



Christiano Marques Ferreira

Porgy and Bess:
tradução e comentário

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras.

Orientador: Paulo Fernando Henriques Britto

Rio de Janeiro
Abril de 2022



Christiano Marques Ferreira

**Porgy and Bess: tradução e
comentário**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinalada:

Prof. Paulo Fernando Henriques Britto

Orientador

Departamento de Letras — PUC-Rio

Profa. Rosana Kohl Bines

Departamento de Letras — PUC-Rio

Profa. Marcia do Amaral Peixoto Martins

Departamento de Letras — PUC-Rio

Profa. Mary Carolyn McDavit

UNIRIO

Prof. Luiz Eduardo Castelões Pereira da Silva

UFJF

Rio de Janeiro, 25 de abril de 2022

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Christiano Marques Ferreira

Graduou-se em Psicologia pela PUC-Rio (2002). Mestre em Literatura Portuguesa (2004) pela PUC-Rio. É psicanalista e músico.

Ficha Catalográfica

Ferreira, Christiano Marques

Porgy and Bess : tradução e comentário / Christiano Marques Ferreira ; orientador: Paulo Fernando Henriques Britto. – 2022.
301 f. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2022.
Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Tradução vocal. 3. Ópera. 4. Libreto. 5. George Gershwin. 6. Porgy and Bess. I. Britto, Paulo Fernando Henriques. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Agradecimentos

Ao Paulo Henriques Britto, por todas as nossas conversas, por tudo o que aprendi com seu convívio, pelo privilégio de ser seu orientando. Graças a seu trabalho, a palavra orientação hoje possuiu um outro sentido, muito mais precioso.

Ao amigo Alexandre Brasil, por ser o primeiro a me incentivar a cursar o doutorado, pelas conversas que tivemos sobre a pesquisa e pela amizade profunda.

Ao José Miguel Brasil, pela revisão geral das transcrições e por toda a sua paciência e atenção.

Ao Rodrigo Santana, do departamento de Letras, pela presença, profissionalismo e acolhimento fundamentais, mesmo em tempos de pandemia.

A todos os professores do programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade que colaboram para que minha pesquisa tomasse forma, em especial, à professora Rosana Kohl Bines e ao professor Júlio Cesar Valladão Diniz.

A Mary Vanise, por sua escuta atenta e por todas as elaborações que fizemos juntos no últimos anos.

A Laura Nielsen, por todo seu amor.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento - 001.

Resumo

Ferreira, Christiano Marques; Britto, Paulo Fernando Henriques. **Porgy and Bess: tradução e comentário.** Rio de Janeiro, 2022. 301p. Tese de Doutorado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta tese é um trabalho teórico-prático sobre a tradução vocal para o português dos números musicais da ópera *Porgy and Bess*, de George Gershwin, sobre libreto de DuBose Heyward e letras de DuBose e Ira Gershwin. Aqui a tradução vocal é entendida como aquela destinada ao canto. Portanto, as traduções estão organizadas e editadas em partituras de redução da ópera, isto é, vocal(ais) e piano. Somam-se a esse núcleo da tese dois capítulos. Um teórico, em que são discutidas as principais tendências do recente campo de estudos sobre a tradução de ópera, e outro de comentários sobre a tradução realizada.

Palavras-chave

Tradução vocal; ópera; libreto; George Gershwin; Porgy and Bess.

Abstract

Ferreira, Christiano Marques; Britto, Paulo Fernando Henriques (Advisor). **Porgy and Bess: translation and commentary**. Rio de Janeiro, 2022. 301p. Tese de Doutorado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This thesis is a theoretical-practical work on the vocal translation into Portuguese of the musical numbers from George Gershwin's opera *Porgy and Bess*, with libretto by DuBose Heyward and lyrics by DuBose and Ira Gershwin. Here vocal translation is understood as that intended for singing. Therefore, the translations are arranged and edited into reduction scores of the opera, that is, vocal(s) and piano. Added to this core of the thesis are two chapters. One is theoretical, in which the main trends of the recent field of studies on opera translation are discussed, and the other is a commentary on the translation performed.

Keywords

Vocal translation; opera; libretto; George Gershwin; Porgy and Bess.

Sumário

1. Introdução	09
2. Teorias da tradução de ópera	19
3. Tradução de <i>Porgy and Bess</i>	52
4. Comentários	251
5. Conclusão	290
6. Referências bibliográficas	295

Sempre aspirar à condição da música.
Não só na arte: em tudo, nas pequenas
coisas que não são pequenas, em tudo
que fazemos sem pensar, ou que ao menos
devíamos jamais fazer senão
com a cabeça em outro lugar. Lugar
nenhum é bom pra se ficar, é bom
senão pra passar, passar como passa
nota após nota formando uma linha
que não se nota senão como um todo
que se ouve passar, tal como um dia
passa sem dar a impressão que de novo
um dia deu lugar a outro, e sim
que apenas continua a melodia.

Paulo Henriques Britto

1. Introdução

Antes de iniciar a descrição do trabalho realizado nesta tese, gostaria de proceder a uma autoapresentação – ou, nos termos freudianos, a uma *Selbstdarstellung* –, restrita ao meu percurso acadêmico durante o doutorado. Tentarei ser o mais sucinto possível.

Minha pesquisa acadêmica começou motivada por uma indagação a respeito das interações palavra-música no contexto da ação dramática operística. Tal tema, por si só gigantesco, foi aos poucos sofrendo aqueles cortes naturais – e mais que bem-vindos – por que todo trabalho de investigação que ainda se encontra em seu estágio embrionário, leia-se, em forma de projeto, inevitavelmente passa quando se abre ao diálogo, à convivência com pares que contribuem com visadas teóricas as mais diversas, sejam eles professores ou alunos, e, principalmente, no momento em que se estabelece uma relação – que, nesse caso, não é outra senão uma relação transferencial – entre orientador e orientando. Essas transformações não foram poucas nem irrelevantes.

Meus primeiros objetos foram – no plural, como se pode notar – as óperas de contos de fada (*Märchenopern*) de Carl Orff: *Der Mond* (1939) e *Die Kluge* (1943). Ambas as óperas, que costumam ser realizadas numa mesma performance, baseiam-se em contos dos irmãos Grimm. Àquela altura, estava estimulado a investigar a típica interação palavra-música de Orff que se caracteriza pelo uso de células rítmicas em *ostinato* aplicadas às inflexões vocais, cujo resultado é um estilo declamatório muito característico (também presente em passagens de *Carmina Burana*), que alguns *scholars* acreditam ter sido apropriado e desenvolvido pelo compositor alemão a partir de um procedimento musical divisado por Stravinsky na obra *Les noces* (1923). Interessava-me, igualmente, pelos libretos das óperas e por aquilo que entendia como uma sobrevivência do registro oral das histórias – o que chamamos de marcas de oralidade – na passagem para sua realização vocal nas óperas. Esbarrei num problema político cujas consequências na fortuna crítica e acadêmica sequer podia imaginar: por ter sido associado ao nazismo – justa ou injustamente, não há lugar aqui para debater a questão – Orff é um assunto proscrito nos meios acadêmicos internacionais. Apenas a sua pedagogia musical – *Schulwerk*, que não possuía relevância direta

para o que pretendia estudar, embora haja paralelos entre ela e sua obra dramática – era assunto de *papers* etc. Por essa mesma razão, era quase impossível encontrar até mesmo os escritos de Orff acerca de suas obras, editados pelo instituto que hoje leva seu nome.

Esse, portanto, foi o primeiro grande corte: a mudança de objeto de pesquisa. Estava no primeiro período do doutorado, ocasião em que cursei três disciplinas oferecidas pelo meu programa. Uma delas, “Línguas do começo, espaços de jogo: experimentos artísticos a partir da infância”, ministrada pela Prof^a Dra. Rosana Kohl Bines, por um caminho que ainda hoje não compreendo completamente, mas cuja origem me parece ser a da associação livre, forneceu-me material para que eu chegasse até o *Wozzeck*, de Alban Berg, obra que já conhecia e estimava. À época, notei esse deslizamento pela associação livre e escrevi em meu trabalho de conclusão de sua disciplina: “meu objeto de pesquisa foi modificado pela ação propositiva de seu curso e, conseqüentemente, este trabalho é também um *começo*”. O outro começo a que me referi no trabalho foi o do atonalismo livre – sendo *Wozzeck* a primeira ópera do gênero. Até então, não estava claro para mim que se tratava de uma tese sobre e a partir de uma tradução.

Em seguida, enveredei pela pesquisa acerca do contexto da ópera de Berg, qual seja, a modernidade vienense. Espantei-me sobremaneira com o que encontrei: num curto período de tempo, e numa mesma cidade, surgiram a psicanálise de Sigmund Freud, a arte moderna da Secessão, capitaneada por Gustav Klimt, a confraria literária *Jung-Wien* (Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, Peter Altenberg, entre outros), o sionismo de Theodor Herzl, o austrofascismo, o protonazismo (Karl Luger e Georg von Schönerer), a Segunda Escola de Viena – Schoenberg, Berg e Webern –, enfim, tudo aquilo que contribuiu para transformar a cidade em um “laboratório para o fim do mundo”, nas palavras do crítico e satirista vienense Karl Kraus. Informado por Theodor Adorno, uma referência que já me acompanha há pelo menos duas décadas, procurei levar certos procedimentos técnicos do terreno da música para a investigação teórica no campo das letras. Dessa maneira, identifiquei e nomeei alguns complexos temáticos que atravessavam obras literárias, musicais e científicas contemporâneas de Berg. Agrupei tais temas em torno dos seguintes eixos principais: degeneração, decadência, sexualidade, crime, feminino,

judaísmo, linguagem, loucura, suicídio e modernidade. Como fui percebendo aos poucos, tais complexos temáticos, desenvolvidos sob a forma da variação, da justaposição e do agrupamento de vozes, muitas vezes interpenetravam-se – o motivo da sexualidade interseccionava-se com o do feminino, com o do crime, e assim por diante. Comecei a pensar em cada *Leitmotiv* como se fosse um tema musical tratado sob a forma da variação: as variações do tema do judaísmo eram o anti-semitismo, a emancipação ou assimilação, a conversão ao catolicismo, o sionismo, entre outros. As variações sobre o tema do feminino resultavam na *femme fatale*, na histérica, na sexualidade feminina, na misoginia, no feminismo, no culto à beleza feminina, e assim por diante. O tema da loucura interpenetrava-se com o do crime e com o do feminino – o que se podia facilmente verificar em obras como *Assassino, esperança das mulheres* (*Mörder, Hoffnung der Frauen*), de Kokoschka, encenada na marcante *Kunstschau* de 1908, considerada a primeira peça de teatro expressionista. Essa mesma variação, obviamente sob outro tratamento estético, aparecia n’*O homem sem qualidades*, de Robert Musil, na pele do personagem Moosbrugger, o frio psicopata feminicida. Finalmente, *Wozzeck* era um exemplar dessa mesma condensação de temas – loucura, assassinato de mulheres, suicídio.

Como é fácil de se notar, a tradução enquanto motivo condutor da tese ainda estava muito distante no horizonte da pesquisa, embora eu tenha chegado a traduzir uma porção considerável do primeiro ato da ópera de Berg. Foram necessários muitos cortes, que aconteciam geralmente após uma reunião com meu orientador, para que forma e conteúdo da tese pudessem aos poucos ganhar contornos mais definidos. Isto não quer dizer, necessariamente, que a ação de delimitar o objeto de pesquisa tenha se dado de forma cumulativa: várias fases do trabalho foram marcadas por aquele tipo de evento que Kant nomeou de salto epistemológico.

Quando me dei conta, e essa é a parte notadamente testemunhal da autoapresentação, havia feito o caminho de retorno à minha práxis psicanalítica – a qual, a bem da verdade, nunca abandonei, se não na poltrona, ao menos deitado no divã. Havia fechado o consultório no início de 2017; e, como alternativa profissional, além de meu trabalho como músico, planejei um retorno à academia – um doutorado. Ironicamente, foi o estudo acerca de Viena que me reconduziu a

Freud e, por conseguinte, à poltrona de psicanalista. Logo após ter iniciado o movimento de reabrir o consultório, por volta do final de 2019, surgiu aquele evento que até hoje ainda não chegou ao fim: a pandemia (lembro-me que estava trabalhando na montagem brasileira do musical *Lazarus*, de David Bowie, dirigido por Felipe Hirsch, quando nos chegou a notícia de que não apenas a apresentação daquela noite estava cancelada, como também os últimos finais de semana da temporada. Corri para o teatro para buscar meus instrumentos – contrabaixo acústico, baixo elétrico, sintetizador e guitarra. O piano de cauda, graças a Deus, era alugado). Naquele período, meados de março de 2020, concomitantemente ao musical, preparava o texto de qualificação do doutorado.

Foi apenas após a qualificação que a tradução pôde se conformar como tema principal da tese. Com essa transformação veio outra importantíssima mudança: larguei *Wozzeck* para trás – na verdade, lhe dei outro destino – e tomei por objeto a ópera *Porgy and Bess*, de George Gershwin. Os motivos são vários, não apenas de ordem subjetiva, mas também dificuldades tradutórias e técnicas. Por exemplo, há problemas na redução de *Wozzeck* – ela é praticamente inexequível. Alguns dos recursos utilizados por Berg na orquestração da ópera (as conduções em *Hauptstimme* e *Nebenstimme*, por exemplo), bem como a complexidade que lhe é inerente, não foram bem transpostas para a redução (realizada por um aluno de Berg), o que acarretou numa partitura extremamente difícil de ser executada, mesmo para um pianista de nível excelente, que certamente não é o meu caso. Estava, desse modo, diante de um material que não apenas eu não conseguia tocar ao piano, como tampouco podia transcrevê-lo sem que enormes dificuldades se intrometessem no caminho, a começar pelas limitações técnicas dos programas (*softwares*) de partitura – uma senda à parte, da qual pretendo poupar o leitor dos detalhes. Além disso, entendi que não poderia realizar uma tradução minimamente decente, sem que ficassem claras certas relações texto-música da obra, coisa que a redução não deixava transparecer, pois como afirmam duas grandes referências para este trabalho, Ronnie Apter e Mark Herman:

The theory behind opera translation is easily stated: translate the libretto so as to preserve the drama, poetry, and music of the original. But all three depend on the complex interplay of words

and notes. The words are part of the music; the drama results from them both. If a translator mistakenly tries to sacrifice the words to the music or the music to the words, the result will be the sort of disaster all too commonly heard in contemporary opera houses¹.

Restava-me, pois, trabalhar a partir da grade completa da ópera e, conseqüentemente, abandonar a transcrição – a não ser que eu estivesse disposto a copiar mais de seiscentas páginas de letras e notas miúdas em que não se poderia enxergar com nitidez a tradução efetivada (não é demais lembrar que nunca há traduções vocais em grades completas, até mesmo pelo espaço e pela função que ocupam; o lugar das traduções são os *vocal scores*, isto é, as reduções). Afora esses detalhes técnicos, que de uma outra maneira também tive que enfrentar durante a transcrição da redução de *Porgy and Bess*, a composição de Berg, até onde pude compreendê-la, era muito mais complexa do que eu imaginava. Por exemplo, as agógicas de expressão eram numerosas e nem todas possuíam equivalentes de uso reconhecido em outras línguas – apenas na primeira cena da ópera há mais de uma centena delas – ou seja, precisava traduzi-las para o português ou para o italiano (língua quase universal da música, cuja terminologia musical é bem aceita e compreendida entre nós). Cheguei a cogitar produzir um capítulo da tese inteiramente dedicado a elas – um glossário das agógicas berguianas – e de fato cheguei a começá-lo. Estudei a história do desenvolvimento das agógicas na música austro-alemã, desde pelo menos Beethoven (se em Mahler elas já são abundantes, Berg leva o processo às raias da obsessão), e consultei todo o material de apoio que pude encontrar. Em resumo, seria bastante plausível escrever uma tese apenas sobre o uso e a tradução das agógicas de *Wozzeck*. Outro problema, também relacionado à complexidade da partitura, é o que a fortuna crítica denomina *hidden programs*. Mais um ponto que me vedou o acesso ao segredo de certas interações músico-verbais, entre outras tantas características da obra. A contenda acerca da música absoluta *versus* música programática é um tema muito caro à Segunda Escola de Viena, embora não haja espaço aqui para debatê-lo. Entretanto, hoje se sabe que a música de Berg continha diversos

¹ “Opera translation”. In.: M. L. Larson, ed., *Translation: Theory and Practice. Tension and Interdependence*. American Translators Association Scholarly Monograph Series 5. New York: State University of New York at Binghamton, 1991.

programas escondidos – aqueles mais conhecidos vão desde as letras de seu nome, de sua mulher, de sua amante, de Schoenberg, entre outros, que aparecem em frases musicais suas (Alban Berg, por exemplo, resulta em ABABEG, ou Lá, Si bemol, Lá, Si bemol, Mi, Sol) até palavras que estão relacionadas a acordes – o famoso dó maior que surge em *Wozzeck* toda vez que a palavra dinheiro é mencionada – passando pela sua obsessão pelo número 23. Enfim, múltiplas relações que fazem a alegria dos *scholars* que, anos após ano, seguem encontrando novos *hidden programs*, num processo que parece infinito.

Quando consegui finalmente delimitar o escopo do trabalho – uma tradução vocal de uma ópera como núcleo da tese, mais um capítulo teórico acerca do estado da arte da teoria da tradução operística e uma seção de comentários sobre a tradução efetivada –, outro corte foi produzido. *Wozzeck* não cabia mais, tampouco quaisquer questões relacionadas ao contexto de uma obra. Foi nessa hora que, após longa meditação e uma reunião com meu orientador, a tradução de *Porgy and Bess* consumou-se como o objeto de pesquisa.

O produto dessa longa série de cortes, mudanças de objeto e reorientações de percurso é um trabalho teórico-prático sobre a tradução vocal dos números musicais de *Porgy and Bess*. Por tradução vocal entendo aquela destinada a ser executada vocalmente, concebida, enfim, para ser cantada. Esta difere sobremaneira da tradução de um libreto de ópera, pelo fato de ter como ponto de partida a composição musical, o texto inflexionado pela melodia vocal, respeitando-se, por princípio, a partitura original o mais fidedignamente possível. A presente tradução, portanto, foi realizada na partitura, a exemplo de outros similares – o original em inglês na linha superior, a tradução na linha inferior. Isto não apenas facilita o trabalho de comparação entre o original e a tradução, como também permite ao leitor experimentar com a própria voz as soluções da tradução, seus erros e acertos.

A fonte desta tradução é a edição publicada em 1935, em Nova Iorque, pela Gershwins Publishing Corporation e distribuída com exclusividade pela Chapell & Co. Incorporation. Trata-se de uma redução da ópera, ou seja, de uma partitura vocal com acompanhamento de piano. O autor da redução não é mencionado nos créditos. Na capa há os seguintes créditos dignos de nota: *The Theatre Guild presents: Porgy and Bess. Music by George Gershwin. Libretto by*

Du Bose Heyward. Lyrics by Du Bose Heyward and Ira Gershwin. A primeira informação dá conta de que a versão que o leitor tem em mão é a mesma que foi apresentada por ocasião da temporada da Broadway, no Alvin Theatre, iniciada a 10 de outubro de 1935, portanto, uma encomenda da companhia do Theatre Guild, sediada em Nova Iorque, dirigida e produzida por Rouben Mamoulian. A estreia mundial da ópera havia ocorrido um mês antes, em setembro, no Colonial Theatre, Boston (versão que sofreu cortes para a estreia da Broadway). A segunda informação é incontestável – música de George Gershwin. Nos créditos do libreto há uma imprecisão – na verdade, uma omissão – típica da mentalidade da época: não é creditada a participação de Dorothy Heyward como coautora do libreto. De fato, Dorothy, esposa de DuBose, havia preparado, juntamente com ele, a adaptação do romance *Porgy* (1925), de DuBose, para o teatro – outra encomenda do Theatre Guild, estreada em 1927, na Broadway. Essa adaptação para o teatro serviu de base para a confecção do libreto de *Porgy and Bess*, tal como aparece na sinopse da ópera, em página não numerada, posterior ao índice de cenas e anterior à introdução musical: *Story of Porgy and Bess, founded on the play Porgy, by DuBose and Dorothy Heyward.* A autoria das letras das canções é assinada conjuntamente por DuBose e Ira Gershwin, numa parceria bastante bem documentada no livro de Phillip Furia, *Ira Gershwin: The art of the lyricist*. O texto fonte, portanto, é a versão que, salvo algumas alterações de palavras, é até hoje utilizada para montagens da ópera em teatros mundo afora. Essas alterações são de modo a apagar a presença de certos termos que hoje não são mais bem-vindos sem que uma crítica apropriada lhes seja feita, algo que não se pode realizar no exato momento em que um espetáculo está sendo executado (a não ser que estivéssemos no terreno do teatro épico brechtiano, quer dizer, que se pudesse interromper a cena, quebrar a quarta parede e, em seguida, iniciar uma explicação ou discussão sobre o uso daquele termo no seu contexto original e de todas as suas implicações éticas etc). *Nigger* é um desses exemplos: esse termo costuma ser substituído em montagens da ópera, de acordo com cada cena (na canção “I got plenty o’ nuttin’”, a frase *I tells you dat nigger’s happy now* é substituída por *I tells you dat cripple’s happy now*). A opção adotada neste trabalho foi marcar as frases alteradas (colocá-las em parênteses abaixo da letra original), quando estas

serviram de fonte para a tradução. De modo geral, essas ocorrências não são numericamente importantes, apenas casos isolados.

Ainda no terreno das letras, as transcrições dos números musicais seguem estritamente a ortografia e os sinais originais; nesse sentido, além de não fazer nenhuma modificação, atualização ou omissão, procurei reproduzir tais sinais e alterações na grafia das palavras em português, quando julguei apropriadas. Por exemplo: sempre que DuBose e Ira querem indicar que uma sílaba ou letra no começo, meio ou fim de uma palavra foi suprimida – uma forma de marcação oral, se poderia dizer, reminescente de um sotaque sulista já bastante facilitado para a compreensão do público, se comparado ao romance *Porgy* –, é colocada uma apóstrofe em seu lugar (*nuttin'* e *an'*, em final de palavra; *'fore* e *'cause*, no começo; *clo'es* e *t'ing* no meio; em português, 'bora, 'stá, mi'a etc).

Além da sinopse da ópera, que na verdade é um resumo detalhado cena a cena, traduzi apenas os números musicais da ópera que constam em seu índice, que resultaram em aproximadamente 190 páginas copiadas de sua redução – o acompanhamento de piano, mais a linha vocal original e a tradução abaixo dela. Traduzi também tudo o que encontrei na partitura e que merecesse ser traduzido; por exemplo, as indicações de cena do libreto, as rubricas. A tradução – portanto, a seção prática – é o núcleo duro da tese e ocupa a maior parte do trabalho. Na verdade, fiz uma pequena alteração – uma troca: no lugar de “Oh, Doctor Jesus” (uma canção com bastantes recitativos, quase todos em *colla parte*, cheia de conformações músico-verbais semelhantes a outros números, como “Gone, gone, gone”), coloquei “A woman is a sometime thing” (um número bem mais interessante do ponto de vista da tradução que, por algum motivo, não consta do índice).

Antes da seção prática, escrevi um capítulo teórico sobre o estado da arte dos estudos de tradução de ópera. Por se tratar de um campo relativamente novo dentro dos estudos tradutórios, além de suas balizas teóricas ainda estarem em disputa, não há uma vasta bibliografia sobre o assunto. Coligi tudo o que pude encontrar a respeito, incluindo as publicações mais recentes acerca do tema. Nessa seção, procurei me deter mais pormenorizadamente sobre autores que pretendem fornecer as bases conceituais de uma teoria geral da tradução de ópera. São eles Dinda Gorfée e Klaus Kaindl, ambos hoje em atividade. Embora se ditem como

antagonistas nessa disputa teórica, sua visada possui uma origem comum – a *Gesamtkunstwerk* wagneriana, o que está muito distante da abordagem que realizei durante a tradução de *Porgy e Bess*. Entretanto, por serem os mais importantes e influentes representantes do campo, eles não poderiam ficar ausentes do debate. A bem da verdade, ainda que não partilhe de alguns de seus pressupostos-chave, me vali de muitos de seus constructos, mesmo que tenha sido para lhes fazer críticas. Essa espécie de dialética negativa, como a que propõe Adorno em outro contexto muito mais grave, foi capaz de me fornecer um ferramental teórico que hoje reputo indispensável a minha tarefa de tradutor.

O capítulo que se segue à tradução propriamente dita é uma seção de comentários. Nessa porção da tese, apoiei-me em outros autores que contribuíram com o debate, entre os quais aquele que, acredito, o reinaugura na modernidade: o poeta W. H. Auden. Nesse ponto em particular, me distanciei de todas as referências – nenhum dos autores que li para esse trabalho menciona as contribuições teóricas de Auden ao campo da tradução de ópera; quando muito, citam trechos de suas traduções para exemplificar questões técnicas. Essa estranha omissão me pareceu estar relacionada a um certo pensamento acadêmico que compreende que atores estranhos a seu meio não possuem a consistência necessária para que sejam tomados como referência teórica. E, analisados sob essa ótica, de fato não possuem. Por outro lado, há uma certa liberdade de pensamento num autor como Auden muito bem-vinda a um terreno ainda não completamente dominado, como os estudos de tradução de ópera. Ainda nessa seção, os comentários dão conta da metodologia que utilizei no trabalho, além de pormenores específicos à tradução vocal – os *constraints*, como se costuma dizer em tradução. Esses *constraints* são de natureza vária – silabação, prosódia musical fixa, rima, cantabilidade etc. Ainda que essa divisão seja apenas esquemática, em realidade há interseções entre os *constraints* pela simples interação músico-verbal – o que, em grau menos acentuado, também acontece em poesia –, procurei tratar cada um deles a partir de exemplos criteriosamente colhidos, sejam eles sucessos, impasses, ou insucessos da tradução.

Em nenhum momento dessa tese pretendi desenvolver uma teoria geral sobre a tradução de ópera que pudesse ser aplicada a todos os casos: de obras barrocas a contemporâneas, do alemão para o português ou do italiano para o

inglês, enfim, para a toda a rica variedade de idiomas e estilos de canto presentes no universo operístico. Todavia, há certas balizas que, como os *constraints*, orientam e determinam a tarefa do tradutor. Espero ter dado conta de transmitir e problematizar grande parte delas nos capítulos teórico e de comentários. E mais que isso, desejo que todo o esforço que empreendi na tradução, apesar das inevitáveis perdas, tenha logrado reproduzir em nossa língua algumas das belezas do original. Pois, como diz Auden: “So far as an original librettist is concerned, all that matters is that his verses should inspire the composer to write beautiful music, but the translator is in a different position. The music is already there, and it is his duty to make his verses as worthy of it as he can.”

2. Teorias da tradução de ópera

O propósito deste capítulo é traçar um panorama do estado da arte dos estudos sobre a tradução de ópera. A primeira dificuldade que se impõe no caminho dessa empreitada é encontrar a definição exata do seu objeto. Esse problema possui algumas camadas. Em primeiro lugar, de que tradução se trata: do libreto, de legendas, da linha vocal, quer dizer, do canto propriamente dito? Em segundo lugar, essas traduções, sejam elas quais forem, são orientadas por alguma teoria ou são empreitadas realizadas de modo prático e, portanto, qualquer análise que lhes sobrevenha é sempre externa ou posterior? Esta última pergunta, na verdade, surge de uma indagação que lhe é anterior: há regras gerais desse campo – tradução de ópera – que são ou foram adotadas aqui e ali, ou tudo o que se pôde conceber sobre essa matéria resultou de variados estudos de caso sobre traduções específicas? Há como separar teoria e prática quando se trata de um trabalho como a tradução? E mais, se a tradução de ópera existe realmente definida como um campo de estudos, onde ela se situa academicamente? Nos estudos literários, nos estudos dramáticos, musicais? Por último, há o grande problema que é o pano de fundo de todo esse cenário: se é difícil definir o que seja tradução de ópera, seria preciso, antes de mais nada, definir o que se entende por ópera? Seria a partir de um entendimento, ainda que precário e incompleto, sobre a natureza mesma do objeto – a ópera –, que qualquer operação teórica poderia seguir adiante com o que lhe é, ao que parece, posterior, uma tarefa realizada noutro tempo e espaço que o de seu original e por outra (ou outras) mãos que não a de seus autores, ou seja, a tradução? É de se imaginar que aí reside um perigo imenso, ou vários. Com destaque para aquele sobre o qual se funda a ópera – *prima la musica e poi la parola*, ou o contrário? Essa é ainda a grande discussão? Marta Mateo, em seu artigo de 2014, “Multilingualism in opera production, reception and translation”, cita uma passagem de Corse (1987) que sintetiza o problema: “the debate over whether the text or the music is most important, whether music serves or is served by language, has been a problem since the inception of opera as a self-conscious

entity.¹” Enfim, esse cisma histórico tem implicações na tradução de ópera? Como o debate acadêmico atualmente lida com essa questão?

Para que a sucessão de perguntas não se transforme numa melodia fastidiosa, é o momento de acenar com algumas proposições gerais. Não se pretende aqui chegar a uma concepção fechada sobre a natureza da ópera, mas, no lugar disso, traçar em perspectiva certas ideias que atravessam a discussão acadêmica sobre o tema e suas consequências para o trabalho tradutório. Isto quer dizer que toda e qualquer discussão que aqui se faça sobre a ópera, sua especificidade, sua natureza etc, estará doravante condicionada às suas implicações na teorização sobre sua tradução. Portanto, não interessa analisar se palavra ou música têm mais direito nesse caso, coisa que muito bem realizaram, de forma artística, Antonio Salieri e Richard Strauss em suas óperas *Prima la musica e poi le parole* e *Capriccio*, respectivamente. Esse debate está aberto e será sempre reeditado a cada ópera que for composta, e cada uma dessas obras irá responder a essa questão pela insistência, quase absurda, uns diriam, de cantar em vez de falar sobre isso. Portanto, ainda que este não seja o lugar de cantar sobre o tema, é hora de escrever sobre os trabalhos que abriram caminho para que esta discussão seja ouvida.

No artigo de Mateo citado acima, a autora sustenta a ideia de que o multilinguismo é parte inextricável da própria história da ópera. Desde sua concepção na Itália, até sua chegada em outros países europeus, principalmente a partir do século XVIII, o multilinguismo esteve presente em diversos níveis: textos dramáticos e literários originalmente escritos em outras línguas serviram de fonte para os libretos (o caso das peças de Shakespeare para as óperas de Verdi, por exemplo); óperas foram vertidas em mais de uma língua; produções reuniram trabalhadores de diversas partes da Europa (o que muitas vezes acarretava haver mais de uma língua cantada durante a performance); libretos foram traduzidos para que a plateia pudesse acompanhar uma produção em língua estrangeira etc:

Moreover, in the history of opera, it is not unusual for a work to have been composed in one language but to have achieved success in a different one, chosen by the composer to make the

¹ “Multilingualism in opera production, reception and translation”. In. *Linguistica Antverpiensia, New Series. Themes in Translation Studies*, 13.

piece known to audiences other than that of its first night, and which may then become the opera's usual language on stages throughout the world. Thus, Verdi's *Don Carlo* was set to a French libretto for its first night in Paris, in 1867; however, after the initial fiasco of this original version, it was the revised Italian version first performed at Milan's La Scala in 1884 that became the most commonly produced one. Wagner's *The Mastersingers of Nuremberg* had a successful first night in German in Munich, in 1868. It was immediately performed in opera houses all over Europe, either in the original language or in English (in London), Hungarian (in Budapest), French (in Brussels) and Italian (in Milan, but also in Madrid, where Italianism was still strong in 1897 and where Wagner's opera was not performed in its original language until 1926). Many pieces of musical drama therefore not only travelled *before* their actual genesis as operas, but often soon afterwards. Thus, the coexistence of different languages also marks the general reception of one and the same opera².

A primeira proposição geral, por conseguinte, é que a tradução não é algo estranho ao universo da ópera. Isto por si só, se ainda não é grande coisa, é já um primeiro remédio que pode ser administrado contra o preconceito, ao mesmo tempo esnobe e ignorante, de que não se pode, ou não se deve, traduzir óperas e, claro, de que toda a discussão sobre o assunto está fundamentada em um erro de princípio. É no trânsito entre-línguas que a linguagem operística, com toda a sua singularidade, se fez conhecida para além de seu local de nascimento. Nesse sentido, o multilinguismo e a tradução têm papel importante na circulação e recepção das obras entre o público geral, assim como entre os músicos profissionais:

The written versions of opera texts are generally presented in more than one language simultaneously. Vocal scores, particularly if the source language is not a Western European one, are often bilingual (the two languages appearing, one above the other, along with the music stave); they commonly include the original language of the libretto and that of the publishing house's country: for example, Edition Peters usually includes a German or an English target version, Casa Ricordi an Italian one, and Kalmus Music Publishers provide an English translation. In the past, dual-language librettos – which would be purchased before, and read during, the performance – became the standard editions, when noted singers started to travel around with original-language productions³.

²Mateo, M. Op.cit. p.333.

³ Idem. p. 346.

