



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

Kelly Keity da Silva

E TUDO É JAZZ: UMA ANÁLISE DAS VERSÕES MUSICAIS DE *CHICAGO*
ADAPTADAS PARA O TEATRO BRASILEIRO

Campinas

2012



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

Kelly Keity da Silva

E TUDO É JAZZ: UMA ANÁLISE DAS VERSÕES MUSICAIS DE CHICAGO
ADAPTADAS PARA O TEATRO BRASILEIRO

Monografia apresentada ao Instituto de Estudos da
Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de
Campinas (UNICAMP) como requisito parcial
para a obtenção do título de Licenciado em Letras

Orientadora: Prof^a Dr^a Viviane Veras

Campinas

2012

ii

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Prof^a Dr^a Viviane Veras que, com muita disposição, comprometimento e paciência, acolheu minhas ideias.

Aos meus pais, meus primeiros e mais importantes professores que tive o prazer de ter, que me ensinaram a importância da educação e o valor da busca pelo conhecimento como maior bem de um ser humano. Agradeço pelo apoio incondicional, jamais me deixando à mercê de minhas escolhas, acompanhando meus passos e preocupando-se com o meu bem-estar e proteção. Todos meus esforços, desde as tentativas frustradas de ingresso na Universidade, baseiam-se no meu intenso desejo de fazê-los sentirem-se orgulhosos de mim e recompensados por sua admirável dedicação.

À minha irmã Joice por torcer e se alegrar pelas minhas conquistas e se sensibilizar.

À minha irmã de alma Gaby, por me dar desde sempre o apoio de que precisei para alcançar meus objetivos e por me conhecer tão bem a ponto de dizer as verdades dolorosas que eu precisava ouvir. Muito obrigada Gaby por ser parte do que eu sou.

Ao meu quase marido Xito, pela compreensão e apoio ainda que as questões que me afligissem ao longo da graduação fossem distantes da sua realidade, pela paciência em me ouvir e a disposição em ajudar das mais diversas maneiras sempre que pudesse.

Aos meus queridíssimos e tão importantes amigos Bruna, Juliana, Maysa, Raus e Regina por tornarem minha passagem pela graduação mais leve, ressignificarem a palavra amizade e me dar a honra de conhecer seres humanos belos, inteligentes, admiráveis, loucos e absolutamente intensos. Nossos bons momentos de Arcádia jamais serão esquecidos!

Toda gente sabe: verso e música são as expressões de arte mais próximas do analfabeto.

Conjugados assumem um poder de comunicação que fura a sensibilidade mais dura.

Antônio Alcântara Machado

RESUMO

A grande influência da música nos diversos tipos de arte e a tradição e inegável importância do teatro, unidos, causam o efeito inebriante dos musicais, com espetáculos de forte apelo visual e musical atraindo um crescente público. Com o contemporâneo fenômeno da Broadway com peças famosas e consagradas e adaptações – também de grande proporção – transportadas para o Brasil, observa-se a necessidade da aplicação da técnica tradutória com a finalidade de garantir o total envolvimento e compreensão do público brasileiro, principalmente nas canções, no caso dos musicais. Dada a estrutura desse gênero teatral e a necessidade da criação de versões musicais que se encaixem à peça na mesma medida que ao público local, esta monografia propõe analisar as músicas do espetáculo *Chicago* em sua adaptação para o teatro brasileiro em 2004, baseada na obra original homônima norte-americana com estreia em 1975 e ainda hoje estrelada na Broadway. Para nossa análise, tomamos como base os procedimentos técnicos tradutórios sistematicamente estabelecidos por Barbosa (2004), os métodos delineados por Rennó (2003) em uma visão mais voltada para a musicalidade, a consideração da tradução do poético por Laranjeira (2003), e questões de tradução em geral da perspectiva linguística por Jakobson (1969).

Palavras-chave: adaptação, tradução, versões, musical, Chicago.

ABSTRACT

The large influence of the music on diverse types of art and the tradition and undeniable importance of the theater, gathered, cause intoxicating musical effects, with strong visual and musical appeal attracting an increasing public. Broadway's contemporary phenomenon with its famous plays and versions of great proportions in Brazil show the need for applying translation techniques in order to assure the total involvement and understanding of Brazilian public, especially regarding the songs. According to this theater genre characteristic and the necessity of creating musical versions which match the play the same way they do regarding the public, this monographic work proposes to analyze the musical version of the play Chicago adapted to Brazilian Theater in 2004 – based on the North American homonym original work released in 1975 and still on – through translation technical procedures systematically established by Barbosa (2004), methods defined by Rennó (2003) in a more musical focused vision while related to translation itself by Laranjeira (2003) and specific issues of translation from a linguistic perspective by Jakobson (1969).

Palavras-chave: adaptation, translation, versions, musical, Chicago.

SUMÁRIO

Introdução	9
Capítulo 1 – O teatro brasileiro e os musicais	12
1.1. <i>Breve histórico do teatro brasileiro</i>	12
1.2. <i>O Teatro Musicado</i>	15
Capítulo 2 – A tradução	17
2.1. <i>A tradução no Brasil</i>	18
2.2. <i>Procedimentos técnicos de tradução</i>	18
2.2.1 <i>Tradução palavra por palavra</i>	19
2.2.2 <i>Tradução literal</i>	19
2.2.3 <i>Transposição</i>	20
2.2.4 <i>Modulação</i>	20
2.2.5 <i>Equivalência</i>	20
2.2.6 <i>Omissão x Explicação</i>	21
2.2.7 <i>Compensação</i>	21
2.2.8 <i>Reconstrução de períodos</i>	21
2.2.9 <i>Melhorias</i>	22
2.2.10 <i>Transferência</i>	22
2.2.11 <i>Explicação</i>	22
2.3 <i>Divergências sobre a tradução</i>	23
2.4 <i>Música e Poesia: similaridades e traduzibilidade</i>	24
2.4.1. <i>Versões musicais e o desafio da tradução</i>	25
Capítulo 3 – <i>Chicago</i> , o musical	27
3.1 <i>Enredo</i>	28
3.2. <i>A adaptação brasileira</i>	29
3.3. <i>Claudio Botelho, o versionista</i>	30
Capítulo 4 – Versões musicais de <i>Chicago</i>	32
4.1 <i>Características técnicas das versões</i>	33
4.2. <i>Linguagem rústica versus linguagem rebuscada</i>	37
Considerações Finais	39
Referências Bibliográficas	41
Anexo 1 – All That Jazz	43
Anexo 2 – Funny Honey	44
Anexo 3 – Cell Block Tango	45
Anexo 4 – When You’re Good to Mama	47
Anexo 5 – All I Care About	48
Anexo 6 – Little Bit of Good	49
Anexo 7 – We Both Reached for the Gun	50
Anexo 8 - Roxie	51
Anexo 9 – I Can’t Do It Alone	52
Anexo 10 – My Own Best Friend	53
Anexo 11 – I Know a Girl	54
Anexo 12 – Me and My Baby	55
Anexo 13 – Mr Cellophane	56

Anexo 14 – Razzle Dazzle	58
Anexo 15 - Class	59
Anexo 16 - Nowadays.....	60

Introdução

A terra inteira utilizava a mesma língua e as mesmas palavras. Ora, deslocando-se para o oriente, os homens descobriram uma planície na terra de Shinear e ali habitaram. Disseram um ao outro: "Vamos! Façamos tijolos e cozinhemo-los ao forno". Os tijolos lhes serviram de pedras e o betume lhes serviu de argamassa. "Vamos — disseram — construamos para nós uma cidade e uma torre cujo cume atinja o céu. Conquistemos para nós um nome, a fim de não sermos dispersados sobre toda a superfície da terra". O Senhor desceu para ver a cidade e a torre que os filhos de Adão construíam. "Ah, disse o Senhor, todos eles são um povo só e uma língua só, e é esta a sua primeira obra! Agora, nada do que projetarem fazer lhes será inacessível! Vamos, desçamos e confundamos a língua deles, que não se entendam mais entre si! "Dali, o Senhor os dispersou sobre toda a superfície da terra, e eles cessaram de construir a cidade. Por isso, foi dado a ela o nome de Babel ("confusão"), pois foi ali que o Senhor confundiu a língua de toda a terra, e foi dali que o Senhor dispersou os homens sobre toda a superfície da terra."¹

Tão intrigante é a questão acerca das diferentes línguas e de seu fator limitador que essa temática é encontrada até mesmo na Bíblia, suscitando a longevidade de tal discussão e identificação problemática. As línguas, mais do que linhas imaginárias, delimitam territórios, dividem povos e culturas e podem provocar o distanciamento ou a aproximação de pessoas.

Muito além da simples necessidade de se fazer compreendido e transmitir mensagens das mais ordinárias às extraordinárias, as diversas línguas e o impasse da comunicabilidade entre elas transformam a transmissão de conhecimento, informação e arte uma tarefa árdua para aquele que se aventura em uma verdadeira batalha em busca de significações, equivalências e formas que promovam a tradução com o maior êxito possível, dada ainda a discussão em torno do que seria uma tradução bem sucedida e os impactos até mesmo econômicos de suas possíveis oscilações de sentido. Como salienta Piron (2007, p. 22-23).

É extremamente difícil avaliar os custos que o multilinguismo impõe à nossa

¹Gênesis, 11:1-9, Bíblia Sagrada, trad. de João Ferreira de Almeida revista e atualizada no Brasil, 2 e. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993, cap. 11: 1-9.

sociedade. Nenhum estudo global verdadeiramente completo foi publicado sobre esse assunto, sendo que a quase totalidade dos estudos disponíveis limita-se aos custos diretos.

Para dizer a verdade, seria muito difícil ser completo, visto que os problemas linguísticos ocorrem a todo instante e são de uma grande diversidade. Quanto custou, em abril de 1992, a obrigação de retirar das livrarias, de forma catastrófica, a primeira versão do Tratado de Maastricht, cujo conteúdo diferia de uma língua para outra, para retomar o trabalho do zero e fazer reimprimir o texto? Como apreciar o custo de um erro feito por uma faxineira marroquina ou portuguesa que entendeu mal suas instruções? Quem calculará o tempo perdido no trâmite dos arquivos dos refugiados e das pessoas em busca de asilo político em razão das complicações da comunicação? O que custará à sociedade, ao final, a impossibilidade de dispensar o tratamento psicoterápico do qual necessitaria um adolescente vindo de Sarajevo, por falta de um terapeuta capaz de compreender o servo-croata? Como recensear todas as negociações internacionais entre parceiros comerciais, sobretudo de PME (Pequenas e Médias Empresas), pertencentes a países tão diversos? Que desperdícios a diversidade de línguas provoca na África, na Índia, na Nova Guiné? Como inventariar todos os encontros interculturais (é raro que um congresso internacional de médicos, de historiadores, ou de jogadores de xadrez se passe em uma só língua)? É impossível destacar todos os custos e as complicações imputáveis à diversidade linguística.

Todos esses pontos são muito delicados e suas respostas podem fomentar muitas outras discussões acerca de discriminações sociais, questões de identidade, etc. Percebe-se, portanto, quão complicado e minucioso é o trabalho do tradutor que, ao se dedicar à sua atividade, automaticamente expõe seu trabalho a uma vasta gama de críticas e julgamentos.

Tratando-se especificamente do campo musical, o nível de dificuldade imbricado na tradução é altamente elevado e envolve, além dos obstáculos que as variações entre as línguas impõem, a sonoridade, o ritmo e a melodia, incumbindo o tradutor da função de um versionista de liberdade cada vez mais restrita de acordo com o objetivo de manter o sentido adequado à melodia para a qual foi composto em outra língua.

Tomando por base o papel desafiador e intenso de um versionista musical, na busca por uma adequação em conjunto com a manutenção de uma obra original, analisaremos uma amostra desse trabalho de modo a identificar as características técnicas utilizadas pelo profissional, traçando um contraste entre a língua da obra original, o inglês, e sua versão brasileira.

Dado o grande sucesso dos musicais da Broadway e, conseqüentemente, o de suas montagens no Brasil, atraindo um grande público e transformando esse gênero teatral já tão difundido no país em seu passado com um grande foco artístico e popular, o material escolhido

para esta análise foi o conjunto de músicas de *Chicago*, o musical originalmente produzido nos Estados Unidos, com estreia em 1975 e até hoje em cartaz e, no Brasil, reproduzido em 2004.

No Capítulo 1, um panorama do teatro brasileiro e sua evolução histórica serão apresentados com a finalidade de situar o leitor, seguidos dos procedimentos técnicos tradutórios, no Capítulo 2, nos quais se baseia a análise do *corpus* escolhido. No Capítulo 3 é apresentado um histórico geral da peça contendo suas principais informações e características, tanto da versão original quanto da adaptação. A análise, a fim de que se entenda do que se trata a mesma, por qual razão seus personagens se comunicam da forma expressa nas canções e se tal linguagem original é mantida com sucesso em suas versões brasileiras e através de quais recursos tal manutenção ocorre, deverá finalmente ser encontrada no Capítulo 4.

O *corpus* utilizado para análise está disposto nos anexos, composto por 16 músicas em versões originais e traduzidas, ambas retiradas dos sites oficiais dos espetáculos.

Capítulo 1 – O teatro brasileiro e os musicais

Uma peça teatral não é formada somente pela composição de elenco, figurino, roteiro, falas, sequência de cenas, cenário, etc. A plateia também compõe uma parcela significativa do espetáculo e, aliada àquele espaço e ao que ocorre naquele momento, torna a peça algo único, vivido em um único instante e que nunca se repetirá da mesma forma.

O Teatro é uma manifestação artística que integra à representação a dança, o canto, a moda, contando com a assistência de muitos profissionais de inúmeras áreas e funções, tanto técnicas quanto artísticas, atuando com a sincronia de uma orquestra.

Com uma tradição reconhecida, a despeito de forte influência estrangeira, e hoje ora fazendo uso de tecnologias avançadas ora se baseando em um modelo mais tradicional focado no roteiro e nas encenações. Buscando atrair o público, o teatro musical discute temas cômicos, dramáticos, polêmicos, às vezes inusitados, os espetáculos teatrais passaram por uma grande evolução desde suas primeiras manifestações em território nacional.

1.1. Breve histórico do teatro brasileiro

A cultura brasileira é arraigada de religiosidade, dada a forte base cristã que fundamentou as relações e tradições nacionais. Não é surpresa, portanto, notar como o teatro brasileiro teve seu berço também da religião.

Segundo Prado (1999, p. 19-20),

O teatro brasileiro nasceu à sombra da religião católica. A primeira pessoa a escrever peças com certa regularidade na terra que a princípio se chamou de Santa Cruz foi, apropriadamente, um santo – ou quase. E se oito dos seus textos dramáticos chegaram aos dias atuais deve-se exatamente a isto, ao fato de terem sido enviados sob forma manuscrita a Roma, para instruir o processo de beatificação do seu autor. O padre jesuíta José de Anchieta (1534-1597), quando as escreveu nos três últimos decênios do século XVI, em versos de ritmo popular, não tinha em vista a arte teatral. Servia-se desta, sem se importar muito com a sua natureza, para compor o que se poderia qualificar de sermões dramatizados. Não demonstrava preocupação com a unidade artística da peça, nem sequer com as mais elementares, como a da língua.

