

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS

CAROLINE GOMES AYALA

***MAMMA MIA!* - O MUSICAL : IMPACTOS DA DOMESTICAÇÃO NA VERSÃO
BRASILEIRA**

**CAMPINAS
2023**

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS
CENTRO DE LINGUAGEM E COMUNICAÇÃO
FACULDADE DE LETRAS
CAROLINE GOMES AYALA

***MAMMA MIA!* - O MUSICAL : IMPACTOS DA DOMESTICAÇÃO DA VERSÃO
BRASILEIRA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Letras da Escola de Linguagem e Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de Campinas como exigência para obtenção do grau Bacharel em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Eliane Righi de Andrade

CAMPINAS
2023

Ficha catalográfica elaborada por Silvana Maria Teixeira CRB
Sistema de Bibliotecas e Informação - SBI - PUC-Campinas

418.02 Ayala, Caroline Gomes
A973m

MAMMA MIA! - O musical: impactos da domesticação na versão brasileira. /
Caroline Gomes Ayala. - Campinas: PUC-Campinas, 2023.

32 f.: il.

Orientador: Eliane Righi de Andrade.

TCC (Bacharelado em Letras) - Faculdade de letras, Escola de Linguagem e
Comunicação, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2023.
Inclui bibliografia.

1. Tradução e interpretação. 2. Estrangeirização. 3. Mamma Mia - Musical. I.
Andrade, Eliane Righi de. II. Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Escola de
Linguagem e Comunicação. Faculdade de letras. III. Título.

23. ed. CDD 418.02

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS
CENTRO DE LINGUAGEM E COMUNICAÇÃO
FACULDADE DE LETRAS
CAROLINE GOMES AYALA

**MAMMA MIA! - O MUSICAL : IMPACTOS DA DOMESTICAÇÃO DA VERSÃO
BRASILEIRA**

Trabalho de Conclusão de Curso defendido e
aprovado em 16 de junho de 2023 pela
comissão examinadora



Prof^a. Dr^a Eliane Righi de Andrade.

Orientadora e presidente da comissão
examinadora

Pontifícia Universidade Católica de Campinas



Prof^a. Dr^a Gabriela Strafacci Orosco

Pontifícia Universidade Católica de Campinas

Dedico o presente trabalho ao meu avô, Fernando, que me ensinou a partilhar de sua paixão pelo ABBA e foi o primeiro a apoiar minha jornada no curso de Letras. Sinto sua falta, Vôdo.

AGRADECIMENTOS

À Prof^a. Dr^a Eliane Righi de Andrade por sua participação ímpar e necessária nos últimos 6 anos. Você me acolheu como uma mãe e me deu forças para continuar nos momentos mais difíceis da minha vida. Tê-la como minha orientadora, professora, ombro amigo e confidente foi a chave de ouro do encerramento da minha graduação.

À Prof^a. Dr^a. Eliane Azzari por ensinar tudo o que sei sobre Bakhtin com clareza incomparável e, de quebra, ter me ensinado tantas outras lições da vida. Sem seus ensinamentos, apoio e amizade, eu jamais teria concluído os primeiros anos de graduação.

À Prof^a. Dr^a Gabriela Strafacci Orosco, por aceitar integrar a comissão examinadora deste trabalho e por ter sido uma ótima companhia, amiga e provedora de aulas espetaculares. E, claro, boas risadas.

À minha amada esposa, Pamela, por irradiar sempre seu amor e me impedir diversas vezes de abandonar a execução deste trabalho. Obrigada por me apoiar sempre e cuidar tanto de mim, te amo sem tamanho!

Por fim, agradeço à minha cachorra, Olivia, que foi companhia fiel nas noites que passei em claro escrevendo este TCC e usou sua barriguinha linda para esquentar meus pés.

Amo todas vocês.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar a tradução do Musical *Mamma Mia!* e investigar o seu impacto na receptividade da plateia brasileira, considerando os desafios culturais, temporais, regionais e identitários na tradução das músicas de um grupo que marcou gerações, tomando como ponto de partida a música como linguagem e a tradução como interação dialógica entre cultura-alvo e cultura-fonte, através das percepções de Mikhail Bakhtin. Também é utilizado o aporte teórico de Lawrence Venuti acerca da domesticação e estrangeirização, conceitos amplamente abordados na análise tradutória de três canções do musical, bem como nas considerações feitas acerca da aceitação do público. As reflexões sobre polissistemas de Lefevere complementam a base teórica levantando questões fundamentais, como o papel do tradutor e as relações de poder entre idiomas e mercado editorial. Através de metodologia qualitativa, este estudo denota a importância da visibilidade do tradutor no ramo do teatro musical e discute a existência da possibilidade de domesticar um elemento de estrangeiridade já enraizado na memória discursiva de um grupo.

Palavras-chave: teorias da tradução, domesticação, estrangeirização, musical brasileiro, *Mamma Mia!*

ABSTRACT

The following undergraduate paper aims to analyse closely the translation of Brazil's *Mamma Mia!* musical theatre production as well as investigate its impact on Brazilian audience while considering intercultural, regional, identitarian and generation gap challenges in translating songs from a group that influenced a whole generation. In this paper, we're considering music as a language and translation as a dialogical relationship between target language and source language through Mikhail Bakhtin's perspectives. Lawrence Venuti's theoretical inputs regarding foreignization and domestication are widely approached throughout the translation analysis of the lyrics in the main four songs, along with considerations outlined in the public's acceptance. Reflections upon Lefevere's polysystems complete this piece's theoretical grounding reflecting questions of utmost importance, such as the author's role, power relationships between languages and the publishing industry.

By the way of qualitative methodology, this study shows how important is translator's visibility in the music theatre realm, and how possible it is to domesticate foreign discursive memories

Keywords: translation theory, domestication, foreignization, Brazilian musical production of *Mamma Mia!*

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	9
1.1 Quem é o ABBA?.....	10
2. JUSTIFICATIVA.....	12
3. OBJETIVOS.....	12
4. METODOLOGIA.....	12
5. DESENVOLVIMENTO.....	13
5.1. Linguagem, música e tradução por uma perspectiva bakhtiniana.....	13
5.2. A visibilidade do tradutor nos musicais.....	17
5.3. O musical: narrativa feminina, empoderamento sexual e tradução.....	18
5.4. Escolhas da tradução e cotejo.....	21
5.4.1. Honey, Honey.....	21
5.4.2. Money, Money, Money.....	24
5.4.3. É sim, é sim, é sim.....	27
6. CONCLUSÃO.....	29
REFERÊNCIAS.....	32

1. INTRODUÇÃO

1972 foi um ano de revoluções para a Suécia. Em junho daquele ano o país sediou a Conferência de Estocolmo das Nações Unidas, onde 113 chefes de Estado se reuniram para criar um manifesto ambiental válido ainda hoje, em 2023. E, coincidentemente, Estocolmo nos presenteou com um outro fenômeno (desta vez musical) que, assim como a Conferência, causaria impacto global por mais de cinquenta anos.

O ABBA é um grupo musical do gênero pop, composto por quatro integrantes: Björn Ulvaeus, Benny Anderson, Agnetha Fältskog e Anni-Frid “Frida” Lyngstad, todos nativos da Suécia e envolvidos na época com o mundo da música. Björn e Benny lideravam bandas de sucesso nacional nos anos 60; Anni-Frid cultivava carreira solo, após aparecer em um programa televisivo de talentos e Agnetha atuava em musicais locais. A grande articulação que uniu os quatro integrantes foi o empresário e produtor musical Stig Anderson, irmão e produtor da banda de Benny. Ele possuía conexões individuais com os quatro cantores e juntou o grupo que, em pouco tempo, resultaria em casamento duplo e febre mundial (PALM, 2014).

