

A retrotradução de C. Paula Barros para o português das óperas indianistas *O Guarani* e *O Escravo*, de Carlos Gomes

Daniel Padilha Pacheco da Costa*

Overture

Em 1936, as celebrações do centenário de nascimento de Carlos Gomes (1836-1896), o mais célebre compositor brasileiro de óperas, foram rodeadas de tributos. A ideologia nacionalista do varguismo não perdeu a oportunidade oferecida pela efeméride. Na época, foram publicadas diversas obras sobre Carlos Gomes, como o número especial da *Revista Brasileira de Música* de 1936, exclusivamente dedicado ao compositor campineiro, além das biografias *A Vida de Carlos Gomes* (1937), de Ítala Gomes Vaz de Carvalho (sua filha), e *Carlos Gomes* (1937), de Renato Almeida. No mesmo contexto, foram encenadas diversas composições de Carlos Gomes, dentre as quais se destacam as representações em português de sua ópera mais conhecida, *Il Guarany* (1870), com libreto de Antônio Scalvini e Carlo d'Ormeville.

O conde Afonso Celso, presidente da Academia Brasileira de Letras, promoveu a apresentação da versão brasileira de *O Guarani*, em forma de concerto, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 7 de junho de 1935. Em forma de ópera baile, essa versão foi encenada uma única vez, no dia 20 de maio de 1937, pela Orquestra, pelos Coros e pelo Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. A récita foi patrocinada pelo presidente Getúlio Vargas e regida pelo

* Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

maestro Angelo Ferrari.¹ Ao tomar conhecimento da representação em português, a filha do compositor foi aos jornais protestar contra uma tradução que “desvirtuaria” a composição do pai. Na polêmica que se seguiu, contou com o apoio de todos os conservadores opostos à apresentação de ópera traduzida.²

Encomendada pelo ministro da Educação e Saúde de Getúlio Vargas da época, Gustavo Capanema, a tradução para o português dessa ópera, originalmente composta em italiano, foi realizada pelo poeta e historiador paraense C. Paula Barros (1892-1955). O mesmo também verteu para o português a segunda ópera indianista do compositor campineiro: *Lo Schiavo* (1889), com libreto de Rodolfo Paravicini e Alfredo d’Escagnolle Taunay. No entanto, a versão brasileira de *O Escravo* jamais foi encenada. As edições impressas dos libretos de *O Guarani* (1937) e *O Escravo* (1939) foram publicadas pela Coleção Brasileira de Teatro e igualmente patrocinadas pelo Governo Federal.

No prefácio de cada edição, denomina-se o libreto das óperas não de “tradução”, mas de “versão brasileira e adaptação musical” (GOMES, 1937, p. 11), posto que destinado para o palco. Por um lado, C. Paula Barros define os critérios norteadores de sua “versão brasileira”, como o respeito ao pensamento do poema italiano, a preocupação com a verossimilhança histórica e a aclimação das óperas à temática nacional do indianismo. Por outro, especifica os critérios utilizados em sua “adaptação musical”, como a cantabilidade, as timbrações e cores vocálicas e a correspondência entre sílabas e notas. O tradutor evidencia, assim, sua perfeita consciência da especificidade da adaptação de óperas, situada na intersecção entre a tradução musical e a tradução teatral voltadas para o palco.

¹ O compositor Francisco Braga regeu a récita, de que participaram Demetrio e Alzira Ribeiro, e Asrúbal Lima. Angelo Ferrari regia um elenco em que os papéis principais eram interpretados por Reis e Silva, Carmen Gomes e Sílvia Vieira. A representação foi presidida pelo ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema.

² Embora não tenha conseguido impedir a representação realizada em 20 de maio de 1937 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, essa foi a única encenação integral da ópera em português, pois conseguiu proibir, na justiça, futuras execuções desta versão (SILVA, 2009). Recentemente, o dueto “Peri! Senhora... Sinto uma força indômita”, cantado em português por Márcia Aliverti e João Augusto de Almeida, foi gravado no quarto CD do álbum da Secult, dedicado a trechos de ópera (COELHO, 2002).

Em *Os Compositores e a Língua Nacional* (1938, p. 37), Mário de Andrade elogia a “bem cuidada tradução do *Guarani*” de C. Paula Barros,³ concentrando as análises em sua dimensão musical e, sobretudo, rítmico-prosódica. Nesta pesquisa, optamos por conferir maior atenção a sua dimensão teatral, em particular às adaptações pontuais promovidas pelo tradutor no enredo dramático, na descrição do cenário e na elocução das personagens. Pretendemos evidenciar que uma das principais estratégias tradutórias adotadas por C. Paula Barros, a exploração sistemática de vocábulos indígenas, visa compensar a problemática verossimilhança histórica, conferindo às óperas indianistas de Carlos Gomes a “brasilidade que não pode[m] ter em idioma estranho” (GOMES, 1937, p. 11).

A tradução de óperas para o palco

A primeira cena do romance *The Age of Innocence* (1920), de Edith Wharton, descreve uma encenação em Nova Iorque da ópera *Faust* (1859), de Charles Gounod. Nessa passagem, o narrador faz o seguinte comentário sobre as estranhas regras tradutórias que regiam a vida cultural nas representações operísticas da época: “[...] an unalterable and unquestioned law of the musical world required that the German text of French operas sung by Swedish artists should be translated into Italian for the clearer understanding of English-speaking audiences”⁴ (WHARTON, 2006, p. 4). O libreto em francês de Jules Babier e Michel Carré baseia-se na primeira parte de *Faust* (1808), de Johann Wolfgang Goethe. As cinco línguas citadas pelo narrador exacerbam sarcasticamente a excessiva artificialidade do gênero operístico em Nova Iorque no começo do século XX.

³ “Mas subamos mais um grau, alcançando o lá. Paula Barros, na sua bem cuidada tradução do *Guarani*, às vezes se esmerou demais no respeitar as timbrações e cores vocálicas postas, nem sempre acertadamente, por Carlos Gomes na versão original [...]. Na sua bem cuidada tradução do *Guarani* creio que Paula Barros não se preocupa suficientemente com este árduo problema” (ANDRADE, 2012, p. 50).

⁴ “[...] uma lei inalterável e incontestada do mundo musical exigia que o texto alemão de óperas francesas cantadas por artistas suecos fosse traduzido para o italiano para melhor entendimento de plateias de língua inglesa” (WHARTON, 2013, p. 23, tradução de Hildegard Feist).

O comentário ilustra o papel desempenhado pelas convenções estéticas e ideológicas na adaptação de libretos operísticos a diferentes contextos culturais. Christoph Willibald Glück concebeu pelo menos duas versões para sua ópera *Orfeo ed Euridice* (1762), com libreto em italiano de Ranieri de' Calzabigi: a chamada “versão italiana”, apresentada em Parma em 1769; e a “versão parisiense”, apresentada em Paris em 1774, com libreto traduzido para o francês e amplificado por Pierre-Louis Moline. Minucioso com seus libretos e controlador da direção musical de suas composições, Richard Wagner foi levado a adaptar seu *Tanhaüser* (1845) às exigências da plateia francesa em 1861. A ópera *La forza del destino* (1862), de Giuseppe Verdi, passou por significativas adaptações para sua estreia em São Petersburgo, Roma, Viena, Buenos Aires e Londres.

São muitos os problemas presentes na adaptação de óperas, em particular aquela voltada para o palco. Da mesma forma que a adaptação teatral, a operística também pode ter duas funções distintas: ser voltada para a página ou para o palco. Publicada ao lado do texto de partida em libretos impressos ou, recentemente, com legendas projetadas sobre a cena dramática, a tradução de ópera voltada para a página possui função instrumental, pois visa auxiliar a compreensão do texto cantado em língua estrangeira. Destinado a ser lido, esse tipo de tradução se concentra geralmente nos aspectos linguísticos e semânticos do libreto.

Já a tradução de óperas voltada para o palco pode ser considerada uma modalidade tradutória situada na intersecção entre a tradução musical voltada para o canto e a tradução teatral voltada para o palco. Por um lado, esse tipo de tradução possui uma especificidade em relação à tradução teatral, já que, destinado a ser representado por cantores líricos com o acompanhamento de uma orquestra, é inteiramente estruturado em torno de sua dimensão musical. Em toda música cantada, inclusive em óperas, há uma união indissociável entre a palavra e a música. O libreto traduzido também está destinado a ser cantado sobre uma linha melódica tocada pela orquestra. Diferentemente da tradução de ópera voltada para a página, a voltada para o canto adequa o texto do libreto

(rima, ritmo, dicção e prosódia) à música da partitura (tempo, timbre, melodia e harmonia).

Enquanto a composição de música cantada pode ser feita em duas direções – a música adequada à letra ou vice-versa –, a tradução de música cantada só pode ser feita em uma direção – a letra adequada à música. Em *Os compositores e a língua nacional*, Mário de Andrade propõe uma sistematização dos preceitos necessários à “acomodação fonética dum texto quando cantado” (ANDRADE, 2002, p. 33). O modelo utilizado pelo modernista brasileiro se preocupa, sobretudo, com problemas rítmicos e prosódicos de letras de música destinadas a serem ajustadas a uma partitura previamente existente. Por isso, Mário de Andrade também aplica seu modelo teórico à análise de traduções voltadas para o canto.

Por outro lado, a adaptação de óperas possui uma especificidade em relação à tradução musical, já que também possui uma dimensão teatral. Tanto a adaptação teatral quanto a operística voltadas para o palco recebem seu sentido global apenas na representação dramática. O libreto operístico se relaciona intimamente com os elementos dramáticos, como a encenação (o enredo, as personagens e seu modo de falar, o sentido global) e o espetáculo (cenário, *mise-en-scène*, figurino, iluminação, maquiagem). A adaptação de óperas não pode ignorar nenhum dos signos semióticos que interagem em uma representação, entendida como texto multimídia cuja tradução depende da criação de interconexões textuais que possam ser realizadas sobre o palco (KAINDL, 1995).

Antes de analisar as adaptações voltadas para o palco das óperas indianistas de Carlos Gomes, pretendemos definir sua especificidade, com base no conceito de retrotradução.

A retrotradução operística

No começo de sua carreira literária, Mark Twain publicou um de seus mais conhecidos contos: *The Celebrated Jumping Frog of Calaveras County* (1865). Logo depois, esse conto foi traduzido para o francês por Thérèse Bentzon com o título *La grenouille sauteuse du comté de calaveras* (1872). O escritor norte-americano julgou que essa tradução destruía o humor do relato, intrinsicamente ligado a sua oralidade. Com o intuito de restituir o humor a seu conto, retrotraduziu-o palavra por palavra, reproduzindo a sintaxe da língua francesa em inglês, como pode ser percebido no próprio título *The Frog Jumping of the Country of Calaveras*. As três versões foram publicadas juntamente com o subtítulo explicativo *The Jumping Frog: in English, then in French, then Clawed Back into a Civilized Language Once More by Patient, Unremunerated Toil, by Mark Twain* (1903).

Em vez de acentuar as eventuais distorções cometidas por uma tradução, como fez Mark Twain, a retrotradução pode ser uma ferramenta para corrigi-las, em particular, para retificar suas eventuais deficiências terminológicas. Como afirmam Khosravani e Dastjerdi (2016, p. 366): “Back translation is a procedure commonly used to test the accuracy of translation in multi-country research”.⁵ Com frequência, a retrotradução é utilizada como controle de acuidade tradutória nos assim chamados “*back-translation tests*” (testes de retrotradução), aplicados, sobretudo, em questionários de pesquisa multilíngue.

No campo da tradução de óperas voltada para o palco, pode ser circunscrito um fenômeno específico que consiste em vertê-las de volta para a língua dos textos em que os libretos foram originalmente inspirados. Denominamos esse fenômeno de *retrotradução operística*. No sentido em que a entendemos, é necessariamente voltada para o palco.

