

Tradução da ópera *Trouble in Tahiti* de Leonard Bernstein como recurso didático interpretativo, criativo e de relacionamento com o público.

Comunicação

Luiz Eduardo Alves Guimarães

Instituto de Artes da UNESP – luizeag@hotmail.com

Abel Rocha

Instituto de Artes da UNESP – abelrocha@terra.com.br

Resumo: O artigo trata do projeto de tradução e adaptação para o português da ópera *Trouble in Tahiti*, como possível processo criativo em conjunto, objetivando a importância do texto estar na língua nativa dos intérpretes para a construção do personagem e melhoria de sua performance, proporcionar melhor concepção de encenação e obter uma comunicação direta com o público. Demonstra quais os princípios de tradução utilizados no processo de manutenção e complementação da Dramaturgia Musical da obra, e as modificações necessárias no processo de ensaio até a montagem final

Palavras-chave: Tradução de Textos. Ópera. Dramaturgia. Performance. Comunicação.

Title of the Paper: The Translation Of The Opera *Trouble In Tahiti* by Leonard Bernstein as a Teaching Resource for Interpretive, Creative and Direct Communication with the Public.

Abstract: The article discusses the translation and adaptation to Portuguese of the opera *Trouble in Tahiti*, as a joint creative process, emphasizing the importance of the text's being in the native language of the interpreters for the construction of character and to improve their performance, provide for better stage direction and to achieve direct communication with the public. The article demonstrates the principles of translation used in the maintenance and completion of the musical dramaturgy of the work, and the necessary changes in the rehearsal process leading up to the final presentation.

Keywords: Text Translation. Opera. Dramaturgy. Performance. Communication.

1. Introdução

Sempre que se pensa em assistir a um espetáculo de ópera, obviamente espera-se que a mesma nos apresente uma história musicada e cantada. Na grande maioria das vezes, principalmente quando se fala das óperas mais famosas, já se sabe de antemão a história completa, quando não, normalmente nas notas do programa encontra-se o libreto ou o famoso “resumo da ópera”, fato que pode tirar do ouvinte, que irá assisti-la pela primeira vez, o fator surpresa do desenlace 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. 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? Esse é o princípio que rege a construção de espetáculos dramáticos de teatro, cinema e similares.

Nos deparamos então com um obstáculo nessa apreensão do público, que é a diferença de idioma.

A ópera como gênero musical nasceu na Itália e por essa razão era originalmente cantada em italiano. Ao migrar para países de língua inglesa e alemã, imediatamente após sua estreia em italiano, passava a ser cantada na língua materna do país (Haendel, Mozart, etc.). Durante o século XIX, as óperas eram regular e naturalmente cridas na língua materna do compositor e ao serem executadas em outros países, eram traduzidas para a língua em que seriam encenadas. As possíveis e diversas razões modernas para que essa prática tenha se perdido no tempo – mercado fonográfico, viagens de avião, cantores com carreiras internacionais, etc.– não é objeto deste trabalho.

A tradição corrente nos dias atuais é das montagens operísticas serem realizadas na língua original com o auxílio da projeção de legendas. 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). Daí surge a pergunta: Porque não apresentar a história na língua materna do público? Assim sua percepção do enredo será muito mais completa e conseqüentemente o seu envolvimento visual e auditivo com os personagens mais profundo. Até mesmo para o intérprete fica mais fácil externar as intenções dramático-musicais sem precisar passar pelo processo: Cantar o texto numa língua tendo que ao mesmo tempo pensar em seu significado.

Partindo desses pressupostos, foi estabelecido para o desenvolvimento das atividades acadêmico-pedagógicas do projeto “XXXXXXXX” da “Universidade XXXXXXXX” que a montagem da ópera “Trouble in Tahiti” pelos alunos participantes se daria em língua portuguesa, proporcionando, aos alunos-cantores a oportunidade didática de construir criativamente sua dramaticidade de forma mais consciente e trazendo ao público uma obra pouco conhecida, mas totalmente acessível.

Este trabalho propõe-se a descrever:

- 1) os princípios gerais que nortearam o processo criativo dessa tradução e os métodos de tradução possíveis e utilizados;
- 2) as relações dessa utilização com a dramaturgia musical da obra;
- 3) o que essa tradução ofereceu ao processo de estudo da ópera e para a concepção da encenação,
- 4) e finalmente qual a recepção do público ao final do processo.