Com a dissolução do grupo em 1982, Benny e Björn resolveram embarcar em um novo rumo, o teatro musical. Londres recebeu no West End em 1999 a produção *Mamma Mia!*. Criada, produzida e escrita pelos dois “B” da banda, Benny e Björn, o musical foi, definitivamente, algo à frente de seu tempo por conta da força e empoderamento das personagens femininas e por não contar com canções originais escritas para a peça e, sim, tendo repertório musical constituído exclusivamente por composições do grupo ABBA. O sucesso foi tamanho que as adaptações mundiais levaram 42 milhões de espectadores aos teatros em 30 países diferentes, sendo o Brasil um deles¹.

Em 2010, chegou em São Paulo a primeira adaptação do espetáculo. Produzida por Claudio Botelho, celebridade dos bastidores musicais, a produção de 13 milhões de reais contava com 32 atores. A peça ficou em cartaz por um ano e um mês e, embora não se tenha informação do lucro da bilheteria, a temporada foi estendida por duas vezes.

Podemos chamá-la de uma empreitada de sucesso, considerando que, em fevereiro de 2023, o musical foi relançado, desta vez na capital carioca, e já vendeu 30 mil

¹ Disponível em: < <https://guia.folha.uol.com.br/teatro/ult10053u829711.shtml> >. Acessado em: 28/05/2023, 02:25

ingressos até o presente momento². O que chama atenção, porém, é que tanto a versão de 2010 quanto a de 2023 contam com as canções do ABBA, (quase que) inteiramente traduzidas para a língua portuguesa, traduções estas feitas pelo próprio Claudio Botelho, ator e compositor, mas sem qualquer formação acadêmica na área de tradução. Ao final do espetáculo, três das 26 músicas são cantadas em sua forma original (inglês) em ambas as versões.

O que precisa ser considerado é que a jornada do sucesso de *Mamma Mia!* Brasil começa não em 2010, mas na década de 1970. Afinal, como um grupo sueco desbancou os próprios americanos da Billboard, tendo colocado 20 *singles* nos *top hits* de 1974 a 1982?

A partir dessas reflexões, propomos um olhar sobre a produção brasileira e sobre a importância da visibilidade do tradutor e o papel de estratégias de tradução para o sucesso no teatro musical.

1.1 Quem é o ABBA?

Em 1970, o ABBA se chamava *Festfolk*. Em pequenas apresentações estilo cabaré, canções de protesto, festa e adultério eram performadas em Sueco (em dupla ou solo) pelos quatro integrantes, sem as tradicionais vestimentas metalizadas boca de sino. Tendo em mente o sonho de participar e vencer o Eurovision, concurso de música internacional televisionado, mas passando longe de se qualificar para o tal concurso, a banda contou com o *rebranding* do empresário Stig Anderson, que surgiu com uma nova fórmula: as canções seriam majoritariamente sobre amor, o figurino seria marcante, as vozes femininas teriam destaque e os integrantes cantariam em uníssono, utilizando um novo nome, fácil de pronunciar em qualquer lugar do mundo. Ao público seria vendida a imagem de uma banda familiar, dois casais de amigos cantando juntos melodias alegres e magnéticas. E, claro, com abandono completo das letras em sueco: o grupo cantaria somente em inglês. Das iniciais dos 4 integrantes, nasceu o ABBA. Foi sucesso implacável na Suécia e vencedor do Eurovision em 1974, programa que os lançaria mundialmente³.

² Disponível em:

<<https://www.segs.com.br/eventos/367540-fenomeno-musical-mamma-mia-chega-ao-rio-de-janeiro-em-versao-brasileira-inedita-da-dupla-charles-moeeller-claudio-botelho>>. Acessado em: 28/05/2023, 02:38.

³ Disponível em:

<<https://inews.co.uk/culture/music/abba-win-eurovision-when-1974-song-contest-waterloo-uk-2331135#:~:te>>

Ao contrário dos Beatles e de Elvis Presley, o ABBA continua sendo um sucesso implacável nas novas gerações. O grupo, que reatou em 2021, lançou no ano passado um novo álbum com direito a turnê holográfica na Europa, totalmente esgotada por cinco meses seguidos. O conjunto alcançou até mesmo a Geração Z. Na plataforma de vídeos *TikTok*, um excerto de 40 segundos da música *Gimme! Gimme! Gimme! (a man after midnight)* foi utilizada 503.300 vezes em vídeos de usuários; oito outras melodias da banda também estão sendo utilizadas, totalizando quase 1,5 milhões de vídeos postados com trilha sonora ABBA. O *Dancing Queen Challenge*, desafio de canto proposto na plataforma, tem 200,2 milhões de uploads somados entre Instagram e TikTok⁴. É seguro dizer que a equipe sueca continua um tema atual, tanto quanto dizer que os quatro integrantes foram responsáveis por marcar gerações inteiras.

Contrariando perspectivas do estudioso Theodor Adorno (2008, p. 168), que enfatiza que a música não pode ser considerada linguagem por conta da falta de signos, sintaxe e resposta, parto do princípio bakhtiniano de que música é linguagem, pois produz enunciados, veicula discursos e gera atos responsivos (BAKHTIN, 2014). Entende-se que o ABBA não só se comunicou com bilhões de pessoas ao redor do globo como também fez parte de suas identidades. Conforme pautam os estudos de Stuart Hall (2000, p.39), linguagem, cultura e identidade estão entrelaçadas no processo da construção identitária de sujeitos na pós-modernidade.

Sendo assim: seria possível Botelho (re)criar uma peça teatral traduzida para o português onde as composições musicais fazem parte da identidade e memória afetiva do público também brasileiro? Conseguiria o tradutor veicular a este público a comicidade da peça, a compreensão da narrativa, traduzindo apenas o roteiro, e não as letras das músicas? Ou é possível traduzir um *setlist* inteiro e garantir uma boa experiência de entretenimento, mesmo com a quebra da memória afetiva musical e identitária dos espectadores, construída a partir das letras em inglês? Qual seria o papel e a visibilidade desse a(u)tor / tradutor? E teria esse musical, famoso em países de língua inglesa, o mesmo sucesso com a receita que outros musicais traduzidos, no Brasil, tiveram na

xt=Abba%20won%20the%20Eurovision%20Song, having%20won%20the%20previous%20year.>. Acessado em: 28/05/2023, 02:44.

⁴ Disponível em: <<https://www.tiktok.com/discover/Abba-Edit-Audios?lang=pt-BR>>. Acessado em: 28/05/2023, 02:44.

mesma época, pelos mesmos profissionais? Qual é o real peso de traduzir e adaptar uma coletânea musical consagrada na memória discursiva do público?

2. JUSTIFICATIVA

A motivação deste trabalho é demonstrar a importância da acessibilidade de produções musicais de sucesso através da tradução, e discutir as escolhas do tradutor em relação ao contexto histórico-social brasileiro por meio da reflexão sobre a fundamentação teórica de Lawrence Venuti (2002 e 1995) (mais precisamente dos conceitos de domesticação e estrangeirização) ao comparar as letras traduzidas do musical com as originais

3. OBJETIVOS

O objetivo é cotejar a tradução das letras de ambas as versões do musical em português e inglês e discutir a partir do cotejo aspectos pertinentes à familiarização do público com as letras, resgatando a memória discursiva que a trilha sonora proporciona ao público.