Para retomar a ópera mencionada anteriormente, *Faust* foi traduzida para ser cantada em italiano, inglês, húngaro, russo, alemão, etc. De todas essas traduções, apenas podem ser consideradas retrotraduções operísticas suas diferentes versões alemãs para serem cantadas. Desde sua primeira retrotradução

⁵ A retrotradução é um procedimento comumente utilizado para testar a acuidade tradutória em pesquisas realizadas em vários países (tradução nossa).

para a língua alemã por Julia Behr, a ópera recebeu novo título: *Margarethe*. A tradução de Georg C. Winkler manteve esse título, mas a de Helmut Breidens-
tein e Alfred Schönolt resgatou seu título original: *Faust*.

Da mesma forma que as adaptações operísticas em geral, as retrotradu-
ções também mobilizam variados procedimentos tradutórios, relativos ao nível
textual do libreto, e intersemióticos, relativos a suas dimensões teatrais ou mu-
sicais. Esses procedimentos podem envolver uma ampla escala de graus e po-
dem ser combinados de diferentes formas. Um exemplo de retrotradução ope-
rística com elevado grau de adaptação é a versão francesa voltada para o palco
da ópera-bufa *Il Barbiere di Siviglia, ossia L'inutile precauzione* (1816), de Gioac-
chino Rossini, com libreto em italiano de Cesare Sterbini.

O libreto de *Il Barbiere di Siviglia* baseia-se na peça *Le Barbier de Séville*
(1775), do dramaturgo francês Pierre Beaumarchais. A ópera foi retrotraduzida
para o francês por Castil-Blaze,⁶ com o título *Le Barbier de Séville ou La précaution
inutile* (1821).⁷ Nessa retrotradução operística, Castil-Blaze realiza adaptações
não apenas na dimensão textual, mas também nas dimensões musicais e teatrais.
Quanto à dimensão musical, opta por modificar a tessitura vocal de persona-
gens, como a de Rosine, que passa de coltralto a soprano. Quanto à dimensão
teatral, empresta diretamente da peça de Beaumarchais um significativo nú-
mero de diálogos falados, amplificando, assim, a ópera de dois para quatro atos.

Nossa definição de retrotradução operística se baseia não apenas nos
procedimentos tradutórios e intersemióticos enquanto tais, mas, sobretudo, em
sua adaptação a um destinatário definido por sua (provável) familiaridade com
a narrativa original em que o próprio libreto se inspira. Não retemos, assim, a

⁶ O tradutor de óperas Castil-Blaze foi o responsável pela introdução de Carl Maria von Weber junto ao pú-
blico parisiense na primeira metade do século XIX na França (EVERIST, 2004). A ópera *Der Freischütz* (1821),
com libreto Friedrich Kind, foi traduzida como *Robin des Bois* (1824), e *Euryanthe* (1823), com libreto de Hel-
mina von Crezy, foi traduzida como *Euriente* (1831).

⁷ Essa tradução voltada para o palco foi representada pela primeira vez em Lyon, no dia 19 de setembro de
1821 e, em Paris, no teatro de Odeon, no dia 6 de maio de 1824, como informado na capa do libreto: “Le Barbier
de Séville ou La précaution inutile: opéra comique en quatre actes, d’après Beaumarchais et le drame italien,
paroles ajustées sur la musique de Rossini par Castil-Blaze, représenté pour la première fois, à Lyon, le 19
septembre 1824; et à Paris, sur le théâtre de l’Odéon, le 6 mai 1824 (ROSSINI, 1824, p. 1).



distinção tradicional entre tradução e adaptação.⁸ Embora também sejam adaptações operísticas, nas retrotraduções esses procedimentos estão comumente relacionados à especificidade desse destinatário.

Além de *Il Guarany* e *Lo Schiavo*, C. Paula Barros também traduziu a ópera *Jupyra* (1899), de Francisco Braga, com libreto de Luiz Gastão Escragnolle Doria a partir do conto homônimo de Bernardo Guimarães. Suas três traduções para o palco de óperas italianas de temática indianista podem ser consideradas, portanto, retrotraduções operísticas. No entanto, seu libreto da ópera de Francisco Braga, intitulado *Jupira* (1937), constitui uma retrotradução em sentido próprio, já que a adaptação do conto em uma ópera foi composta originalmente em português por Luiz Gastão Escragnolle Doria e, em seguida, traduzida para o italiano por A. Menotti Buja, a fim de ser musicada (JUPYRA, 2002).⁹

Ao contrário de *Jupira*, as versões brasileiras de C. Paula Barros dos libretos indianistas de *Il Guarany* e *Lo Schiavo* não são retrotraduções em sentido próprio, mas em sentido amplo, já que a transformação das narrativas indianistas em óperas não foi uma tradução, mas uma adaptação e uma “tradução inter-semiótica”, segundo o conceito cunhado por Roman Jakobson (1959). Por um lado, a transformação das narrativas indianistas em libretos operísticos passa por um processo adaptativo, restrito ao nível do texto (rima, ritmo, dicção e prosódia). Por outro lado, a interpretação dos signos linguísticos contidos naquelas narrativas por meio de signos semióticos pertencentes às linguagens teatral (encenação dramática e o espetáculo como tal) e musical (tempo, timbre, melodia e harmonia) constitui o que o linguista russo chama de uma transmutação.

⁸ Segundo a teoria do skopos, a diferença entre tradução e adaptação não é tão clara na prática, quanto poderia parecê-lo na teoria. Assim, Christiane Nord (2016, p. 56) inclui em sua definição de tradução os procedimentos adaptativos: “Pode-se fazer uma distinção metodológica entre tradução (no sentido estrito da palavra) e adaptação, mas duvidamos de que isso nos leve adiante. Nós gostaríamos de incluir a característica da adaptação no conceito de tradução, de maneira que as pessoas (ou seja, os utilizadores e iniciadores de traduções) compreendam o que realmente é a tradução”.

⁹ “Para que pudesse ser transformado em ópera, o conto de Bernardo Guimarães foi transcrito em libreto por Gastão D’Escragnolle Doria – destacada figura na vida cultural do Rio de Janeiro da época –, e logo depois traduzido para o italiano pelo desconhecido Menotti Buja” (JUPYRA, 2002, p. 8).

Ainda que apenas a versão do libreto italiano para o português seja uma tradução interlinguística, nem por isso as versões brasileiras *O Guarani* e *O Escravo* deixam de ser uma retrotradução, entendida em sentido amplo. A retrotradução de libretos operísticos pode ser dividida, assim, em dois grupos: um em sentido próprio e outro em sentido amplo. É o segundo grupo que pretendemos discutir a seguir. Para compreender os diferentes procedimentos tradutórios utilizados nas retrotraduções operísticas de C. Paula Barros, analisamos, em primeiro lugar (item 2), as adaptações das narrativas indianistas em libretos italianos e, em segundo lugar (itens 3 e 4), suas retrotraduções para o português.

Libretos italianos de óperas indianistas

Em meados do século XIX, Dom Pedro II compreendeu as vantagens do teatro de massa, apoiando com generosas subvenções governamentais a fundação da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional em 1857 e a construção do Teatro Lírico Fluminense, que acolheu companhias líricas europeias e nacionais. As companhias nacionais foram estimuladas a compor óperas no idioma nacional e a traduzir, para o português, óperas estrangeiras. O ápice de traduções de óperas para o palco, no Brasil, foi atingido durante o período da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional. Desde sua estreia, foi encenada a zarzuela *Estreia de uma artista*, traduzida e adaptada do espanhol pelo escritor português José Feliciano de Castilho.

Apresentada em novembro de 1857, a ópera-bufa italiana *Il ritorno de Columella da Padova, ossia Il Pazzo per Amore* (1843), de Vincenzo Fioravanti, com libreto de Andrea Passaro, foi traduzida pelo maestro Luiz Vicente de Simoni como *Volta de Columella de Pádua*. Como afirma Andrea Kaiser (1990), Luiz Vicente de Simoni voltaria a traduzir outras óperas para o português, como *Norma* (1831), de Vincenzo Bellini, representada no dia 12 de agosto de 1858 no Teatro São Pedro de Alcântara, *O Vagabundo ou a infidelidade, sedução e vaidade punidas* (1863), de Henrique Alves de Mesquita, com libreto em italiano de Francesco Gumirato, e a ópera-bufa *D. Chico Cerefolio*, de Degiosa.

O estímulo do Segundo Império à fundação da Ópera Nacional também incluiu a concessão de bolsas de estudo na Europa para músicos brasileiros promissores, como aconteceu com Carlos Gomes. Além da tradução para o português de óperas compostas em idiomas estrangeiros, também foi estimulada a composição de “óperas brasileiras”, isto é, de óperas compostas originalmente em português. Entre 1860 e 1863, estrearam seis óperas brasileiras, graças ao estímulo para compor nessa língua promovido pelo programa da Imperial Academia (CASTAGNA, 2003). Dessas seis, duas foram compostas pelo próprio Carlos Gomes.¹⁰

Em 4 de setembro de 1861, estreou no Teatro Lyrico Fluminense sua primeira ópera: *A Noite do Castello* (1861), com libreto de Antônio José Fernando dos Reis a partir do poema homônimo de Antônio Feliciano de Castilho. Assim, conseguiu chamar a atenção da corte para seu talento musical. Em 15 de setembro de 1863, estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro a segunda e última ópera de Carlos Gomes em português: *Joana de Flandres* (1863), com libreto de Salvador de Mendonça. No dia 8 de dezembro de 1863, partiu para estudar composição no conservatório de Música Giuseppe Verdi de Milão, na Itália.

Além daquelas duas óperas com libreto em português, o músico campineiro comporia mais sete óperas – todas elas com libreto em italiano.¹¹ Diferentemente do restante de sua obra, os temas de suas duas óperas *Il Guarany* e *Lo Schiavo* são indianistas. O indianismo brasileiro já possuía uma considerável

¹⁰ Além das duas óperas de Carlos Gomes, foram encenadas *A noite de S. João* (1860), de Elias Álvares Lobo, com libreto de José de Alencar, *Moema e Paraguassu* (1861), do maestro italiano Sangiorgi, com libreto de Francisco Bonifácio de Abreu, *Os dois amores* (1861), de Rafaela Roswadowska, com libreto de Manuel Antônio de Almeida e *A corte de Mônaco* (1862), de Domingos José Ferreira, com libreto de Francisco Gonçalves Braga.

¹¹ Além de *Il Guarany* (1870) e *Lo Schiavo* (1889), as cinco óperas com libreto em italiano de Carlos Gomes são: *Fosca* (1873), com libreto de Antonio Ghislanzoni; *Salvador Rosa* (1874), do mesmo libretista; *Maria Tudor* (1879), com libreto de Emilio Praga; *Condor* (1891), com libreto de Mário Canti, e *Colombo* (1892), com libreto de Aníbal Falcão. Embora *Colombo*, na verdade, seja um poema vocal-sinfônico, foi claramente pensado como ópera. Depois de uma carreira de mais de três décadas na Itália, o compositor voltou em 1896 ao Brasil. Em 1895, Carlos Gomes fora convidado pelo governador Lauro Sodré a dirigir o Conservatório de Música do Estado do Pará. Impulsionada pelo ciclo da borracha, a cidade de Belém construía recentemente uma ópera italiana, o Teatro da Paz. No entanto, Carlos Gomes não chegou a tomar posse no cargo, pois faleceu no dia 16 de novembro de 1896. O enterro do compositor recebeu homenagens de herói nacional e foi acompanhado por centenas de milhares de pessoas.

recepção na Itália, desde a tradução para o italiano de *Marilia di Dirceo* (1844), de Tomás Antônio Gonzaga, em meados do século XIX.¹² Além disso, enquadrava-se na temática exótica de várias óperas da época.¹³

“Una storia dei selvaggi del Brasile”

O libreto da primeira ópera indianista se baseia em *O Guarani* (1856), de José de Alencar (1829-1877). Compor uma ópera baseada no romance alencariano era um sonho do compositor campineiro desde a época da fundação da Ópera Nacional.¹⁴ Uma notícia do *Diário do Rio de Janeiro* de 1963 afirma que Carlos Gomes já possuía uma composição importante, “na qual todos os gêneros nacionais entram à porfia” (apud SILVA, 2011, p. 61). A bolsa de estudos concedida a Carlos Gomes pelo Estado brasileiro previa como contrapartida a composição de uma “ópera brasileira” (em português) em um prazo de três anos.

