

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JULIO DE MESQUITA FILHO” - UNESP
INSTITUTO DE ARTES DE SÃO PAULO

Natália de Queiroz Laurito

Escolhas e desafios da tradução texto-música em
The Medium de Giancarlo Menotti

São Paulo
2022

Natália de Queiroz Laurito

Escolhas e desafios da tradução texto-música em
The Medium de Giancarlo Menotti

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Instituto de Artes da Universidade Estadual
Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - Unesp para
obtenção do título de Bacharela em Regência.

Orientador: Prof. Dr. Abel Luís Bernardo da Rocha

São Paulo
2022

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

L386e	Laurito, Natália de Queiroz, 1988- Escolhas e desafios da tradução texto-música : em The Medium de Gian Carlo Menotti / Natália de Queiroz Laurito. - São Paulo, 2022. 52 f. : il. Orientador: Prof. Dr. Abel Luís Bernardo da Rocha Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes 1. Música - Análise, apreciação. 2. Tradução e interpretação. 3. Música - Interpretação (Fraseado, dinâmica, etc.). I. Rocha, Abel Luís Bernardo da. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título. CDD 781.46
-------	--

Natália de Queiroz Laurito

**Escolhas e desafios da tradução texto-música em
The Medium de Giancarlo Menotti**

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado no
Instituto de Artes da Universidade Estadual
Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - Unesp para
obtenção do título de Bacharela em Regência.

Trabalho aprovado em 06/12/2022

Prof.Dr. Abel Luís Bernardo da Rocha - Orientador
Instituto de Artes - Unesp

Prof. Dr. Wladimir Mattos
Instituto de Artes - Unesp

Agradecimentos

Gostaria, antes de tudo, de agradecer à minha família, meus pais, minha avó, meu irmão e meu sobrinho, que sempre me incentivaram a ir em busca do conhecimento, por mais difícil que seja. Meu pai, que faleceu no final de 2020, estaria feliz por me ver concluir mais esse ciclo.

Agradeço, também, aos meus amigos. Angelina Nunes, minha comadre e amiga desde os tempos da escola, que acompanhou todas as fases da minha vida e a minha passagem pela Unesp. Agradeço, também, ao Roberto Albornoz e ao Ryo Takabatake, amigos da graduação em Letras, que junto a mim deram os primeiros passos na tradução. Posteriormente, uniu-se a nós a Rita Caputi, também tradutora. Pedro Centurion acabou indo em outra direção, a pesquisa, mas esteve conosco nessa jornada.

No Instituto de Artes conheci pessoas incríveis, que sempre me apoiaram no momento mais difícil da minha trajetória até então, sendo uma rede de apoio que sempre me amparou. Falar o nome de todos eles excede o espaço desta sessão. Logo, mencionarei alguns, mas todos os que aqui não forem citados sintam-se contemplados, também. Juliana Gotz, Aldrey Alves, Laurence Santos, Ricardo Akira, Igor Fialkovits, Miriane Borges, Camila Kraus (que foi minha professora!) Thaís Freitas estiveram - e estão - ao meu lado desde o Da Capo, que aliás foi Natália Capucim, minha professora de canto, quem me apresentou a ele e à Unesp, onde desde então permaneci e estou me formando (chegou a hora concluir minha jornada por lá.) Já aluna do Instituto, conheci Regina Amaral, Kevin Camargo, Matheus Araújo e Heloísa Mattar, Pedro Falco e André Laitano (com Pedro e André pude aprender/ensinar de forma transformadora), Vinícius Jaloto, meu parceiro musical, Fabiana Ribeiro, Luís Viola, Fernando Brant e Pamela Simões, Bruna do Prado, Lennon Strabelli (regente do coro do qual participei em seu início), e mais muita gente (muita mesmo!). Agradeço aos meus professores da Unesp (que é injusto se eu citar e faltar algum), aos da PUC, em especial Glória Sampaio, Leila Darin, Vicky Weischtordt e João Teixeira, que me ensinaram o ofício da tradução. Glória e João foram meus orientadores de TCC (na PUC-SP fiz dois!) e Vicky foi membro da banca em ambos. Agradeço, ainda, a Edi Samaria, minha primeira professora de música, com quem iniciei os estudos flauta doce, Monique Traverzim

e Cinthia Mascolo, professoras de flauta doce e flauta transversal, Hécio Müller, professor de flauta doce.

Agradeço ao Rafael Romano, à Priscila Segantin, à Cristiane Ferro por me ampararem com os autocuidados. Há, ainda, amizades muitos especiais que fiz, ao longo do tempo, com pessoas incríveis (e de muitos lugares do Brasil), unidas tanto pela música que admiramos em comum quanto pelos personagens de realidade virtual que acabaram nos conectando. São muitas pessoas, então revelarei nomes bem peculiares dos grupos dos quais são parte e que contemplarão todas elas: “Lhamas”, “Pandas” e “Camponesas”. Essas pessoas têm acompanhado a minha jornada, de alguma forma, e me apoiaram fortemente.

E, enfim, agradeço ao Prof Abel Rocha, que muito me ensinou em todas as suas disciplinas e além, me acolheu na Fábrica de Óperas, que motivou a realização desse trabalho e me auxiliou neste estudo com tamanha generosidade, e ao Prof Wladimir Mattos, que me ensinou prosódia, essencial nesse trabalho, em uma disciplina que me gerou uma série de reflexões que se verteram em atitudes importantes, e também aceitou compor a banca deste TCC, além de me amparar com providências outras essenciais para a apresentação do trabalho.

Resumo

Essa monografia versa sobre os desafios da tradução texto-música em *The Medium* de Gian Carlo Menotti. A pesquisa tem por objetivo propor soluções e oferecer ferramentas para problemas que possam surgir no processo tradutório. Para isso, foi necessário pesquisar os elementos textuais e musicais que influenciam na tradução. Depois foi possível observar como esses elementos se aplicam nas análises da tradução da ária *Mummy, mummy dear* da personagem Monica. Por fim, a tradução oferece soluções que possam ajudar futuros tradutores.

Palavras-chave: Desafios. Ferramentas. Tradução texto-música. *The Medium*. Gian Carlo Menotti.

Abstract

This monography is about challenges in text-music translation in *The Medium*, written by Gian Carlo Menotti. It aims to provide with tools and solutions for challenges that might occur in the translation process. For that matter, it was necessary to research on all the textual and musical elements that influence the translation work. Further it was possible to see how all these elements are applied in analysis of translation done in Monica's aria *Mummy, mummy dear*. Eventually, this work offers solutions that may help other translators in the future.

Key words: Challenges. Tools. Text-music translation. *The Medium*. Gian Carlo Menotti.

Sumário

1. Introdução	16
1.1. Sobre o Autor	8
1.2. Sobre a Obra	9
1.2.1. Sinopse	10
1.3. Porque traduzir óperas para o Português?	12
2. Planejamento original e alterações necessárias	13
2.1. Fábrica de Óperas: elaborando tradução e versões de óperas	14
2.2. Projeto original	15
2.3. Projeto redesenhado	16
3. Referencial Teórico e Metodologia	17
3.1. Aspectos gerais da tradução	18
3.2. Modalidades e métodos de tradução musical	20
3.3. Prosódias verbal e musical	22
3.4. Hierarquia métrica, pés métricos e escansão	24
3.5. Harmonia, andamento, agógica e eventos estruturais	26
4. Análise de números musicais e estratégias de tradução	29
5. Considerações Finais	43
Referências	44
Anexo: Tradução da ária <i>Mummy, mummy, dear</i>	45

1. Introdução

A pesquisa se ancora nos desafios da tradução texto-música da ópera *The Medium* de Gian Carlo Menotti. Há muitos elementos a serem contemplados quando se traduz um texto, especialmente o musical, em que, além da interpretação do texto em si, no qual se busca preservar ao máximo o sentido dos dizeres da língua de partida na de chegada, existem, ainda, os elementos musicais, melodia, ritmo, harmonia e, sobretudo, a prosódia musical, que confere à linha intencionalidade e expressividade amalgamando-se com o aspecto cênico.

A partir da experiência com a tradução de *The Pirates of Penzance*, para a disciplina Ópera Studio, foi possível notar a importância de ouvir cantada uma ópera em português e como isso aproxima o público da obra. É importante mencionar que o estudo do texto-música, seja ao traduzir ou interpretar (no caso dos cantores de ópera e também dos que participam de coros) enriquece a formação do músico uma vez que ele há de se haver com os aspectos da música, tais quais notação, execução e interpretação, em sentido amplo, e melodia, harmonia, ritmo e contracanto, em seus pormenores.

Para ilustrar o uso de algumas ferramentas e propor soluções para eventuais problemas que possam surgir ao longo da tradução de uma ópera em língua inglesa para o idioma português, foi escolhido o número *Mummy, mummy dear*, do primeiro ato de *The Medium*. Ao traduzi-lo é possível notar o quanto os aspectos musicais como harmonia, agógica e, mais especificamente, rítmica e prosódia musical interferem nas escolhas lexicais e nas estratégias e métodos de tradução utilizadas. Por outro lado, existem desafios inerentes à própria tradução de um idioma para outro que se somam às dificuldades de se propor uma versão para ser cantada levando em consideração os aspectos musicais já mencionados. Pé métrico e escanção são exemplos de como esse amálgama texto-música acontece, além da semântica que está relacionada ao *ethos* musical, para o qual melodia e harmonia são de extrema importância, e aos elementos dramáticos.

1.1. Sobre o Autor

Gian Carlo Menotti, compositor ítalo-americano nascido em 7 de julho de 1911, ficou conhecido por suas óperas que retratavam realisticamente os dramas cotidianos de seu tempo em consonância com a tradição da ópera Italiana. Menotti escreveu sua primeira ópera, *The Death*, aos 11 anos. Estudou no conservatório de Milão e, tendo se estabelecido nos Estados Unidos nos anos 20, prosseguiu com a formação no Instituto de Música Curtis, na Filadélfia, de 1928 a 1933, por indicação de Arturo Toscanini.

Em 1937 estreou, na Filadélfia, a ópera *Amelia Goes to the Ball*, sátira aos costumes e moral da sociedade. A ópera fez bastante sucesso e, em 1938, foi exibida no *Metropolitan Opera*, em Nova York. Em seguida vieram a rádio ópera *The Old Maid and the Thief*, em 1939 e *The Island God*, produzida no Metropolitan em 1942. Por serem obras que fizeram menos sucesso, Menotti escreveu óperas de câmara, que requeriam menos intérpretes e orquestras menores. A primeira ópera neste estilo foi *The Medium*, de 1946, que consiste em uma tragédia em que uma vidente se torna vítima de suas fraudulentas vozes. Menotti escreveu, ainda, a ópera cômica de um só ato *The Telephone*. Em 1947 e 1948 *The Medium* e *The Telephone* foram exibidas pela *Broadway* respectivamente. Em 1951 *The Medium* tornou-se filme.