A segunda proposição, na verdade uma consequência da primeira, é a seguinte: a tradução não apenas faz parte do universo da ópera como esta, em realidade, depende daquela para que possa circular fora de seu local de origem; e, para tanto, é preciso que de alguma maneira ela seja apresentada numa língua diferente da qual foi composta. Seja sob a forma de legendas durante a performance, seja na tradução do libreto que acompanha o encarte de um CD ou DVD, seja no programa do concerto, seja ainda nas edições bilingues das partituras destinadas à aprendizagem e à performance, enfim, a tradução não é algo de que se possa prescindir quando se quer levar ao público uma obra em língua estrangeira. De que outra maneira as óperas russas poderiam ter chegado à Europa, e vice-versa? O mesmo se pode dizer das óperas de Richard Wagner: acaso o público francês do século XIX era suficientemente versado em alemão para entender uma ópera que eles jamais tinham ouvido? Não é o que conta Peter Jost, em seu artigo⁴ sobre as apresentações de *Tannhäuser* em Paris, em 1861. Segundo Jost, Wagner tentou traduzir a ópera para o francês, mas, por não conseguir levar sozinho a empreitada a termo, convidou cinco tradutores para colaborar com ele. O trabalho revelou-se árduo e o texto continuou sendo traduzido e modificado até mesmo durante os ensaios da ópera. Ninguém menos que Charles Baudelaire registrou suas impressões sobre o que assistiu naquela ocasião e sobre o *musikdrama* wagneriano em seu famoso ensaio *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*:

C'est donc sans étonnement que j'ai trouvé dans ceux de ses ouvrages qui sont traduits, particulièrement dans *Tannhäuser*, *Lohengrin* et le *Vaisseau fantôme*, une méthode de construction excellente, un esprit d'ordre et de division qui rappelle l'architecture des tragédies antiques⁵.

⁴ “Richard Wagner et la traduction de *Tannhäuser* pour les représentations en 1861 à Paris” In.: Gottfried R. Marschall (ed.) *La traduction des livrets: aspects théoriques, historiques et pragmatiques*, Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 479-92.

⁵ “Portanto, não é surpreendente que eu tenha encontrado em suas obras traduzidas, notadamente em *Tannhäuser*, *Lohengrin* e n’*O Navio Fantasma*, um excelente método de construção, um espírito de ordem e divisão que lembra a arquitetura das antigas tragédias”. Tradução e grifos meus. O ensaio completo de C. Baudelaire pode ser encontrado em: https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Art_romantique/Richard_Wagner_et_Tannh%C3%A4user_%C3%A0_Paris

Se a crítica de Baudelaire procede ou não, pouco importa nesse momento, o fato de interesse para a presente argumentação é que ele se refere às obras traduzidas de Wagner. Ou seja, o poeta pôde conhecer e escrever a respeito das obras do compositor alemão por intermédio das traduções para o seu idioma nativo. E mais ainda: essas traduções, mesmo sem que se avalie sua qualidade, fidedignidade ou autoria, cumpriram a função de dar a conhecer as obras de Wagner a tal ponto em que Baudelaire se sentiu autorizado a escrever sobre elas. Esse aspecto importante da função da tradução é abordado pelo tradutor, professor, teórico da tradução e poeta Paulo Henriques Britto, em seu livro *A tradução literária*. Nele o autor cunha o conceito de “jogo da tradução”, cujas regras vêm muito a propósito:

Outra regra do jogo é que o tradutor deve produzir um texto que possa ser lido como “a mesma coisa” que o original, e portanto deve reproduzir de algum modo os efeitos de sentido, de estilo, de som (no caso da tradução de poesia) etc., permitindo que o leitor da tradução afirme, sem mentir, que leu o original⁶.

Foi exatamente esse o jogo de que o leitor Baudelaire aceitou participar quando leu e criticou Wagner a partir das traduções de sua obra para o francês e do concerto a que assistiu em Paris. É esse o jogo de que o espectador, mesmo quando não o sabe, toma parte quando assiste a uma ópera cujas linhas vocais são executadas no idioma original, enquanto a legenda em idioma local passa simultaneamente. Até mesmo os cantores líricos profissionais – se não é uma regra, pelo menos é algo desejável – precisam saber o que estão cantando, o que as palavras significam, ou seja, em algum momento são chamados para o jogo da tradução.

De posse dessas duas proposições iniciais, é possível afirmar que óperas são traduzidas independentemente de haver ou não uma reflexão sobre isso. Aqueles que se dedicam a esse tipo de trabalho muitas vezes não são *scholars*, isto é, a análise acadêmica não está necessariamente conjugada ao ato de traduzir. Como afirma Johan Franzon:

⁶ BRITTO, P.H. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. p.28-29.

Until quite recently, the translation of songs did not attract much attention within translation studies; one reason might be lack of clarity as to the professional identity of the people who do translate songs. Nevertheless, the fact that songs *are* translated in various ways, for various purposes, and by a variety of mediators should warrant some focused investigation within the discipline⁷.

Ainda no mesmo artigo, Franzon sugere que, de maneira geral, esse tipo de trabalho sequer é realizado por tradutores profissionais, mas antes por pessoas ligadas aos meios musical ou teatral: dramaturgos, cantores, compositores, *opera specialists* etc⁸. No Brasil, há o caso interessante do termo “versão”. Nos meios acadêmico e profissional da tradução, cujos integrantes são sobretudo oriundos dos cursos universitários de Letras, versão significa o ato de traduzir do idioma nativo para o estrangeiro (do português para o inglês, por exemplo). No *métier* do teatro musical e da televisão o termo possui acepção inversa. Todos hão de lembrar da chamada que antecedia os filmes norte-americanos dublados nos anos 80 e 90 – “Versão brasileira: Herbert Richers”. Um dos maiores nomes do teatro musical no Brasil, Cláudio Botelho, utiliza os termos versão e versionista para se referir ao trabalho de traduzir canções em outras línguas para o português⁹. Esse caso de inversão de terminologia é ilustrativo de como o debate acadêmico por vezes não inclui na conversa outros atores que estão diretamente relacionados a seus temas de interesse, mas que não transitam no mesmo ambiente ou não partilham dos mesmos códigos e modos de legitimação de seus saberes e práticas. Essa última afirmação, ainda que careça de uma sustentação científica mais objetiva, talvez explique parcialmente a demora para a tradução de ópera figurar na academia, mesmo nos departamentos especializados em tradução. Outro motivo para esse atraso pode estar na singularidade dessa arte performativa e na sua natureza, por assim dizer, inter ou transdisciplinar, o que até certo ponto, uns

⁷ Franzon, Johan. “Choices in song translation: singability in print, subtitles and song performance”. In.: *The translator: Volume 14, Number 2*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2008. pp.373-399.

⁸ Página 374 do mesmo artigo.

⁹ Na biografia resumida presente no site oficial de Cláudio Botelho (<https://moellerbotelho.com.br/>) há a seguinte descrição de sua atuação profissional: “Ator, diretor, cantor, produtor, letrista, versionista, compositor e tradutor.” Nos créditos de seus trabalhos em teatro musical, dentre outras atribuições, há o campo “Versionista/adaptador”.

diriam, contraria a própria estrutura universitária em pelos menos dois de seus aspectos, a divisão em departamentos, isto é, em disciplinas, e a especialização numa determinada área de conhecimento. Dentro do contexto dos estudos sobre os libretos de ópera, Sabine Lichtenstein formula uma outra explicação para a ausência de um debate sobre a ópera nos departamentos de Letras:

However complex the history of libretto may be, however many twists and turns of argument there may have been, and however different the relation between word and music may be in the case of each work, operas are increasingly received in the arts and in scholarship as a musical genre: *Anna Bolena*, *The Bartered Bride*, *Oedipus Rex* are regarded as works by Donizetti, Smetana, and Stravinsky, rather than by Felice Romani, Karel Sabina, and Jean Cocteau. With few exceptions, they are the subjects of musicological studies. In concert halls and through the media we hear instrumental versions made from sung or unsung opera numbers, but no recited libretto texts without music¹⁰.

Ou seja, a pesquisa acadêmica sobre a ópera, segundo Lichtenstein, é tradicionalmente propriedade dos departamentos de música, e até mesmo o libreto, talvez por ser indissociável da matéria musical de que serviu de fonte, tem o mesmo destino. Ulrich Wesstein havia alertado para o fato, em 1961: “By some sort of tacit agreement, the dramatic aspect of opera is generally considered to be the domain of musicologists.” Isso posto, parece que a ópera, e não apenas o debate sobre a sua tradução, é um terreno que não se deixa ser incorporado por completo ao campo dos estudos literários. Wesstein, uma importante referência para alguns estudos sobre a tradução de ópera, propõe justamente essa incorporação:

Considering the wealth of operatic material hidden in the world’s libraries, a disproportionately small amount of scholarship has, so far, gone into its critical evaluation. It seems especially desirable that the ‘ancillary’ genre of the libretto should receive fairer treatment both with regard to its dramatic and its poetic qualities, for the serious critical attempts to deal with this *stepchild of literature* are few and far between. All the greater is the challenge posed for the literary critic of the libretto¹¹.

¹⁰ Lichtenstein, Sabine “Music’s Obedient Daughter”, in.: *The Opera Libretto from Source to Score*. New York: Editions Rodopi, 2014.

¹¹ Wesstein, Ulrich. “The libretto as literature (1961)”. In.: *Selected essays on opera by Ulrich Wesstein*. Ed. by Walter Bernhart. *Word and music studies*. Amsterdam: Rodopi, 2006. Grifo meu.

Não sem razão, portanto, Dinda Gorlée, uma das maiores autoridades no assunto, e também responsável por um dos poucos volumes de artigos inteiramente dedicados à matéria, escreveu:

Opera translation is a stepchild of translation studies. This is hardly a surprising fact. Translation-theoretical issues are commonly dealt with by scholars from what Roman Jakobson (1960) called “linguistics and poetics”, who, quite understandably, have concentrated on language-only texts and steered clear of the vast and heterogeneous problem area formed by partially verbal phenomena such as the comic strip, the theatrical performance, and to some extent the picture-book — all of them visual-verbal narratives; and the same is ostensibly true for partially musical objects of study.¹²

A frase grifada de Gorlée parece ser inequivocamente uma paráfrase de Weisstein, cujo ensaio, aliás, é por ela citado em um artigo fundamental¹³ que será mencionado mais adiante. Duas *stepchildren* adotadas recentemente, o libreto como literatura e a tradução de ópera, mas não completamente assumidas pelos estudos literários e de tradução. Ainda que todos os motivos estejam incorretos ou sejam insuficientes como explicação, fato é que a tradução de ópera é recentíssima enquanto matéria autônoma de interesse acadêmico e as contribuições expressivas nesse campo ainda imaturo podem ser contadas nos dedos. Entretanto, a explicação de Gorlée é convincente. A circunstância de a ópera não ser “language-only text”, aliada à filiação acadêmica dos estudiosos da tradução ao campo das Letras, contribuíram fortemente para que a tradução de ópera fosse deixada para os profissionais oriundos de seu meio ou em sua circunvizinhança – cantores, musicólogos, diretores de cena, poetas, compositores, entre outros –, e a ponderação teórica sobre essa prática, em consequência disso, só recentemente veio ocupar lugar em congressos e publicações destinadas ao tema: “This artistic skill [a tradução vocal] has been constantly practiced by musicologists and

¹² Gorlée, D. Baest, A. van. Resenha sobre “Klaus Kaendl. *Die Oper als Textgestalt: Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft*. Tübingen: Stauffenburg, 1995. [Studien zur Translation, 2.] In.: *Target. International Journal of Translation Studies*, Volume 9, Issue 2, Jan 1997, p. 377 - 381. Grifo meu.

¹³ Gorlée, D. “Intercode translation: words and music in opera”. in.: *Target* 9:2 (1997), 235-270. DOI 10.1075/target.9.2.03gor

singers. They had no translational practice, but were actively involved in the performance of singability to create (or better, metacreate) musicoverbal lyrics of musical genres¹⁴”.

Quanto à bibliografia existente, Gorlée afirma se tratar de uma “escassa coleção de livros e artigos¹⁵”. Esse enunciado é de 1997. No livro seminal que organizou sobre o assunto, em 2005, Gorlée anotou: “Vocal translation is an old art, but the interpretive feeling, skill, and craft have now expanded into a relatively new area in translation studies¹⁶”. De lá para cá, pouca coisa mudou em termos de quantidade, muito embora o debate tenha avançado bastante. Para ilustrar esse ponto, basta dizer que, até o presente momento (2022), ao livro editado por Gorlée (que não é somente sobre ópera, mas sobre vários gêneros poético-musicais, como a canção) vêm somar-se apenas alguns poucos volumes de artigos e ensaios cujo assunto seja somente a tradução de ópera (com destaque para *Opera in translation*, publicado em 2020, e *La traduction des livrets: Aspects théoriques, historiques et pragmatiques*, de 2004). Outros livros e artigos, de autores como Klaus Kaindl, Ronnie Apter, Mark Herman, Peter Low, Marta Mateo, Paulo Britto, entre outros, se não chegam a formar um vasto acervo, são ao menos os pilares de uma construção que ora se está tentando descrever.

O caso da tradução de peças de teatro (*drama translation*, como consta em manuais de tradução internacionais em língua inglesa) é semelhante – escassa bibliografia, pouca teorização etc. Quando o público assiste a uma peça de Ibsen, Tchekov ou Sófocles no Brasil, os atores dão o texto em dinamarquês, russo ou grego, respectivamente? A pergunta anterior é retórica; claro que os textos dramáticos são, em grande maioria, representados em língua local (há raras exceções: um festival internacional, um ator estrangeiro representando um monólogo, uma companhia estrangeira de passagem pelo país etc). Mais uma vez,

¹⁴ Gorlée. D. Resenha de R. Marshall (ed.), *La traduction des livrets : Aspects théoriques, historiques et pragmatique* (Collection Musique/Ecritures) Paris: Presses Université Paris-Sorbonne, 2004. In.: *Target 18:1* (2006): p.191-195.

¹⁵ “This is a pioneering book. It is a privilege to welcome this addition to the still somewhat meagre collection of books and articles on opera translation”. op.cit. p.380.

¹⁶ *Song and significance: virtues and vices of vocal translation*. Amsterdam: Editions Rodopi, 2005.

essas traduções, sobretudo as destinadas à cena, em outras palavras, concebidas para serem levadas ao palco durante a performance ao vivo, diferem de um outro tipo de tradução que, por assim dizer, pode ser chamada de literária. A primeira costuma ser realizada por profissionais do teatro ou a ele ligados; a outra, por tradutores, acadêmicos ou não, cuja abordagem é, em grande parte, influenciada por uma concepção do texto dramático como gênero literário. Não é sem espanto que se nota que em uma das mais importantes obras de referência nesse campo de estudos – *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, um impressionante volume de quase setecentas páginas –, a tradução de ópera ou de canção sequer é mencionada. Na seção dedicada à tradução de teatro, Gunilla Anderman afirma:

Unlike the translation of a novel, or a poem, the duality inherent in the art of the theatre requires language to combine with spectacle, manifested through visual as well as acoustic images. The translator is therefore faced with the choice of either viewing drama as literature or as an integral part of a theatrical production¹⁷.

A questão também é debatida por Susan Bassnett, em seu livro *Translation studies*:

Whilst it seems that the bulk of genre-focused translation study involves the specific problem of translating poetry, it is also quite clear that theatre is one of the most neglected areas. There is very little material on the special problems of translating dramatic texts, and the statements of individual theatre translators often imply that the methodology used in the translation process is the same as that used to approach prose texts¹⁸.

Em outra obra de referência, editada em dois volumes – *A Companion to Translation Studies* –, a situação não é muito diferente. Na sessão “Theatre and Opera Translation”, de autoria de Mary Snell-Hornby, há seguinte passagem:

Up until the 1980s the theatre was a neglected field in translation studies. In the world of academe the stage play was traditionally viewed as a work of literature, and in translating

¹⁷ “Drama translation”. In.: *The Routledge Encyclopedia of translation studies*. Edited by Mona Baker and Gabriela Saldanha. 2nd Ed. London and New York: Routledge, 2011. p. 92.

¹⁸ Bassnett. S. “Translating dramatic texts”, in.: *Translation studies*. NY: Routledge, 2002.

the dramatic text the same scholarly criteria (such as equivalence or faithfulness) were applied as to other types of literary translation¹⁹.

Apesar do título da sessão, o conteúdo dedicado à tradução de ópera ocupa pouco mais de um parágrafo. Patrice Pavis, uma das maiores autoridades nos estudos dramáticos, cuja obra de referência *Dicionário de Teatro* é amplamente utilizada no Brasil, também escreve sobre o assunto: “Although the problems of translation, and of literary translation in particular, have gained some recognition, the same cannot be said of theatre translation, specifically translation for the stage, completed with a *mise en scène* in view²⁰.”

As citações anteriores parecem querer indicar que as formas chamadas híbridas, o teatro e sobretudo a ópera, interdisciplinares por natureza, de uma maneira ou de outra obrigaram e vêm obrigando a investigação acadêmica, principalmente aquela ligada à tradução, a rever seus paradigmas e metodologias. Nesse sentido, é possível, ou quiçá desejável, que por se tratar de uma atividade prática ainda em formação, a tradução de ópera necessite, justamente, dialogar com toda uma rede de saberes que não fazem parte de seu discurso, de seus hábitos interpretativos, de seu arcabouço teórico, enfim, de todo um material estranho à grande disciplina que se abriga sob o guarda-chuva simbólico das Letras. As filiações, os parentescos – *stepchildren* e símiles –, será que ajudam ou no mais das vezes confundem o campo nascente? Weissstein (*Libretto as literature*²¹), Gary Schmigdall (*Literature as Opera*²²), Joseph Kerman (*Opera as drama*²³) – essa semelhança no título dos trabalhos, todos eles pilares do campo maior de estudos operáticos, não adia indefinidamente a questão, qual seja, o que é a ópera, colocando outras igualmente difíceis de responder, tais como, o que é literatura, o que é drama? Será realmente inevitável formular uma resposta a esse

¹⁹ *A companion to translation studies. Topics in translation: 34*. Edited by Piotr Kuhiwczak and Karin Littau. Multilingual Matters Ltd, 2007.

²⁰ Pavis, P. “Toward specifying theatre translation” in.: *Theatre at the crossroads of culture*. New York: Routledge, 2002.

²¹ Op.cit.

²² Oxford: Oxford University Press, 1980.

²³ Berkeley: University of California Press, 1988.

tipo de pergunta, ou esse exercício é motivado apenas pela necessidade de tornar conhecido, de conferir um parentesco a algo que é estranho, estrangeiro? E por falar nisso, não é na abordagem ao estrangeiro que a tradução encontra um de seus sentidos ou até mesmo um de seus motivos de existência? Esse modo de abordar o estranho, como o fizeram Weisstein e outros, não é conhecido nos estudos de tradução sob o nome de domesticação²⁴? Ou seja, tornar comum o estranho, aclimatar o forasteiro e tudo o que soa dissonante em sua fala, canto ou escrito à língua local, e por analogia, à linguagem acadêmica? O canto já não seria uma língua estrangeira²⁵, distinta da falada, independentemente do idioma? A ópera não é por definição uma invenção estrangeira que foi, isto posto, traduzida e adaptada a outras línguas e culturas? Assim como a capacidade de o filho elaborar perguntas supera em muito a do pai de respondê-las, estas linhas, nascidas de uma perscrutação ainda em desenvolvimento, não podem nem pretendem dar conta de todos esses questionamentos.

É hora de recolocar as perguntas na direção proposta no início deste capítulo, qual seja, traçar um panorama do estado da arte dos estudos de tradução de formas poético-musicais, com foco na tradução operística. Se a ópera é interdisciplinar, a tradução também deve seguir tal premissa? É o que pensa a pesquisadora Lucile Desblanche, cuja publicação, *Music and translation*, muito embora não se limite à tradução de ópera, é uma das importantes contribuições ao debate. Desblanche anota:

The interdisciplinarity of this study is both exciting and intimidating. As a scholar with a dual background in music and

²⁴ Domesticação e estrangeirização traduzem *domestication* e *foreignization*, respectivamente (ou *Verfremdung* e *Entfremdung*, em alemão). Os termos são caros aos estudos de tradução e há uma centena de artigos e capítulos de livros que trabalham com esse par conceitual. Para uma descrição precisa do significado dos termos e de seu contexto histórico nos estudos da tradução, cito um artigo de Paulo Henriques Britto: “Mais precisamente, para utilizar a terminologia atual, criada pelo influente teórico norte-americano Lawrence Venuti, as traduções literárias de hoje tendem a ser mais *estrangeirizadoras*, quando no passado a estratégia tradutória dominante era *domesticadora*. Embora esses termos sejam criação recente, as duas concepções de tradução foram distinguidas há duzentos anos pelo pensador alemão Friedrich Schleiermacher. A tradução domesticadora visa facilitar o trabalho do leitor, modificando tudo aquilo que lhe poderia causar estranheza, aproximando o texto do universo linguístico e cultural que já lhe é familiar. A estratégia estrangeirizadora faz o contrário: ela mantém muitas das características originais do texto – referências nada óbvias para o leitor da tradução, recursos estilísticos desconhecidos na cultura-alvo, até mesmo alguns elementos do idioma-fonte – com o intuito de aproximar o leitor do universo linguístico e cultural da obra original.” Britto, P.H. “Tradução e ilusão” in.: *Estudos avançados* 76. *Dossiê tradução literária*. São Paulo: IEA - USP, 2012. p. 21.

²⁵ *Un altro modo di parlare*, também se poderia dizer.

translation, I know perhaps more than most how challenging it is to run a truly interdisciplinary project. It can end up too specialised to be fully understood by one part of the readership, and too simple for the other. This is the reason why most interdisciplinary projects are strongly rooted in one main field, just borrowing ideas, knowledge or methodologies from another or others. This book is slanted towards translation studies, but of strong interest to readers in the music field and driven by a sense of ‘deep interdisciplinarity’ (Baer, 2017). It is hoped that the views of music given in relation to translation here will also encourage musicians to be more open to ideas of music and translation and, even, of music as translation²⁶.

Helen Julia Minors vai além ao sugerir, no livro que organizou, que há um potencial multidisciplinar a ser explorado no campo. A autora descreve, em 2013²⁷, o estado da arte desses estudos e sublinha, como verdadeiramente relevantes, apenas o livro de Gorlée²⁸ e uma edição especial da revista *The translator*²⁹. A introdução de Minors pode ajudar a retomar e reescrever algumas das indagações que abriram este capítulo: quais são os paradigmas teóricos dos estudos sobre a tradução de ópera? Há um consenso no campo? É desejável que haja? Há estudos acentuadamente pragmáticos, quer dizer, que não possuem embasamento teórico *a priori*? Respondendo à primeira pergunta, com a palavra, Minors:

The integration of music and translation scholars in a single volume, with the above shared questions, aims to chart the *underexplored intercession between music and translation* across the three translation areas as defined by Roman Jakobson (1896–1982). These consist of: interlingual translation, often referred to as translation proper, between two different languages; intralingual translation, in which a process of rewording within the same language system takes place; and *intersemiotic translation*, in which there is a transmutation, or transference, of sense from one art form, or sign system, to another. This last category is particularly relevant to the questions of this book: intersemiotic translation is explored, not only as transference of sense, but also as transference of means, or artistic method³⁰.

²⁶ *Music and translation: new mediations in the digital age*. UK: Palgrave Macmillan, 2019.

²⁷ Minors, H.J (Ed.) *Music, text and translation*. UK/USA: Bloomsbury Academic, 2013. p.4.

²⁸ *Song and significance*. op.cit.

²⁹ *The translator. Volume 14, Number 2*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2008. O artigo de Johan Franzon que citei anteriormente faz parte desse número temático.

³⁰ Op.cit. p.2. Grifos meus.

A chamada tradução intersemiótica é igualmente defendida por Dinda Gorrée para a tradução de formas poético-musicais. Não por acaso, a grande contribuição que fez ao debate nasceu do seminário internacional que organizou intitulado *Song and Significance: Intralingual and Intersemiotic Vocal Translation*. A pesquisadora, para lhe fazer justiça, é a responsável direta por aplicar essa base teórica aos estudos de tradução de música vocal. Nos escritos de Roman Jakobson e de Charles Peirce, Gorrée encontra outros importantes conceitos que reúne para pensar a tradução e o tipo de arranjo entre palavra e som presente na ópera. Nesse sentido, a tradução intersemiótica não é apenas um processo secundário realizado pelo tradutor, mas antes um processo primário que está presente na forma operística, na composição de uma ópera, no casamento singular, se poderia dizer, entre palavra e música:

The semiotic notion of expansion makes the creative fusion of words and music, like that which is achieved in opera, into more than an arranged marriage between total strangers (...) Words and music form a collaborative union, which may be called “intermedial transcodification”. This is one variety of intersemiotic translation, and one by which the sound elements and sound effects in the opera lyrics become susceptible of being translated (“transmuted”, borrowing the signifier from Jakobson) by the composer into a variety of musical forms which, in Peirce's terminology, are interpretant-signs in sound³¹.

Como foi dito há pouco, a tarefa de definir o que é ópera parece ser inescapável a esta disciplina que ainda dá o seus primeiros passos – um *Leitmotiv* recorrente. Entretanto, mais do que encontrar uma definição precisa e acabada do objeto, o grande proveito que se pode tirar dessa operação é descobrir determinados processos internos à forma, ou às obras, e de posse dessas ferramentas tecer estratégias para aplicar à tradução. É deste modo que pode ser compreendida a frase de Minors citada há pouco, agora sob destaque, “intersemiotic translation is explored, not only as transference of sense, but also as transference of means, or artistic method”. Transferência essa, ou até mesmo transmutação, que Gorrée incorpora em sua metodologia de tradução, ou melhor,

³¹ Gorrée, D. “Intercode translation: words and music in Opera”. in.: *Target* 9:2 (1997), p. 243.

tece como um pano de fundo teórico-prático, um modo de analisar e trabalhar com o texto-fonte, sem que estejam excluídas daí, claro, as etapas posteriores do desenvolvimento tradutório (as minúcias que vão desde a questão dos versos até a da rima etc). Em suma, tradução intersemiótica não apenas enquanto algo dado pela própria forma, inerente à fatura da composição operística, principalmente a wagneriana, diga-se de passagem, mas algo a ser compreendido e integrado pelo tradutor em seu ofício. Dito de outra maneira, é como se a análise dos processos de tradução intersemiótica internos às obras, processos primários, por assim dizer, pudesse ensinar ao tradutor qual caminho a ser percorrido. Pegar de empréstimo – transferir e transmutar – as estratégias composicionais e aplicá-las à tradução. Gorlée vai buscar na monografia sobre Wagner escrita por Theodor Adorno uma frase que lhe autorize o entendimento de que a tradução – intersemiótica, para ela – está presente no método composicional de Wagner:

Der gleiche Wagner, dessen Schwäche die Prägung rein musikalischer Charaktere war, bewährt sich unübertrefflich in der *Übersetzung von Ausdruckscharakteren* in Musik. Sie schlagen sich dann auch in der Komplexion seiner gesamten musikalischen Sprache nieder.

[O mesmo Wagner, cuja fraqueza era a cunhagem de caracteres puramente musicais, revela-se insuperável na *tradução de caracteres expressivos em música*. Eles se refletem, então, na compleição de toda a sua linguagem musical]³².

É, portanto, a partir da análise do método composicional wagneriano (das óperas do *Ciclo do Anel*) e da leitura atenta dos escritos de Richard Wagner (*Oper und drama*³³), que Gorlée chega à tradução intersemiótica enquanto premissa do tradutor de ópera. O passo a passo dessa construção teórica é longo e complexo. De modo resumido, a intersemiose é identificada por Gorlée no processo mesmo em que a *Versmelodie* wagneriana (o composto verso-melodia), somada aos recursos dos *Leitmotive*, da *unendliche Melodie* (melodia infinita), do *Stabreim* (rimas aliterativas), da orquestração e do gestual dramático, fazem borrar as

³² Adorno. T.W. “Versuch über Wagner”, in.: *Die musikalischen Monographien*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1971. Edição e-book. Tradução e grifos meus.

³³ Indico a edição norte-americana: *Wagner on music and drama: a compendium of Richard Wagner's prose works*. Translated by H. Ashton Ellis. New York: Da Capo paperback, 1964.

fronteiras entre música, palavra e drama, no que concerne à atribuição de sentido, de significância e de efeito dramático. Ou seja, a dimensão semântica não está apenas na palavra, mas nessa soma indivisível entre palavra, som e cena. Gorlée registra:

Consequently, the discrete and the continuous can no longer be neatly delimited in the Wagnerian discourse, which is marked by intertextuality as well as intermediality. The systematic use of the above-mentioned musico-dramatic devices³⁴, with their (in Peirce's semiotic jargon) iconic-indexical overtones, serves to blur the boundaries between what is the whole and what is a fragment, thereby generating the continuous flow of music typical of Wagner's melos³⁵.

Isto, como é de se esperar, deve estar presente, segunda a autora, nas considerações do tradutor de ópera. Se poderia argumentar, entretanto, que essa análise não necessariamente deve ser extensiva a outras obras, ou seja, que este particular não pode ser hipostasiado em um universal. Não é o que pensa a autora:

Opera has deep roots in theater on the one hand and in the intersemiosis of poetry and music on the other. By the nature of its compound signhood (a "theatralized" blend of Peirce's three categories), the transposition of one of the elements (its poetic discourse) into a different (interlingual) code or (to use a musical metaphor) into a different key, deeply affects, and is itself affected by, the threefold totality of the operatic sign. Opera translation implies the confrontation between two linguistic codes as well as between two art forms, poetry and music (in addition to the scenic, that is, visual, arts)³⁶.

Assim, a *Gesamtkunstwerk* é tomada como modelo, o que tem repercussões não apenas no entendimento da ópera enquanto forma, mas também na sua tradução. É lícito pensar que Gorlée (e nisto ela definitivamente não está sozinha) cai no velho problema da idealização: “opera is multichanneled and polysensual communication”³⁷; “perhaps the most complex of syncretic objects, involving the

³⁴ Que acabaram de ser citados, quais sejam, *Versmelodie*, *Leitmotive* etc.

³⁵ Gorlée. D. (1997) Op. cit. p. 249.

³⁶ Gorlée. D. (1997). Op. cit. p. 244.

³⁷ Idem. p.236.

literary, musical, and scenic arts, with inputs from a still wider array of codes³⁸”; “Opera is the ultimate multimedia art form³⁹” – e muitas outras frases que lembram a obra de arte do futuro (*Das Kunstwerk der Zukunft*) e a obra de arte total wagnerianas. Em ocorrências abundantes, os pesquisadores desse campo costumam procurar na definição da singularidade de seu objeto-fonte – a ópera – uma justificativa que esteja à altura das exigências que a tradução desse tipo de material lhes impõe. É como se, mais uma vez, *Wort und Ton, Musica e Parola* retornassem no baile do pensamento, acrescidos, a cada vez, de novas problemáticas – o drama, a espacialidade, a performance, a adaptação para o palco etc. Fala-se em natureza híbrida (Mateo); em objeto multimodal (Kaindl), e em toda uma sorte de conceitos que batem à porta, por vezes inadvertidamente, da *Gesamtkunstwerk*, quando não são diretamente tributários dela. Por analogia, seria como se não fosse possível compor uma ópera sem invocar – em eterno retorno – seu mito de fundação: o poeta-cantor Orfeu.

Se a ópera mesma nunca conseguiu se livrar completamente da sombra que a árvore frondosa do *Musikdrama* fez sobre ela, é compreensível que a tradução de ópera fosse colher seus frutos justamente ali. Stravinsky certa vez escreveu:

Nada demonstra mais claramente o poder de Wagner, e do tipo de *Sturm und Drang* (tempestade e ímpeto) por ele desencadeado, do que essa decadência que a sua obra, na verdade, consagrou, e que desde então vem se desenvolvendo rapidamente. Como deve ter sido poderoso esse homem, para destruir uma forma essencialmente musical [a ópera] com tal energia que, cinquenta anos depois de sua morte, ainda cambaleamos sob o entulho e a confusão do drama musical [*Musikdrama*]! Pois o prestígio da *Gesamtkunstwerk* (a “obra de arte total”) ainda está vivo⁴⁰.

Karen Wilson-deRose é mais cautelosa quanto à universalização da perspectiva intersemiótica da obra de arte total; a pesquisadora acredita que o que

³⁸ Idem. Sebeok, Thomas, *apud* Gorlée. p.237.

³⁹ *Target* 9:2 (1997), 377-381.

⁴⁰ Stravinsky, I. *Poética musical em 6 lições*. Tradução de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996. p. 46.

se aplica às obras de Wagner não deve, necessariamente, servir de modelo teórico nem prático àqueles que pretendem pensar sobre e traduzir óperas de outros autores:

Such an approach is of particular relevance when translating Wagner's post-romantic libretti, such as *Der Ring des Nibelungen* [The Ring of the Nibelung] (Wagner 1872a, 1872b). (...) Since Wagner laid great store in his aesthetics of word and tone intersemiosis, it is, I suggest, important for the translator of Wagner's *Ring* libretto to understand the semantic dimensions of the integration of verse and music, their semiotic make up and relationship as modes of meaning. This will reveal what is important, or not, in the total complex of word and tone and therefore, worth the struggle to simulate in a translation (...) No one theory can fit all opera translation. The many different operatic styles from different periods and countries with their many different subjects have different demands. Of course, for a singable translation, prosodic match is non-negotiable, but everything else depends on the work and the cultural and artistic conditions of its reception. So whilst alliterative verse and musical intersemiosis can be considered important in Wagner's *Ring*, in other styles of opera – from the sung poetry of Monteverdi's (1567–1643) 'numbers' operas to Berg's (1885–1935) through-composed prosaic *Sprechgesang* (speech in music) – the importance of the modal resources changes and new ones come into play⁴¹.

Uma tradução total de uma obra de arte total. E as perdas? Quanto a elas, Harai Golomb, pesquisador israelense que não trabalha sob a perspectiva intersemiótica, mas propõe e defende o que ele chama de “MLT” (“Music-Linked Translation”), tem a seguinte visão:

Any translation can be viewed as a process of making sacrifices: it starts with the very act of “sacrificing” the original, i.e., giving it up through replacing it by a substitute from another language. Then, of course, within the translation process, one has to sacrifice sound for sense, accuracy for elegance, fidelity to a source text for communication with a target audience etc. etc. (and after each such pair of terms one can add, “or vice versa”)⁴².