Carlos Gomes pretendia escrever sua ópera em português para a Ópera Nacional, cuja extinção, em 1863, colocou fim ao projeto. À medida que conhecia o mundo da ópera de Milão e os artistas, além da espécie de ópera que gozava do prestígio do público na época, passou a conceber o projeto para o teatro Alla Scala de Milão. Imediatamente, surgiu um impedimento maior: o libreto precisava ser escrito em italiano, enquanto que o romance tinha sido escrito em português. Segundo uma anedota, o compositor teve uma verdadeira epifania quando, cruzando a Piazza del Duomo, ouviu um vendedor ambulante de livros

¹² Desde meados do século XIX até o final do mesmo século, foram reescritas pelos menos treze obras indianistas brasileiras em italiano, incluindo óperas – de Carlos Gomes e Francisco Braga – poemas – de Tomás Antônio Gonzaga e Domingos José Gonçalves de Magalhães – e romances – de José de Alencar e Alfredo de Taunay (MARCHIS, 2017).

¹³ Algumas das principais óperas exóticas são: *L’italiana in Algeri* (1813), de Gioachino Rossini, ambientada na Argélia; *Nabucco* (1842), de Giuseppe Verdi, ambientada em Jerusalém e na Babilônia, e *Aïda* (1871), do mesmo autor, ambientada no Egito Antigo; *Les Pêcheurs de Perle* (1863), de Georges Bizet, ambientada no Ceilão/Sri Lanka; *Lakmé* (1883), de Léo Delibes, ambientada na Índia; *Madame Butterfly* (1904), ambientada no Japão, e *Turandot* (1926), ambientada em Pequim, ambas de Giacomo Puccini.

¹⁴ A publicação do célebre romance indigenista em 1856 coincide com a fundação da Ópera Nacional. O enorme prestígio que o romance imediatamente despertou na corte brasileira provavelmente suscitou nele a ideia.

a gritar: “*Guarany*, una storia dei selvaggi del Brasile!” (apud SILVA, 2011, p. 61).

Independentemente de sua veracidade, a anedota reflete o importante papel que a tradução italiana do romance de José de Alencar desempenhou na consecução de seu projeto de compor uma ópera sobre *O Guarani*. Na época, o romance possuía duas traduções italianas, ambas realizadas por Giovanni Fico e publicadas em quatro volumes, com os títulos *Il guarany ossia l'indigeno brasiliano: romanzo storico* (1864) e *Il frate avventuriero e la vergine* (1865). Carlos Gomes entregou a tradução ao empresário Antônio Scalvini e encomendou, por oitocentos francos, um libreto em italiano. Como libretista contratado, Scalvini se encarregou de reduzir o romance a um libreto operístico tradicional, mas abandonou o trabalho inacabado, depois de um desentendimento com o compositor.

Para concluir o libreto, Carlos Gomes solicitou o auxílio de outro empresário, Carlo d’Ormeville, que acabara de ser bem sucedido com o libreto da ópera *Ruy Blas* (1869), de Filippo Marchetti. Entretanto, o nome de Carlo d’Ormeville jamais figurou nos libretos nem nas partituras de *Il Guarany*.¹⁵ A adaptação do romance homônimo pelo libreto escrito por Paravicini e d’Ormeville produziu modificações significativas no enredo e nas personagens.

Várias personagens do romance desaparecem no libreto, como D. Diogo de Mariz e D. Lauriana (o filho e a esposa de D. Antônio, respectivamente), além de Isabel, a meia-irmã de Cecília. Outras personagens perdem importância, como o fidalgo D. Álvaro de Sá, Aires Gomes e os aventureiros Alonso e Rui, todos eles rebaixados ao papel de comprimários (SILVA, 2011). A alteração mais significativa foi feita em relação ao vilão Loredano que, italiano no romance alencariano, torna-se o espanhol Gonzáles para não ferir o orgulho patriótico dos destinatários imediatos. No romance, o cacique dos aimorés ocupa papel secundário, enquanto no melodrama italiano recebe o papel de sumo-sacerdote.

Com isso, o enredo da ópera estrutura todos os triângulos amorosos em torno de Cecília, que, na ópera, é amada não apenas por Pery, González e D.

¹⁵ A extensa correspondência trocada entre Carlos Gomes e Carlo d’Ormeville é um rico testemunho da criatividade febril que envolveu a finalização da ópera (GOMES et al., 1976).

Álvaro, como no romance era amada por Peri, Loredano e D. Álvaro, mas também pelo cacique dos aimorés que, encantado por Cecília, oferece-lhe o reinado da tribo. Além disso, explicita-se, desde o início da ópera, o amor entre Peri e Cecília, que fica latente ao longo de todo o romance. Por fim, suprime-se do melodrama italiano o triângulo amoroso entre Isabel, D. Álvaro e Cecília e, com isso, a comparação entre a beleza europeia e a brasileira, desenvolvida ao longo de todo o capítulo “Loura e Morena” do romance (ALENCAR, 1958, p. 25).¹⁶

No dia 19 de março de 1870, *Il Guarany* estreou no Teatro Alla Scala de Milão, alcançando o maior sucesso da carreira de Carlos Gomes.¹⁷ No final do mesmo ano, a ópera foi ovacionada no Teatro Lírico Provisório, no Rio de Janeiro, em comemoração ao aniversário de D. Pedro II. Ao fim do espetáculo, o imperador o convidou ao seu camarote para lhe oferecer a “Comenda da Ordem da Rosa”. A ópera é dedicada a D. Pedro II.¹⁸

***Lo Schiavo*: “não desejo assunto índio”?**

O libreto da segunda ópera indianista do compositor campineiro, *Lo Schiavo*, foi o resultado da reunião de variados textos, nem todos pertencentes ao indianismo brasileiro. O ponto de partida desse libreto foram os dois argumentos, *Moema* e *O Escravo*, escritos por Alfredo d’Escagnolle Taunay (1843-1889) a pedido de seu amigo pessoal, Carlos Gomes.

O primeiro argumento de Visconde de Taunay, intitulado *Moema*, foi oferecido ao compositor antes do insucesso de sua ópera *Maria Tudor*. Ele relata

¹⁶ Ao assistir à ópera, José de Alencar lamenta a “embrulhada sem nomes, cheia de disparates”, realizada por Carlos Gomes, em particular os duetos entre o cacique dos aimorés e Cecília: “O Carlos Gomes fez do meu ‘Guarani’ uma embrulhada sem nome, cheia de disparates, obrigando a pobrezinha da Ceci a cantar duetos com o cacique dos aimorés, que lhe oferece o trono de sua tribo, e fazendo Peri jactar-se de ser o leão das nossas matas. Desculpo-lhe, porém, tudo, porque daqui a tempos, talvez por causa de suas espontâneas e inspiradas harmonias, não poucos hão de ler esse livro, senão relê-lo – e maior favor não pode merecer um autor” (apud PISTORI, 2013, p. 76).

¹⁷ Para uma análise do papel dessa ópera na renovação do modelo verista hegemônico na época, ver Mammi (2001).

¹⁸ Na primeira página da partitura musical de *Il Guarany*, lê-se: “À sua majestade D. Pedro II – Imperador do Brasil – homenagem de gratidão do súdito A. Carlos Gomes, 1870” (GOMES, 1937, p. 1).

um episódio vivido por Taunay ao participar de uma expedição geográfica à província de Mato Grosso em 1866, durante a Guerra do Paraguai, como é possível deduzir a partir de suas *Memórias* (s.d.). Na expedição, conheceu uma índia chamada Antônia, por quem se apaixonou. Esse episódio já tinha sido, inclusive, fonte de inspiração para a novela *Irecê, a Guaná*, publicada em *Histórias brasileiras* (1874). Essa novela de Visconde de Taunay se passa em 1861, e seu protagonista é um viajante português chamado Alberto Monteiro.

No entanto, esse argumento foi por algum tempo preterido por Carlos Gomes, que não tinha mais a intenção de tratar de tema indianista. Segundo o relato escrito por Taunay em artigo de jornal intitulado “A minha colaboração como libretista do *Escravo*”, o maestro lhe solicitou “com agustiosa insistência” em uma de suas viagens ao Brasil: “Dê-me uma idéia qualquer! [...]. Fazem os libretistas italianos belíssimos versos mas não têm inventividade. Basta-me o mínimo esboço! Em todo o caso não desejo assunto índio como a *Moema* que me mandaste. Já no *Guarani* há em número suficiente” (TAUNAY, 1930, p. 125).

Esboçado no final de 1880, o segundo argumento foi inspirado na campanha abolicionista, com a qual o Visconde de Taunay estava envolvido na época. O argumento se estrutura em torno do amor entre Anália e um escravo liberto, o mulato Ricardo, virtuoso líder da luta pela emancipação dos negros. No entanto, o libretista Rodolfo Paravicini e o editor Giulio Ricordi não aceitaram que o protagonista da ópera fosse um escravo negro recém liberto (COELHO, 2002). O compositor pediu autorização para modificar o argumento ao Visconde de Taunay, que não se opôs, mas lhe enviou um exemplar de *A Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães (MAMMÌ, 2001).

Embora não quisesse voltar a colocar indígenas em cena, como afirmado no trecho citado anteriormente, o compositor campineiro transformou o protagonista mulato em índio e substituiu o tema do escravismo negro pelo do indígena. Retomou o primeiro argumento escrito por Taunay, intitulado *Moema*, e contratou o libretista Rodolfo Palavicini. Esse reformulou inteiramente o argumento de *Lo Schiavo* com base em elementos heterogêneos. Apesar da solicitação

expressa de Alfredo de Taunay para excluí-lo, a autoria do libreto de *Lo Schiavo* também lhe foi atribuída na primeira edição.¹⁹

Deslocou-se a ação, que se passava em 1801 no Rio de Janeiro, para a segunda metade do século XVI, especificamente para 1567. A ação foi situada no derradeiro ano da guerra, ocorrida entre 1554 e 1557, entre os portugueses e os Tupinambás, e seus respectivos aliados.²⁰ Utilizaram-se, em particular, sugestões contidas em *A Confederação dos Tamoios* (1856), epopeia indianista de Domingos José Gonçalves de Magalhães. Segundo o modelo homérico da *Ilíada*, a causa imediata da guerra é a morte do amigo de infância de Aimberê. Sua causa geral, no entanto, é a escravidão dos tamoios.

No primeiro canto da epopeia, o líder Aimberê confedera as tribos tamoios, depois de jurar vingança contra o senhor de escravos Braz Cubas pela morte de seu amigo, o irmão de sua amada. Prometida em casamento a Aimberê, sua amada, a bela e casta Iguassú, acaba capturada por Francisco Dias, para desespero do líder tamoio. Depois de poupar a vida de Braz Cubas por intercessão da filha desse, Aimberê o mata durante um ataque a São Vicente. Recuperada do cativeiro com a ajuda de Anchieta, Iguassú se casa com Aimberê. Depois de breve paz, Estácio de Sá ataca os tamoios, mata o casal de esposos e funda o Rio de Janeiro. Iguassú e Aimberê são sepultados por Anchieta na areia.

À época da elaboração do libreto de *Lo Schiavo*, o poema brasileiro já tinha recebido duas traduções para o italiano: uma realizada por Riccardo Ceroni (1857), cuja tradução também recebeu uma edição revisada por Edoardo de Bartolomeis, intitulada *La lega dei Tamoio* (1882), e outra pelo conde italiano Ermanno Stradelli que, além de outras obras indianistas encontradas em suas viagens pela Amazônia, verteu *La Confederazione dei Tamoio* (1885).

Informações sobre a guerra foram retiradas de *History of Brazil* (1810), do viajante inglês Robert Southey, como a aliança dos franceses com os tamoios,

¹⁹ Pouco depois da estreia da ópera no Brasil, o principal romance de Taunay receberia uma tradução em italiano – *Innocenza: romanzo brasiliano*: Roma/Torino: Roux e c., 1893.