Em 1950, Menotti escreveu *The Consul*, que chegou a ganhar o Prêmio Pulitzer, produzida na *Broadway*. A história conta a história de uma moça que, em um país sem nome e com regras bem rígidas e totalitárias, tenta, em vão, conseguir um visto para se unir ao marido, um inimigo do estado. Em 1951, Menotti escreve *Amahl and the Night Visitors*, a primeira ópera composta para televisão e que conta a história de um jovem pastor manco que abriga em sua casa os Três Reis Magos e lhes entrega sua muleta como presente para o menino Jesus.

A ópera *The Saint of Bleecker Street*, de 1954, rendeu a Menotti o segundo Prêmio Pulitzer.

Em 1956, produziu o madrigal-fábula *The Unicorn, the Gorgon and the Manticore*, para coro, 9 instrumentos e 10 bailarinos. Em 1958, Menotti compôs o libreto para a ópera *Vanessa*, de Samuel Barber, seu parceiro desde os tempos do Instituto de Música Curtis. Em 1963 produziu a cantata *The Death of the Bishop of*

Brindisi, uma ópera para televisão chamada *Labyrinth* e a ópera cômica *The Last Savage*.

Sua obra instrumental abrange o poema sinfônico *Apocalypse*, de 1951, e o concerto para piano e violino.

Em 1958, Menotti promoveu o Festival *dei Due Mondi*, em Spoleto, Itália, para ópera, música e teatro. Em 1968 escreveu a ópera satírica *Help, Help, The Globolinks!* e, em 1973, a ópera *Tamu-Tamu*. Em 1986 compôs a ópera *Goya*, em homenagem ao pintor espanhol. Menotti escreveu, ainda, música de câmara e balés. Em 1984 recebeu o Kennedy Center Honor, importante prêmio americano outorgado pelo John F. Kennedy Center for the Performing Arts e, em 1978, Menotti faleceu em 1 de fevereiro de 2007, em Mônaco.

1.2. Sobre a Obra

The Medium foi escrita e exibida em 1946 e originalmente licenciada pela Universidade de Columbia. Teve longa temporada na *Broadway* e então ganhou sua versão para o cinema. De acordo com Cynthia Lee Jay, “todas essas exibições foram dirigidas por ele próprio. [...] Ele claramente demonstrava o desejo de que as recriações de seus trabalhos mantivessem a concepção original.” (JAY, 1997. p.iii). (tradução da autora)¹. Jay pontua, também, a forma como personagens femininas são retratadas nas obras de Menotti: “Menotti criava personagens femininas inesquecivelmente humanas, reais e diversas. Seus dramas frequentemente incluíam mulheres poderosas e fortes mas que, tivessem falhas” (JAY, 1997, p.iii). (tradução da autora)².

Menotti se sentiu inspirado a escrever *The Medium* a partir de uma experiência real quando, a convite de uma baronesa conhecida sua, participou de uma sessão espírita. Ela estava convencida de que podia se comunicar com sua filha já falecida. Embora Menotti não acreditasse nisso, sentiu-se tocado pela maneira como a baronesa expressava esse sentimento.

¹ He has clearly indicated his desire that recreations of his works resemble his original conception.

² Menotti has managed to create female characters who are remarkably human, real and diverse. His dramas frequently include women of strength and power, though quite realistically flawed.

1.2.1. Sinopse

A história se passa na década de quarenta, na casa de Baba, uma médium impostora que vive com Monica, sua filha, e Toby, um jovem rapaz mudo resgatado das ruas que está ao seu serviço. Com ajuda de Monica e Toby, Baba, formalmente conhecida como Madame Flora, engana seus clientes, fazendo-os acreditar que podem se comunicar com os mortos, no caso, seus filhos já falecidos. A história se inicia de forma descontraída, em que Monica e Toby brincam enquanto Madame Flora está fora. Monica está contando uma história e, em dado momento, parece acontecer um flerte, mostrando que talvez Toby e Monica se gostem. Tão logo Baba retorna, bêbada, e nota que o cenário não está pronto para a sessão que ocorrerá em instantes, fica furiosa com ambos e destrata Toby. Monica evita que Baba o machuque e então todos rapidamente organizam o espaço. Logo chegam os clientes: Senhor e senhora Gobineau, um casal que perdeu um filho ainda pequeno, e Senhora Nolan, cliente nova, viúva, que perdeu sua filha adolescente. Madame Flora simula um transe, Toby manipula os equipamentos mecânicos que controlam as luzes e movimentos dos móveis e Monica, sem que seja vista, interage com a Sra. Nolan, respondendo como se fosse sua filha. Depois interage com o casal e, como o menininho ainda não sabia falar, Monica somente ri. Em certo momento Baba sente uma mão apertando-lhe a garganta e, assustada, ordena que os clientes se retirem da sua casa, expulsando-os agressivamente. Assim que Senhor e Senhora Gobineau e Senhora Nolan se retiram, Baba, em desespero, chama Monica, pede-lhe algo para beber e conta, sobressaltada, o que sentiu. Baba desconfia de Toby, tenta fazê-lo confessar e Monica consegue afastar Toby de Baba. Ela tenta acalmar a mãe que, embriagada, cai aos seus pés. A filha canta, então, a canção do Cisne Negro e, em algum momento Baba a acompanha. Toby toca um pandeiro. De repente, Baba escuta uma voz, semelhante à de Monica representando a filha da Sra. Nolan. Ainda mais assustada e tomada de tamanha raiva, ela briga com Toby, questionando-o sobre a razão de não contar a ela de onde vem a voz.

Passados alguns dias, Toby encena um teatro de marionetes para Monica e ela dança para ele. Como Toby não fala, Monica faz uma fala como se fosse ele confessando seu amor por ela. Nesse momento, o sentimento mútuo se reafirma. Quando Madame Flora chega, volta a acusar Toby de esconder dela o que houve naquela noite e tenta fazê-lo confessar. Sem resposta por parte do rapaz, ela o

atinge com um cinto. Chegam, então, os clientes, ansiosos por mais uma sessão, mas Baba, irritada, diz a eles que foi tudo uma farsa, revelando os truques dos quais ela, Toby e Monica se utilizam. Os clientes, por sua vez, recusam-se a acreditar que Baba os enganou, afirmando que ela jamais o fez. Madame Flora, então, expulsa-os e, apesar dos protestos de Monica, expulsa Toby, também. Monica vai para o seu quarto e Baba, sozinha, bebe e, enfurecida, passa a questionar sua própria sanidade e logo adormece. Toby retorna e tenta, sem sucesso, entrar no quarto de Monica, que está trancado. Sem resposta, Toby anda pelo salão em busca do seu pandeiro. Acaba por fazer barulho e acordar Baba. Ele se esconde atrás do teatro de fantoches e Baba passa a procurar de onde vem o som. Saca da gaveta uma arma e vocifera questionando quem é que está ali e ameaçando atirar. De repente, a cortina do teatro de bonecos se move e Baba dispara diversos tiros. Toby cai coberto de sangue e ela grita: “Matei o fantasma! Matei o Fantasma!”. Monica escuta os disparos, vai em direção a Toby já sem vida e corre em busca de ajuda. Baba, por fim, sussurra “Foi você?”.

1.3. Porque traduzir óperas para o Português?

Diferente dos países europeus e norte-americanos, as óperas no Brasil ainda são, majoritariamente, cantadas em sua língua original. A esse respeito, Andrea Kaiser coloca que “contrariamente ao que ocorre em regiões do chamado “primeiro mundo” (como na Europa e nos Estados Unidos), a representação de óperas traduzidas não tem sido uma prática muito comum no Brasil” (KAISER, A, 1999, p.9).

Com referência à tradição de se cantar a ópera na língua do país onde será apresentada, há um vídeo célebre em que o tenor Mario del Monaco e a mezzo-soprano Irina Arkhipova cantam a cena final de Carmen, de Bizet, no teatro Bolshoi, e cada um interpreta a canção em sua própria língua. O vídeo demonstra que essa prática era já bastante recorrente.

Ainda hoje boa parte das óperas não são traduzidas embora já haja, nos últimos anos, óperas cantadas em língua vernácula. Há quem se oponha, defendendo que a tradução alteraria o sentido original da obra e o pensamento do compositor ao concebê-la, que afirma, ainda, que “uma tradução deturparia toda a relação original texto-música, descaracterizando a obra” (KAISER, A, 1999, 10).

Acredita-se, no entanto, ao menos da perspectiva desse trabalho, que cantar uma ópera em língua vernácula, além de uma prática comum em outros países, por questões culturais e de compreensão do texto cantado (informação verbal)³, aproxima o público da obra, tornando-a mais acessível, além de facilitar a compreensão do enredo. Nesse sentido, Kaiser afirma que:

Pode parecer irônico, mas é justamente a manutenção da relação texto-música o principal argumento dos partidários da tradução de óperas: se a ópera é um espetáculo onde o drama é resultante da integração dessas duas linguagens, a não compreensão do texto, por parte do público, também impede a percepção da obra como um todo, tal como ela foi imaginada pelo compositor. (KAISER, 1999, p.11).

³ Conversa com o Prof. Dr. Abel Rocha por vídeo chamada em 18/11/2022

2. Planejamento original e alterações necessárias

Em linhas gerais, o trabalho tem como propósito contribuir, a partir de reflexões geradas e de soluções propostas para eventuais problemas, com futuros tradutores que estejam iniciando seus estudos de tradução dos textos-música em óperas.

Mais especificamente, a pesquisa tem como finalidade oferecer, através da experiência com a tradução do número *Mummy, mummy dear* de *The Medium*, um conjunto de ferramentas e estratégias de tradução e adaptações rítmicas na linha vocal utilizadas neste trecho, propondo soluções para alguns dos problemas que surgiram ao longo deste processo e que podem ocorrer, de forma semelhante, em outras óperas ou mesmo em trechos desta mesma obra.

2.1. Fábrica de Óperas: elaborando tradução e versões de óperas

Minha primeira experiência com tradução e ensaio de óperas ocorreu na disciplina Ópera Studio, ministrada pelo Prof. Dr. Abel Rocha, no Instituto de Artes da Unesp, em 2019. A disciplina tem como objetivo oferecer aos alunos de canto, regência, composição, licenciatura, bacharelado em instrumento, artes cênicas e artes visuais a oportunidade de participar da montagem de uma ópera desde seu planejamento e ensaios até sua produção e apresentação. Ópera Studio está ligada ao projeto de extensão Fábrica de Óperas, do professor Abel Rocha e, desde 2014, os Festivais da Fábrica de Ópera vem acontecendo dentro e fora do Instituto de Artes da Unesp.

