com a dubladora Flávia Saddy. Sempre gostei de dublagem e quando comecei a trabalhar no teatro logo foi algo que me interessou.

**2. Como a Walt Disney Pictures do Brasil chegou até você para que você dublasse *A Bela e a Fera*? O estúdio a contactou, ou você precisou fazer audições?**

Eu já tinha feito alguns trabalhos de Dublagem no RJ, mas nada em SP até então. Fui indicada ao lado de várias outras candidatas e dubladoras para fazer o teste. Me ligaram, fui fazer o teste e felizmente, alguns dias depois, fui convidada para fazer a dublagem do filme.

**3. Dentre seus trabalhos como dubladora, são em *Hanni e Nanni 2* (2012) e *A Bela e a Fera* (2017) que você dubla canções, além dos diálogos. Qual é a diferença entre dublar as falas de uma personagem e a performance vocal de uma atriz?**

Não vejo tanta diferença, cada coisa tem seus desafios, tanto a dublagem de diálogos quanto de canções. Nós temos que aprender a música na hora de ouvido, mas gravamos trechos pequenos de cada vez, em compensação a métrica da música já ajuda no lip sync, já nos diálogos o lip sync é mais desafiador, tem tbm o desafio de manter a intenção sem copiar a musicalidade da língua original dentre outros desafios. Em ambas as situações vc tem que fazer sempre o mais próximo do original possível, em termos de timbre e intenções.

**4. *A Bela e a Fera* foi lançado em Portugal com cada personagem tendo dois dubladores: um para as canções e outro para os diálogos. Considerando que você fez os dois, em quais aspectos o processo de dublar um musical difere de dublar apenas os diálogos de uma obra?**

Como disse anteriormente, a única diferença é que vc grava músicas tbm, mas como eu estou muito acostumada com musicais, isso não é um desafio tão grande pra mim. O timbre da voz falada e cantada tem estar bem próximo, assim como costumo trabalhar no teatro. Acredito que seja um ganho ter o mesmo dublador para fazer as duas coisas, fica mais verdadeiro para o público quando é uma única voz.

**5. Entrando especificamente na obra tratada nesta pesquisa, você acredita que seu background como atriz de musicais a ajudou a se preparar para dar voz a uma obra tão adorada como *A Bela e a Fera*?**

Com certeza. No teatro ganhei a experiência da interpretação e do canto, além de toda a técnica que é necessária e específica dessa linguagem do Teatr Musical. Existe sim uma diferença entre Teatro Musical no cinema e no teatro, mas a minha prática no Teatro Musical me preparou bastante para esse trabalho.

**6. Nosso principal teórico, Peter Low, traz como uma das suas categorias de análise de tradução de musicais a cantabilidade, ou seja, a facilidade que o intérprete tem de executar os versos. Ao dublar *A Bela e a Fera*, você sentiu que as letras levaram esse aspecto em conta, ou houve algum momento em que determinadas escolhas de palavras dificultaram sua performance?**

Tivemos uma excelente equipe de versão e direção que ficou encarregada de solucionar tudo isso, eles fizeram toda a adaptação previamente e ainda acompanharam as gravações para fazer alguns ajustes finais.

**7. No referencial teórico desta pesquisa, trazemos a questão de que o tradutor não é o único responsável pela adaptação das canções de um musical. Em *A Bela e a Fera*, você teve liberdade para improvisar em versos que você tenha sentido que não algo não funcionava em determinado contexto?**

Não. Como disse anteriormente é um trabalho feito por toda uma equipe especialista em versões, se alguma coisa não funcionava nós percebíamos e passávamos a questão para a equipe resolver. Eles fazem muito bem o trabalho deles, eu poderia até fazer algumas sugestões, mas precefri não interfeiri em nada. Minha função é interpretar as versões.

**8. Você tem alguma canção favorita na trilha sonora de *A Bela e a Fera*? Qual foi a mais desafiadora de executar?**

Amo todas! Acho que as mais desafiadoras foram Bela Reprise pq é a que mais me demandou tecnicamente e Paris da Minha Infância pela delicadeza e precisão necessária. Gosto especialmente da música Doce Visão, que é nova e linda.