⁴¹ Wilson-deRose, K. “Translating Wagner's Versmelodie: A multimodal challenge”. In.: Serban, A.; Chan, K.K.Y. *Opera in translation: unity and diversity*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin Publishing Co., 2020. p.243-270.

⁴² Golom. H. “Music-Linked Translation [MLT] and Mozart's Operas: Theoretical, Textual, and Practical Perspectives”. in.: Górlée, D. (ed). *Song and significance: virtues and vices of song translation*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2005. p. 121-162.

É igualmente a partir do *Musikdrama* que Klaus Kaindl, pesquisador que, juntamente com Gorlée, é a outra grande referência teórica do campo, concebe uma teoria geral para a tradução de ópera. Se a abordagem de Gorlée pode ser chamada de semiótica, a de Kaindl é por ele mesmo batizada de holística (*holistische Ansatz*); ambas, entretanto, fortemente ancoradas na interdisciplinaridade. A perspectiva interdisciplinar de Kaindl contém formulações dos estudos literários, dramáticos e musicológicos, com destaque para a semiologia teatral de Erika Fische-Lichte⁴³, para quem a performance teatral é um texto. A publicação mais alentada de Kaindl possui um título altamente sugestivo: *Die Oper als Textgestalt*⁴⁴. Em tradução literal, “A ópera como forma textual”. A tradução do título de seu trabalho, à primeira vista simples, é capaz de revelar, quando sob atento escrutínio, que tanto o termo *Gestalt* quanto o composto *Textgestalt* comportam implicações mais amplas. Para Kaindl, não se traduzem palavras, mas um texto. Este é a síntese entre o libreto, a música e as performances musical e vocal – um texto multimodal, portanto. Dessa maneira, o texto operístico não é formado apenas por signos linguísticos; o libreto é a base literária da obra de arte total, pois que a precede cronologicamente, quer dizer, a música e a encenação lhe são posteriores, ainda que cada uma delas contribua para que o texto maior que é a ópera seja completo (isso mais uma vez deriva das óperas wagnerianas do *Ciclo do Anel*, mas a bem da verdade, pelo menos no que diz respeito ao texto preceder a composição musical, é quase uma regra geral, qual

⁴³ Na impossibilidade de encontrar o original em alemão, indico a tradução abreviada (*abridged*) em inglês: Fische-Lichte, E. *The semiotics of theatre*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1992.

⁴⁴Kaindl, K. *Die Oper als Textgestalt: Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft*. Tübingen: Stauffenburg, 1995. Uma possível tradução do título seria: “A ópera como forma textual: uma perspectiva interdisciplinar dos estudos de tradução”. Ou ainda: “A *Gestalt* textual da ópera: perspectivas de um estudo interdisciplinar de tradução”. O problema está no termo *Textgestalt*, como se verá a seguir.

seja, o compositor cria melodias vocais sobre um texto preexistente⁴⁵). A *Gestalt*, nesse caso, quer dizer que a ópera é mais do que a soma de suas partes individuais (palavra, música, gesto, cena etc); na verdade cada uma de suas partes é uma determinada espécie de modal⁴⁶ que interage com os outros numa teia complexa de significação e comunicação:

Schafft das Drama mit vorrangig diskursiven Mitteln einen gedanklichen Beziehungsreichtum, so baut die Oper durch den

⁴⁵ Esse é um ponto um pouco controverso. Seria preciso investigar caso a caso. O que se pode encontrar na correspondência entre libretistas e compositores, como a de Richard Strauss e Hugo Von Hofmannsthal, por exemplo, é que por vezes se estabelece entre os colaboradores uma espécie de via de mão dupla: o compositor começa a escrever música (linhas vocais etc) a partir do material que o libretista lhe enviou. À certa altura, o processo pode se inverter: o compositor passa a pedir ao libretista que escreva versos, por exemplo, construídos sobre um pé ternário, ou que escreva mais uma ou duas estrofes para determinada cena, pois que avançou com a música, mas ainda lhe faltam as palavras para preenchê-la. Strauss, inclusive, discutia com o poeta e lhe sugeria mudanças na dramaturgia. (Ver: Strauss, R; Hofmannsthal, H. V. *A working friendship: the correspondence between Richard Strauss and Hugo von Hofmannsthal*. Vienna House Inc: 1974) O caso de Wagner é peculiar, uma vez que ele mesmo escrevia seus libretos, o que definitivamente não era nem nunca foi uma regra universal. Além disso, seu modo de compor e estruturar todas as fases da composição foi minuciosamente registrado por ele mesmo e estudado por musicólogos e pesquisadores que escrutinaram todos os detalhes dessa complexa arquitetura. Essa discussão, infelizmente, ultrapassa o tema deste capítulo. Vale registrar, entretanto, aquilo que reverbera na tradução de ópera. O valor literário dos libretos é algo que, de um modo ou de outro, costuma ser discutido pelos pesquisadores do campo quando se perguntam até que ponto que um texto de ópera pode ser modificado, traduzido, adaptado, enfim. É fato que alguns libretos foram muito mal construídos tanto literária quanto dramaticamente, e serviram, na melhor das hipóteses, para que se fizesse boa música a partir deles. Definitivamente não é caso das grandes obras que tornaram o gênero conhecido mundo afora.

⁴⁶ Outro conceito muito importante para toda a visada teórica de Kaindl. Ao longo do tempo, ao que parece, Kaindl foi substituindo o termo *medial* por *modal*, *intermedial* por *intermodal*, *multimedial* por *multimodal* etc. Por falta de espaço para melhor problematizar esse conceito, cito aqui um trecho de outro artigo em que o autor descreve brevemente a história do uso do termo e de algumas de suas variações: “There have been various notions in connection with multimodal texts in translation studies. This process of conception is also the result of a certain discourse and thus also reflects attitudes and theoretical positions – in the case of multimodal texts, above all, the challenge to surmount the basic language-centred direction of this discipline. One of the first scholars to include multimodal texts in the subject was Katharina Reiss. In her famous text typology, she explicitly mentioned texts that comprised different sign systems. First, the term ‘subsidiary texts’ was chosen (Reiss 1981: 78, my translation), the adjective indicating a hierarchic order of the text modes. Later this term was changed to ‘audio- medial’ (1971: 34). According to Reiss, these texts differ from purely linguistic texts ‘in their dependence on non-linguistic (technical) media and on graphic, acoustic, and visual kinds of expression’ (2000: 43). In skopos theory, this mixture of media-specific and mode-specific text characteristics was given up. Similar to Snell-Hornby (1993), the term ‘multimedial’, which is confusing from today’s point of view, was chosen. Multimediality actually does not refer to communicating and broadcasting media, but only to semiotic resources in the sense of the mode notion. This becomes clear by listing texts that are considered multimodal: apart from literary texts like children’s literature, comics and films, also specialized texts that comprise visual modes as well as, for example, graphics and typographic specialities, were mentioned for the first time (Reiss and Vermeer 1984: 211). Apart from the fact that denoting modal text characteristics with the media notion is difficult as two different aspects – mode and medium – are virtually equalized, this notion quite quickly caused misunderstandings because of the electronic development in the 1980s whereby multimedia got its own meaning”.

Trecho retirado de Kaindl, K. “Multimodality and translation”. In.: *The Routledge Handbook of Translation Studies* Routledge. 2012

Dialog der Medien Musik, Sprache und Szene eine eigne fiktionale Welt auf⁴⁷.

[Enquanto o drama cria uma riqueza de relações intelectuais através de meios essencialmente discursivos, a ópera constrói o seu próprio mundo ficcional pelo diálogo entre os mediais (modais) da música, da língua e da cena.]

Sendo assim, esses modais estão entretecidos numa arranjo tal que, quando um deles é alterado, por exemplo traduzido, ocorrem modificações em toda a teia. Além disso, cada parte possui uma maneira especial de se relacionar com as outras, o que faz da ópera, segundo Kaindl, um objeto de natureza multimodal⁴⁸. Por conseguinte, a *Gestalt* – a forma – do texto é uma trama em que cena, voz, música, atuação, cenografia, estão intermodalmente (ou intermedialmente, a depender da tradução) conectadas. Isto deve ser levado em conta quando se traduz uma ópera. A modificação de um desses elementos altera a *Gestalt* do texto operístico, a sua performance, enfim. Com a palavra, Kaindl:

Gerade im Bereich der Opernübersetzung muß aufgrund der komplexen Textgestalt, deren wesentlichstes Charakteristikum ihre Multimedialität ist, untersucht werden, inwieweit der AT überhaupt aus seinen kulturellen Verflechtungen herausgelöst und gemäß den geltenden zielkulturellen Gestaltungsmustern neuvertextet werden kann (vgl. Vermeer 1986b:43). In der Oper konstituieren sprachliche, musikalische und szenische Elemente den Text nicht als bloße Addition heterogener Zeichenexemplare, sondern verbinden sich zu einem übersummativen Ganzen, sodaß sich die eigentliche Textgestalt erst aus den Relationen der beteiligten Medien ergibt. Die Aufgabe des Übersetzers besteht nun darin, ausgehend von den spezifischen Gestaltungsmitteln der Oper eine Textwelt für einen neuen Kulturraum zu schaffen. Von der multimedialen Ganzheit des Operntextes wird dabei zumeist nur deren sprachlicher Teil neugestaltet, während die Musik unverändert aus der Ausgangskultur übernommen wird⁴⁹.

⁴⁷ Kaindl, K. Op. cit. p.66.

⁴⁸ Para Kaindl é incorreto dizer que a tradução de ópera é intersemiótica; ela seria, na verdade, a tradução de um texto multimodal.

⁴⁹ Kaindl, K. "Let's have a party!" - Übersetzungskritik ohne Original? Am Beispiel der Bühnenübersetzung. In.: Translation studies – an interdisciplinary : selected papers from the Translation Studies Congress, Vienna, 9-12 September 1992 / edited by Mary Snell Hornby, Franz Pöhhacker, Klaus Kaindl.

[Particularmente no campo da tradução de ópera, devido à complexa *Gestalt* do texto⁵⁰, cuja característica principal é sua multimodalidade, deve-se examinar até que ponto o texto de origem pode ser destacado de suas interconexões culturais e reescrito⁵¹ [*neuvertextet*] de acordo com os padrões de forma válidos da cultura de destino (cf. Vermeer 1986b:43). Na ópera, os elementos linguísticos, musicais e cênicos não tomam parte no texto como uma mera adição de caracteres heterogêneos, mas sim, se combinam para formar um todo suprassuntivo⁵² [*übersummativen*], de modo que a *Gestalt* textual [*Textgestalt*] é resultado das relações dos modais envolvidos. Nessa hora, a tarefa do tradutor consiste em criar um universo textual [*Textwelt*] para um novo espaço cultural com base nos meios criativos específicos da ópera. Da totalidade multimodal do texto da ópera, geralmente apenas a parte linguística é reformulada, enquanto a música é retomada inalterada em relação à cultura original.]

A *Gestalt* textual a que se refere Kaindl é, mais uma vez, algo derivado da *Gesamtkunstwerk* wagneriana. Essa teia de relações, conceito cunhado por Mary Snell-Hornby, sua orientadora de doutorado, tal como descrita pelo autor, assemelha-se ao modo como Wagner concebe os elementos do *Musikdrama*, os vínculos que procura estabelecer entre eles e os efeitos que retira desses vínculos. Enquanto Gorlée entende a associação entre as partes da ópera – música, cena, voz, dança etc – como um processo de intersemiose, Kaindl, além de batizá-los como modais, pensa sobretudo que a relação que elas estabelecem entre si para formar um todo orgânico é a sua *Gestalt*, ou sua *Textgestalt*. Muito embora o autor tenha ido colher na semiologia ferramentas teóricas por vezes modernas e atualizadas, ele o faz de modo que este seja um caminho de volta ao seu local de origem, o que resulta na aplicação dessa leitura sobre um tipo de arquitetura composicional em que todos os elementos estão sob o controle de uma força imperiosa – a do gênio, para utilizar um termo caro à tradição germânica – que os guia na direção da realização plena de todas as suas potencialidades, sejam elas dramáticas, comunicativas, formadoras do espírito de um nação etc. Karen Wilson-deRose, pesquisadora cujo trabalho científico está em afinação com o de

⁵⁰ “Textgestalt”, no original.

⁵¹ Problema de tradução: “neuvertextet” poderia ser vertido tanto por rescrito, quanto por retextado, retexturizado, ou retranscrito, ou seja, refeito sob novo texto ou nova textura.

⁵² Outro problema: não encontrei uma tradução apropriada de *übersummativen* (suprassuntivo, suprassomado?). Talvez o melhor seja substituir o composto pela expressão um “todo integralmente organizado”, como se verá logo a seguir.

Kaindl, assim descreve a *Gestalt* das interconexões modais da ópera e sua implicação para o tradutor:

The translator of opera must inevitably consider it as a *Gestalt*, an organised integrated ‘whole’, within which the nature, place, role and function of each part is determined and “understood relative to the nature of the whole” (Wertheimer 1950, 15). Its parts (words, music, movement and décor [stage scenery, lighting, props, costume, and make-up]), though separate, create meaning through reciprocal accommodation or organisation (stylistic choices) delivered in the score by the composer according to his purposes. For the translator, the concept of *Gestalt* means that, despite changes to the verbal ‘part’, the opera can remain unchanged in its effect as long as the same relationships, interactions and interdependences between the parts are recreated⁵³.

Há muito o que dizer sobre a citação anterior. Primeiro, acreditar que todas as partes, isto é, os modais da ópera se organizam através da vontade – de potência, se poderia dizer com alguma ironia – única do compositor e apenas a partir de seus propósitos nada mais é do que subverter um fato inextricável a toda ópera, qual seja: trata-se de uma arte que se faz com a contribuição de muitos atores, uma arte eminentemente coletiva. É da mesma natureza a ideia de que foi necessário construir um teatro próprio – Bayreuth – para que se pudesse realizar em toda, mais uma vez, a sua potência uma obra cuja uma determinada tradição faz crer que ela requer que os seus elementos estejam subordinados à *Gestalt* de Wagner ele mesmo (e aí reside, ainda que de modo subjacente, a face pouco simpática desta relação intermodal, para pegar de empréstimo a Kaindl o termo). A associação, ou melhor, analogia que se costuma fazer, e que Adorno subscreve, entre o cinema e o *Musikdrama*, talvez devesse ser suficiente para afastar de uma vez por todas a teoria do gênio solitário, posto que ambas não se podem realizar sem que entrem em cena um enorme contingente de profissionais. Isto sem falar que, mesmo que o *Stabreim*, a rima aliterativa de Wagner, e todos os outros recursos composicionais por ele criados estejam de fato assim conformados nas obras do *Ciclo do Anel*, para realizá-las, quer dizer, performá-las, é preciso que sejam lidas, interpretadas, montadas, cantadas, regidas, encenadas, e por fim

⁵³ Wilson-deRose, K. “Translating Wagner’s *Versmelodie*: A multimodal challenge”, in.: *Opera in Translation*. op.cit. pp. 243-271.

assistidas. Todas essas fases, ainda que posteriores ou externas à obra, dialogam com ela, e são, arriscando uma metáfora velha, traduções, ou até mesmo, adaptações, todas elas independentes de uma só vontade, mas fruto do trabalho colaborativo e das visões artísticas do regente, do diretor de cena, dos cantores, apenas para nomear alguns. A frase “the opera can remain unchanged in its effect as long as the same relationships, interactions and interdependences between the parts are recreated” é a um só tempo onipotente e subserviente. Como se fosse possível reproduzir essas relações sem alterar nenhum de seus caracteres constitutivos mesmo em se tratando da montagem de uma ópera em seu idioma original. Se não há o desejo de modificar quaisquer elementos na obra, o melhor a fazer é justamente não fazer nada: deixá-la intacta onde quiçá ela se realize por completo segundo os desígnios do compositor – na partitura. Quando esta sai do papel, já não há como manter inalterados os seus efeitos, e isto acontece todos os dias, o que demonstra, entre outras coisas, como a interdisciplinaridade, pela qual advogam grande parte dos pesquisadores até aqui citados, é uma promessa poucas vezes cumprida. Bastava assistir às montagens da *Tetralogia* pela dupla Patrice Chéreau e Pierre Boulez, diretor de cena e diretor musical, respectivamente, para compreender que é amiúde a partir da alteração dessas relações e de seus efeitos que uma obra pode ser reconvidada a participar do mundo e recolocada no tempo presente⁵⁴. Daniel Barenboim deu seu testemunho a respeito dessa montagem antológica, especialmente sobre o papel de Chéreau na ocasião:

In 1976, for the hundredth birthday of the Bayreuth Wagner Festival, Patrice Chéreau directed Wagner’s Ring des Nibelungen, conducted by Pierre Boulez. Today, this “Centennial Ring” is a legend. In the first year of the performance, however, the production was a complete scandal, a fact easily forgotten. What Patrice Chéreau showed on the Festspielhaus stage was completely new for the public – and completely unprecedented. He moved the work to the time of the opera’s premiere, the end of the nineteenth century, and, in his character direction, broke with every previously accepted staging. All of the sudden, humans stood on the Wagnerian stage! Patrice Chéreau had demythologized The Ring and, with that, provoked the die-hard Wagnerians beyond all measure. But by the third year at the latest, the staging had become a unanimous and unquestionable success, eventually a legend, and something more: a benchmark for every subsequent

⁵⁴ Recomendo também o registro de uma conversa entre Daniel Barenboim e Patrice Chéreau que resultou no livro *Diálogos sobre música e teatro: Tristão e Isolde*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

production of *The Ring* up to today, not only in Bayreuth, but around the world⁵⁵.

Na verdade, o problema é anterior: há uma tradição – um certo wagnerismo – que parte do princípio que Wagner conseguiu de fato concretizar tudo o que prometeu em seus escritos, quer dizer, que a obra de arte total foi realizada plenamente. Esta tradição, desafortunadamente, foi continuada por esses dois importantes teóricos da tradução de ópera, Gorrée e Kaindl, assim como por aqueles que os leram sem as necessárias ressalvas. Há várias opiniões que confrontam essa tradição, não apenas as de Chéreau e Boulez efetivada na montagem de 1976; dentre elas, há um ensaio de Edward Said cujo título é por si só bastante sugestivo: “The importance of being unfaithful to Wagner”. Na terceira página do ensaio, Said cita Adorno:

If it is true about Wagner that no matter what one does, it is wrong, the thing that is still most likely to help is to force what is false, flawed, antinomical out into the open, rather than glossing over it and generating a kind of harmony to which the most profound element in Wagner is antithetical (...) If Wagner's work is truly ambivalent and fractured, then it can be done justice only by a performance practice that takes this into account and realizes the fractures, instead of closing them cosmetically⁵⁶.

Como se pode deduzir da citação anterior, Adorno crê que essa harmonia, ou *Gestalt*, é falsa. Há na verdade muitas contradições internas às obras (o que não é de se espantar, visto que foram compostas ao longo de um quarto de século, entre 1848 e 1874). Mais adiante no ensaio, Said se refere a outro grande pesquisador, Jean-Jacques Nattiez, cuja ausência na bibliografia dos dois teóricos das traduções aqui questionados causa espanto, uma vez que é o responsável pelo

⁵⁵ Barenboim, D, Artigo publicado no jornal *Die Zeit*, em 10 de outubro de 2013. Disponível em: <https://danielbarenboim.com/patrice-chereau-from-scandal-to-legend/>

⁵⁶ Adorno, T.W. *apud* Said, E. “The importance of being unfaithful to Wagner”, in.: *Music at the limits*. New York: Columbia University Press, 2008.

estudo, fortemente interdisciplinar, que é um marco no diálogo entre a semiologia e a musicologia⁵⁷. Said escreve:

It is, however, Nattiez's brilliant analysis of the notion of 'fidelity' to Wagner's operas that is particularly relevant here. Using Boulez and Chéreau as his reference points, Nattiez argues that Wagner's music is not about return and repetition, but about transition⁵⁸. 'In order to be faithful to Wagner', he says, 'one has to de-Wagnerise him'. Wagner's 'exuberant anarchy' encourages this sort of volatility and flair in his interpreters. Not everything that Wagner thought found its way into the scores of his works; what a director like Chéreau attempts to do therefore is to accentuate those aspects of Wagner that encourage re-interpretation, new constructions, re-animation of the work in contemporary terms. Similarly, Boulez argues that 'anyone who claims to be safeguarding a work within its initial tradition soon finds himself standing guard over a tomb'. What Nattiez suggests is that to be unfaithful to Wagner is to be faithful to him: 'Every producer, every conductor proposes a *possible* Wagner⁵⁹'

Seria lícito pensar em uma tradução de uma ópera de Wagner afinada a essa leitura. No lugar da tradução total de uma obra de arte total, uma tradução possível, ou quem sabe até uma reinterpretação, uma reconstrução. Isso poderia ser cruzado com o conceito de fidelidade em tradução, com a questão da estrangeirização versus domesticação, enfim, muito caminhos distintos poderiam ser tomados. Para finalizar a participação de Said neste capítulo, há uma passagem de outro ensaio do mesmo livro que aponta uma direção interessante:

There are two basic styles for interpreting Wagner's music dramas. One is to abide by a spurious sense of tradition and realism and to assume that Wagner has resolved all his problems. This results in a ponderously literal reading, with characters, setting and music compelled into prefabricated, superficially German designs supposedly originated by Wagner himself at Bayreuth in the period 1876-83. The other style is revisionist. It assumes (what in effect is, I believe, true) that Wagner did not have his ideological schemes under control, and that rather than being a straightforward realization of them, the operas are churning mobile, even volatile records of

⁵⁷ Originalmente escrito em francês, possuo apenas a edição norte-americana. Trata-se de *Music and discourse: towards a semiology of music*. New Jersey: Princeton Univ. Press, 1990. Tradução de Carolyn Abbate.

⁵⁸ Sobre o conceito de transição [*Übergangs*] aplicado à obra de Wagner e à de Alban Berg ver, respectivamente, os livros de Theodor Adorno, *Versuch über Wagner* (ou a tradução inglesa *In search of Wagner*, da Capo Press) e *Berg: Der Meister des kleinsten Übergangs*, este último traduzido e editado no Brasil pela Edusp (*Berg: o mestre da transição mínima*).

⁵⁹ Said, E. op, cit. p. 170.

unsuccessful attempts at resolution. To interpret Wagner authentically is to expose and highlight the inconsistencies, not to try to flatten them all into a naturalistic, and therefore misleading, conception⁶⁰.

Mais uma vez, seria possível afirmar, inspirado em Said, que há pelo menos dois estilos básicos para a tradução de Wagner, um é aquele que toma a *Gesamtkunstwerk* como uma realidade e procura reproduzir todos os efeitos dessa suposta *Gestalt* ou intersemiose, até mesmo quando eles falharam. O outro parte do princípio que há contradições internas à obra e não procura escondê-las; ao contrário, traz à luz suas inconsistências e as explora inclusive para encontrar soluções tradutórias na língua de chegada. Uma frase a ser destacada é “unsuccessful attempts at resolution”. E o que é uma tradução de ópera, ou de poesia, senão o registro de alguns sucessos e insucessos na resolução dos problemas encontrados? Não há também na arte esse exercício constante de resolver e encontrar soluções tanto para os problemas de sua época, quanto para aqueles impostos pelo próprio jogo da criação? E não haveria nas obras mesmas o registro dessa tentativa, seja ela bem realizada, malograda ou em uma dialética cuja resolução lhes transcende?

Mais do que contradizer as opiniões basilares do campo de estudos da tradução de ópera, esse breve confronto com as ideias de Said, Adorno, Nattiez e Barenboim serve para demonstrar que a interdisciplinaridade não é alguma coisa que se materializa no pensamento apenas pela pura enunciação da palavra, mas um obstáculo que se recoloca a cada vez em que se pretende trabalhar com objetos que extravasam as fronteiras impostas pelos ramos do saber ou pelas limitações de cada pesquisador em particular. O que pode resultar desse diálogo, entretanto, não necessita ser a confirmação daquilo que pretensamente já se conhece. Pelo contrário, é desejável que o dissenso, ou uma voz dissonante, possa vir em auxílio da construção teórica, apondo-lhe o contraditório, a dúvida, confrontando-a e obrigando-a a ampliar suas fronteiras, e assim, quem sabe, finalmente estabelecer um trânsito entre-saberes cujos postos de verificação e controle não estejam

⁶⁰ Said, E. “Music as gesture”, in.: op.cit. p. 178.

apenas na metrópole do pensamento, na excelência de suas cátedras, mas em alguma periferia das ideias.

Aqueles que chegam primeiro em territórios inexplorados ou ainda em disputa tendem a querer fincar suas bandeiras e reivindicar para si a posse da terra. É admissível interpretar a seguinte frase de Gorrée nesse sentido: “Vocal translation has not yet achieved a symbiosis of scientific opinions”⁶¹. Isto é, apesar de toda a energia que empreendeu para estabelecer as bases teóricas e um determinado consenso em torno de uma disciplina jovem, a pluralidade de perspectivas, de opiniões e de abordagens têm prevalecido. E seria desejável tal consenso? Não é o que pensam Adriana Serban e Kelly Kar Yue Chan, editoras da mais recente publicação na área:

In her review of Gottfried R. Marschall’s (2004) *La traduction des livrets : Aspects théoriques, historiques et pragmatiques*, Gorrée (2006) pointed out that vocal translation was, at that time, an emerging area of the fast-growing discipline of Translation Studies, and that it had not yet achieved consensus in terms of the theoretical framework and terminology to be used. Over a decade later, this still appears to be the case, and one may legitimately wonder whether it is a weakness or, at the very least, a lack of maturity – or a strength, if only in the sense that, when so many disciplines (Translation Studies, Musicology, Theatre Studies, Literary Studies and more) as well as national traditions are at stake, it would perhaps be unrealistic to expect consensus, uniformity, or attempt to impose them in some way. The very range of existing options may be the best proof of the vitality of an expanding field, which is finding its voice(s)⁶².

Por conseguinte, não há enquadramento teórico que sozinho possa reivindicar para si a condição de matriz da produção intelectual sobre a tradução de ópera. E isto é uma boa notícia. Até aqui, este panorama transitou pelas abordagens holística, semiótica, funcional, entre outras. Há uma pergunta irrespondida no começo desse percurso que pode auxiliar na retomada da argumentação: há estudos notadamente pragmáticos no campo? Quando se diz pragmático, não está contida nessa afirmação que a reflexão teórica não se faça

⁶¹ Gorrée, D. Resenha de Gottfried R. Marschall’s (2004) *La traduction des livrets: Aspects théoriques, historiques et pragmatiques*, Gorrée (2006).

⁶² “Introduction: translation in the world of opera”. In.: *Opera in translation: unity and diversity*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin P, Co., 2020.

presente, mas que se trata de um tipo de produção intelectual cujo ponto de partida, como também de retorno, é a tradução propriamente dita, não uma teoria pré-moldada. Por analogia, esse tipo de práxis é correlata à forma como foi constituída uma outra ciência, a psicanálise. Freud não possuía uma teoria *a priori* para aplicar no tratamento dos neuróticos; estes, a bem da verdade, é que lhe transmitiram o saber sobre a neurose, o que se tornou condição de possibilidade para que estruturasse a teoria psicanalítica. Para abusar das metáforas, se Freud é o pai da psicanálise, a histérica é a mãe. Em determinada altura, há uma inversão desses vetores, quer dizer, a teoria concebida a partir da prática clínica passa a ser aplicada no tratamento dos neuróticos. Toda a psicanálise freudiana pode ser descrita, pelo menos nesse aspecto em particular, do seguinte modo: ora a clínica ensina, sobretudo através do erros, ora a teoria retorna ao consultório; esse movimento, ao longo de muitos anos, fez nascer uma ciência. Do mesmo modo, ora os tradutores aprendem com os erros e acertos de suas traduções – e das dos outros –, ora refletem e produzem conhecimento a partir dessas traduções; saber esse que, na próxima ocasião, será empregado em novos trabalhos. É dessa maneira que se deve entender o termo pragmático aqui empregado. Como representantes importantes dessa práxis, no terreno da tradução de ópera e de canção, cuja reflexão foi inaugurada na modernidade por W. H. Auden, foram escolhidos para este trabalho as contribuições de Peter Low, Paulo Henriques Britto, Ronnie Apter e Mark Herman. Esse autores serão abordados no capítulo de comentários sobre a tradução vocal de *Porgy and Bess*, em que os acertos e os erros da empreitada, bem como algumas proposições gerais sobre a tradução de ópera e de canção, serão cotejados com os seus trabalhos. Desse modo, espera-se que a meditação sobre o ato de traduzir não esteja apartada de algumas experiências que lhe serviram de inspiração e de apoio nos momentos mais críticos.

Antes de finalizar este capítulo, entretanto, é preciso definir que subtipo de tradução de ópera é praticado nesta pesquisa. Para fazer jus aos acadêmicos que foram questionados por essas linhas logo atrás, são justamente Klaus Kaindl e Dinda Gorrée que serão chamados aqui para auxiliar na definição. Nas palavras de Gorrée, a tradução vocal – é disso que se trata nesta tese – é aquela “intended to

be sung, heard and acted⁶³”. Kaindl, por sua vez, se refere a três tipos de *Akustisch wahrnehmbare Übersetzungen*⁶⁴, ou seja, “traduções acusticamente perceptíveis” – “Aqui, o texto do idioma de origem é substituído pelo texto do idioma de destino⁶⁵”. A mais importante delas para o presente estudo, e também a que mais se aproxima do que foi realizado na tradução de *Porgy and Bess*, é, nas palavras de Kaindl:

Opernaufführungen auf der Grundlage eines für die musikalisch-gesangliche Umsetzung übersetzten Librettos: Im Gegensatz zu den sogenannten Leselibretti, wird hier die Übersetzung im Hinblick auf die musikalische Einbettung des sprachlichen Textes gemacht. Die Arbeit wird auf der Basis der schriftlichen Vorlage in der Regel für einen Bühnenverlag angefertigt, der die Rechte dann an verschiedene Opernhäuser weitergibt. Diese Form der Übersetzung ist im deutschsprachigen Raum die weitaus häufigste.

[Apresentações de ópera baseadas em um libreto traduzido para a realização musical e vocal: em contraste com o chamado libreto de leitura, a tradução é feita visando à incorporação musical do texto linguístico. Geralmente, a obra é produzida com base no original e escrita para uma editora, que depois passa os direitos para várias casas de ópera. Esta forma de tradução é, de longe, a mais comum nos países de língua alemã⁶⁶.]

Kaindl, um pouco mais detalhista na definição, faz retornar lateralmente um assunto abordado logo no início deste capítulo: “Diese Form der Übersetzung ist im deutschsprachigen Raum die weitaus häufigste”, ou seja, é prática comum nos países de língua alemã a tradução vocal de óperas estrangeiras. Muito embora seja um fato sociológico, um tipo de coleta de dados não contemplado por esta

⁶³ Gorrée, D. op. cit.

⁶⁴ Kaindl, K. “Die Übersetzung als Inszenierung: Ein interdisziplinärer Rahmen zur Analyse von Opernübersetzung”. [Tradução como encenação: uma abordagem interdisciplinar para a análise da tradução de ópera.]. In.: *Target 9:2* John Benjamins Publishing Company, 1997. pp. 271-287

⁶⁵ Idem.

⁶⁶ Idem.

pesquisa⁶⁷, o contraste com o que se passa no Brasil é gritante. O mesmo se pode se dizer do que acontece nos EUA, como bem testemunham Ronnie Apter e David Herman: “Unlike spoken drama, opera in English-speaking countries has a 300-year history of performances almost exclusively in languages unknown to the audience⁶⁸.” Há uma consideração interessante a esse respeito. Como é de conhecimento geral, as principais línguas líricas, quer dizer, aquelas que formam o grande cânone internacional do gênero operístico, são o italiano, o francês e o alemão. Arranhando o cânone, mas talvez não penetrando-o profundamente, estão algumas obras em russo, espanhol (sobretudo se se considerar a Zarzuela um subgênero operístico), tcheco, inglês e outras poucas línguas europeias. O português, nesse aspecto, é menos que uma língua periférica: não há sequer uma única ópera cantada em português que tenha circulado pelos palcos mundo afora. Até mesmo o húngaro, língua difícilíssima e pouco aparentada a outras, possui pelo menos um grande sucesso, *O Castelo de Barba-Azul*, de Béla Bartók. A língua inglesa, aparte o caso dos musicais, também pode ser considerada uma língua periférica no que concerne à sua representação nos programas das principais casas de ópera do mundo. Traduções vocais de óperas em inglês, como foi dito, são uma rara exceção até mesmo nos EUA ou na Inglaterra⁶⁹, ainda mais depois da invenção do recurso das *surtitles*, embora essa ausência não se explique apenas pelo avanço tecnológico. W.H. Auden, poeta, libretista e tradutor de óperas escreveu, em 1948:

Ten years ago, if anybody had prophesied that we would one day find ourselves translating libretti, we would have thought

⁶⁷ Para um breve histórico das traduções de ópera no Brasil, recomendo a dissertação de mestrado de Andrea Kaiser, *Ópera no Brasil: versões em português*. (USP - 1999). Disponível em [https://usp-br.academia.edu/AndreaKaiser](https://usp.br/academia.edu/AndreaKaiser)

Indico também o artigo de Vanda Belardo Freire, “Óperas em português: ideologias e contradições em cena”. In.: Volpe, M.A (org.) *Atualidade da ópera - Série simpósio internacional de musicologia da Ufrj*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012. No artigo, a autora detalha seu trabalho na coordenação de importantes pesquisas sobre o assunto. A título de exemplo, uma breve passagem: “A produção de óperas em português é mais extensa do que se imagina (...) O levantamento ‘Ópera Brasileira em Língua Portuguesa’, já citado, relaciona 332 títulos de óperas em português, produzidas do século XVIII à atualidade. Esse levantamento obviamente não é completo.” op. cit. p. 304.

