

DOSSIÊ DRAMATURGIA E TRADUÇÃO

TRADUZIR ÓPERAS PARA O PORTUGUÊS:
PERSPECTIVAS PRÁTICAS E
METODOLÓGICAS PARA QUESTÕES DE
ACESSIBILIDADE

Janette Dornellas

Doutoranda do curso de Artes Visuais da UnB –
Universidade de Brasília.

E-mail: janettedornellas@gmail.com

RESUMO

A partir da década de 80 temos um movimento mundial no sentido de proporcionar maior acessibilidade ao público para as óperas apresentadas em teatros e casas de ópera. Apesar de em muitos teatros já serem traduzidas e adaptadas óperas para a língua local, foi o advento da legenda que trouxe ainda maior acessibilidade para o público. Neste artigo discutimos como, em Brasília, capital do Brasil, devido ao alto custo da implementação de legenda nessa época, começamos pela adaptação de óperas para o português, usando como exemplo o Barbeiro de Sevilha de Giochino Rossini, a primeira ópera escolhida pela companhia independente de ópera “Confraria da Ópera”, e quais metodologias usamos nesse processo.

Palavras-chave: Ópera, tradução de óperas, adaptação de óperas, legendas, acessibilidade.

ABSTRACT

From the 80's we have a worldwide movement to provide greater accessibility to the public for the operas presented in theaters and opera houses. Although many theaters have already been translated and adapted operas for the local language, it was the advent of the legend that brought even greater accessibility to the public. In this article we discuss how, in Brasília, capital of Brazil, due to the high cost of the surtitles implementation at that time, we began by adapting operas to Portuguese, using as example The Barber of Seville, the first opera chosen by the independent opera company “Confraria da Ópera” and which methodologies we use in this process.

Keywords: Opera, operas translation, operas adaptation, surtitles, accessibility.

1) INTRODUÇÃO

Na década de 90, Brasília era uma cidade com um movimento operístico bastante precário em termos de produções, mas efervescente em número de alunos de canto interessados em aprender ópera. Desde a década de 70, mais precisamente 1978, quando foi produzida a primeira ópera de Brasília¹, as produções priorizaram nos papéis principais artistas renomados nacional e/ou internacionalmente. Aos estudantes de canto restavam papéis de comprimários (cantor que se encarrega das partes secundárias das óperas) ou coro.

Apesar de ter sempre colocado como prioridade a carreira de cantora, os anos trabalhando como produtora na Fundação Cultural do Distrito Federal e na Secretaria de Cultura haviam desenvolvido em mim o gosto pela produção, um mundo dinâmico e desafiador, principalmente quando se tem um orçamento muito limitado. Também trabalhei muito tempo assessorando a presidente da AOB – Associação Ópera-Brasília, senhora Asta Rose Alcaide.

Nos anos cantando em coros de ópera ou fazendo pequenos papéis, e junto à AOB, me aproximei do barítono e professor de canto Francisco Frias, também experiente em produzir os projetos da disciplina “Ópera Estúdio” da Escola de Música de Brasília e que já havia dirigido várias óperas profissionais. Em 1997, dessa aproximação surgiram as sementes da primeira companhia de ópera independente de Brasília, a Confraria da Ópera. Decidimos que havia mercado para a ópera no DF, mas principalmente jovens cantores precisando muito de um primeiro papel importante. Resolvemos arriscar uma produção sem patrocínio de nenhuma espécie.

A escolha do primeiro título a ser montado pela companhia não foi difícil: **O Barbeiro de Sevilha**, de Gioacchino Rossini², com libreto de Cesare Sterbini³,

1 Amahl e os Visitantes da Noite, de Gian-Carlo Menotti. Produzida em 1978 pela Associação Ópera Brasília com apoio da Escola de Música de Brasília e do Governo do Distrito Federal.

2 Gioacchino Rossini (1792-1868), compositor erudito italiano de 39 óperas, música sacra e música de câmara. Entre suas óperas mais conhecidas estão **O Barbeiro de Sevilha**, **La Cenerentola** (Cinderela), **Il Viaggio a Reims**, **Il Signor Bruschino**, **Otello**, **L'Italiana in Algeri**, **A Ocasão faz o Ladrão** e **Guilherme Tell**

3 Cesare Sterbini (1784-1831), Classicista, poliglota, poeta e mucicista, foi também libretista e literato italiano. Colaborou com Rossini em duas óperas: **O Barbeiro de Sevilha** e **Torvaldo e Dorliska**

que além de ser uma comédia, é uma das óperas mais famosas e apresentadas no mundo. Baseada em um dos livros da trilogia do escritor francês Beaumarchais⁴, cujo outro volume, **As Bodas de Figaro**, já havia sido musicado por outro grande compositor, Wolfgang Amadeus Mozart. Na época, Francisco Frias tinha vários alunos adequados para os papéis principais da ópera, como Leonardo Neiva, Marlon Maia e Rodrigo Lucas, e o próprio Francisco já havia cantado o papel principal em várias ocasiões. Ele fazia a direção de cena e a produção artística e eu cantaria o papel da Rosina e fazia também a produção executiva. (Fig. 1)