Espera-se que esta pesquisa contribua para a visibilização da tradução de musicais (área defasada de profissionais formados em tradução), bem como para exploração dos impactos e resultados da domesticação e estrangeirização na aceitação do público, considerando a geração de receita de obras teatrais adaptadas a partir das percepções de Bakhtin, Lefevere e de Venuti.

4. METODOLOGIA

O presente trabalho foi construído a partir de metodologia qualitativa e investigativa, considerando que as reflexões aqui apresentadas não se tratam de dados validados oriundos de pesquisa, mas da contemplação de um estudo de caso. Nas palavras da socióloga Heloisa Martins, “[a] pesquisa qualitativa é definida como aquela que privilegia a análise de microprocessos, através do estudo das ações sociais individuais e grupais” (MARTINS, 2004, p.289), sempre pautada por análise casuística sobre indivíduo(s), instituição ou grupo. Também como requisito para metodologia qualitativa, a socióloga

aborda a heterodoxia, afirmando que o “material obtido qualitativamente [...] depende do desenvolvimento de uma capacidade criadora e intuitiva” (MARTINS, 2004, p.292).

Através das considerações acima, este material enquadra-se na metodologia qualitativa a partir da proposta analítica heterodoxa conduzida acerca do público-alvo da peça, do tradutor e das reflexões sobre os impactos dos indivíduos no desempenho da obra. Por análise pautada em heterodoxia, compreende-se através de Martins que o conceito

exige do pesquisador uma capacidade integrativa e analítica que, por sua vez, depende do desenvolvimento de uma capacidade criadora e intuitiva. A maior dificuldade da disciplina de métodos e técnicas de pesquisa está na dificuldade de ensinar como se analisam os dados (...) o que se procura é (...) controlar o exercício da intuição e da imaginação, mediante a adoção de procedimentos bem delimitados que permitam restringir a ingerência e a expressão da subjetividade do pesquisador. (MARTINS, 2004, p. 292)

5. DESENVOLVIMENTO

5.1. Linguagem, música e tradução por uma perspectiva bakhtiniana

Para estabelecer a música como forma de linguagem passível de tradução, é necessário, primeiramente, definir qual perspectiva de linguagem será adotada neste trabalho. Enquanto “saussurianos” se preocuparam em segregar língua de fala, sintagmas de paradigmas, significantes de significados e os gerativistas se prenderam aos princípios linguísticos universais inerentes à mente humana, o filólogo Mikhail Bakhtin aporta o conceito de linguagem de forma mais conexas com as relações humanas e histórico-sociais (VIOTTI, 2008).

Tomando a linguagem como prática social, Bakhtin enxerga na enunciação uma constante (re)construção a partir da “fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação, que é a sua verdadeira substância” (BAKHTIN, 1929, p. 127 apud PIRES, 2002, p. 37). Ao considerar a fala como um movimento social, é dissociada a visão de que a fala é individual e pertinente ao sujeito que a enuncia, o que faz a enunciação ser caracterizada pela intersubjetividade. Através de Bakhtin, a palavra deixa de ser mero significante e se transforma em um *fenômeno ideológico* sem proprietário, caracterizado por pluralizações socioculturais, que podem, inclusive, ser conflitantes.

O mundo interior e a reflexão de cada indivíduo têm um auditório social próprio bem estabelecido, em cuja atmosfera se constroem suas deduções anteriores, suas motivações, apreciações, etc. Quanto mais aculturado for o indivíduo, mais o auditório em questão se aproximará do auditório médio da criação ideológica, mas em todo o caso, o interlocutor ideal não pode ultrapassar as fronteiras de uma classe e época bem-definidas. (BAKHTIN, 2014, p.117)

Assim como as relações humanas, para Bakhtin a língua não é o objeto de estudo estagnado e isolado da linguística, mas algo que vive, se transforma e se (re)constrói de forma constante em sua heterogeneidade. E é na admissão da pluralidade que Bakhtin aborda o dialogismo (1961).

De acordo com o que a própria definição premedita, para haver diálogo é necessária interação entre sujeitos - no plural. Na visão do filólogo russo, isso não é problema, considerando que, para Bakhtin (1961), o “eu” é formado por uma intersecção de muitos, mas sempre aberto para outros que estão por vir. É permitir formar-se das experiências, vivências e saberes seus e de outros, mas também passar isso adiante. Como o próprio escreveu: “A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar de um diálogo” (BAKHTIN, 1961, p.293).

É nessa troca de enunciados que se faz o diálogo, diálogos estes que se estabelecem a partir da relação de alteridade. Afirmava Bakhtin que “[t]er um destinatário, dirigir-se a alguém, é uma particularidade constitutiva do enunciado” (BAKHTIN, 2010, p. 325). Isso faz com que a palavra tenha função de ponte na relação de “um” e “outro”, sendo território comum de ambos (BAKHTIN, 2014). Dessa forma, no dialogismo, o conceito de responsividade em alternância entre os envolvidos é primordial, fazendo com que a interpretatividade dos discursos de cada enunciado gere o que Vera Lucia Pires (2002, p. 42) chama, em seus estudos bakhtinianos, de “compreensão responsiva ativa”.

Como denotado no próprio termo, o enunciado que nos atinge nem sempre exige resposta verbal para encontrar espaço para reverberar em outro(s). A alteridade, ou seja, a intercambialidade de enunciados e discursos, não comporta conceitos como passividade e neutralidade, pois, no cerne das relações e formações humanas esses conceitos não existem. A “responsividade” é o juízo de valor que cada indivíduo performa nos diálogos em que participa e que pode resultar em anuência, consonância, discordância ou objeção

por parte dos integrantes do diálogo. O juízo de valor da responsividade existe e aparece, ainda que em relações dialógicas diferentes daquela em que foi originada.

Ao compreender a linguagem pela perspectiva de Mikhail Bakhtin (2014) abarcando os conceitos mencionados acima, é impossível não compreender a música como forma de linguagem também. Afinal, canções não são conjuntos de enunciados repletos de discursos formados por uma teia de outros? Quando ouvimos, a alteridade não se mostra presente em nosso juízo de valor? Composições movem públicos, proporcionam experiências, marcam períodos na vida das pessoas e dialogam por nós, quando falhamos em colocar sentimentos em nossas próprias palavras.

Musicistas tendem a discordar dessa perceptiva, é claro. Theodor Adorno é um deles. Para ele, “[q]uem toma a música ao pé da letra como linguagem é induzido ao erro” (ADORNO, 2008, p. 167) e a justificativa repousa sobre duas palavras: intenção e interpretação. Para ele, a música pode ser tocada com ou sem nenhuma intenção. Diferentemente da linguagem, em que há intenção de comunicar algo, a música pode e precisa ser ocasionalmente tocada sem intenção alguma:

“Música sem qualquer intenção, a mera conexão fenomênica dos sons, pareceria um caleidoscópio acústico. Por outro lado, como intenção absoluta, ela cessaria de ser música, e se converteria falsamente em linguagem. Intenções lhe são essenciais, mas apenas de maneira intermitente” (ADORNO, 2008, p.168).

O que ocorre é que a música será um diálogo que visa emitir sua própria cadeia discursiva para ouvintes distintos e haverá responsividade - independente da intenção “por trás”, já que tal ação nos parece impossível de ser delineada. Pode-se acrescentar à reflexão de Theodor que a música “sem intenção” pode não ter um objetivo pré-definido pelo músico que a toca, mas acaba adquirindo finalidades diversas no público e no artista. Mesmo sem a “intenção”, uma composição pode comover, alegrar e revoltar platéias inteiras e gerar responsividade, e é nela que a alteridade bakhtiniana se encontra.