²⁰ Os aliados indígenas dos portugueses eram os tupiniquins de São Vicente e os temimimós do norte da Guanabara), enquanto os franceses se aliaram aos tamoios – que incluem os tupinambás do Rio de Janeiro, os carijós do planalto paulista, os goitacás e os aimorés da Serra do Mar.

apenas mencionada no terceiro canto da epopeia. Depois de firmada a aliança entre os franceses e os tamoios, Villegagnon, fundador da França Antártica na baía de Guanabara, oferece auxílio militar e armamentos aos indígenas. No início de 1560, o governador-geral do Brasil, Mem de Sá envia reforços, os tamoios são massacrados, Aimberê é morto, e os franceses expulsos.

Com base no relato de Jean de Léry (1558), Southey faz menção ao sobrinho de Nicolas Durand de Villegagnon, Legendre de Boissy, Senhor de Bois-le-Comte. Em *História do Brasil*, relata-se a chegada no dia 10 de março de 1567 da frota de três navios com 290 homens: “Commandava a expedição Bois-le-Comte, sobrinho de Villegagnon” (SOUTHEY, 1862, p. 596). A ópera cria, assim, uma nobre francesa – a condessa de Boissy, dona de um castelo em Niterói e admiradora do almirante convertido ao calvinismo Garpar Coligny. Anacronicamente, é caracterizada como uma iluminista *avant la lettre*.

Por fim, o libreto utiliza o esquema básico do enredo da ópera *Edmea* (1886), melodrama em três atos de Alfredo Catalani, cujo libreto fora composto pelo próprio Antonio Ghislanzoni. Ambienta-se a ópera no castelo feudal do conde de Leitmeritz, às margens do rio Elba, na Alemanha, entre exilados russos. A protagonista, Edmea, é uma órfã adotada pela família dos Leitmeritz. Ela e o filho do conde, Oberto, apaixonam-se, mas são separados pelo conde, que a força a se casar com seu vassalo, Ulmo, e envia o filho em uma viagem. Edmea enlouquece e, acompanhada pelo esposo, que se passa por seu irmão, erra pela região. Ao voltar para o palácio, Oberto descobre o sucedido em sua ausência e decide se vingar do pai e do atual esposo da amada. No entanto, Ulmo se suicida, depois de dissolver o casamento com a inviolada Edmea, que então se casa com Oberto.

A ópera é uma adaptação da peça *Les Danicheff* (1876), escrita por Alexandre Dumas filho (sob o pseudônimo Pierre Newski), em colaboração com o russo Korvín Krukóvski. O enredo de *Les Danicheff* se passa na Rússia czarista

em 1851, sob o regime da servidão dos *moujiks*, como eram chamados os camponeses servos sob o Império russo.²¹ A peça tinha sido traduzida para o italiano em 1878, com o título *I Danicheff*. Para compor o libreto de *Lo Schiavo* (1889), Antonio Ghislanzoni aproveitou não apenas o esquema básico de *Edmea*, mas também as situações dramáticas e, inclusive, trechos inteiros.

Em *Lo Schiavo*, os índios tamoios Ilara e Iberê são escravos do conde português Rodrigo. No início da ópera, o filho do conde, Américo, impede o capataz João-Fera de punir Iberê no tronco, recebendo desse um juramento de fidelidade. Ilara e o filho do conde apaixonam-se, mas são separados por D. Rodrigo, que envia o filho para o Rio de Janeiro para lutar na guerra contra a Confederação dos Tamoios e obriga Ilara a se casar com Iberê. No Rio de Janeiro, Américo é recebido no palácio da Condessa de Boissy, uma fervorosa abolicionista que liberta seus escravos índios, inclusive o casal Iberê e Ilara.

Vivendo castamente com a esposa, Iberê fracassa em conquistá-la e, ao ouvir a confissão do amor dela por Américo, decide liderar sua tribo na rebelião contra os portugueses. Quando Américo é capturado e levado até o líder tamoio, esse o liberta, honrando a promessa de fidelidade feita na cena de abertura da ópera a seu benfeitor. Na conclusão da ópera, enquanto escapam da tribo, Américo e Ilara são vistos e perseguidos pelos furiosos tamoios, mas são impedidos por Iberê, que se sacrifica para garantir sua fuga.

Em 1889, *Lo Schiavo* estreou no Teatro Imperial D. Pedro II, em homenagem à Princesa Isabel e à Lei Áurea. A ópera não foi apresentada na Itália, precisando esperar mais de 130 anos até ser ouvida pela primeira vez nesse país, quando abriu a temporada de 2019 do Teatro Lírico de Cagliari, na Sardenha, sob a regência do maestro John Neshling.

²¹ O conde Vladímir Dánitchev se apaixona por Anna Ivanóvna, filha de moujiks, que fora adotada e criada pela família dos nobres Dánitchev. No entanto, sua mãe, a Condessa Dánitchev, o envia para Moscou e casa sua amada, contra a vontade, com o jovem cocheiro Óssip, a quem fora prometida a bordadeira Olga. Óssip, que também era um moujik, é libertado para o casamento com Anna Ivanóvna. A peça tem final feliz, pois Óssip aceita divorciar-se dela para que fique com seu amado, mas com a recusa do tsar em autorizá-lo, decide se sacrificar e se tornar monge (COELHO, 2002).

O tradutor C. Paula Barros

Praticamente desconhecida hoje, a obra do intelectual C. Paula Barros é apresentada a seguir, a fim de contextualizar seu lugar no modernismo carioca. Carlos Marinho de Paula Barros nasceu em Belém do Pará no dia 17 de janeiro de 1892 e morreu no Rio de Janeiro, no dia 22 de julho de 1955.²² Enquanto ainda morava na capital paraense, colaborou com vários jornais e revistas. Mudou-se para a então capital da República, onde estudou no Colégio Militar do Rio de Janeiro, mas não seguiu a carreira militar após o término do curso.

No prefácio da terceira edição de *Maranduba: narrativas de História do Brasil* (1956), o autor é apresentado da seguinte maneira: “Poeta de fina sensibilidade, jornalista, pintor, romancista de grandes recursos, escritor dramático sempre apreciado, Paula Barros deu a tódia sua extensa e valiosa obra caráter profundamente educativo. Na verdade, e antes de tudo, foi êle uma alma de educador” (BARROS, 1956, p. 5). “C. Paula Barros”, como assinava seu nome, também foi historiador, músico, teatrólogo, biógrafo, professor de História do Instituto La Fayette, desenhista e indianista. Especializou-se em temas indígenas e na história brasileira, com um forte teor nacionalista.

Como poeta, publicou diversas coletâneas, em particular *Muirakitans: poemas do Paraíso Verde* (1928) e *Calendário* (1930), que foram ambas ilustradas pelo próprio autor. O segundo foi traduzido pelo escritor espanhol Francisco Villaspesa para seu idioma como *Calendario*.²³ Também transformou a *Retirada da Laguna* (1871), de Alfredo de Taunay, em poemas, publicados em *Laguna: a grande epopéia* (1943).²⁴ Publicou o poema-romance intitulado *Yaraporanga* (1935),

²² Disponível em: <http://fcp.pa.gov.br/acervodigital/catalogolivros/catalogolivros/assets/basic-html/page-11.html>. Acesso em: 06 set. 2019.

²³ Como afirma o Diário de Notícias do dia 7 de junho de 1931, a respeito de sua visita ao Brasil: “Terminava de traduzir “Calendário”, a última obra do poeta amazonense Paula Barros, quando o surpreendeu o ameaço de paralyisia”. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/093718/per093718_1931_00359.pdf. Acesso em: 06 set. 2019.

²⁴ Em *La Retraite de Laguna: récit de la guerre du Paraguay*, 1864-1870, publicado primeiramente em francês em 1871, Alfredo de Taunay relata a derrota e retirada do Exército brasileiro de Laguna durante a Guerra do Paraguai. O relato histórico se baseia em *A retirada dos dez mil* (2014), do historiador e militar grego Xenofonte.



que foi traduzido para o espanhol por Gaston Figueira, poeta uruguaio amigo e tradutor de poemas de muitos escritores brasileiros.

Reuniu suas vocações como poeta e historiador na coletânea *Legendas de glória (poemas patrióticos) – História heróica e sentimental do Brasil* (1950). Como historiador, produziu uma obra de divulgação sobre a história do Brasil, *Maranduba: narrativas de História do Brasil* (1945), um artigo sobre o indianismo brasileiro, *A contribuição do índio à civilização* (1949), publicado na revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, e a biografia do principal compositor erudito da época: *O romance de Villa-Lobos* (1950).

Foi um dos introdutores do teatro no ensino escolar, tendo publicado um livro didático a respeito, *Teatro escolar: 12 peças para o curso primário e secundário* (1834). Além disso, escreveu peças de teatro, como *São Francisco de Assis – Auto Sacro*, representado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, *Marília e Dirceu – Comédia histórica*, que permaneceu inédita, *Seiva da Terra – Comédia histórica*, representada no Teatro João Caetano. Também redigiu peças para rádio, como *O Descobrimento do Brasil – Radiofonização em versos*, recitada na Rádio Nacional Lisboa, *A Bandeira da Esquadra – Radiofonização histórica da Batalha de Riachuelo*, lida em *Hora do Brasil* e *O Grande Duque – Radiofonização histórica*, lida na P.R.D.-5 da Prefeitura do Distrito Federal.

Como letrista de canções e hinos, compôs o *Hino Pan-Americano* (1937) e o *Canto do Aviador* (1941), ambos de Vieira Brandão, e o *Hino do Soldado Nortista* (s.d.), de J. Octaviano. “Foi um dos letristas prediletos do compositor” Heitor Villa-Lobos (VILLA-LOBOS, SUA OBRA, 2009, p. 199). Como se lê no catálogo de obras raras ou valiosas,²⁵ compôs a letra das seguintes composições populares de seu amigo Heitor Villa-Lobos – todas elas para coro *a capella* (música vocal sem acompanhamento musical): *Samba clássico* (1950),²⁶ *Heranças da nossa raça: marcha-canção* (1930), *O canto do lavrador* (1933), *Desfile dos heróis do Brasil* (1936),

²⁵ Disponível em: <http://fcp.pa.gov.br/acervodigital/catalogolivros/catalogolivros/assets/basic-html/page-11.html>. Acesso em: 12 set. 2019.

²⁶ “Do manuscrito original para canto e orquestra, consta C. Paula Barros (Carlos Marinho de Paula Barros) como autor do texto” (VILLA-LOBOS, SUA OBRA, 2009, p. 199).

O canto do pajé (1933). Sobre *O canto do pajé*, Ávila (2010, p. 288) afirma: “[É] baseado na música primitiva do aborígene brasileiro com fragmentos de ritmos da música popular espanhola” (ÁVILA, 2010, p. 288).

C. Paula Barros também realizou a tradução para o português de três libretos de óperas italianas com temática indianista. Como parte das comemorações do centenário de nascimento de Carlos Gomes em todo país, o poeta e historiador paraense foi escolhido para traduzir as óperas *O Guarani* e *O Escravo*.²⁷ A referência a José de Alencar aparece na capa daquele libreto. No entanto, a atribuição a Alfredo de Taunay, que Carlos Gomes fizera questão de incluir na edição italiana, desaparece inteiramente da capa do libreto de *O Escravo*.²⁸ No final dos prefácios de *O Guarani* e *O Escravo*, suas traduções desses libretos são ambas apresentadas como homenagens a “Carlos Gomes” (GOMES, 1937, p. 10).