⁶⁸ “Opera translation: turning back opera to drama”. In.: *Translation review*, 59:1. Versão digital do artigo. Routledge, 2012.

⁶⁹ Para uma história resumida das óperas traduzidas para o inglês na Inglaterra entre 1700-1900, ver Gallo, Denise. “Opera, oratorio, song”, in.: *The Oxford History of Literary Translation in English Volume 4*. France, P.; Haynes, K. (Eds.). Great Britain: Oxford Univ. Press, 2008.

him crazy. We had always been fanatic advocates of the tradition upheld by British and American opera houses of “giving opera in its original tongue as against the European tradition of translation. If people want to know what is going on, we said, let them buy a libretto with an English crib and read it before coming to the opera house⁷⁰.

Por conseguinte, é possível afirmar que a tradução vocal de óperas em português ainda hoje é uma heresia, uma atividade que requer uma justificativa forte para poder reivindicar a sua existência. É também um desvio da norma, um rompimento com a tradição. E que tradição seria essa em que uma obra dramática tem de permanecer ininteligível a maior parte do público para que sua aura permaneça imaculada? Ou que o público tem de escolher entre assistir à performance que se desenrola no palco, ou ler uma legenda posicionada na parte superior da boca de cena? Num país como o Brasil, cuja riqueza da canção é fato incontestável, por que o trânsito entre o chamado “erudito” e o “popular” até hoje é uma ponte mal acabada (“Aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína”, como cantou Caetano Veloso⁷¹)? Por que os grandes compositores, letristas, poetas, não se engajaram para fazer com que a língua portuguesa pudesse ser ouvida numa representação operística? Os norte-americanos, nisto é preciso dar-lhes crédito, resolveram o impasse a sua maneira, criando um gênero – o teatro musical – que, se não pode ser chamado de ópera, é inegavelmente uma forma de drama musical com cor local. Entretanto, é preciso afirmar que, mesmo que a língua inglesa esteja em uma posição dominante em várias atividades humanas, tais como a acadêmica, no universo da ópera ela é uma língua subalterna, subdesenvolvida, apenas um pouco mais experimentada que a nossa, sobretudo pelo farto material dos seus musicais. Desse modo, a tradução vocal de *Porgy and Bess* se fez em um trânsito entre duas línguas subalternas, muito embora

⁷⁰ Escrito em colaboração com Chester Kallmam. “Translating opera libretti”, in.: *The Dyer's hand*. New York: The Random House, 1962 (a primeira edição é de 1948).

⁷¹ Caetano explica a origem do verso em entrevista publicada em 11 de dezembro de 2017 pelo *Le Monde Diplomatique Brasil*: “A frase de Fora da Ordem vem de Lévi-Strauss, um autor que me impressionou desde o final dos anos 60. Em *Tristes Trópicos* ele apresenta alguns retratos pessimistas do Brasil e essa fórmula de construções em estado de ruínas é algo que a gente pode reconhecer em mil lugares e momentos do país. O “desafinado” tem algo a ver com isso. É a óbvia inadequação dos talentos, o desperdício de possibilidades. Visões como a descrita por Lévi-Strauss são melancólicas. Mas não sinto o Brasil caminhando para a melancolia. Em muitos momentos vejo que o grande inventor do estruturalismo não tinha sensibilidade para apreciar as energias históricas de países vira-latas como o Brasil.” A entrevista está disponível em: <https://diplomatique.org.br/os-tropicos-de-caetano-veloso/>

riquíssimas no terreno da canção popular. Essa riqueza está negavelmente presente em *Porgy and Bess*, e espera-se que, entre todas as perdas inevitáveis, algo dessa poética possa ter sido preservada na tradução.

3. Tradução de *Porgy and Bess*

Story of
PORGY AND BESS

Founded On The Play

PORGY

by

DU BOSE AND DOROTHY HEYWARD

THIS PLAY, in three acts and nine scenes, presents the story of Porgy a crippled Negro beggar, and his woman Bess. The scene is laid in Catfish Row, a former mansion of the aristocracy, but now a negro tenement on the water front of Charleston, South Carolina. The time is the recent past. At rise of curtain the night life of the court is revealed. There is dancing, a mother sings a lullaby to her baby, and among the men a crap game is in progress. Robbins enters the game while his wife Serena begs him not to play. Jake the fisherman takes the baby from his wife Clara and sings to it. Peter, the honeyman enters calling his wares. Porgy enters, driving his goat cart. He is accused of loving Bess, the woman of the great stevedore Crown, but denies it. Crown and Bess arrive and join the crap game. Crown is drunk and quarrelsome. In a fit of rage he attacks Robbins. They fight and Crown kills Robbins with his "cotton hook". While Serena, the wife of the murdered man, mourns over the body, Crown escapes. Sporting Life attempts to induce Bess to go to New York with him, but she refuses, and seeks sanctuary in Porgy's room. The second scene is in Serena's room. The body of the murdered man lies upon the bed, and upon his breast rests a large saucer. The negroes sing a spiritual and urge each other to put money in the saucer for the burial. Porgy and Bess arrive and contribute. A detective arrives and tells Serena that if the body is not buried by the following day it will be taken away and given to the medical students. The detective arrests Peter as a witness to the killing and departs. The Negro undertaker enters and agrees to bury the body for what little money they have. Overjoyed they all express their relief in song.

The second act shows the court at morning. Fishermen are working at their tackle. Porgy, in his window, sings to Bess. Sporting Life enters to peddle "happy dust", and Maria, the keeper of the cook shop administers merited punishment.

Frazier, a negro lawyer enters, and sells Bess a divorce from Crown so that she can marry Porgy. Mr. Archdale, a white lawyer comes to tell Porgy that Peter will be let out of jail. He then reprimands Frazier for selling fake divorces. A buzzard flies over the court, which is an ill omen. Sporting Life now tries to persuade Bess to take "happy dust", but Porgy grabs him, almost breaking his arm, and drives him away. Porgy and Bess sing of their love for each other. This is the day of the lodge picnic, and now the band enters to lead the procession. The negroes swarm off to the picnic. Maria urges Bess to go, and after a moment's hesitation she accepts. Porgy is left alone but happy in Catfish Row. The picnic party is now upon Kittiwah Island, and are indulging in secular dancing against the church's orders. Sporting Life sings and dances, and is interrupted by the entrance of Serena who calls them all sinners and sends them to the boat. Left alone now Bess hears Crown's voice. He comes from the woods, breaks down her resistance and forces her to stay on the island with him. In the next scene they have returned to Catfish Row, and it is a few days later. Jake tells Clara good-bye and the fishermen leave. Bess' voice can be heard from Porgy's room, and she is evidently delirious. Serena leads a prayer for Bess' recovery. Several street venders enter crying their wares. Bess, responding to the prayer, is better and joins Porgy on the door step. She confesses that she has promised to join Crown when he comes out of hiding, but finally she breaks down, confesses her love for Porgy and asks him to protect her from Crown. He assures her that he will and she is safe with him. There is the ominous sound of the hurricane bell. Clara, thinking of Jake who is at sea stands listening, then screams and falls in a faint. With a great noise the storm falls upon Catfish Row. In the next scene the Negroes are all gathered in Serena's room. They are singing and praying, while outside the storm rages. Porgy and Bess sit together. They feel sure that Crown could not have survived the storm on the island. Clara is watching at the window for some sign of the fishermen. The doors bursts open and Crown enters. He taunts them with their fear and jibes at Porgy. In order to drown out his blasphemy they all begin singing. The storm rises to a terrific pitch, and Jake's boat, now a wreck, is seen from the window. Clara gives her baby to Bess to keep for her and rushes into the storm to find her husband. Crown taunting the men for their cowardice rushes out to help her. As he goes he shouts at Bess that he will come back to get her.

The third act shows the court at night. In one of the rooms the women are singing a mourning spiritual for their dead in the storm. Maria is at her table, and Sporting Life slips in and goes to her. He intimates that Crown is still alive. From Porgy's room comes the sound of Bess' voice singing to the baby. The court is now quiet and deserted. Crown appears in the great gateway and sneaks toward Porgy's room. Porgy catches him as he is about to enter and with his powerful hands strangles him to death. The following morning the detective, the coroner, and the police enter. In a determined effort to discover Crown's murderer they interrogate the residents of the court. The coroner demands that Porgy accompany him to identify Crown's body at the inquest. Filled with superstitious terror at the thought of looking on his victim's face Porgy refuses and is dragged away. Bess, weeping and distressed, is approached by Sporting Life who tries again to persuade her to go away with him. He offers her "happy dust" which she spurns. Sporting Life then leaves the little package of dope on the step to tempt her. After he is gone, she can no longer resist, but opens the door, picks up the package and carries it into her room. It is now a week later and Porgy is returning from jail. He had refused to look on Crown, and had been locked up for contempt of court. He is in high spirits and has brought presents for all of his friends. They stand around him, sad and embarrassed, but he does not notice, so engrossed is he with the presents that he has brought for Bess and the baby. Then he calls Bess and she does not answer. Serena is holding a baby which he now recognises as the one which had been given to Bess by Clara. He pleads with them, and they tell him that, thinking him locked up forever, and seduced by Sporting Life, Bess has gone off to New York. He asks how far it is to the great city, and when he is told that it is a thousand miles away, he calls for his goat and cart. His friends try to dissuade him, but he tells them that wherever she is he will find her. Then he drives out of Catfish Row on his search.

A história de
PORGY E BESS

Baseada Na Peça

PORGY

de

DU BOSE e DOROTHY HEYWARD

ESTA PEÇA, em três atos e nove cenas, apresenta a história de Porgy, um mendigo negro aleijado, e de sua paixão Bess. A cena é ambientada no Beco do Bagre – antigo casarão da aristocracia, hoje um cortiço habitado por negros no cais do porto de Charleston, Carolina do Sul. A época é o passado recente. Ao se abrir a cortina, revela-se a vida noturna do pátio. Pessoas dançam; uma mãe canta uma canção de ninar para seu bebê; e, entre os homens, está em andamento um jogo de dados. Rubens entra no jogo, enquanto sua mulher, Serena, implora para que ele não jogue. O pescador Zeca/Joca pega o bebê de Clara, sua esposa, e canta para ele. Pedro, o Zé do Mel, entra anunciando sua mercadoria. Porgy entra conduzindo seu carrinho puxado por um bode. Ele é acusado de estar enamorado de Bess, a mulher do enorme estivador Rei, mas nega tudo. Rei e Bess chegam e tomam parte no jogo de dados. Rei está bêbado e querendo confusão. Num rompante de raiva, ele ataca Rubens. Eles lutam e Rei mata Rubens com seu “gancho de colher algodão”. O Rei foge, enquanto Serena, a esposa do homem assassinado, pranteia sobre o cadáver. Malandrim tenta persuadir Bess a ir com ele para Nova Iorque, mas ela se recusa e procura refúgio no quarto de Porgy. A segunda cena se passa no quarto de Serena. O corpo do homem assassinado jaz sobre a cama, com um pires grande sobre o peito. Os negros cantam um *spiritual* e se exortam mutuamente a colocar dinheiro no pires para o enterro. Porgy e Bess chegam e contribuem. Um detetive chega e diz a Serena que, se não for enterrado até o dia seguinte, o corpo será levado e entregue aos estudantes de medicina. O detetive prende Zé do Mel como testemunha do assassinato e parte. O agente funerário negro entra e concorda em enterrar o corpo pelo pouco dinheiro que eles arrecadaram. Todos expressam seu alívio cantando com alegria.

O segundo ato revela o pátio pela manhã. Os pescadores estão trabalhando com seus apetrechos. De sua janela, Porgy canta para Bess. Malandrim entra para vender “pó-de-giz”, e Maria, a zeladora da cozinha, lhe aplica um merecido castigo. Frazier, um advogado negro, entra e vende a Bess um papel de divórcio entre ela e o Rei, para que ela possa se casar com Porgy. O sr. Archdale, um advogado branco, vem para dizer a Porgy que Pedro será solto da prisão. Em seguida, ele repreende Frazier por vender falsos divórcios. Um corvo voa sobre o pátio, o que significa um mau presságio. Nesse momento, Malandrim tenta convencer Bess a usar “pó-de-giz”, mas Porgy o segura, quase quebrando seu braço, e o expulsa. Porgy e Bess cantam seu amor um pelo outro. Este é o dia do passeio de piquenique, e a banda entra para liderar a procissão. Os negros saem em disparada para o piquenique. Maria exorta Bess a ir; após um momento de hesitação, ela aceita. Porgy é deixado sozinho, porém feliz, no Beco do Bagre. O piquenique acontece agora na Ilha de Kittiwah, e, contrário às ordens da igreja, [o grupo] se entrega a danças profanas. Malandrim canta e dança, mas é interrompido pela entrada de Serena que os acusa de pecadores e os envia de volta ao barco. Deixada sozinha, Bess ouve a voz do Rei. Ele vem da floresta, faz com que ela ceda em sua recusa e a obriga a permanecer na ilha com ele. Na cena seguinte, alguns dias depois, eles voltaram para o Beco do Bagre. Zeca/Joca diz adeus a Clara e os pescadores vão embora. A voz de Bess pode ser ouvida do quarto de Porgy; ela está claramente delirante. Serena inicia uma oração pela recuperação de Bess. Vários vendedores ambulantes entram anunciando suas mercadorias. A oração faz efeito. Bess melhora e se junta a Porgy na soleira da porta. Ela confessa que prometeu se reunir ao Rei quando ele sair do esconderijo; entretanto, ela finalmente se desarma, confessa seu amor por Porgy e pede a ele que a proteja do Rei. Ele garante que o fará e que ela está segura com ele. Surge o som sinistro do alarme de furacão. Clara, pensando em Zeca/Joca que está no mar, solta um grito e desmaia. Com um enorme estrondo a tempestade desaba sobre o Beco do Bagre. Na cena seguinte, os negros estão todos reunidos no quarto de Serena. Eles estão cantando e rezando, enquanto lá fora a tempestade se avoluma. Porgy e Bess sentam-se juntos. Eles têm certeza de que o Rei não poderia ter sobrevivido à tempestade na ilha. À janela, Clara procura por algum sinal dos

pescadores. As portas se abrem e o Rei entra. Ele escarnece de todos por temerem a tempestade e zomba de Porgy. Para tornar inaudível a sua blasfêmia, todos começam a cantar. A tempestade sobe a um tom horrendo, e o barco de Zeca/Joca, agora naufragado, é visto da janela. Clara entrega seu bebê para que Bess tome conta e corre em direção à tempestade a fim de encontrar seu marido. O Rei zomba dos homens por sua covardia e sai correndo para ajudá-la. Ao sair, grita para Bess que voltará para buscá-la.

O terceiro ato revela o pátio à noite. Em uma das salas, as mulheres enlutadas estão cantando um *spiritual* por seus mortos na tempestade. Maria está à sua mesa; Malandrim entra sorrateiramente e vai em sua direção. Ele lhe confia que o Rei ainda está vivo. Do quarto de Porgy vem o som da voz de Bess cantando para o bebê. O pátio está silencioso e deserto. O Rei aparece no grande portão e se esgueira em direção ao quarto de Porgy. Quando ele está prestes a entrar, Porgy o agarra com suas poderosas mãos e o estrangula, matando-o. Na manhã seguinte, o detetive, o médico legista e a polícia entram. Com o intuito de descobrir o assassino do Rei, eles interrogam os residentes do pátio. O legista exige que Porgy o acompanhe para identificar o corpo durante o inquérito. Só de pensar em ter que olhar o rosto de sua vítima, Porgy fica tomado por um pavor supersticioso, se recusa a identificar o corpo e é arrastado para longe. Bess, chorosa e angustiada, é abordada por Malandrim que tenta novamente persuadi-la a ir embora com ele. Ele lhe oferece seu “pó-de-giz”, que ela recusa com desdém. Em seguida, Malandrim deixa o pequeno pacote de droga no degrau para instigá-la. Depois que ele se vai, ela não consegue mais resistir, abre a porta, pega o pacote e o leva para o seu quarto. Uma semana depois, Porgy está voltando da prisão. Ele havia se recusado a ver o Rei e havia sido preso por desrespeito ao tribunal. Ele está muito bem-humorado e trouxe presentes para todos os seus amigos. Eles ficam ao seu redor, tristes e envergonhados, mas ele não percebe, tão absorto está com os presentes que trouxe para Bess e para o bebê. Nesse momento, ele chama por Bess, mas ela não responde. Serena está segurando um bebê que ele agora reconhece como aquele que havia sido dado a Bess por Clara. Ele implora, e eles lhe dizem que, pensando que ele ficaria preso para sempre, e seduzida por Malandrim, Bess foi para Nova York. Ele pergunta quão longe fica a

grande cidade, e quando lhe dizem que fica a milhares de quilômetros de distância, pede que lhe tragam sua carroça puxada por um bode. Seus amigos tentam dissuadi-lo, mas Porgy lhes diz que onde quer que Bess esteja, ele a encontrará. Em seguida, parte do Beco do Bagre em sua busca.

Summertime

É verão

16

Lights come up on another group on stage in the center of which Clara sits with her baby in her arms, rocking it back and forth.

As luzes se acendem sobre outro grupo no palco, no centro do qual Clara está sentada ninando seu bebê.

PIANO

(Lullaby, with much expression)

(Canção de ninar com muita expressão)

5

CLARA

17

Moderato ♩=96

Sum-mer time an' the liv - in' is
É ve - rão e a vi-da es-tá

Bells
Sinos

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1812355/CA

10


mp poco rit.

a tempo

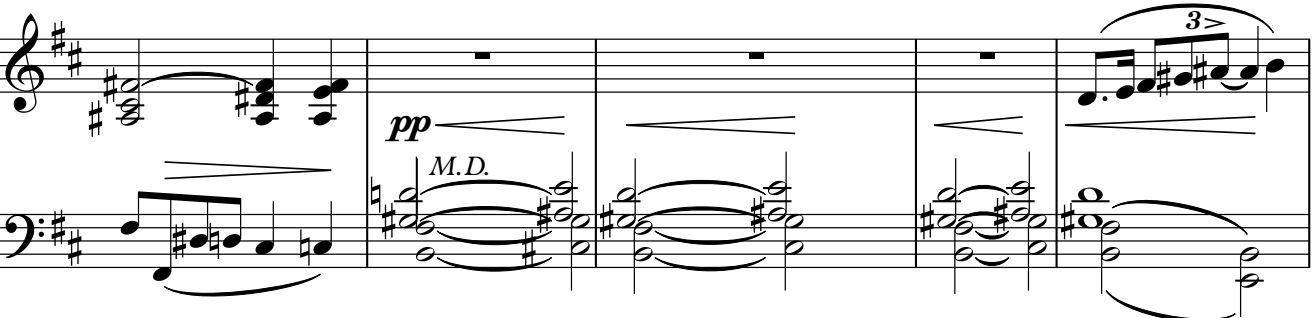
Cl.

eas - y, Fish are jump-in', an' the cot - ton is high.
bo - a, Pei-xe à be - ça e bas-tan-te al-go - dão.

15 18

Cl. 

Oh yo' dad-dy's rich, an' yo' ma is good-look - in', So
O teu pai é bom, e a tu-a mãe lin - da, Vem

pp *M.D.* 

20

Cl. 

hush, lit-tle ba - by, don' yo' cry.
lo - go pe-que-na, cho - ra não.

poco animato *mf* *espress.* 

25 19 *poco rit.* **Tempo I**

Cl. 

One of these morn-in's you goin' to rise up sing in',
Um di - a des - ses tu vai sol-tá' a voz ce - do,

Women's voices *p* *espr.* 

Vozes femininas *p* *espr.* 

Ooh ooh

poco rit. **Tempo I** 

29 20

Cl. 

— Then you'll spread yo' wings an' you'll take the sky.
 — E tu vai vo - ar — vai sa - ir do chão.

M. 

— ooh ooh ooh oh



33

M. 

— But till that morn-in' there's a noth-in' can harm you
 — Mas por en-quan-to, dei-xa es-tar não tem me - do

ooh ooh



21

37

Cl. 

With dad-dy an' Mam-my stand - in' by.
Teus pais te pro - te - gem com pai - xão.

M. 

ooh



41

dim. *ten.*

M. 

ah

mf *dim.* *ten.*



mp *dim.* *ten.* *a tempo*

A woman is a sometime thing

Mulheres sempre vão e vêm

56 **Poco meno** ♩ = 96

JAKE *mf* *happily*
com alegria

Lis-sen to your dad - dy warn. you, — 'fore you start a-trav - el -
Ou - ve a li - ção do ve - lho, — an - tes de pe-gar o

PIANO *p*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1812355/CA

4

ing. trem. Wo-man may born you, love you, an' mourn you,
E - las te ge - ram, a - mam e ve - lam,

p

7

57

J. But Mas a wo-man is a some-time
mu - lhe - res sem-pre vão e

p *cresc.* *mf* *deciso*

10

J. 

thing, Yes, a wo-man is a some-time thing.
vêm, É, mu - lhe - res sem-pre vão e vêm.

MINGO 

Oh, a wo-man is a
É, mu-lhe - res sem-pre

13

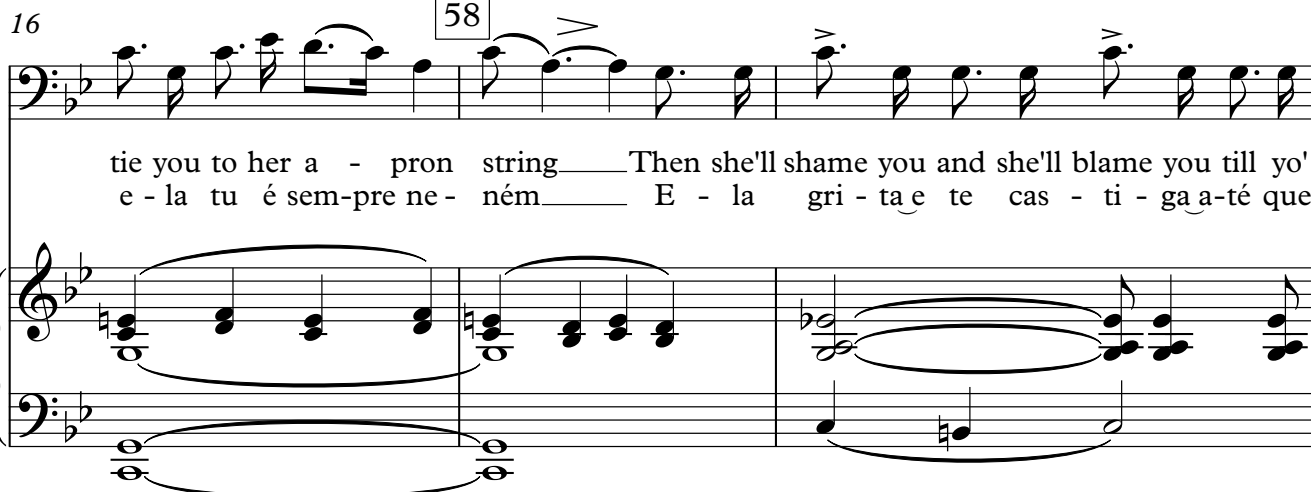
PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1812355/CA

i. 

Yo' mam - my is the first to name you, an' she'll
A mãe é quem te dá teu no - me, e pra


some-time thing.
vão e vêm.

16

J. 

tie you to her a - pron string — Then she'll shame you and she'll blame you till yo'
e - la tu é sem-pre ne - ném — E - la gri - ta e te cas - ti - ga a-té que

19

J. 

wo - man comes to claim you, 'Cause
ou - tra com - pre a bri - ga, é

p *cresc.*

21



a wo - man is a some - time
mu - lhe - res sem - pre vão e

mf


23

J. 

thing. Yes, a wo - man is a some - time
vêm. Sim, mu - lhe - res sem - pre vão e

p

25 59

J. 

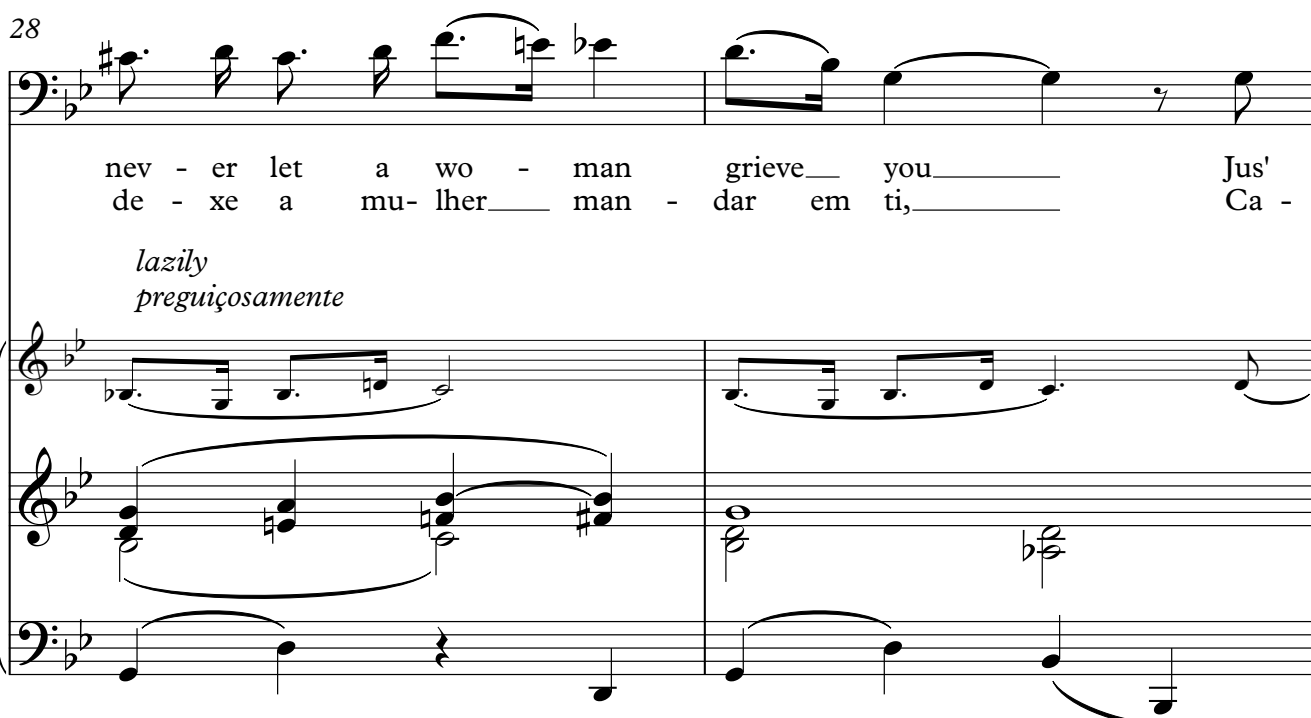
thing. _____ Don't you
vêm. _____ Nun - ca

SPORTING LIFE
MALANDRIM

mf Oh, a wo-man is a some-time thing.
É, mu-lhe - res sem-pre vão e vêm.

f *p*
M.E.

28

J. 

nev - er let a wo - man grieve you _____ Jus'
de - xe a mu- lher _____ man - dar em ti, _____ Ca -

lazily
preguiçosamente

30

J.

'cause she got yo' wed - din' ring. She'll
sar não é fi - car re - fém. E - la

32 60

J.

love you and de-ceive you then she'll take yo' clo'es an' leave you,
a - ma e te en - ga - na e ain - da le - va a su - a gra - na,

leggiero

34

J.

'Cause pois é a mu -

p cresc. mf

36

J.

wo - man is a some - time
lhe - res sem - pre vão _____ e

deciso

37

61

thing. Yes,____ a wo-man is____ a some - time
vêm. É,____ mu - lhe - res vêm. e vão_ vão e

Mulheres *mp*

Yes,____ a wo-man is____ a some - time
É,____ mu - lhe - res vêm. e vão_ vão e

Homens *mp*

Yes,____ a wo-man is____ a some - time
É,____ mu - lhe - res vêm. e vão_ vão e

p *cresc.*

40

J. 

thing, vên, Yes, a wo-man is a some time
vên, É sim, e - las sem-pre vão e

TODOS 

thing, vên, Yes, a wo-man is a some time
vên, É sim, e - las sem-pre vão e



thing, vên, Yes, a wo-man is a some time
vên, É sim, e - las sem-pre vão e



mf

62 (*hands back baby*)
(*devolve o bebê*)

43

J.  thing, Yes, a wo-man is a some - time There now,
vêm, É sim, e - las sem-pre vão e Vê só

S.  a wo-man is a some - time thing.
sim, e - las sem-pre vão e vêm.

 thing, Yes, a wo-man is a some - time thing.
vêm, É sim, e - las sem-pre vão e vêm.


 a wo-man is a some - time thing.
sim, e - las sem-pre vão e vêm.

B.  thing, Yes, a wo-man is a some - time thing.
vêm, É sim, e - las sem-pre vão e vêm.

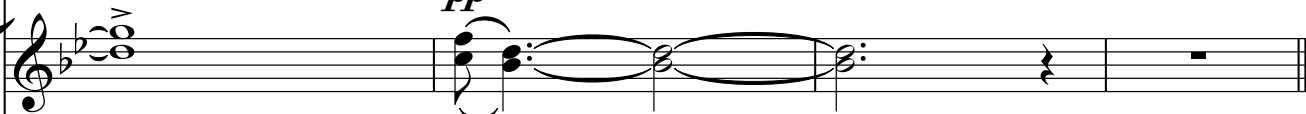


47

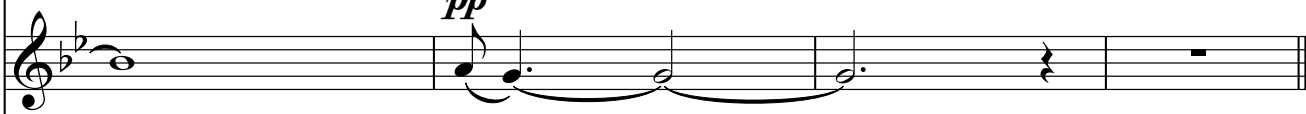
(baby wails)
(bebê chora)

J. 

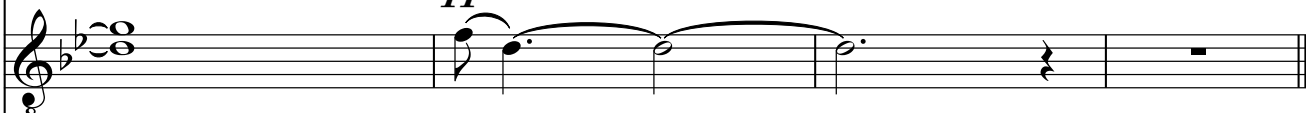
What I tells_ you; He's a- sleep al - rea- dy.____
 quê_ eu dis - se; Já pe- gou_ no so- no.____

S. 


pp
 Ah_____



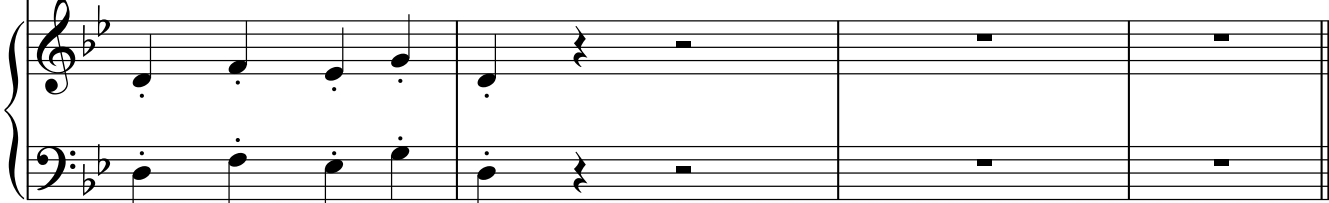
pp
 Ah_____



pp
 Ah_____

B. 

pp
 Ah_____



Gone, Gone, Gone

Foi, Foi, Foi

The curtain rises on Serena's room. Robbins' body lies on bed in center of room and Serena sits at foot. Room is filled with mourners.

A cortina se abre no quarto de Serena. O corpo de Rubens jaz sobre a cama no centro do quarto e Serena está sentada ao pé da cama. O quarto está cheio de pessoas em luto.

religiously and freely
religiosamente e livre

Larghetto ♩ = 60

Sopranos

Contralto I

Contralto II

Tenor

Baixo I

Baixo II

PIANO

Solo *f* *All* *Todos* *f*

Whereis brud-der Rob-bins? He's a-
On-de es-tá o Ru - bens? Já se

He's a-
Já se

Larghetto ♩ = 60

f *sf p colla parte* *mf*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1812355/CA

159 **Andante** ♩ = 66 *Quasi marcia funebre*

6

decresc. *p* Solo

Sop. gone, gone, gone, gone, gone, gone, gone. I
foi, foi, foi, foi, foi, foi, foi. Eu

f *decresc.* *p*

A.1 Gone, gone, gone, gone, gone, gone, gone.
Foi, foi, foi, foi, foi, foi, foi.

f *decresc.* *p*

A.2 Gone, gone, gone, gone, gone, gone, gone.
Foi, foi, foi, foi, foi, foi, foi.

decresc. *p*

1. gone, gone, gone, gone, gone, gone, gone.
foi, foi, foi, foi, foi, foi, foi.

f *decresc.* *p*

1. Gone, gone, gone, gone, gone, gone, gone.
Foi, foi, foi, foi, foi, foi, foi.

f *decresc.* *p*

B.2 Gone, gone, gone, gone, gone, gone, gone.
Foi, foi, foi, foi, foi, foi, foi.