Dessa forma, o teatro nascia com a finalidade educativa religiosa, claramente não

dedicada à produção artística, mas à domesticação cristã. Muitas das características fundamentais de uma peça e mesmo pontos principais de estrutura e coerência eram ignorados nessas peças. Até mesmo questões básicas eram desconsideradas, podendo uma cena conter mais de uma língua em sua sequência.

Já nesse momento, no qual o teatro ainda não era visto com formalidade, mas apenas como um meio, uma técnica aplicada a fim de culminar em um resultado desejado, a música e a dança já eram presentes, uma vez que eram parte fundamental da cultura indígena. Por serem uma forma de comunicação e expressão típica, transmitiam valores, lições e mensagens muitas vezes com maior êxito do que através de discursos desconexos e até mesmo reproduzidos em uma língua não compreensível ao público. Assim, a combinação de instrumentos trouxe ao teatro catequético um incremento fundamental e que, com o passar dos séculos, seria reaproveitado e evoluiria, dando ao teatro as formas que apresenta hoje.

Por volta de 1705, o texto teatral passa a ganhar maior formalidade e seus primeiros registros começam a surgir. No entanto, tal atividade, assim como a própria formalização do teatro e suas peças, ainda ocorre de maneira muito discreta, primeiramente despontando na região Nordeste, uma vez que a sede do Vice-Reinado se localizava na Bahia, sendo, gradualmente, levado ao Rio de Janeiro, em função do desenvolvimento econômico da região.

Surgem, então, os primeiros indícios do teatro se desprendendo de sua finalidade especificamente religiosa e educativa, e sendo tomado por grupos que remontavam peças francesas. Agora as peças não mais tinham lugar nas igrejas, mas em espaços conhecidos como Casas de Ópera. Com esse novo evento no final do século XVIII, sustentava-se um visível desejo de fugir do teatro produzido por amadores e afirmar o movimento teatral como uma manifestação artística promovida por profissionais.

No Rio de Janeiro, por volta de 1859, as atenções passam a se voltar para os musicais, graças a um gênero teatral irreverente como as operetas, revistas de ano, farsas e óperas bufas as quais se tornaram grandes eventos na cidade. Para aqueles que viam o teatro através de um olhar elitizado, essa nova vertente teatral representava um retrocesso dessa arte e o empobrecimento do texto teatral.

Mobilizou a opinião pública: apresenta um teatro de trocadilhos obscenos, cancons, mulheres seminuas, corrompeu os costumes e atçou a imoralidade; determinou a decadência da arte dramática, e a depravação do gosto (Joaquim

Manuel de Macedo); a perdição de muito homem respeitável e o atrativo constante da boêmia noturna. (LIMA, 1999, p. 13)

No entanto, para outros como Prado (1999), representou uma grande ampliação das dimensões culturais. A opereta-bufa, por exemplo, baseava-se na mitologia clássica e na própria ópera. Da mesma forma, a comédia em um ato valia-se do canto e da dança, embora ainda não como recurso estrutural da narrativa da peça.

Um tipo de peça que retratava o Brasil, contudo, subiu ao palco com frequência, mesmo nos anos mais adversos à dramaturgia nacional: a comédia em um ato. É que as representações duravam horas, oferecendo ao público, além de um drama (ou melodrama) completo, uma ou duas pecinhas cômicas, se possível recheadas com números de canto e dança.

A prática do *entremez*, como complemento de espetáculo, chegara ao Rio de Janeiro trazida pelos artistas portugueses que aportaram aqui em 1829. (p. 56)

Contudo, até meados do século XIX, raríssimas eram as peças de assunto nacional. Foi então que o teatro musicado em uma nova configuração ganhou força: o teatro de revista. Burletas, sainetes, fantasias e operetas, nas décadas de 20 a 30, eram espetáculos de grande popularidade, destacando-se, desde o fim da década de 1850, até o início dos anos 1960. O teatro de revista – uma ideia trazida da França e aqui adaptada – com doses de bom humor, sátira política, além da música e mulheres bonitas, elementos os quais compunham esse gênero teatral praticado por autores de primeira linha, constituindo-se na forma mais rica e rentável de teatro comercial: “É a classificação que se dá a certo gênero de peça, em que o autor critica os costumes de um país ou de uma localidade, ou então faz passar à vista do espectador todos os principais acontecimentos do ano findo” (BASTOS, 1908-1999, p. 128).

Não havia um enredo específico no teatro de revista. A unidade da peça era garantida pelo *compère*, personagem incumbido de unir os diferentes quadros que compunham o espetáculo (cômicos, de canto e dança ou ainda as três coisas juntas). Diferente da opereta, a música era fragmentada e, assim como os quadros da peça, não possuíam uma unidade específica. Segundo Prado (1999, p. 103), “um maestro de atuação local dirigia a pequena orquestra e se responsabilizava pelo arranjo musical que, além de contar com a inspiração própria, podia recorrer livremente ao estoque de música ligeira armazenado durante anos na Europa”. O personagem se encontra com vários acontecimentos ou até mesmo com uma circunstância

personificada, como a criminalidade, por exemplo. Essa flexibilidade do tempo e do espaço, permeados de personagens alegóricos e épicos, permitia ao produtor uma incrível liberdade de criação, o que garantia um belo resultado, composto por mudanças feitas no palco, cenários diversos e figurinos extremamente elaborados.

Além do esplendor não apenas musical e visual, os quais encantavam a plateia, o teatro de revista tinha como diferencial levar aos palcos um cenário político real e fazer seus espectadores e a sociedade de maneira geral se reconhecer nas peças.

1.2. O Teatro Musicado

Assim como a evolução do teatro nacional, o teatro musicado é resultado de uma forte influência estrangeira. No Brasil, passou a ser adaptado de acordo com inúmeras variáveis, entre elas e, uma das mais determinantes, a cultura regional. Por se tratar de um país de dimensões tão grandes, as variáveis de cada região têm traços marcantes e específicos.

Olhando para o cenário atual dos musicais, especialmente no eixo Rio de Janeiro – São Paulo, nota-se como a música há muitos anos traz um significado especial e decisivo para os espetáculos, ampliando sentidos daquilo que é representado e também daquilo que é cantado.

A estética do musical dá abertura para o que é genuinamente mentiroso na arte. As relações, os diálogos, são todos permeados por um tipo de interpretação que não traz ilusão alguma sobre a veracidade das cenas. A mentira é tão assumida que, através dela, é possível dizer verdades até mesmo dolorosas. A representação é assim o ponto forte dos musicais que, diferentemente de muitos outros gêneros teatrais, não tenta a aproximação com a realidade, mas sim o total contraste.

A combinação teatro e música já é por si algo cativante, além da atmosfera envolvente criada pela música usada ora para contar a história, ora para apenas dar ritmo ao enredo. Outros ingredientes são adicionados, tornando esse espetáculo ainda mais envolvente e chamativo: efeitos visuais, figurinos e cenários móveis preparados para acompanhar a mobilidade da peça ditada pela música, promovendo uma sensação de “movimento” constante. E além da beleza do espetáculo, o teatro musicado promove também o enriquecimento musical e poético cultural brasileiro, por exigir tamanho cuidado na produção de arranjos, músicas, letras e versões, sendo a adaptação de peças e musicais estrangeiros um grande diferencial do teatro brasileiro,

especialmente em se tratando dos musicais da Broadway.

Por certo período, os musicais brasileiros foram “esquecidos”, “abandonados” no mercado cultural. Uma possível razão pode ser a situação política pela qual o país passou em seus momentos de ditadura, tendo no teatro um núcleo de resistência e de tratamento de assuntos proibidos, pesados. Com a volta do liberalismo, tanto de expressão quanto econômico, os musicais tiveram uma retomada e voltaram a fazer sucesso.

Atraindo grande público e sendo sempre muito bem recebido pela crítica, os musicais têm evoluído ao longo do tempo, trazendo de fora recursos, ideias e enredos, mas também encantando seus espectadores com o que há de mais genuinamente brasileiro.

Capítulo 2 – A tradução

A tradução é definida, de acordo com Heloísa Barbosa (2004, p. 11), como uma “atividade humana realizada através de estratégias mentais empregadas na tarefa de transferir significados de um código linguístico para outro”. A ênfase nas “estratégias mentais”, contudo, reduz a tarefa do tradutor ao transporte de significados, o que nos leva a buscar fundamentos teóricos que permitam ir além desse horizonte.

Roman Jakobson (2005) indica outras variáveis que precisam ser consideradas no ato de traduzir, e afirma que as palavras são signos que trazem arraigados a significação daquilo que representam. Desta forma, é possível reconhecer o que uma palavra significa através de sua simbologia (signo) sem necessariamente ter tido contato ou conhecido o objeto simbolizado no mundo real. De acordo com Jakobson ([1959] 2005), é justamente por a linguagem passar através deste fio condutor – o signo, que ela é de essência semiótica, e pode promover sua compreensão e não simplesmente ligar-se de maneira imediata àquilo que a palavra representa.

Sendo assim, Pierce (1946 *apud* Jakobson, 2005) define a tradução justamente como um sistema de trocas de signos, no qual estes são substituídos por outros capazes de expressar sua significância de uma forma mais abrangente de acordo com inúmeras variáveis, dividindo-se, assim, em três principais esferas:

✓ Tradução Intralingual – representada pela tradução entre signos da mesma língua, e definida por Laranjeira (2003, p. 17) como o que ocorre “quando a substituição dos signos linguísticos se faz por outros signos do mesmo código linguístico”.

✓ Tradução Interlingual – é a tradução entre línguas diferentes na qual, quase sempre, não se encontra uma similaridade direta entre os signos de cada língua, sendo essa modalidade de tradução uma interpretação daquilo que o signo da língua original representa na língua de tradução.

✓ Tradução intersemiótica – consiste na transfiguração de signos verbais através de outros meios de simbolização, como um texto em prosa que é transferido para uma linguagem de histórias em quadrinhos, por exemplo.

No entanto, são intensas as discussões nesse âmbito, e se dividem em perspectivas diversas que vão desde questionar a possibilidade de haver ou não tradução aos debates acerca da

oposição entre a tradução literária – que se preocupa mais com a forma, com a manutenção das equivalências verbais e dos elementos poéticos do que com as significações – e a técnica, podendo chegar ao extremo de, movida pela pretensão de manter as similaridades das palavras usadas uma a uma e não o conteúdo, resultar em uma tradução final confusa. Esses embates são os grandes protagonistas dos estudos sobre tradução, que ganharam muito mais espaço após o fim da Segunda Guerra Mundial, quando inúmeros movimentos e organizações passaram a se formar com a finalidade de discutir medidas pacificadoras. A tradução, nesse ponto, era de extrema importância, já que demandavam o encontro de pessoas de inúmeras nacionalidades. Como observa Barbosa (2004), essa alteração no quadro político impulsionou a tradução como foco de interesse e estudo de diversos profissionais.

2.1. A tradução no Brasil

É difícil ser preciso acerca da história da tradução no Brasil, precisamente pela escassez de referências a essa atividade. Segundo Paes (1990, p.11-14), havia ainda a dificuldade em se conseguir promover no país atividades que envolvessem a comunicação como, por exemplo, a autorização tardia para a instalação de prelos, a qual apenas ocorreu após a chegada da família real, fundando-se assim, a Imprensa Régia.

Contudo, muitos anos depois, tendo ainda a tradução como um campo obscuro na comunicação brasileira, já havia nomes que se destacavam imensamente nessa área, como é o caso de Monteiro Lobato, produzindo com muita rapidez, obras de grande peso da literatura estrangeira e, como mostra Paes (p. 27), abrindo as portas a inúmeros autores altamente conhecidos os quais também desenvolveram o ofício da tradução no Brasil. Para o autor, mesmo observando-se uma lenta evolução desde o início de seus mais tímidos registros até a atualidade, o campo da tradução apresenta um grande salto, e hoje, com o surgimento de cursos universitários e especializações voltadas para essa profissão, torna mais visível e, ainda que não de maneira ideal, reconhecido o trabalho do tradutor.

2.2. Procedimentos técnicos de tradução

Ainda em seus primórdios, convencionalmente, a técnica aplicada para a tradução era pautada na literalidade, sempre respeitando o idioma de partida. No entanto, essa escolha pode

causar problemas como a impossibilidade de compreensão do texto da língua final ou até mesmo o afastamento exacerbado dos textos em língua original da tradução. Assim, já nesse período havia questionamentos acerca dessa escolha. De acordo com Barbosa (2004), é nesse momento que as técnicas de tradução começam a ser exploradas teoricamente. Para evitar as divergências entre autores, terminologias, funções e ocorrências, que dificultavam o estudo e a prática tradutória, Barbosa propõe, de maneira recharacterizada e recategorizada, os seguintes procedimentos:

2.2.1 Tradução palavra por palavra

Trata o texto de tradução como um reflexo inversamente proporcional ao texto de origem. Dessa maneira, um texto de tradução novamente transferido à língua original deveria resultar exatamente em seu texto de origem (mas a verdade é que não resulta).

<i>She</i>	<i>sang</i>	<i>that</i>	<i>song.</i>
↓	↓	↓	↓
<i>Ela</i>	<i>cantou</i>	<i>aquela</i>	<i>canção.</i>

A aplicação dessa técnica se apresenta com frequência inviável, ainda mais se considerarmos o caso da tradução de canções, com métrica, ritmos e rimas.

2.2.2 Tradução literal

É a prática tradutória mais recorrente e, muito embora seja alvo de inúmeras críticas, especialmente de linguistas (uma vez que dá lugar a problemas de compreensão, por exemplo), é preciso pensá-la como uma técnica importante e muitas vezes indispensável, dada a finalidade de tradução. Newmark (1988 *apud* Barbosa, 2004) chega até a sugerir que essa técnica seja utilizada sempre que possível. A técnica é definida por Aubert (1987 *apud* Barbosa, 2004) como apresentando uma rígida similaridade semântica, tendo alterados seus aspectos morfossintáticos, como é possível notar abaixo:

<i>It</i>	<i>has</i>	<i>been</i>	<i>said.</i>
↓	↓	↓	↓
∅	<i>Tem</i>	<i>sido</i>	<i>dito.</i>

2.2.3 Transposição

Na maior parte dos casos deve-se a uma questão estilística e de valoração das escolhas textuais, e deflagra a alteração das categorias gramaticais que, em boa parte, não são mandatórias, como se nota abaixo:

The letter was ~~mistakenly~~ sent. —————> advérbio
A carta foi enviada ~~por engano~~. —————> adjunto adverbial
She answered the phone ~~quickly~~. —————> advérbio
~~Apressada~~, ela atendeu ao telefone. —————> substantivo

2.2.4 Modulação

Também pode ocorrer por uma escolha do tradutor, muito embora, em certos casos, com a finalidade de manter o sentido e permitir ao leitor do texto de tradução a mesma compreensão que se pode supor que teve o leitor do texto de origem. Essa técnica consiste na alteração de perspectivas com a finalidade de produzir um efeito similar ao produzido pela língua de partida.