Até aquela época as produções de ópera locais não contavam com projeção de legendas, o que com certeza dificultava o entendimento da história pelo público, que tinha que se basear no que estava escrito no programa. As primeiras legendas surgem somente em 1983 no Canadá: "...a Canadian Opera Company foi a primeira casa de ópera a colocar legendas nas óperas, em 1983, seguida pela Royal Opera House, Covent Garden, em 1984"⁵ (PAGE *apud* MINORS, 2013, p.35). Como éramos uma companhia independente e totalmente sem patrocínio, resolvemos preparar um produto que fosse vendável e nosso alvo eram as escolas. Na época sabíamos que as escolas frequentemente levavam os alunos para assistir espetáculos teatrais vendidos por uma grande produtora local. Acreditamos que tínhamos em mãos um produto altamente vendável. Mas, como fazer para que as escolas comprassem nosso produto? E o mais importante, como fazer para que as crianças e adolescentes da plateia entendessem o que estava acontecendo.

Chegamos à duas soluções. A primeira solução seria traduzir a ópera para o português. Depois, adaptar o espetáculo para uma duração que não entediasse nosso público alvo. Como fazer isso? Decidimos transformar todos os recitativos cantados em diálogos. "O aspecto mais crucial e controverso da acessibilidade da ópera hoje em dia diz respeito à língua em que a ópera é cantada"⁶. (DESLACHE *apud* MINORS, 2013, p. 11). Existem críticos que apoiam essa manobra, mas outros são veementemente contra, assim como também criticavam o uso de legendas no início:

Apesar da hostilidade inicial dos críticos, que se referiram a elas como algo "miserável" (WHEATCROFT, 1989), "lamentavelmente inadequados" (KENYON, 1989), "grotesco" (Loppert, 1989) e "a pior coisa desde o pão fatiado" (WHEATCROFT, 1989),

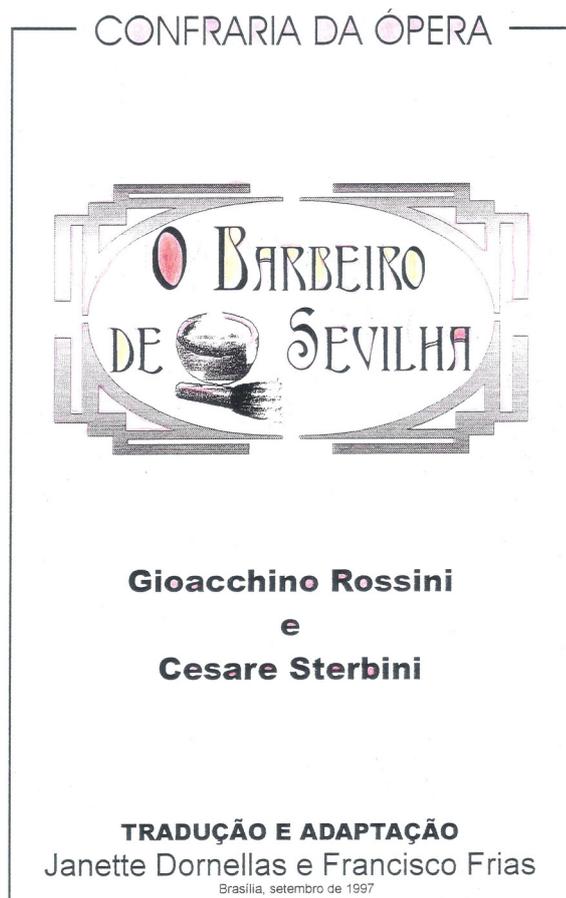


Fig. 1 Capa da tradução para o português da ópera **O Barbeiro de Sevilha**.

4 Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799), autor de teatro francês famoso pela trilogia de peças **O Barbeiro de Sevilha** ou **A Inútil Precaução** (musicada por Giovanni Paisiello em 1782 e por Rossini em 1816), **As Bodas de Figaro** (musicada por Mozart em 1785) e **A Mãe Culpada** (musicada por Darius Milhaud em 1966).