Acerca da interpretação, é apontado pelo estudioso que:

[i]nterpretar a linguagem significa: entender a linguagem; interpretar a música: fazer música. A interpretação musical é a consumação, como síntese, que preserva a similitude com a linguagem ao mesmo tempo em que anula todas as semelhanças isoladas com esta. Eis porque a ideia de interpretação pertence à música mesma e não lhe é acidental. Tocar música corretamente, todavia, é antes de tudo dizer corretamente sua

linguagem. Esta requer uma imitação de si própria, não sua decifração. Somente na práxis mimética, que decerto pode ser interiorizada silenciosamente na imaginação à maneira da leitura silenciosa, a música se abre; jamais em uma observação que a interprete independentemente de sua execução. Se se desejar um ato semelhante ao da música na linguagem intencional, este seria antes a transcrição de um texto do que sua compreensão em significados (ADORNO, 2008, p.169).

Adorno encara a interpretação musical como consumação do ato, enquanto adota uma visão escolar da palavra “interpretação” na natureza da linguagem. Separar o conceito de interpretação em dois e restringir a palavra “interpretar” como “decifrar” na linguagem e “consumação” na música é algo tão reducionista quanto arcaico. Por essa lógica, não haveria a possibilidade de interpretar uma canção como se interpreta uma obra literária? Seria o artista um mero executor de notas fidedignas às originais? Se este fosse o caso, letras de música não seriam tema de interpretação de texto em provas de vestibulares e nenhum *cover* musical ganharia milhões de visualizações no *YouTube*.

Música comunica, engaja, reverbera discursos e cada ouvinte expressa compreensão responsiva ativa. Há, portanto, relação dialógica. E, claramente, se há possibilidade de diálogo, há possibilidade de tradução. Sendo assim, considera-se a tradução como interação dialógica, o que faz do tradutor o responsável por criar o máximo possível de acordo dialógico no enunciado que chegará aos leitores de seu trabalho (KUMAR, 2014). Em sua proposta de enxergar a tradução como acordo dialógico, Amir Kumar ressalta que

[s]emelhantemente ao diálogo, que se direciona ao outro em busca de uma “resposta”, a tradução é sempre orientada para o outro, ou seja, para o auditório da cultura de recepção, alterando-se e modificando-se ao se mover nas conexões intersubjetivas que cria para si. (...) A tradução requer o mesmo “dialogismo” entre o eu e outro. Esse “dialogismo” exige uma apreciação da cultura da língua-fonte e da cultura de língua-alvo. Para um tradutor, a consciência, no sentido bakhtiniano, é sempre a consciência sobre o outro. O outro aqui não é simplesmente a cultura da língua-fonte, mas é também a cultura da língua-alvo. Há uma antecipação de ambos os lados e, diante disso, uma tradução deve abordar os dois. É por essa razão que não seria inapropriado concluir que a tradução é o produto de um evento dialógico, isto é, um empreendimento aberto que envolve um entendimento criativo do eu e do outro (KUMAR, 2014, p.6-7).

A partir da consideração de tradução como acordo dialógico, a maior polêmica do mundo da teoria da tradução é passível de uma solução: a quebra da expectativa da equivalência ou máximo de proximidade entre as línguas traduzidas, afinal, se traduzir é

enunciar, a tradução jamais terá equivalência com o enunciado da língua/cultura fonte pois, para Bakhtin, enunciados são únicos e irreprodutíveis (KUMAR, 2014, p.11) e o contexto cultural e identitário do tradutor está sempre presente em cada trabalho. O que não significa, necessariamente, que está visibilizado.

5.2. A visibilidade do tradutor nos musicais

Lawrence Venuti traz a visibilidade do tradutor ligada ao “sucesso” da tradução. Sua percepção é que o fenômeno de invisibilidade do tradutor se conecta à forma de como público (e o mercado) recebe(m) as traduções. Quanto mais parece que o texto traduzido foi escrito originalmente na língua-fonte, melhor a receptividade e fluidez de leitura e mais invisível o trabalho do tradutor (VENUTI, 1995, p.111). O mercado reflete essa invisibilidade, pois editoras raramente expõem ou denotam que a obra ou publicação é fruto de um extenso trabalho de tradução profissional.

Ideologicamente, pelo olhar bakhtiniano, sabe-se que o tradutor jamais está invisibilizado ou invisibilizando a cultura-fonte em suas traduções, pois o enunciado formado dessa interação é discursivo e pluralista. Já na perspectiva mercadológica, o fenômeno da invisibilidade realmente existe, mas é diferente dependendo da indústria. No musical, a invisibilização é presente. Quando Sandy&Junior performam “Imortal”, tradução da canção “*Immortality*” dos *BeeGees*, nenhuma menção honrosa é feita a Sergio Carrer, autor da tradução que rendeu à dupla de irmãos quatro premiações musicais.

Assim como ocorre na música, o mercado editorial também não faz questão de visibilizar o tradutor de forma alguma, seja ao não garantir a liberdade do profissional nas escolhas tradutórias ou ao esconder o nome do tradutor em letras miúdas na ficha catalográfica da obra. Já na cinematografia, o público é mais ciente que a tradução existe, mas o profissional ainda não recebe o crédito que lhe é devido. Enquanto o tradutor responsável pela legendagem é alvo de críticas por palavrões não traduzidos, por exemplo, a dublagem brasileira ganha louros por suas adaptações de roteiro, sendo extremamente elogiada principalmente pela sagacidade do humor - ainda que as pessoas não saibam quem foram os responsáveis por suas risadas.

Na indústria musical o cenário é outro. É via de regra que os musicais sejam apresentados no idioma do país onde são exibidos e aqui no Brasil já tivemos inúmeras produções. As de maior sucesso foram traduzidas por Claudio Botelho, o produtor de musicais com maior público cativo do Brasil. Os maiores e mais famosos musicais do

nosso país tiveram suas canções traduzidas e adaptadas por ele, o que faz com que suas produções sejam sempre bem sucedidas (e bem lucrativas). Botelho comanda a própria empresa de musicais atualmente e se intitula como ator, diretor, cantor, produtor, letrista, versionista, compositor e tradutor em seu *website*. O curioso é que Botelho não é formado na área⁵, mas é considerado tradutor consagrado.

Embora a tradução de musicais seja altamente considerada pelos fãs e Botelho seja reconhecido justamente pelo sucesso delas, ele contribui com a invisibilização de outra forma: a informalidade do trabalho de tradução profissional e a falta de espaço nesse mercado. Por isso, concordamos com Venuti quando afirma que “[o]s tradutores são rotineiramente alienados do produto de seu trabalho por relações de produção que mais se assemelham às que determinam o trabalho em outros setores econômicos” (2002, p. 112).

5.3. O musical: narrativa feminina, empoderamento sexual e tradução

A protagonista, Sophie, lê o diário repleto de aventuras (amorosas, inclusive) de sua mãe, Donna, e lá descobre que a mãe namorou três homens ao mesmo tempo, antes de Sophie nascer - e um deles pode ser o pai que ela sempre sonhou em conhecer. Motivada pelo desejo de ser levada ao altar pelo pai biológico e resolver o mistério da paternidade, ela convida para seu casamento os três candidatos a pai - sem o conhecimento de Donna e dos três envolvidos, é claro.

A trama alterna entre as perspectivas de Sophie, mostrando o esforço da jovem em descobrir quem é seu pai enquanto decide (ou não) se realmente sobe ao altar, e de Donna, que está gerenciando a pousada da família, organizando o casamento e tentando não surtar por reencontrar três de seus ex-namorados.