No período em que cursei a disciplina, *The Pirates of Penzance*, de Gilbert e Sullivan, era uma das óperas que seriam exibidas no Festival Fábrica de Óperas do primeiro semestre de 2019. A Fábrica de Óperas tem como proposta apresentar óperas em língua portuguesa. Por essa razão, *The Pirates of Penzance* deveria ser traduzida em tempo hábil para que os cantores pudessem dar início aos ensaios e os próprios alunos deveriam traduzi-la. Assumi, junto aos colegas, essa atribuição. Acreditava que a graduação prévia em Letras, com habilitação em tradução, tornaria fácil essa tarefa mas, quando iniciei as traduções, percebi que somente o

conhecimento da língua inglesa e das estratégias de tradução não bastavam: era necessário ter conhecimento musical para se traduzir uma ópera.

Durante o semestre, tivemos orientação quanto às estratégias necessárias para traduzir textos a serem cantados, levando em consideração os aspectos musicais, tais quais pequenas alterações nas linhas vocais, especialmente rítmicas: eventualmente faz-se necessário alterar células rítmicas para que se ajustem ao número sílabas das palavras. Alguns procedimentos de estudo são muito importantes como, por exemplo, solfejar a linha melódica, tocar alguns trechos ao piano quando possível, escutar uma boa gravação como referência e, principalmente, cantar muito! É necessário se apropriar da melodia e sua prosódia. É importante mencionar que a primeira tradução não é a definitiva: no ensaio, ao ser cantada essa versão, alguns ajustes no texto também são necessários, tanto pela percepção de algum problema relacionado à prosódia que precisa ser corrigido quanto por sugestões ao próprio texto. Até que se chegue à tradução definitiva há algumas etapas. Embora não tenha tido a oportunidade de submeter a tradução neste trabalho analisada aos cantores em ensaio, levou-se em consideração esse detalhe. Por fim, houve mudanças no projeto original, as quais serão comentadas a seguir.

2.2. Projeto original

O trabalho, inicialmente, visava ao preparo de uma nova edição de partitura a partir de uma anterior que possui as linhas vocais, a redução para piano e os textos em inglês e francês, respectivamente e, então, à tradução do texto original em inglês para língua portuguesa. Tendo em mãos a partitura e o texto traduzido, dar-se-ia início à análise da tradução texto-música, evidenciando os aspectos musicais inerentes ao ritmo, à melodia, à harmonia, à prosódia musical e, no âmbito do discurso do texto, a prosódia textual, a semântica, os elementos poéticos, como a escanção e a linguagem figurada, dentre outros, observados neste processo.

Para isso, antes de tudo, foi feita a pesquisa sobre o autor e a ópera assim como a seleção de montagens, inclusive, algumas delas bastante recentes e elaboradas durante a pandemia, disponíveis no *Youtube*. Assistir a estas montagens foi essencial tanto para compreender detalhes da história que passaram, a priori, despercebidos em uma primeira leitura do libreto, quanto para captar a

personalidade das personagens, ainda que através da observação de diferentes interpretações a fim de construir uma própria. Assim, em consonância com o que Menotti diz em seus discursos musical e textual, seria possível elaborar uma tradução mais próxima possível ao que se entende serem as ideias do compositor

Deu-se início, então, à edição da partitura com o uso do *software Musescore*. Aqui surgiram os primeiros e intransponíveis desafios: a falta de experiência com o *Musescore* acabou por atrasar esta etapa. Descobrir os recursos necessários para transcrever a linha levou demasiado tempo. Outro fator que contribuiu para retardar este processo foi a não experiência prévia com a leitura de um texto musical deste porte: um exemplo foi identificar a célula rítmica correspondente à sílaba da palavra em inglês já que o vocábulo correspondente em francês poderia ter mais sílabas e, por tanto, requerer adaptações na linha vocal acrescentando uma figura rítmica ou aumentando (e mesmo diminuindo) a duração da nota original. Aprender a identificar que figura estava relacionada a determinada sílaba da palavra na língua de partida, no caso o inglês, demandou bastante tempo. Por fim, uma vez que a nova partitura tinha, também, o intuito auxiliar os cantores no estudo e na construção da linha interpretativa, conter somente a linha vocal não os ajudaria neste processo e não haveria tempo hábil para escrever, também, a redução. Todos esses aspectos inviabilizaram a conclusão da edição e, conseqüentemente, da tradução da obra na íntegra. Faz-se necessário, no entanto, mencionar que foi feita a tradução de dez números do primeiro ato, o que configuraria material suficiente para uma análise dos desafios da tradução. Faltaria discorrer sobre os desafios editoriais da obra como um todo ou ao menos abordar as dificuldades editoriais da partitura no que foi realizado até ali.

Vale, por fim, ressaltar que, apesar de não haver êxito neste na execução deste primeiro projeto em sua completude, todo o aprendizado em decorrência dele contribuiu no trabalho da nova proposta que viria a acontecer.

2.3. Projeto redesenhado

Ao redesenhar o projeto surgiram algumas alternativas. Uma delas seria comentar os problemas ocorridos na execução do projeto anterior como forma de alertar futuros tradutores sobre esses obstáculos e pensar em estratégias para evitá-los ou solucioná-los. O não êxito em uma pesquisa acadêmica também é

válido e gera reflexões e direcionamentos, compondo um trabalho igualmente valoroso. Mas, pensando sobre outras formas de trabalhar com a partitura, surgiu uma nova possibilidade: deixar de se ater tanto à elaboração de uma nova partitura (que seria sim o ideal até por questões jurídicas e de direitos autorais) e trabalhar com o PDF que, na formatação do trabalho, no que se refere a recortar exemplos para análise e inseri-los no corpo do texto, não teria tanto impacto estético – e nem judicial – se bem pensado. Experimentou-se, então, escrever o texto traduzido na edição tomada como referência e isso proporcionou foco na tradução em si, já que as linhas musicais estariam ali presentes e o apoio do texto em francês e da sua figuração rítmico-melódica forneceriam estratégias de tradução para a língua de chegada, o português. Através de sites disponíveis na internet foi possível extrair do PDF original as páginas referentes ao número *Mummy, mummy dear*, do primeiro ato e, com auxílio do *Adobe Acrobat Reader*, escrever a tradução em português acima da pauta, a fim de não poluir visualmente o documento. Abaixo da pauta estão os textos em inglês e francês e então a redução. Todos estes elementos são importantes para a composição do texto versionado.

Faz parte do processo de composição do texto versionado se utilizar de recursos e habilidades musicais tais como solfejo e execução da redução (ou, pelo menos, trechos dela) ao piano ou teclado. É igualmente necessário cantar, diversas vezes, a melodia, na oitava que couber e for confortável (especialmente se o tradutor não tem técnicas de canto lírico, no caso) para se apropriar dela, atentando-se para a prosódia, acentos métricos, intencionalidade, etc. A versão tomada como base foi a do disco *The Medium*, cujas faixas estão disponíveis no canal de Joyce Castle⁴ no Youtube.

Concluída a estruturação do texto versionado, o próximo passo foi analisar as estratégias de tradução empregadas e as eventuais adaptações rítmicas feitas na linha musical. Nesse sentido, observou-se, no âmbito do texto, a presença de palavras monossílabas em inglês para as quais as equivalentes na língua portuguesa, em sua grande maioria, possuíam mais sílabas e acentos métricos em sílabas diferentes, o que viria a interferir nas escolhas lexicais. No que tange aos aspectos musicais, a prosódia musical, a hierarquia dos tempos no compasso, notas longas, anacruses ou notas téticas, em relação ao ritmo, as alturas, sendo, por exemplo, as notas agudas momentos de tensão e esforço vocal, relacionadas à

⁴ Mezzo-soprano norte-americana que interpretou Madame Flora.

função melódica, e determinados acordes, cuja harmonia interfere no *ethos*⁵, são elementos que igualmente interferem nas escolhas de palavras e sintaxe. Por fim, a forma musical, o caráter, a agógica também interferem nas escolhas de tradução. Para auxiliar na análise foi-se em busca de referencial teórico que amparasse os tópicos citados.

⁵ Pensamento filosófico grego que versa sobre a influência dos modos e ritmos musicais no comportamento humano.

3. Referencial Teórico e Metodologia

Neste capítulo serão abordados os referenciais teóricos nos quais este estudo se ancora. Embora seja um trabalho prático e que a experiência anterior tenha oferecido autonomia para executá-lo, diversas leituras foram feitas, e a partir delas, realizaram-se as análises das traduções em *Mummy, mummy dear* do primeiro ato em *The Medium*, escopo deste trabalho.

3.1. Aspectos gerais da tradução

Ao traduzir da língua de partida – língua em que o texto foi redigido originalmente – para a língua de chegada – aquela para a qual este texto está sendo traduzido – é necessário levar em consideração uma série de princípios, dentre eles que a tradução “ocorre e entre grupos sociais [...] tem lugar entre culturas, ideologias e visões de mundo distintas. [...] A tradução é, à evidência, algo que se faz com textos e com discursos [...] é algo que se expressa em orações, sintagmas e palavras” (AUBERT, 1998, p.99). Nesse sentido, não se dissocia do tempo e espaço em que viveu o autor e nem da cultura em que se inseria.

Para se traduzir bem não basta conhecer as duas línguas ou substituir palavras equivalentes de uma língua para a outra. Edvaldo Sampaio Belizário nos diz que “É necessário que o tradutor tenha um bom conhecimento da cultura dos povos que falam as línguas envolvidas no ato da tradução” (BELIZÁRIO, 2010, 51). Ele afirma, ainda, que “As palavras não possuem sentido isoladamente, mas dentro de um contexto. [...] as aplicações possíveis de qualquer palavra são inúmeras e imprevisíveis [...] se deve acrescentar [...] conhecimento da cultura de cada língua envolvida no ato da tradução.” (BELIZÁRIO, 2010, 3). Sobre difusão de informações entre culturas e sobre a origem da palavra, Belizário coloca:

A prática da tradução é, sem dúvida, uma importante ferramenta para a difusão das diversas culturas além dos limites de suas fronteiras geográficas. Lembremo-nos que, em latim, *traducere* é fazer passar de um ponto para outro, transferir, atravessar. Portanto, o termo “traduzir” pode ser compreendido como conduzir um texto escrito numa língua para o domínio de outra diferente. Como pode ser feita essa “condução”? (BELIZÁRIO, 2010, p. 53).

A respeito da tradução literária Edvaldo discorre da seguinte forma:

Quando se trata de tradução poética, o trabalho do tradutor aumenta consideravelmente e a sua atenção deve ser redobrada. A escolha das palavras deve seguir um critério estritamente estético e peculiar. A métrica, a rima, o ritmo, a sonoridade, a colocação das palavras, a harmonia das estrofes, todas essas características de um texto poético devem ser preservados pelo tradutor quando ele recria o poema em seu idioma. (BELIZÁRIO, 2010, p. 54).

E prossegue dizendo que:

No caso da tradução poética, dificilmente a versão será literal, pois seria um trabalho cuja realização se tornaria quase impossível. [...] Muitas vezes, o tradutor deve recorrer a um termo que mantenha o sentido semântico da palavra do outro idioma para obter uma rima ou manter a métrica inviolada. Outras vezes, é necessário que se troque a posição de uma ou outra palavra em relação ao verso do original para se resguardar toda a sua estrutura poética. (BELIZÁRIO, 2010, p. 55).