Adaptação musical

No prefácio de *O Guarani*, C. Paula Barros enumera os critérios utilizados em sua adaptação. Os mesmos critérios são retomados no prefácio de *O Escravo*: “Em relação a este poema, pode ser repetido, *ipsis-verbis*, o que ficou dito sobre o libreto da versão brasileira de ‘O Guarani’” (GOMES, 1939, p. 11). Esses critérios podem ser divididos precisamente nessas duas dimensões: musical e teatral. O tradutor chega a utilizar, inclusive, um termo diferente para cada uma dessas

²⁷ Berços do nascimento e da morte do compositor, respectivamente, Campinas e Belém rivalizaram com São Paulo e Rio de Janeiro para manifestar seu afeto ao célebre compositor. No auge da crise da borracha, a prefeitura de Belém patrocinou a edição ilustrada de *O Guarani* em português. Publicado no jornal *Província do Pará* no dia 22 de abril de 1936, o artigo intitulado “O selvagem de casaca”, de Vicente Salles afirma: “A prefeitura Municipal de Belém, gestão Alcindo Cacella, patrocinou a edição ilustrada de *O Guarani*, em português, versão do poeta, músico, pintor e escultor paraense Carlos Marinho de Paula Barros”. Sua tradução foi transformada, assim, em homenagem do estado que acolheu Carlos Gomes de volta ao Brasil pouco antes de sua morte.

²⁸ Na capa do libreto de *O Guarani*, lê-se: “*O Guarani*, de A. Carlos Gomes; versão e adaptação de C. Paula Barros, segundo o original italiano de Antônio Scalvini; extraído do romance *O Guarani*, de José de Alencar” (BARROS, 1937, p. 1). Na capa do libreto de *O Escravo*, por sua vez, lê-se: “*O Escravo*, de A. Carlos Gomes, ópera baile em quatro atos; versão e adaptação de C. Paula Barros, segundo o original italiano de Rodolfo Paravicini” (BARROS, 1937, p. 1).

duas dimensões de seu trabalho, definidas, respectivamente, como “adaptação musical” e “versão brasileira” (GOMES, 1939, p. 11). Preocupada com os aspectos musicais e teatrais do libreto, respectivamente, a tradução de C. Paula Barros revela aguda consciência da especificidade da adaptação de libretos operísticos, situada na intersecção entre a tradução musical e a teatral voltadas para o palco.

A adaptação musical de C. Paula Barros tem uma particular preocupação com a relação intrínseca entre palavra e música, conferindo atenção a todos os aspectos rítmicos, rítmicos, prosódicos, melódicos, vocálicos, cantáveis e tímbricos da ópera. Os critérios utilizados nessa adaptação são especificados no início deste trecho – na referência a sua dimensão rítmica da correspondência entre sílabas e notas – e nos itens 2, 3 e 6, que procuram atender, respectivamente, as cores vocálicas, a cantabilidade e as timbrações:

[O] poema deste libreto é a tradução que pode ser adaptada aos diversos ritmos – correspondendo cada sílaba a uma nota – de acordo com o seguinte prescrito:

[...]

2. Não alterar, de modo algum, os valores musicais – o que é usual nas traduções deste gênero;

3. Que cantasse perfeitamente, sem desprimor para o vernáculo; [...]

6. Atender à tessitura das vozes, à respiração dos cantores, aos tempos do compasso – de modo a recair em cada tempo forte uma tônica prosódica – à pausa, à gravidade ou agudez das notas, às rimas, etc. (BARROS, 1937, p. 10).

Em *Os compositores e a língua nacional* (2012), Mário de Andrade realizou uma análise da dimensão musical do libreto traduzido *O Guarani*, de C. Paula Barros. Publicado antes de *O Escravo*, o estudo não aborda a tradução da segunda ópera indianista de Carlos Gomes. Pretendemos apresentar os principais pontos da análise daquela adaptação pelo crítico musical, confrontando-a com os critérios apresentados pelo tradutor.

No início do trecho citado anteriormente, C. Paula Barros afirma que procurou realizar uma correspondência de “cada sílaba a uma nota” (GOMES, 1937, p. 10). Em sua análise da adaptação de *O Guarani*, Mário de Andrade (2012, p. 51) mostrou que tal correspondência nem sempre acontece, criticando “as sílabas mais numerosas que os sons”.²⁹

No terceiro item, Paula Barros afirma ter utilizado como critério tradutório a cantabilidade do libreto adaptado: “Que cantasse perfeitamente, sem desprimor para o vernáculo” (GOMES, 1937, p. 11). Mário de Andrade (2002) critica os diversos hiatos presentes no texto – o tradutor teria negligenciado os encontros vocálicos, embora algumas ligações fossem audaciosas.³⁰ Esses problemas rítmicos e prosódicos da adaptação musical de Paula Barros teriam prejudicado a cantabilidade de trechos pontuais.³¹

No segundo e no sexto itens, C. Paula Barros afirma ter se preocupado com a relação do libreto traduzido com a melodia, atendendo aos valores musicais, à tessitura das vozes, aos tempos do compasso e às timbrações e cores vocálicas (graves, agudos, etc.). A esse respeito, Mário de Andrade (2012) afirma que o tradutor foi muito cuidadoso em respeitar as timbrações e cores vocálicas nos acentos – talvez até excessivamente, pois não considera ser esse um problema tão importante da tradução voltada para canto; teria sido suficiente atendê-lo apenas nas coincidências e nos agudos e graves.

²⁹ No duetino entre Ceci e o Cacique, por exemplo, a frase “Rainha tu serás da tribu Aimoré” utiliza doze sílabas para nove sons reais, resultando em sílabas soltas, como o “se” (de serás), que não recai em nenhum som. Além disso, Mário de Andrade aponta um hiato desnecessário em “tribu Aimoré”. Por isso, sugere a supressão de “tu” e de “tribu”. A tradução por “Rainha serás dos Aimorés” possuiria nove sílabas para os nove sons, permitindo executar vocalizadamente o melisma inteiro com a sílaba –rás, como quis Carlos Gomes.

³⁰ Além do trecho referido na nota anterior, a presença de hiatos também é criticada no trecho “Escravo humilde, ó aqui sou eu”, do recitativo antes de “Sinto uma força indômita”: “No segundo compasso do exemplo, vemos o encontro de três vogais em três sons repetidos obrigando a dois hiatos seguidos (“humilde-ho-aqui...”). No trecho “e-o amor...” da “Balada” de Ceci, ocorre a mesma presença de dois hiatos consecutivos” (ANDRADE, 2012, p. 51).

³¹ Como exemplo, analisa a tradução do melisma acima, que no texto italiano é executado em uma só vocalização, enquanto a tradução coloca três sílabas nos quatro sons do floreado, “tirando-lhe todo o efeito melismático de enfeite sensual que era psicologicamente expressivo do texto amoroso, dito suave pelo Cacique” (ANDRADE, 2012, p. 51).

Depois dessas críticas, o crítico musical não deixa de elogiar o libreto traduzido de *O Guarani*: “Quero reconhecer publicamente que, apesar destes senões, considero heroico e de muito mérito o trabalho de Paula Barros” (ANDRADE, 2012, p. 52). Pretendemos, a seguir, analisar a tradução da dimensão teatral das óperas, tendo em vista a especificidade dos libretos italianos, que foram compostos a partir de narrativas indianistas.

Versão brasileira

Além de uma adaptação musical, C. Paula Barros também realiza o que chama de “versão brasileira”. Utiliza esse termo para se referir aos diferentes aspectos dramáticos, semânticos e expressivos envolvidos na dimensão teatral de sua tradução das óperas *Il Guarany* e *Lo Schiavo* para o português. No prefácio à tradução dessas duas óperas, também especifica os critérios utilizados na versão brasileira. No prefácio de *O Guarani*, apresentam-se os critérios tradutórios relativos à dimensão teatral do libreto na seguinte passagem:

1. Manter o pensamento do poema italiano sobre o qual foi escrito a ópera;
[...]
4. Observar e, em alguns pontos, restabelecer a verdade histórica, dando a dramaticidade e a emoção necessárias;
5. Criar um clima próprio e adequado que desse à ópera mais popular do Brasil a brasilidade que não pode ter em idioma estranho (BARROS, 1937, p. 10).

No prefácio de *O Escravo*, retomam-se os mesmos itens 1, 4 e 5, com uma única diferença no quinto item, no qual *Lo Schiavo* é qualificada como a “ópera mais nativista do Brasil”: “5. Criar um clima próprio e adequado que desse à ópera mais nativista do Brasil a brasilidade que não pode ter em idioma estranho” (GOMES, 1939, p. 11). O conceito de nativismo está associado ao conceito de “brasilidade” nos textos do segundo modernismo.

A brasilidade pode ser considerada como o conceito programático da segunda fase do movimento modernista no Brasil que, iniciada a partir de 1924, complementa a ideia de modernização da primeira por meio de um viés focado na nacionalidade (MORAES, 1978).³² Caracterizadas como “a ópera mais popular do Brasil” e “a ópera mais nativista do Brasil”, respectivamente, *Il Guarany* e *Lo Schiavo* são consideradas por Paula Barros como narrativas tipicamente nacionais, posto que baseadas em textos literários do indianismo característico do movimento romântico brasileiro em meados do século XIX.

No entanto, a brasilidade intrínseca das óperas indianistas de Carlos Gomes – chamadas de “poemas italianos” – teria sido parcialmente obliterada por terem sido originalmente compostas em língua estrangeira. Paula Barros considera, por um lado, que a utilização de um “idioma estranho” para cantar as óperas teria produzido um clima impróprio; e, por outro, que o pensamento das óperas nem sempre respeitou a verdade histórica das narrativas. Os anacronismos introduzidos na adaptação de narrativas indianistas pelas óperas italianas seriam responsáveis, assim, pela perda da dramaticidade e emoção necessárias.

Como retrotraduções operísticas, as versões brasileiras de C. Paula Barros reintroduzem as óperas indianistas de Carlos Gomes no idioma em que foram originalmente escritas as obras indianistas em que se inspiram os libretos. Quando as óperas são cantadas em português, no entanto, seus problemas de verossimilhança e expressão ficam ainda mais evidentes, já que o público brasileiro é capaz de reconhecer esses anacronismos e estranhezas. Paradoxalmente, a tradução de *O Guarani* por Paula Barros visa realizar antigo sonho de Carlos Gomes – compor uma ópera brasileira baseada no romance de José de Alencar –, interrompido pelo fechamento da Ópera Nacional.

Além da manutenção do “pensamento do poema italiano”, os critérios utilizados na adaptação da dimensão teatral dos libretos operísticos concentram-se em dois aspectos principais: a verossimilhança histórica e o clima de

³² Segundo Moraes (1978), Mário de Andrade seria um dos principais formuladores desse programa em poemas – como *Noturno de Belo Horizonte* (1925) –, ensaios – como o *Ensaio sobre a música brasileira* (1928) e – romances – como *Macunaima* (1928).

brasilidade das óperas. Pretendemos, primeiramente, discutir o primeiro aspecto e, em seguida, o segundo. Em suas adaptações, C. Paula Barros modifica aspectos do enredo e da descrição dos cenários presentes tanto nas partes dialogadas quanto nas rubricas dos libretos. Nessas passagens, introduz notas de rodapé destinadas a justificar suas escolhas tradutórias, em particular, aquelas destinadas a promover a correção da problemática verossimilhança histórica dos libretos.

Nos libretos das óperas, há cenas em que um ou mais indígenas se ajoelham. Na cena 5 do ato III de *Il Guarany*, o Cacique afirma: “Sol per mia mano ei dée restar colpito/ma pria prostrati al suolo”³³ (GOMES, 1870, p. 34). Paula Barros traduz essa fala do Cacique da seguinte maneira: “Só por meu braço deve cair ferido!/Antes ao sol voltados” (BARROS, 1937, p. 69). Em nota, justifica assim a substituição da ideia de prostração pela ideia de invocação ao sol: “Lê-se no original, ‘ao solo prostrados’. Os índios brasileiros, entanto, não têm por hábito ajoelhar-se em suas cerimônias religiosas. Em geral invocam a Coaraci — o sól — o que sugeriu a tradução acima” (BARROS, 1937, p. 69).