5 "...the Canadian Opera Company was the first opera house to surtitle operas, in 1983, followed by the Royal Opera House, Covent Garden, in 1984". TRADUÇÃO NOSSA

6 "By far the most crucial and contentious aspect of opera accessibility today concerns the language in which the opera is sung". TRADUÇÃO NOSSA

e de diretores, incluindo David Pountney, que se referiu numa frase famosa como “um preservativo celuloide inserido entre o público e a gratificação imediata do entendimento” (PONTNEY, 1992), as legendas tornaram-se agora aceitas e altamente valorizadas, parte de produções de ópera em todo o mundo.⁷ (PAGE *apud* MINORS, 2013, p. 35)

No nosso caso, a tradução para o português, além de resolver a questão da acessibilidade, resolvia também o problema do alto custo de se colocar legenda, numa época em que projetores de grande alcance eram raros e muito caros para alugar. Nos primórdios de sua implementação, as legendas eram feitas de slides colocados em um carrossel e trocados uma a uma, sendo que, se a troca demorasse muito os slides podiam queimar devido ao calor emanado pela lente de projeção. “A introdução das legendas em cada casa de ópera durante as últimas duas décadas do século XX...foi o mais espetacular desenvolvimento da acessibilidade”⁸. (DESLACHE *apud* MINORS, 2013, p. 15).

O uso de traduções de óperas para a língua do país onde será apresentada não é novidade. Pelo menos, não em vários países da Europa, nos Estados Unidos da América e até mesmo na Ásia, principalmente antes da chegada das legendas aos teatros. Até mesmo as monumentais óperas wagnerianas foram cantadas em terras brasileiras primeiramente em italiano, como cita Chaves Júnior:

“É preciso esclarecer ainda que todos os dramas líricos de Wagner até 1922 foram cantados em italiano. Naquele ano, com a vinda de Feliz Weingartner, e com a apresentação da Tetralogia completa, ouviu-se pela primeira vez Wagner em alemão, em seus dramas líricos na íntegra.” (CHAVES JR. 1976, p. 23)

O maestro José Torre (nascido Giuseppe Torre em Lucca, Itália), quando emigrou para o Brasil no início do século XX, trouxe em sua bagagem diversos volumes de óperas wagnerianas em italiano. (Fig. 2 e 3. Coleção particular da autora)

A busca por novas plateias fez com que os teatros de ópera utilizassem vários artificios, inclusive o uso das novas tecnologias. Algumas das novidades introduzidas nas óperas foram: óperas com temas relevantes para os tempos atuais; óperas novas; releituras modernas de óperas tradicionais; produções

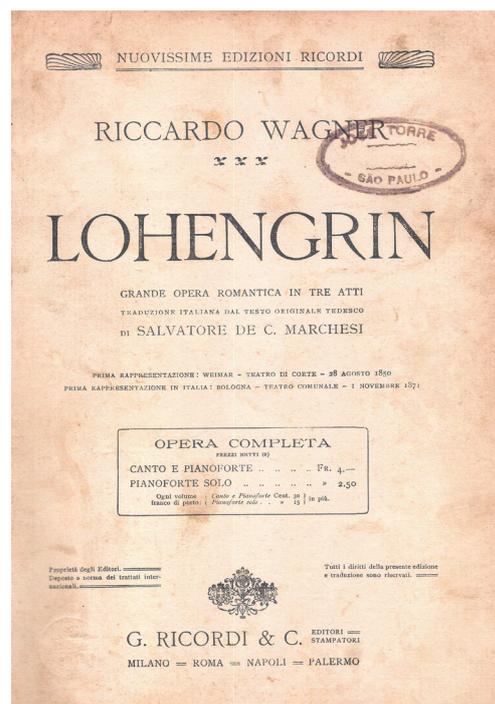


Fig. 2 Capa da ópera **Lohengrin** de Wagner, versão em italiano de Salvatore Marchesi. Início do século XX.

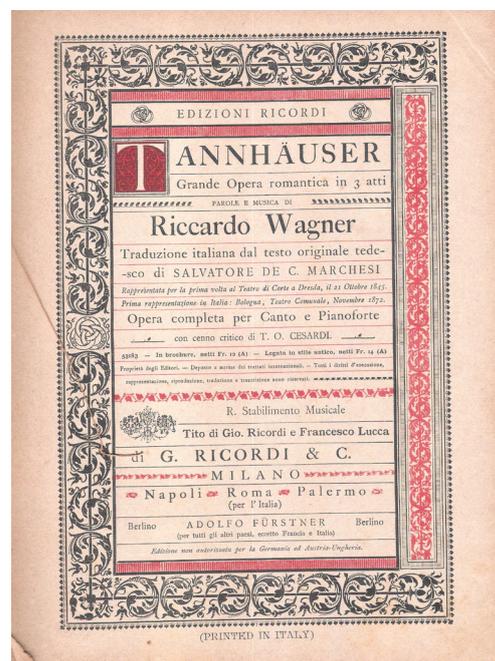


Fig. 3 Capa da ópera **Tannhäuser** de Wagner, versão em italiano de Salvatore Marchesi. Início do século XX

transnacionais; diretores superpoderosos que excitam a imaginação da plateia (ao invés de divas e divos como na primeira metade do século XX); diretores de teatro famosos; vídeo *mapping*; bonecos; transmissões simultâneas para cinemas no mundo todo, e traduções para a língua do público local. A ópera pode ser largamente dominada pelo repertório do passado, mas é entregue a um público do século XXI com todos os últimos lançamentos da tecnologia.