Embora uma versão de uma ópera ou canção não seja, necessariamente, um texto literário, alguns itens mencionados por Belizário se mantêm na tradução de um texto musical, tais quais métrica e rima quando possível. Além disso, pode ser que seja necessário trocar a ordem de uma palavra ou mesmo de uma frase, para que se preserve o sentido, semelhante ao que o autor diz sobre preservar a estrutura poética.

Embora haja diversos estudos sobre modalidades de tradução e mesmo de teoria da tradução, para este trabalho tem maior relevância discorrer sobre as modalidades de tradução aplicadas à música, como se verá a seguir.

3.2. Modalidades e métodos de tradução musical

Traduzir um texto, seja ele de caráter técnico, acadêmico, literário, dentre outros, é bastante desafiador. O texto cantado tem um complicador a mais: o conhecimento em música. É preciso conhecer a notação musical, os aspectos rítmicos, harmônicos e melódicos, a prosódia musical e a linguística, os recursos da poética como a própria métrica, comum aos dois âmbitos, os pés métricos a escansão, as figuras de linguagem. E faz-se necessário, ainda, o conhecimento dos métodos e modalidades da tradução para música.

Lucile Desblanche, autora britânica, propõe três modalidades de tradução: a transcrição, a tradução intralinguística e a tradução interlinguística. Na transcrição, mantém-se a língua original pelos direitos autorais, por exemplo. Essa modalidade engloba, também, a transliteração que ocorre quando a língua original possui outro

alfabeto e se transcreve, então, grafando as palavras de acordo com o alfabeto da língua em que a obra será cantada, a fim de evitar erros grotescos de pronúncia. Na tradução intralinguística o texto é mantido na língua original, mas com outras palavras, “levando em consideração vários elementos do trecho em questão, incluindo repetições, referências intertextuais, e aspectos não verbais relevantes ao texto” (tradução da autora)⁶.

Desblanche trata, ainda da tradução interlinguística, em que o texto será cantado em outra língua que não a original, com o propósito de manter o máximo possível da mensagem do texto original; são adaptações livres em outra língua (tradução da autora).⁷

Das três modalidades citadas, a que se aplica ao trabalho é a interlinguística, em que se faz adaptações no texto de chegada a fim de manter o sentido do texto de partida. Mas além destas modalidades, há métodos de tradução nos quais o estudo se ancora.

Luís Guimarães, em seu Trabalho de Conclusão de Curso e, mais tarde, em artigo para o Congresso Brasileiro de Performance Musical, comenta aspectos de tradução da ópera *Trouble in Tahiti* de Leonard Bernstein e aponta, em sua pesquisa, que o compositor, através de recursos composicionais da música, constrói o desenvolver da trama:

O próprio compositor/dramaturgo, através de seus recursos composicionais de dramaturgia musical, constrói musicalmente o desenvolver da trama, gerando suspense e expectativa nos ouvintes, e seu devido desenlace, no momento propício. (GUIMARÃES, 2014, p. 318).

Guimarães ressalta o elemento surpresa uma vez que ouvinte que não conhece a trama, mas passa a compreender a história, através dos eventos, desde o início até o fim do espetáculo, e entende o desfecho: “Quão melhor não seria o impacto causado em uma plateia que não conhece a história, mas que a acompanha por todos os eventos, desde o início, passo a passo, até desvendar-se todo o desfecho?” (GUIMARÃES, 2014, p. 318).

Guimarães prossegue dizendo que se configura como obstáculo para a apreensão da ópera pelo público a legenda com a tradução da obra. Nesse sentido,

⁶ Take account various elements of the piece being translated, including repetitions, intertextual references and non-verbal aspects relevant to the text.

⁷ with the aim of remaining largely faithful to the message of the original language; they are free adaptations into another language.

diz ainda que boa parte das traduções dos libretos se destina a legenda, o que prejudica parte da compreensão da trama uma vez que:

Tal recurso nos faz tirar constantemente a atenção do palco e do intérprete para que possamos entender, de uma maneira apenas geral, o que se passa em cena. Sem contar que é impossível traduzir em legendas a simultaneidade de planos sonoros e textos que a música tão perfeitamente consegue arranjar, (como num sexteto, por exemplo, onde cada personagem está expressando ao mesmo tempo seus diferentes pensamentos). (GUIMARÃES, 2014, p. 319).

Guimarães, então, também discorre sobre a importância de se traduzir óperas para serem cantadas em língua portuguesa e constitui como alguns dos pilares do seu trabalho a tradução como forma de auxiliar o cantor em seu processo interpretativo e como forma de o público compreender a obra cantada. Para isso, ele se utiliza de métodos propostos por João dos Santos Afonso e compartilha uma tabela por Afonso elaborada (AFONSO, 1998 apud GUIMARÃES, 2014, p. 320).

Tabela 1: Características mais relevantes dos métodos de tradução

Método de tradução	Descrição	Características mais relevantes
Tradução Comunicativa	Tem como objetivo tornar a mensagem mais acessível ao destinatário. A tradução segundo este método realiza-se na perspectiva do destinatário. É, portanto, mais um ofício que uma arte.	- é melhor que o original na medida em que ganha em força e clareza, embora perca em estilo; - elimina ou clarifica gírias; - suprime ambiguidades ou falta de clareza.
Tradução Sintática	Tem como objetivo recriar o texto respeitando o preciso sentido das palavras. Este tipo de tradução preserva o estilo do autor.	- é inferior ao original, pois perde em clareza na transmissão da mensagem; - as correções e aperfeiçoamentos são inadmissíveis; - não requer adaptações culturais
Tradução Interpretativa	Tem como objetivo transmitir uma mensagem, após a apreensão global do sentido. Permite reformulações, criando equivalentes contextuais inéditos. Defende a tradução livre, desde que se respeitem as intenções do texto de partida. O texto é encarado como um todo (não se traduzem palavras, mas um discurso determinado por uma situação, num contexto preciso). A tradução é um ato de comunicação e de (re)criação. O sentido depende de fatores linguísticos, extra-linguísticos e situacionais, visto que o processo interpretativo se realiza ao nível da língua em situação.	Pressupõe duas fases: 1. Interpretação global da mensagem; 2. (Re)criação do texto na língua de chegada, - clareza de ideias; - correção gramatical; - seleção adequada do vocabulário; Visa atender à globalidade do texto. Traduzir textos e não palavras ou frases

Método de tradução	Descrição	Características mais relevantes
Tradução com base na análise do discurso	Apresenta como principais conceitos: Coesão, isto é, a articulação entre as frases gramatical e lexicalmente; Coerência, isto é, unidade nocional e lógica do texto.	Torna-se necessário manter estas propriedades do texto: - estilo; - intenção do texto; - grau de formalidade/generalidade; - tipo de texto; - correção formal e lexical; - nível de língua; - função da linguagem; - características pragmáticas; - contexto epocal, situacional e referencial;

Fonte: elaboração nossa.

3.3. Prosódias verbal e musical

Ao versionar um texto para o canto, um dos elementos mais importantes é a prosódia. De acordo com Andrea Kaiser, prosódia musical “é o acento que distingue as palavras, sendo a correta acentuação ainda mais importante no texto cantado, onde o ritmo natural da fala é alterado em função da música” (KAISER, 1999, p.83). Já Wladimir Mattos busca a etimologia da palavra e traça uma linha histórica deste conceito. Prosódia “deriva, segundo Houaiss (2001), do grego *prosÓidia* (*sic*) ou ‘canto de acordo com’, e por sua vez, de *prosÓidós* (*sic*), cujo sentido literal pode estar relacionado a *prósÓ* (*sic*) (elemento antepositivo com significado de “para frente, adiante”)” (Houaiss, 2001 apud MATTOS, 2006, p.18). Para os gregos, prosódia estava relacionada

à consideração dos traços entoacionais da fala não representados graficamente na escrita, e, posteriormente, denominando os sinais gráficos que passariam a representar estes traços na escrita. A esta noção entoacional, por volta do século II d.C., seriam agregados os aspectos da duração vocálica (relacionado à temporalidade) e de um componente que podemos compreender como “dinâmica” (diferença entre níveis de intensidade na manifestação do fenômeno acentual). A partir de então, o termo prosódia ficaria relacionado a estas duas noções posteriores – relativas à duração e intensidade – em detrimento da noção entoacional estabelecida em sua própria origem etimológica. (MATTOS, 2006, p.18)

Mattos diz, ainda, que

com base nestas referências rítmicas e acentuais advindas da tradição ocidental grega e medieval, estabelecer-se-ia, a partir do século XV, a noção de prosódia relacionada aos estudos da métrica e aplicados, sobretudo, à poesia, mas também à prosa. (MATTOS, 2006, p. 19).

Para o autor, a prosódia no âmbito da linguística moderna:

A prosódia estaria compreendida, então, pelo estudo linguístico de fenômenos relacionados à fala, mais precisamente, aos processos rítmicos, entoacionais (considerando-se os parâmetros sonoros de altura, intensidade e duração), às pausas e variações da velocidade de emissão e às qualidades vocais (compreendendo aspectos como o timbre). (Scarpa, 1999 apud MATTOS, 2006, p. 19).

A respeito da prosódia musical, ainda em uma perspectiva histórica, segundo o autor:

Em relação à música, há indícios de que as noções de prosódia compartilhariam, inicialmente, do mesmo processo evolutivo da linguagem verbal. Como vimos, a própria etimologia do termo compreende uma referência direta ao canto, o que vem de encontro à consideração de que, no contexto histórico e geográfico de sua origem, as relações entre o verbal e o musical não seriam distintas, como na atualidade. Desde a antiguidade histórica, as noções relacionadas à prosódia, no âmbito da música, parecem ter uma importância fundamental para o estabelecimento das expressivas relações de aproximação e afastamento entre os componentes que hoje distinguimos como estritamente verbais e musicais. (MATTOS, 2006, p. 20).

É possível notar, a partir da perspectiva histórica que, desde sua origem, a prosódia sempre esteve intimamente ligada ao canto, ainda que, posteriormente, a prosódia musical se dissociasse da verbal. Nos dias de hoje, a prosódia musical

remonta às práticas musicais tradicionais, noções de prosódia são frequentemente relacionadas à consideração dos diversos fenômenos acentuais decorrentes da justaposição entre os componentes verbal e musical de determinados gêneros musicais” (MATTOS, 2006, p. 22).

Mas o conceito de prosódia com que se relaciona com a proposta deste trabalho, ainda segundo Mattos, ocorre “enquanto fenômeno próprio das linguagens sonoras, mais diretamente relacionado à oralidade verbal e estendido ao âmbito específico da música (MATTOS, 2006, p. 23). Para o autor, existe ainda a

distinção entre os fenômenos acentuais de ordem rítmica (correspondentes ao que chamamos de aspecto rítmico da prosódia) e os demais fenômenos acentuais (correspondentes ao aspecto sonoro) (MATTOS, 2006, p. 23.).