2. Dramaturgia Musical

De acordo com XXXXX (2008), não há uma vasta bibliografia discutindo o Conceito de Dramaturgia Musical. Assim, o autor apresenta uma proposta de significados traçando paralelos entre Dramaturgia Teatral e Dramaturgia Musical, de modo que em sua essência está a “característica intrínseca de aglutinar dois conceitos: Drama e Música.” Para “uma abordagem que una a prática composicional e o conhecimento histórico-estético de períodos diversos da produção musical às teorias de teatro em suas distintas abordagens ao longo da história” (XXXXX, 2008: p. 11), são necessários observar três fatores:

1. A atitude do compositor: responsável pela criação de obra musical para um “texto dramático”, o compositor responsável pela poética musical, que organiza os elementos intrinsecamente musicais numa sequência de “ações dramáticas”, os quais gerarão no público afetos contrastantes, que, ao ouvi-los, vivenciarão terror e piedade, na acepção clássica dos termos;
2. A análise e estudo técnico das características de cada obra; aquela análise necessária ao intérprete (diretor musical/regente) para uma clara decodificação dos aspectos poéticos dos textos musicais, levando em consideração os aspectos composicionais acima descritos;
3. A interpretação (encenação/execução) musical dessas obras. As opções, as propostas e soluções apresentadas pelos intérpretes para o texto musical que se propõem a trazer a público, baseadas na análise. (XXXX, 2008. pg 16 - 17)

Trabalhamos com estes fatores para a adaptação, ensaios e execução da ópera.

3. Métodos de tradução

João dos Santos Afonso (AFONSO, 1998) nos propõe alguns métodos para traduções de textos. A tabela 1 apresenta um resumo das características básicas de cada um deles.

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 Semântica	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.

<p>Tradução com base na análise do discurso.</p>	<p>Apresenta como principais conceitos: <u>Coesão</u>, isto é, a articulação entre as frases gramatical e lexicalmente; <u>Coerência</u>, isto é, unidade nocional e lógica do texto.</p>	<p>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;</p>
--	---	---

Tabela 1 – Características mais relevantes dos métodos de tradução (AFONSO, 1998

< <http://www.prof2000.pt/users/ttf/entradametodos.htm> >

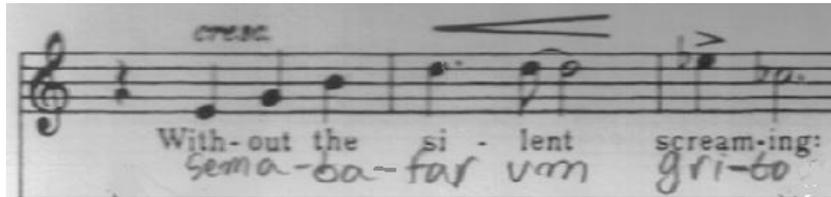
As duas últimas metodologias descritas acima são geralmente as escolhas para casos onde se utiliza uma projeção de legendas durante um espetáculo, que cumprem seu papel de concisão das ideias (para evitar um uso excessivo de texto a ser lido rapidamente pela plateia, mas que pouco contribui para o trabalho de interpretação do personagem dos executantes) e manutenção estilística ou de nível de linguagem.

3.1. Exemplificando os problemas encontrados e algumas soluções

Muitas vezes um compositor, como um de seus recursos dramático-musicais, escreve uma frase ou trecho musical baseada em determinado significado do texto, criando uma construção musical (melodia/harmonia/contraponto, etc) que se relaciona a determinado significado de uma palavra/texto importante naquele momento. Assim, cria-se um forte elo entre a palavra e as notas, onde texto e música re-significam-se. Se em uma tradução, neste caso, ou uma reformulação da frase (ainda que se mantenha o sentido) no ponto onde a construção musical/melodia enfatizaria certo significado é colocada outra palavra que não tem nenhuma relação, esse elo dramático de melodia/harmonia/texto é quebrado; cria-se uma dicotomia de significados dramáticos, enfraquecendo o discurso musical e a performance do executante.

Veja no (Ex. 1) a seguinte situação na frase abaixo: A princípio, procurou-se identificar algum processo composicional (desenho ou condução melódica, uma pausa expressiva ou quaisquer outros elementos expressivos/dramáticos) que fossem relevante para ressaltar o relacionamento texto/música. Nesta frase da personagem Dinah, é visível o movimento melódico ascendente e dinâmica crescente da melodia com ponto culminante na palavra “screaming” (grito) ilustrando o significado de “pronunciar com grande intensidade” da palavra. Uma vez identificada essa relação, o trabalho seguinte seria posicionar a palavra

traduzida (gri-to), se não exatamente (por problemas de prosódia) na mesma posição na partitura (nas duas últimas notas), ao menos com um deslocamento mínimo, procurando assim não afetar a interpretação da frase, e muito menos a compreensão do texto.