Andante ♩ = 66 *Quasi marcia funebre*

decresc. *p*

8 *ten.* *f* *All* **160** **Come prima** *decresc.*

Sop.
seen him in de morn-in' wid his work clo'es on, But he's gone, gone, gone, gone,
vi sa - ir bem ce - do, Deus que me per - doe, Mas se foi, foi, foi, foi,

A.1
f *decresc.*
Gone, gone, gone, gone,
Foi, foi, foi, foi,

A.2
f *decresc.*
Gone, gone, gone, gone,
Foi, foi, foi, foi,

f *decresc.*
But he's gone, gone, gone, gone,
Mas se foi, foi, foi, foi,

f *decresc.*
Gone, gone, gone, gone,
Foi, foi, foi, foi,

f *decresc.*
Gone, gone, gone, gone,
Foi, foi, foi, foi,

Come prima *decresc.*
mf

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1812355/CA

11 *p*

Sop.

gone, gone, gone
foi, foi, foi

A.1

p

gone, gone, gone.
foi, foi, foi.

A.2

p

gone, gone, gone.
foi, foi, foi.

1. *p*

gone, gone, gone
foi, foi, foi. Solo
expressively
expressivo

p *mf*

gone, gone, gone. An' I seen him in the noon-time straight an' tall, But
foi, foi, foi. E eu vi ao me-io di - a fir - me e for - te, mas

B.2

p

gone, gone, gone.
foi, foi, foi.

p *p*

14

Sop.

f 161 *decresc.*

An' he's gone, gone, gone, gone,
E se foi, foi, foi, foi,

A.1

f *decresc.*

Gone, gone, gone, gone,
Foi, foi, foi, foi,

A.2

f *decresc.*

Gone, gone, gone, gone,
Foi, foi, foi, foi,

1.

f *decresc.*

An' he's gone, gone, gone, gone,
E se foi, foi, foi, foi,

Todos *f* *decresc.*

death a-come a-walk-in' in the eve - nin' fall.
jun - to com a noi - te ve - io a mor - te.

Gone, gone, gone, gone,
Foi, foi, foi, foi,

B.2

f *decresc.*

Gone, gone, gone, gone,
Foi, foi, foi, foi,

mf *decresc.*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1812355/CA

17 *mp*

Sop. *mp* *f* Solo

gone, gone, gone. An' death touched Rob - bins wid a
 foi, foi, foi. E o fim de Ru - bens foi com

A.1 *mp*

gone, gone, gone.
 foi, foi, foi.

A.2 *mp*

gone, gone, gone.
 foi, foi, foi,

1. *mp*

gone, gone, gone.
 foi, foi, foi,

1. *mp*

gone, gone, gone.
 foi, foi, foi,

B.2 *mp*

gone, gone, gone.
 foi, foi, foi,

p *p*

3 3

19

Sop.

sil - ver knife.
um pu - nhal.

Gone, (Solo)
Foi, *p cresc.*

Gone, gone, gone, gone,
Foi, foi, foi, foi,

A.1

p cresc.

gone, gone, gone, gone,
foi, foi, foi, foi,

A.2

p *cresc.*

An' he's gone, gone, gone, gone,
E se foi, foi, foi, foi,

L.

p cresc.

gone, gone, gone, gone,
foi, foi, foi, foi,

p cresc.

gone, gone, gone, gone,
foi, foi, foi, foi,

B.2

p *cresc.*

An' he's gone, gone, gone, gone,
E se foi, foi, foi, foi,

p *cresc.*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1812355/CA

gone. ———
foi. *sf*

21

Sop.

gone, gone, gone.
foi, foi, foi.

A.1

sf

gone, gone, gone.
foi, foi, foi.

A.2

sf

gone, gone, gone.
foi, foi, foi.

mp

An' he's
E se

1.

sf

gone, gone, gone.
foi, foi, foi.

sf Solo

gone, gone, gone. An' he's sit-tin' in de gar-den by de tree of life.
foi, foi, foi. E a - go-ra es-tá so-nhan-do o so-no i - mor - tal.

B.2

sf

mp

An' he's
E se

sfz

24 162 *mp cresc.* *fp* *f*

Sop.

Gone, gone, gone, gone, gone, gone, gone. Rob-bins is gone
Foi, foi, foi, foi, foi, foi, foi. Ru-bens se foi

mp cresc. *fp* *f*

A.1

Gone, gone, gone, gone, gone, gone, gone. Rob-bins is gone
Foi, foi, foi, foi, foi, foi, foi. Ru-bens se foi

mp cresc. *fp* *f*

A.2

Gone, gone, gone, gone, gone, gone, gone. Oh, he's gone Rob-bins is gone
Foi, foi, foi, foi, foi, foi, foi. Ah, se foi Ru-bens se foi

mp cresc. *fp* *f*

1.

Gone, gone, gone, gone, gone, gone, gone. Rob-bins is gone
Foi, foi, foi, foi, foi, foi, foi. Ru-bens se foi

mp cresc. *fp* *f*

Gone, gone, gone, gone, gone, gone, gone. Rob-bins is gone
Foi, foi, foi, foi, foi, foi, foi. Ru-bens se foi

mp cresc. *fp* *f*

B.2

Gone, gone, gone, gone, gone, gone, gone. Oh, he's gone Rob-bins is gone
Foi, foi, foi, foi, foi, foi, foi. Ah, se foi Ru-bens se foi

mp cresc. *sfz* *p* *f*

mp cresc. *sfz* *p* *f*

plaintively
lamentosamente
(humming)
f (*bocca chiusa*) *decresc.* *p*

(Sound of steps outside doorway)
(Som de passos do outro lado da porta)

28 163 164

Sop.
hmm
hum
gone, gone, gone, gone,
foi, foi, foi, foi,

A.1
hmm
hum
gone, gone, gone, gone,
foi, foi, foi, foi,

A.2
hmm
hum
gone, gone, gone, gone,
foi, foi, foi, foi,

1.
8

gone, gone, gone,
foi, foi, foi,

B.2
hmm
hum
gone,
foi,

mf *decresc.* *p*
tr *tr* *tr*

33 SERENA

mf

Who's dat a-com-in' climb-in' up my steps?
Quem 'tá su-bin-do já nos meus de-graus? (opens door)
MARIA (abre-se a porta)

mf *>*

It's Por - gy
É o Por - gy

un poch. marc.

Sop.

pp

gone, _____ gone, _____
foi, _____ foi, _____

A.1

pp *un poch. marc.*

gone, _____ gone, _____ gone, _____
foi, _____ foi, _____ foi, _____

pp *un poch. marc.*

gone, _____ gone, _____ gone, _____
foi, _____ foi, _____ foi, _____

pp *un poch. marc.*

gone, _____ gone, _____ gone, _____
foi, _____ foi, _____ foi, _____

B.1

pp *un poch. marc.*

gone, _____ gone, _____ gone, _____
foi, _____ foi, _____ foi, _____

B.2

pp *un poch. marc.*

gone, _____ gone, _____ gone, gone, _____
foi, _____ foi, _____ foi, foi, _____

pp dolce (colla voce)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1812355/CA

35

(springs to her feet)
(levanta-se de um salto)

f with hatred
com ódio

S. What's that wo-man com-in' here for?
Quem cha - mou es - sa fi - gu - ra?

Ma. an' Bess is a-help-in' him.
e a Bess es - tá com e - le.

Sop. gone, gone,
foi, foi,

A.1 gone, gone,
foi, foi,

gone, gone,
foi, foi,

gone, gone,
foi, foi,

gone, gone,
foi, foi,

B.1 gone, gone, gone, gone,
foi, foi, foi, foi.

B.2 gone, gone, gone, gone,
foi, foi, foi, foi,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1812355/CA

Porgy and Bess enter. Bess advances toward bed, money in hand.

Porgy e Bess entram. Bess avança em direção à cama com dinheiro nas mãos.

37 165 Porgy e Bess *entram. Bess avança em direção à cama com dinheiro nas mãos.*

Sop. *cresc. mf*
gone, gone, gone,
foi, foi, foi,

A.1 *cresc. mf*
gone, gone, gone,
foi, foi, foi,

A.2 *cresc. mf*
gone, gone, gone,
foi, foi, foi,

L. *cresc. mf*
gone, gone, gone,
foi, foi, foi,

B.2 *cresc. mf*
gone, gone, gone, gone, gone, gone,
foi, foi, foi, foi, foi, foi,

cresc. mf

40 BESS

f

Dis ain't Crown's mon-ey.
Não foi o Rei que deu.

mf SERENA

I don't need yo' mon-ey for tobur-y my man.
Eu não que-ro seu di-nhei-ro pro fu-ne - ral.

Sop.

pp

gone,
foi,

A.1

pp

gone,
foi,

B.1

pp

gone,
foi,

gone,
foi,

L.

pp

gone,
foi,

pp

gone,

B.1

pp

gone,
foi,

gone,
foi,

B.2

pp

gone,
foi,

gone,
foi,

gone,
foi,

gone, gone,
foi, foi,

gone,
foi,

pp

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1812355/CA

42

Por-gy give me my mon-ey now._
 Por-gy traz nos-so ga-nha pão._

All right then. You can put it in de
 Tu-do bem. Po-de pôr a-li no

Sop.

gone, gone, gone,
 foi, fo, foi,

A.1

gone, gone, gone,
 foi, foi, foi,

A.2

gone, gone, gone,
 foi, foi, foi,

T.1

gone, gone, gone,
 foi, foi, foi,

B.1

gone, gone, gone,
 foi, foi, foi,

B.2

gone, gone, gone, gone, gone, gone, gone, gone,
 foi, foi, foi, foi, foi, foi, foi, foi,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1812355/CA

166

Subito con spirito ♩ = 88

*Hands saucer to Bess who carries it to Porgy.
Passa o pires para Bess que o leva até Porgy.*

*Porgy and Bess put money in saucer.
Porgy e Bess colocam dinheiro no pires.*

44 >

sau- cer!
pi- res!

Sop. gone.
foi.

A.1 gone.
foi.

gone.
foi.

gone.
foi.

gone.
foi.

B.2 gone.
foi,

Solo (*fanatically*)
f (*devotadamente*)

Come on, sis- ter, come on brud- der, fill up de sau- cer till it
Vem cá, fi- lha, vem cá, fi - lho, põe lá no pi- res que já

Subito con spirito ♩ = 88

mf *sf*

*Bess returns it to Serena who sits counting the money in saucer.
Bess devolve o pires à Serena que senta-se e conta o dinheiro.*

167

All principals sing here according to their voices
Todos os solistas cantam aqui de acordo com suas vozes

48

Sop. *f* *o - ver - flow, trans-bor- dou, o - ver - flow, trans-bor- dou, o - ver - flow, trans-bor- dou, fill up de sau- cer till it põe lá no pi- res que já*

A.1 *f* *o - ver - flow, trans-bor- dou, o - ver - flow, trans-bor- dou, fill up de sau - cer põe lá no pi - res*

A.2 *f* *o - ver - flow, trans-bor- dou, o - ver - flow, trans-bor- dou, fill up de sau - cer põe lá no pi - res*

L. *f* *o - ver - flow, trans-bor- dou, o - ver - flow, trans-bor- dou, fill up de sau- cer till it põe lá no pi- res que já*

f *o - ver - flow, trans-bor- dou, o - ver - flow, trans-bor- dou, fill up de sau - cer põe lá no pi - res*

B.2 *f* *o - ver - flow, trans-bor- dou, o - ver - flow, trans-bor- dou, fill up de sau - cer põe lá no pi - res*

mf *f*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1812355/CA

Peter and Lily enter (drop
money into saucer)
Peter [Zé do Mel] e Lily entram
(deixam dinheiro no pires)

52 JAKE

168

pp

Yes, my Je - sus, 'o - ver - flow.
Sim, meu Cris - to, tran-bor- dou.

(fanatically again)
(fanaticamente)

'Cause de
Pois Je -

Solo

f

Sop.

o - ver - flow,
trans-bor- dou,

o - ver - flow.
trans-bor- dou.

A.1

o - ver - flow,
trans-bor- dou,

o - ver - flow.
trans-bor- dou.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1812355/CA

I.

o - ver - flow,
trans-bor- dou,

o - ver - flow.
trans-bor- dou.

B.1

o - ver - flow,
trans-bor- dou,

o - ver - flow.
trans-bor- dou.

B.2

o - ver - flow,
trans-bor- dou,

o - ver - flow,
trans-bor- dou,

The piano accompaniment consists of a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a bass line with chords. Dynamic markings include 'decresc.' and 'pp'.

56

JAKE

Lawd will meet you_ Yes, de Lawd wil meet you at de court-house do',
sus é nos-so_ sim, Je - sus é nos - so grande re - den- tor._

Sop.

A.1

A.2

1.
8

B.2

mf

pUC-Rio - Certificação Digital Nº 1812355/CA

The musical score is written for a choir and piano. The vocal parts are arranged in a SATB format, with JAKE (Soprano), Sop. (Soprano), A.1 (Alto 1), A.2 (Alto 2), 1. (Tenor 1), and B.2 (Bass 2). The piano accompaniment is written for a grand piano, with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The score includes lyrics in English and Portuguese. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a dynamic marking of *mf*.

169

60 *All* *f*

Sop.

court-house do',__ court-house do'._ De Lawd will meet_ you at de
re - den - tor.__ re - den - tor.__ Je - sus é nos - so gran-de

A.1

court-house do',__ court-house do'._ De Lawd will meet_ you at de
re - den - tor.__ re - den - tor.__ Je - sus é nos - so gran-de

A.2

court-house do',__ court-house do'._ De Lawd will meet_ you at de
re - den - tor.__ re - den - tor.__ Je - sus é nos - so gran-de

1. *All* *f*

court-house do',__ court-house do'._ De Lawd will meet_ you at de
re - den - tor.__ re - den - tor.__ Je - sus é nos - so gran-de

All *f*

court-house do',__ court-house do'._ De Lawd will meet_ you at de
re - den - tor.__ re - den - tor.__ Je - sus é nos - so gran-de

B.2

court-house do',__ court-house do'._ De Lawd will meet_ you at de
re - den - tor.__ re - den - tor.__ Je - sus é nos - so gran-de

f marcato

The musical score is for hymn 169. It features seven vocal parts: Soprano (Sop.), Alto 1 (A.1), Alto 2 (A.2), Tenor 1 (1.), Bass 1, Bass 2 (B.2), and Piano. The lyrics are in English and Portuguese. The piano part includes a 'marcato' section. The score is in 4/4 time and G major. The tempo is 'All' and the dynamics are 'f' (forte). The key signature has one sharp (F#).

63 PETER

Meno *p*

How de sau-cer
Co-mo o pi-res

JAKE

pp

Yes, my Je - sus, court-house do!
Sim, meu Cris - to re - den - tor!

Sop.

p *pp*

court-house do',
re - den - tor,

court-house do!
re - den - tor!

A.1

p *pp*

court-house do',
re - den - tor,

court-house do!
re - den - tor!

p *pp*

court-house do',
re - den - tor,

court-house do!
re - den - tor!

p *pp*

court-house do',
re - den - tor,

court-house do!
re - den - tor!

B.1

p *pp*

court-house do',
re - den - tor,

court-house do!
re - den - tor!

B.2

p *pp*

court-house do',
re - den - tor,

court-house do!
re - den - tor!

Meno

pp

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1812355/CA

170

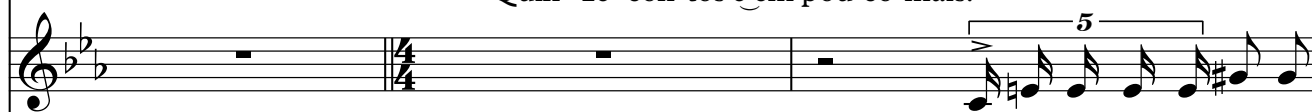
66

SERENA

Andante ♩ = 66*mf*

Four-teen dol-lars an' fif - ty cent.
 Quin - ze con-tos e em pou-co mais.

MARIA



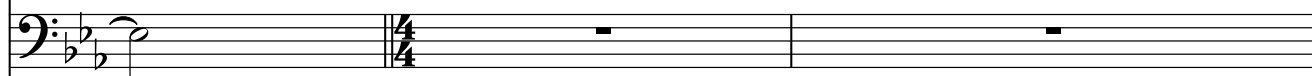
Dat's a-com-in' on, sis-ter,
 Qua-se che-gan-do, fi-lha,

Pe.

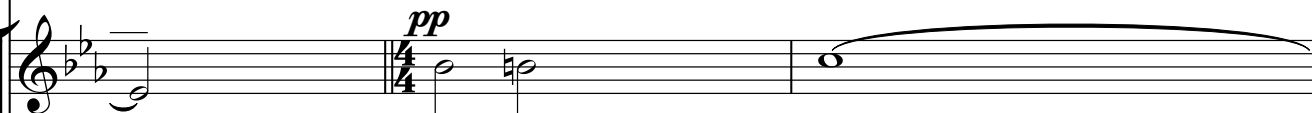


stan'now, my sis-ter?
 'tá, mi-nha fi-lha?

J.

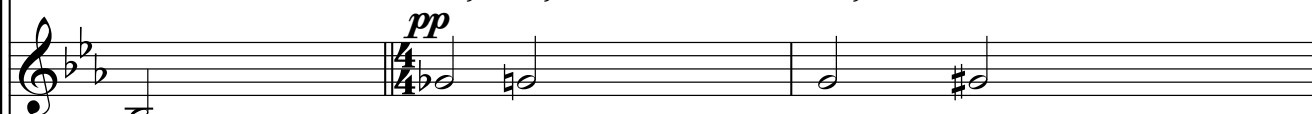


Sop.



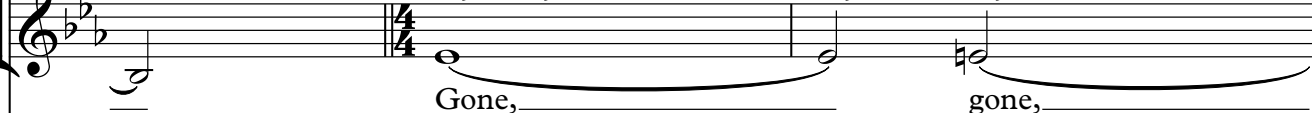
Gone, gone,
 Foi, foi,

gone,
 foi,



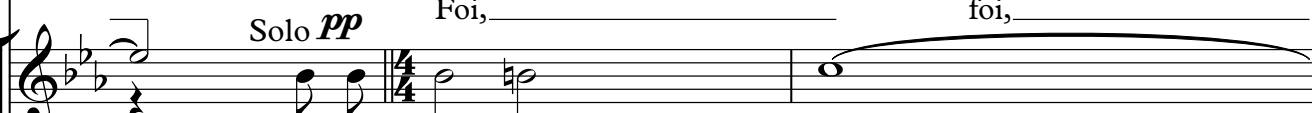
Gone, gone,
 foi, foi,

gone, gone,
 foi, foi,



Gone,
 Foi,

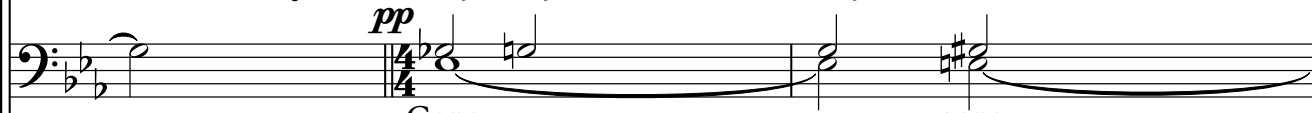
gone,
 foi,

Solo *pp*

Oh, he's gone, gone,
 Já se foi, foi,

gone,
 foi,

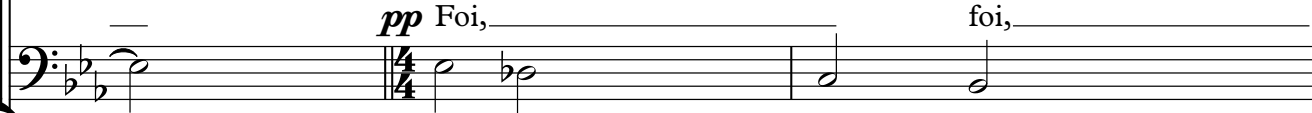
B.1



Gone,
 Foi,

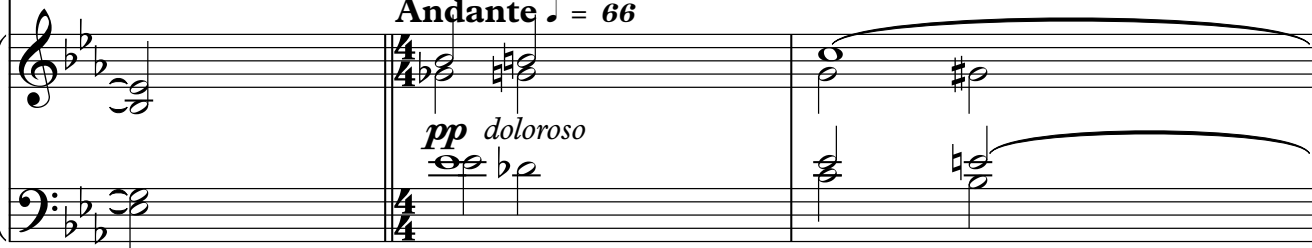
gone,
 foi,

B.2



Gone, gone,
 foi, foi,

gone, gone,
 foi, foi,

Andante ♩ = 66*pp* *doloroso*

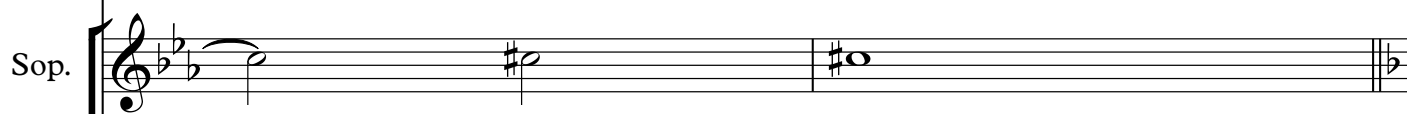
69



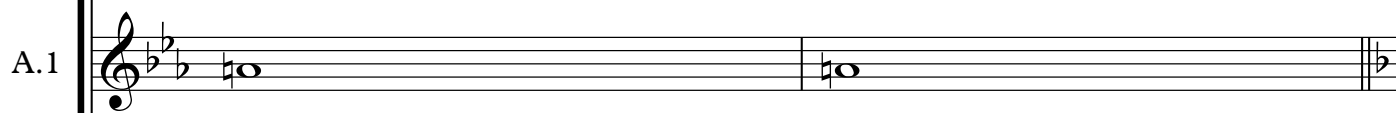
What am I go-in' do if we ain' got de mon-ey?_
Que eu vou fa-zer se não ti-ver o di-nhei-ro?_



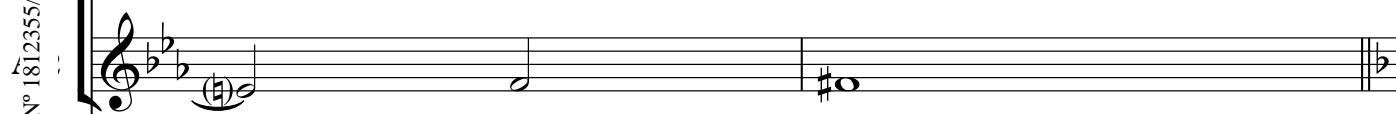
you can bur-y him soon.
lo - go vai a - ca - bar.



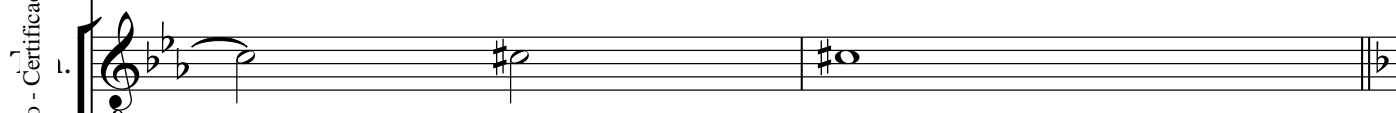
gone,
foi, gone.
foi.



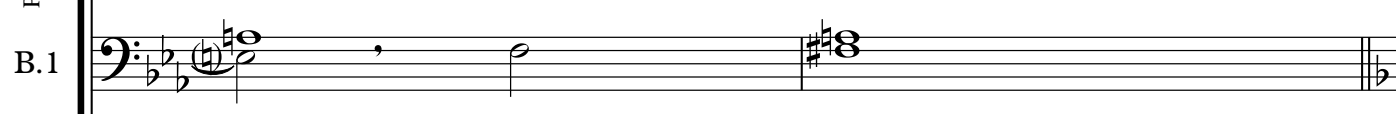
gone,
foi, gone.
foi.



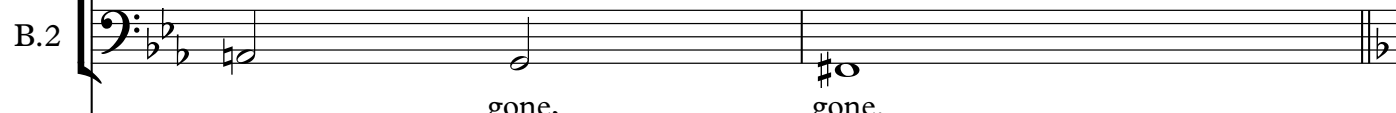
gone,
foi, gone.
foi.



gone.
foi, gone.
foi.



gone,
foi, gone.
foi.



gone,
foi, gone.
foi.



sfz

71 171

(shouted)
(gritado)

f

Bless de Lord!
Deus é pai!

PORGY (chanting)
(cantando)

mf

Gawd got plen - ty of mo - ney for de sau - cer.
Deus tem mui - to di - nhei - ro pa - ra o pi - res.

sempre colla parte

p

72

f 3

A-men, my Je-sus!
San-gue de Cristo!

ten.

An'he go-in' to sof-fen dese peo-ple heart for to fill de sau-cer till he spill all o-ver

ten.

E - le vai der-re - ter o co-ra-ção dos ir-mãos pa-ra en-cher o pi - res 'té que se der-ra-me.

Po.

All (shouted)
Todos (gritado)

f 3

A-men, my Je-sus!
Sangue de Cristo!

sfz p

73

Po.

De Lawd will pro-vide a grave for his chil - len.

Po.

E Deus vai dar u - ma tum - ba pr'os seus fi - lhos.

CLARA

Bless de Lawd!
Deus é pai!

sfz p

74


P.

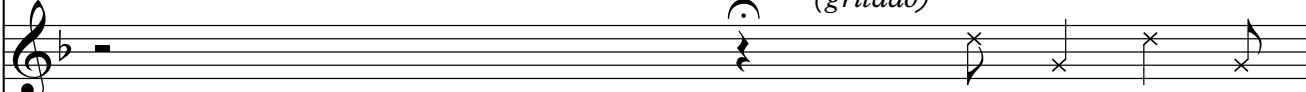
An' he got com - fort for de ú wid - der.
Vai dar con - so - lo pra vi - ú - va.

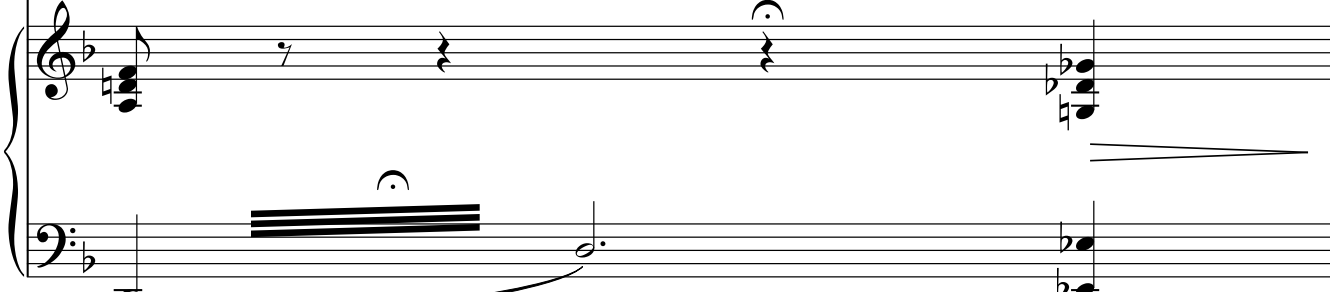
All (shouted)
(gritado)
Oh, my Je - sus!
Nos - so Cris - to!

sfz p

75 172

Po.  An' he go - in' feed his fad - der - less chil - len.
Vai dar de co - mer às cri - an - ças ór - fãs.
(shouted)
(gritado)

All  Yes Lawd, Truth Lawd!
Sim, Pai; Deus Pai!



sfz p

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1812355/CA

76

Po.  An' he go - in' raise_ dis poor sin-ner up out of de grave.

 E vai le - van - tar_ es - se po - bre pra fo - ra da tum - ba.

JAKE  *f* 5

Al - le - lu - jah!
A - le - lu - ia!



sfz p

77 SERENA

(shouted)
(gritado)
f 3

A - men, my Je - sus!
San - gue de Cris - to!

Po.

An' set him in de shin - nin' seat ob de right - eous.

Po.

E vai sen - tá - lo no be - lo tro - no dos jus - tos.

sfz p

Allegro moderato ♩ = 76*(like a rhythmic spiritual)**(como um spiritual ritmado)*

173

78

Sop. *mf*

O - ver - flow, o - ver - flow, Oh, fill up de sau-cer till it
Trans-bor - dou, trans-bor - dou, Ôh, põe lá no pi - res que já

A.1

A.2

*(like a rhythmic spiritual)**(como um spiritual ritmado)**mf*

O - ver - flow, o - ver - flow, Oh, fill up de sau-cer till it
Trans-bor - dou, trans-bor - dou, Ôh, põe lá no pi - res que já

1.

B.2

Allegro moderato ♩ = 76*p**p poco marcato*

174

81

Sop.

o - - ver - flow. Ev - 'ry - bod - y
trans - bor - dou. To - do mun - do

(like a rhythmic spiritual)
(como um spiritual ritmado)

mf

A.1

O - ver - flow, o - ver - flow, Oh, fill up de sau-cer till it
Trans-bor - dou, trans - bor - dou, Ôh, põe lá no pi - res que já

A.2

1.

o - - ver - flow. Ev - 'ry - bod - y
tran - bor - dou. To - do mun - do

(like a rhythmic spiritual)
(como um spiritual ritmado)

mf

1.

O - ver - flow, o - ver - flow, Oh, fill up de sau-cer till it
Trans-bor - dou, trans - bor - dou, Ôh, põe lá no pi - res que já

B.2

Piano

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1812355/CA

84

Sop.

help-in' now_ send-in' our brud - der to Heav - - -
 dá as mãos le - va o fi - lho pro É - - -

A.1

o - ver - flow. Send down yo' an - gels,
 trans - bor - dou. Man - da teus an - jos,

A.2

1.

help-in' now_ send-in' our brud - der to Heav - - -
 dá as mãos le - va o fi - lho pro É - - -

1.

o - ver - flow. Send down yo' an - gels,
 tran - bor - dou. Man - da teus an - jos,

B.2

175 L'istesso tempo

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1812355/CÁ

87

Sop.

en. den. Oh, Oh, Lawd, Deus, oh, oh,

A.1

Lawd, oh Lawd, Lawd, oh Lawd! Rob - bins is ris-in', oh, Rob
Deus, oh Deus, Deus, oh Deus! Ru - bens le - van-ta, oh, Ru -

A.2

Lawd, Deus,

1.

8

en. den. Oh, Oh, Lawd, Deus, oh, oh,

Lawd, oh Lawd, Lawd, oh Lawd! Rob - bins is ris-in', oh, Rob
Deus, oh Deus, Deus, oh Deus! Ru - bens le - van-ta, oh, Ru -

B.2

Lawd, Deus,

L'istesso tempo

mf cresc.

f

90

Sop.

Lawd,
Deus,

send
nos

down
dê

yo'
a

A.1

- bins is ri - sin', oh, Rob - bins is ris - in' to Heav
- bens le - van - ta, oh, Ru - bens le - van - ta pro É -

A.2

take Rob - bins to your
dá um lu - gar no

1.

Lawd,
deus,

send
nos

down
dê

yo'
a

1.

- bins is ri - sin', oh, Rob - bins is ris - in' to Heav
- bens le - van - ta, oh, Ru - bens le - van - ta pro É -

B.2

take Rob - bins to your
dá um lu - gar no

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1812355/CÁ

(spoken) with great expression
(falado) molto espressivo

92 176

Po. Oh, suf-fer-in' Je - sus!
Oh, meu Je-sus Cris - to!

Sop. *subito pp*
bless - ing! O - ver - flow, o - ver - flow, oh,
ben - ção. Trans-bor- dou, trans-bor- dou, ôh,

A.1 en!
den!

A.2 Heav - en!
É - den!

I. *subito pp*
bless - ing! O - ver - flow, o - ver - flow, oh,
ben - ção. Trans-bor- dou, trans-bor- dou, ôh,

J. en!
den!

B.2 Heav - en!
É - den!

mf *pp*

subito pp

Po. You knows right from wrong. You knows Rob-bins was a good man

Po. tu vês o bem e o mal. Tu sa-bes, Ru - bens e - ra um ho-mem bom

Sop. fill up desau-cer till it o - - ver - flow.
põe lá no pi - res que já trans - bor - dou.

A.1 *pp* O - ver - flow, o - ver - flow, oh,
Trans-bor - dou, trans - bor - dou, ôh,

1. fill up desau-cer till it o - - ver - flow.
põe lá no pi - res que já trans - bor - dou.

pp O - ver - flow, o - ver - flow, oh,
Trans-bor - dou, trans - bor - dou, ôh,

B.2

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1812355/CA

99

Po. 
 an' now he's wea-ry an' he's go - in' home. Reach down yo'
 E des-can-sou e a-go - ra vai pro lar. Dá tu - a

Sop. 
 Ev - 'ry - bod - y help-in' now, send-in'our brud-der to
 To - do mun - do dá as mãos, le - va o fi - lho pro

A.1 
 fill up de sau-cer till it o - ver - flow.
 põe lá no pi - res que já trans - bor - dou.