Desta forma, Kaiser e Mattos trazem a prosódia enquanto acento que, na análise que virá mais adiante, essa perspectiva é primordial para compreender as escolhas lexicais na tradução. Nesse sentido, Mattos conclui apontando as

tensões acentuais do ritmo prosódico, decorrentes das divergências entre os acentos destacados nos componentes verbal e musical do objeto em questão e os acentos determinados pela sua organização métrica.” (MATTOS, 2006, p. 24).

E aqui reside uma das dificuldades de se traduzir de uma língua para outra. Nem sempre, na língua de chegada, a sílaba tônica da palavra coincide com o acento musical.

3.4. Hierarquia métrica, pés métricos e escansão

Hierarquia métrica, de acordo com Thiago Trajano, está relacionada aos pulsos fortes e fracos do compasso, “onde o pulso forte é o que se transfere de um nível inferior para um superior.” (Trajano, 2008, p.4). Trajano define pulso como “elemento estruturador da organização métrica, posições que coincidem com o pulso são metricamente mais estruturais do que as que não coincidem” (Trajano, 2008, p. 5). Essa definição de pulso também norteia as escolhas de tradução da análise no próximo capítulo.

Em nota de rodapé, Mattos define pé métrico como “uma estrutura ‘degenerada’, no contexto de estruturas verbais formadas por um certo número de sílabas fracas dominadas por uma sílaba forte” (MATTOS, 2006, p. 54). Usam-se sinais de acentuação tais quais “longa (—) e breve (U), respectivamente, como indicação das sílabas mais acentuadas ou menos acentuada.” (MATTOS, 2006, p.30)

Correlacionando hierarquia métrica e pés métricos, conseguimos determinar onde estão os tempos fortes da linha musical e onde as sílabas tônicas devem recair.

Escansão é a contagem das sílabas poéticas em um verso, cuja contagem se encerra na última sílaba tônica. Na escansão, quando a última sílaba de uma palavra termina em vogal e a próxima palavra se inicia também com uma vogal, podemos unir as duas sílabas, transformando-as em uma só. Isso se chama elisão. Essa sílaba geralmente é fraca. Sobre a escansão na música, Mattos pontua que a escansão “deverá levar em conta a organização das sílabas em relação às posições métricas relevantes do sintagma melódico analisado (dado fornecido pelo componente melódico verbal).” (MATTOS, 2006, p. 48.) Prossegue apontando que:

Devido à frequente predominância do fluxo fônico frasal sobre a acentuação vocálica do componente verbal do sintagma melódico, em decorrência das junções vocálicas, mais de uma sílaba poderá ocupar uma única posição métrica na escansão silábica. Assim como a representação deste fenômeno na partitura, as sílabas relacionadas em uma mesma posição métrica são ligadas por um arco. [...] Observamos, ainda, que há uma certa liberdade ao se proceder à escansão acentual de componentes, sobretudo, na consideração dos vocábulos monossilábicos, que podem ser mais ou menos acentuados, e dos vocábulos polissilábicos com mais de duas sílabas, que permitem a consideração do fenômeno do acento secundário. (MATTOS, 2006, p. 48).

3.5. Harmonia, andamento, agógica e eventos estruturais

Um texto cantado obedece às prosódias verbal e musical, bem como o ritmo. No entanto, outros elementos como harmonia, andamento, agógica e eventos estruturais também influenciam nas escolhas de tradução: uma cadência suspensiva pode estar relacionada a uma fala que o personagem não concluiu porque hesitou dizer algo ou mesmo um acorde inesperado pode inaugurar uma ideia completamente nova que o personagem exprime; o andamento e a agógica podem demonstrar que o personagem está reticente em expressar algo ou demonstrar ansiedade. Um evento estrutural como uma simples pausa, por exemplo, pode mostrar que a personagem respirou fundo ou tomou o ar para dizer algo. Os elementos musicais podem influenciar na intencionalidade e na expressividade dos personagens ao emitir o texto e o tradutor deve prestar atenção nestes detalhes e elaborar uma tradução que os contemple. É de extrema pertinência afirmar que todos os elementos musicais citados ao longo deste capítulo não só influenciam na tradução, mas também na percepção do ouvinte, ainda que ele não seja músico. Por este motivo o tradutor deve ser demasiadamente cuidadoso com suas escolhas e estratégias. Traduzir um texto musical vai muito além de pesquisar vocábulos e seus sinônimos no dicionário: ele deve se atentar ao impacto que suas escolhas terão no intérprete e, especialmente, no público.

Quanto à tradução, primeiro como processo composicional do compositor e do poeta (no caso o autor do libreto, que imprime nele sua poética) e ainda como a maneira que o intérprete se apropria destas prévias traduções e elabora a sua própria, Mônica Pedrosa de Pádua nos diz que

Tanto a produção quanto a recepção de uma canção podem ser vistas como instâncias tradutórias: o poeta traduz imagens, ideias e sentimentos em palavras; o compositor, como o primeiro tradutor do texto poético, traduz essas palavras em música; por sua vez, o intérprete musical recebe os

signos escritos e os traduz em sons ou em linguagem verbalizada, atuando como performer, fruidor e crítico, e, por fim, temos o ouvinte como tradutor, que recebe o registro ou a performance e os interpreta a partir de sua bagagem cultural, social e emotiva. (PÁDUA, 2021, p. 89).

Embora, neste artigo, Pádua discorra sobre a canção do ponto de vista da semiótica, este pensamento se aplica à ópera pois, embora a versão não seja, necessariamente, poesia, ela traz consigo os elementos da poética como, por exemplo, rima e figuras de linguagem. Ainda sobre o papel de tradutor que o compositor, em primeira instância, exerce, Pádua prossegue:

O compositor, ao receber um poema, geralmente em sua forma escrita, realiza a sua primeira interpretação e sua transposição em canção. Em seus processos de leitura do poema, são evocados sentimentos, lembranças, objetos, pessoas, estados corporais, elementos que servem como “signos presentes na consciência” (Peirce, 2005, p. 169) e que são traduzidos para o exterior por meio da música, a partir de convenções da escrita musical, por sua vez determinadas pelos suportes utilizados, seja o papel no qual se escreve uma partitura ou um arquivo digital, por exemplo. (PÁDUA, 2021, p. 90).

A respeito da tradução de um poema em canção pelo compositor, que embora não seja o escopo desta pesquisa, mas que cujos processos assemelham, Pádua (2021) diz:

Ao traduzir o poema em letra de canção, o compositor poderá cortar estrofes ou versos, modificar, acrescentar ou cortar palavras e repetir trechos. Na tradução do poema em música, o compositor também sonoriza o poema, que ganhará uma inflexão, um novo ritmo e uma nova duração temporal. Com os elementos musicais nas partes vocal e instrumental, quais sejam a melodia, a harmonia, o ritmo ou a instrumentação empregada, o compositor poderá também ambientar o poema, recriando características próprias. (PÁDUA, 2021, p. 90)

A respeito das características textuais e musicais propriamente ditas, Pádua (2021, p.90) elabora:

A imagem tempo, de um tempo evocado, diverso do tempo transcorrido, pode ser criada a partir de repetições, rupturas, contrastes de andamentos etc. A imagem espacial é resultante, principalmente, da organização de parâmetros como a altura e a intensidade. A textura do espaço diz respeito a timbres, assonâncias ou aliterações. Escalas, saltos, ritmos, andamentos e métrica criam imagens de movimento. Imagens visuais são criadas a partir da percepção de notas, acordes, harmonias e fonemas, responsáveis pelo que podemos chamar de cor ou brilho sonoro. [...] De fato, a partitura não consegue registrar plenamente a complexidade da performance musical. Em sua trama aparentemente fechada, abrem-se possibilidades de leituras na articulação das estruturas, tipos de ataques, fraseado, andamento, variações de dinâmica e agógica e na escolha dos timbres, por exemplo. E

ainda adaptações, transcrições e arranjos podem ser feitos. O intérprete realiza escolhas entre as várias maneiras criativas de tradução de uma partitura, elegendo, priorizando ou valorizando determinados elementos, e cria sentidos com suas escolhas. Ele também acrescenta elementos visuais –gestos, expressões faciais, roupas, cenários, iluminação –em justaposições midiáticas que criam novos efeitos de sentido. (PÁDUA, 2021, p. 88).

Desta forma, a própria escritura musical carrega com ela a poética. A este respeito, Abel Rocha enuncia:

Do mesmo modo, a significação poética de determinados procedimentos musicais é ampliada pelo relacionamento direto que tais procedimentos tinham com o texto dramático ajuntado. As dissonâncias, antecipações, harmonias errantes, contrapontos e outros recursos da composição musical ganhavam um significado dramático-poético único, cuja lógica em sua utilização no discurso musical só se faz sentir se tomadas em conjunto com as possibilidades dramatúrgicas e emocionais que o texto literário lhes agregava. (ROCHA, 2008, p. 5).

Através de um novo conceito, o da decodificação dramática, Abel Rocha disserta sobre a forma como as estruturas musicais e os processos composicionais possuem significação poética:

Assim, sempre me chamou a atenção o quanto o aspecto poético da linguagem musical era pouco ressaltado em aulas de harmonia, contraponto, análise musical e composição nas classes dos cursos de música de nossas universidades. E, quanto mais convivía com esse repertório, maior era minha certeza de que a inteligência completa de obras musicais (sejam as que existem acompanhadas por textos literários ou dando suporte a estes, ou aquelas exclusivamente instrumentais) necessitaria passar pela decodificação dramática -no sentido poético do termo- dos procedimentos composicionais utilizados a cada instante, entendidos nas relações que têm com cada prática e a teoria musical do momento histórico em que foram geradas. (ROCHA, 2008, p. 5).

A Dramaturgia musical sobre a qual Rocha versa em sua tese - elaborada sobre L'Orfeo, de Monteverdi - dialoga com a perspectiva de tradução proposta neste trabalho no tange à forma como a estrutura musical serve ao texto. Embora o processo de tradução aqui debatido não se refira diretamente ao aspecto cênico da ópera, o objetivo final é a forma como essa tradução guia os intérpretes na construção da cena. Sobre isso, e citando alguns compositores, Rocha discursa que:

Instigavam minha curiosidade e minha percepção as semelhanças em procedimentos de escritura musical, que passo a chamar de Dramáticos, em autores tão diversos como Monteverdi, Mozart e Puccini, para citar somente três. Claro está que tais semelhanças não se dão em aspectos intrínsecos de práticas musicais que sejam comuns aos autores citados, mas em

construções de tensão, quebras e interrupções do discurso musical, que visam, em meu entender, efeitos teatrais, efeitos cênicos, que gerem na platéia as emoções contrastantes e opostas de Terror e Piedade, como definidas na teórica clássica aristotélica de teatro. (ROCHA, 2008, p. 5).