Exemplo 1 – Linha melódica de Dinah.

Seria inconsistente com a análise acima se nas duas notas finais fosse colocada a a tradução da palavra “Silent”, num suposto processo de tradução literal, como por exemplo: “E sem o gri-to mu-do:”

Passa-se a pressupor, a partir daí, que a tradução semântica seria a mais indicada, pois restringe a tradução a manter o preciso sentido das palavras, mas seria inocência de nossa parte admitirmos que sempre será possível colocar as palavras traduzidas nas mesmas posições onde as originais aparecem, quer por questões rítmicas, prosódicas, métricas, de quantidade de sílabas (a palavra “please”, por exemplo, é um monossílabo mas a sua tradução literal resulta numa expressão de três sílabas (por fa-vor) e mesmo de estruturação da frase que em muitos momentos o inglês difere do português (como por exemplo, nos casos do uso de verbos auxiliares no inglês que não teriam um equivalente direto no português pois aqui se inflexiona diretamente o verbo).

Resta-nos então a tradução comunicativa, que tem como objetivo tornar a mensagem mais acessível ao destinatário, que é, no nosso caso, tanto o público quanto o intérprete. Partindo do princípio de que num espetáculo de ópera é imprescindível o entendimento do drama musicado, a tradução comunicativa é a que aparentemente mais se aproxima dos objetivos propostos, criando uma comunicação mais clara entre o texto e o intérprete/ouvinte por ter neles o seu foco principal, mesmo que haja certa perda estilística do texto (obviamente, toma-se cuidado redobrado para evitar). Novamente aqui a soberania da prosódia interfere, já que se a mesma não for respeitada, a própria compreensão das palavras individuais é prejudicada, afetando incontestavelmente a comunicação.

Então o princípio que predominou durante toda a tradução da obra foi uma composição dos quatro tipos de tradução seguindo uma ordem de prioridades:

- 1) Em primeiro lugar, a tradução semântica respeitando ao máximo as posições das palavras na música desde que o sentido e a compreensão não fossem prejudicados.

- 2) Em segundo lugar, caso o primeiro não se fizesse possível, a tradução comunicativa entrava em ação (a primazia da inteligibilidade juntamente com a prosódia).
- 3) Em terceiro lugar, raramente utilizado, acontecia uma tradução interpretativa abrangendo uma quantidade maior de frases musicais selecionadas para possibilitar melhores arranjos prosódicos.
- 4) E em quarto lugar, a tradução com base na análise do discurso que preferimos nomear de tradução estética.

Como exemplo deste quarto tipo (Tradução Estética), podemos nomear alguns trechos desta obra nas quais o autor usa características estético-musicais muito marcantes da cultura americana como o estilo “Scat” ou outras influências do Jazz. Logo nos primeiros compassos o trio já canta palavras sem significado semântico, mas muito usadas no Jazz: “Doa, Daa, Day...”. Também encontramos tal procedimento no momento solo da voz feminina do trio (seção F do Prelúdio).

A princípio, optou-se por não traduzir esses trechos, para manter o estilo do autor. No primeiro caso, a decisão do diretor musical foi manter as palavras originais (“Doa, daa, day...”), pois esses fonemas “dão o tom” da linguagem jazzística utilizada por Bernstein na obra. No caso do solo, por outro lado, percebeu-se que havia uma proposta intencionalmente jocosa com as palavras. As palavras não tem um significado específico, mas são uma coleção de fonemas agrupados, que mimetizam ironicamente um vocalize improvisado do jazz. Assim, foi proposta a mesma brincadeira em português, (aproveitando que havia uma repetição do trecho) utilizando “jargões” conhecidos do público em geral como “ziriguidum”, “badauá” etc., propondo uma maior aproximação e identidade com os ouvintes (exemplo 2). Foi oferecida à cantora/interprete a liberdade de criar seu próprio texto e sua cena. Em decorrência dessas novas referências textuais, também o pianista teve a oportunidade de mostrar sua “tradução estética musical” insinuando um samba/bossa nova onde era um Jazz.

ORIGINAL	TRADUÇÃO
Ratibo. Sofá so far so. Automobee. Ought to Moby. Sofá so far. Ever over debout. Ever tin over. Skid a lit day Ada Abarbanel; who but Abarbanel buys a visa...	Por favor, pare agora. Ziriguidum. Upa neguinho. Conga la conga. Lá vem vindo o arrastão. Show das poderosas. Samba lelê. Sassaricando. Segura o tchan. O que é que a baiana tem? Tem.