She lives far from here.
Ela mora longe daqui. —————> tradução literal
Ela não mora perto daqui. —————> modulação

Don't give that look. —————> Não faça essa cara.
That's a lifetime opportunity. —————> Esta é uma oportunidade única.

2.2.5 Equivalência

Busca produzir o mesmo efeito de sentido tanto no texto de origem quanto no texto de tradução e aplica-se principalmente no caso de provérbios, expressões já convencionadas na língua e que, ao serem traduzidas literalmente, perdem completamente o sentido.

Here you are. —————> Aqui está.
You're welcome. —————> De nada.
It is raining cats and dogs. —————> Está chovendo canivete.

Segundo Paes (1990, p. 51), a não utilização desse recurso pode resultar em um forte

empobrecimento do texto, “*um pecado*” de impedir que o leitor contemple a formação de sentido através de um recurso idiomático, metafórico ou mesmo proverbial, o qual expressa muito por sua representatividade figurativa e também pela sua força popular.

2.2.6 Omissão x Explicitação

A omissão se dá quando um termo na língua de origem, ao ser transferido para a língua de tradução, provoca um efeito de redundância, sendo possível, portanto, sua retirada do texto. Já a explicitação é o caso inverso: acontece quando a língua de origem não necessita de um elemento explícito para se referir a um objeto, enquanto na língua de tradução esse uso é imprescindível para o esclarecimento do que ou de quem está se falando.

2.2.7 Compensação

Utilizada quando o ponto em texto de origem faz uso de um recurso estilístico não aplicável, ou ao menos não aplicável no mesmo ponto no texto de tradução. A intenção dessa compensação é promover um equilíbrio entre as perdas e ganhos que o texto pode sofrer ao passar pelo processo de tradução.

2.2.8 Reconstrução de períodos

Mais uma vez em decorrência das diferentes formas de composição textuais recorrentes em cada língua, uma adequação entre elas no momento da tradução deve ocorrer. No caso da reconstrução de períodos, deve haver uma reorganização a fim de tornar o texto aceitável e facilmente legível por um leitor da língua de tradução.

Um exemplo básico de ocorrência do uso dessa técnica é um texto de origem em inglês sendo traduzido para a língua portuguesa. Enquanto aquele possui períodos com menos orações, este já apresenta comumente uma complexidade estrutural maior de seus períodos. Assim sendo, manter a estrutura do inglês no texto em português provocaria um instantâneo estranhamento em seu leitor, posto que o texto se apresentaria muito quebrado, com demasiadas pausas. O processo inverso também pode provocar estranhamento.

2.2.9 Melhorias

De acordo com definição de Newmark (1981, q.v. 2.1.5, p. 55, 1988 *apud* Barbosa, 2004), as melhorias consistiriam no papel do tradutor enquanto avaliador e revisor ativo do texto, apagando e corrigindo possíveis erros ou inconsistências no texto de origem ao transferi-lo para o texto de tradução, considerando a finalidade, a estilística adotada e outras possíveis características do texto que influenciem na avaliação do texto e seus elementos como bem estruturados.

2.2.10 Transferência

Conforme defendido por Newmark (1988:81-82 *apud* Barbosa, 2004:71), a transferência é a presença de elementos do texto de origem no texto de tradução, podendo tomar diversas formas, a saber: *o estrangeirismo* (cópia de um termo ou expressão presente na língua original); a *transliteração* (mudança de alfabeto); a *aclimatação* (copia o termo mas modifica-o para que possa funcionar no texto de chegada – é o caso, por exemplo de “deletar”, que já está dicionarizado); a *transferência com explicação* (quando o puro uso do estrangeirismo não é suficiente para garantir a compreensão do elemento expresso).

2.2.11 Explicação

Conforme argumentado por Nida (1964 *apud* Barbosa, 2004), o estrangeirismo pode ser evitado e substituído pela explicação, especialmente em casos nos quais a rápida compreensão do texto é importante para garantir o efeito desejado, como quando se tratando de textos orais, por exemplo. Nesse caso, dá-se o *decalque* (tradução efetiva de um elemento da língua de origem para a língua de tradução, podendo se tratar de tipos frasais ou mesmo de siglas e nomes de instituições) ou a *adaptação* (transformação de elementos do texto de origem a fim de aproximá-los à realidade do leitor do texto de tradução – é o caso de um informativo com dicas de saúde que só fazem sentido se adaptadas à cultura de foco do texto traduzido).

2.3 Divergências sobre a tradução

As divergências acerca da tradução não se restringem apenas às terminologias, técnicas ou mesmo definições do que é traduzir. Elas vão mais longe e desembocam em uma discussão dura sobre sua própria legitimidade e significância.

Segundo Britto (2006, p. 239), as traduções

não possuem significados estáveis que correspondam a intenções que seus autores tivessem em mente ao escrevê-los (se é que os autores têm controle total sobre suas intenções); só temos acesso a nossas próprias leituras dos textos. Assim, quando dizemos que uma dada tradução é fiel ao original, estamos dizendo apenas que nossa leitura dessa tradução é fiel à nossa leitura do original; nada podemos afirmar sobre os textos em si. Entende-se, pois, que não haja consenso absoluto a respeito dos méritos relativos de duas traduções de um dado texto; se achamos a tradução de um texto feita por A melhor que a feita por B, isso ocorre apenas porque nossa leitura do original se assemelha mais à do tradutor A do que a de B; e nada mais há a se dizer.

De acordo com Mounin (1975 *apud* Paes, 1990, p. 34), a viabilidade da tradução seria uma ilusão, pois cada língua se compõe de recursos, formas de implementação de sentido e maneiras pelas quais se expõem uma lógica as quais não podem ser apreendidas em outro idioma a não ser o de sua produção original. Tal perspectiva é muito criticada por inúmeros estudiosos, especialmente tradutores, os quais encontram nessa tese uma negação de seu esforço e desconsideração de seu ofício e resultados por eles obtidos. E esse embate tão contrastante de opiniões não se resume a discussões superficiais, como pode parecer nesta exposição, mas vão muito além, como Jakobson (1969, p. 29), por exemplo, aprofunda, ao afirmar que

Toda experiência cognitiva pode ser traduzida e classificada em qualquer língua existente. Onde houver uma deficiência, a terminologia poderá ser modificada por empréstimos, calcos, neologismos, transferências semânticas e, finalmente, por circunlóquios. É desta forma que, na recente língua literária dos Chunkchees do nordeste da Sibéria, "parafuso" é expresso por "prego giratório", "a" por "ferro duro", "estanho" por "ferro delgado", "giz" por "sabão de escrever", "relógio" (de bolso) por "coração martelador". Mesmo circunlocuções aparentemente contraditórias, como *èlektriceskajakonka* ("veículo a cavalo elétrico"), o primeiro nome russo do bonde sem cavalos, ou *jenaparaqot* ("vapor voador"), o nome *koryak* do aeroplano, designam simplesmente o análogo elétrico do bonde a cavalos e o análogo voador do barco a vapor, e não estorvam a comunicação, do mesmo modo que não há perturbação ou "ruído" semântico no duplo oxímoro: *coldbeef-and-pork hot dog* ("cachorro-quente frio de carne de vaca e de porco").

Tratando-se da tradução de poesia, essa discussão se torna ainda mais prolixa. Nessa modalidade literária, as construções linguísticas são com mais clareza importantes e decisivas na produção de sentido. O trabalho do tradutor não se baseia apenas na atividade de transpor a barreira da língua com o intuito de permitir que o leitor compreenda o que está sendo dito, mas a forma como está sendo dito através de recursos diferentes na busca de aproximá-los em seu resultado final. Conforme explica Auden (1986 *apud* Paes, 1990, p. 36), há elementos que podem ser transpostos em outras línguas, como comparações, metáforas. No entanto, elementos invariavelmente relacionados aos sons e ritmos seriam, por sua vez, impossíveis de serem traduzidos.

Independente do ponto de vista defendido em relação à possibilidade de transmitir a essência de uma obra poética, fica claro que o trabalho do tradutor não se resume à simples transformação de vocabulários, haja vista que o tradutor deve agir como um artesão cuja matéria-prima são as línguas na sua forma mais abrangente.

2.4 Música e Poesia: similaridades e traduzibilidade

A linguagem enquanto instrumento de comunicação é suportada pelos pilares da fonologia, a qual permite ao locutor reunir “sons” restringindo-os a uma mensagem de acordo com sua intenção; a sintaxe, agregando componentes de uma determinada língua através da qual se permite identificar se a mensagem é ou não possível; a semântica, a qual atribui sentido a tal discurso.

O discurso verbal pode apresentar tais características formais, no entanto, para a música e a poesia, não há um equivalente. A melodia, o ritmo e o estilo configuram tais linguagens como únicas. Tanto na música quanto na poesia, diversas vezes o significado maior obtido pelo autor/compositor vai depender não apenas do que se diz, mas da afinidade de sons propostos e relacionados entre si.

De acordo com Ezra Pound (1991 *apud* Rennó, 2003, p. 49), “a poesia seria uma arte mais próxima da música – e até da pintura e da escultura – do que da literatura propriamente dita, tal a diferença substancial, de natureza estrutural, existente entre ela e a prosa”.

Rennó (2003) ainda cita o francês Paul Valéry, ressaltando a relação íntima existente

entre a música e a poesia e suas similaridades, estando, entre elas, a sonoridade e o ritmo. Ainda que ambas possam ser classificadas como partes de linguagens de natureza tão diversa (uma verbal e outra sonora), segundo o autor, tal aproximação remonta às suas origens, tendo em vista que, na Antiguidade, as poesias eram cantadas e, conforme sua evolução, na Alta Idade Média, as poesias trovadorescas ainda acompanhavam essa musicalidade.

A música popular – ou talvez seja mais exato dizer “a canção popular” –, que ganhou imensa difusão no século XX, tornando-se uma expressão do espírito dos tempos modernos, e que continua florescendo com grande esplendor nos Estados Unidos e no Brasil, vem realizando, por sua vez, em seus momentos culminantes, uma espécie de retomada, no plano da produção artística de consumo, da arte poética erudita dos trovadores medievais. Destes, já se disse que os maiores songwriters dos últimos cem anos podem ser vistos como continuadores ou sucessores. (p. 53)

Dessa forma, Rennó afirma que por vezes a música pode atingir níveis tão sofisticados de composição e estrutura que não é possível não reconhecer em tal obra as propriedades poéticas ali presentes. Assim sendo, seu trabalho como versionista consiste não apenas em traduzir o sentido do que é cantado, mas em promover o acompanhamento do estilo e da forma da obra original.

2.4.1. Versões musicais e o desafio da tradução

A produção de versões musicais de obras estrangeiras não é uma prática nova. Ela se dá há muitos anos em nossa cultura, como se pode notar na década de 1940, por exemplo, nas centenas de versões criadas por Haroldo Barbosa para o rádio; na década de 1960, com o advento da Jovem Guarda e sua onda de versões especialmente inspiradas no rock norte-americano, ou até mesmo nas produções de Gilberto Gil (Não chores mais, versão de *No woman, no cry* de Bob Marley), Rita Lee (Minha vida, versão de *In my life* dos Beatles), Zé Ramalho (Bate bate bate na porta do céu, versão de *Knocking on heaven's door* de Bob Dylan), O Rappa (Hey Joe, versão de *Hey Joe* de Jimmy Hendrix), Elis Regina (Fascinação, versão de *Fascination* de Nat King Cole) entre outros.²

Dada a complexidade da produção musical, é possível visualizar a dificuldade em

² Cf. CLAUDIO, I. “A onda das versões”. In: **Revista Isto É**. Isto É Cultura. Sessão Música. Edição 2076, publicada em 26/08/2009, p.106.

reproduzi-la em outra língua. A produção de versões não se baseia somente na atividade de transmitir em outra língua o significado do que se canta, mas em recriar a canção em sua totalidade, respeitando ritmo, estilo, métricas.

Muitas vezes, dados os recursos linguísticos de cada língua, a reprodução de uma canção em dado idioma se torna ainda mais difícil. Muitas vezes o sentido original ou recursos de ênfase e solidificação de sentidos podem ser abandonados. Tudo depende do que se objetiva com a produção.

Tendo em vista as similaridades entre a música e a poesia, é preciso considerar que o modo de significar impresso em obras dessa natureza transcende os recursos de uma obra literária, por exemplo, e se compõe de elementos semióticos.

A respeito da tradução poética, de acordo com Laranjeira (2003, p. 81),

Como o poema sempre nos diz uma coisa e significa outra, a sua marca identificadora está nessa maneira oblíqua de gerar o seu próprio sentido, e é isso que o tradutor jamais pode perder de vista na sua atividade. Mas, como essa atividade principia por uma leitura, é necessário que se levem em conta aqueles fatos observáveis pela obliquidade semântica da realidade ou mimese pela presença de agramaticalidades, podendo chegar ao extremo da anulação total da representação, ou seja, ao não-sentido.

Nota-se, portanto, quão delicada é a atividade do tradutor, tanto aquele que reproduz a produção poética quanto a musical. Chega-se ao ponto de suprimir o sentido da obra se não visualizado em sua totalidade, ao atentar-se apenas para detalhes específicos ou recursos utilizados na busca por equivalências.

Capítulo 3 – *Chicago*, o musical

Chicago é um musical baseado em uma peça de mesmo nome escrita pela jornalista Maurine Dallas Watkins (1926)³ a respeito de duas criminosas. Ambas foram acusadas de assassinato e figuraram nas páginas policiais da época, no entanto, suas figuras se popularizaram de tal forma ao longo da cobertura de seus julgamentos que acabaram se tornando celebridades, mobilizando opinião e curiosidade públicas. O musical satiriza essa “celebrização”, além da corrupção encontrada nos trâmites da justiça criminal, traçando um paralelo entre o *show-business*, a justiça, os desejos estimulados pela sociedade contemporânea e seus modelos. Além disso, é permeado de atos e números musicais os quais remetem diretamente a apresentações de *vaudeville* e fazem menção a artistas que atuaram nesse gênero teatral através de personagens inspirados.

A estreia de *Chicago* ocorreu no ano de 1975⁴ e recebeu muitas críticas negativas, sendo acusada de deixar o público desconfortável frente a uma obra cínica e subversiva que se valeria de mitos para atacar a cultura de celebridades norte-americanas. No entanto, a peça se tornou um grande sucesso da Broadway, ocupando a 4ª posição entre os musicais de maior tempo em cartaz (perdendo apenas para “O Fantasma da Ópera”, “Cats” e “Os Miseráveis”), além de ter recebido várias premiações como o *Tony Award for Best Revival* e o *Tony Award for Best Choreography*.

O musical foi escrito por John Kander e as letras compostas por Fred Ebb sob a direção de Bob Fosse. O espetáculo fez tamanho sucesso que acabou sendo adaptado em 2002 para o cinema, contando em seu elenco com Catherine Zeta-Jones, Renée Zellweger, John Reilly, Queen Latifah e Richard Gere, além da surpreendente participação especial de Chita Rivera, a atriz que deu vida à personagem Velma Kelly na montagem original da peça na Broadway.