Na cena 6 do ato I de *Lo Schiavo*, Iberê também se ajoelha, depois de pedir piedade, como especifica esta fala, sucedida por uma rubrica: “Che dissi io mai!... Pietà! (*Inginocchiandosi improvvisamente ai piedi d’Americo*)”³⁴ (GOMES, 1889, p. 11). Paula Barros assim traduz essa passagem: “Que disse eu?... Senhor! (Iberê deixa-se um instante em atitude altiva mas, subitamente, baixa a fronte ante Américo)” (GOMES, 1939, p. 33). Em nota de rodapé, o tradutor justifica a substituição, na fala, da ideia de piedade pela exortação ao “Senhor” e, na rubrica, da ideia de prostração pela ideia de baixar a fronte:

Lê-se no original – “Iberê fica um instante em posição altiva mas, subitamente, ajoelha-se aos pés de Américo – para depois implorar ‘Piedade!’” Essa atitude, que é inadmissível em um selvagem do Brasil, sem exemplo na História Pátria e incoerente com o próprio personagem, obrigou o tradutor às modificações acima (GOMES, 1939, p. 33).

³³ Somente pela minha mão devem ser atingidos, depois de serem prostrados ao solo (tradução nossa).

³⁴ O que foi que eu disse! ... Piedade! (Ajoelhando-se repentinamente aos pés de Américo) (tradução nossa).



Na cena 1 do ato II de *Lo Schiavo*, há uma rubrica inicial contendo a descrição do cenário: “L’interno d’un elegantissimo chiosco ottangolare nei giardini delle Contessa di Boissy a Nitheroy” (GOMES, 1889, p. 18). Paula Barros assim traduz essa descrição: “Interior de um pinturesco quiosque nos terrenos da Condessa de Boissy, no primitivo recanto de Niterói” (GOMES, 1939, p. 53). Em seguida, o tradutor introduz a seguinte nota de rodapé para justificar a precisão do lugar em que se situavam os jardins da condessa, por meio do acréscimo de “primitivo recanto”: “Lê-se no original – “Interior de elegantíssimo quiosque nos jardins da Condessa de Boissy, em Niterói”. – Em 1567 havia apenas um recanto da baía com igual nome. Daí as modificações acima” (GOMES, 1939, p. 53).

Pela importância que a brasilidade possui no projeto tradutório de C. Paula Barros, tratamos desse aspecto no último item deste artigo, dedicada à análise dos critérios utilizados pelo tradutor para conferir um clima adequado às óperas indianistas de Carlos Gomes.

“O selvagem de casaca”

Para conferir verossimilhança às falas das personagens indígenas e aos lugares da ação, os próprios libretos italianos de *Il Guarany* e *Lo Schiavo* utilizam vocábulos indígenas oriundos da língua tupi. Como essas óperas indianistas destinam-se aos teatros da Itália, esses vocábulos constituem estrangeirismos (considerados pelos gramáticos da época como barbarismos, já que feriam a vernaculidade do idioma). Todos os vocábulos indígenas foram aclimatados à fonética da língua italiana. Na ópera *Lo Schiavo*, por exemplo, o nome Aimberê se transforma em Iberê por razões fonéticas (COELHO, 2002).

A seguir, os vocábulos indígenas foram divididos em seis campos semânticos distintos: etnônimos, topônimos, antropônimos, espiritualidade, utensílios e fauna.³⁵ Em *Il Guarany*, utilizam-se apenas seis vocábulos indígenas, enquanto *Lo Schiavo* emprega vinte vocábulos, um número mais de três vezes

³⁵ As categorias utilizadas para distinguir os campos semânticos baseiam-se naqueles elencados em Ávila (2018).



maior. Os vocábulos indígenas presentes nas duas óperas indianistas de Carlos Gomes, *Il Guarany* e *Lo Schiavo*, foram reunidos abaixo:

Quadro 1 – Vocábulos indígenas nas óperas *Il Guarany* e *Lo Schiavo*

Campo semântico	<i>Il Guarany</i>	<i>Lo Schiavo</i>
Etnônimos	<i>Aimorè, Guarany</i>	<i>Emboàba, Goitacà, Tamoyo, Guarûco, Tupinambà, Tapacoà, Carigiò, Caiapò, Arary, Boto-cùdo</i>
Topônimos	–	<i>Giacarèpaguà, Camorin, Parahyba, Guanabàra</i>
Antropônimos	<i>Pery, cacico</i>	<i>Iberè, Ilàra</i>
Espiritualidade	–	<i>Tupà, Tupaberàba</i>
Utensílios	<i>Maracà, inubie</i>	<i>Inubia</i>
Fauna	–	<i>Sabià</i>
Total	6 vocábulos	20 vocábulos

Fonte: Produção nossa.

Da mesma forma que a peça teatral, o libreto operístico se divide em duas modalidades textuais: rubricas e diálogos. As rubricas oferecem indicações cênicas, narrativas e históricas, permitindo reconstituir a coerência dramática e teatral da ópera. Nas óperas, os vocábulos indígenas estão distribuídos nos diálogos e nas rubricas. Em *Il Guarany*, o vocábulo *inubia* só aparece nas rubricas, os outros cinco vocábulos aparecem em ambas as partes. Em *Lo Schiavo*, todos os topônimos (*Giacarèpaguà, Camorin, Parahyba, Guanabàra*), o termo relativo à fauna (*sabià*), e dois etnônimos (*Arary* e *Botocùdo*) aparecem apenas nas rubricas. Os outros treze vocábulos aparecem em ambas as partes.

Entre os cinco termos utilizados nos diálogos de *Il Guarany*, dois são etnônimos e outros dois antropônimos. Em nota, explica-se o quinto termo, referente ao utensílio guerreiro *maracà*, juntamente com *inubie*: “Le inubie e i maracà

sono strumenti bellici in uso fra selvaggi, fatti generalmente col femore di qualche nemico vinto in battaglia; molti di essi hanno la forma semplicissima di un ramo d'albero qualunque"³⁶ (GOMES, 1889, p. 26). Entre os treze termos utilizados nos diálogos de *Lo Schiavo*, oito são etnônimos e dois são antropônimos. Os três vocábulos restantes são explicados em nota. As notas de rodapé visam, assim, corrigir indicações cênicas introduzidas nos diálogos e nas rubricas dos libretos.

Em *Lo Schiavo*, há para *inubia* uma nova nota, que reproduz a explicação dada em *Il Guarany*. Há duas notas para vocábulos indígenas ligados à espiritualidade: uma para *Tupà*: "Tupà il Dio dei Selvaggi Brasiliani"³⁷ (GOMES, 1889, p. 31); e outra para *Tupaberàba*: "Tupaberàba in lingua indigena brasiliana significa fulmine, ma così chiamavano anche i colpi di cannone sparati dalle navi di guerra"³⁸ (GOMES, 1889, p. 36). Há também uma nota para o etnônimo *emboàba* – vocábulo utilizado pelos indígenas para se referir aos portugueses: "Emboàba, epiteto che i selvaggi del Brasile davano ai Portoghesi"³⁹ (GOMES, 1889, p. 33).

O clima de "brasilidade"

Como visto anteriormente, Paula Barros iniciou sua carreira como escritor no final dos anos de 1920, quando a noção de brasilidade se tornara o conceito central dos principais projetos estéticos do nacionalismo modernista, norteando tanto o Verde-amarelismo de Plínio Salgado quanto os movimentos Pau-Brasil e Antropófago de Oswald de Andrade (MORAES, 1978). Nesse período, o índio era considerado como um símbolo da alma nacional, e a língua tupi, por

³⁶ As inúbias e os maracás são instrumentos bélicos que, utilizados pelos selvagens, são feitos geralmente com o fêmur de um inimigo vencido na batalha; muitos desses instrumentos possuem a forma simplíssima de um ramo de árvore (tradução nossa).

³⁷ Tupã: o deus dos selvagens brasileiros (tradução nossa).

³⁸ Tupãberaba: em língua indígena brasileira significa raio, mas assim o chamavam também os tiros de canhão disparados pelos navios de guerra (tradução nossa).

³⁹ Emboaba: epíteto que os selvagens do Brasil davam aos portugueses (tradução nossa).

sua vez, como o único idioma realmente brasileiro, posto que, nascido do contato com a natureza, teria o poder especial de expressá-la.⁴⁰

Para criar um clima adequado às óperas indianistas, o qual estas não puderam ter em idioma estrangeiro, Paula Barros introduziu em sua tradução novos vocábulos indígenas, exacerbando os brasileirismos lexicais que já estavam presentes nos libretos. Embora as óperas indianistas de Carlos Gomes utilizassem vocábulos indígenas, o clima impróprio produzido pelo italiano obliterou sua brasilidade intrínseca. Esse critério tradutório permitiria, assim, liberar a brasilidade em estado latente nos libretos das óperas indianistas.

Na tradução de C. Paula Barros, foram mantidos praticamente todos os vocábulos indígenas presentes nos libretos italianos das óperas *Il Guarany* e *Lo Schiavo*. Esses vocábulos foram aclimados, segundo as convenções de transliteração para os termos indígenas na língua portuguesa. Em *O Guarani*, foram traduzidos os etnônimos “Aimoré” e “Guarani”, os antropônimos “Peri” e “Cacique” e o utensílio “maracá”. Como a nota referente a “maracá” foi suprimida da tradução brasileira, a referência à “inúbia” também o foi.

Em *O Escravo*, foram traduzidos os topônimos “Jacarepaguá”, “Camoirim”, “Paraíba” e “Guanabara”, os antropônimos “Iberê” e “Ilara”, os vocábulos relativos a espiritualidade, fauna e utensílio (“Tupã”, “Tuperaba”, “sabiá” e “inúbia”) e os etnônimos “Emboaba”, “Goitacá”, “Tamoio”, “Guarucu”, “Tupinambá”, “Tapacoá”, “Carijó”, “Caiapó”. Foram suprimidos os etnônimos indígenas pertencentes aos *coristi*, especificados na rubrica inicial da ópera: “*Coristi – Arary, Botocudo, Caiapò e Carigiò*” (GOMES, 1889, p. 3).

Desses quatro etnônimos, os dois últimos estão presentes, inclusive, nos diálogos. Na cena 4 do terceiro ato, os *coristi* cantam: “Carigiò e Caiapò (*s’avan-zano tracotanti*): Assieme a Carigiò/Pronto alla guerra, vedi Caiapò;/Confederati,

⁴⁰ “O problema da brasilidade é o traço de união que esconde as possíveis divergências da Antropofagia com o grupo de Plínio. Este último continua neste número a publicação de um artigo sobre a língua tupi que é de pura orientação aranhista. A língua é aqui considerada como a única realmente brasileira, a que nasce do contato com a natureza, tendo assim o poder especial de expressá-la” (MORAES, 1978, p. 149).

ognor fedeli a te! (*entrano burbanzosi i Capi Arary e Botocùdo*)”⁴¹ (GOMES, 1889, p. 33). Além da referência a esses quatro etnônimos na rubrica inicial da ópera, esse diálogo e suas respectivas rubricas também foram suprimidos pela tradução realizada por C. Paula Barros.

Excetuados os vocábulos indígenas introduzidos nos próprios libretos italianos, o tradutor acrescentou oito vocábulos indígenas a sua tradução de *O Guarani* e sete a *O Escravo*. Os vocábulos estão nas rubricas e nas partes cantadas. Os vocábulos indígenas acrescentados pelo tradutor às versões brasileiras dessas óperas foram reunidos neste quadro:

Quadro 2 – Vocábulos indígenas acrescentados nas traduções de *O Guarani* e *O Escravo*

Campo semântico	<i>O Guarani</i>	<i>O Escravo</i>
Etnônimos	Emboaba	–
Topônimos	–	–
Antropônimos	Pagé	Muruxá, tuchaua
Espiritualidade	Jurupari, Anhánga	–
Utensílios	Canitar	Trocano, maqueira, taquara
Fauna	Jaguar	–
Habitação	Taba	Oca, taperís
Alimentos	Cauim	–
Total	8 vocábulos	7 vocábulos

Fonte: Produção nossa.

Em *O Escravo*, os vocábulos tupis relativos a utensílios “maqueira” e “taquara” e os relativos à habitação “oca” e “taperís” aparecem apenas nas rubricas. Em suas partes cantadas, acrescentam-se apenas três vocábulos tupis: “trocano”,

⁴¹ Carijó e Caiapó (avançam com arrogância): Juntamente com o Carijó,/pronto para a guerra, veja o Caiapó/Confederado, eternamente fiel a ti (os chefes Arari e Botocudo entram com presunção) (tradução nossa).