2) A TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO DA ÓPERA O BARBEIRO DE SEVILHA PARA O PORTUGUÊS

A ópera **O Barbeiro de Sevilha**, ou a **Inútil Precaução**, de Gioacchino Rossini, é uma ópera *buffa*⁹ em dois atos, com aproximadamente 2 horas e 30 minutos de duração e cada ato ambientado em um cenário diferente. Tem também um elenco de 08 cantores solistas, um ator, coro masculino e orquestra de mais de 30 músicos. Os papéis principais são:

- ⦿ Conde Almaviva (Lindoro), jovem rico e elegante, pretendente de Rosina: Tenor¹⁰
- ⦿ Dr. Bartolo, médico e guardião de Rosina, velho, ciumento e avarento: *Basso-buffo*
- ⦿ Rosina, tutelada de Dr. Bartolo, independente e astuciosa: Soprano (originalmente *mezzo* soprano dramático)
- ⦿ Figaro, barbeiro e “faz-tudo” da cidade de Sevilha, sempre envolvido em alguma intriga local: Barítono
- ⦿ Basílio, professor de música de Rosina e cúmplice do Dr. Bartolo: Baixo
- ⦿ Fiorello, servo do conde Almaviva: Barítono
- ⦿ Ambrosius, servo do Dr. Bartolo: Ator, não canta
- ⦿ Berta, velha serva de Dr. Bartolo, apaixonada por ele: Soprano
- ⦿ Um oficial sargento: Tenor

Temos acima a descrição de quatro elementos que encarecem a produção: a duração, o número de cenários, e a quantidade de personagens e de músicos na orquestra.

Partimos desses elementos para baratear o custo de produção e aproximar o espetáculo do nosso público alvo: crianças e adolescentes em idade escolar. Reduzimos a um cenário único, cortamos dois personagens comprimários (Fiorello e Ambrosius), reduzimos o coro a quatro cantores, sendo que um deles faria o solo do Capitão da Guarda, e usamos somente um pianista para o acompanhamento instrumental. Chegamos a duração de pouco menos de uma hora de espetáculo sem intervalo.

Para diminuir a duração do espetáculo também optamos por traduzir e adaptar o espetáculo integralmente para o português, transformando os re-

⁷ *Despite initial hostility from critics, who have referred to them variously as ‘wretched’ (WHEATCROFT, 1989), ‘woefully inadequate’ (KENYON, 1989), ‘grotesque’ (LOPPERT, 1989) and ‘the worst thing since sliced bread’ (WHEATCROFT, 1989), and from directors, including David Pountney who famously referred to surtitles as ‘a celluloid condom inserted between the audience and the immediate gratification of understanding’ (PONTNEY, 1992), surtitles have now become an accepted, and highly valued, part of opera productions throughout the world.*
TRADUÇÃO NOSSA

⁸ *“The introduction of surtitles in every opera house within the last two decades of the twentieth century...was the most spectacular development in accessibility”.*
TRADUÇÃO NOSSA

⁹ *Opera Buffa*: termo italiano para ópera cômica

¹⁰ Tipos de vozes masculinas: tenor (voz mais aguda), barítono (voz intermediária), baixo (voz mais grave), *basso-buffo* (voz específica para papéis cômicos). Tipos de vozes femininas: soprano (voz mais aguda), *Mezzo* soprano (voz intermediária), contralto (voz mais grave).

citativos cantados em diálogos. Cortamos também trechos musicais cuja ausência não influenciaria no roteiro da ópera, como por exemplo, a cena de coro anterior à serenata do Conde para Rosina. Dessa forma não precisaríamos da cena do coro inicial nem teríamos o personagem Fiorello. A ópera começa direto na serenata do Conde e alguns comentários feitos pelo mesmo sozinho na praça em frente à casa de Rosina.

Optamos por manter a ópera no período e local originais determinados por Rossini: Sevilha, Espanha, século XVIII. Mas trouxemos para os personagens alguns termos coloquiais buscando uma aproximação com a realidade da plateia, mantendo assim aspectos sociais no perfil de cada um. De um lado temos o Conde Almaviva, um jovem da nobreza e de outro Fígaro, um barbeiro que faz um pouco de tudo na cidade de Sevilha, mas que antes de ser barbeiro era um homem letrado. A oposição desses dois personagens reflete a revolução social que começava a acontecer na época com o progresso da filosofia, ciências e artes e a ascensão da burguesia, sendo o homem da época mais racional e menos subordinado às relações com o clero e a nobreza. Dentro da casa temos a jovem Rosina, uma mulher independente e astuciosa, controlada por seu tutor, Dr. Bartolo, um homem de meia idade cheio de empáfia e que tenta casar com Rosina, ajudado por um professor de música com ares de conspirador ambicioso, cúmplice e ainda vassalo do poder emanado pelo Dr. Bartolo. E completando o grupo a empregada Berta, uma senhora da plebe com forte interesse pelo patrão, Dr. Bartolo.