E define o conceito de Dramaturgia musical da seguinte forma:

a Dramaturgia Musical é um sistema de meios expressivos e procedimentos, por meio dos quais se realiza a ação dramática de uma obra. Em suas bases estão as leis do drama como manifestação artística” (CALVINI, 2005. p. 213 apud ROCHA, 2008, p. 15).

Posta a fundamentação teórica que apoia este trabalho, o próximo capítulo apresenta as análises realizadas para elaboração das traduções:

4. Análise de números musicais e estratégias de tradução

Para análise foi escolhido o número *Mummy, mummy dear*, do primeiro ato da ópera. Dele fazem parte as personagens Monica e Sra. Nolan. Monica interage com Sra. Nolan como se fosse sua filha. Desta forma, é como se a filha estivesse tentando consolar a mãe, além de pedir-lhe que se desfaça dos seus pertences com exceção de um relicário. Surpresa, Sra. Nolan questiona a existência desta joia. Mais adiante na trama, Madame Flora revela que a menção ao relicário é proposital pois, quase todas as adolescentes da época tinham um, então a probabilidade de sua filha ter era bastante grande. De fato, Sra. Nolan acha o relicário. Mas a cena em que Baba revela a farsa está bem mais adiante na trama.

Tabela 2: texto comparativo nas duas línguas.

Texto original do libreto	Tradução
Mummy, mummy dear, you must no cry for me.	Mãe, não chore assim, não chore mais por mim.
I'm still with you.	Estou aqui.
What is death but a sweeter change,	Ao teu lado sempre estarei,
there's no parting, there's no end.	não há fim, nem há adeus.
Mummy, mummy dear, your sorrow's like a wound	Mãe, não chore em vão, pois só te faz sofrer...
that keeps me awake.	E a mim também.
The earth is light, the roots are sweet,	O teu sorriso é como o sol
but the tears of those we love are heavy and bitter rain.	mas as lágrimas de dor são forte temporal.
Mummy, my darling, when you go home,	Mamãezinha, por favor,
go to my room and burn my old gloves.	os meus pertences, queime-os já!
Burn all my school books,	Queime os livros,
give away my dresses, give away my necklace.	dê os meus vestidos, dê os meus colares.
Burn, burn, give away, give away,	Queime-os, queime-os, doe-os já, doe-os já!
and promise me never to cry again.	E me promete nunca mais chorar.
Mummy, mummy dear, oh, let me sleep in peace,	Mãe, deixe-me ir, preciso descansar.
my night is long.	Dormir em paz.
Forget, forget my grave,	Não pense que eu parti.

Texto original do libreto	Tradução
let the silent grass clothe my bones.	Deixe a grama meu corpo vestir.
Burn all my shoes, give away my bracelets.	Queime as roupas, dê os meus perfumes.
Burn, burn, give away, give away.	Queime-os, queime-os, dê-os já, dê-os já!
Keep for yourself only the little gold locket.	Mas guarde o meu pequeno broche...
The locket?	O broche?!
Which locket?	Mas que broche?!
I have no locket.	Não tem broche!

Fonte: elaboração nossa.

Na tabela acima, constam os textos na língua de partida e na de chegada. Foram necessárias diversas adaptações rítmicas, acrescentando notas ou subdividindo figuras de maior valor, sem alterar a altura. Foi necessário, também, escolher vocábulos que não são literais e nem equivalentes aos presentes no texto original, mas que preservam a intencionalidade do texto. Nesse sentido, também foi necessário deslocar frases na linha melódica ou adaptá-las com o intuito manter o sentido original e facilitar a compreensão por parte do público.

Seguem os exemplos

Exemplo 1

Andante, senza trascinare ♩ : 54
(with great tenderness)

1 *p* Mãe, não - cho - re as sim, não cho - re mais por mim.
Mum - my, Mum - my dear, you must not cry for me.
O Ma-man ché - rie, ne pleu - re pas pour moi.

20 *p dolce*

29

Nesse trecho não foi necessário fazer alterações rítmicas. A prosódia foi mantida a partir de escolhas lexicais e sintáticas. *Mummy, mummy dear* é um vocativo e também um apelido carinhoso e, além disso, *mummy* é uma palavra dissílaba e *dear* é monossílaba. A escolha, no entanto, foi suprimir essa forma carinhosa de se referir à mãe e começar a frase com a palavra monossílaba “mãe”

mantendo o vocativo, mas substituindo “mummy dear” por “não chore assim”. “Mãe” se molda nas notas com ligadura, no compasso tético, e “my” recai na próxima nota. A separação silábica de “não chore assim” se encaixa nas figuras em que os pés métricos correspondem aos tempos fortes e as sílabas átonas aos tempos fracos. (Ex. “não” recai num tempo fraco, “cho” num tempo forte, “re_as”, uma elisão, em uma anacruse.) Aqui a estratégia foi trabalhar os aspectos métricos do texto. Na escansão foi necessária a elisão das sílabas “re_as”, num anacruse do próximo tempo. “Assim” é uma palavra oxítona e a sílaba “sim” recai na cabeça do compasso seguinte, em substituição a “dear”.

As palavras “you”, “must” e “not” são compostas por uma única sílaba. Foram substituídas por “não cho-re”, repetindo parte da estrutura sintática da oração anterior. *Cry* foi substituída por “mais”, palavra também monossílaba, que recaiu sobre a semínima pontuada em tempo tético. Quanto a “por mim”, foi interessante notar que, nas três línguas, as classes gramaticais são as mesmas, preposição e pronome, respectivamente, são palavras monossílabas e com o mesmo sentido. Foi possível, desta forma, traduzir de forma literal.

Quanto aos métodos de tradução, aqui ocorrem a tradução interpretativa, à medida que representa interpretação global da mensagem e recria o texto para que se adapte a prosódia, sem perder o sentido original, e a tradução com base em análise do discurso, por manter algumas funções de linguagem como o vocativo.

Exemplo 2

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 5 and ends at measure 8. The second system starts at measure 9 and ends at measure 12. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are in Portuguese and English. The tempo markings are *poco movendo*, *poco rit.*, and *a tempo*.

System 1 (Measures 5-8):

5 Es - tou a - qui. Ao teu la - do sem - pre es - ta - rei,
 I'm still with you. What is death but a sweet - er change,
 Je suis tout près. La mort n'est qu'un é - tat meil - leur,

poco movendo *poco rit.*

System 2 (Measures 9-12):

9 não há fim, nem há a - deus. Mãe, não cho - re em
 there's no part - ing, there's no end. Mum - my, Mum - my
 il n'y a ni a - dieu ni fin. O Ma-man ché -
a tempo *poco rit.* *a tempo*

Nos compassos seguintes 5, 6 e 7 não houve necessidade de alterar ou acrescentar células rítmicas. No texto original, com exceção de *sweeter*, as demais palavras são todas monossílabas, que não interferem na prosódia e nem na hierarquia métrica. Já na tradução para a língua portuguesa, as palavras são, majoritariamente, polissilábicas: “estou” e “estarei” são oxítonas, “lado” e “sempre” são paroxítonas. Nesse sentido, as sílabas “es” e “tou” que recaem sobre notas longas, representadas por semínima e colcheia pontuada, não alteram a prosódia. O andamento lento e a figuração de maior valor atenuam a acentuação desta palavra. Embora o acento da palavra *sempre* esteja na primeira sílaba, “sem” esteja numa anacruse, bem como a elisão das sílabas “pre_es” recaia na cabeça do compasso, a prosódia não é prejudicada. A mudança de fórmula de compasso e o andamento também atenuam a acentuação desses vocábulos.

Ainda sobre o aspecto rítmico, no nono compasso foi necessária uma alteração na linha musical. Entre “não há fim” e “nem há adeus”, foi suprimida uma

colcheia e sugerida uma pausa de colcheia. Do ponto de vista rítmico, mantém a prosódia e do ponto de vista do texto, oferece expressividade, uma pausa para tomar fôlego.

Com referência à tradução, a fim de manter o sentido, foi preciso fazer escolhas que não necessariamente equivalem às palavras da língua original mas que mantêm seu sentido global. A palavra “still” de “I’m still with you”, que significa *ainda*, foi suprimida e “with you”, que corresponde à “com você”, foi substituída por “aqui”. Já “What is death but a sweeter change” foi inteiramente modificada para “Ao teu lado sempre estarei”. Preserva, de alguma forma, a intencionalidade que é aliviar a dor da morte e da separação física. Em “there’s no parting, there’s no end”, há equivalências, embora ocorra deslocamento das frases. Os métodos aqui utilizados foram os da tradução interpretativa e da tradução com base em análise do discurso, pois há uma recriação que preserva o sentido.

É importante mencionar que o novo evento musical contribuiu para as escolhas de tradução. Antes a harmonia era triádica e acompanhava a melodia. Agora ela se transforma num contraponto com a linha vocal, acompanhando a curva da melodia. Além disso, existe diminuição da densidade. Esse contraste, no texto, é representado da seguinte forma: A filha, antes de tudo, pede à mãe que pare de chorar, como uma súplica. Depois tenta reconfortá-la, reiterando que sempre estará ao seu lado, e o faz com lirismo, amparado por esse evento.⁸

Exemplo 3

9 não há fim, nem há a - deus. Mãe, não cho - re em
there's no part - ing, there's no end. Mum - my, Mum - my
il n'y a ni a - dieu ni fin. O Ma-man ché -
a tempo *poco rit.* *a tempo*

13 vão, pois só te faz so - frer, e a mim tam -
dear, your sor - row's like a wound that keeps me a -
rie, tes pleurs me font souff - frir, et je reste é - veil -

⁸ As propostas de alteração rítmica, com uso de pausas e células, necessitaram ser feitas à mão, com o mouse. Não foi a melhor estética, mas foi a alternativa encontrada para sinalizar essas mudanças.

A estrutura inicial da próxima frase se mantém: “Mãe, não chore”. No entanto, “assim” é substituído por “em vão”, duas palavras monossílabas e que não demandam alterações rítmicas na partitura. O que vem a seguir, “pois só te faz sofrer”, também não pressupõe mudanças rítmicas. O que ocorre é a tentativa de preservar o sentido o máximo possível (há uma perda do sentido original, porém preserva a intencionalidade quanto ao lamento ter como consequência a dor) necessitando, para isso, abrir mão das equivalências lexicais mais próximas dos vocábulos. Nesse sentido, “your sorrow 's like a wound” (seu lamento é como uma ferida) é substituído por “pois só te faz sofrer”. *Sofrer* é uma escolha lexical que acontece a partir da nota aguda no quinto compasso. É uma nota longa, sustentada, e de maior esforço vocal, que justifica o uso dessa palavra. Por fim, a sílaba “frer”, que recai na cabeça do compasso, se ajusta à rítmica que o compositor escreveu.