O filme garantiu várias indicações a prêmios cinematográficos concorridos e muitas premiações:

- Oscar de Melhor Atriz Coadjuvante 2003 para Catherine Zeta-Jones
- Oscar de Melhor Filme 2003
- Oscar de Melhor Direção de Arte 2003

³ Cf. “Waiting 80 Years, Diva Takes a bow” de Alison Leigh Cowan, publicado em The New York Times. Disponível em http://theater.nytimes.com/2009/12/02/theater/02watkins.html?pagewanted=all&_r=0 Acesso em 04/09/2012.

⁴ Disponível em <http://www.chicagothemusical.com/> Acesso em 04/09/2012.

- Oscar de Melhor Figurado 2003
- Oscar de Melhor Edição 2003
- Oscar de Melhor Mixagem de Som 2003
- Globo de Ouro de Melhor Filme 2003
- Globo de Ouro de Melhor Atriz de Musical em 2003 para Renée Zellweger
- Globo de Ouro de Melhor Ator de Musical em 2003 para Richard Gere

Por essas razões, o espetáculo teve grande alcance de público e ultrapassou suas antigas marcas em termos de popularidade, sendo seguido de adaptações internacionais como a feita no Brasil em 2004; no Japão, em 2008, e no Peru em 2012.

3.1 Enredo⁵

A história se passa em meados da década de 1920, em Illinois, Chicago. Roxie Hart, uma mulher casada, mata seu amante quando este põe fim à relação.

Na cadeia de *Cook County Jail*, Roxie conhece, entre outras autoras de assassinatos, a vedete Velma Kelly. Ambas são defendidas pelo corrupto advogado Billy Flynn, que abusa da prática de tornar suas clientes celebridades com a ajuda da imprensa a qual se enriquece e cresce à custa do “show” proporcionado por essas mulheres. Em contrapartida, humaniza e, principalmente, vitimiza as assassinas, que passam a contar com a pressão da opinião pública para serem absolvidas em seus julgamentos.

Enquanto Billy Flynn, por meios escusos, cuida dos casos de suas clientes sempre tirando o máximo de vantagem possível, estas sonham com a perpetuação da fama que vivem e disputam passionadamente o posto de maior visibilidade na mídia, até mesmo forjando uma gravidez. No entanto, como qualquer celebridade instantânea, a fama por elas conquistada dura muito pouco.

Além das personagens principais, outros personagens marcantes fazem parte da peça: Amos, o inocente e facilmente enganado marido de Roxie, que passa grande parte da peça tentando ser notado; Matron “Mama” Morton, a corrupta carcereira do presídio para onde Velma e Roxie são levadas, e Mary Sunshine, repórter que acompanha de perto cada novidade dos casos.

⁵As informações sobre o enredo estão disponíveis no site oficial da peça. Disponível em <http://www.chicagothemusical.com>. Acesso em 04/09/2012.

3.2. A adaptação brasileira

O espetáculo *Chicago* estreou sua versão em palcos brasileiros em 2004⁶, contando com um grande número de atores, cantores e bailarinos, além de vários profissionais técnicos. Entre os artistas selecionados, ocupando os papéis principais figuraram Danielle Winitz, Daniel Boaventura, Adriana Garambone e Selma Reis.

A adaptação respeitou a mesma organização de atos e números musicais da peça original por se tratar de uma réplica, ou seja, os direitos autorais do espetáculo não foram adquiridos, não se concedendo assim liberdade criativa para possíveis mudanças de enredo ou organização.

Por possuir uma natureza musical tão forte, não apenas pelo estilo teatral de musical conceitual – show que conta sua história através da música, diferentemente de usar as canções apenas para conduzir o espetáculo dando fusão aos atos –, mas também pela própria história que conta e seus personagens essencialmente musicais, possíveis efeitos especiais foram evitados. *Chicago* é uma peça de vanguarda, com seus números musicais compostos de forte teatralidade e de difícil composição e, portanto, o intuito de seus produtores foi manter essa marca.

Ao ser remontado no Brasil sob a direção de Scott Farris (responsável pela recriação da versão original de Nova York) e ter suas músicas adaptadas por Claudio Botelho, a característica de espetáculo grandioso que mantém sua roupagem conferida na Broadway foi mantida, no entanto, não há como não traçar um paralelo entre o *vaudeville* e as peças musicadas brasileiras das décadas de 20 e 30, entre elas as operetas ou o teatro de revista. Guardadas as devidas proporções, ambas possuem um caráter satírico, em muitos casos, com números independentes uns dos outros, além das tão conhecidas vedetes, o que aproxima o público por certa familiaridade.

No entanto, o principal fator que aproxima qualquer público, inclusive o brasileiro, da história original, trata-se sem dúvida dos tão conhecidos e comentados “15 minutos de fama”. A busca, muitas vezes insensata, da popularidade e da categorização de celebridade frente à mídia, “necessidade” produzida através das relações desenvolvidas ao longo do tempo entre o homem, a

⁶ Cf. FIDALGO, J. “Elenco estréia Chicago no teatro e tenta afastar 15 minutos de fama”. In: *Folha de São Paulo Online*, Caderno Ilustrada. Acesso em 03/09/2012.

vaidade e os meios de comunicação, já tão comentadas e foco de discussões há muitos anos e está cada vez mais presente, dada a evolução dos meios de comunicação em massa e do papel da internet fomentando tal advento.

Também se deve muito ao forte humor negro o teor cômico da peça. Os temas abordados são pesados: homicídios, corrupção, a vaidade extrema, aliados ao humor negro como pano de fundo para tal abordagem tornam o espetáculo risível. Razão pela qual o musical faz convergirem características do passado e do presente através de temas universais conjugados ao magnetismo dos musicais, encantando através da sincronia das danças e do riso provocado pelas músicas, junto ao fascínio da produção como um todo.

Chicago é uma peça que seduz o público do início ao fim e não apenas por seus personagens, mas também por suas músicas, que mostram abertamente os sentimentos, opiniões e sonhos de seus componentes, além de comporem, em muitos casos, os próprios diálogos. Dessa forma, adaptar as músicas originais para a língua portuguesa é um desafio de alto nível. Não apenas o ritmo, a prosódia, as rimas devem ser respeitadas a fim de manter a configuração original da peça, como o sentido do que é dito deve ser mantido para que não haja um impacto direto no próprio enredo.

3.3. Claudio Botelho, o versionista

Claudio Botelho é não apenas um versionista, mas também um dos produtores de musicais mais atuantes atualmente no país. Já montou e adaptou canções de musicais estrangeiros no Brasil de muito sucesso como “LesMisérables” (2001), “O Fantasma da Ópera” (2005), “Mamma Mia” (2010), “Miss Saigon” (2007), “Um Violinista no Telhado” (2012), entre outros.

Seu trabalho como tradutor é muito conceituado, além de sua participação como produtor geral de peças musicais ao lado de seu parceiro Charles Möeller. Juntos, ambos figuram como os principais nomes nesse tipo de produção brasileira que atualmente ganha cada vez mais espaço e atrai um público cada vez maior.

Além de tradutor, Claudio Botelho é cantor, ator, compositor e diretor. Suas primeiras versões musicais foram compostas para a peça “Oliver Twist”, uma peça amadora. Claudio Botelho sabia que não poderia utilizar as músicas originais. A preocupação, no caso, não era tanto com questões de direitos autorais, mas com o prejuízo de compreensão do público. Foi assim que

o versionista começou sua carreira nessa área, sem tanta formação prévia, mas com talentos e habilidades musicais naturais e paciência para trabalhar através do sistema de tentativa e erro, experimentando as melhores formas e recriando.

Claudio Botelho trabalhou com grandes nomes do teatro brasileiro antes de ele mesmo se tornar um desses profissionais reconhecidos como Bibi Ferreira, Ary Fontoura, Ítalo Rossi e Sérgio Britto, tendo sido também premiado por seu trabalho.

- Prêmio Mambembe pelo conjunto de seus trabalhos em 1999
- Prêmio Governo do Estado do Rio de Janeiro por seu trabalho em “Cole Porter”

2000

- Prêmio Shell pelas versões para o português do musical “Tudo é Jazz” em 2004
- Prêmio Shell Categoria Especial pela versão das músicas de “Avenida Q” em 2010

Capítulo 4 – Versões musicais de *Chicago*

Não é preciso ir muito fundo na análise do trabalho de um adaptador de versões musicais para se constatar quão delicado é seu trabalho.

O sistema de troca de signos determinado por Pierce (1946 *apud* Jakobson, 2005) ganha no contexto musical novos padrões, diferentes dos seguidos na tradução de um texto em prosa, conto, diálogo ou qualquer outro objeto de natureza desvinculada do rigor com a forma e o ritmo, como se dá na tradução poética e musical. Nesse caso, têm espaço não apenas os fatores típicos de atenção e foco dos tradutores em macro e micro estrutura como adição, transliteração, transcrição, aliteração, omissão, modulação do que é dito, mas também a maneira como tudo é dito, uma vez que música requer a manutenção de sua estrutura original com a finalidade de manter sua significação e efeitos decorrentes da forma, da combinação de sons e ritmos que dita uma significação única do que está sendo dito e, portanto, fatores pertinentes à tradução poética devem ser envolvidos na atividade do versionista: equivalência, precisão, respeito às métricas, rimas e sonoridades.

Segundo Ivan Claudio (2009), há versões musicais que se mostram tão distantes de suas versões originais que as produtoras acabam não aprovando seu lançamento. Isso deflagra uma preocupação demasiada com a forma, a estrutura e a sonoridade em diferente proporção do cuidado com o conteúdo e com os signos utilizados na criação da versão. Tal atitude é condenada por Carlos Rennó (*apud* Claudio 2009, p. 106) – versionista consagrado por seu trabalho minucioso com as canções de Cole Porter – ao dizer que “Se for para fazer letra diferente do original, chamo um parceiro e faço outra canção”.

É exatamente essa visão que Claudio Botelho precisa adotar ao realizar seu trabalho adaptando as canções de *Chicago* para o teatro brasileiro. Além de manter estrutura e significância caminhando juntos, é preciso manter-se fiel a escolhas lexicais que não transmitam a sensação de um “corpo estranho” na música, como se letra e melodia tivessem sido forçadamente combinadas. A impressão de que tais combinações musicais foram feitas genuinamente deve ser mantida aos ouvidos da plateia.

A tradução interlingual das canções deveria ainda manter a caracterização da história

que dita o enredo, as relações entre os personagens e suas características marcantes. Assim sendo, há situações em que se observam escolhas lexicais sem relação alguma com o vocabulário original, mas ditadas pela necessidade de sustentar a sonoridade em detrimento do significado, ao passo que, em outros momentos, a técnica tradutória empregada muito se aproximada da literalidade.

4.1 Características técnicas das versões

Pelo fato de o *corpus* analisado possuir uma natureza muito ligada à sonoridade e considerando o dever de manter sua estrutura rítmica e melódica intactas, diversos recursos tradutórios foram usados, inclusive muitos que se afastam da tradução literal, fidelidade ou precisão. Ainda assim, casos de transposição, modulação e tradução literal podem ser vistos.

As adaptações estudadas privilegiam a forma ao conteúdo, recriando o texto sem necessariamente fugir de seu sentido, mas recorrendo a maneiras de expressão diferentes, considerando a cultura da língua de chegada. Justamente por isso, muitos casos de equivalência podem ser encontrados. A música “Cell Block Tango” (Anexo 3, trecho 7) traz em seu refrão o exemplo de um caso de equivalência. A versão em português “*E foi bem feito*” para o trecho “*He had it coming*” mostra uma adequação da língua determinada por uma questão semântica que, uma vez expressa através da tradução literal, provocaria danos na compreensão de sua significância, já que o verbo “come” significa “vir”, ao passo que a composição “*have something coming*” refere-se a uma expressão de merecimento, denota uma consequência óbvia.

Na canção “When You’re Good to Mama” (Anexo 4, trecho 14), a personagem canta “*They say that life is tit-for-tat*”. Nesse caso, a tradução literal seria novamente um recurso que causaria prejuízo à aceção geral do sentido. A expressão “*tit-for-tat*” na língua inglesa tem a ideia de equivalente relação, ou seja, causa e consequência nas mesmas proporções, como na expressão em português “toma lá da cá”, “olho por olho, dente por dente”, ou ainda da maneira escolhida pelo versionista, “A vida é pagou-levou”. Deve-se observar nesse caso que, em termos de produção de sentido, a escolha lexical é ditada pela cantabilidade, uma vez que o ritmo ditado no trecho exposto não permitiria a expressão “olho por olho, dente por dente”, por exemplo, em sua melodia, sem que ela tivesse que ser alterada, justificando, portanto, a intervenção do letrista.

O mesmo caso se aplica à música “Razzle Dazzle” (Anexo 14, título), adaptada para

“Tudo é mágica”. Essa expressão norte-americana não possui uma equivalência direta na língua portuguesa, no entanto, refere-se a uma atitude ou a um comportamento que chama a atenção das pessoas confundindo-as, ludibriando-as. Dessa maneira, a adaptação não foi feita através de um dito popularmente cristalizado, mas através de uma breve adaptação. Ao longo da canção ainda pode ser notada a adição de outras frase de efeito as quais, assim como “Razzle Dazzle”, produzem consequência imediata, como “Vade retro” (Anexo 12, trecho 39) e “Abre-te Sésamo” (Anexo 12, trecho 39), com o intuito de demonstrar justamente essa aplicação da expressão.

Há casos ainda em que a adaptação de uma expressão ou escolha lexical na língua de partida pela língua foco não é possível, seja por questões relativas aos efeitos de sentido, seja pela sonoridade produzida que não se mostra compatível. Dessa forma, o adaptador opta pela manutenção da palavra na língua de origem, como se observa nas músicas “Me and My Baby” (Anexo 12, título e refrão) e “Mr. Cellophane” (Anexo 13, título e refrão). Sendo assim, no primeiro caso, a escolha por manter a palavra “*baby*”, ao invés de traduzi-la por “bebê”, se justifica pela tentativa de manter a sonoridade empregada na canção original sem perda de sentido, levando-se em consideração que o item mantido é de fácil compreensão, tanto pelo fator facilitador que é a popularização da língua inglesa no país, tornando tal palavra comum, quanto pela sua similaridade com sua tradução direta para o português, garantindo uma dedução imediata.

Já no segundo exemplo, a música “Mr. Cellophane” é cantada pelo personagem Amos, marido de Roxie, um homem sem energia, que acredita nas mentiras de sua mulher e que nunca chama atenção ou é sequer notado no decorrer da peça. Em seu número, Amos canta na língua original “Cellophane / Mr. Cellophane / Should have been my name / Mr. Cellophane / ‘Cause you can look right through me / Walk right by me / And never know I’m there”. Enquanto na versão adaptada a canção se torna “Cellophane / Mr. Cellophane / Vulgo João Ninguém / Mr. Cellophane / Eu sempre estou presente / Transparente / Ninguém jamais me vê”. Claudio Botelho escolheu manter o nome “Mister Cellophane” em sua forma original mesmo em português. Celofane, na forma brasileira, é um papel fino, transparente e fácil de ser cortado.