“muruxá” e “tuchaua”. Utiliza-se o termo “trocano” seis vezes na trilogia de romances de Alencar, todas em *Ubirajara* (1874). Na tradução de C. Paula Barros, emprega-se o termo duas vezes, mas somente o primeiro uso corresponde a um termo em italiano: “*frastuon*”⁴² (GOMES, 1889, p. 34). O vocábulo indígena designa um “tambor de fenda, de tronco de madeira oca ou escavado por dentro [...] servia para a comunicação à distância” (PIEDADE, 1997, p. 46).

Na tradução de *O Escravo*, os antropônimos “muruxá” e “tuchaua” são utilizados para fazer referência ao estatuto de liderança indígena. Nenhum dos dois termos aparece na trilogia romanesca de José de Alencar, nem tampouco no romance indianista de Franklin Távora. Na cena 4 do terceiro ato da ópera em português, o coro de vozes canta ao longe: “Iberê! Muruxá” (GOMES, 1939, p. 92). Em nota, o próprio tradutor explica o antropônimo da seguinte maneira: “Muruxá – corruptela de Muruchau-a, *chefe* em nheengatú. Lê-se no original – Ulla-á” (GOMES, 1939, p. 92). Paula Barros utiliza o vocábulo tupi “muruxá” para verter “*ullaà*” em italiano: “Ullaà! viva Iberê!...” (GOMES, 1889, p. 33).

Retira-se o termo “tuchaua” da obra de Ermanno Stradelli, na qual é grafado “tuxáua”. Publicados juntamente em *Duas lendas amazônicas* (1900), os poemas épicos *Pitiàpo* e *Ajuricaba*, do viajante italiano, tratam dos tuxáuas Boopé e Ajuricaba, respectivamente.⁴³ Na primeira cena da ópera, o conde Rodrigo canta, voltando-se para João-Fera: “Dize: existe entre os escravos/algum índio Tamoio?/E um seu tuchaua? (GOMES, 1939, p. 25). O tradutor utiliza o vocábulo tupi “tuchaua” para verter o termo “*capo*” em italiano: “Se fra gli schiavi abbiám qualche Tamoyo/E um loro capo?”⁴⁴ (GOMES, 1889, p. 8).

Na versão brasileira de *O Guarani*, o termo “canitar” aparece unicamente em uma rubrica. Em suas partes cantadas, acrescentam-se sete vocábulos tupis: “pagé”, “emboaba”, “taba”, “cauim”, “jaguar”, “jurupari” e “anhánga”. Utiliza-

⁴² Barulho (tradução nossa).

⁴³ Paula Barros usa o termo em seu poema-romance *Yaraporanga*: “[...] Era uma vez, a filha da tuchaua/de uma tribo de fama entre os pagés mais velhos,/no confim dos confins do Taperê da lua” (*Yaraporanga*, 2ª edição. Oficinas do *Jornal do Comércio*, 10/05/1937, p. 16).

⁴⁴ Se entre os escravos temos algum tamoio/e seu líder (tradução nossa).



se o antropônimo “pagé” duas vezes para traduzir “anzian della tribu”⁴⁵ (GOMES, 1870, p. 32, 33). O vocábulo tupi “emboaba” não é utilizado no libreto de *Il Guarany*, embora o seja no libreto italiano de *Lo Schiavo*. Em sua tradução de *O Guarani*, Paula Barros coloca esse termo uma vez na boca de Peri e outra na do cacique dos aimorés. Emprega-se o vocábulo indígena “taba” seis vezes para traduzir, por exemplo, “cuna” (GOMES, 1870, p. 13).

Os vocábulos indígenas também são utilizados para restituir a verossimilhança histórica de passagens problemáticas do libreto italiano. Utiliza-se o termo relativo à fauna “jaguar”, na expressão “o jaguar feroz da mata”, para traduzir “il leon della floresta”⁴⁶ (GOMES, 1870, p. 13), corrigindo a referência a leões nas florestas sul-americanas. Ao ser traduzido o termo “vinho” (GOMES, 1870, p. 13) por “cauim”, no entanto, a comparação entre a bebida e o sangue do libreto italiano se obscurece em português.

Na adaptação em português de *O Guarani*, as referências às entidades mitológicas “Jurupari” e “Anhanga” retomam uma longa tradição da literatura indianista no Brasil. “Jurupari” aparece uma única vez na trilogia de romances indianistas de José de Alencar, particularmente em *Iracema* (1865).⁴⁷ Em *La leggenda del jurupari* (1890), traduzido para o italiano por Ermano Stradelli, descreve-se o ritual (de iniciação masculina) de Jurupari.

O vocábulo indígena “Anhanga”, por sua vez, aparece três vezes na trilogia de romances indianistas de Alencar – duas em *Iracema* (1865) e uma em *Ubirajara* (1874). Em nota a *Iracema*, o próprio Alencar (1965, p. 152) explica: “Anhangá — Davam os indígenas este nome ao espírito do mal; compõe-se de anho — só, e angá — alma. Espírito só, privado de corpo, fantasma”. “Jurupari” e “Anhanga” constituem personagens importantes no romance indianista *Os índios do Jaguaribe* (1862), de Franklin Távora.

⁴⁵ Ancião da tribo (tradução nossa).

⁴⁶ O leão da floresta (tradução nossa).

⁴⁷ “O velho andou até à porta para soltar ao vento uma espessa baforada de tabaco; quando o fumo se dissipou no ar, ele murmurou — Jurupari se esconda para deixar passar o hóspede do Pajé. Araquém voltou à rede e dormiu de novo. O mancebo tomou as armas que chegando, suspendera às varas da cabana, e dispôs-se a partir”.



Na cena 3 do terceiro ato do libreto em português de *O Guarani*, o coro de aimorés canta: “[...] impavido guerreiro,/qual jurupari lutou!” (GOMES, 1937, p. 59). Paula Barros utiliza o vocábulo tupi “jurupari” para traduzir o termo “*demone*” em italiano: “[...] l’impavido guerriero,/come un demone pugnò”⁴⁸ (GOMES, 1870, p. 28). No dueto entre os protagonistas da cena 4 do terceiro ato, Peri canta para Cecília: “Anhánga me inspira,/me torna mais forte” (GOMES, 1937, p. 68). O tradutor utiliza o vocábulo tupi “anhánga” para verter o termo “*nume*” em italiano: “Un nume m’ispira/mi rende più forte”⁴⁹ (GOMES, 1870, p. 33). Desde as primeiras traduções para o tupi por José de Anchieta (1595) e Antônio Araújo (1618), os jesuítas optaram por traduzir as entidades cristãs “diabo” e “demônio” pelos termos tupis “jurupari” e “anhánga”, respectivamente.

Desse modo, as versões brasileiras de *O Guarani* e *O Escravo* mobilizam o conhecimento produzido sobre as línguas indígenas, e sobre o tupi, em particular, desde o período colonial até as primeiras décadas do século XX. A etnologia indígena realizada no Brasil desde o final do século XIX até o final dos anos de 1930 por etnólogos europeus, sobretudo alemães, firmara-se em torno de obras fundamentais.⁵⁰ O conjunto da obra de Paula Barros, inclusive suas adaptações operísticas, apropriou-se dessa rica produção etnográfica.

“Ah! Traditor!”: Fine

Por meio da discussão sobre as retrotraduções de C. Paula Barros das óperas indianistas *Il Guarany* (1870) e *Lo Schiavo* (1889), de Carlos Gomes, pretendemos apresentar o conceito de *retrotradução operística*. De modo geral, esse fenômeno tradutório tende a promover adaptações nos libretos, pois, diferentemente do destinatário da tradução operística, o da retrotradução tende, frequentemente,

⁴⁸ [...] O impávido guerreiro/como um demônio lutou (tradução nossa).

⁴⁹ Un nume me inspira/me torna mais forte (tradução nossa).

⁵⁰ Por exemplo: *Leggenda del Jurupary* (1890), colhida por Ermanno Stradelli, *As lendas da criação e da destruição do mundo como fundamentos da religião Apapocíva-Guarani* (1914), de Curt Nimuendaju Unkel, *Do Roraima ao Orinoco* (1916), de Theodor Koch-Grünberg, os trabalhos de Alfred Métraux sobre os tupi-guaranis (da década de 1920) e *Ensaios de Etnologia Brasileira* (1937), de Herbart Baldus.

a estar familiarizado com a narrativa. No entanto, essas adaptações podem ser mais ou menos significativas, a depender das liberdades tomadas pelo tradutor. Como foi mostrado, a retrotradução operística de *Il Barbiere di Siviglia* para o francês introduz mudanças significativas no libreto e na música.

Já as retrotraduções operísticas de Carlos Gomes realizadas por C. Paula Barros são dotadas de baixo grau adaptativo, sobretudo se comparadas com a versão francesa da ópera de Rossini por Castil-Blaze. Ainda assim, o tradutor paraense modifica deliberadamente os libretos italianos em suas versões brasileiras, destinadas a um público perfeitamente familiarizado com as narrativas indianistas das óperas. Assim, a dimensão teatral daquelas óperas, em particular, foi objeto da intervenção de Paula Barros, sobretudo em dois aspectos: a verossimilhança histórica e a aclimação daquelas óperas à temática nacional do indianismo. Esses aspectos receberam atenção especial, posto que intimamente relacionados à brasilidade intrínseca das óperas indianistas de Carlos Gomes.

Conceito programático da segunda fase do modernismo, a brasilidade permite definir o cerne do projeto tradutório de Paula Barros. Embora seja particularmente problemático, já que os libretos italianos abundam em anacronismos e imprecisões, o primeiro aspecto só recebe correções pontuais, algumas das quais justificadas em nota, como ocorre com o hábito de se ajoelhar, inexistente entre os indígenas. Além dessas correções pontuais de anacronismos históricos, a própria retrotradução das óperas para o português permite corrigir seu clima inadequado em língua italiana. Para compensar a problemática verossimilhança histórica daquelas óperas, C. Paula Barros decide exacerbar os vocábulos indígenas já presentes nos libretos italianos de *Il Guarany* e *Lo Schiavo*.

Portanto, a principal estratégia tradutória das versões brasileiras de C. Paula Barros foi constituída pelo acréscimo de vocábulos indígenas. Suas retrotraduções operísticas dos libretos indianistas de *O Guarani* e *O Escravo*, de Carlos Gomes, não estão inteiramente desvinculadas do projeto de criação de um “idioma pátrio”. Pode parecer que esse projeto estivesse alinhado com o projeto linguístico do nacionalismo modernista. Na mesma época em que C. Paula Barros realizava suas retrotraduções, um dos principais formuladores desse projeto,

Mário de Andrade, discutia a necessidade de criação de uma “língua brasileira”, ou uma “língua nacional”. Em cartas trocadas com Manuel Bandeira, define-a como uma língua dotada de inovações fonéticas, lexicais e sintáticas.

Diferentemente do projeto linguístico de Mário de Andrade, o socioleto literário criado nas versões brasileiras de C. Paula Barros das óperas indianistas de Carlos Gomes se reduz à absorção de vocábulos indígenas, em particular de termos tupis. A exploração literária do léxico nacional, em particular de vocábulos indígenas oriundos da língua tupi, já fizera parte do indianismo romântico brasileiro. Por um lado, essas versões mobilizam o conhecimento do poeta e historiador paraense sobre a etnologia indígena produzida no Brasil até o final dos anos de 1930. Por outro lado, a limitação ao uso pontual de vocábulos tupis aproxima o tradutor paraense mais do projeto romântico de abasileiramento do português do que do projeto modernista de criação de uma língua nacional.⁵¹

Referências

ALENCAR, José de. **Il guarany ossia l'indigeno brasiliano**. Traduzione di Giovanni Fico. Milano: Serafino Muggiari e Comp., 1864.

_____. **Il frate avventuriero e la vergine**. Traduzione di Giovanni Fico. Milano: Serafino Muggiari e Comp., 1865.

_____. **O Guarani: romance brasileiro**. Edição crítica por Darcy Damasceno. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, Instituto Nacional do Livro, 1958.

ALMEIDA, Renato. **Carlos Gomes**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1937.