O *ritardando*, embora ocorra depois da linha vocal ser proferida, reitera a conclusão dessa ideia, no texto, e pode ser uma ferramenta na interpretação, auxiliando na expressividade e intencionalidade dos dizeres nos próximos compassos. A pausa reforça a conclusão do discurso.

Por fim, novamente as estratégias utilizadas são as traduções interpretativa e de análise do discurso.

Exemplo 4

13 vão, pois só te faz so - frer, e a mim tam -
 dear, your sor - row's like a wound _____ that keeps me a -
 rie, tes pleurs me font souf - frir, _____ et je reste é - veil -

30 18 bem. *Poco più mosso* O teu sor - ri - so é co - mo o sol, mas as
 wake. The earth is light, the roots are sweet; but the
 lé - e, La terre est tiède, les her-bes sont douces, mais les

Neste exemplo, entre os compassos 16 e 18, ocorre uma alteração rítmica: para que se respeitasse a prosódia do texto original, em inglês, Menotti usou uma tercina. As escolhas de tradução, que serão comentadas mais adiante, decorreram em mudanças no ritmo. No processo deste trecho, mais do que o solfejo, o que interferiu nessa escolha foi a interpretação da soprano no áudio, ou seja, ouvir e cantar a linha diversas vezes, a partir de muitas escutas para, dessa forma, se apropriar da melodia. No entanto, era necessário indicar graficamente essa mudança: a elisão “e_a”, em que a figura original do texto em inglês foi aproveitada, é seguida do vocábulo “mim”, monossílabo e, depois, da palavra “também”, oxítona. O recurso musical, para as duas últimas palavras foi aproveitar a rítmica do texto em francês, mas com ligadura nas duas primeiras notas. Por conseguinte, a sílaba “tam” recai na última colcheia. Vale lembrar que a tercina foi a solução encontrada pelo autor para respeitar a prosódia do texto em inglês. Em português a quíáltera não é

necessária. Por fim, “Bem”, sílaba tônica, recai na cabeça do próximo compasso, em uma nota longa.

A tradução não é equivalente, muda o sentido das frases isoladamente. No entanto, dá continuidade à ideia da frase anterior. Além disso, ainda que remotamente, “that keeps me awake” (que me mantém acordada) é, em termos de sentido, semelhante a “a mim também”, considerando que o lamento causa dor na mãe e, conseqüentemente, no espírito da filha, que precisa se desprender deste sofrimento para se tornar plena após a morte. De forma geral, o sentido do todo se preserva. Quanto aos métodos, ainda são os mesmos, pois o sentido global se mantém e a informação não é de todo perdida. As traduções comunicativa e semântica não ocorrem, principalmente, porque não se perde a clareza das informações.

Exemplo 5

30

18 bem. *Poco più mosso* O teu sor - ri - so é co - mo o sol, mas as
 M. wake. The earth is light, the roots are sweet; but the
 lé - e. La terre est tiède, les her-bes sont douces, mais les

22 lá - gri - mas de dor, são for - te tem - po ral. *Tempo Iº* Ma - mãe - zi - nha,
 M. tears of those we love are heav - y and bit - ter rain. Mum - my, my dar - ling,
 larmes de ceux qu'on ai - me sont une a - mè - re pluie, Mè - re ché - rie,

21 *poco rit.* *mf a tempo*

Esse exemplo também se vale de estruturas musicais não somente rítmicas, mas também harmônicas. O acorde de Si maior com sétima, no décimo oitavo compasso, não resolve na tônica Mi (Mi menor é a tonalidade do trecho). Ao contrário: em seguida vem um acorde Ré maior, o que surpreende e muda todo o *ethos*: “The earth is light, the roots are sweet” é completamente diferente de “O teu sorriso é como o sol”; o que interessa nesta análise é a forma como essa mudança harmônica norteia a tradução e inaugura uma nova ideia textual. Enquanto traduzia, a ideia que veio à mente era elogiar o sorriso da mãe, algo lírico e leve, feliz diria, em contraponto à tensão e à tristeza de antes. O que vem a seguir se aproxima mais do texto original. A tradução sugerida para “but the tears of those we love are heavy and bitter rain” foi “mas as lágrimas de dor são forte temporal”. Esse trecho foi especialmente difícil, exigiu uma escuta, muito canto, muito solfejo e inúmeras refacções. A solução encontrada, e que talvez não seja definitiva, pois num ensaio poderia haver sugestões, foi alterar ritmicamente as figuras do vigésimo quarto compasso para se ajustar à palavra temporal (que veio após muitas tentativas), para colcheia pontuada, semicolcheia e semínima. “Tem” e “po” são sílabas átonas, coube o ajuste alongando a primeira sílaba e encurtando a segunda. Dessa forma, “ral” sílaba tônica, recai uma nota mais longa em relação às anteriores. O movimento cadencial, junto à agógica, diluem o impacto que a palavra “temporal” teria sobre a prosódia. O movimento cadencial do vigésimo compasso também dilui o estranhamento que essa escolha causaria.

O *ritardando*, mais uma vez, conclui a ideia deste trecho, tanto como texto quanto como música. Ao mesmo tempo, gera um contraste com o que se sucede.

Mais uma vez aplicam-se os métodos interpretativos e de análise do discurso na tradução, pois há a recriação do texto sem, para isso, modificar o sentido.

Exemplo 6

The musical score is divided into three systems, each with a vocal line (M.) and a piano accompaniment (P.).

System 1 (Measures 22-25):

22 lá - gri - mas de dor, são for - te tem - po ral. Ma - mae - zinha,
 tears of those we love are heav - y and bit - ter rain. Mum - my, my dar - ling,
 larmes de ceux qu'on ai - me sont une a - mè - re pluie, Mè - re ché - rie,

Tempo 1º

System 2 (Measures 26-29):

26 por fa - vor, os meus per - ten - ces, *non accel.* quei me os já! Quei - me os li - vros,
 when you go home, go to my room and burn my old gloves. Burn all my school books,
 quand turen - tre - ras, vas dans ma chambre et brûle mes vieux gants. Brûle mes ca - hiers, et

poco rit. *mf a tempo*

System 3 (Measures 30-33):

30 dê os meus ves - ti - dos, dê os meu co - la - res, quei-meos, quei-meos, doe os já, doe os já!
 give a-way my dress-es, give a-way my neck-lace. Burn, burn, give a-way, give a-way,
 don-netous mes li - vres, mes petits col - liers. Brûle, brûle, don-netout, don-ne tout,

p *mf*

Nesse trecho é inaugurada uma nova ideia musical, totalmente inusitada. Andamento, agógica, dinâmica, aumento da densidade são elementos que dão suporte ao texto. Alguns ajustes no ritmo foram necessários. Ligaduras foram adicionadas em função da diminuição de sílabas no texto em português nas palavras “Mamãezinha” e “por favor”, que correspondem a “Mummy, my darling” e “when you go home” respectivamente. Os compassos seguintes têm o mesmo desenho rítmico e o mesmo desenho melódico e os ajustes foram pontuais. Também não há grande

diferença entre os textos em inglês e português. O sentido global é preservado e, na maioria das vezes, as escolhas lexicais mantêm o mesmo sentido entre ambos textos. O que há é um deslocamento dos dizeres de um compasso para outro e a supressão de alguns vocábulos. “burn my school books” foi traduzido como “queime os livros”, em que são suprimidos os pronomes de posse “my” e a palavra “escola”, mas a ideia central, “livros”, não muda. “Colares” foi para o plural, ocorrendo a flexão de número em consonância com “vestidos”, do compasso anterior, mas o original “necklace” é singular. “Give away”, que significa desfazer-se de algo, foi traduzido como “doe”. Em ambas as línguas são verbos imperativos.

Os métodos são os mesmos dos exemplos anteriores e, tanto musicalmente quanto em texto, o trecho do exemplo a seguir se contrasta com este.

Exemplo 7

The image shows a musical score for a song. The top staff is for the voice, and the bottom staff is for the piano accompaniment. The tempo is marked 'Poco meno' at the beginning and 'Tempo Iº' at measure 22. The lyrics are in Portuguese and English. The Portuguese lyrics are: 'E en-tão pro-me-te nun-ca mais cho-rar. Mãe. dei-xe me'. The English lyrics are: 'and prom-ise me nev-er to cry a-gain. Mum - my, Mum-my. O me-re ché-'. The piano accompaniment features a dense harmonic texture with arpeggiated chords. The score is numbered 34 at the beginning and 31 at the end.

Este trecho é curto, mas bastante significativo e contrastante. Se antes o andamento era mais rápido, a harmonia era bastante densa e arpejada, agora o andamento é mais lento (*Poco Meno*). Há um *ritardando*, e a harmonia acontece em blocos. Essas estruturas mudam completamente o ethos e o sentido do texto. Se antes a filha dava ordens à mãe, para que se desfizesse de seus pertences a fim permitir-lhe ser livre, agora ela pede, carinhosamente, que sua mãe pare de chorar. Ritmicamente e em termos de tradução, este trecho foi muito desafiador, difícil mesmo, e a solução encontrada, posteriormente, pode ser debatida e outras alternativas podem ser sugeridas. Foi acrescentada uma semicolcheia, na tentativa de respeitar a prosódia. O sentido, aqui, é literal, mas os métodos são os mesmos, interpretativo e de análise do discurso. “And promise me never to cry again” foi traduzido como “E então promete nunca mais chorar”. A referência para a prosódia

foi o áudio, o que poderia representar um problema caso se tratasse de uma obra inédita em sua primeira montagem e posterior execução.

Exemplo 8

34 *Poco meno* *Tempo Iº*
 E en - tão pro - me te nun - ca mais cho - rar. Mãe. dei - xe me
 and prom - ise me nev - er to cry a - gain. Mum - my, Mum - my
 et promets - moi de ne ja - mais pleu rer. O mè - re ché -

38 ir, pre - ci - so des - can - sar. Dor - mir em paz. Não
 dear, oh, let me sleep in peace, my night is long. For -
 rie, lais(se) moi dor - mir en paix, ma nuit est longue. Ou -

43 pen - se que eu par - ti. Dei - xe a gra - ma meu
 get, _____ for - get my grave, let the si - lent grass
 blie, _____ ou - blie ma tombe, et qu'un vert ga - zon

48 cor - po ves - tir. Quei - me as rou - pas, Dê os meus per - fu - mes,
 clothe my bones. Burn all my shoes, give a - way my brace - lets.
 cou - vre mes os. Brû - le mes sou - liers, donne au - si mes ba - gues.

Não há alterações rítmicas na partitura, pois o texto escrito se ajustou ao musical. A tradução não é literal, mas mantém o sentido do texto original. “oh let me sleep in peace” foi traduzido como “preciso descansar”. “Forget, forget my grave” tornou-se “não pense que eu parti”. Aqui há mais um exemplo de como a nota longa e de maior esforço vocal ao ser emitida influenciou a escolha de tradução. “Não pense que eu parti” é proferida de forma intensa e pungente (intensa, neste caso, está relacionada à intencionalidade).