A.2 

L. 
 Ev - 'ry - bod - y help-in' now, send-in'our brud-der to
 To - do mun - do dá as mãos, le - va o fi - lho pro

1. 
 fill up de sau-cer till it o - ver - flow.
 põe lá no pi - res que já trans - bor - dou.

B.2 



102

102

Po. lov - in'han' An' take our brud-der to yo' bos - om.
mão gen-til e le - va nos-so ir-mão no co - lo.

Sop. Heav - - en. Oh,
É - - den. Oh,

A.1 Send down yo' an - gels, Lawd, oh, Lawd,
Man- da teus an - jos, Deus, oh, Deus, Lawd, oh, Lawd,
Deus, oh, Deus,

A.2

L. Heav - - en. Oh,
É - - den. Oh,

L. Send down yo' an - gels, Lawd, oh, Lawd,
Man- da teus an - jos, Deus, oh, Deus, Lawd, oh, Lawd,
Deus, oh, Deus,

B.2

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1812355/CA

178

105

Po. *subito f*

Thankyou, Lawd! Bless you. Lawd!
Ben-za, Deus! Gló-ria a Deus!

Sop. *subito f*

Lawd, oh, Lawd, send down yo'
Deus, oh, Deus, dá tu - a

A.1 *subito f*

Rob - bins is ris-in', oh, Rob - bins is ris-sin', oh, Rob - bins is ris-in' to Heav
Ru - bens le-van-ta, oh Ru - bens le van-ta, oh, Ru - bens le-van-ta pro Ê

A.2 *subito f*

Lawd, take Rob - bins to your
Deus dá um lu-gar no

L. *subito f*

Lawd, oh, Lawd, send down yo'
Deus oh, Deus, dá tu - a

subito f

Rob - bins is ris-in', oh, Rob - bins is ris-sin', oh, Rob - bins is ris-in' to Heav
Ru - bens le-van-ta, oh Ru - bens le van-ta, oh, Ru - bens le-van-ta pro Ê

B.2 *subito f*

Lawd, take Rob - bins to your
Deus, dá um lu-gar no

subito f

subito f

108

179

Po. *f*
Lawd will fill de sau- cer,
Deus vai pôr no pi - res

Sop. *f*
bless - ing'
ben - ção
till it o - ver - flow,
que já trans-bor- dou,

A.1 *f*
- en,
- den,
till it o - ver - flow,
que já trans-bor- dou,

A.2 *f*
Heav - en,
É - den,
till it o - ver - flow,
que já trans-bor- dou,

1. *f*
bless - ing'
ben - ção.
- en,
- den,
Lawd will fill de sau- cer,
Deus vai pôr no pi - res,

B.2 *f*
Heav - en,
É - den,
Lawd will fill de sau- cer,
Deus vai pôr no pi - res,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1812355/CA

112

Po. *Lawd will fill de sau - cer,
Deus vai pôr no pi - res,* *o - ver,
trans-bor,* *o - ver,
trans-bor -*

Sop. *till it o - ver,
que já trans-bor,* *o - ver -
trans-bor -*

A.1 *till it o - ver,
que já trans-bor,* *o - ver -
trans-bor -*

A.2 *till it o - ver,
que já trans-bor,* *o - ver -
trans-bor -*

I. *till it o - ver,
que já trans-bor,* *o - ver -
trans-bor -*

B.2 *Lawd will fill de sau - cer,
Deus vai pôr no pi - res,* *o - ver,
trans-bor,* *o - ver,
trans-bor -*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1812355/CA

*All stop singing
as detective enters room.
Todos páram de cantar
quando entra o detetive.*

114 *ff*

*Todos páram de cantar
quando entra o detetive.*

Sop.

flow,
dou,

oh!
ôh!

A.1

flow,
dou,

oh!
ôh!

A.2

flow,
dou,

oh!
ôh!

L.

flow,
dou,

oh!
ôh!

B.2

flow,
dou,

oh!
ôh!

ff

sf

My man's gone now Meu bem se foi

All sway to rhythm
Todos se balançam ao ritmo

191

Allegretto ben ritmato ♩ = 108

PIANO

The piano accompaniment for the first system is in 3/4 time, key of D major. It features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. The first three measures are marked *f deciso*. The fourth measure has a fermata over the right hand and a crescendo hairpin.

Swaying stops.

Coro para de balançar-se

5

SERENA

*f**(with utmost expression)**(com máxima expressão)*

The second system includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a whole rest, then sings the lyrics. The piano accompaniment continues with chords. The first measure of the piano part is marked *mp* and *poco sostenuto*. The second measure is marked *sempre ritmato*. The third and fourth measures are marked *fp*. The fifth measure is also marked *fp*.

My man's gone now, - ain' no use a - lis - tenin'
Meu bem se foi, nun-ca mais euvou ou-vir

10

S.

The third system includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a whole rest, then sings the lyrics. The piano accompaniment continues with chords. The first measure of the piano part is marked *fp*. The second measure is also marked *fp*. The third and fourth measures are marked *fp*.

For his ti - red foot - steps climb - in' up the stairs.
Os seus pés can - sa - dos se a - rras - ta - rem no chão.

13

S.

mf

192 (wailing)
(carpindo)

15 *mp* *rall.*

Ah Ah

p *rall.*

19 *a tempo*

S.

Ole Man Sor - row's Come to keep me com - p'ny,
O meu Lu - to vem fi - car co - mi - go,

a tempo

23

S.

Whis - pe - rin' - be - side me
Vi - a - ja - mos jun - tos

25

when I say my prayers.
pa - ra o mon - te Si - ão.

28

193

Ah Ah

32 194 **Più animato**

S. Ain' dat I min' work-in',
 Não que eu fu - ja à li - da

f *poco accel.* *espr.* *rit.* *mp a tempo* 3

36

S. Work an' me is trav-el-lers Jour-ney-in' to - ged - der
 Es - sa li - da é pra' va-ler me sus-sur - ra bai - xo

M.E.

40 195 (*increasing in voice*)
 (*aumentando a voz*) *mf*

to the prom - ise land. But Ole Man
 quan-do eu can - to pra Deus. Mas o meu

sub. rall. *f* *espr.* *mp a tempo*

44

S. Sor - row's march - in' all de way wid me
 Lu - to mar - cha sem-pre ao meu la - do

poco cresc. 3

47 196 **Meno**

S. *f* Tell - in' me I'm ole now since I lose_ my man.
Fa - la que tô' ve - lha des-de que e-le mor - reu.

f pesante 3

51 *p*

Since I lose_ my man.
O meu bem_ mor - reu.

Mulheras *mf*

Since she lose_ her man.
O seu bem_ mor - reu.

Homens *mf*

Since she lose_ her man.
O seu bem_ mor - reu.

mf espres. *p calmato*

Mulheres
55

p

Ah, Ah,

Homens

p

a tempo

197

59

mf

Ole Man Sor - row sit - tin' by the fire - place,
O meu Lu - to vem dei-tar na ca - ma,

Sopranos

p

Ah, Ah, Ah,

Altos

p

63 *poco rall.*

S. Ly - in' all night long by me in de bed.
Pas-sa a noi-te in - te - ra com seu cor-po no meu.

Sopranos *mp* *poco rall.*
Ah, Ah.

Altos *mp* *poco rall.*
Ah, Ah.

poco rall.

198 **Più mosso**

67 Tell - in' me de same thing morn - in, noon an' eb' - nin',
Fa-la as mes - mas coi - sas sem - pre as mes-mas coi - sas,

p

71 **Meno**

S. That I'm all a - lone now since my man is dead.
Que eu es-tou so - zi - nha des - de que ele mor-reu.

p

199 *(wailing)*
76 *mf* *(carpindo)*
gliss. *f* *ff*

S. Ah Sincemy man
O meu bem

p cresc. *mf* *f sub. allarg.*

200 **Grandioso** *All sway to rhythm*
Todos se balançam ao ritmo

80 S. — is dead.
— mor - reu.

ff espr. *ff a tempo*

P. PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1812355/CA

84 (Undertaker enters quietly.)
(Agente funerário entra calmamente)

Pno.

88 201 *(wailing)*
(carpindo)
p *gliss.* *poco cresc.* *mf*

(notas aproximadas)

(wailing)
(carpindo)
p *gliss.* *poco cresc.* *mf*

(notas aproximadas)

(wailing)
(carpindo)
p *gliss.* *poco cresc.* *mf*

8 (notas aproximadas)

(wailing)
(carpindo)
p *gliss.* *poco cresc.* *mf*

(notas aproximadas)

mp *meno* *poco cresc.*

3 3 3

3 3

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1812355/CA

90 *rit.*

T. *rit.*

Bar. *rit.*

P *mf* *rit.* 3

The musical score consists of four staves. The first three staves are for the vocal parts: Treble (T.), Bass (Bar.), and Piano (P). The fourth staff is for the Piano (P). The score is for measures 90-93. Measures 90-93 are marked with a 'rit.' (ritardando) instruction. The Piano part features a triplet of chords in the right hand and a triplet of chords in the left hand, both marked with a '3' and a 'rit.' instruction. The key signature is one sharp (F#).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1812355/CA

91

S. *SERENA* (*freely*) (*livre*) *f* *rit.* *mp*

Ah

(notas aproximadas)

(notas aproximadas)

(notas aproximadas)

(notas aproximadas)

Bar.

Pno. *fp* *rit.*

ATO II

Cena I

It take a long pull to get there

Põe tua mão lá no remo

Moderato molto deciso ♩ = 112*Before rise of curtain the chimes of St. Michaels are
Antes de a cortina se abrir, são ouvidos os sinos da*

PIANO

*heard striking nine. Jake and fishermen are singing a rowing song.
Catedral de São Miguel. Jake e os pescadores cantam uma canção de remador.*

8^{va}

1 Più mosso ♩ = 132*Curtain Jake and fisherman in center repairing nets sitting on floor and
Cortina Jake e os pescadores estão sentados no centro do palco consertando***L'istesso tempo**

swaying to the rhythm of the song as of actually rowing. Other principals of the cast sit about. Mingo enters.
 redes e balançando-se ao ritmo da canção, como se estivessem remando de verdade. Os outros solistas do elenco descansam. Mingo entra.

10

2

14

Molto meno**Moderato commodo** ♩ = 94

J. JAKE *mf*

Oh, I'm a - go in out to de Black-fish banks no
 Eu vou sa - ir bem ce - do pra tra - ba - lhar com

M.D. *p*

17

J. mat-ter what de wed - der say, An'when I say I'm go - in' I means
 tem-po bom ou ru - im, E quan-do eu digo eu vou sa-ir eu

20 *un poco rit.* *mf*

J. go- in', an' I'm leav- in' at de break o' day. It take a
vou sim, fa - le o que vo-cê qui-ser de mim. Põe tu - a

un poco rit.

23 **Meno mosso** *espr.* *(grunt)* *(grunhido)*

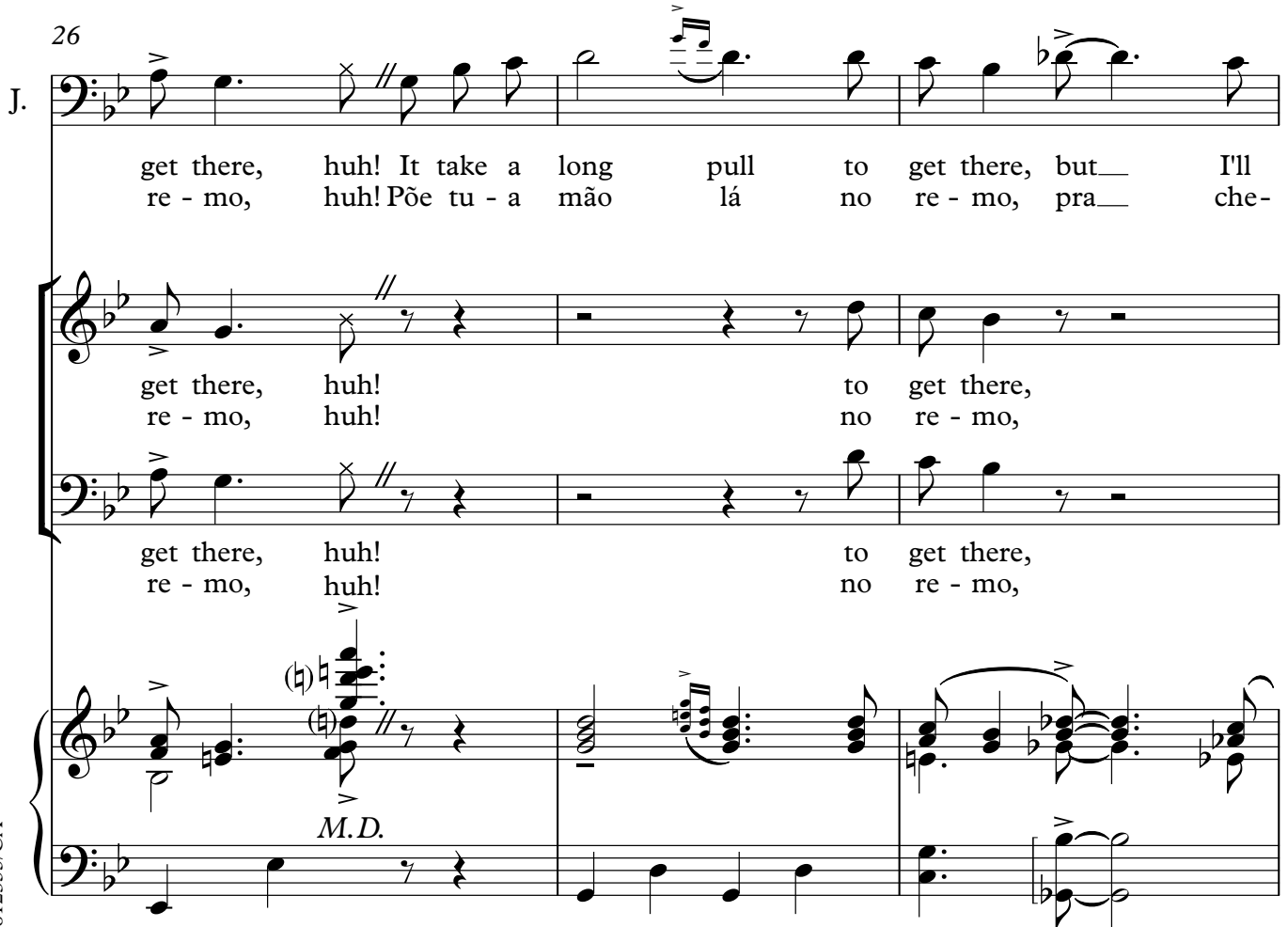
J. long pull to get there, huh! It take a long pull to
mão lá no re - mo, huh! Põe tu - a mão lá no

Tenores *mf* *(pulling at net)* *// (puxando a rede)*
to get there, huh! to
no re - mo, huh! no

Baixos *mf*
to get there, huh! to
no re - mo, huh! no

Meno mosso *mp* *più espr.* *M.E.*

26

J. 

get there, huh! It take a long pull to get there, but I'll
re - mo, huh! Põe tu - a mão lá no re - mo, pra che-

get there, huh! to get there,
re - mo, huh! no re - mo,

get there, huh! to get there,
re - mo, huh! no re - mo,

M.D.

29




an-chor in de Prom-ise' Lan', In de Prom-ise Lan'. An' Law-dy,
gar a - té Je - ru - sa - lém, Em Je - ru - sa - lém. Meu Deus se

In de Prom-ise' Lan'.
Em Je - ru - sa - lém.

In de Prom-ise' Lan'.
Em Je - ru - sa - lém.

32 **Moderato comodo** ♩ = 94

J. 

If I meet Mis - ter Hur - ri - cane an'
Eu to - par com o Fu - ra - cão e o

M.D.

p

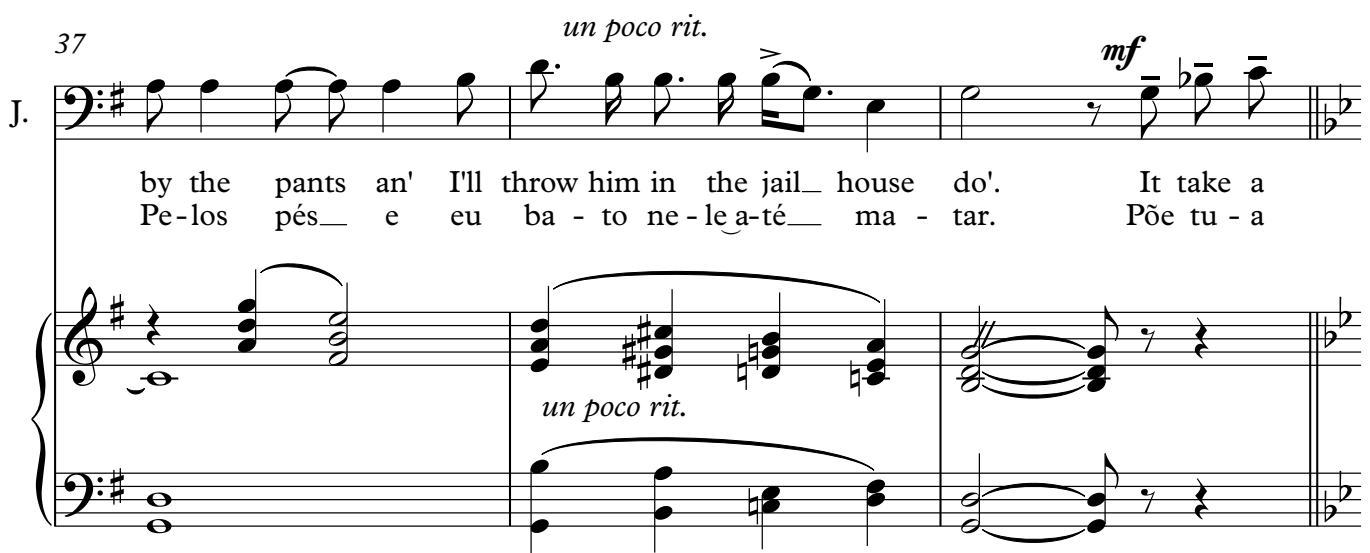
34



Hur - ri - cane tell me no, I'll take ole Mis - ter Hur - ri - cane
Fu - ra - cão me tes - tar, Eu pe - go o tal do Fu - ra - cão

37

un poco rit.

J. 

by the pants an' I'll throw him in the jail house do'. It take a
Pe - los pés e eu ba - to ne - le a - té ma - tar. Põe tu - a

mf

un poco rit.

Meno mosso

40

*espr.**(grunt)**(grunhido)*

J.

long pull to get there, huh! It take a long pull to
 mão lá no re - mo, huh! Põe tu - a mão lá no

Tenores

*mf**(pulling at net)**(puxando a rede)*

to get there, huh! to
 no re - mo, huh! no

Baixos

mf

to get there, huh! to
 no re - mo, huh! no

Meno mosso*mp**più espr.**M.E.*

43

get there, huh! It take a long pull to get there, but I'll
 re - mo, huh! Põe tu - a mão lá no re - mo pra che -

get there, huh! to get there,
 re - mo, huh! no re - mo

get there, huh! to get there,
 re - mo, huh! no re - mo

M.D.

46

J. 

an-chor in de Prom-ise' Lan' In de Prom-ise Lan'. I got a
gar a - té Je - ru - sa - lém.. Em Je - ru - sa - lém. Eu te-nho um

mf *ten.*

In de Prom-ise' Lan'
Em Je - ru - sa - lém.

mf *ten.*

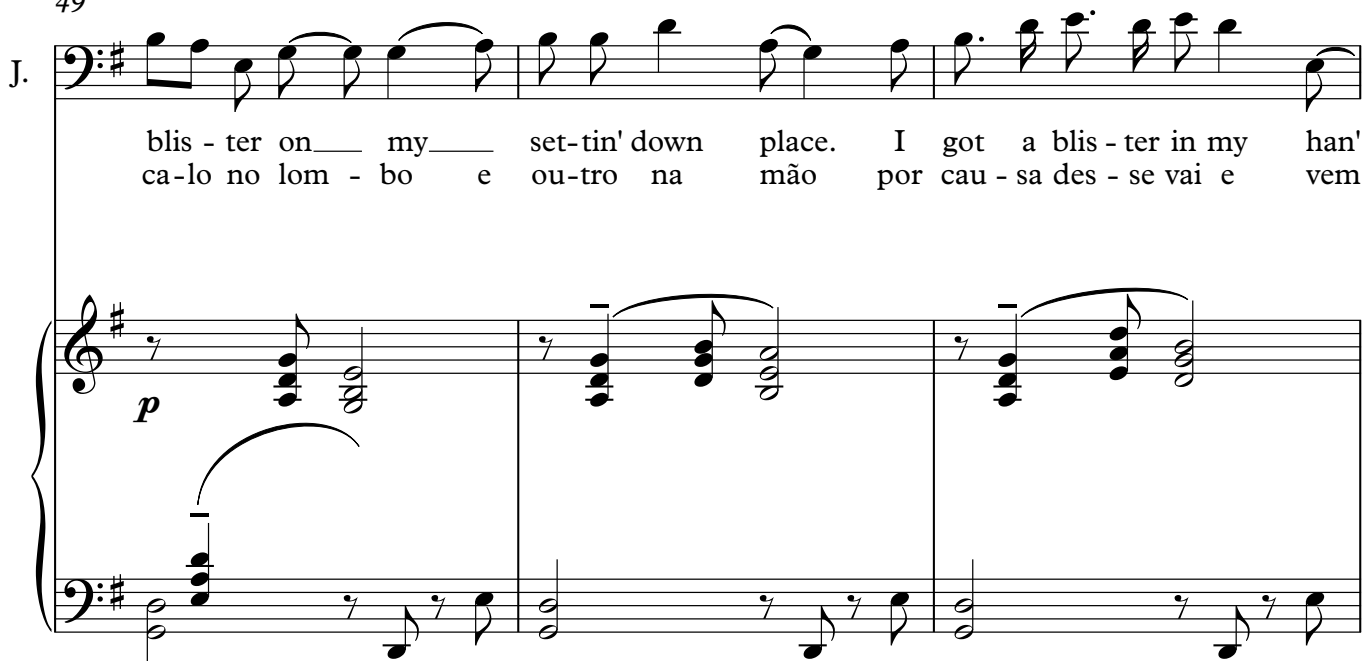
In de Prom-ise' Lan'
Em Je - ru - sa - lém.

ten.

ten.

4 **Tempo I.**

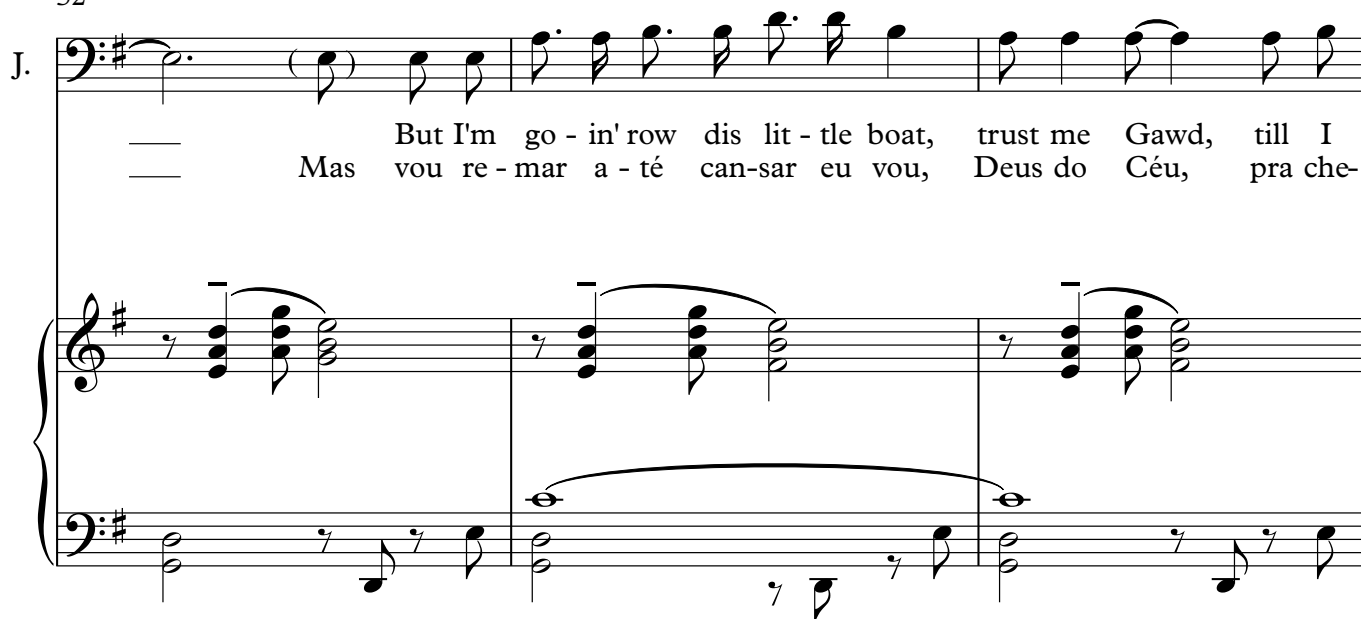
49

J. 

blis - ter on my set-tin' down place. I got a blis - ter in my han'
ca-lo no lom - bo e ou-tro na mão por cau - sa des - se vai e vem

p

52

J. 

But I'm go - in' row dis lit - tle boat, trust me Gawd, till I
 Mas vou re - mar a - té can-sar eu vou, Deus do Céu, pra che-

*um poco rit.*5 **Meno mosso**

55

mf *più espr.*

an- chor in de Prom- ise Lan'. It take a long pull to
 gar a - té Je- ru - sa - lém. Põe tu - a mão lá no

mf

It take a long pull to
 Põe tu - a mão lá no

mf

long pull to
 mão lá no

Meno mosso

un poco rit. *mp* *più espr.*



58

J.

get there, huh! It take a long pull to get there, huh! It take a
 re - mo, huh! Põe tu - a mão lá no re - mo, huh! Põe tu - a

get there, huh! It take a long pull to get there, huh! It take a
 re - mo, huh! Põe tu - a mão lá no re - mo, huh! Põe tu - a

get there, huh! long pull to get there, huh!
 re - mo, huh! mão lá no re - mo, huh!

M.E.

61

long pull to get there, But I'll an-chor in de Prom-ise'
 mão lá no re - mo, pra che - gar a - té Je - ru - sa -

long pull to get there, But I'll an-chor in de Prom-ise'
 mão lá no re - mo, pra che - gar a - té Je - ru - sa -

long pull to get there, But I'll an - chor
 mão lá no re - mo, pra che - gar a -

64

J.

Lan' lém In em de Prom-ise' Lan' Lan' lém Ah!

Lan', lém, In em Je -

Lan' lém In em de Prom-ise' Lan' Lan' lém Ah!

Lan' lém In em de Prom-ise' Lan' Lan' lém Ah!

Oh, I got plenty o' nuttin' Eu não sou dono de nada

13

Moderato con gioja (Banjo Song) PORGY (at window) happily
(Canção ao banjo) *mf* (à janela) alegremente

Oh, I got plen-ty o' nut tin', An'
Eu não sou do-no de na-da, E

PIANO *mf* M.D. *p* *leggiero*

5

nut-tin's plen - ty fo' me. I got no car, got no mule, I
na-da é do - no de mim. Não tem cra-chá, nem pa-trão, eu

9

14

got no mis - er - y. De folks wid plen - ty o'
le - vo a vi - da as - sim. Mas quem é do - no de

15

13

Po.

plen-ty _____ got a lock on dey door, _____ 'Fraid some-bod - y's a-
 tu - do _____ tran-ca bem o por - tão, _____ Por te - mer que o la-

17

Po.

go - in' to rob 'em while dey's out a - mak-in' more. _____ What
 drão vá rou-bar a su - a ca - sa, seu mi - lhão. _____ Ah,

16

21

for? _____
 não! _____

I got no lock on de door, (dat's no way to
 Eu nun-ca tran-co o por - tão, (dei - xo co-mo es

25

Po.

be). _____ Dey kin steal de rug from de floor, _____ Dat's o-keh wid
 tá). _____ Po-dem me rou - bar o col chão, _____ Não vou re - clar

29 17

cresc.

Po.

me, 'Cause de things dat I prize, Like de stars in de skies, all are free.
 mar, Pois a - qui - lo que é bom, Se-ja um bem ou um dom, Deus me dá.

32

18

Po.

Oh, I got plen-ty of nut- tin', An' nut-tin's plen-ty fo'
 Eu não sou do-no de na- da, E na-da é do - no de

36

me. I got my gal, got my song, got Heb-ben de whole day
 mim. Eu te-nho um bem, te-nho um dom, e te - nho o céu tam -

40

*spoken
falado*

19

mf

3

Po.

long. No use com-plain- in! Got my gal, got my
 bém. Sem cho - ra - dei - ra! Te-nho Deus, mi-nha

45

Po. (optional) (opcional)

Lawd, got my song.
voz, o meu bem.

49 20 SERENA

mf Soprano

How he change!
Sim, se - nhor!

mf Contralto

Por - gy change since dat wo-man come to live with he.
Por - gy 'tá ou - tro ho-mem des-de que ca - sou.

Tenor

Baixo

p M.E.

52

He ain' cross with chil - len no more, an' ain' you hear how
 Não im - pli - ca mais com nin - guém, e tu ou - viu que

He ain' cross with chil - len no more, an' ain' you hear how
 Não im - pli - ca mais com nin - guém, e tu ou - viu que

mf

He ain' cross with chil - len no more, an' ain' you hear how
 Não im - pli - ca mais com nin - guém, e tu ou - viu que

mf

He ain' cross with chil - len no more, an' ain' you hear how
 Não im - pli - ca mais com nin - guém, e tu ou - viu que

p

He ain' cross with chil - len no more, an' ain' you hear how
 Não im - pli - ca mais com nin - guém, e tu ou - viu que

55

MARIA

21

mf

3

I tells you dat
Eu di - go que

he an' Bess all de time sing - in' in their room?
e-le_e Bess no seu lar can - tam sem pa - rar?

he an' Bess all de time sing - in' in their room?
e-le_e Bess no seu lar can - tam sem pa - rar?

he an' Bess all de time sing - in' in their room?
e-le_e Bess no seu lar can - tam sem pa - rar?

he an' Bess all de time sing - in' in their room?
e-le_e Bess no seu lar can - tam sem pa - rar?

58

Ma. nig-ger's hap - py now.
e - le 'tá fe - - liz.

Hap - py.
Fe - liz.

Hap - py.
Fe - liz.

Hap - py.
Fe - liz.

Hap - py.
Fe - liz.

7

mf

M.D.

22

62 *mp* PORGY

Po.

I got plen-ty o' nut- tin', _____ An' nut-tin's plen - ty fo' me. I
 Não sou do - no de na - da, _____ E na - da é do - no de mim. Eu

*(hummed)*Tenores (*bocca chiusa*)*p*

Hm

Hm

*(hummed)*Baixos (*bocca chiusa*)*p*

Hm

Hm

p

66

got de sun, got de moon, got de deep blue sea. _____ De
 te-nho o ar, te-nho o sol, o a - zul sem fim. _____ Mas

Hm

Hm

Hm

Hm

71

23

Po.

folks wid plen - ty o' plen-ty
 quem é do - no de tu - do

Got to pray all de day.
 Sem-pre tem que re - zar.

8 Hm Hm Hm Hm

75

Seems wid plen-ty you sure got to wor-ry how to keep de deb-ble a - way,
 Quem tem tu-do tem mui-to tra-ba-lho de a-fas - tar o de-mo pra lá,

8 Hm Hm Hm Hm

79

Po.

a way.
 pra lá.