ANDRADE, Mário de. Noturno de Belo Horizonte. In: _____. **Clã do jabuti: uma partitura de palavras**. São Paulo: Annablume, 2006 [1927].

_____. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3 ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972 [1928].

⁵¹ Agradeço as generosas sugestões de Alberto Moniz da Rocha Barros Neto e a leitura impecável de Heloisa Mendes.



_____. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter.** São Paulo: Cia. das Letras, 2016 [1928].

_____. Os compositores e a língua nacional. In: _____. **Aspectos da música brasileira**, 2002 [1938].

BARBOSA, A. Lemos. **Catecismo na língua brasílica do Pe. Antônio Araújo. Edição facsimilar da primeira edição (1618).** Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, 1952.

ARISTÓTELES. **Poética.** Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

ÁVILA, Maria Virgínia Dias de. **Descrição etimológica do léxico indianista em José de Alencar: uma análise lexicográfica direcionada por corpus.** 2018. 256 f. *Tese* (Doutorado em Estudos em Linguística e Linguística Aplicada) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG. 2018.

ÁVILA, Marli Batista. **A obra pedagógica de Heitor Villa-Lobos: uma leitura atual de sua contribuição para a educação musical no Brasil.** 2010. 381 f. *Tese* (Doutorado em Musicologia) – Programa de Pós-Graduação em Artes. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, SP, 2010.

BALDUS, Herbart. **Ensaio de Etnologia Brasileira.** São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1937.

BARROS, Paula. **Muirakitans: poemas do Paraíso Verde.** Ilustrados pelo autor; ex-libris de C. Paula Barros. Rio de Janeiro: Oficinas Graphics do Jornal do Brasil, 1928.

_____. **Calendário: poemas e ilustrações de C. Paula Barros.** Rio de Janeiro: Impr. Nacional, 1930.

_____. **Teatro escolar: 12 peças para o curso primário e secundário.** Rio de Janeiro: Typ. do Jornal do Commercio Rodrigues & C. 1834

_____. **Yaraporanga: poema-romance.** Rio de Janeiro: Record, 1935.

_____. **Laguna:** [a grande epopéia]. Rio de Janeiro: A Noite, 1943.

_____. **A contribuição do índio à civilização.** *IHGB*, Rio de Janeiro, v. 4, 1949, p. 525-550.

_____. **Legendas de glória (poemas patrióticos) – História heróica e sentimental do Brasil**. Rio de Janeiro: A Noite, 1950.

_____. **Maranduba: narrativas de história do Brasil**. 3 ed. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1956 [1945].

_____. **O romance de Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: A Noite, 1950.

BRAGA, Francisco. **Jupira: Melodramma in un atto**. Versão brasileira de Carlos Paula Barros, segundo a tradução para o italiano por Anton Menotti-Buja do original de Luiz Gastão Escragnolle Doria. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1937.

BENTZON, Thérèse. **Les humoristes américains: Mark Twain**. *Revue des deux mondes*, Paris, v. 100, p. 313-335, 1872. v. 1.

CARVALHO, Ítala Gomes Vaz de. **A Vida de Carlos Gomes**. 2 ed. Rio de Janeiro: A Noite, 1937.

CASTAGNA, Paulo. **A Imperial Academia de Música e Ópera Nacional no Brasil no século XIX**. São Paulo: UNESP, 2003.

COELHO, Lauro Machado. **A ópera italiana após 1870**. São Paulo: Perspectiva: 2002.

DUMAS FILHO, ALEXANDRE. Les Danicheff. In: _____. **Théâtre Complet**. Paris: Calmann Lévy, 1895, p. 119-257.

_____. **I Danicheff: Commedia in Quattro Atti**. Milano: Libreria Editrice, 1878.

EVERIST, Mark. Translating Weber's *Euryanthe*: German Romanticism at the Dawn of French Grand Opera. In: MARSCHALL, Gottfried R. (ed.). **La traduction des livrets: aspects théoriques, historiques et pragmatiques**. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2004, p. 269-93.

GOMES, Antonio Carlos. **Il Guarany: opera-ballo in quattro atti**. Testi di Antonio Scalvini e Carlo d'Ormeville. Milano: G. Ricordi & C., 1870.

_____. **Lo Schiavo: dramma lirico in quattro atti**. Testi di Alfredo Taunay e Rodolfo Paravicini. Milano: G. Ricordi & C., 1889.

_____. **O Guarani: ópera baile em quatro atos**. Versão brasileira (adaptação musical) de C. Paula Barros, segundo o original italiano de Antonio Scalvini. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938.

_____. **O Escravo: drama lírico em quatro atos.** Versão brasileira de C. Paula Barros, segundo o original italiano de Rodolfo Paravicini. Rio de Janeiro: Editora Oficial do Ministério da Educação e Saúde, 1939.

GONZAGA, Tomás Antônio. **Marilia di Dirceo: liriche.** Tradotte dal portoghese da Giovenale Vegezzi-Ruscalla. Torino: Stamperia sociale degli artisti, 1844.

JAKOBSON, Roman. On Linguistic Aspects of Translation. In: BROWER, Reuben (ed.). **On Translation.** Cambridge: Harvard University Press, 1959, p. 232-239.

KAINDL, Klaus. **Die Oper als Textgestalt: Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft.** Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1995.

KAISER, Andrea. **Óperas no Brasil. Versões em português.** 1999. 118 f. *Dissertação* (Mestrado em Musicologia) – Programa de Pós-Graduação em Artes. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, SP. 1999.

KHOSRAVANI, Yasaman; DASTJERDI, Hossein Vahid. Back Translation vs. Collaborative Translation: A Comparative Study of Persian Subtitles in English Movies. **Lebende Sprachen**, Berlin, v. 58, n. 2, p. 366-378, 2013.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. **Do Roraima ao Orinoco: observações de uma viagem pelo norte do Brasil e pela Venezuela durante os anos de 1911 a 1913.** São Paulo: UNESP/Instituto Martius Staden, 2006 [1916]. v. 1.

LÉRY, Jean de. **Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil.** Paris: Alphonse Lemerre, 1880 [1558].

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. **A Confederação dos Tamoyos: poema**. Rio de Janeiro: Empr. Typ. Dous de Dezembri de Paula Britto, 1856.

_____. *La confederazione dei Tamoi*, poema portoghese del commendatore De Magalhaens. Traduzione di Riccardo Ceroni. **Rivista Contemporanea**, Torino, v. IX, p. 289-299, 451-463, 631-644, 1857.

_____. **La lega dei Tamoi**. Poema brasiliano di D. J. G. de Magalhaens, prima versione italiana di Riccardo Ceroni corretta, riveduta e preceduta da brevi cenni biografici del traduttore per Edoardo de Bartolomeis. Firenze: Sborgi, 1882.

_____. **La Confederazione dei Tamoi. Poema epico**. Traduzione dal portoghese per Ermanno Stradelli. Editore Vincenzo Porta di Piacenza: Tipografia V. Porta, 1885.

MAMMÌ, Lorenzo. **Carlos Gomes**. São Paulo: Publifolha, 2001.

MORAES, Eduardo Jardim de. **A Brasilidade modernista: sua dimensão filosófica**. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

MARCHIS, Giorgio de. “Infelici tribù” ou “belve feroci”? O indianismo dos italianos. In: NASCIMENTO, Maria de Fátima do; FURTADO, Marlí Tereza; GUIMARÃES, Mayara Ribeiro. **Fluxos e correntes: trânsito e traduções literárias**. Rio de Janeiro: Edições Makunaíma; ABRALIC, 2017, p. 109-132.

NORD, Christiane. **Análise textual em tradução: bases teóricas, métodos e aplicação didática**. Tradução e adaptação de Meta Elisabeth Zipser *et al.* São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.

PIEDADE, Acácio Tadeu de C. **Música Ye’pâ-masa: Por uma Antropologia da Música no Alto Rio Negro**. 1997. 212 f. *Dissertação* (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC. 1997.

ROSSINI, Gioachinno. **Le Barbier de Séville ou La précaution inutile: opéra-comique en quatre actes**. 2 ed. Libreto de Cesare Sterbini. Versão francesa de Castil-Blaze. Paris: Castil-Blaze, 1828. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6119265j.texteImage>. Acesso em: 12 set. 2019.

SILVA, Olga Sofia Freitas. **Il Guarany de Antônio Carlos Gomes: a história de uma ópera nacional**. 2011. 188 f. *Dissertação* (Mestrado em Música) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, Paraná, PR. 2011.

SILVA, Lutero Rodrigues da. **Carlos Gomes, um tema em questão: a ótica modernista e a visão de Mário de Andrade**. 2009. 388 f. *Tese* (Doutorado em Musicologia) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, SP. 2009.

SOUTHEY, Robert. **History of Brazil**. London: Longman, Hurst, Rees and Orme, 1810.

_____. **História do Brazil**. Trad. Luiz Joaquim de Oliveira e Castro. Rio de Janeiro: Garnier, 1862.

STRADELLI, Ermanno. **Leggenda del Jurupary**. Roma: Società Geografica Italiana Editore, 1890.

_____. **Duas lendas amazônicas**. Piacenza: Porta, 1900.

TAUNAY, Alfredo. Irecê a Guaná. In: _____. **Histórias Brasileiras**. Rio de Janeiro: Garnier, 1874, p. 8-62.

_____. **La Retraite de Laguna: récit de la guerre du Paraguay, 1864-1870**. Paris: Phébus, 1995.

_____. **Memórias**. São Paulo: Melhoramentos, s.d.

_____. **Dois artistas máximos: José Maurício e Carlos Gomes**. São Paulo. Melhoramentos, 1930.

TWAIN, Mark. **The Jumping Frog**: in english, then in French, then clawed back into a civilized language once more by patient, unremunerated toil, by Mark Twain. New York: Harper & Brothers, 1903.

UNKEL, Curt Nimuendajú. **As lendas da criação e da destruição do mundo como fundamentos da religião Apapocúva-Guarani**. Trad. Charlotte Emmerich e Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: Editora Hucitec, 1987 [1914].

VILLA-LOBOS, Heitor. **Heranças da nossa raça: marcha-canção**. Rio de Janeiro: Departamento de Educação do Districto Federal, 1930.

_____. **VILLA-LOBOS, SUA OBRA**. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2009. Disponível em: <http://www.museuvillalobos.org.br/bancodad/index.htm>. Acesso em: 15 maio 2019.

XENOFONTE. **A retirada dos dez mil**. Trad. Aquilino Ribeiro. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014.

WHARTON, Edith. **The Age of Innocence**. Oxford: Oxford University Press, 2006.

_____. **A época da inocência**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Cia. das Letras, 2013.

Resumo

Neste artigo, tratamos de um fenômeno específico no campo da tradução de óperas voltada para o palco, a que denominamos de *retrotradução operística*. Analisamos, em particular, as retrotraduções operísticas para a língua portuguesa, realizadas pelo poeta e historiador paraense C. Paula Barros, dos libretos indianistas *O Guarani* (1937) e *O Escravo* (1939), de Carlos Gomes. Pretendemos evidenciar sua principal estratégia tradutória que, orientada pelo conceito programático da fase nacionalista do modernismo – o de “*brasilidade*” –, é constituída pelo uso de vocábulos indígenas com vistas a compensar a problemática verossimilhança histórica dessas óperas.

Palavras-Chave: Retrotradução operística; C. Paula Barros; Carlos Gomes; *O Guarani*; *O Escravo*; Ópera indianista.

Abstract

In this paper, we address a specific issue in the field of stage-oriented opera translation, here referred to as *opera back-translation*. We analyze specifically the opera back-translations into Portuguese (by the poet and historian C. Paula Barros) of the Indianist librettos *Il Guarany* (1937) and *Lo Schiavo* (1939), by Carlos

Gomes. We intend to point out that his main translation strategy, oriented by the programmatic concept of modernism's nationalist phase – the concept of “Brazilianness” –, is based on the use of indigenous words in order to make up for the problematic historical verisimilitude of these operas.

Keywords: Opera back-translation; C. Paula Barros; Carlos Gomes; *Il Guarany*; *Lo Schiavo*; Indianist opera.