Mãe e filha são personagens marcantes e consideradas símbolos do empoderamento feminino no mundo dos musicais. Donna, em sua juventude, conheceu boa parte da Europa com o sonho de ser cantora e ficou longe de seguir os protocolos da época que envolviam casar com um bom rapaz, engravidar e virar uma dona de casa que cuida dos filhos. Pelo contrário! Tomando rumo oposto, em seu “mochilão” europeu, ela se conectou com rapazes diversos (entre eles o possível pai de Sophie) e, quando engravidou, ela decidiu criar a filha sozinha, dividindo-se entre a maternidade e a criação

⁵ Disponível em: < <https://moellerbotelho.com.br/moeller-e-botelho/a-historia/> > . Acessado em: 28/05/2023, 03:20.

do seu próprio negócio, uma pousada à beira-mar na Grécia que ela mesma gerencia, conserta e atende.

Sophie, por sua vez, também é uma personagem de fibra. Ela é curiosa para descobrir as aventuras da juventude da mãe e corajosa o suficiente para desvendar de uma vez por todas o mistério da sua paternidade. Sem mencionar que ela é criativa. No final da peça ela decide não se casar e, juntamente com seu noivo, vai viver suas próprias aventuras antes de assumir o compromisso.

As amigas de Donna que aparecem na ilha para o casamento, Tanya e Rosie, também são personagens fortes, considerando que a primeira tem impressionante rotatividade de maridos ricos (e amantes) e a segunda é uma escritora de sucesso que tem muito orgulho de estar solteira aos 50 anos.

Os homens, por outro lado, parecem não ter tanto protagonismo. Eles têm o papel de serem enganados pelas mulheres ao longo da narrativa, suas histórias são rasas e, no fim, a grande revelação da paternidade que viria de um deles, nem ocorre e se torna irrelevante no desfecho.

Para a época, a peça foi consideravelmente inovadora. Em parte, pela narrativa ousada e provocante, guiada por essas duas mulheres que fugiam do padrão de família tradicional e do destino feminino também padrão, ainda esperado pela sociedade.

A década de 90 foi considerada a era pré-contemporânea do teatro musical e suas peças já traziam à tona temas controversos e velados pela sociedade. Alguns exemplos de musicais que abordaram temas polêmicos nos anos 90 são *Rent*, que retratou a epidemia de AIDS e a dependência por drogas; *Victor/Victoria*, que trouxe a desigualdade de gênero no mercado de trabalho e *crossdressing*; e *Naked Boys Singing!*, com a invisibilização imposta aos homossexuais e a quebra do tabu da nudez (tanto que o elenco não usa roupas durante toda a peça).

Em meio a tantas inovações na pré-contemporaneidade dos musicais, *Mamma Mia!* consegue ser inovador não somente pela narrativa, mas por cenário, *setlist* e, principalmente, humor.

O imagético da Grécia é construído a partir de um palco giratório, que se alterna entre os ambientes da ilha, conforme se move e um show pirotécnico, que reflete o palco como se as personagens estivessem em um cenário sobre as águas.

As canções, embora já muito conhecidas pelo público, também são novidade. As maiores produções contam com músicas originais feitas para a história, enquanto que, em *Mamma Mia!* foi a narrativa que foi construída em volta das melodias através de um

trabalho quase filológico e fraseológico das composições do ABBA.

O que tem papel crucial no sucesso do musical é, por fim, o humor. Ele vem na interpretação das músicas, no quiprocó do reencontro de Donna e seus ex-ficantes, nos diálogos femininos e em toda a conotação sobre desejo sexual em furor - algo que é trazido à tona em um tom “pastelão” em diversos momentos. Pode-se pensar que esse humor mais chucro onde Donna cai em posição comprometedor na frente de seus ex, onde Tanya simula um falo com o secador ou quando Rosie trava as costas, após movimento ousado em *Dancing Queen*, foi justamente o que conquistou o público brasileiro.

Obviamente que esse humor característico se fez (ou teve de estar) presente na tradução de Botelho, não somente para conferir a comicidade inerente à situação, mas também para gerar boa satisfação na audiência local, posto que o grupo integra a memória discursiva dos espectadores.

Cabem à discussão as considerações de André Lefevere sobre polissistemas. A partir de seus estudos com Even-Zohar, foi definido o que se caracteriza como sistema sociossemiótico “(...)um sistema múltiplo composto de várias redes simultâneas de relações” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 12 apud. GENTZLER, 1993, p. 115). A partir desta definição, Lefevere (1985) considerou a língua como parte de um polissistema, já que este está inserido no sistema da cultura, por exemplo. A contribuição de Lefevere também se deu na nomeação do termo “manipulação” no polissistema, utilizado para exprimir que “toda tradução implica um certo grau de manipulação do texto-fonte, com um determinado objetivo” (HERMANS, 1985, p. 9 apud MARTINS, 2010).

Tal visão se conecta com todo o cenário do musical ABBA - desde a formação do grupo até a tradução das músicas. O grupo, originalmente arraigado em sua nacionalidade sueca, passou por um *rebranding* de forma a atender um público: o público americano, centro da música no momento. Roupas, letras e abordagem do grupo e até o nome foram trocados para conversar com o público da época - e essa manipulação e inserção (ocultação) de uma cultura na outra funcionou muitíssimo bem. No musical não foi diferente.

Considerando que o ABBA já possuía lugar na memória identitária de todos, traduzir de forma completa uma discografia tão conhecida seria uma péssima estratégia. Botelho, então, se apoiou em algumas medidas paliativas para garantir a familiarização com o ABBA que tanto povoava a expectativa do público. São elas: a *reprise* de três músicas para serem cantadas da forma original em inglês, ao fim do espetáculo, a

estrangeirização dos estribilhos e a domesticação de alguns termos, como consta a seguir.

5.4. Escolhas da tradução e cotejo

5.4.1. Honey, Honey

<p>Música: <i>Honey, Honey</i> ⁶ <i>Português</i> Tradução: Claudio Botelho</p>	<p>Song: <i>Honey, Honey</i> ⁷ <i>Original Lyrics in English</i> Compositores: Stig Anderson / Björn Ulvaeus / Benny Andersson</p>
<p><i>Honey, honey</i> Ele é tudo (aha) <i>Honey, honey</i> (...) Alguém me falou que sim Que ele era o tal pra mim Um cara, um conquistador Máquina do amor Ai! me deixa louca! (...) <i>Honey, honey</i> Pega, baby! (aha) <i>Honey, honey</i> <i>Honey, honey</i> Esfrega, baby (aha) <i>Honey, honey</i> Você é o meu galã (parece um galã)</p>	<p><i>Honey, Honey</i> <i>Honey, honey, how you thrill me, aha,</i> <i>honey, honey</i> (...) <i>I'd heard about you before</i> <i>I wanted to know some more</i> <i>And now I know what they mean,</i> <i>you're a love machine</i> <i>Oh, you make me dizzy</i> (...) <i>Honey, honey,</i> <i>hold me, baby, aha,</i> <i>honey, honey</i> <i>Honey, honey,</i> <i>hold me, baby, aha,</i> <i>honey, honey</i> <i>You look like a movie star</i> <i>mente(you look like a movie star)</i> <i>But I know just who you are (I know just</i></p>

⁶ Disponível em: < <https://m.letras.mus.br/mamma-mia-brasil/1928291/>>. Acessado em: 29/5/2023, 01:33

⁷ Disponível em <https://www.letras.mus.br/abba/69748/>. Acessado em 29/5/2023, 01:31

Pra mim é um talismã (pra mim é um talismã) É tudo que eu sempre quis E eu já quero... bis! (...)	<i>who you are)</i> <i>And, honey, to say the least,</i> <i>you're a dog-gone beast</i> (...)
--	--

A primeira composição analisada é *Honey, Honey*. Sendo a segunda canção performada da peça, ela é de extrema importância para que o espectador tenha certa noção do rumo da narrativa e do tom brincalhão da peça. Cantada por Sophie a duas amigas, é neste momento que ela revela ter lido o diário de intimidades da mãe e que conta ter convidado seus possíveis pais para seu casamento na ilha. Vivaz e divertida, a canção tem frases que são cantadas como se fossem excertos do diário de Donna. E é aqui que vemos escolhas importantes da tradução de Botelho pela primeira vez, a começar pelo título.