Exemplo 2 – Exemplo de tradução estética.

Outra opção marcante pela “tradução estética” foi utilizada nos momentos em que autor cita lugares dos “subúrbios” dos Estados Unidos, como “Scarsdale, Ozone Park, Michigan Falls, Beverly Hills” etc. Sabemos que os subúrbios americanos nada tem em comum com os subúrbios brasileiros, pelo contrário, lá, são bairros nobres pouco afastados

dos centros das cidades. A princípio os nomes dos lugares foram mantidos por se referirem a lugares quaisquer, mas houve a sugestão de substituir por nomes de bairros nobres de São Paulo como Alphaville, Anália Franco, Morumbi etc, assim facilitaria ao público montar a imagem correta do ambiente onde se passava a história e também criou-se uma certa jocosidade com os lugares brasileiros, o que permitiu a criação de novos jogos cênicos/interpretativos.

Outro fator muito relevante na adaptação esteve relacionado com as as rimas, devido ao grande poder expressivo deste recurso literário. Se não fosse possível manter as posições das palavras, a rima prevaleceria. Vide (Ex. 3):

Mornin' sun kisses the driveway, kisses <u>the lawn</u> Kisses the flagstones on the <u>front lawn</u> Of the little white house:	Brilha o sol, brilha a rua, sobre o <u>capim</u> Brilha nas flores lá no <u>jardim</u> Da casinha azul
Kisses the paper at the <u>front door</u> , Kisses the roses around the <u>front door</u>	Lá na varanda sobre o <u>jornal</u> Brilha nas rosas por todo <u>quintal</u>

Exemplo 3 – adaptações do texto para manutenção das rimas.

Naturalmente, houve algumas modificações na tradução durante o processo de ensaios, em grande parte decorrentes de necessidades vocais. Um exemplo disso é a última palavra da ária de Sam na cena 5 (Ex. 3). A palavra escolhida na tradução foi “vencerão” mas como a última sílaba deveria ser cantada numa nota muito aguda e sustentada, não era muito eficaz que fosse uma sílaba nasal (“rão”). Foi então reformulada a frase “Oh sempre eles vencerão!” para “Vão sempre, sempre, sempre vencer!”, assim a ultima palavra seria “vencer” e conseqüentemente a sílaba sustentada seria “cer”, mais aberta e pura facilitando o canto.

Exemplo 3 – Alteração decorrente de necessidade vocal.

Outras mudanças ocorreram para melhor acertar a quadratura do texto com a música. Como exemplo, um trecho que gerou uma certa discussão, pelo fato de ser muito repetida musicalmente, embora nem tivesse um peso significativo para a história. Foi na frase

cantada pelo trio: “Of the little white house” referindo-se à casa onde o casal da história mora. Por questões prosódicas não foi possível encontrar uma solução que mantivesse a casa na cor branca. A solução encontrada seria mudar a cor da casa para uma cor cuja palavra fosse um dissílabo oxítono como azul, marrom, grená. Enquanto o trio apresentava uma utópica vida perfeita e feliz, poeticamente descrevendo a casinha sendo branca, cor que representa paz, o casal protagonista que vive nesta casa está passando por sérios problemas conjugais. Através destes contrastes apresenta-se a crítica à sociedade baseada nas aparências que o compositor pincela na obra. Diante da impossibilidade da utilização da cor branca, escolheu-se a cor azul por chegar mais próximo, ao nosso ver, do símbolo de uma casa pacífica. Ficando a frase assim: “Da casinha azul”.

Outra palavra muito repetida nos trios, quase como um “jargão” é “Suburbia” (subúrbios) que aparentemente aparece solta, fora de contexto semântico, como uma chamada de propaganda. Houve a necessidade de se trocar o termo para fazer mais sentido ao público brasileiro. Como no conceito americano, subúrbios são bairros pouco afastados do centro, mas que rapidamente (“*Less than an hour by train.*”) pode-se chegar de condução, optou-se pela frase “É logo ali!” que não tem relação semântica nenhuma com a palavra original, mas que conotava esta “facilidade” de se morar nos bairros nobres mais afastados.