Exemplo 9

48 cor - po ves - tir. Quei - me as rou-pas, Dê os meus per- fu - mes,
 clothe my bones. Burn all my shoes, give a-way my brace-lets.
 cou - vre mes os. Brû-le messou-liers, donne au-si mes ba - gues.

52 Quei-meos, quei-meos, dê os já, dê os já. Mas guar - de o meu pe-que-no
 Burn, burn, give a-way, give a-way. Keep for your-self on - ly the lit-tle
 Brûle, brûle, don-ne tout, don-ne tout. Negar - de pour toi que le pe-tit mé-dail-

56 bro - che...
 gold lock-et.
 lon doré. Mrs. Nolan (bewildered) O bro - che?! Mas que bro - che?! Não tem bro - che!
 N. The gold lock-et? Which lock-et? I have no lock-et.
 Le mé - dail-lon? Quel mé - dail-lon? Je n'en ai pas.

(senza misura)

A retomada da sessão em que a filha exige da mãe que se desfaça do que era dela também finaliza esta ária. No compasso 50 houve uma pequena alteração rítmica: a semínima deu lugar a duas colcheias, para ajustar a palavra “roupas”. No compasso 54, foi acrescentada uma ligadura, para acomodar a palavra “guarde”

Embora as traduções não sejam literais, elas fazem parte do mesmo campo semântico. Dessa forma, “bracelets”, que significa “pulseiras”, foi substituído por “perfumes”. Além disso, há uma peculiaridade neste trecho. Ao final, Monica pede a Mrs. Nolan que ela guarde o broche. As palavras originais eram “relicário de ouro” (*golden locket*), mas não caberiam na tradução. A solução encontrada foi trocar “relicário” pela palavra broche.

É um trecho recitativo, em que Mrs. Nolan demonstra perplexidade. Duas ligaduras foram adicionadas para acomodar a palavra broche. Na primeira delas, embora a ligadura tenha sido adicionada em uma sílaba átona, a forma de proferi-la pressupõe o alongamento desta sílaba.

5. Considerações Finais

O que se pretende com este trabalho é discorrer sobre os desafios da tradução texto-música na ária *Mummy, mummy dear* de Menotti e, a partir dela, gerar reflexões e propor soluções para que futuros tradutores de ópera que, assim como eu, estejam iniciando seus estudos nesse campo possam se apoiar.

Versar sobre esse tipo de tradução pode somar a outros trabalhos da mesma linha e, dessa forma, ampliar fontes de pesquisa. Espera-se que as sugestões e soluções apresentadas possam se tornar ferramentas que auxiliem outros tradutores.

Houve uma alteração no planejamento inicial, que visava à tradução completa da obra em uma nova edição, mas alguns desafios inviabilizaram a realização deste projeto. No entanto, o processo, bastante desafiador, gerou aprendizados e uma série de reflexões, além de fornecer material suficiente para tradução e análise. Foi, então, escolhida essa ária da Monica que acontece no primeiro ato. Uma série de leituras embasou as análises a partir da tradução proposta e algumas soluções foram apresentadas. Pode haver outras, uma vez que não houve a possibilidade de testar em um ensaio. Ainda assim, essas sugestões podem ajudar em futuras traduções.

Ainda que tenha ocorrido a mudança no projeto original, foi possível concluir o novo plano e ampliar as fontes de informação. A tradução de um texto para ser cantado, uma versão, não se baseia só no texto verbal. Há uma série de elementos musicais como a prosódia, o ritmo, a harmonia, o andamento e a agógica. Tudo isso influencia na tradução de um texto musical e as escolhas feitas. Considerando os elementos da própria poética, como métrica, rima, pés métricos, escansão e elisão. Foi possível demonstrar esses aspectos nas traduções, os verbais e os musicais.

Por fim, há a esperança de que mais pessoas pesquisem sobre isso e proponham ferramentas, exponham suas traduções como exemplos para ajudar e fortalecer futuros pesquisadores e profissionais dessa área.

Referências

- AUBERT, Francis Henrik. **Modalidades de tradução: teoria e resultados**. Portal de Revistas da USP, 1998. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/49775>. Acesso em: 28 nov. 2022.
- BELIZÁRIO, Edvaldo. **Teoria da Tradução na Prática**. Revista Italiano UERJ, 2010. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistaitalianouerj/article/view/1093/935>. Acesso em: 29 nov. 2022.
- DESBLANCHE, Lucile. **Translation of Music**. Academia.edu, 2018. Disponível em: https://www.academia.edu/37718887/Translation_of_Music. Acesso em: 20 nov. 2022.
- GUIMARÃES, Luís.; ROCHA, Abel. **Tradução da Ópera Trouble in Tahiti de Leonard Bernstein como recurso didático interpretativo, criativo, e de relacionamento com o público**. Anais do Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/abrapem/article/view/7530>. Acesso em: 03 nov. 2022.
- KAISER, Andrea. **Óperas no Brasil - Versões em Português**. Academia.edu, 1999. Disponível em: <https://usp-br.academia.edu/AndreaKaiser>. Acesso em: 15 nov. 2022.
- LEE, Cynthia Jay. **A production of Gian Carlo Menotti's opera "The Medium": A performance project directed and produced by Cynthia L. Jay**. PróQuest, 1997. Disponível em: <https://www.proquest.com/openview/a1f7bd06d8942cd993870c7969ab6020/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>. Acesso em: 29 nov. 2022.
- MATTOS, Wladimir Farto Contesini. **Análise rítmico-prosódica como ferramenta para a performance da canção: um estudo sobre as canções de câmara de Claudio Santoro e Vinícius de Moraes**. Amplificar, 2006. Disponível em: <https://www.amplificar.mus.br/data/palavrasChave/Prosodia-musical>. Acesso em: 20 nov. 2022.
- MENOTTI: THE MEDIUM. Joyce Castle, 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_INXQI4ky1yxqvgJWr2yDA-SXL-iYLS07w. Acesso em: 17 ago. 2022.
- PÁDUA, Mônica Pedrosa de. **Tradução e Intermidialidade na interpretação da canção de câmara**. Portal de Revistas da Usp, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/186440>. Acesso em: 30 nov. 2022.
- ROCHA, Abel. **Estudo da Dramaturgia Musical em L'Orfeo, de Claudio Monteverdi**, realizado a partir da linguagem tonal do compositor: uma proposta de orquestração moderna como recurso dramático. Repositório da Produção

Científica e Intelectual da Unicamp , 2006. Disponível em:
<https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/437199>. Acesso em: 29 nov. 2022.
TRAJANO, Thiago. **Ferramentas para análise de motivos de acompanhamento**.
Caderno de Colóquio, 2008. Disponível em:
<http://seer.unirio.br/coloquio/article/view/261>. Acesso em: 28 nov. 2022.

Anexo: Tradução da ária *Mummy, mummy, dear*

Andante, senza trascinare ♩ = 54
(with great tenderness) 29

1. Mãe, não cho-re as sim, não cho-re mais por mim.
Mum - my, Mum - my dear, you must not cry for me.
O Ma-man ché - rie, ne pleu - re pas pour moi.

20

5. Es - tou a - qui. Ao teu la - do sem - pre es - ta - rei,
I'm still with you. What is death but a sweet - er change,
Je suis tout près. La mort n'est qu'un é - tat meil - leur,

9. não há fim, nem há a - deus. Mãe, não cho - re em
there's no part - ing, there's no end. Mum - my, Mum - my
il n'y a ni a - dieu ni fin. O Ma-man ché -
a tempo poco rit. a tempo

13. vão, pois só te faz so - frer, e a mim tam -
dear, your sor - row's like a wound that keeps me a -
rie, tes pleurs me font souf - frir, et je reste é - veil -

p dolce
poco movendo
poco rit.
a tempo
mf
p

30

18 *bem.* *Poco più mosso* *leu sor - ri - so é co - mo o sol, mas as*
 M. wake. The earth is light, the roots are sweet; but the
 lé - e. La terre est tiède, les her-bes sont douces, mais les

22 *Tempo 1º*
 M. lá - gri - mas de dor, são for - te tem - po ral. Ma - mae - z - nha.
 tears of those we love are heav - y and bit - ter rain. Mum - my, my dar - ling,
 larmes de ceux qu'on ai - me sont une a - mè - re pluie, Mè - re ché - rie,

26 *non accel.*
 M. por fa - vor, os meus per - ten - ces, quei me os já! Quei - me ps li - vros,
 when you go home, go to my room and burn my old gloves. Burn all my school books,
 quand tu ren - tre - ras, vas dans ma chambre et brûle mes vieux gants. Brûle mes ca - hiers, et

30 *p* *mf*
 M. dê os meus ves - ti - dos, dê os meu co - la - res, quei-meos, quei-meos, doe os já, doe os já!
 give a-way my dress-es, give a-way my neck-lace. Burn, burn, give a-way, give a-way,
 don-ne tous mes li - vres, mes petits col - liers. Brûle, brûle, don-ne tout, don-ne tout,

31

34 Poco meno *g* não pro - me te nunca *poco rall* mais cho - rar. Tempo I^o Mãe. dei - xe me
and prom - ise me nev - er to cry a - gain. Mum - my, Mum-my
et promets-moi de ne ja - mais pleu - rer. O me - re ché -

38 ir, pre - ci - so des - can - sar. Dor - mir em paz. Não
dear, oh, let me sleep in peace, my night is long. For -
rie, lais(se) moi dor - mir en paix, ma nuit est longue. Ou -

43 pen - se que eu par - ti. Dei - xe a gra - ma meu
get, _____ for - get my grave, let the si - lent grass
blie, _____ ou - blie ma tombe, et qu'un vert ga - zon

48 cor - po ves - tir. Quel - me as rou-pas, Dê os meus per - fu - mes,
clothe my bones. Burn all my shoes, give a-way my brace-lets.
cou - vre mes os. Brû-le mes sou liers, donne au-si mes ba - gues.

32

52 Quei-meos, quei-meos, dê os já, dê os já. Mas guar- de o meu pe-que-no

M. *Burn, burn, give a-way, give a-way. Keep for your-self on-ly the lit-tle*
Brûle, brûle, don-ne tout, don-ne tout. Negar-de pour toi que le pe-tit mé-dail-

56 bro-che...
 gold lock-et.
 londoné. Mrs. Nolan (bewildered) O bro-che? Mas que bro-che?! Não tem bro-che!

Mrs. N. *The gold lock-et? Which lock-et? I have no lock-et.*
Le mé-dail-lon? Quel mé-dail-lon? Je n'en ai pas.

(senza misura)

(begins to disappear little by little)
 (disparaissant peu à peu)

M. *Moth-er, moth-er, are you there? Moth-er, moth-er, are you there?*
Mè-re, mè-re, est-ce toi? Mè-re, mè-re, est-ce toi?

Mrs. N. *I don't un-der-stand... Dood-ly, Dood-ly, don't go a-*
Je ne comprends pas... Chou-te, Chou-te, ne t'en va

(come prima)

pp