**9. A Walt Disney Pictures tem, nos últimos anos, trazido uma onda de *live actions* de suas mais adoradas animações, como foi o caso de *A Bela e a Fera* e, mais recentemente, *Aladdin* (2019) e *O Rei Leão* (2019). Há mais alguma personagem clássica da Disney a qual você gostaria de dar voz no futuro?**

Eu adoraria dar voz à muitas personagens, mas acho difícil fazer alguma outra princesa pq eles não costumam repetir a mesma dubladora em mais de uma princesa. Adoraria fazer alguma vilã tbm! Fiz uma chamada Prisma recentemente em Princesinha Sofia.

**10. Para finalizar, agradeço novamente o seu tempo, pois a sua perspectiva como a voz que deu vida a essas canções irá fornecer insights inestimáveis a esta pesquisa. Falando nisso, que conselho você daria para alguém que queira se especializar na área da dublagem?**

Aconselho que estudem e se preparem para o mercado. Estudem dublagem, interpretação e canto! É uma profissão muito divertida, mas que demanda uma técnica bem específica. Boa sorte!

## APÊNDICE B – CORPUS ETIQUETADO

### **BELA**

(Letra da canção fonte: Howard Ashman e Alan Menken)

Letra da versão alvo: Mariana Elisabetsky e Telmo Perle Münch)

[BELA]

<CAN> <NAT> <RIT\_TON> Tudo é igual nessa minha aldeia

<CAN> <SEN\_IMP> <NAT> <RIT> Sempre está nessa mesma paz

<CAN> <NAT> <RIT> De manhã, todos se levantam

<CAN> <SEN\_IMP> <NAT> <RIT> Prontos pra dizer...

[ALDEÕES]

<CAN> <NT> <NAT> <RIT> <RIM> Bonjour! Bonjour!

<CAN> <NT> <NAT> <RIT> <RIM> Bonjour! Bonjour! Bonjour!

[BELA]

<CAN> <SEN\_IMP> <NAT> <RIT> Vem o padeiro com os seus assados

<CAN> <SEN\_IMP> <NAT> <RIT> Com pães e bolos pra ofertar

<CAN> <SEN> <NAT> <RIT> <RIM> Todo dia é assim

<CAN> <SEN> <NAT> <RIT> <RIM> Desde o dia em que eu vim

<CAN> <SEN> <NAT> <RIT\_MEL> Pra essa aldeia do interior

[MONSIEUR JEAN, falado]

Bom dia, Bela!

[BELA, falado]

Bom dia, Monsieur Jean!

Perdeu alguma coisa?

[MONSIEUR JEAN, falado]

É o que eu me perguntava

O problema é que eu, eu não me lembro

Depois vou me lembrar

Aonde está indo?

[BELA, falado]

Devolver um livro ao Père Robert

É sobre apaixonados em Verona

[MONSIEUR JEAN, falado]

Que monótono

[ALDEÕES]

<CAN> <SEN> <NAT> <RIT> Temos aqui uma garota estranha  
 <CAN> <SEN> <NAT> <RIT\_MEL> <RIM> Tão distraída, lá vai ela  
 <CAN> <SEN> <NAT> <RIT> <RIM> Não se dá com o pessoal  
 <CAN> <NAT> <RIT\_MEL> <RIM> Pensa que é especial  
 <CAN> <SEN\_IMP> <NAT> <RIT\_MEL> <RIM> Chega ser tão engraçada a nossa Bela

<CAN> <SEN> <NAT> <RIT\_MEL> Bonjour! Bom dia! E a família?  
 <CAN> <SEN> <NAT> <RIT\_MEL> Bonjour! Bom dia! E sua esposa?  
 <CAN> <SEN\_IMP> <NAT> <RIT> Tem ovo aí? Tá caro o preço!

[BELA]

<CAN> <SEN> <NAT> <RIT\_MEL> Eu quero mais que a vida no interior!

[PÈRE ROBERT, falado]

Ah! Se não é a única leitora da cidade  
 Me conte, pra onde você fugiu essa semana?