“*Honey*”, assim como “*baby*” e “*darling*” são expressões comuns na língua inglesa para demonstrar afeto, e até mesmo “*pet names*” para casais apaixonados. Alguns termos similares em português poderiam ser “amor”, “querida(o)”, “meu bem”, “mozão” e etc. Entretanto, o encaixe desse tratamento na realidade brasileira pode variar.

Como mencionado anteriormente, Donna explorou livremente sua sexualidade quando solteira, e todos os possíveis pais de Sophie foram casos momentâneos e sem compromisso algum, popularmente conhecidos no Brasil como “ficada”. Se as “ficadas” derem certo, há uma sequência esperada de pedido ou formalização do namoro e, posteriormente, noivado e casamento. Em outros países, principalmente os falantes de língua inglesa, a partir do momento em que duas pessoas começam a se relacionar, elas automaticamente estão “*dating*”, namorando. Não há pedido de namoro em questão, pois, culturalmente, o esperado é que o indivíduo se relacione com uma pessoa por vez.

Ou seja, no caso de Donna, o *affair* com os possíveis pais de Sophie pode ser considerado *dating*, e faz sentido que ela use nomes carinhosos como “*baby*” e “*honey*” para tratar de cada um deles em seu diário. No Brasil o cenário é outro com o público mais jovem, sendo nomes carinhosos comumente utilizados quando já existe relação estabelecida, e não somente em um caso passageiro. Ao mesmo tempo, com o público

mais velho que valoriza mais o cortejo, talvez isso não causasse estranheza. E, como este é o público alvo, é improvável que isso tenha causado estranhamento nessa parcela da audiência.

Outro ponto que pode-se considerar sobre a escolha de manter o título original é a aproximação com a versão do ABBA, com o intuito de resgatar a memória afetiva do público no que concerne à música composta pelos integrantes na década de 80.

Ademais, no que concerne ao restante da música, observamos alguns ajustes com a mesma intenção de aproximar o público culturalmente da melodia e, claro, gerar humor. “*Oh, you make me dizzy*” foi traduzido como “Ai! me deixa louca!”, uma ótima escolha para manter o fulgor da personagem e estabelecer vínculo com o público. Afinal, a interjeição “Oh” em inglês é raramente utilizada com outro objetivo senão o de ressaltar surpresa, e deixar alguém louco de desejo é bem mais usual do que deixar alguém vertiginoso pela mesma razão.

Seguindo o mesmo raciocínio, “*hold me, baby*” foi traduzido para “esfrega, *baby*”. O verbo “segurar” claramente não se encaixa nem com nossa percepção local de luxúria e, embora “me pega, *baby*” possa ter sido uma opção mais sutil e até mais próxima do sentido original, a escolha de Botelho foi ousada e transmitiu a picância desejada ao espectador brasileiro. Mais exemplos vêm à tona quando observamos que “*movie star*” foi traduzido para “galã” e “*you’re dog-gone beast*” para “eu já quero bis”, outras expressões muito populares na língua portuguesa do Brasil.

Estas estratégias adotadas nos processos tradutórios são esclarecidas por Venuti (1995), a partir de dois conceitos: domesticação e estrangeirização. Domesticação (*domestication*) seria o ato de mascarar as diferenças culturais da língua fonte, através de uma tradução mais familiarizada com elementos da cultura receptora, para garantir maior receptividade na cultura de chegada. Já a estrangeirização (*foreignization*) compete em transparecer o estrangeiro na tradução, de forma a conflitar propositalmente o texto original e a cultura de chegada.

Ambos os fenômenos são visíveis em “*Honey, honey*”. A domesticação vem na adaptação de todos termos citados acima, com a função de aproximar culturalmente o musical original da versão brasileira e, assim, garantir boa receptividade das plateias (o que gera bom lucro). A estrangeirização também se faz presente ao percebermos que Botelho mantém o termo “*baby*” na tradução. Afinal, se o apelido carinhoso não se aplica a romances passageiros, qual a função de mantê-lo na tradução e, ainda por cima, em inglês?

Traz-se aqui a reflexão de que “*baby*”, embora não utilizado em português, é a forma principal de tratamento carinhoso entre casais utilizada na língua inglesa atualmente e, sendo o inglês um idioma de poder graças ao status social dos países que o têm como língua oficial (e que grande maioria do conteúdo midiático consumido mundialmente vem desses países), é natural pensar que o “*baby*” pode ser visto como chique, exótico e romântico aos olhos nacionais de classes mais privilegiadas (que são o público-alvo do musical). E, de quebra, ainda mantém a sonoridade da música.

Acerca do título, mantido em inglês, pode-se associar a escolha de Botelho ao desejo de preservar (e até ressignificar) a memória discursiva do público. Assim como foi feito com *Money, Money, Money*, *Mamma Mia* e *Voulez-vous*, que também tiveram seu título mantido no idioma original, a não tradução possibilitou maior aproximação e conexão com as músicas que os espectadores já estão familiarizados, não causando estranheza. Estas são as principais canções do musical, e não traduzi-las para o português foi puramente estratégico.

5.4.2. Money, Money, Money

<p>Música: <i>Money Money Money</i>⁸ <i>Português</i> Tradução: Claudio Botelho</p>	<p>Song: <i>Money Money Money</i>⁹ <i>Original Lyrics in English</i> Compositores: Stig Anderson / Björn Ulvaeus / Benny Andersson</p>
<p>É noite e dia sem parar A vida é só pra trabalhar</p> <p>Ai de mim Mas mesmo assim não sobra, não Nenhum centavo, um tostão Nem pra mim</p>	<p><i>I work all night, I work all day</i> <i>To pay the bills I have to pay</i></p> <p><i>Ain't it sad?</i> <i>And still, there never seems to be</i> <i>A single penny left for me</i> <i>That's too bad</i></p>

⁸ Disponível em: <<https://m.letras.mus.br/mamma-mia-brasil/1795473/>>. Acessado em: 28/05/2023, 03:15

⁹ Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/abba/65887/>> Acessado em: 28/05/2023, 03:15

Eu sonhei que eu encontrei
Um ricaço e me casei
E nunca mais vou trabalhar
E a vida agora é só dançar

Money, Money, Money
Não se engane
Grana só faz bem

Money, Money, Money
Que se dane
Triste é quem não tem

Oooooooh, outro nome pra mim
Se eu tivesse Money, Money
Grana só faz bem
Grana só faz bem

É tão difícil encontrar
Um cara rico pra casar
Ai de mim
Se tem solteiro bonito
Me dando bola é pobretão
Pobre, sim!

Então, meu bem, eu vou voar
Pra um cassino e vou jogar
Quem sabe a sorte ri pra mim
E a vida chata chega ao fim

(...)