Para fazer uma tradução e posteriormente uma adaptação, é muito importante que haja um conhecimento prévio da língua que será traduzida.

“Edward Dent, o mais proeminente tradutor da ópera eduardiana, admitiu que o ‘tradutor deve necessariamente saber algo da língua a qual ele está traduzindo’ (DENT, 1934-5:82), mas admitiu ter traduzido **Eugene Onegin** sem nenhum conhecimento de russo e sem tentar a colaboração de um falante de russo e com métodos de tradução os quais eram bastante aproximados.”¹¹ (DESBLACHE *apud* MINORS, 2013, p. 16)

Entretanto é importante conhecer a literatura que deu origem ao libreto e a época em que a ópera será encenada. Não é prioridade do tradutor a fidelidade semântica. Mas há que se ter muito cuidado em não alterar o sentido de uma cena se ela for fundamental para o entendimento do roteiro.

Quando há necessidade de se fazer uma legenda nova na *Royal Opera House* em Londres, vários protocolos são obedecidos. Na época em que fizemos essa tradução não tínhamos conhecimento desses protocolos e regras que foram

11 “Edward Dent, the most prominent Edwardian opera translator, conceded that the ‘translator must necessarily know something of the language from which he is translating’ (DENT, 1934-5:82) but admitted to translating *Eugene Onegin* without any knowledge of Russian, and with no attempt to collaborate with a Russian speaker, and with translation methods which are very approximate.”

TRADUÇÃO NOSSA

adotadas depois de muita tentativa e erro. Seguimos nossa intuição e experiência, buscando inteligibilidade do texto e da história. Abaixo, darei alguns exemplos de trechos traduzidos que ilustram o estilo que seguimos.

Na fala do Conde Almaviva mantivemos uma certa afetação na escolha das palavras e na construção gramatical das frases, assim como no texto original, fazendo que ele se diferenciasse da fala de seu companheiro de aventura na ópera, Figaro. Mas, como o Conde aparece na trama duas vezes disfarçado, primeiro como um soldado bêbado e na segunda como professor de música, discípulo de Don Basílio, tivemos a liberdade de brincar com esse disfarce mudando o discurso do Conde nestes momentos. Exemplos da fala aristocrática do Conde:

PRIMEIRA ÁRIA DO CONDE

(Serenata para Rosina)

Ecco ridente in cielo spunta la bela aurora (12 ou 4 + 2 e 4 + 2)

E tu non sorgi ancora, e puoi dormir così?

Sorge, mia dolce speme, vieni, bell'idol mio, (12 ou 4 + 2 e 4 + 2)

Rendi men crudo, oh Dio! Lo stral che me ferì.

TRADUÇÃO LITERAL

(Coleção Grandes Óperas da Folha de São Paulo)

Risonha, no céu, a bela aurora desponta,

E você ainda não surge e pode dormir assim?

Surge, minha bela esperança, vem, minha bela imagem

Torne menos cruel, ó Deus, a flecha que me feriu.

TRADUÇÃO PARA O INGLÊS DE RUTH E THOMAS MARTIN

(Schirmer Editora)

Gently, the dawn is breaking, golden and tenderly glowing.

Can you, my love, unknowing, dream on in peaceful sleep?

Now that the night is ended, waken, my dear, and hear me;

Wake to console and cheer me, console the pain of love so deep.

TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO PARA A CONFRARIA DA ÓPERA

(Janette Dornellas e Francisco Frias)

Eis que no céu sereno surge a bela aurora

Mas não a vejo agora, não posso dormir assim...

Ó minha doce amada, vem receber meu carinho

Quero a felicidade que trazes nos olhos teus!

Fazendo algumas comparações entre as quatro versões, pode-se observar que quando se faz a adaptação, não se pode deixar de lado a questão rítmica e melódica, ou seja quantas sílabas se encaixam na prosódia da música. Nesta ária temos um compasso 2/4 onde Rossini coloca quase sempre 4 sílabas no primeiro compasso e duas no segundo. Ele segue esse padrão silábico por toda esta primeira parte da serenata.