[BELA, falado]

Eu estava no norte da Itália  
 Eu nem queria voltar  
 Sugere algum outro destino?

[PÈRE ROBERT, falado]

Eu não pensei em nada  
 Mas você pode reler a obra que quiser

[BELA, falado]

Sua biblioteca faz esse lugar parecer maior

[PÈRE ROBERT, falado]

Bon voyage!

[CORO]

<CAN> <SEN> <NAT> <RIT> Essa garota é muito esquisita  
 <CAN> <SEN> <NAT> <RIT\_MEL> <RIM> O que será que há com ela?  
 <CAN> <NAT> <RIT\_MEL> <RIM> Ela é uma criatura  
 <CAN> <SEN> <NAT> <RIT\_MEL> <RIM> Com mania de leitura  
 <CAN> <SEN\_IMP> <NAT> <RIT\_MEL> <RIM> É um enigma pra nós, a nossa Bela

[BELA]

<CAN> <NAT> <RIT> É um lindo romance

<CAN> <NAT> <RIT\_MEL> <RIM> Eles dois se encontram num jardim

<CAN> <NAT> <RIT\_MEL> É o príncipe encantado

<CAN> <SEN\_IMP> <NAT> <RIT> <RIM> Mas ela descobre quem ele é quase no fim

[CORO]

<CAN> <SEN\_IMP> <NAT> <RIT> O nome dela quer dizer beleza

<CAN> <SEN\_IMP> <NAT> <RIT> Não é difícil de entender

<CAN> <SEN> <NAT> <RIT\_MEL> <RIM> Mas por trás dessa fachada

<CAN> <SEN\_IMP> <NAT> <RIT\_MEL> <RIM> Ela é muito fechada

<CAN> <NAT> <RIT\_MEL> <RIM> Ela é bastante inteligente

<CAN> <SEN> <NAT> <RIT\_MEL> <RIM> Não se parece com a gente

<CAN> <SEN> <NAT> <RIT\_MEL> Se tem moça diferente é a Bela!

[GASTON, falado]

É ela LeFou—Minha futura esposa

Bela é a mulher mais linda de toda aldeia

Isso a torna a melhor

[LEFOU, falado]

Ela é tão... inteligente

E você é tão... atlético e chique!

[GASTON, falado]

É, mas me sinto só desde que acabou a guerra, sabia? Ela é a única que parece ter um certo...

[LEFOU, falado]

Hmm... Je ne sais quoi?

[GASTON, falado]

Eu não sei o que significa

(cantado)

<CAN> <SEN\_IMP> <NAT> <RIT\_MEL> Desde o momento em que eu a vi, eu disse

<CAN> <NAT> <RIT\_TON> <RIM> Não há ninguém igual a ela

<CAN> <NAT> <RIT\_MEL> <RIM> Eu vi logo que ela tinha

<CAN> <SEN> <NAT> <RIT\_MEL> <RIM> A beleza igual a minha

<CAN> <SEN> <NAT> <RIT\_MEL> <RIM> E é por isso que eu quero casar com ela

[CORO]

<CAN> <SEN> <NAT> <RIT> <RIM> Lá vai Gaston,  
 <CAN> <SEN> <NAT> <RIT> ele é sublime  
 <CAN> <NT> <NAT> <RIT> <RIM> Monsieur Gaston,  
 <CAN> <SEN> <NAT> <RIT> <RIM> tão bonito!  
 <CAN> <NAT> <RIT\_MEL> Quando ele passa  
 <CAN> <SEN> <NAT> <RIT> eu fico arfando  
 <CAN> <SEN\_IMP> <NAT> <RIT\_MEL> <RIM> É forte, é bruto e é um solteirão!

[ALDEÃ]

<CAN> <NT> <NAT> <RIT> Bonjour!

[GASTON]

<CAN> <NT> <NAT> <RIT> Pardon

[BELA]

<CAN> <SEN> <NAT> <RIT> Bom dia!

[ALDEÃ 2]

<CAN> <NT> <NAT> <RIT> Mais oui!