*In my dreams, I have a plan
If I got me a wealthy man
I wouldn't have to work at all
I'd fool around and have a ball*

*Money, money, money
Must be funny
In the rich man's world*

*Money, money, money
Always sunny
In the rich man's world*

*A-ha, ah, ah All the things I could do
If I had a little money
It's a rich man's world
It's a rich man's world*

*A man like that is hard to find
But I can't get him off my mind
Ain't it sad?
And if he happens to be free
I bet he wouldn't fancy me
That's too bad*

*So I must leave, I'll have to go
To Las Vegas or Monaco
And win a fortune in a game
My life will never be the same*

(...)

Ao cantar, Donna desabafa às amigas sobre as dificuldades financeiras que enfrenta no gerenciamento da pousada. Tanya e Rosie são amigas da juventude de Donna e as três formavam um trio musical no passado, chamado “*Donna & the Dynamos*”, e elas não se viam há muito tempo. As visitantes têm padrão financeiro mais alto que o de Donna, mas isso não as impede de integrar o coro da música cantada pela protagonista.

Money, Money, Money vem para expressar o desejo de Donna de não ter que trabalhar tanto para sobrar tão pouco, e também para eliciar como ela poderia chegar à riqueza de forma menos penosa. Dentre as opções cantadas, se destacam casar com um homem mais rico ou ir a Las Vegas/Mônaco para apostar em sua sorte. Ao fim, as três gargalham.

Algumas escolhas de Botelho nesta tradução também apresentam os fenômenos da domesticação e estrangeirização na mesma palavra, “*Money*”. Ao substituir “*Money*” por “grana”, palavra muito comum no repertório popular, é garantida essa aproximação cultural, através da domesticação com a audiência local. Entretanto, “grana” foi usada como tradução apenas em duas ocasiões, mas não nos estribilhos ou título da música. Mesmo tendo ótima sonoridade, mesmo tamanho da palavra em inglês e cumprindo o papel de aproximação cultural desejado, o termo “*Money*” ainda é o destaque. Talvez porque só cause estranheza a círculos sociais menos abastados, mas seja um termo muito utilizado e (re)conhecido pelas classes média, média-alta e alta. E, obviamente, é esse público que Botelho tem interesse em agradar.

Nesse caso, observa-se a estrangeirização em destaque, e vê-se o quão volátil é a seletividade do tradutor em vista de seu objetivo. Ao manter o refrão o mais próximo possível do original, Botelho apela para a conexão dos espectadores com o ABBA, mantendo a originalidade da música por pura valorização da cultura estrangeira.

Em outros momentos, outras brasilidades aparecem, como “não sobra, não, nem um centavo, um tostão”, “ricaço”, “que se dane”.

Já a omissão das cidades em que Donna poderia apostar seu dinheiro foi uma escolha interessante. A cultura de apostas e jogos de azar no Brasil é mínima, principalmente após a proibição imposta ao fim da era Vargas, mas o público esperado para o musical (classe média e média-alta) possui conhecimento dos maiores centros de aposta do mundo, Las Vegas e Mônaco. No trecho “Então, meu bem, eu vou voar... Pra um cassino e vou jogar” haveria a possibilidade de substituir por “Então, meu bem, eu vou

voar... Pra Las Vegas e apostar” sem prejudicar o canto ou a rima, mas o apagamento foi preferido.

Por fim, nota-se a comicidade presente na música através da escolha lexical. “Se tem solteiro bonito me dando bola é pobretão” foi uma boa escolha para arrancar risos da plateia e gerar identificação com a personagem.

5.4.3. É sim, é sim, é sim.

<p>Música: <i>É sim, é sim, é sim!</i> ¹⁰ <i>Português</i> Tradução: Claudio Botelho</p>	<p>Song: <i>I do, I do, I do, I do</i> ¹¹ <i>Original Lyrics in English</i> Compositores: Stig Anderson / Björn Ulvaeus / Benny Anderson</p>
<p>Ah, eu dou corda Diz pra mim que concorda Diz que sim! É sim, é sim, é sim, é sim, é sim!</p> <p>Donna, não negue Que me ama e me segue Diz que sim! É sim, é sim, é sim, é sim, é sim!</p> <p>Ah! Eu que era triste Eu que só sonhei Agora eu vivo Pois eu te encontrei!</p> <p>E então eu te digo Que eu te amo e te sigo Sendo assim É sim, é sim, é sim, é sim, é sim!</p>	<p><i>Love me or leave me, make your choice, but believe me I love you I do, I do, I do, I do, I do</i></p> <p><i>I can't conceal it, don't you see, can't you feel it? Don't you too? I do, I do, I do, I do, I do</i></p> <p><i>Oh, I've been dreaming through my lonely past Now I just made it, I found you at last</i></p> <p><i>So come on, now let's try it, I love you, can't deny it 'Cos it's true I do, I do, I do, I do, I do</i></p>

¹⁰ Disponível em: < <https://m.letras.mus.br/mamma-mia-brasil/1880427/> > Acessado em: 29/05/2023, 03:12

¹¹ Disponível em: < <https://www.allmusicals.com/lyrics/mammamia/idoidoidoido.htm> > Acessado em: 29/05/2023 às 03:25.

Nenhum desencanto Seguirá nós dois Se a gente quebra Conserta depois	<i>Oh, no hard feelings between you and me If we can't make it, but just wait and see</i>
E então eu te digo Eu te amo e te sigo Sendo assim É sim, é sim, é sim, é sim, é sim!	<i>So come on, now let's try it, I love you, can't deny it 'Cos it's true I do, I do, I do, I do, I do</i>
Fica comigo Se quiser mais, eu digo I love you I do, I do, I do, I do, I do!	<i>So love me or leave me, make your choice but believe me I love you I do, I do, I do, I do, I do</i>
Ah! Eu dou corda Diz pra mim que concorda Diz pra mim É sim, é sim, é sim, é sim, é sim!	<i>I can't conceal it, don't you see, can't you feel it? Don't you too? I do, I do, I do, I do, I do</i>

A última canção analisada é *I do, I do, I do, I do*, que foi traduzida para “É sim, É sim, É sim”. Neste momento final da peça, Sophie acaba de revelar que não deseja saber quem é seu pai biológico e tampouco se casar naquele momento. Ela e o noivo Sky anunciam no altar que desejam viajar e colecionar aventuras antes do casamento e Sam, o parceiro romântico mais intenso de Donna no passado, motivado pelo cenário romântico, resolve pedir a antiga paixão em casamento lá mesmo. A música é um apelo para fazer Donna exprimir o tão aguardado “eu aceito” da peça, e performada por ela, Sam e um coro.

Na tradução, observam-se vários termos não comuns em língua portuguesa no escopo de um pedido de casamento e, em muitos momentos, a tradução se distancia do sentido original.

No primeiro verso, a canção original exprime que o personagem, Sam, está revelando seu amor naquele momento - algo que ele tentou fazer a peça inteira mas não

conseguiu por conta da mágoa de Donna, que o amou mais do que os outros no passado, mas foi deixada por ele - que era casado na época. Na versão dos irmãos Anderson e Björn, ele proclama seu sentimento independente da reciprocidade de Donna ao dizer “Love me or leave me, make your choice, but believe me”. O verso a seguir “I love you” é a primeira expressão dele na peça.

Na versão de Botelho, a declaração de amor vem em forma de “eu dou corda, diz que concorda, diz que sim!”, longe de ser a melhor declaração romântica. Algumas mudanças teriam garantido melhor veiculação do momento do personagem, como “você é a mulher perfeita, eu te amo, diz que aceita” (tradução minha).