Hm

Hm

82

24

mf I ain't a fret - tin' 'bout hell Till de time ar -
 Eu já me li - xo pro cão, Deus é meu ju -

84

Po.

rive. _____ Nev - er wor - ry long as I'm well, _____ Nev - er one to
 iz. _____ Sem me preo - cu - par, eu tô são, _____ Na - da que eu

88

.,

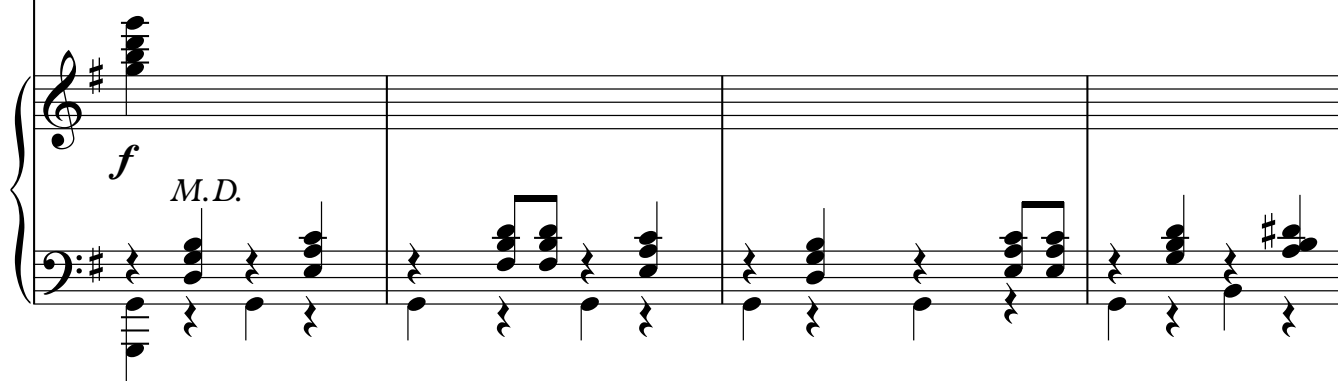
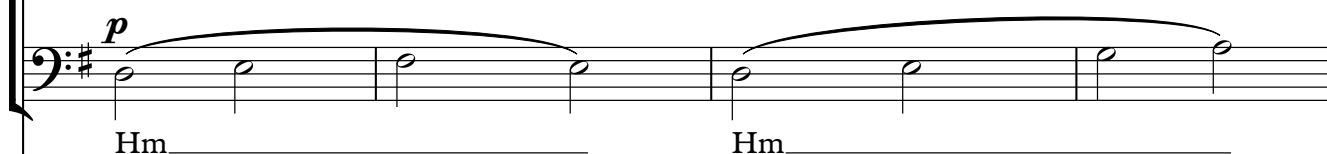
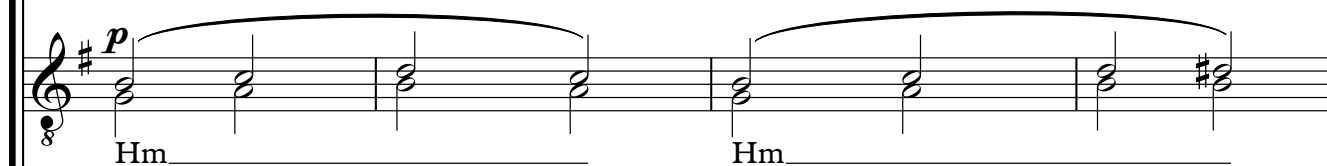
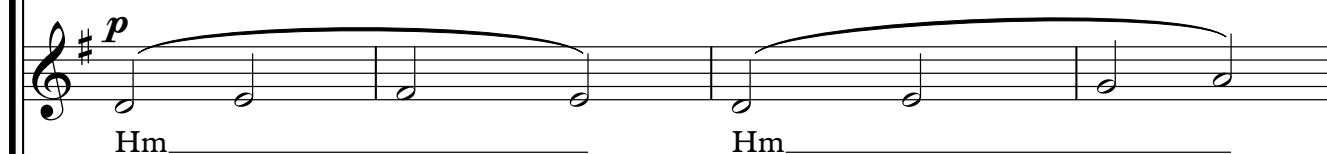
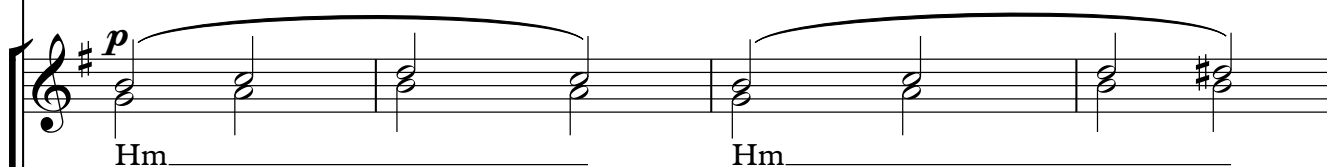
strive to be good, to be bad, what de hell, I is glad I's a - live. _____ Oh,
 fiz foi por bem, ou por mal, não foi não, tô le - gal, sou fe - liz. _____ Eu


92

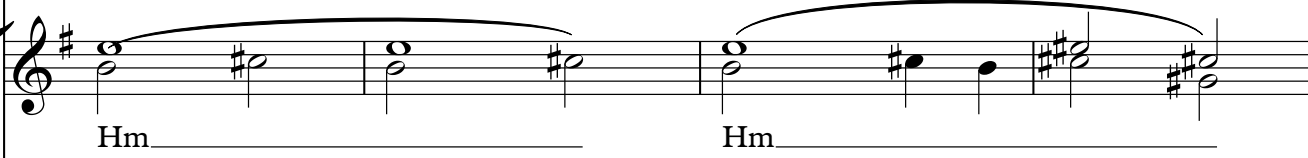
25

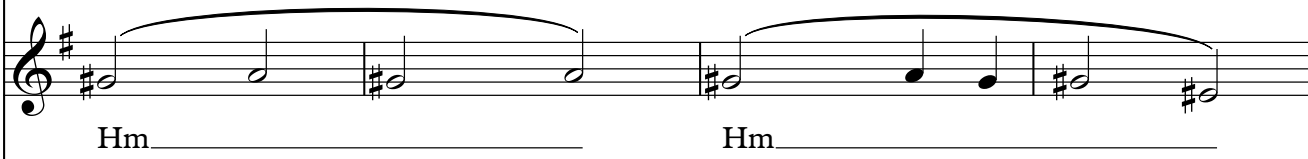
Po.

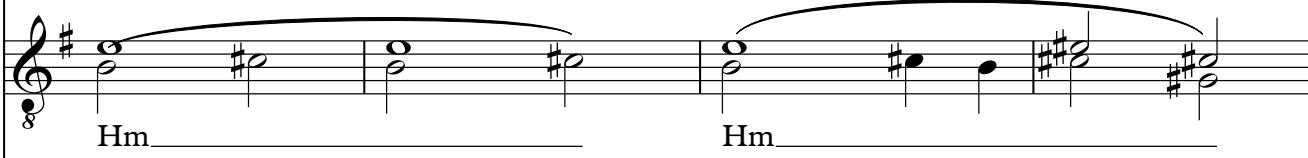
I got plen-ty o' nut- tin', an' nut-tin's plen-ty fo' me. I
 não sou do - no de na - da, e na-da é do - no de mim. Eu

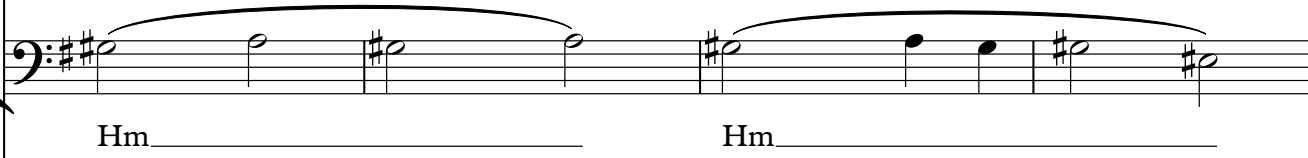


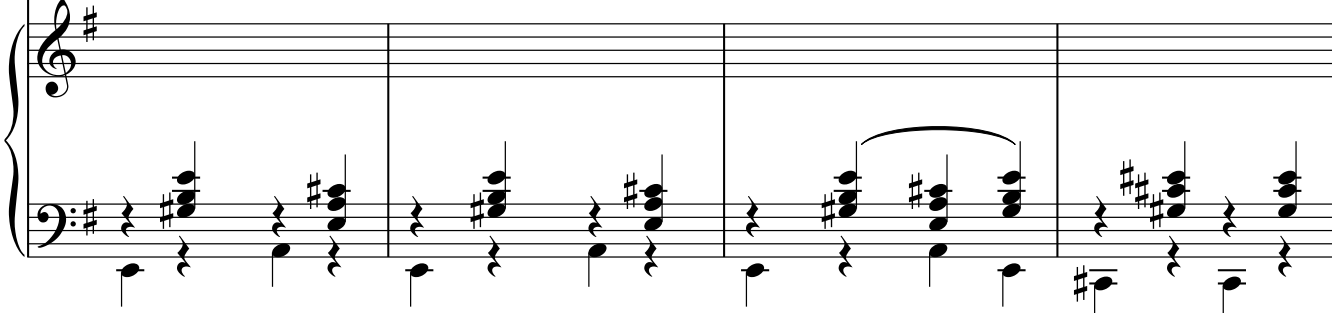
Po. 
 got my gal, got my song, got heb-ben de whole day long.
 tãho um bem, te-nho um dom, e te-nho o céu tam - bém.

S. 
 Hm

A. 
 Hm


 Hm


 Hm



26 *f* *spoken* *falado*

100

Po. *f*

No use com - plain - in!
Sem cho - ra - dei - ra!

Got my
Te - nha -

S.

B.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1812355/CA

102

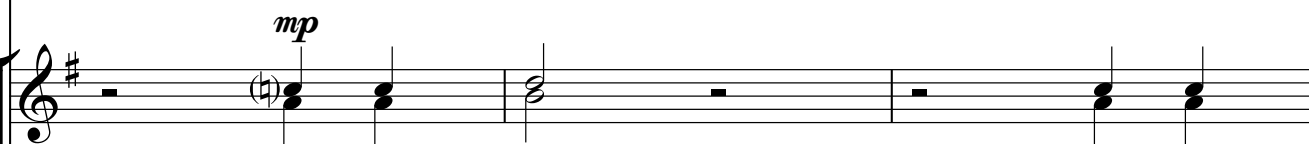
Po.



gal, _____
mor, _____

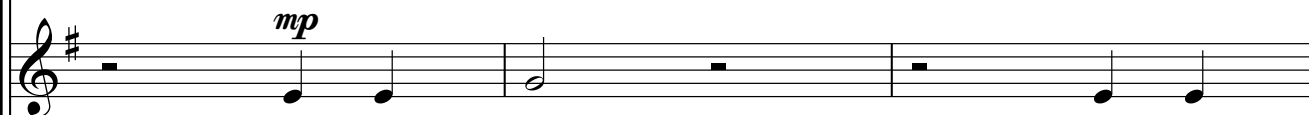
got my Lawd, _____
te - nho Deus, _____

S.



mp
Got his gal,
Tem a - mor,

got his
tem seu



mp
Got his gal,
Tem a - mor,

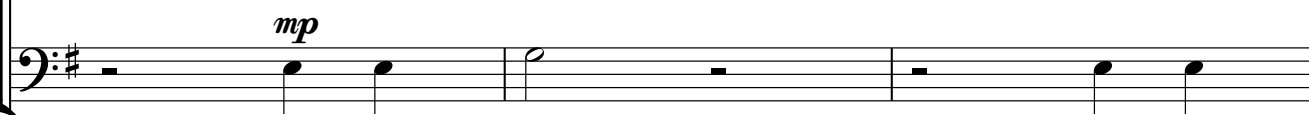
got his
tem seu



mp
Got his gal,
Tem a - mor,

got his
tem seu

B.



mp
Got his gal,
Tem a - mor,

Got his
tem seu



(opcional)

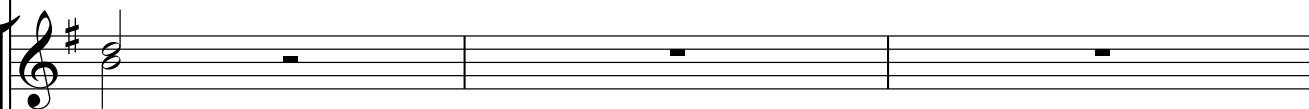
105

Po.



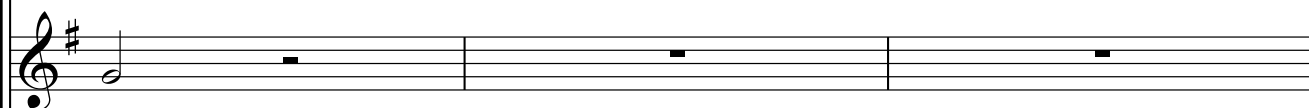
got my song!
mi - nha voz!

S.

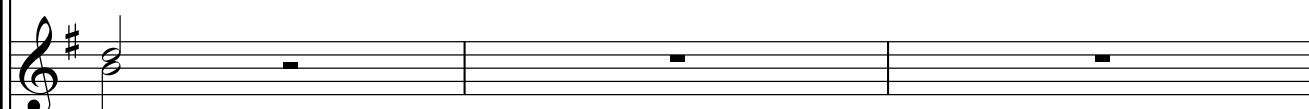


Lawd.
Deus.

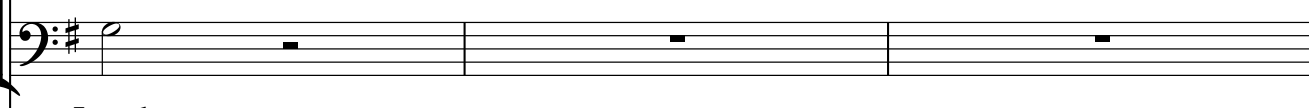
A.



Lawd.
Deus.



Lawd.
Deus.



Lawd.
Deus.



108

Po.

S.

A.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1812355/CA

col 8

The musical score is for page 150. It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) and a piano accompaniment. The vocal parts are mostly at rest, with a final note and fermata on the Soprano staff. The piano part has a complex accompaniment with chords and melodic lines. The piano part has a 'col 8' marking and a 'f' dynamic.

Buzzard Song

Canção do corvo

At this point a great bird flies low, frightening everybody

Nesse momento, uma ave grande voa rasteiro, assustando a todos

PORGY **Subito molto animato** ♩ = 90 **Più mosso** ♩ = 80

The first system of the musical score is for the 'Buzzard Song'. It features a piano introduction in 9/8 time, marked 'Subito molto animato' with a tempo of ♩ = 90. The key signature has two sharps (F# and C#). The piano part consists of a right hand with a trill on a high note, followed by a series of chords and a left hand with a steady eighth-note pattern. The tempo then changes to 'Più mosso' at ♩ = 80, indicated by a 3/2 time signature change. The piano part continues with a similar rhythmic pattern but at a slower pace.

71

Tempo primo ♩ = 90

Po.

The second system of the musical score is for the vocal part, marked 'Tempo primo' at ♩ = 90. The vocal line begins with a trill on a high note, followed by the lyrics: 'Look out, dat's a buz-zard! O - lha, é um cor - vo!'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern as the first system, but with a trill on a high note in the right hand and a steady eighth-note pattern in the left hand. The tempo remains 'Tempo primo' at ♩ = 90.

Soprano

f

Drive um off, don't let um light, chase a - way dat buz - zard!____
Sai pra lá!, fo - ra da - qui!, man-da em-bo-ra o cor -vo!____

Contralto

f

Drive um off, don't let um light, chase a - way dat buz - zard!____
Sai pra lá!, fo - ra da - qui!, man-da em-bo-ra o cor -vo!____

Tenor

f

Drive um off, don't let um light, chase a - way dat buz - zard!____
Sai pra lá!, fo - ra da - qui!, man-da em-bo-ra o cor -vo!____

Baixo

f

Drive um off, don't let um light, chase a - way dat buz - zard!____
Sai pra lá!, fo - ra da - qui!, man-da em-bo-ra o cor -vo!____

mf

ARCHDALE

S. What is it, what's the mat-ter?
Quê que foi, qual o pro-ble-ma?

A.

T.

I/CA

f *tr*

f

72

PORGY

f

Boss, dat bird mean trou-ble. Once de buz-zard fold his wing an' light o-ver yo'
Che-fe, é mau a - gou - ro. Quan-do o cor - vo do-bra a a - sa e vo - a so-bre a

colla parte

tr

sfz p

Po.

house, all yo' hap-pi-ness done dead.
ca-sa, to-da a-le-gri-a a - ca - ba.

f *sf p*

Moderato energico

73

dramatically
dramaticamente

Po.

Buz - zard keep on fly - in' o - ver,
Cor - vo so - me pra bem lon - ge,

mf con espressione drammatica

Po.

take a - long yo' sha - dow.
le - va a tu - a som - bra.

Po.

Ain' no - - bod - y dead dis morn-in',
 Ho - je to - dos têm sa - ú - de,

74

liv - in's jus' be - gun. Two is strong where
 vi - vem mui - to bem. Dois a - man - tes

sfz p mf

Po.

one is fee - ble; man an' wo-man liv - in', work-in',
 quan-do jun - tos são mais for - tes, vi-vem, lu - tam,

Po. 75

Shar-in' grief an' shar-in' laugh-ter, An' love like Au - gus'
cho-ram jun - tos jun-tos ri - em, O_a-mor nos faz tão

Po. 6

sun. _____
bem. _____

Subito molto animato $\text{♩} = 90$

f *M.E.*

Po. 76 *f*

Trou- ble, _____
Cor- vo, _____

f *decresc.* *mf*

Po. $\text{♩} = \text{♩}$

is dat you o-ver yon-der look-in' lean an' hun- gry?____
 é tu que es-tá a - li fran - zi - no e com fo- me?____

Po.

Don' you let dat buz-zard keep you hang-in'round my do'.____
 Nun - ca dei-xe o Cor - vo se man - ter - a - í a - trás.____

(simile)

cresc. molto

Po.

Ain' you heard de news this morn-in'?____
 Não ou - viu as bo - as no- vas?____

(freely)
mp (livremente)

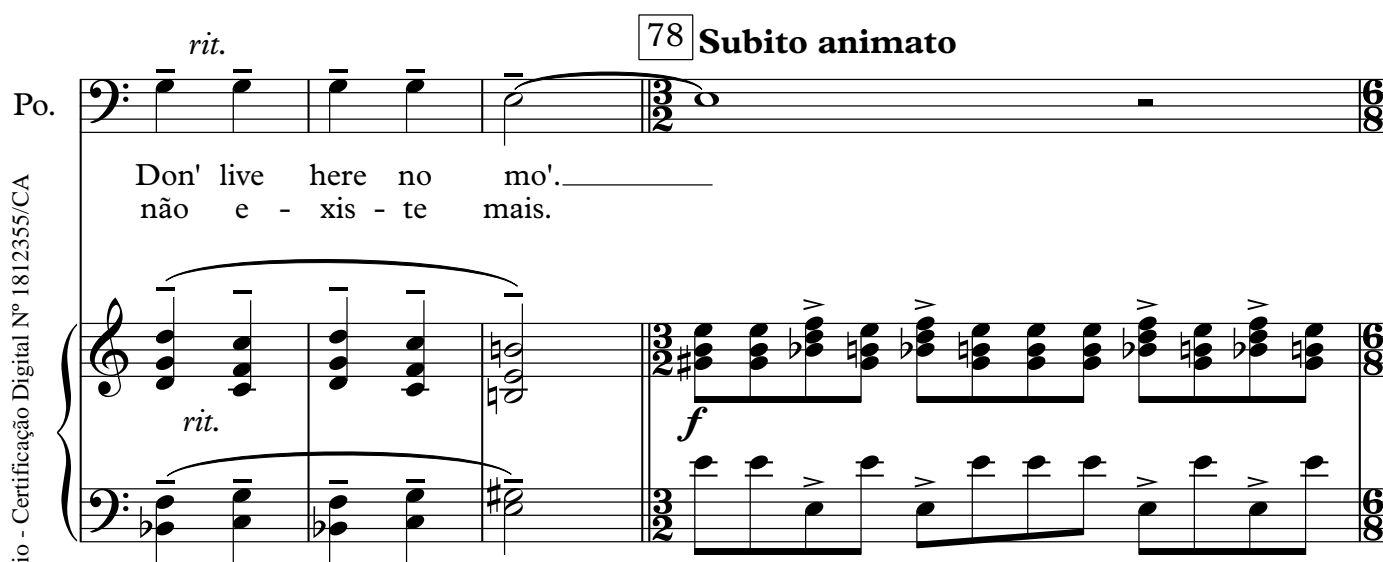
Andante
(commandingly)
f *(autoritariamente)*

Step out, brud- der, An - da, ca - ra,
 An - da, ca - ra,

mf pesante

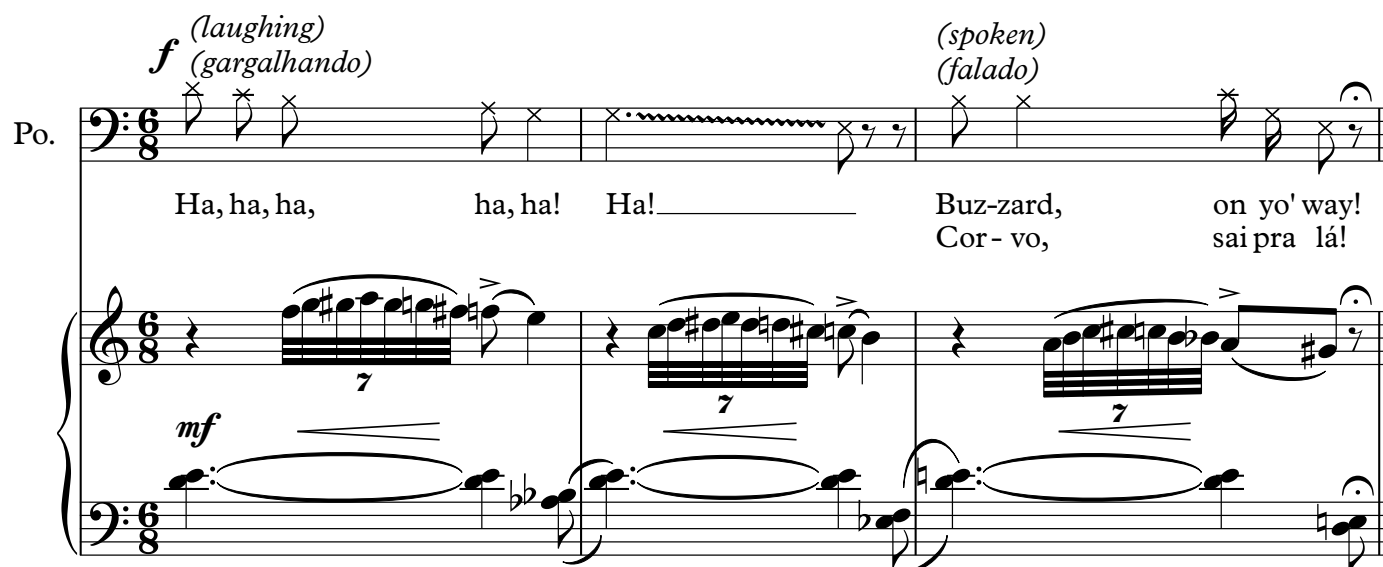
Po. 

hit de pas - sa grav - el; fo - ra; Por - gy who you use to feed on, Por - gy que te a - li - men - ta - va

Po. *rit.* 78 **Subito animato** 

rit. 78 **Subito animato**

Don' live here no mo'.
não e - xis - te mais.

Po. *f* (laughing) (gargalhando) *(spoken)* (falado) 

f (laughing) (gargalhando) *(spoken)* (falado)

Ha, ha, ha, ha, ha! Ha! Buz-zard, on yo' way!
Cor - vo, sai pra lá!

79

Tempo I

Po. *mf* *>*

Ole age, what is you a - ny - how,
 Má - goa, que és tu, a - fi - nal,

mp

Po. *f* *>*

nut - tin' but be - in' lone - ly.
 na - da que va - lha a pe - na.

f

Po. *f* *>*

Pack yo' things an' fly from here,
 Le - va a tu - a dor em bo - ra,

f

Po. 80

Car - ry grief an' pain. _____ Dere's two folks liv - in'
 Fi - ca a ci - ca - triz. _____ Tem dois que vi - vem

Po.

in dis shel - ter Eat - in', sleep - in', sing - in', pray - in',
 nes - sa ca - sa, Co - mem, dor - mem, can - tam, re - zam,

Po.

Ain' no such thing_ as lone - li - ness. _____ An' Por - gy's young a -
 Não há lu - gar_ pra so - li - dão. _____ E o Por - gy es - tá fe -

81 Grave

Po.

gain.
liz.

f *robusto*

Po.

f Più mosso

Buz-zard, keep on fly-in',____ Por-gy's____ young____ a -
Cor - vo, vai em - bo-ra,____ Por-gy es - tá____ fe -
Soprano
f

Buz-zard, keep on fly-in',____ Por-gy's____ young____ a -
Cor - vo, vai em - bo-ra,____ Por-gy es - tá____ fe -
Contralto
f

Buz-zard, keep on fly-in',____ Por-gy's____ young____ a -
Cor - vo, vai em - bo-ra,____ Por-gy es - tá____ fe -
Tenor
f

Buz-zard, keep on fly-in',____ Por-gy's____ young____ a -
Cor - vo, vai em - bo-ra,____ Por-gy es - tá____ fe -
Baixo
f

82

Po.

gain. _____
liz. _____

S.

gain. _____
liz. _____

A.

gain. _____
liz. _____

gain. _____
liz. _____

B.

Bess, you is my woman now
 Bess, tu é meu grande amor

Poco allargando

PIANO

mp espr.

calmato

5

95 Andantino cantabile

PORGY *mf*

Bess, you is my wo - man
 Bess, tu é meu gran-de_a

mf con calore

9

Po.

now, _____ you is, _____ you is! An' you mus' laugh an' sing an' dance for
 mor, _____ tu é, _____ tu é! E tu vai rir e vai can - tar pra

12

Po.

two in - stead of one.
dois, nós é um par.

15

96

Po.

Want no wrin - kle on yo' brow, no -
Não tem mais lu - gar pra dor, 'ca -

18

how, be - cause de sor-row of de past is all done
bou, por - que o que pas - sou pas-sou fi-cou pra

21

97

Po.

done. Oh, Bess, my Bess! De real_
trás. Oh, Bess, oh, Bess! Nós vai ser

24

Po.

hap pi - ness is jes' be - gun.
bem fe - liz, vi-ver em paz.

mf

poco rit.

98 **Tempo I. molto cantabile**

27

BESS

Por - - gy, I's yo' wo - man now, I is,
Por - - gy, Sou teu gran-de_a - mor, Eu sô,

mf *più espressivo*

30

B.

I is! An' I ain' nev-er go-in' no-where 'less you shares de
Eu sô! E não vou pra lu-gar ne-nhum sem que tu ve-nha a-

33 99

B.

fun. trás. Dere's Não no tem

stringendo *rall.* *a tempo*

36

B.

wrin - kle on my brow, no - how, but
mais lu - gar pra dor, 'ca - bô', mas

39 **Subito più mosso**

B.

I ain' go - in! You hear me say-in', if you ain' go - in',
Eu não vou, não! Tu tá me ou-vin-do, se tu não vai, não,

M.E.

42 100 *rall.* *f a tempo* *rit.*

B. *wid you I'm stay - in' Por - - gy, I's yo' wo-man*
con - ti-go eu fi - co Por - - gy, sou teu gran de a -

rall. *f a tempo* *rit.*

marcato 3 3

Poco sostenuto

(gently)
(gentilmente)

45 *a tempo* *rit.*

B. *now! I's yours fo ev - er, Morn-in' time an' ev-nin' time an'*
mor! Eu sou pra sem-pre, Ra-ia o di - a, me-io di - a,

a tempo *rit.* *p dolce*


48

B. *sum-mer time an' win - ter time.*
fim do di - a e to - do di - a.

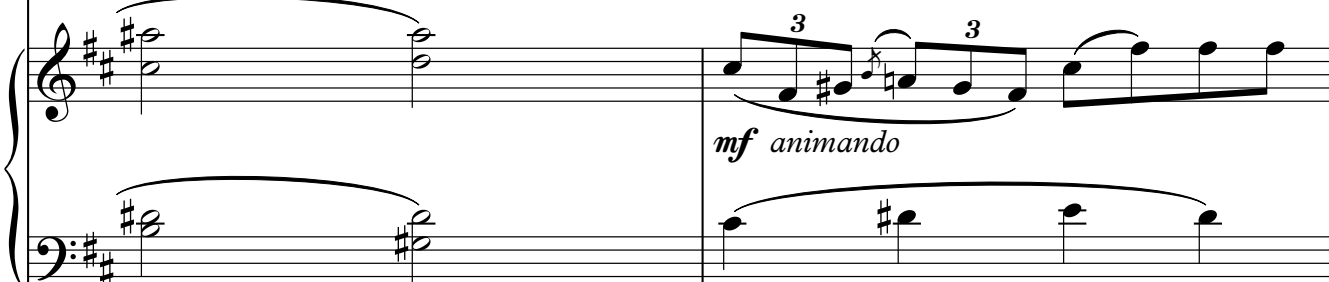
Po. *PORGY*

Morn-in' time an' ev - nin' time an'
Ra-ia o di - a, me - io di - a,

50 101

Po. 

sum-mer time an' win-ter time, Bess,
fim do di-a e to-do di-a. Bess,



mf animando

52

Po. 


— you got yo man.
— tu tem um bem.




rit.

102 **Tempo I. molto cantabile**


55

BESS 

Por - gy, I's yo' wo-man now, I is,
Por - gy, sou teu gran-de a - mor, eu sou,

Po. 

Bess, you is my wo-man now an' for - ev - er.
Bess, tu é meu gran-de a - mor ho - je e sem - pre.



mf più espressivo

58

B.

I is! An I ain' nev-er go-in' no-where'less you shares de
eu sou! E não vou pra lu-gar ne-nhum se tu não vem a -

Po.

Dis life is jes' be - gun, _____ Bess, we two is
Nós vai vi-ver em paz, _____ Bess, nós é um

61

fun. _____ Dere's no
trás. _____ Não tem

Po.

one _____ now an' for-ev - er. Oh, Bess, don'
par _____ pra to - do sem - pre. Ôh, Bess, es -

stringendo

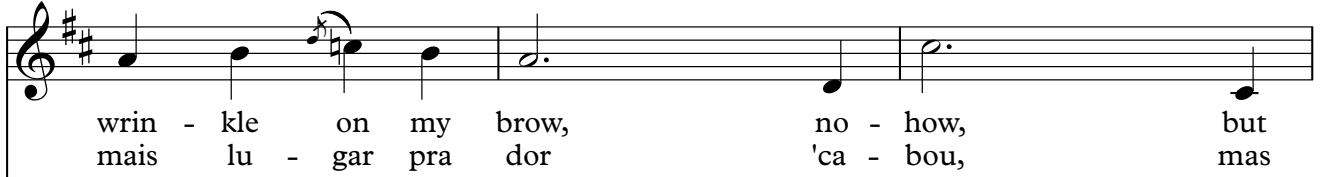
rall.

a tempo

103 a tempo

64

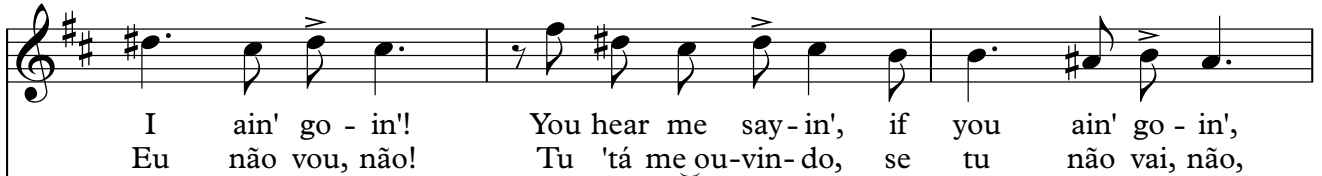
B.



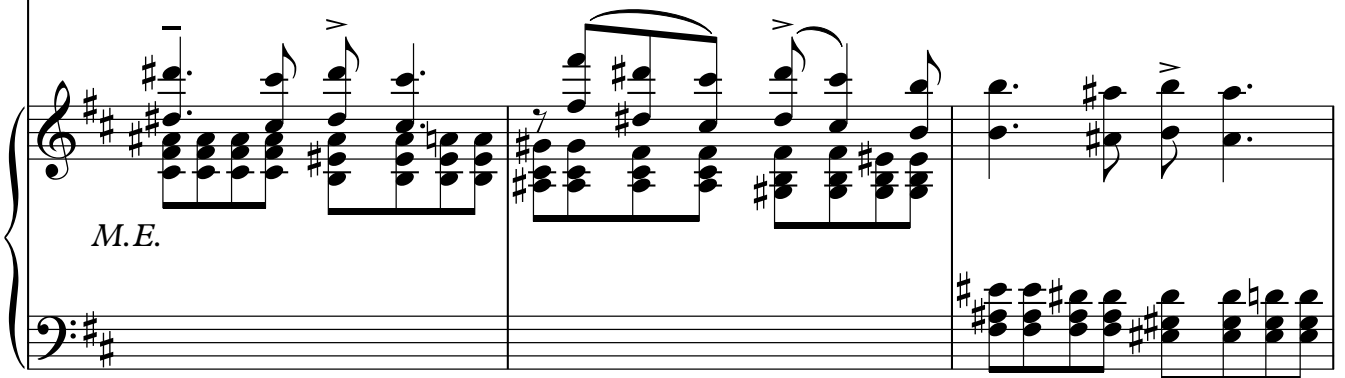
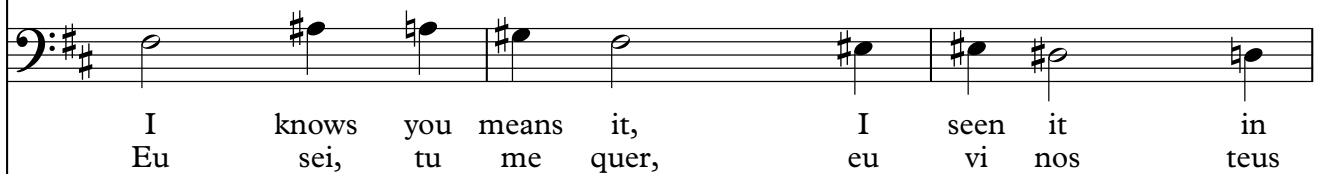
Po.



67

Subito più mosso

Po.



104

70 *rall.* *f* *a tempo*

B. *wid you I'm stay - in'. Por - - - gy,*
con - ti - go eu fi - co. Por - - - gy,

Po. *yo' eyes, Bess. We'll go*
o - lhos, Bess. E a

rall. *a tempo* *f*

3 3

72 *rit.* *a tempo* *rit.* ,

I's yo' wo - man now! I's yours fo - ev - er.
 Sou teu gran-de a - mor! Eu sou pra sem - pre

rit.

swing - in' through de years a - sing - in'.
 gen - te vai ser bem con - ten - te.

rit. *a tempo* *rit.*

75 *gently*
docemente

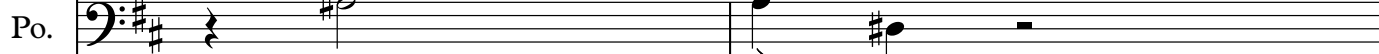


Morn-in' time an' ev - 'nin' time an' sum-mer time an' win - ter time.