[ALDEÃ 3]

<CAN> <SEN> <NAT> <RIT> Mas isso é bacon?

[ALDEÃ 4]

<CAN> <SEN> <NAT> <RIT> Que belas flores

[ALDEÃO 1]

<CAN> <SEN> <NAT> <RIT\_MEL> Mais queijo

[ALDEÃ 5]

<CAN> <SEN> <NAT> <RIT\_MEL> Dez metros

[ALDEÃO 1]

<CAN> <SEN> <NAT> <RIT\_MEL> Um quilo!

[GASTON]

<CAN> <NT> <NAT> <RIT> Pardon

[CORO]

<CAN> <SEN> <NAT> <RIT\_MEL> Eu pego a faca!

[GASTON]

<CAN> <SEN> <NAT> <RIT> Quero passar

[ALDEÃ 6]

<CAN> <SEN> <NAT> <RIT> O pão

[ALDEÃ 7]

<CAN> <SEN> <NAT> <RIT> O peixe

[ALDEÃ 6]

<CAN> <SEN> <NAT> <RIT\_MEL> Tá velho

[ALDEÃ 7]

<CAN> <SEN> <NAT> <RIT\_MEL> Já fede

[ALDEÕES]

<CAN> <SEN> <NAT> <RIT\_MEL> Está enganada

[ALDEÃS]

<CAN> <SEN> <NAT> <RIT> É, pode ser

[BELA]

<CAN> <NAT> <RIT\_MEL> <RIM> A vida aqui nunca vai mudar!

[GASTON]

<CAN> <SEN\_IMP> <NAT> <RIT> <RIM> Eu quero levar Bela pro altar!

[CORO]

<CAN> <NAT> <RIT\_MEL> Nós nunca vimos

<CAN> <SEN\_IMP> <NAT> <RIT> moça tão estranha

<CAN> <SEN> <RIT\_MEL> <RIM> É especial esta donzela

<CAN> <NAT> <RIT\_MEL> <RIM> Nem parece que é daqui

<CAN> <SEN> <NAT> <RIT> <RIM> Pois não se adapta aqui

<CAN> <SEN> <NAT> <RIT> <RIM> Esquisita como ela é

<CAN> <NAT> <RIT> <RIM> Não tem ninguém, só ela é

<CAN> <NAT> <RIT> <RIM> Mas todo mundo diz que é

<CAN> <SEN> <NAT> <RIT\_MEL> <RIM> É Bela!

**APÊNDICE C – ENTREVISTA COM MARIANA ELISABETSKY (VERSÃO INTEGRAL)**

- 1. Gostaria de começar agradecendo a sua disponibilidade. Pelo currículo que consta em seu site, a maior parte das suas experiências lá creditadas são como atriz e dubladora. Quando e como começou a sua carreira como versionista de musicais?**

Imagina, é um prazer. Meu site está meio desatualizado, devo colocar no ar uma nova versão em uma semana mais ou menos, acho que pode ser útil pra você. Bom, minha carreira de versionista de musicais começou em 2003 sem eu saber que estava começando. Um amigo meu me apresentou o musical *Meu Amigo, Charlie Brown*. Estava com planos de montar. Eu pedi que ele deixasse o material comigo e quando voltou, uma semana depois, eu havia adaptado uma cena e feito a versão de uma das canções. Ele adorou. Eu acabei fazendo a versão do musical inteiro e partimos atrás de patrocínio. Acabamos não conseguindo montar, mas o texto caiu nas mãos de muitos produtores. Cerca de 6-7 anos depois, um produtor nos ligou querendo montar a nossa versão. Em 2010 o espetáculo entrou em cartaz, acabei fazendo como atriz também (Sally Brown) e ganhei o Prêmio Bibi Ferreira de melhor versão naquele ano.