Diferentemente da técnica aplicada na canção “Me and My Baby”, a escolha pelo estrangeirismo não se deu simplesmente devido à similaridade, à equivalência lexical da língua de partida e de chegada, ou por questões sonoras, mas também pelo uso da técnica de

transferência com explicação. Assim, percebe-se que o verso seguinte de “Mr. Cellophane” tem uma função explicativa, o uso de “vulgo João-Ninguém”, a fim de não comprometer tanto ritmo e forma musical quanto sentido, deixando claro que o estrangeirismo *cellophane* se relaciona ao material “celofane”, transparente, assim como o personagem Amos se sente.

Ainda na mesma canção, nota-se a ocorrência da modulação no trecho “And never know I’m there” (Anexo 13, trecho 31) transformada em “Ninguém jamais me vê”, demonstrando uma mudança de perspectiva, porém não de interpretação, assim como na música “Roxie” (Anexo 08, trecho 1-3), quando a intérprete canta “The name on everybody’s lips / Is gonna be / Roxie” na língua original, enquanto o adaptador Claudio Botelho encontrou a solução através do uso de uma figura de linguagem para expressar de uma forma diferente a pretensão da personagem. Roxie canta almejando que “o nome nas bocas de todos seja Roxie”, no entanto, o versionista opta pelo uso da metonímia “As bocas todas vão dizer / Um nome só / Roxie”.

É interessante notar a saída encontrada por Claudio Botelho ao adaptar o trecho de “Funny Honey” (Anexo 02, trecho 13), em que Roxie descreve as qualidades – ou mesmo falta destas – de seu marido Amos. Nesse trecho, a personagem canta “He ain’t no sheik”, e a palavra “sheik” se refere a um título nobre. No entanto, com o intuito de manter a rima o mais fiel possível da obra original, o versionista opta por transformar a frase em “*E não é chique*”. O sentido não foi mantido, embora se possa compreender ainda que a personagem se refere ao marido como um homem sem glamour, sem luxos, o que não se afasta completamente do sentido original.

Há alguns trechos das canções em que a melodia fica em segundo plano e os intérpretes passam a intercalar fala e canto. Nos casos de trechos falados, é possível observar como a adaptação se torna mais fiel ao texto original, justamente por estar livre da obrigatoriedade de se equiparar à canção original em ritmo, rima, tempo e sonoridade, ou seja, por não ter que buscar a cantabilidade. Nos casos apresentados no Quadro 1, observa-se a maior aproximação entre sentido e forma de expressão.

Quadro 1

<i>Ref. Anexo 03</i>		
	Original	Adaptação
12.	So, I said to him, I said "Bernie, you pop that gum one more time..." and he did! So I took the shotgun off the wall and I fired two warning shots... Into his head!]	Aí eu disse pra ele: "Bernie, se você fizer só mais uma bolinha disso aí...". Ele fez! Aí eu peguei a arma na prateleira e dei dois tiros de advertência... na cabeça dele!]
14.	I met Ezekiel Young from Salt Lake city about two years ago and he told me he was single.	Eu conheci Ezequiel Young de Salt Lake City há dois anos, ele me disse que era solteiro.
20.	Well, this one night we were in Cicero.	Bom, naquela noite nós estávamos em Cícero.
22.	He go out every night looking for himself and on the way, he found Ruth, Gladys, Rosemary and Irving.	Saía toda noite para encontrar seu 'eu interior'. E no caminho acabava encontrando a Maria, a Clarice, a Carmem... e o Pedro!
<i>Ref. Anexo 07</i>		
	Original	Adaptação
1.	Where'd you come from?	Suaorigem?
2.	Mississippi	Mississippi
3.	And your parents?	E a família?
4.	Very wealthy	Muitorica
<i>Ref. Anexo 05</i>		
	Original	Adaptação
28.	Maybe you think I'm talking about physical love. Well, I'm not. Not just physical love. There's other kinds (<i>sic</i>) of love. Like love of justice. Love of legal procedure. Love of lending a hand to someone who really needs you. Love of your fellow man	Talvez vocês pensem que eu estou falando do amor físico, mas não é só isso. Não é apenas o amor físico. Existem outras formas de amor como: amor pela justiça. Amor pelos francos e legais, amor por ajudar alguém que realmente precisa de você, amor pelo seu semelhante.

Ainda em situações como as supracitadas, as versões adaptadas não apresentam uma tradução de palavra por palavra ou literal na maioria dos casos. É notável que mesmo nos trechos analisados acima, os quais são recitados e não cantados, tais técnicas são evitadas. Ainda em textos sem a musicalidade/cantabilidade em questão tais procedimentos técnicos são passíveis de provocar uma falta de coesão do texto de chegada causando prejuízo à versão. No caso das canções utilizadas na montagem do musical, isso poderia prejudicar toda a peça, a definição dos

personagens e mesmo o enredo.

4.2. Linguagem rústica versus linguagem rebuscada

A peça trata de crimes, traições, sexo e vaidades. Os personagens têm seus perfis definidos por ao menos um elemento dessa combinação e, portanto, suas citações, opiniões, comportamentos refletem tais características. Tratando-se ainda de um musical, as coreografias e canções devem, da mesma forma, seguir esse fio condutor.

As canções originais de Chicago já trazem uma linguagem muitas vezes chula, rude, agressiva. Como “single my ass” (Anexo 03, trecho 14), “you been screwing the milk man” (Anexo 03, trecho 16), “now, every son of a bitch is a snake in the grass” (Anexo 15, trecho 10), “there is only pigs and whores” (Anexo 15, trecho 15). Essa linguagem se mistura a uma mais formal, não obscena ou agressiva.

Na versão adaptada por Claudio Botelho, os mesmos estilos de palavreado são encontrados, embora não sejam necessariamente correspondentes aos utilizados na língua de partida. Muito dessa mescla de linguagens, a princípio incompatíveis, pode causar certo estranhamento aos olhos/ouvidos de quem analisa a obra. Durante o espetáculo e o decorrer dos números, tal efeito não ocorre da mesma maneira. Tanto a necessidade de adequar palavras harmoniosamente quanto essa liberdade de fazer uso de recursos linguísticos formais e informais que o formato do espetáculo apresenta torna essa duplicidade de formas de expressão possível.

A versão “Tango do Presídio” para a música “Cell Block Tango” (Anexo 03) traz exemplos disso. Na mesma canção são combinados elementos linguísticos mais formais a uma linguagem chula que dá ênfase ao ódio que as personagens sentem ao lembrar os motivos pelos quais assassinaram seus companheiros, elucidando quão passionais foram suas razões, como no trecho 14 “*Solteiro é o caralho!*” ou no trecho 16 “entrou que nem um louco, gritando, tendo um ataque de ciúmes...Você está trepando com o leiteiro”, no mesmo Anexo.

Em contrapartida, a peça original lida muito com a questão da fama e do *show-business* como uma indústria de aparências. Em muitas situações, o humor negro e mesmo o sarcasmo dão o tom das canções e a forma como a linguagem explorada contribui.

Ainda na música “Tango do Presídio”, no trecho 20, no qual a personagem Velma Kelly explica como ocorreu o assassinato de seu marido e sua irmã, a linguagem utilizada pela personagem é polida, não há palavras grosseiras ou rústicas, recurso mantido na versão adaptada.

My sister, Veronica and I did this double act and my husband, Charlie used to travel around with us. With the last number in our act we did 20 acrobatic tricks in a row. One, two, three, four, five, splits, spread eagles, back flips, flip flops, one right after the other. Well, this one night we were in Cicero. The three of us, we were in this hotel room boozing and having a few laughs and we ran out of ice. So I went out to get some. I come back, open the door. There's Veronica and Charlie doing number seventeen, the spread eagle! Well, I was in such a state of shock, I completely blacked out, I can't remember a thing. It wasn't until later when I was washing the blood off my hands. I evenknewtheyweredead.

Eu e minha irmã Verônica tínhamos um show em dupla e o meu marido Charlie viajava com a gente. No final do show nós fazíamos vinte acrobacias de uma só vez. Número 1, 2, 3, 4, 5, 'duplo', 'asa de águia', 'flip-flop', 'mortal', um atrás do outro. Bom, naquela noite nós estávamos em Cícero, num quarto de hotel, bebendo e rindo muito juntos. Quando, de repente, acabou o gelo e então eu saí pra arranjar mais. Quando eu voltei, eu abri a porta e peguei a Verônica e o Charlie fazendo a número 17: a 'asa de águia'! Eu fiquei em tal estado de choque que eu apaguei totalmente. Eu não me lembro de nada do que aconteceu. Só mais tarde, quando eu lavava o sangue das minhas mãos, é que eu soube que eles tinham morrido.

Percebe-se, portanto, que há um equilíbrio entre as formas de expressão escolhidas tanto na língua de origem da peça, quanto em sua adaptação, a qual busca seguir o mesmo estilo, justificando-se através do próprio enredo e estilo.

Considerações Finais

Não há dúvidas de que Claudio Botelho fez uso de critérios modernos na adaptação das canções analisadas de modo a unir os objetivos teatrais com a identificação do público.

As técnicas observadas misturam uma gama de procedimentos tradutórios os quais dão prioridade ao acompanhamento do ritmo das canções sem, no entanto, prejudicar suas letras a ponto de torná-las dispensáveis ao longo da peça.

Claramente, a análise de versões musicais se torna um estudo um tanto frustrado, quando se dispõe apenas de palavras para evidenciar seus resultados e efeitos. Muitas impressões podem ser definidas e compreensões das técnicas escolhidas podem facilmente ser apreendidas apenas ao ouvir tais versões ou, ainda mais, ao se assistir à própria adaptação e o nível de expressão a estas conferidas.

Há de se deixar claro através desta análise, no entanto, quão rigoroso e delicado é o trabalho e, até mesmo, desafio do versionista ao exercer a atividade de tradução de poesia, uma vez que se vale de palavras e recursos meticulosamente pensados, além de ter ainda sua liberdade muito reduzida enquanto compositor.

As questões da tradução e sua legitimidade passam por um viés muito estreito entre o similar e o novo, e a única verdade que pode ser auferida desse trabalho se mede pelo sucesso de seus resultados. Muito depende do objetivo final da adaptação linguística, dos efeitos esperados e de como se dá sua significância nas línguas de chegada e partida.

No caso de *Chicago* e, de maneira ainda mais abrangente, no que toca a questão das adaptações de musicais, conclui-se que o mais importante é que o enredo e a definição dos personagens sejam mantidos. Suas falas, características e reações devem manter os mesmos efeitos, a fim de garantir que a sequência dos atos e desfechos adquiram o mesmo sentido impactando o público sem prejuízos de sentido.

Para tanto, uma série de recursos devem ser reunidos e utilizados de maneira bem organizada: coreografias, interpretações, a própria direção deve ser muito precisa e profundamente estudada antes da montagem da adaptação e, acima de tudo, a tradução da peça como um todo – especialmente das canções – deve receber atenção.

Certos recursos tradutórios como a tradução palavra por palavra ou literal foram evitados, uma vez que a adequação de sentido ficaria claramente prejudicada. Muito se nota em

termos de equivalência, respeito às métricas, rima e sonoridade, especialmente devido ao fato de que a língua de partida e a língua de chegada se contextualizam através de realidades culturais diferentes.

Provocar na montagem brasileira um efeito similar à montagem original seria um dos maiores desafios no trabalho de Claudio Botelho, que fez uso de expressões convencionadas em nossa cultura e “transitou” entre variações da língua, por vezes utilizando-a de maneira formal, em outros momentos de maneira informal e até mesmo rude e chula, aparentemente de forma calculada a fim de expressar os sentimentos e reações de seus personagens os quais, pela própria essência do texto original, em alguns momentos de explosão se mostram como realmente são, enquanto em outras situações buscam mascarar a realidade com palavras e comportamentos contraditórios, transparecendo, assim, em sua linguagem.

Tendo em vista o material analisado e o trabalho do versionista Claudia Botelho, percebe-se então que esse tradutor fez uso de critérios modernos de tradução das canções estrangeiras as quais integravam um belo espetáculo musical de grandes proporções. Versões como essas são muito bem vindas e representam um significativo cenário para a área da tradução, através de um trabalho quase visionário, de grande alcance de público, garantindo a chance de milhares de brasileiros conhecerem um espetáculo grandioso, atraente e muito marcante, através da sua própria culturalidade.

Referências Bibliográficas

BARBOSA, H. G. *Procedimentos técnicos da tradução: Uma nova proposta*. 2ª Edição. Campinas/SP: Pontes, 2004.

BASTOS, A. S. (1908). *Dicionário do teatro português*. Lisboa: Líbano da Silva. Rio de Janeiro: Perspeciva, 1999.

Bíblia Sagrada, trad. de João Ferreira de Almeida revista e atualizada no Brasil, 2 e. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993, cap. 11: 1-9.

BRITTO, P. H.. “Fidelidade em tradução poética: o caso Donne”. *Terceira Margem*, v. X, p. 239-254, 2006.

CARVALHO, T. “Os Reis dos Musicais”. Coleção Aplausos. *Imprensa Oficial do Estado*, 2009. Disponível em <http://aplauso.imprensaoficial.com.br/livro-interna.php?iEdicaoID=276>, acesso em 11/09/2012.

CHICAGO, THE MUSICAL. Disponível em <http://www.chicagothemusical.com>. Acesso em 04/09/2012.

CLAUDIO, I. “A onda das versões”. In: *Revista Isto É*. Isto É Cultura. Sessão Música. Edição 2076, publicada em 26/08/2009, pp.106-107.

COWAN, Alison Leigh. Waiting 80 Years, Diva Takes a Bow. In: C1 - Theater. *The New York Times*, publicado em 02/12/2009. Disponível em <http://www.nytimes.com/2009/12/02/theater/02watkins.html?pagewanted=all>. Acesso em 04/09/2012.

FIDALGO, J. “Elenco estréia Chicago no teatro e tenta afastar 15 minutos de fama”. In: *Folha de São Paulo Online*, Caderno Ilustrada, publicado em 21/04/2004. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u43485.shtml>.

JAKOBSON, Roman. “Aspectos Linguísticos da tradução”. In: *Linguística e Comunicação*. 9ª ed. São Paulo: Cultrix, 1969, pp. 63-72.

LIMA, E. F. “Da cena lírica ao teatro de revista”. In: *Cadernos de Pesquisa em Teatro*, Rio de Janeiro: INIRIO, n. 5, nov. 1999.

LARANJEIRA, M. “Poética da Tradução: Do sentido à significância”. In: *Criação e Crítica*. São Paulo: Edusp, 2003.

MÖELLER E BOTELHO. Site Oficial. Disponível em <http://www.moellerbotelho.com.br/>, acesso

em 10/09/2012.

PAES, J. P. *Tradução: A ponte necessária – Aspectos e problemas da arte de traduzir*. São Paulo: Ática, 1990.

PIRON, Claude. *O desafio das línguas: da má gestão ao bom senso*. Campinas/SP: Pontes, 2007.

PRADO, D. A. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*, São Paulo: Edusp, 1999.

_____. “Teatro de Anchieta a Alencar”. In: *Debates*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

RENNÓ, C. “Poesia Literária e Poesia de Música: Convergências”. In: *Literatura e Música*, São Paulo: Editora Senac, 2003.