1	2	3	4
ec	-	co ri-den	- te in
1	2	3	4
cie	-	lo	

Na tradução literal, o tradutor começa com uma palavra paroxítona, que exigiria uma mudança na construção rítmica da melodia escrita por Rossini, iniciando com uma anacruse que não está escrita. Por isso optamos pela palavra “Eis”, que além de manter o ritmo original ainda dá a conotação erudita da fala do Conde, mesmo que Rosina ainda não saiba o grau de importância social do seu admirador secreto. Nesse momento a música serve tanto como uma serenata para a jovem como uma apresentação do caráter romântico e nobre do conde para a plateia.

Na segunda frase, transferimos a ação de estar dormindo inocentemente atribuída à Rosina, para o conde, como se ele não fosse conseguir dormir até vê-la surgir no balcão. “Mas não a vejo agora, não posso dormir assim...”

No final do verso, o conde pede que a Deus que torne menos cruel seu sofrimento causado pela flecha (o olhar) de Rosina. Optamos por transformar a imagem do olhar de Rosina num símbolo de felicidade para o jovem apaixonado. “Ó minha doce amada, vem receber meu carinho. Quero a felicidade que trazes nos olhos teus!”

Na escolha do sentido da frase e das palavras usadas, levamos em consideração não somente questões rítmicas e melódicas, mas principalmente questões vocais. Como somos ambos cantores e professores de canto, tivemos o cuidado de sempre escolher vocais adequadas a cada timbre de voz na ópera, de forma a não dificultar a emissão vocal dos solistas. (Fig. 4)

The image shows a musical score for the first part of the Serenade of the Count. It consists of four systems of music. Each system includes a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (strings and guitar). The lyrics are written in both Portuguese and English. The first system starts with the vocal line: "Eis que no céu ce-re-no surge a be-la-ru". The piano accompaniment is marked "pp Strings & Guitars". The second system continues with "ro-ra, e tu non sor-gian-co-ra, e glow-ing, Can you, my love, un-know-ing, Dream". The third system has "pos-sobor-mir As-sin-ah Oh mi-nha-do-ce-a-ma-da" and "puoi dormir co-si? Sor-gi, mia dol-ce spe-me, on in-peace-ful-sleep? Now that the night is end-ed". The fourth system begins with "vem de-ce-ber-meu cari-nho que-ra-da fe-li-ci-da-de que" and "vie-ni, bel-li-dol-mi-o, ren-di men cru-do-gh Di-ol-lo Wak-en, my dear, and hear-me; Wake to con-sole and cheer-me, Con-". The fifth system starts with "Tua-és-a-pia-cere-tua-és-mis-o-lhos-teus" and "stral, lo-stral che-mi-fe-ri, lo-stral che-mi-fe-sole-the-pain of love so-deep, of love, of love so".

Fig. 4 Primeira parte da Serenata do Conde.

É muito importante também que o verso traga uma sequência lógica de ação ou pensamento e não pareça que o texto foi escolhido aleatoriamente. Nessa serenata, apesar de termos mudado o sentido de alguns versos, tentamos preservar a ideia de uma serenata de um jovem apaixonado clamando por ver sua amada e pela felicidade que isso vai lhe trazer. A adaptação para o inglês também omite certas figuras de linguagem, como a da flecha, e introduz várias outras imagens, como a repetição da imagem do final da noite e chegada da manhã no terceiro verso e vários adjetivos para isso na primeira frase, como “*Gently*”, “*Golden*”, e “*Tenderly*”, onde o libreto em italiano traz somente “*ridente*” e “*bela*”.

Obviamente, em situações mais práticas e de ação, qualquer mudança de texto pode mudar o sentido da história e isso não é aconselhável. A não ser que isso seja feito de maneira proposital, por causa de uma mudança em questões históricas, aspectos físicos do personagem, ou qualquer outra decisão da direção artística do espetáculo. Por exemplo, quando o libreto cita textualmente cores de cabelos ou olhos de personagem e determinadas características físicas, como o corpo deformado de Rigoletto, da ópera de Verdi.

Na ópera **Tosca**, a personagem Flória Tosca, numa demonstração de ciúmes, pede ao pintor Cavaradossi que troque a cor dos olhos da Madona que ele está pintando, de azul para negros, cor dos olhos da própria Tosca. Acontece que num determinado teatro o tradutor traduziu “*Ma falle gli occhi neri!*”, literalmente para “*But give her **black** eyes*” ao invés de “*But give her **dark** eyes*”, que seria o adjetivo correto na língua inglesa, o que levou a plateia a gargalhadas. Também em português soa estranho “Mas dê-lhe olhos **pretos**” ao invés de “Mas dê-lhe olhos **negros**”. (PALMER *apud* MINORS, 2013, p.28)

Voltando ao **Barbeiro de Sevilha**, quando o Conde entra disfarçado pela primeira vez na casa de Rosina para tentar um contato com ela, que está presa em casa por ordens do tutor, Dr. Bartolo, ele volta travestido em soldado e fingindo-se bêbado.