- 2. Todos sabemos como o conglomerado Disney é não apenas um grande nome, mas uma força dominante na indústria do entretenimento. Como a Walt Disney Pictures chegou até a senhora, para que a senhora versionasse as músicas do seu primeiro filme para o estúdio (*Moana – Um Mar de Aventuras* [2017])?**

A responsável por DCVI no Brasil (Disney Character Voices International) assistiu ao *Meu Amigo, Charlie Brown* (remontagem) e ao *Wicked*, que estavam em cartaz no mesmo ano (2016) e notou que eu fiz ambas as versões (*Wicked*, em parceria com Victor Mühlethaler). Na época eu já trabalhava com voz original e dublagem e ela já tinha ouvido falar do meu trabalho. Acabou me procurando e me ofereceu um “teste”. Versionei as canções dos testes *Moana* e desde então, tenho feito todas as versões para TV e cinema da Disney. Já são 18 longas-mentragens e inúmeras séries para os canais Disney Channel e Disney Jr.

- 3. Seu primeiro musical traduzido (*Meu Amigo, Charlie Brown*) estreou em 2010. Desde então, a senhora versionou musicais extremamente renomados, como *Wicked* (2016) e *RENT* (2016). Existe alguma diferença em versionar um musical para o cinema, em relação ao teatro?**

A maior diferença é que para o Cinema, além da necessidade de 1. Manter o sentido da letra original; 2. Manter o número de sílabas; 3. Manter a prosódia/tônica; 4. Manter o esquema de rimas, há uma outra preocupação: as LABIAIS. Quando as personagens enunciam um B, um P, um M, um N (e às vezes um V, um F ou um W) na letra original, principalmente nos closes, a Disney pede que eu inclua uma labial na letra em português também.

- 4. Nos voltando mais para o objeto desta pesquisa, o *live action* de *A Bela e a Fera* (2017). As canções da animação de 1991 foram traduzidas pelo saudoso Telmo Perle Munch. A senhora versionou apenas as canções inéditas, ou lhe foi permitido fazer alterações nas versões de Munch?**

Nestas novas versões *live action* das antigas animações a Disney tem me pedido para versionar apenas as novas canções e, de vez em quando, arrumar alguma coisa das versões do Telmo. Eles não querem ferir a memória afetiva do público.

- 5. A senhora poderia descrever resumidamente o seu passo a passo ao traduzir as canções de um musical? Quanto tempo em média costuma tomar esse processo?**

Costumo levar de 3 a 4 meses para versionar um musical. Aliás, nos musicais fazemos a adaptação do texto e as versões das canções. Tudo começa com uma pesquisa do musical original. Assisto quantas montagens eu conseguir acesso, leio livros relacionados ao tema, enfim, o que houver de material, incluindo outros musicais do mesmo compositor. Costumo começar pelas canções e ao me deparar com elas, começo decidindo título que, muitas vezes, é o que se repete no refrão. Depois das canções adapto o texto e aí avalio o espetáculo como um todo. Depois disso começam as incontáveis revisões. Nesta altura a direção do espetáculo é envolvida e atendo às suas demandas. Uma vez que tenhamos um texto final, parto para a Back Translation (explico melhor na questão 12). E finalmente, acompanho o processo de ensaios para checar se tudo está funcionando e fazer alterações, quando necessário.

- 6. A senhora acredita que suas canções inéditas trouxeram o estilo das versionadas por Munch? Se sim, foi uma escolha consciente, ou algo exigido por parte da Walt Disney Pictures do Brasil?**

Isso não me foi pedido. Acho que as minhas versões acabam ficando mais com a minha cara. Existem sim exigências da Disney para qualquer versionista em qualquer lugar do mundo. Eles são extremamente rigorosos e criteriosos. Acho que é isso que garante a “magia Disney”.

- 7. A metodologia utilizada na análise feita em nossa pesquisa se chama Princípio do Pentatlo, pois Peter Low, o autor que a criou, acredita que a tradução de um musical deve levar em conta cinco parâmetros: cantabilidade, sentido, naturalidade, ritmo e rima, e que estes devem ser atendidos em equilíbrio, assim como um atleta faria com os esportes que constituem um pentatlo. Teve algum(ns) dentre esses parâmetros a que a senhora tenha dado uma maior prioridade na hora de traduzir essas canções?**

Não conhecia formalmente esse Princípio, mas faz todo sentido. Claro que o ideal seria conseguir abraçar todos esses parâmetros e é isso que busco nas minhas versões. Difícil falar em prioridade,

mas se tiver que dizer acho que do sentido não se pode abrir mão nunca. Ao meu ver, o mais importante é sempre contar a história. Mas é claro que tem que ser cantável, que tem que ser natural. E o ideal é sempre manter o “ritmo” (embora eu não use esse termo) e as rimas.