Anexo 1 – All That Jazz

	All That Jazz	Tudo é Jazz
1.	Come on babe	Vem, meu bem
2.	Why don't we paint the town	Que a gente vai brincar
3.	And all that jazz	E tudo é jazz
4.	I'm gonna rouge my knees	As meias vão cair
5.	And roll my stockings down	As pernas vão roçar
6.	And all that jazz	E tudo é jazz
7.	Start the car	Liga o carro
8.	I know a whoopee spot	Eu sei de um tal basfond
9.	Where the gin is cold	Onde escorre o gim
10.	But the piano's hot	E o piano é bom
11.	It's just a noisy hall	É num lugar assim
12.	Where there's a nightly brawl	Que tem lugar pra mim
13.	And all that jazz	Poistudo é Jazz
14.	Slick your hair	Tem laquê
15.	And wear your buckle shoes	Sapatos de verniz
16.	And all that jazz	E tudo é jazz
17.	I hear that Father Dip	Alguém chorando o blues
18.	Is gonna blow the blues	E a febre nos quadris
19.	And all that Jazz	E tudo é jazz
20.	Hold on, hon	Vem, meu bem
21.	We're gonna bunny hug	Que eu já mandei trazer
22.	I bought some aspirin	Uma aspirina a mais
23.	Down at United Drug	Então não vai doer
24.	Na horaquesubir	In case you shake apart
25.	And want a brand new start	E a gente descobrir
26.	To do that	Que tudo é jazz
27.	Find a flask	Vai rodar
28.	We're playing fast and loose	A casa vai tremer
29.	And all that jazz	E tudo é jazz
30.	Right up here	Sobe mais
31.	Is where I store the juice	Que nada vai descer
32.	And all that jazz	E tudo é jazz
33.	Come on, babe	Baby vem
34.	We're gonna brush the sky	Que é pra arranhar o céu
35.	I bet you luck Lindy	O velho zepelim
36.	Never flew so high	Já foi pro mausoléu
37.	'Cause in the stratosphere	Porque ficou pra trás
38.	How could he lend an ear	Cheirando nosso gás
39.	To all that jazz?	E tudo é jazz
40.	Oh, you're gonna see your sheba shimmy shake	Vai rolar os pés até gastar o chão
41.	And all that jazz	E tudo é jazz
42.	Oh, she's gonna shimmy 'till her garters break	Vai passar a noite nessa esfregação
43.	And all that jazz	E tudo é jazz

44.	Show her where to park her girdle	Vai até raiar o dia
45.	Oh, her mother's blood'd curdle	Mas se a coisa não esfria
46.	If she'd hear her baby's queer	Se sentir até cair, pois
47.	For all that jazz	Tudo é jazz
48.	No, I'm no one's wife	Vem, a vida é bela
49.	But, oh, I love my life	Pra quem se joga nela
50.	And all	E o mais é...
51.	That Jazz!	Jazz!

Anexo 2 – Funny Honey

	Funny Honey	Bolo Fofo
1.	Sometime's I'm right	Eu faço o bem
2.	Sometime's I'm wrong	Eu faço o mal
3.	But he doesn't care	Mas ele não vê
4.	He'll string along	Cego total
5.	He loves me so	Só sabe amar
6.	That funny honey of mine	Meu bolo fofo, meu bem
7.	Sometime's I'm down	Se eu tô feliz
8.	Sometime's I'm up	Se eu tô no chão
9.	But he follows around	Não larga de mim
10.	Like some droopy-eyed pup	Uma espécie de cão
11.	He love me so	Só sabe amar
12.	That sunny honey of mine	Meu bolo fofo, meu bem
13.	He ain't no sheik	E não é chique
14.	That's no great physique	Nem tem 'physique'
15.	Lord knows, he ain't got the smarts	Seu raciocínio é nenhum
16.	Oh, but look at that soul	Mas seu coração
17.	I tell you, the whole	É super grandão
18.	Is a whole lot greater than	Bem maior que a soma
19.	The sum of his parts	Dos seus quilos mais um
20.	And if you knew him like me	E quem melhor do que eu
21.	I know you'd agree	Conhece o que é meu?
22.	What if the world	Meu protetor,
23.	Slandered my name?	vem me salvar
24.	Why, he'd be right there taking the blame	Sofrendo por mim no meu lugar
25.	He loves me so	Só sabe amar
26.	And it all suits me fine	E esse amor me cai bem
27.	That funny, sunny, honey	Meu bolo, doce, fofo
28.	Hubby of mine	Lindo meu bem
29.	I can't stand that sap	E já começa a falar já vai me sujar
30.	Look at him go	Olha o bundão
31.	Rattin' on me	Zomba de mim
32.	With just one more brain	Por que é que ele tem
33.	What a half-wit he'd be	Que ser burro assim?
34.	If they string me up	Vão me estrangular

35.	I'll know who brought the twine	E eu sei que devo a quem
36.	That scummy	Ao chato
37.	Crummy	Chocho
38.	Dummy	Porco
39.	Hubby	Gordo
40.	Of mine!	Meu bem!

Anexo 3 – Cell Block Tango

	Cell Block Tango	Tango do Presídio
1.	Pop!	Pop!
2.	Six!	Seis!
3.	Squish!	Squish!
4.	Uh uh	Há-Hã!
5.	Cicero	Cícero!
6.	Lipschitz!	Lipschitz!
7.	He had it coming	E foi bem feito
8.	He had it coming	E foi bem feito
9.	He only had himself to blame	Pois ele fez e mereceu
10.	If you'd have been there, if you'd have seen it	Se você visse, se convivesse
11.	I betcha you would have done the same	Faria muito pior que eu
12.	<i>SPOKEN</i> [You know how people have these little habits that get you down like Bernie. Bernie liked to chew gum, no, not chew, POP! Well, I came home this one day and I am really irritated and looking for a little sympathy and there's Bernie, layin' on the couch, drinking a beer and chewing... No, not chewing, popping! So, I said to him, I said "Bernie, you pop that gum one more time..." and he did! So I took the shotgun off the wall and I fired two warning shots... Into his head!]	<i>FALADO</i> [Algumas pessoas têm certos hábitos que levam a gente à loucura! Bernie era assim. Ele tinha mania de mascar chiclete. Mascar não, fazer bola. Bom, um dia eu cheguei em casa irritada, precisando de carinho, atenção. E Bernie estava lá deitado no sofá, tomando cerveja e mascando chiclete... mascando não, fazendo bola! Aí eu disse pra ele: "Bernie, se você fizer só mais uma bolinha disso aí...". Ele fez! Aí eu peguei a arma na prateleira e dei dois tiros de advertência... na cabeça dele!]
13.	CHORUS	REFRÃO
14.	<i>SPOKEN</i> [I met Ezekiel Young from Salt Lake city about two years ago and he told me he was single and we hit it off right away. So, we started living together. He'd go to work, he'd come home, I'd fix him a drink, we'd have dinner. Then I found out: "single", he told me. Single my ass! Not only was he married, oh no! He had six wives. One of those Mormons, you know? So that night, when he came home I fixed him his drink as usual. You know, some guys just can't hold their arsenic].	<i>FALADO</i> [Eu conheci Ezequiel Young de Salt Lake City há dois anos, ele me disse que era solteiro. A gente se deu bem desde o começo. Fomos viver juntos. Ele ia pro trabalho, voltava para casa, eu fazia um drinque pra ele, a gente jantava... Ai! Era um paraíso numa kitnet. Então eu descobri: Solteiro, certo? Solteiro é o caralho! Não só ele era casado, não. Ele tinha seis esposas! Era um desses mórmons, sabe? Aí, naquela noite, eu preparei um drinque para ele, como sempre... Mas, sei lá... Tem gente que não se dá muito bem com cicuta, né?]
15.	CHORUS	REFRÃO

16.	<i>SPOKEN</i> [Now, I'm standing in the kitchen carvin' up the chicken for dinner, miding my own business. And in storms my husband Wilbrin in a jealous rage "You been screwin' the milkman", he says. He was crazy, he kept sayin' "You been screwin the milkman". And then he ran into my knife. He ran into my knife ten times!	<i>FALADO</i> [Eu estava na cozinha limpando um frango para o jantar, pensando na vida, quando, de repente, Wilbur, o meu marido, entrou que nem um louco, gritando, tendo um ataque de ciúmes... "Você está trepando com o leiteiro!" E ele estava louco e continuava gritando: "Você está trepando com o leiteiro!". Aí ele se jogou em cima da minha faca... Ele se jogou em cima da minha faca dez vezes!]
17.	CHORUS	REFRÃO
18.	<i>SPOKEN</i> [Mitkeresek, énit? Aztmondják, hogy a híreslakemlefogta a férjemetén meg lecsaptam a fejét. De nem igaz, énártatlanvagyok. Nemtudommiértmondja Uncle Sam, hogyéntetem. Probáltam a rendőrségenmegmagyarázni de nemértették meg. -But did you do it? -Hã-hã, not guilty!]	<i>FALADO</i> [Mitkeresek, énit? Aztmondják, hogy a híreslakemlefogta a férjemeténmeglecsaptam a fejét. De nem igaz, énártatlanvagyok. Nem tudommiértmondja Uncle Sam, hogyéntetem. Probáltam a rendőrségenmegmagyarázni de nem értették meg. -É, mas você fez ou não fez? -Hã-hã, inocente!]
19.	CHORUS	REFRÃO
20.	<i>SPOKEN</i> [My sister, Veronica and I did this double act and my husband, Charlie used to travel around with us. With the last number in our act we did 20 acrobatic tricks in a row. One, two, three, four, five, splits, spread eagles, back flips, flip flops, one right after the other. Well, this one night we were in Cicero. The three of us, we were in this hotel room boozing and having a few laughs and we ran out of ice. So I went out to get some. I come back, open the door. There's Veronica and Charlie doing number seventeen, the spread eagle! Well, I was in such a state of shock, I completely blacked out, I can't remember a thing. It wasn't until later when I was washing the blood off my hands. I even knew they were dead].	<i>FALADO</i> [Eu e minha irmã Verônica tínhamos um show em dupla e o meu marido Charlie viajava com a gente. No final do show nós fazíamos vinte acrobacias de uma só vez. Número 1, 2, 3, 4, 5, 'duplo', 'asa de águia', 'flip-flop', 'mortal', um atrás do outro. Bom, naquela noite nós estávamos em Cícero, num quarto de hotel, bebendo e rindo muito juntos. Quando, de repente, acabou o gelo e então eu saí pra arranjar mais. Quando eu voltei, eu abri a porta e peguei a Verônica e o Charlie fazendo a número 17: a 'asa de águia'! Eu fiquei em tal estado de choque que eu apaguei totalmente. Eu não me lembro de nada do que aconteceu. Só mais tarde, quando eu lavava o sangue das minhas mãos, é que eu soube que eles tinham morrido].
21.	CHORUS	REFRÃO
22.	<i>SPOKEN</i> [I loved Alvin Lipschitz, more than I can possibly say. He was a real artistic guy...sensitive, a painter. But he was always trying to find himself. He go out every night looking for himself and on the way, he found Ruth, Gladys, Rosemary and Irving. I guess you can say we broke up because of artistic differences. He saw himself as alive and I saw him dead].	<i>FALADO</i> [Eu amava Alvin Lipschitz mais que qualquer coisa neste mundo. Ele era um artista, sensível, era pintor. Mas tinha problemas. Ele vivia tentando se encontrar. Saía toda noite para encontrar seu 'eu interior'. E no caminho acabava encontrando a Maria, a Clarice, a Carmem... e o Pedro! Eu acho que a gente terminou por diferenças artísticas: Ele se achava bem vivo... e eu o achava bem morto!]
23.	The dirty bum, bum, bum, bum, bum	Covarde, bun-bun-bun-bundão

24.	The dirty bum, bum, bum, bum, bum	Covarde, bun–bun-bun-bundão
25.	CHORUS	REFRÃO
26.	You pop that gum one more time!	Só mais uma bolinha!
27.	Single my ass.	Solteiro é o caralho!
28.	Ten times!	Dez vezes!
29.	Miert csukot uncle Sam bortombe!	Miertcsukott Uncle Same bortonbe.
30.	Number seventeen-the spread eagle.	Número 17: A Asa de Águia!
31.	Artistic differences.	Diferenças artísticas!

Anexo 4 – When You’re Good to Mama

	When You’re Good to Mama	Se Tu Faz pra Mama
1.	Ask any of the chickies in my pen	Pergunte às aves desse meu quintal
2.	They'll tell you I'm the biggest mother hen	Quem é a galinhona principal
3.	I love 'em all and all of them love me	Eu amo e sou amada pra danar
4.	Because the system works	Pois o sistema diz que a vida é
5.	The system called reciprocity	Toma lá, dá cá
6.	Got a little motto	Ouçá o meu ditado
7.	Always sees me through	Velho pra chuchu
8.	When you're good to Mama	Se tu faz pra Mama
9.	Mama's good to you.	Mama faz pra tu
10.	There's a lot of favors	Não farei favores
11.	I'm prepared to do	por 'merci beaucoup'
12.	You do one for Mama	Um favor pra Mama
13.	She'll do one for you.	um favor pra tu
14.	They say that life is tit for tat	A vida é 'pagou-levou'
15.	And that's the way I live	Por isso eu penso assim
16.	So, I deserve a lot of tat	Se eu vou ganhar de quem eu dou
17.	For what I've got to give	Então tá bom pra mim
18.	Don't you know that this hand	Mão que lava a outra
19.	Washes that one too	Trapo cobre o nu
20.	When you're good to Mama	Se tu faz pra Mama
21.	Mama's good to you!	Mama faz pra tu
22.	If you want my gravy	Corte a minha torta
23.	Pepper my ragout	Asse o meu peru
24.	Spice it up for Mama	Tu adoça a Mama
25.	She'll get hot for you	Que ela adoça tu
26.	When they pass that basket	Passe a sacolinha
27.	Folks contribut to	Enche de urubu
28.	You put in for Mama	Se sobrar pra Mama
29.	She'll put out for you	Vai sobrar pra tu
30.	The folks atop the ladder	O mundo dá pra quem tem mais
31.	Are the ones the world adores	Só vence um vencedor
32.	So boost me up my ladder, Kid	Então se tu me carregar
33.	And I'll boost you up yours	Eu puxo o teu andor
34.	Let's all stroke together	Todo mundo junto

35.	Like the Princeton crew	No maior rebu
36.	When you're strokin' Mama	Tua afaga Mama
37.	Mama's strokin' you	Mama esfrega tu
38.	So what's the one conclusion	E a moral da história
39.	I can bring this number to?	Sabe Deus e Belzebu
40.	When you're good to Mama	Se tu faz pra Mama
41.	Mama's good to you!	Mama faz pra tu

Anexo 5 – All I Care About

All I Care About		Só me Importa o Coração
1.	We want Billy	Lá vem Billy!
2.	Give us Billy	Cadê, Billy?
3.	B. I. double L. Y.	Quem quer Billy?
4.	We're all his	Mais, mais Billy! B – I – L – L – Y
5.	He's our kind of a guy	Quem não quer?
6.	And ooh what luck	Ele é nosso galã
7.	Cause here he is...	Que vai ficar com quem quiser!
8.	Is everybody here?	Está todo mundo aqui?
9.	Is everybody ready?	Está todo mundo pronto?
10.	Hit it!	Banda!
11.	I don't care about expensive things	Não me importa o brilho de um anel
12.	Cashmere coats, or diamond rings	Um colar, um chapéu
13.	Don't mean a thing	Pra mim, meu bem
14.	All I care about is love	Só importa o coração
15.	That's what he's here for	Esse é meu/seu lema
16.	I don't care for wearin' silk cravats	Se a gravata é seda ou é cetim
17.	Ruby studs, satin spats	Tanto faz, pois pra mim
18.	Don't mean a thing	Pra mim, meu bem
19.	All I care about is love	Só importa o coração
20.	Give me two eyes of blue	Um olhar sofredor suplicando:
21.	Softly saying, "I need you"	- Por favor
22.	Let me see her standin' there	Eu derreto de emoção pois
23.	And honest, mister, I'm a millionaire	Isso vale mais do que um milhão
24.	I don't care for any fine attire	Não me importa o novo arranha-céu
25.	Vanderbilt might admire	Mil salões, grande hotel
26.	No, no, not me	Pra mim, meu bem
27.	All I care about is love	Só importa o coração
28.	<i>SPOKEN</i> [Maybe you think I'm talking about. Well, I'm not. Not just physical love. There's other kinds of love. Like love of justice. Love of legal procedure. Love of lending a hand to someone who really needs you. Love of your fellow man. That's the kind of love I'm talkin' about. And physical love ain't so bad either.]	<i>FALADO</i> [Talvez vocês pensem que eu estou falando do amor físico, mas não é só isso. Não é apenas o amor físico. Existem outras formas de amor como: amor pela justiça. Amor pelos francos e legais, amor por ajudar alguém que realmente precisa de você, amor pelo seu semelhante. É destas formas de amor que eu estou falando. E amor físico também, que ninguém é de ferro!]