Um exemplo de caso onde a tradução semântica interferiria a linha melódica é na frase “Island Magic!” que tem uma grande importância para o enredo mas que se traduzida para “Ilha mágica” teríamos um problema de uma sílaba a mais (“Is-land Ma-gic!” e “i-lha má-gi-ca) que obrigaria a desdobrar um valor musical em dois, no exemplo abaixo, a semínima sobre a sílaba “Mag” em duas colcheias para caber a palavra “Mágica”. Mas este procedimento descaracterizaria o motivo musical (Si-Ré-Fá-Mi), (vide exemplo 4) onde se baseiam muitos trechos musicais.

The image shows a musical score for the phrase "Island Magic!". It consists of three staves of music. The top staff has the lyrics "IS - LAND MAG - IC..." and is marked with "pppp" and "rall.". The middle staff has the lyrics "IS - LAND MAG - IC..." and is also marked with "pppp" and "rall.". The bottom staff has the lyrics "IS - LAND MAG - IC..." and is marked with "pppp" and "rall.". The score includes a "Curtain" marking at the end. The lyrics are written in a stylized font, with some words in Portuguese: "I - lha má - gi - ca...".

Exemplo 4 – Motivo musical.

Optou-se em manter a frase em inglês, até mesmo porque no enredo, este é o nome da canção (e também a melodia da mesma) que a princesa nativa do Tahiti cantava no filme que Dinah assistiu e agora descrevia e cantarolava.

4. Considerações Finais

Não se pode considerar que esta tradução proposta dessa obra seja a única possível ou a ideal, tendo em vista as observações de Walter Benjamim em seu texto “a tarefa do tradutor” de que: “[...] uma tradução, por melhor que seja, nada significa para o original. No entanto, por sua traduzibilidade, a tradução mantém um vínculo estreito com o original. Esse vínculo é tanto mais íntimo quanto nada mais significa para o próprio original.” (BENJAMIM, 2008: 53) mas ao mesmo tempo inspirado pelas considerações de Shierry Weber NicholSEN em seu trabalho “Tradução, metáfora e a dimensão estética da experiência analítica”:

A tradução é tudo, menos uma prática estéril ou mecânica. Ao contrário, ela é confrontada com o desafio de transpor o original de uma forma, ou meio, como a linguagem, a outra que lhe é semelhante, porém não a mesma. A tradução é uma iniciativa vitalizadora. Ela tanto depende como liberta, ou revela, a vitalidade não só do próprio original, mas também do contato do tradutor e da tradução com o original. (NICHOLSEN, 2010: 1)

gostaria de pontuar aqui os resultados benéficos produzidos por me colocar nesta aventura musico/literária: O trabalho de traduzir a obra proporcionou-me um profundo conhecimento da dramaturgia musical da obra, nos aspectos referentes da atitude do compositor, e suas propostas sub-textuais que, privilegiadamente, pude por em prática tal aprofundamento no momento da performance. Também acompanhei de perto os benefícios que a tradução causou aos outros colegas cantores, ao pianista que nos acompanhou e a todos os outros envolvidos na produção do espetáculo. A abertura dada aos participantes de opinarem em melhorias do texto e da interpretação serviu de estímulo a todos buscarem mais e mais alternativas criativas para complemento do projeto e para tornar o espetáculo mais atraente.

O coroamento do projeto foi a apuração do resultado posterior à apresentação com o público, que apreciou a oportunidade de ouvir a ópera de maneira inédita numa versão em sua própria língua e que, através dos comentários recebidos, possibilitaram à plateia refletir mais facilmente sobre a mensagem codificada por trás do texto dramático, ou seja, apesar da transformação linguística, o caráter de linguagem transcendental da música ainda pode ser preservado.

5. Referências Bibliográficas

AFONSO, João dos Santos. *Comunicação e teoria da tradução*. Universidade de Beira Interior – Lisboa, 1998. Disponível em < <http://www.prof2000.pt/users/jsafonso/tese.htm> > . Acesso em 20 jan. 2014.

AFONSO, João dos Santos. *Comunicação e teoria da tradução*. Universidade de Beira Interior – Lisboa, 1998. Disponível em < <http://www.prof2000.pt/users/jsafonso/tese.htm> > Acesso em 12 fev. 2014.

BENJAMIM, Walter. *Quatro traduções do texto “A tarefa do tradutor”*. Organização de Lucia Castello Branco — UFMG, Belo Horizonte, p. 53, 2008.

NICHOLSEN, Shierry Weber. *Tradução, metáfora e a dimensão estética da experiência analítica*.— Remate de Males, Campinas-SP. 2010.

ROCHA, Abel Luís Bernardo Da. *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*. Tese (Doutorado) – UNICAMP. 2008.