**8. Seguindo para projetos mais recentes, além de musicais teatrais, a senhora também continua traduzindo obras audiovisuais da Disney, como o desenho *Mickey: Aventura Sobre Rodas* (2017-2019) e o filme animado *Viva, a Vida é uma Festa* (2018). O último foi um longa em que a senhora não apenas versionou as canções, mas traduziu, também, os diálogos. Qual é a diferença entre traduzir esses dois aspectos de uma obra?**

Foi um prazer poder “cuidar” do *Viva, a Vida é uma Festa* por inteiro. Quando não traduzo os diálogos, um outro profissional é responsável por garantir a unidade de termos entre o diálogo e as letras das canções. E se houver diferença, a música sempre manda, já que nela existe uma maior exigência (número de sílabas, labiais, rimas, etc).

**9. Uma das questões que trago no meu referencial teórico é que, embora o tradutor tenha que escolher o que domesticar ou não em sua tradução, nem sempre o tradutor tem total liberdade em suas escolhas, tendo, às vezes, que seguir diretrizes de quem encomendou a tradução. Quanta liberdade criativa lhe foi concedida por parte da Disney?**

Acho que, depois de cerca de três anos trabalhando para a Disney, já sei bem o que posso e não posso fazer em termos de letras. Nas séries tenho muita liberdade. Raramente reescrevo as letras. Nos filmes eu costumo mandar uma primeira versão das canções, dentro do que eu acredito e aí a Disney me retorna com pedidos de alterações. Às vezes muitas, às vezes poucas. Varia bastante. Mas eu diria que tenho bastante liberdade criativa, sim.

**10. Quais são seus próximos projetos no que diz respeito à tradução de musicais? A senhora tem algum musical em andamento, cinematográfico ou teatral, que possa divulgar?**

O meu próximo musical a entrar em cartaz será o *Escola do Rock*, que versionei em parceria com Victor Mühlethaler. Estreia dia 15/08 no Teatro Santander. E o próximo filme é o *Frozen II*. Estou trabalhando nele há alguns meses.

**11. Na sua entrevista de 2017 para a Folha Ilustrada, a matéria traz o termo “backtranslation” como parte do seu processo. Como mestrando e pesquisador da área da tradução, os presentes autores desta pesquisa nunca se depararam com esse termo em suas pesquisas. Sendo assim, a senhora poderia explicar de modo mais aprofundado o que seria esse procedimento? Acredito que pode ser um acréscimo bastante interessante aos Estudos da Tradução.**

Para que os detentores dos direitos ou os autores estrangeiros possam avaliar a versão brasileira, eles pedem uma versão do texto e das canções do português para o inglês. Neste processo costumo explicar piadas do português ou termos que não farão sentido para eles. Algumas vezes eles retornam com pedidos de alterações. No *Wicked* eu e o Victor trabalhamos diretamente com Stephen Schwartz até chegar numa versão aprovada por ele. Foi muito especial.

**12. Para finalizar, agradeço novamente o seu tempo, pois esta entrevista irá fornecer insights inestimáveis a esta pesquisa. Falando nisso, que conselho você daria para um estudante que está se formando na área de tradução? Como é o dia a dia real de um tradutor?**

Para tradutores que queiram se dedicar aos musicais, aconselho que se dediquem a estudar música e dramaturgia. Além de assistir aos musicais e estudar os compositores e autores. O meu dia-a-dia não é nada glamuroso. Passo horas e horas atrás de um computador escrevendo e reescrevendo... Mas o prazer de assistir a um musical ou a um filme com minha tradução/versão é imenso! Quando perguntam aos meus filhos o que eu faço, eles respondem cheios de orgulho: “a minha mãe faz a Moana cantar em português”. E eu adoro! ;)