No trecho inicial Dr. Bartolo se refere aquela figura estranha na sua casa, num compasso 4/4 onde neste início cada sílaba corresponde a colcheias e colcheias pontuadas:

*Chi è costui, che brutta faccia? **È ubbriaco!** Chi sarà? Chi sarà?*

TRADUÇÃO LITERAL

(Coleção Grandes Óperas da Folha de São Paulo)

Quem é esse? Que cara feia! **Está embriagado!** Quem será?

TRADUÇÃO PARA O INGLÊS DE RUTH E THOMAS MARTIN
(Schirmer Editora)

Who's the stranger? **A drunken soldier?** I dislike him. Who is he?
Who is he?

TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO PARA A CONFRARIA DA ÓPERA
(Janette Dornellas e Francisco Frias)

Que esquisito... que cara feia... **Um bebum?** Quem será?

A escolha da expressão “Um Bebum” foi feita principalmente pela questão métrica. “Um Bebum” tem 3 sílabas, fazendo a elisão do último tempo, já que “È Ubbriaco” tem 4 sílabas, muito menos sílabas que “Está Embriagado” com 7 sílabas, três a mais do que caberia na métrica original. A expressão “Um Bebum” traz uma conotação depreciativa e também traz uma característica pejorativa que já demonstra a antipatia produzida em Dr. Bartolo pelo jovem soldado que irrompe inesperadamente em sua casa alterando sua rotina. Na adaptação em inglês, os tradutores deslocam a terceira frase “È ubbriaco!” para a segunda frase, porque “A drunken soldier” tem 5 sílabas, assim como “Che brutta faccia”, sem prejuízo do sentido final de todo o pensamento do Dr. Bartolo. (Fig. 5)

O “soldado” traz consigo uma carta de seus superiores solicitando alojamento para ele na casa do Dr. Bartolo. A última coisa que o doutor quer nesse momento é um jovem bonito e divertido em sua casa, que poderia atrapalhar seus planos de casar com sua pupila Rosina. Começam a entrar em cena todos os personagens da ópera: Berta, cansada daquela casa onde reina a confusão; Rosina, que logo reconhece o jovem admirador e começa a se divertir com a situação; Figaro, que foi quem tramou o plano do “soldado bêbado” e ouve a confusão da rua, onde já está esperando para entrar nela; Basílio, que chega para dar a aula de canto de Rosina e encontra uma verdadeira guerra acontecendo, e finalmente a polícia, alertada pela vizinhança que ouve a gritaria e aciona os homens da lei. Está formada uma das cenas mais divertidas das óperas *buffas* já escritas.

No meio disso tudo, Bartolo manda Rosina sair de cena e o “soldado” pede a Rosina que o leve para seu quarto de hóspede:

The image shows a musical score for the entrance of Dr. Bartolo. It consists of two systems of staves. The first system is for Bartolo (B) and includes a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "CHI È CO-STU-I? CHE BRUTTA FACCIA? È UB-BRI-DIS-". The English translation below is: "Who's the stranger? A drunk-en sol-dier? I dis-". Handwritten annotations in blue ink above the Italian lyrics read "QUE SÒNI SITO!", "QUE CARA FEIA!", and "UM BE". The second system is for the Count (C) and includes a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "EHI DI Hey, you". The English translation below is: "a-co! like him. chi sa-rà? chi sa-rà? Who is he? Who is he?". Handwritten annotations in blue ink above the Italian lyrics read "BUM" and "QUEM SERÁ - QUEM SERÁ?". The piano accompaniment includes markings for "Strcs. & Fig." and "pp".

Fig. 5 Cena n. 11, entrada do Dr. Bartolo

Bartolo: Signorina, che cercate? Presto, presto, andate via!

Rosina: Vado, vado, non gridate!

Bartolo: Presto, presto, presto, presto, presto, presto via di qua.

Conde: Ehi, ragazza, vengo anch'io.

Bartolo: Dove, dove signor mio?

Conde: In caserma, oh questa è bela!

Bartolo: In caserma? Bagatella!

Conde: Cara!

Rosina; Aiuto!

Bartolo: Olà, cospetto!

TRADUÇÃO LITERAL

(Coleção Grandes Óperas da Folha de São Paulo)

Bartolo: Senhorita, o que procura? Depressa, depressa, saia daqui.

Rosina: Eu já vou, não grite.

Bartolo: Depressa, depressa, depressa, depressa, depressa, saia daqui.

Conde: Ei, moça, eu vou também.

Bartolo: Aonde, aonde, meu senhor?

Conde: Para a caserna, oh, esta é boa!

Bartolo: Para a caserna?...Que bobagem!

Conde: Querida!

Rosina: Socorro!

Bartolo: Então, então!

TRADUÇÃO PARA O INGLÊS DE RUTH E THOMAS MARTIN

(Schirmer Editora)

Bartolo: Signorina, are we curious? Kindly go about your bus'ness!