29.	It may be sound odd	Sabe meu bem
30.	But all I care about is love	Só me importa o coração
31.	Honest to God	Deus sabe bem
32.	All I care about is love	Só me importa o coração
33.	Show me long Raven hair	Que emoção pelo ar
34.	Flowin' down, about to there	E os cabelos a voar
35.	Let me see her runnin' free	Que delícia de paixão
36.	Keep your money, that's enough for me	Ver as jovens fora da prisão
37.	I don't care for drivin' Packard cars	Não, não importa o carro em que eu chegar
38.	Or smoking Long Buck Cigars	Charutos que eu vou fumar
39.	No, no, not me	Pra mim, meu bem
40.	All I care about is	Só me importa mesmo
41.	Doing the guy in	Somente a justiça
42.	Who's pickin, on you	Pegar o vilão
43.	Twisting the wrist	Ver o algoz caído no chão
44.	That's turning the screw	O que importa é o
45.	All I care about is love!	Coração!

Anexo 6 – Little Bit of Good

	Little Bit of Good	Um Lado Bom
1.	When I was a tiny tot	Foi mamãe que me ensinou
2.	Of maybe two or three	A sempre carregar
3.	I can still remember what	Lentes cor-de-rosa
4.	My mother said to me	Que me fazem enxergar
5.	Place rose colored glasses on your nose	Por trás dessa vida a olho nu
6.	And you will see the robins	Um lindo colibri
7.	Not the crows	Num urubu
8.	for in this tense and tangled web	A vida dói, a vida é má
9.	Our weary lives may weave	Mas tudo vai passar
10.	you're so much better off	Se em meio à escuridão você
11.	if you believe	Lembrar
12.	That there's a little bit of good	Que existe sempre um lado bom
13.	In everyone	Em cada um
14.	In everyone you'll ever know	Em cada um existe sim
15.	Yes, there's a little bit of good	Eu sei que existe um lado bom
16.	In everyone	Em cada um
17.	Though many times, it doesn't show	Em cada um lado sim
18.	It only takes the taking time	É só olhar com atenção
19.	With one another	Por um segundo
20.	For under every mean veneer	E sob a pele do vilão
21.	Is someone warm and dear	Há sempre um coração pulsando
22.	Keep looking for that bit of good in everyone	Veja o lado bom de cada um
23.	The ones we call bad are never all bad	Nem todo lobo é sempre um lobo
24.	So try to find that little bit of good!	Procure então olhar o lado bom

25.	Just a little, little bit of good	Um ladinho eu vou sempre ligar ao bom
26.	Is someone warm and dear	Há sempre um coração pulsando
27.	For that little good in everyone	Veja o lado bom de cada um
28.	Although you meet rats	Até um rato
29.	They're not complete rats	É mais que um rato
30.	So try to find that little bit of good!	É só olhar o lado bom

Anexo 7 – We Both Reached for the Gun

We Both Reached for the Gun		Com a Arma na Mão
1.	Where'd you come from?	Sua origem?
2.	Mississippi	Mississippi
3.	And your parents?	É a família?
4.	Very wealthy	Muito rica
5.	Where are they now?	Onde moram?
6.	Six feet under	Cemitério
7.	But she was granted one more start	Mas um milagre aconteceu
8.	The convent of The Sacred Heart!	É o Sacred Care me recolheu
9.	When'd you get here?	É Chicago?
10.	1920	Foi mais tarde
11.	How old were you?	Quantos anos?
12.	Don't remember	Ah, eu não lembro
13.	Then what happened?	Mas o resto?
14.	I met Amos	Chega Amos
15.	And he stole my heart away	Que roubou meu coração
16.	Convinced me to elope one day	É me propôs essa união
17.	Oh you poor dear I can't believe what you have been through. A convent girl! A run-away marriage! Now tell us Roxie.	Uma garota de convento. Um casamento precipitado. Isso é muito terrível. Pobre, pobre menina!
18.	Who's Fred Casely?	É Fred Casely?
19.	My ex-boyfriend.	Foi meu caso.
20.	Why'd you shoot him?	É o crime?
21.	I was leaving	Terminamos.
22.	Was her angry?	Era bravo?
23.	Like a madman	Como um louco!
24.	Still I said, "Fred, move along."	Eu falei não quero mais
25.	She knew that she was doing wrong.	É isso enfureceu o rapaz.
26.	Then describe it.	Os detalhes
27.	He came toward me.	Ele avança.
28.	With a pistol?	Com a arma?
29.	From my bureau.	Da gaveta.
30.	Did you fight him?	Houve briga?
31.	Like a tiger.	Violenta!
32.	He had strength and she had none.	Ele forte e ela não!
33.	And yet we both reached for the gun	É os dois lutamos sobre o chão
34.	Oh yes, oh yes, oh yes we both	É foi assim nós dois então

35.	Oh yes we both oh yes, we both reached for the gun	Nós dois então, nós dois então, juntos
36.	The gun, the gun, the gun	Arma na mão, na mão, na mão
37.	Oh yes, we both reached for the gun	Nós dois então lutamos no chão, no chão
38.	Oh yes, oh yes, oh yes they both	E foi assim que os dois então
39.	Oh yes, they both oh yes, they both reached for the gun	Os dois então, os dois então, juntos
40.	the gun, the gun, the gun,	Arma na mão, na mão, na mão
41.	Oh yes, they both reached for the gun	Os dois então lutaram no chão, no chão
42.	understandable. Understandable	Mas é lógico, mas é lógico
43.	Yes, it's perfectly understandable	Não há dúvida que é bem lógico
44.	Comprehensible. Comprehensible	Mas é óbvio, super óbvio
45.	Not a bit reprehensible	Que a pobre indefesa perdeu a cabeça
46.	It's so defensible!	
47.	How're you feeling?	E agora?
48.	Very frightened	Tô com medo
49.	Are you sorry?	Se arrepende?
50.	Are you kidding?	Ah, tá brincando!
51.	What's your statement?	Em resumo.
52.	All I'd say is	Se eu pudesse
53.	Though my choo-choo jumped the track	Ver o tempo andar pra trás
54.	I'd give my life to bring him back	Eu não matava esse rapaz!
55.	And?	E?
56.	Stay away from	Nova vida.
57.	What?	Quê?
58.	Jazz and liquor	Sem bebida.
59.	And?	E?
60.	And the men who	E os rapazes
61.	What?	Quê?
62.	Play for fun	Diversão!
63.	And what?	Quê mais?
64.	That's the thought that	Foi só nisso
65.	Yeah	Sim?
66.	Came upon me	Que eu pensava.
67.	When?	Quando?
68.	When we both reached for the gun!	Nós lutamos sobre o chão.

Anexo 8 - Roxie

	Roxie	Roxie
1.	The name on everybody's lips	As bocas todas vão dizer
2.	Is gonna be	Um nome só:
3.	Roxie	Roxie
4.	The lady raking in the chips	As mãos cansadas de escrever
5.	Is gonna be	Um nome só:
6.	Roxie	Roxie

7.	I'm gonna be a celebrity	Eu vou virar uma superstar
8.	That means	Meio deusa e fêmea fatal
9.	Somebody everyone knows	Em todos os jornais, demais
10.	They('re) gonna recognize my eyes	Dos pés à testa
11.	My hair my teeth my boobs my nose	A teta e tal
12.	From just some dumb mechanics wife	Eis que a mulher do trapalhão
13.	I'm gonna be Roxie	Chegou aqui Roxie
14.	Who says that murder's not an art?	O crime pode compensar
15.	And who in case she doesn't hang	Na arte de matar alguém
16.	Can say she started with a bang?	Só tem um nome, mais ninguém:
17.	Roxie Hart!	Roxie Hart!
18.	They're gonna wait outside in line	As bocas todas vão dizer
19.	To get to see	Um nome só...
20.	Roxie	Roxie
21.	Think of those autographs	As mãos cansadas de escrever
22.	I'll sign,	Um nome só...
23.	'Good luck to ya,'	Roxie
24.	And I'll appear	Meio deusa e fêmea fatal
25.	In a lavalier that goes	Em todos os jornais, demais
26.	All the way down to my waist	Dos pés à testa

Anexo 9 – I Can't Do It Alone

I Can't Do It Alone		Sozinha não dá
1.	My sister and I had an act that couldn't flop	O elenco do show era minha mana e eu
2.	My sister and I were headed straight for the top	Sucesso no show e a gente aconteceu
3.	My sister and I earned a thousand a week at least	A grana chegou e o poder e tudo enfim
4.	But my sister is now, unfortunately, deceased	Mas a mana morreu e tudo chegou ao fim
5.	I know it's sad, of course	O que passou, passou
6.	But a fact is still a fact	E a dor é só a dor
7.	And now all that remains	É o que resta de nós
8.	Is the remains	Mais do que nós
9.	Of a perfect... double... act!	É um super Duplo Show
10.	Now you have to imagine. It's swell with two people.	Olha, você tem que imaginar isso com duas pessoas, tá?
11.	First I'd...	Sou eu...
12.	Then she'd...	E ela...
13.	Then we'd...	E nós...
14.	But I can't do it alone!	Porém sozinha não dá
15.	She'd say, "What's your sister like?"	E ela diz 'Nós falamos de...'
16.	I'd say, "Men, "	E eu '...Homens!'
17.	tarāk, tah!	Nhá, Nhá, Nhá

18.	She'd say, "you're the cat's meow"	E então nós fazemos
19.	Then we'd wow the crowd again	O povo enlouquecer também
20.	When she'd go...	E ela
21.	I'd go...	E eu
22.	We'd go...	E nós
23.	And then those ding-dong daddies started to roar	E os bam-bam-bans
24.	Whistled, stomped and stamped on the floor	Babando po nós
25.	Yelling, screaming, begging for more.	Doidos se jogando pra nós
26.		Feitos cães urrando por nós
27.	And we'd say, "O.K. fellas, keep your socks up.	Aí eu dizia: 'Ok rapazes, segurem as pontas aí
28.	you ain't seen nothin' yet!"	Porque vocês... hahaha Ah, vocês ainda não viram nada!'
29.	But I simply can't do it ALONE!	Mas sozinha eu não consigo
30.		Não dá!
31.	And then those two-bit Johnnies did it up brown	E então a rapaziada
32.	To cheer the best attraction in town	Toda que vem para ver o show
33.	They nearly tore the balcony down	Mais quente que tem e quase quebra o palco também
34.	And we'd say, "O.K. boys, O.K.,	E aí eu dizia: 'Ok rapazes,
35.	we're going home,	nós já estamos indo pra casa
36.	but here's a few more partin' shots!"	Ah, mas antes nós temos ainda umas coisinhas pra vocês!'
37.	And this... this we did in perfect unison.	E pronto, só que isso nós fazíamos em perfeito uníssono!
38.	Now, you've seen me goin' through it	Essa dupla assim sublime
39.	It may seem there's nothin' to it	Foi mais perfeito time
40.	But I simply cannot do it	Mas sozinha é quase um crime
41.	Alone!	Não dá

Anexo 10 – My Own Best Friend

My Own Best Friend		Amigo Pra Mim, Sou Eu
1.	One thing I know	Tudo o que eu sei
2.	One thing I know	(Tudo o que eu sei)
3.	And I've always known	E só o que eu sei
4.	And I've always known	(E só o que eu sei)
5.	I am my own	Amigo meu
6.	I am my own	(Amigo meu)
7.	Best friend	Sou eu!
8.	Baby's alive	Meu capataz
9.	Baby's alive	(Meu capataz)
10.	But baby's alone	Meu protetor
11.	But baby's alone	(Meu protetor)
12.	And baby's her own	And baby's her own
13.	Best friend	Amigo pra mim

14.	Many's the guy	(Amigo pra mim)
15.	Who told me he cares	Sou eu!
16.	But they were scratchin' my back	Quem já falou
17.	'Cause I was scratchin' theirs	Que gosta de mim
18.		Me manda sempre rosas
19.		E mais: rega o meu jardim
20.	And trusting to luck	A sorte não vem
21.	And trusting to luck	(A sorte não vem)
22.	That's only for fools	Bater no portão
23.	Only for fools	(Bater no portão)
24.	I play in a game	A vida pra mim
25.	I play in a game	(A vida pra mim)
26.	Where I make the rules	É jogo de ação
27.	And rule number one	E seja o que for
28.	From here to the end	Eu sei do que é meu
29.	Is 'I am my own best friend'	Amigo pra mim sou eu
30.	Three musketees	Três mosqueteiros
31.	Who never say die	Todos por um
32.	Are standing here this minute	São todos neste corpo
33.	Me	Eu
34.	Me	Eu
35.	Myself	Myself
36.	And I!	E moi
37.	If life is a school	A vida é lição
38.	I'll pass every test	Passei com louvor
39.	If life is a game	Se a vida é matar
40.	I'll play it the best	Saí vencedor
41.	'Cause I won't give in	E vou resistir
42.	and I'll never bend	Eu quero o que é meu
43.	and I am my own best friend!	Amigo pra mim sou eu!