A tradução também causa estranheza por conta do verbo “seguir”, quando a frase original vai de “*I can't conceal it, don't you see, can't you feel it? Don't you too?*” para “Donna, não negue, que me ama e me segue. Diz que sim”. Talvez uma melhor expressão seria “Donna não negue, você me ama, se entregue” (tradução minha). Mais adiante, “no hard feelings” foi traduzida para “nenhum desencanto”, o que descaracteriza a mágoa que Donna sentiu e expressou por Sam durante a peça e que a própria expressão em inglês denota. Nessa tradução, fica evidente que o esquema de rimas é um pouco mais inconsistente também. Por que não trazer o sentimento de mágoa com um verso similar, como por exemplo “Se não der certo, a gente separa depois, mas vai ser linda nossa vida a dois”

No final da canção, a estrangeirização se faz presente mais uma vez para acalmar o coração dos fãs mais fiéis do ABBA, quando o refrão original (*I love you, I do, I do, I do, I do*) também é cantado.

6. CONCLUSÃO

Ao longo das músicas aqui analisadas do ABBA para o musical, a tradução das canções traz o uso das estratégias de domesticação e a estrangeirização. Em algumas, como “*Money, Money, Money*”, a tradução possibilitou uma via humorística; mas todas garantiram identificação com o público brasileiro e possibilitaram o acesso do público local à narrativa, trazendo uma conexão mais profunda das músicas de uma banda de estrondoso sucesso e participação social na vida das pessoas.

Botelho, mesmo sem qualquer formação profissional nos estudos da tradução, foi a ponte necessária para a interculturalidade entre banda-peça-público ocorrer e, de certa forma, ele possui muito mais visibilidade do que tradutores profissionais possuem nos

dias atuais. Venuti (1995, p.15) afirma de forma certa o quanto premeditada é a marginalização do tradutor pelo mercado e o que se vê no caso do teatro musical é o holofote sobre o compositor e produtor e a privação quase que total de espaço para o profissional da tradução atuar neste nicho.

Acerca do musical, é inegável que o *Mamma Mia!* brasileiro tenha tido sucesso. Mas, dentre todas as obras da mesma magnitude que Botelho produziu e traduziu, como “Violinista no telhado”, “*Hair*” e “Fantasma da Ópera”, *Mamma Mia!* está na lista dos que menos faturou. Além de possuir um cenário caro e da captação multimilionária com a Lei Rouanet, o grupo fez 354 apresentações que, apesar de lotarem os teatros inicialmente, captava um ticket médio baixo do espectador. No início da temporada, os ingressos iniciavam na faixa de preço de R\$80,00¹². Meses antes do fim da temporada, os preços caíram 55%, custando R\$35,00¹³.

A crítica também não aclamou a peça, e a fala do diretor musical Rodolfo García Vasquez denota a preocupação financeira do projeto: “Essa produção deve ser absurdamente cara. Não entendo como é permitido montar um espetáculo desses, que visa ao lucro já na concepção, com dinheiro de dedução fiscal”¹⁴.

Certa resistência do público era esperada, afinal, como domesticar na cultura brasileira o produto de uma banda sueca que já havia sido previamente domesticada para a cultura americana? *Mamma Mia!* Brasil foi, sem dúvida, um grande desafio de interculturalidade para Claudio Botelho, e também um excelente objeto de estudo para este artigo.

Além de possibilitar maior compreensão dos conceitos de Venuti, percebe-se também o fenômeno que Lefevere descreve como patronagem, algo que serve como instrumento regulador (de controle) que age de forma externa aos integrantes do sistema literário. Lefevere o define como “algo próximo dos poderes (pessoas, instituições) que podem fomentar ou impedir a leitura, escritura e reescritura de literatura.” (2007, p.34 apud COSTA, A. 2013, p.5). Composta por três segmentos que englobam a economia, a ideologia, e o status social, observa-se a patronagem no teatro musicado de forma diferenciada graças a sua vinculação (e estruturação) focados no mercado.

¹² Disponível em: < <https://guia.folha.uol.com.br/teatro/ult10053u805303.shtml>>. Acessado em: 29/05/2023, 05:15

¹³ Disponível em: <<https://guia.folha.uol.com.br/teatro/993803-mamma-mia-prorroga-temporada-e-da-desconto-no-ingresso.shtml>>. Acessado em: 29/05/2023, 05:15

¹⁴ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0511201017.htm>>. Acessado em: 29/05/2023, 05:31

A partir deste estudo, conclui-se que a visibilidade do tradutor se dá de várias formas e com objetivos diferentes (mercadológicos, principalmente), mas também a importância de estabelecer um acordo dialógico com o público para uma adaptação musical de sucesso. A visibilização, por sua vez, precisa vir não somente em forma de espaço na indústria do teatro musical, como também ser valorizada e difundida para que o público seja atraído pela qualidade da tradução dos profissionais envolvidos, assim como ocorre com Botelho atualmente. Já considerar a tradução como acordo dialógico impacta positivamente na receptividade do público, uma vez que a perspectiva bakhtiniana abraça a interculturalidade e as formações dialógicas de público, autor e tradutor, abraçando as diferenças e possibilitando melhor fusão social e cultural.

Percebe-se também o papel que a domesticação e a estrangeirização têm em promover uma interação dialógica intercultural de sucesso financeiro no ramo dos musicais (mesmo quando se trata de um elemento já enraizado na memória discursiva do público), e também o papel da patronagem como instância que regula a obra para agradar espectadores que garantam retorno financeiro e, conseqüentemente, o status.

REFERÊNCIAS

ADORNO, W. Theodor. Fragmento sobre música e linguagem. **Trans/form/ação**, São Paulo, v.31, nº2, 2008

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 16ª Ed. São Paulo: Hucitec, 2014

_____. (1961) **Towards a reworking of the Dostoevsky book**. In: Problems of Dostoevsky's poetics. 3. ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

_____; VOLOSCHINOV, V.N. **Discurso na vida e discurso na arte (sobre a poética sociológica)**. Trad. de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza [para fins didáticos]. Versão da língua inglesa de I. R. Titunik a partir do original russo, 1926

COSTA, M.A. Patronagem: um diálogo entre os estudos de tradução e os estudos culturais. **Anais do SILEL**. Volume 3, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013

EVEN-ZOHAR, I. Polysystem Studies: Introduction; The Position of Translated Literature in the Literary Polysystem. *Poetics Today*, v. 1, n. 1, 1997 [1990].

GENTZLER, E. **Contemporary Translation Theories**. London/New York: Routledge, 1993.

HALL, Stuart. **Identidades Culturais na Pós-Modernidade**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2016

HERMANS, T. Translation Studies and a New Paradigm. In: _____ (Org.) **The Manipulation of Literature**. London: Croom Helm, 1985. p. 7-15.

KUMAR, P. V. Amith. **A tradução como um 'acordo dialógico': uma perspectiva bakhtiniana**, Florianópolis, v. 38, nº 3, p. 549-562, set-dez, 2018

LEFEVERE, A. **Translation, History and Culture**. London: Pinter, 1990. p. 14-28

MARTINS, H.T.S. Helena. Metodologia qualitativa de pesquisa. **Em Foco: Pesquisa sociológica e metodologia qualitativa**. Educ. Pesqui. v. 30, nº 2, p. 287-298, mai-ago, 2004

PALM, M. Carl. **ABBA: a biografia**. São Paulo: BestSeller, 2014

PIRES, L. Vera. Dialogismo e alteridade ou a teoria da enunciação em Bakhtin **Organon**, Porto Alegre, v. 16, p. 32-48, dez, 2002. DOI: 10.22456/2238-8915.29782.

VENUTI, L. **A invisibilidade do tradutor**. São Paulo: 1995.

VENUTI, L. **Escândalos da tradução: por uma ética da diferença**. Trad. Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. São Paulo: EDUSC, 2002.