Rosina: Always nasty, Always furious!

Bartolo: Hurry, hurry, hurry, hurry, hurry up be on your way.

Conde: Wait a moment, I'll go with you.

Bartolo: Just where do you think you're going?

Conde: To my quarters, that's where I'm going!

Bartolo: To your quarters? You are joking!

Conde: Darling!

Rosina: Oh heavens!

Bartolo: See here, you listen!

TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO PARA A CONFRARIA DA ÓPERA

(Janette Dornellas e Francisco Frias)

Bartolo: E a senhora, o que procura? Anda, anda, prá cozinha.

Rosina: Vou. Não grite mais, seu chato!

Bartolo: Anda, anda, anda, anda, p'ro seu quarto volte já.

Conde: Ei, gatinha, vou contigo.

Bartolo: Vai aonde, meu amigo?

Conde: P'ro meu quarto, ah, esta é boa!

Bartolo: P'ro seu quarto?... Tá brincando!

Conde: Gata!

Rosina: Socorro!

Bartolo: Vem cá, safado!

No exemplo acima, temos vários exemplos de escolhas de palavras que mostram traços de personalidade dos personagens, numa linguagem que os aproxime do nosso público alvo. Não podemos esquecer que não tínhamos a opção de legendas para ajudar no entendimento e queríamos que o texto ficasse o mais claro possível, tanto para crianças e adolescentes como para adultos não acostumados a assistir ópera.

Bartolo tenta mostrar força para o “soldado” sendo autoritário com a pupila e mandando que se retire e vá para qualquer lugar, desde que longe dali, por isso usamos primeiro “cozinha” e depois “quarto”. Rosina mostra seu gênio rebelde e independente chamando o tutor de “chato”. E em seguida apela para os sentimentos nobres do “soldado” gritando por socorro. O Conde tenta se mostrar descolado chamando Rosina de “gatinha” e “gata” e levando a plateia geralmente ao riso. Trocamos o termo “*caserma*”, ou “*caserna*” e “*quartel*” em português, palavra não muito comum no vocabulário de crianças e adolescentes, pela palavra “quarto”, que traduz a vontade do “soldado” de ir para o interior da casa, onde provavelmente conseguiria ficar sozinho com Rosina e falar de seus planos de fugirem e se casarem. Na adaptação para o inglês, os tradutores optaram por usar o substantivo “*quarters*” que pode ser traduzido para “apartamento”. Todas essas escolhas de texto têm que ser compatíveis prosodicamente com o que está escrito no original. (Fig. 6)

Fig. 6 (parte 1) Cena 11, a partir da entrada de Rosina.

3) CONCLUSÃO

Como tentamos demonstrar, numa tradução de ópera vários aspectos devem ser levados em conta. Em primeiro lugar, um certo conhecimento do idioma a ser traduzido, bem como conhecimento musical para que o texto não se sobreponha à escrita musical, causando problemas de prosódia e também de técnica vocal. Em segundo lugar, é preciso saber qual será a leitura artística feita pelo diretor de cena, cenógrafo e figurinista: se a ópera será ambientada na época original ou será adaptada para uma outra época e contexto histórico. Em terceiro lugar, várias traduções anteriores podem ser consultadas já que provavelmente grandes especialistas já não se debruçaram sobre estes libretos e fizeram muito do trabalho a ser feito. Em quarto lugar, deve-se respeitar ao máximo a métrica rítmica da melodia original, evitando mudanças que descaracterizem também o efeito melódico desejado pelo compositor. E por último, devemos estar atentos ao discurso estilístico de cada personagem para que o que ele está dizendo não caia em contradição com sua personalidade na ópera. Bons tradutores devem gostar de poesia e prosa, e ter vasto vocabulário para que o resultado seja uma obra tão importante quanto o libreto original. E às vezes, até melhor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHAVES JÚNIOR, Edgard de Brito. **Wagner e o Brasil**. Rio de Janeiro, RJ: Emebê Editora Limitada, 1976.
- MINORS, H. J. E OUTROS. **Music, Text and Translation**. Ed. H.J. Minors. New York, NY: Bloomsbury Publishing Plc., 2013
- ROSSINI, Gioacchino. **The Barber of Seville**. Partitura para Canto e piano. G. Schirmer Opera Score Editions, New York, NY, 1962.
- ROSSINI, Gioacchino. **O Barbeiro de Sevilha**. Coleção Folha Grandes Óperas. Ed. Moderna: São Paulo, SP, 2011

The image shows a page of a musical score for Act 11, Scene 11 of 'The Barber of Seville'. It features vocal lines for Rosina and the Count, and piano accompaniment. The lyrics are in Portuguese and English. The page number 433 is visible in the top right corner.

Fig. 6 (parte 2) Cena 11, a partir da entrada de Rosina.