Anexo II – I Know a Girl

I Know a Girl		Essa Garota
1.	Can you imagine?	Mas quem diria?
2.	I mean can you imagine?	Meu Deus, mas quem diria?
3.	Do you believe it?	Mas isso cola?
4.	I mean, do you believe it?	Meu Deus, será que cola?
5.	I know a girl	Alguém conhece outra garota assim?
6.	A girl who lands on top	Quando tá na merda o cheiro é de jasmim
7.	You could put her face	Por dentro tá podre e é lixo só
8.	Into a pail of slop	Mas por fora, pão-de-ló!
9.	And she'd come up smelling like a rose	Que tanta sorte, tanta proteção
10.	How she does it, heaven knows.	Mesmo atropelada por um caminhão
11.	Hold on, everybody, she's coming out now.	Só passa uma escova e tudo bem

12.	Well, Doctor, is she or isn't she?	Já não tem pra mais ninguém
13.	She is	Eu não, eu sou bem assim
14.	I know a girl	Tô na merda e na podridão
15.	A girl with so much luck	O cheiro é merda
16.	She could get run over by a two-ton truck	E não tem perdão
17.	Then brush herself off and walk away	Não... Sempre sou assim
18.	How she does it, I couldn't say	Caminhão me atropelou
19.	Whilst I on the other hand	E nenhum dente me sobrou
20.	And I would smell like a pail of slop	Essa garota mente tanto assim
21.	I, on the other hand	Nó em pingo d'água e rosas no jardim
22.	Get run over by a truck	O mundo pastando no seu capim
23.	And I am deader than a duck	É todos pedindo bis!
24.	I know a girl who tells so many lies	
25.	Anything that's true would truly cross her eyes	
26.	But what that mouse is selling	
27.	That whole world buys	
28.	And nobody smells a rat	

Anexo 12 – Me and My Baby

	Me and my Baby	Eu e meu baby
1.	Me and my baby	Eu e meu baby
2.	My baby and me	Meu baby e eu
3.	We're 'bout as happy	Os dois juntinhos
4.	As babies can be	Que dupla que deu
5.	What if I find	Vem tempestade,
6.	That I'm caught in a storm?	o barco afundou
7.	I don't care	Tudo bem,
8.	My baby's there	pois meu neném
9.	And baby's bound to keep me warm	Chegou nadando e me salvou
10.	We're sticking together	Ele no colo é como um buquê
11.	And ain't we got fun	Os dois na foto, sou eu e o bebê
12.	So much together you'd count us as one	Vem cataclisma,
13.	Tell old man, worry, to go climb a tree	o teto afundou
14.	'Cause I've got my baby	Mas tem o meu baby
15.	My sweet little baby	Sou eu e o meu baby
16.	Looka my baby and me!	Somos o baby e eu!
17.	My baby and me	Eu e meu baby
18.	My baby and me	Meu baby e eu
19.	A dream of a duo	Super dueto
20.	Now, don't you agree?	Que o mundo elegeu
21.	Why keep it mum	É simplesmente
22.	When there's nothing to hide?	Não dá pra fingir
23.	And what I feel	Se o meu bebê,
24.	I must reveal	Além do quê
25.	Is more than I can keep inside	É tudo o que eu quero exibir

26.	Let me assure you	Ele é meu dono
27.	It won't go away	E vai me guiar
28.	I can assure you	Sigo o meu dono
29.	It grows every day	Que vai me levar
30.	I was a one once	Eu era ímpar
31.	But now I'm a "we"	Mas aconteceu
32.	'Cause I got my baby	Meu par é meu baby
33.	My dear little baby	Meu duplo é meu baby
34.	Look at my baby and me	Somos o baby e eu
35.	Looka my baby	Eu e meu baby
36.	My baby and me	Meu baby e eu
37.	Facing the world	Juntos, os dois nesse
38.	Optimistically	Mundo de Deus
39.	Nothing can stop us	Quem nos segura?
40.	So nobody try	Melhor nem tentar
41.	'Cause baby's rough	Pois meu bebê não vai ceder
42.	And full of stuff	E eu também
43.	And incidentally, so am I!	Não vou deixar
44.	Get out of our way, folks	Com tantos agora
45.	And give us some room	E a gente chegou
46.	Watch how we bubble	Cheios de banca
47.	And blossom and bloom	A gente arrasou
48.	Life was a prison	Quando era treva
49.	But we got the key	A gente acendeu
50.	Me and my baby	Eu e meu baby
51.	My dear little baby	Meu lindo, meu baby
52.	My cute little baby	Querido, meu baby
53.	My sweet little baby	Docinho, meu baby
54.	My fat little baby	Anjinho, meu baby
55.	My soft little baby	Fofinho, meu baby
56.	My pink little baby	Rosinha, meu baby
57.	My bald little baby	Benzinho, meu baby
58.	Looka, my baby and me	Veja o baby e eu

Anexo 13 – Mr Cellophane

	Mr Cellophane	Mr Cellophane
1.	If someone stood up in a crowd	Se alguém, em meio à multidão
2.	And raised his voice up way out loud	Levanta o braço e estende a mão
3.	And waved his arm	E grita, e chuta
4.	And shook his leg	E faz furor
5.	You'd notice him	Dá pra notar?
6.	If someone in a movie show	Se alguém durante o futebol
7.	Yelled "fired in the second row	Sai nu correndo na geral
8.	This whole place is a powder keg!"	Mostrando ao povo seu valor
9.	You'd notice him	Dá pra notar?

10.	And even without clucking like a hen	E mesmo quem é tímido e sem cor
11.	Everyone gets noticed, now and then,	Tem sempre seu instante de fulgor
12.	Unless, of course, that personage	Exceto, é claro, se esse alguém nasceu
13.	should be Invisible, inconsequential	Translúcido, irrelevante
14.	me!	Eu
15.	Cellophane	Cellophane
16.	Mister Cellophane	Mr. Cellophane
17.	Should have been my name	Vulgo João-ninguém
18.	Mister cellophane	Mr. Cellophane
19.	'cause you can look right through me	Eu sempre estou presente
20.	Walk right by me	Transparente
21.	And never know I'm there!	Ninguém jamais me vê
22.	I tell ya	Por isso
23.	Cellophane	Cellophane
24.	Mister Cellophane	Mr. Cellophane
25.	Should have been my name	Vulgo João-ninguém
26.	Mister cellophane	Mr. Cellophane
27.	'cause you can look right through me	Eu sempre estou presente
28.	walk right by me	Transparente
29.	And never know I'm there	Ninguém jamais me vê
30.	Suppose you was a little cat	Suponha que você é um cão
31.	Residing in a person's flat	A quem o dono estende a mão
32.	Who fed you fish and scratched your ears?	Para dar um osso ou para coçar
33.	You'd notice him	Dá pra notar?
34.	Suppose you was a woman wed	Suponha que você casou
35.	And sleeping in a double bed beside one man for seven years	E alguém ao lado seu roncou por sete anos, sem parar
36.	You'd notice him	Dá pra notar?
37.	A human being's made of more than	Um ser humano é muito mais que pó
38.	With all that bulk, you're bound to see him there	Há sempre alguém por sob o paletó
39.	Unless that human being next to you Is unimpressive, undistinguished	Exceto aquele alguém que sempre está inexpressivo, apagado
40.	You know who...	Quem será?
41.	Should have been my name	Vulgo João-ninguém
42.	Mister Cellophane	Mr. Cellophane
43.	'cause you can look right through me	Eu sempre estou presente
44.	Walk right by me	Transparente
45.	And never know I'm there	Ninguém jamais me vê
46.	I tell ya	Por isso Cellophane
47.	Cellophane	Mr. Cellophane
48.	Mister cellophane	Vulgo João-ninguém
49.	Should have been my name	Mr. Cellophane
50.	Mister cellophane	Eu sempre estou presente
51.	'cause you can look right through me	Transparente

52.	Walk right by me	Ninguém jamais me vê
53.	And never know I'm there	Nunca
54.	Never even know I'm there	Ninguém vai me ver

Anexo 14 – Razzle Dazzle

	Razzle Dazzle	Tudo é Mágica
1.	Give 'em the old razzle dazzle	E tudo é só faz de conta
2.	Razzle Dazzle them	Tudo é mágica
3.	Give them an act with lots of flash in it	Prepare o show com luz feérica
4.	And the reaction will be passionate	E a reação vai ser histérica
5.	Give them the old hocus pocus	Pois tudo é só lusco-fusco
6.	Bead and feather them	Sombra e púrpura
7.	How can they see with sequins in their eyes?	Com tanto brilho, quem vai te enxergar?
8.	What if your hinges all are rusting?	Se já chuparam seu caroço
9.	What if, in fact, you're just disgusting?	E o que sobrou foi só o osso
10.	Razzle dazzle them	Faça mágica e ninguém vai notar
11.	And they'll never catch wise!	Pois tudo é só faz de conta
12.	Give them the old Razzle Dazzle	Tudo é mágica
13.	Razzle dazzle them	Basta servir um espetáculo
14.	Give them a show that's so splendiferous	Que vão cair nos seus tentáculos
15.	Row after row will crow vociferous	Pois tudo é só fé na flauta
16.	Give them the old flim flam flummox	Fita e flâmulas
17.	Fool and fracture them	Tudo é mágica
18.	How can they hear the truth above the roar?	Com tantos gritos quem presta atenção?
19.	Throw them a fake and a finagle	Finja que é o seu melhor pedaço
20.	They'll never know you're just a bagel,	E ninguém vê que é só bagoço
21.	Razzle dazzle them	Tudo é mágica
22.	And they'll beg you for more!	A mais doce ilusão
23.	Give them the old razzle dazzle	E tudo é só faz de conta
24.	Razzle Dazzle them	Tudo é mágica
25.	Back since the days of old Methuselah	Pois desde os tempos de Matusalém
26.	Everyone loves the big bambooz-a-ler	Até milhões de anos-luz além
27.	Give them the old three ring circus	Que tudo é só pão e circo
28.	Stun and stagger them	Som e fúria
29.	When you're in trouble, go into your dance	Se a coisa aperta é melhor dançar
30.	Though you are stiffer than a girder	Basta um olhar assim, sublime
31.	They let you get away with murder	Que vão deixar passar seu crime
32.	Razzle dazzle them	Tudo é mágica
33.	And you've got a romance	E romance no ar
34.	Give them the old	Pois tudo é só faz de conta
35.	Razzle Dazzle, razzle dazzle them	Tudo é mágica
36.	Show them the first rate sorcerer you are	Prepare um show, intenso e lúbrico
37.	Long as you keep them way off balance	E o quarteirão explode em público
38.	How can they spot you got... no talents?	Pois tudo é só Vade Retro
39.		Abre Sésamo

40.		Mostre o poder e a força em você
41.		Basta fazer um grande evento
42.		Que vão pensar que é só talento
43.	Razzledazzlethem	Mas é mágica
44.	Razzledazzlethem	Mas é mágica
45.	Razzle dazzle them	Tudo é mágica
46.	And they'll make you a star!	E a estrela é você

Anexo 15 - Class

	Class	Educação
1.	Whatever happened to fair dealing?	O que foi feito com os bons modos?
2.	And pure ethics	Os bons gestos?
3.	And nice manners?	O bom gosto?
4.	Why is it everyone now so a pain in the ass?	O mundo agora é vulgar
5.	Whatever happened to class?	Tudo é só escrotidão
6.	Class.	Não há mais educação
7.	Whatever happened to, "Please, may I?"	Já não se diz: 'Por favor, moça!'
8.	And, "Yes, thank you?"	'Pois não, moço!'
9.	And, "How charming?"	'Perdão, dona!'
10.	Now, every son of a bitch is a snake in the grass	Quem era doce e gentil hoje é grosso e durão
11.	Class!	Não há mais educação, não
12.	Ah, there ain't no gentlemen	Oh, os cavalheiros
13.	To open up the doors	Se tornaram cavalões
14.	There ain't no ladies now,	As vagabundas
15.	There's only pigs and whores	Se instalaram nas mansões
16.	And even kids'll knock ya down	A velha classe
17.	So they can pass	Já entrou em extinção
18.	Nobody's got no class!	Não há educação
19.	Whatever happened to class?	O que foi feito
20.	Whatever happened to old values?	Com os bons tempos?
21.	And fine morals?	Os bons ventos?
22.	And good breeding?	Os bons ares?
23.	Now, no one even says "oops" when they're	Ninguém se acanha em soltar
24.	Passing their gas	Gases pelo salão
25.	Whatever happened to class?	Não há mais educação
26.	Class	Não
27.	Ah, there ain't no gentlemen	Oh, hoje há cadelas onde havia cortesãs
28.	That's fit for any use	E trogloditas nos lugares dos galãs
29.	And any girl'd touch your privates	Até as velhas já perderam a criação
30.	For a deuce	Até as velhas já perderam a noção
31.	And even kids'll kick your shins and give you ass	Não há educação
32.	Nobody's got no class!	Nádegas e peitos nos jornais

33.	All you ready about today is rape and theft	Demais
34.	Jesus Christ, ain't there no decency left?	Meu Jesus
35.	What a shame	Hoje só há genitais
36.	What a shame	Educação não mais
37.	What became of class?	A melhor tradição
38.	Nobody's got no class!	Foi parar no culhão
39.	Every Guys is a natch!	Foi pro pé (Foi pro pé)
40.	Every Girl let to toilet	Foi pro cu (Foi pro cu)
41.	Holy shit!	A educação!
42.	Holy shit!	

Anexo 16 - Nowadays

	Nowadays	Hoje é
1.	It's good, isn't it?	E é bom
2.	Grand, isn't it?	Tudo é tão bom
3.	Great, isn't it?	Mais do que bom
4.	Swell, isn't it?	Mais do que mais
5.	Fun, isn't it?	Mais do que dez
6.	Nowadays	É demais
7.	There's men, everywhere	Hoje é
8.	Jazz, everywhere	Tem som
9.	Booze, everywhere	Hoje tem jazz
10.	Life, everywhere	Hoje tem gás
11.	Joy, everywhere	Hoje tem luz
12.		Hoje tem voz
13.		Hoje tem
14.	Nowadays	Hoje é
15.	You can like the life you're living...	Quanto mais a gente pode
16.	You can live the life you like	Muito mais a gente quer
17.	You can even marry Harry	No altar eu vou com Harry
18.	But mess around with Ike	Na cama é quem vier
19.	And that's	É tão bom
20.	Good, isn't it?	Tudo é tão bom
21.	Grand, isn't it?	Mais do que bom
22.	Great, isn't it?	Mais do que mais
23.	Swell, isn't it?	Mais do que...
24.	Fun, isn't it	Quanto mais a gente pode
25.	But nothing stays	Muito mais a gente faz
26.	You can like the life you're living	No altar eu quero o Harry
27.	You can live the life you like	Na cama outro rapaz
28.	You can even marry Harry	E é tão bom
29.	But mess around with Ike	Tudo é tão bom
30.	And that's	Mais do que bom
31.	Good, isn't it?	Mais do que mais
32.	Grand, isn't it?	Mais do que dez

33.	Great, isn't it?	É demais
34.	Swell, isn't	Mas vai ter fim
35.	[That's great, we'll be in touch!]	O tempo vai passar
36.		E tudo vai mudar
37.		Mas por enquanto
38.		É assim