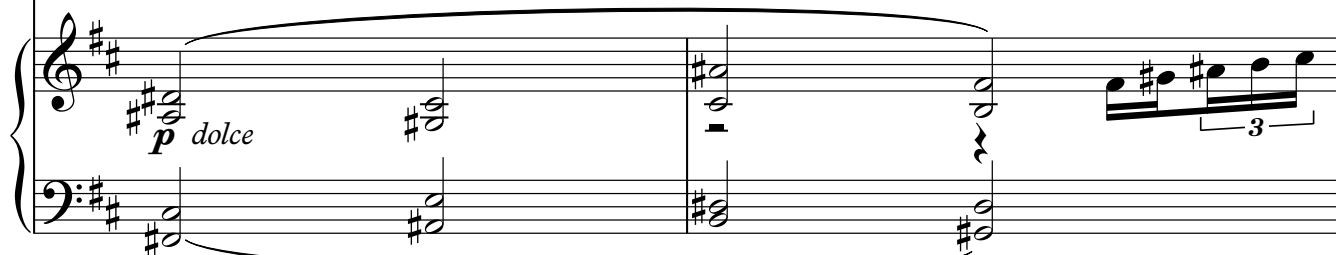
Ra - ia o di - a, me - io di - a, fim do di - a e to - do di - a.

(humming)

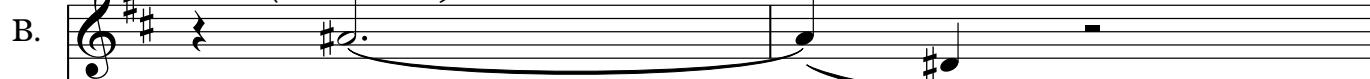
(bocca chiusa)



Hmm



77 (humming)
(bocca chiusa)



Hmm



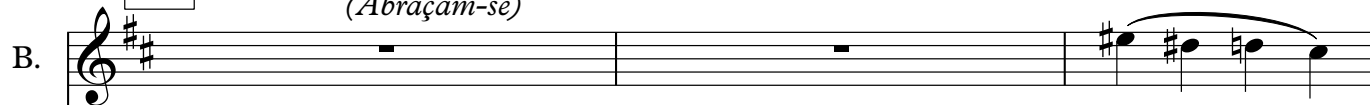
Morn-in' time an' ev - 'nin' time an' sum-mer time an' win - ter time.

Ra - ia o di - a, me - io di - a, fim do di - a e to - do di - a.

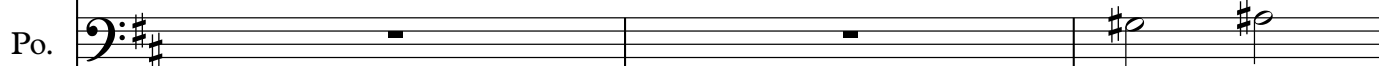


79 105 (They embrace)
(Abraçam-se)

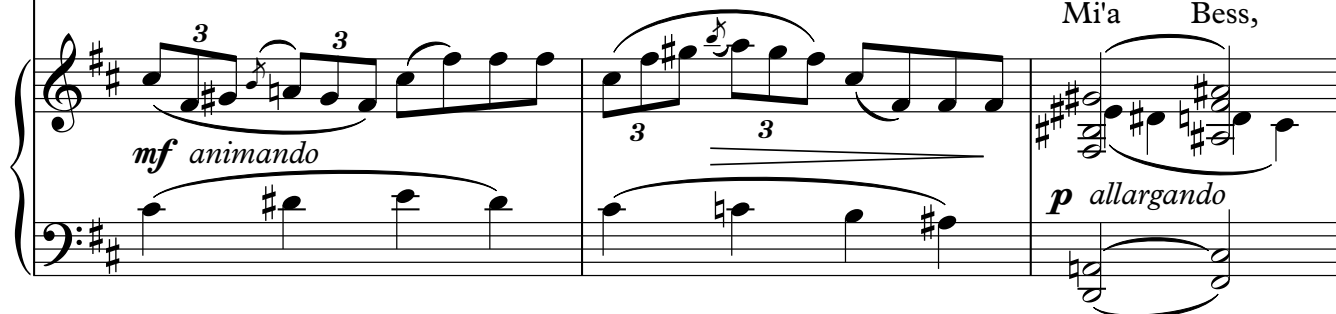
allargando



Oh my Por - gy,
Ah meu Por - gy,



My Bess,
Mi'a Bess,



85

106

Por - gy, I's yo' wo - man now.
Por - gy, sou teu gran-de a - mor.

Oh, my Bes - sie, we's hap - py now,
Ah, Be - ti - nha, nós têm a - mor,

88

B.

Po.

We is one now.
Nós têm a - mor.

espr. e rit. *dim. pp*

Oh, I can't sit down

Eu não vou parar

Residents of the row pour from the doorways singing and dancing with the band.
Moradores da colônia surgem das soleiras cantando e dançando com a banda.

109 **Tempo di Marcia giocoso** ♩ = 108

Sopr.

mf Oh, I can't sit down! Ah,
 Eu não vou pa - rar! Ah,

Alto

mf Oh, I can't sit down! Got to keep a - go - in' like de
 Eu não vou pa - rar! Ho-je brin-co e dan-ço no ba

Ten.

mf Oh, I can't sit down! Got to keep a - go - in' like de
 Eu não vou pa - rar! Ho-je brin-co e dan-ço no ba

Baixo

mf Oh, I can't sit down! Got to keep a - go - in' like de
 Eu não vou pa - rar! Ho-je brin-co e dan-ço no ba

Stage band comes on playing.
A banda de palco surge tocando.

Tempo di Marcia giocoso ♩ = 108

PIANO

mf

7 110

S.  Oh, I can't sit down! Eu não vou pa - rar!

A.  flow-in' of a song. lan-ço da can-ção. Oh, I can't sit down! Eu não vou pa - rar!

T.  flow-in' of a song. lan-ço da can-ção. Oh, I can't sit down! Eu não vou pa - rar!

B.  flow-in' of a song. lan-ço da can-ção. Oh, I can't sit down! Eu não vou pa - rar!



13 111

S.  Ah! To - day I is Ah! Nem vem que não

A.  Guess I'll take my hon-ey an' her sun-ny smile a - long! Le - vo a mi-nha ga - ta que me ma - ta de pai-xão! To - day I is Nem vem que não

T.  Guess I'll take my hon-ey an' her sun-ny smile a - long! Le - vo a mi-nha ga - ta que me ma - ta de pai-xão! To - day I is Nem vem que não

B.  Guess I'll take my hon-ey an' her sun-ny smile a - long! Le - vo a mi-nha ga - ta que me ma - ta de pai-xão! To - day I is Nem vem que não

 marc.

19

S.

gay an' I's free, _____
tem, e da - i? _____

Jes' a - bub - bl - in', noth-in' trou-bl-in'
De bo - bei - ra sim, brin-ca dei - ra pra

A.

gay an' I's free, _____
tem, e da - i? _____

Jes' a - bub - bl - in', noth-in' trou-bl-in'
De bo - bei - ra sim, brin-ca dei - ra pra

T.

gay an' I's free, _____
tem, e da - i? _____

Jes' a - bub - bl - in', noth-in' trou-bl-in'
De bo - bei - ra sim, brin-ca dei - ra pra

gay an' I's free, _____
tem, e da - i? _____

Jes' a - bub - bl - in', noth-in' trou-bl-in'
De bo - bei - ra sim, brin-ca dei - ra pra

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1812355/CA

24 112

S.
me. _____ Oh, I's gwine to town. _____ I
mim. _____ Eu vou pas - se - ar. _____ Não

A.
me. _____ Oh, I's gwine to town. _____ I
mim. _____ Eu vou pas - se - ar. _____ Não

T.
me. _____ Oh, I's gwine to town. _____ I
mim. _____ Eu vou pas - se - ar. _____ Não

noth-in' trou-blin' me, Oh, I's gwine to town. _____ I
De bo-bei - ra sim, Eu vou pas - se - ar. _____ Não

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1812355/CA

29

S.

can't sit down.
vou pa - rar.

A.

can't sit down.
vou pa - rar.

T.

can't sit down.
vou pa - rar.

can't sit down.
vou pa - rar.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1812355/CA

34 113

S. Hap-py feel-in' in my bones a-steal-in', no con - ceal-in'
Vi-da bo-a ho-je eu tô' à to-a, te-nho fol-ga

A. Hap-py feel-in' in my bones a-steal-in', no con - ceal-in'
Vi-da bo-a ho-je eu tô' à to-a, te-nho fol-ga

T. Hap - py feel - in' comes a - steal - in', no con - ceal - in'
Vi - da bo - a tô' a - to - a, te - nho fol - ga

Hap - py feel - in' comes a - steal - in', no con - ceal - in'
Vi - da bo - a tô' a - to - a, te - nho fol - ga

mf

The musical score is for a song, page 180. It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are in English and Portuguese. The piano part has a dynamic marking of *mf*. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: "Hap-py feel-in' in my bones a-steal-in', no con - ceal-in' Vi-da bo-a ho-je eu tô' à to-a, te-nho fol-ga". The piano accompaniment consists of chords and single notes, with a dynamic marking of *mf*.

40

114

S.

Dat it's pic-nic day. Sho' is dan - dy,
vou me di-ver - tir. Da-ma lin - da

A.

Dat it's pic-nic day. Sho' is dan - dy,
vou me di-ver - tir. Da-ma lin - da

T.

pic - nic day. Sho' is dan - dy,
di - ver - tir Da-ma lin - da

pic - nic day. Sho' is dan - dy,
di - ver - tir da - ma lin - da

p

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1812355/CA

45

S. 
 got de lick - er han - dy, Me an' Man - dy we is on de
 trou-xe a mi - nha pin - ga, Eu e Din - da nós já vai sa-

A. 
 got de lick - er han - dy, Me an' Man - dy we is on de
 trou-xe a mi - nha pin - ga, Eu e Din - da nós já vai sa-

T. 
 got de lick - er han - dy, Me an' Man - dy we is on de
 trou-xe a mi - nha pin - ga, Eu e Din - da nós já vai sa-


 lick - er han - dy, Me an' Man - dy we is on de
 trou - xe a pin - ga, Eu e Din - da nós já vai sai-



50

S.

way 'cause dis is pic - nic day.
ir nós vai se di - ver - tir.

A.

way 'cause dis is pic - nic day.
ir nós vai se di - ver - tir.

T.

8 way 'cause dis is pic - nic day.
ir nós vai se di - ver - tir.

way 'cause dis is pic - nic day.
ir nós vai se di - ver - tir.

M.D.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1812355/CA

115

55

mf

S. Oh, I can't sit down. Ah,
Eu não vou pa - rar. Ah,

mf

A. Oh, I can't sit down! Got to keep a-jump-in' to de
Eu não vou pa - rar! Vou cur-tir a vi - da na ba

mf

T. Oh, I can't sit down! Got to keep a-jump-in' to de
Eu não vou pa - rar! Vou cur-tir a vi - da na ba

mf

Oh, I can't sit down! Got to keep a-jump-in' to de
Eu não vou pa - rar! Vou cur-tir a vi - da na ba

mf

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1812355/CA

61 116

S. 

A. 

T. 

B. 

Oh, I can't sit down! _____
Eu não vou pa - rar! _____

thump-in' of de drum! _____
ti - da do tam - bor! _____

thump-in' of de drum! _____
ti - da do tam - bor! _____

thump-in' of de drum! _____
ti - da do tam - bor! _____

67

S. 

A. 

T. 

B. 

Ah, _____ To - Nem

Full of lo - co - mo - tion like an o - cean full of rum! To - Nem
To - mo um be - lo tra - go e nau - fra - go no li - cor! Nem

Full of lo - co - mo - tion like an o - cean full of rum! To - Nem
To - mo um be - lo tra - go e nau - fra - go no li - cor! Nem

Full of lo - co - mo - tion like an o - cean full of rum! To - Nem
To - mo um be - lo tra - go e nau - fra - go no li - cor! Nem

117

72

S. day I is gay an' I's free, Jes' a - bub - bl - in',
vem que não tem, e da - i? De bo - bei - ra sim,

A. day I is gay an' I's free, Jes' a - bub - bl - in',
vem que não tem, e da - i? De bo - bei - ra sim,

T. day I is gay an' I's free, Jes' a - bub - bl - in',
vem que não tem, e da - i? De bo - bei - ra sim,

B. day I is gay an' I's free, Jes' a - bub - bl - in',
vem que não tem, e da - i? De bo - bei - ra sim,

77

noth - in' trou - bl - in' me. Oh, I's gwine to
brin - ca - dei - ra pra mim. Eu vou pas - se -

noth - in' trou - bl - in' me. Oh, I's gwine to
brin - ca - dei - ra pra mim. Eu vou pas - se -

T. noth - in' trou - bl - in' me. Oh, I's gwine to
brin - ca - dei - ra pra mim. Eu vou pas - se -

B. noth - in' trou - bl - in' noth - in' trou - blin' me. Oh, I's gwine to
brin - ca - dei - ra pra de bo - bei - ra sim. Eu vou pas - se -

118

81

S. town. I can't, jes' can't
ar. Não vou, não vou

A. town. I can't, jes' can't
ar. Não vou, não vou

T. town. I can't, Jes' can't
ar. Não vou, não vou

B. town. I can't, Jes' can't
ar. Não vou, não vou

mp

86

— sit down!
pa - rar!

— sit down!
pa - rar!

T. sit down!
pa - rar!

B. sit down!
pa - rar!

p

It ain't necessarily so
 Não tem que ser sempre assim

PIANO

132 **Moderato** ♩ = 98

4 SPORTING LIFE
 MALANDRIM

Happily, with humor
Alegremente, com humor

mp

It ain't ne-ces - sa - ri - ly so, _____ It
 Não tem que ser sem-pre as - sim, _____ Não

WOMEN
 MULHERES

mp

It
 Não

MEN
 HOMENS

mp

It
 Não

7

Mal.

ain't ne - ces - sa - ri - ly so, De t'ings dat yo' li' - ble to
 tem que ser sem-pre as - sim, As coi - sas, meu ve - lho, que es-

M.

ain't ne - ces - sa - ri - ly so,
 tem que ser sem-pre as - sim,

H.

ain't ne - ces - sa - ri - ly so,
 tem que ser sem-pre as - sim,

10

Il.

read in the Bi - ble, it ain't ne - ces - sa - ri - ly so.
 tão no E - van - ge - lho não têm que ser sem-pre as - sim.

M.

H.

M.D.

M.D.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1812355/CA

13

Mal. 

Li'l Da-vid was small, but oh my! Li'l
Da - vid e - ra bra - bo de - mais! Da -

M. 

Li'l
Da -

H. 

Li'l
Da -



16

Mal. 

Da-vid was small, but oh my! He fought big Go-li - ath who
vid e - ra bra - bo de - mais! 'Ca-bou co'a fo - li - a do

M. 


Da-vid was small, but oh my!
vid e - ra bra - bo de - mais!

H. 

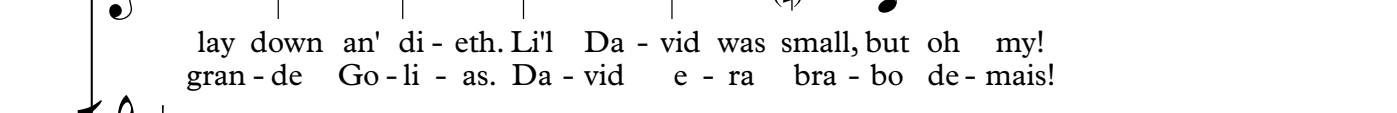
Da-vid was small, but oh my!
vid e - ra bra - bo de - mais!



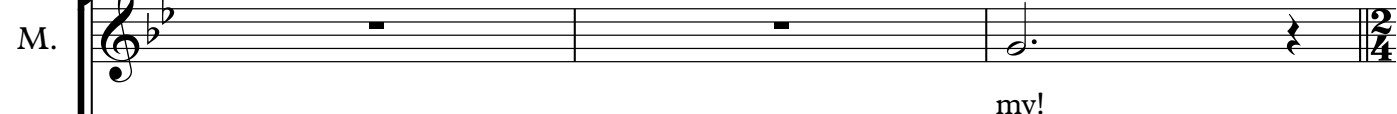
19

Mal. 


lay down an' di-eth. Li'l Da-vid was small, but oh my!
gran-de Go-li-as. Da-vid e-ra bra-bo de-mais!

M. 

my!
mais!

H. 

my!
mais!



M.D.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1812355/CA

Allegro giocoso
(like a savage outburst)
(num rompante selvagem)

22 133 ***f***

Il. 

Wa - doo_ Zim bam bod-dle-oo

M. 

Wa - doo_ Zim bam bod-dle-oo

H. 

Wa - doo_ Zim bam bod-dle-oo

Allegro giocoso



M.D.

26

Mal. *Hoo-dle ah da wa da* *Scat-ty wah...*

M. *Hoo-dle ah da wa da* *Scat-ty wah...*

H. *Hoo-dle ah da wa da* *Scat-ty wah...*

30

Tempo I

Il. *mf* *Yeah! Oh, Jo - nah, he lived in de whale, Oh*
É! O Jo - nas vi - veu na ba - le - ia, O

M. *mf* *Oh, O*

H. *mf* *Oh, O*

Tempo I

subito rit.

33

Mal.

Jo - nah, he lived in de whale, Fo' he made his home in Dat
Jo - nas vi - veu na ba - le - ia, Mas vê es - se hô - mi mo-

M.

Jo - nah, he lived in de whale,
Jo - nas vi - veu na ba - le - ia,

H.

Jo - nah, he lived in de whale,
Jo - nas vi - veu na ba - le - ia,

Piano

M.D.

36

Mal.

fish - 's ab-do-men. Oh, Jo - nah, he lived in de whale.
rô' no a-bi-dô - mi. O Jo - nas vi - veu na ba - le - - -

Piano

M.D.

39

Mal. *p* Li'l Mo-ses was found in a stream, Li'l
 - ia. Moi - sés foi a - cha - do no mar, Moi-

M. *p* Li'l
 Moi-

H. *p* Li'l
 Moi-

42

1. Mo-ses was found in a stream, He floa-ted on wa-ter Till
 sés foi a - cha - do no mar, A no-bre e - gíp - cia fis-

M. Mo-ses was found in a stream,
 sés foi a - cha - do no mar,

H. Mo-ses was found in a stream,
 sés foi a - cha - do no mar,

M.D.

45

Mal.

Ole Phar-aoh's daugh-ter She fished him, she says, from dat stream.
gou com pe - ríp - cia Moi - sés que boi - a - va no mar.

M.D.

134

48

Allegro

Il.

Wa - doo_ Zim bam bod-dle-oo

H.

Wa - doo_ Zim bam bod-dle-oo

Allegro

mf M.D.

52

Mal. *Hoo-dle ah da wa da* *Scat-ty wah...*

M. *Hoo-dle ah da wa da* *Scat-ty wah...*

H. *da wa da* *Scat-ty wah...*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1812355/CA

Tempo I

56

mp

Yeah! It ain't ne - ces - sa - ri - ly so, It
 É! Não tem que ser sem-pre as - sim, Não

mp

It
 Não

mp

It
 Não

Tempo I

subito rit.

p

59

Mal.

ain't ne - ces - sa - ri - ly so, Dey tell all you chil-lun De
tem que ser sem-pre as - sim, Be - bê de chu-pe - ta te -

M.

ain't ne - ces - sa - ri - ly so,
tem que ser sem-pre as - sim,

H.

ain't ne - ces - sa - ri - ly so,
tem que ser sem-pre as - sim,

M.D.

62

Mal.

Deb-ble's a vil - lun, But 'tain't ne - ces - sa - ri - ly so. *mf* To
men-do o ca - pe - ta, Não tem que ser sem-pre as - sim. Se

M.D.

mf

135

65

Mal.

get in - to Heb-ben don' snap for a seb-ben! Live clean! Don' have no
 quer ir pro Céu não fre - quen-te o bor-del! Di - ga não a Sa - ta -

68

1.

fault.
 nás!

Oh, I takes dat Gos-pel When - ev - er it's po's-ble but
 Ah, Não que eu des - pre - ze a tal ca - te - que - se mas

71

Mal.

wid a grain of salt. Me - thus'-lah lived nine hun-dred
 te - nho um pé a - trás. Ma - tu - sa vi - veu qua - se

mp

74

Mal. *mf*

years, _____ Me - thu's lah lived nine hun-dread years, _____ But
 mil, _____ Ma - tu - sa vi - veu qua - se mil, _____ Pra

M. *mp*

Me - thu's lah lived nine hun-dread years, _____
 Ma - tu - sa vi - veu qua - se mil, _____

H. *mp*

Me - thu's lah lived nine hun-dread years, _____
 Ma - tu - sa vi - veu qua - se mil, _____

77

Il. *mf*

who calls dat liv - in' When no vai gal 'll give in To
 que, nin - guém quer, se não vai ter mu - lher pra dei -

79

Mal. *mp*

no man what's nine hun-dred years? _____ I'm
 tar com quem tem qua - se mil? _____ Eu

M.D.

82 136 *un poco meno* *poco a poco cresc.*

Mal.

preach-in dis ser-mon to show, It ain't nes - sa ain't nes - sa
pe - ço pra vin- des a mim, Não tem que não tem que não

mp un poco meno *poco a poco cresc.*

85 *rall.*

1.

ain't nes - sa ain't ne - sa ain't ne - ces - sa - ri - ly
tem que não tem que não tem que ser sem - pre as -

*ain't ne - ces - sa - ri - ly
tem que ser sem - pre as -*

H.

ain't ne - ces - sa - ri - ly
tem que não tem que não tem que ser sem - pre as -

87 *mf a tempo*

Mal. *mf*

so. _____
sim. _____

M. *mf*

so. _____
sim. _____

H. *mf*

so. _____
sim. _____

mf a tempo

f 7

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1812355/CA

137 **Dance (Sporting Life)**
Dança (Malandrim)

91 *f* 3 3 7 3 3

94 7 3 3 3 3

97

Mal. *mf* I'm Eu

M. *mf* I'm Eu

H. *mf* I'm Eu

100 **Un poco meno**

I. *mf* preach-in dis ser-mon to show, _____ It ain't nes - sa ain't nes - sa
pre - go pra vin- des a mim, _____ Não tem que não tem que não

II. *mf* preach-in dis ser-mon to show, _____ It ain't nes - sa ain't nes - sa
pre - go pra vin- des a mim, _____ Não tem que não tem que não

H. *mf* preach-in dis ser-mon to show, _____ It ain't nes - sa ain't nes - sa
pre - go pra vin- des a mim, _____ Não tem que não tem que não

Un poco meno

mf

103

Mal. *ain't nes - sa ain't nes - sa ain't ne - ces - sa - ri - ly.*
tem que não tem que não tem que não tem que ser.

M. *ain't nes - sa ain't nes - sa ain't ne - ces - sa - ri - ly.*
tem que não tem que não tem que não tem que ser.

H. *ain't nes - sa ain't nes - sa ain't ne - ces - sa - ri - ly.*
tem que não tem que não tem que não tem que ser.

rall.

What you want wid Bess? Quê tu quer co'a Bess?

157

Moderato sempre ritmato ♩ = 88*(pleadingly with expression and rhythm)*
(suplicante com expressão e ritmo)

PIANO

mf BESS

Oh, _____
Ah, _____

What you want wid Bess?
Quê tu quer co'a Bess?

f *ben marcato*

p *ma sempre marcato*

4

She's get - tin' ole now; Take a fine young gal
Que já 'tá ve - lha Vai, pro-cu - ra al-guém.

7

158

B. _____ for to sat-is - fy Crown. Look at this chest an'
_____ mais bo-ni-ta pro Rei. O - lha pra mim e

10

B.

look at these arms — you got.
vê o que ho - je eu sou.

13

B.

You know how it al - ways be with me,
Tu bem sa - be que foi sem - pre as - sim,

15

five years I been yo' wo - man, —
seis a - nos que fui su - a, —

17

159

B.

kick me in the street, then when you want-ed me back
di - a me ba - ter e eu vol - ta - va pra ti

cresc.

mf *f*

20

B.

you could whis - tle an' there I was back a - gain
num es - ta - lo mais u - ma vez pra co - mer

mf *p*

23

B.

lick - in' yo' han'. There's plen - ty bet - ter look - in' gal than Bess.
na su - a mão. Tá che - io de mu - lher me - lhor que a Bess

26

160

B.

Can' you see, I'm with Por - gy,
'Cê não vê, tô' com Por - gy,

CROWN
REI *mf*

What I wants wid oth - er wo - man, I gots a wo - man, yes,
Eu não que - ro mais ne - nhu - ma, Eu já te - nho u - ma, sim,

29

B.

now an' for ev - er, I am his wo - man, he would die_ with-out me,
pra to-do sem-pre, sou a mu- lher de - le, sem mim e - le mor - re,

R.

— An' dat is you, yes, dat is you, yes,
— E é vo - cê, sim, é vo - cê, sim,

32

Oh, Crown, won't you let me go to my
Te pe - ço que me dei - xe ir pro meu

R.

I need you now an' you're mine jus' as long as I
Te con - quis-tei e tu é mi nha a-té que eu man-de tu em -

mf gradamente cresc.

34

B.

man _____ to my man,
bem _____ pro meu bem,

R.

want you. No crip - ple go - in' take my wo - man from me.
bo - ra. O a - lei - ja - do não vai ter o que é meu.

36

B.

He is a crip - ple an' needs my
Sim, a - lei - ja - do e quer a -

R.

You got a man to - night an' that is
Tu tem um ho - mem ho - je e e - le é o

39 162

B. love, _____ all my love. _____
mor, _____ meu a - mor. _____

R. opcional Crown, _____ yes _____ Crown, _____ yes _____ Crown. _____
Rei, _____ sim _____ Rei, _____ sim _____ Rei. _____

f con forza

42

poco rall. *più rall.*

What you want wid Bess? _____ Oh, let me go to my man,
Quê tu quer co 'a Bess? _____ Me dei - xa ir pro meu bem,

poco rall. *più rall.*

R. You're my wo - man Bess, _____ I'm tell-in' you, now I'm your man.
Tu é mi - nha, Bess _____ es - cu - ta a - qui, sou teu bem.

mf *poco rall.* *più rall.*

45 163 **Lento**

B.

What you want wid Bess?
 Quê tu quer com a Bess?

sf mf

8^{vb}

Oh deys so fresh an' fine

Olha só como é bom

192 **Lento**Strawberry Woman (*Street cry, sung freely*)Morangueira (*Pregoeiro, cantado livremente*)

PIANO

mf Oh dey's so fresh an' fine, an' dey's jus' off de vine, straw
O - lha só co - mo é bom é ver - me-lho seu tom, mo -

fp

p sempre colla voce
M.D.

4

lo. ber - ry, straw - ber - ry, straw-ber-ry, Oh, dey's so fresh an' fine an' dey's
ran - go, mo - ran - go, mo - ra - go, O - lha só co - mo é bom é ver -

7

Mo. jus' off de vine, straw - ber - - ry, straw -
me - lho seu tom, mo - ra - - go, mo -

9

Mo.

ber - ry, straw-ber - ry.
ran - go, mo - ran - go.

accel.

193 **Allegretto** ♩ = 108

PETER (the honey man)
ZÉ DO MEL

11

Here come_ de hon-ey man,
Lá vem_ o Zé do Mel,

mfp leggiero

13

A Woman leans from upper window

Uma Mulher debruça-se da janela superior

Z.M.

Yes mam,_ this de hon-ey man
Do - na,_ é o Zé do Mel,

Oh,
Ei,

f

15

M.

19 ANNIE

Pe - ter, hon-ey man!
Ei, Zé, Zé do mel!

Z.M.
is yo' hon - ey cheap?
mel é pra a - do - çar?

21

An.
Gawd a - might-y I's ju' wast - ing my
Mi - nha Nos-sa Tô gas - tan - do sa -

Z.M.
Yes man, my hon - ey ver - y cheap;
É sim, meu mel é pra a - do - çar;

23 195

An.
breath in you, 'Cause you ain' nev - er go - in' to hear no - how.
li - va a - qui, tu não vai mes-mo nun-ca ou - vir, meu Deus.

Z.M.
here come de hon-ey man.
Lá vem o Zé do mel.

Meno mosso

25 Crab Man
Vendedor de Abará

f *ten.* *3* *ten.* //

I'm talk - in' a-bout dev - il crabs, I'm
Eu tra - go a - qui a - ba - rá, eu

pp colla parte

27 V.A.

ten. *3* *ten.* *ten.* *ten.* *3* *ten.* //

talk - in' a-bout dev - il crabs, I'm talk - in' a-bout de food I sells,
tra - go a - qui a - ba - rá, eu tra - go a - qui no al - gui - dar,

29 A.

(half shouted) *(quasi gritado)* *ten.* *(spoken)* *(falado)* *(goes to Maria)* *(vai até Maria)*

she crab, she crab, Dev - il crab, I'm
vem cá, vem cá, A - bra - rá, Eu

MARIA

Hey, crab man!
Ei, vem cá!

PORGY

On yo' way, bro - ther.
'Tô a ca - mi - nho.

ten. *ten.*

196

31

V.A.

ten. *3* *ten.* *3* *ten.* *3* *ten.*

talk - in' a-bout food I sell. When I done talk - in' a-bout de food I sell,
tra - go a-qui, vem pro-var. Eu ho-je tra - go a-qui no al - gui - dar,

Lays crab on table, looks at Maria *Maria puts money in his hand. He counts*
Coloca o alguidar sobre a mesa, olha para Maria. Maria põe dinheiro em sua mão. Ele conta

33

V.A.

ten. *3* *ten.* *3* *ten.*

talk-in' a-bout dev-il crab. Now I's talk - in' a-bout yo' pock-et book. I'm
tra - go a-qui a-ba-rá. E eu que - ro sa-ber do seu tos-tão. Eu

f *p*

it while chanting.
enquanto canta.

36

A.

ten. *3* *ten.* *ten.*

talk - in' a-bout dev - il crabs, she crab, she crab,
tra - go a-qui a - ba - rá, vem cá, vem cá

(spoken) *(falado)* *Starts off.* *Começa a sair de cena*

38

V.A.

ten. *3* *ten.*

Dev - il crabs, I'm talk - in' a-bout de food I sells.
A - ba - rá, Eu tra - go a-qui no al - gui - dar.

I wants to stay here

Eu quero está' aqui

Andantino ♩ = 59 210

BESS *mf* (with great feeling)
(com sentimento)



I wants to stay here, but I ain't wor- thy, You is too
Eu que-ro es- tá' a- qui, mas eu não pres- to, Tu é tão

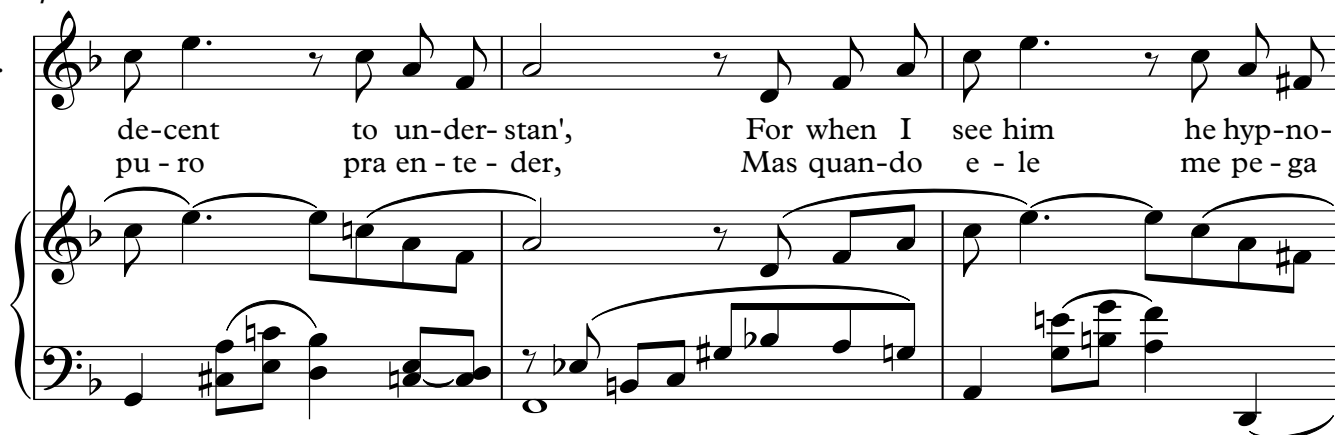
Andantino ♩ = 59

PIANO



p *espr. e cantabile*

4



de-cent to un-der- stan', For when I see him he hyp-no-
pu - ro pra en - te - der, Mas quan-do e - le me pe - ga

7

B.

poco rall.



tize me, When he take hol' of me with his hot han'.
for - te, Não me con - tro - lo mais 'té me per - der.

10 **211 Animando**

B.

Some-day, I know he's com - in' back to call me,
 Eu sei que e - le vai que - rer que eu vol - te,

12

B.

He's goin' to han - dle me an' hol' me so.
 Vai me a - per - tar a - té que eu sin - ta dor.

14

ten.

It's goin' to be like dy - in', Por - gy, deep in - side me.
 E vai do - er lá den - tro, Por - gy, co - mo a mor - te.

ten.

16

212

B.

But when he call, I know I have to go.
 Quan-do e - le quer, eu vou eu sei que vou.

mf

19 **PORGY** *freely livre*

Po. If dere war'nt no Crown, Bess, If dere was on - ly jus' you an'
Se não fos - se o Rei, Bess, se fos - se só vo - cê e o

fpp *colla parte*

22 *(trembling with emotion)* **BESS** *(fremete de emoção)* **Andantino molto espressivo** 213

I loves you, Por-gy, don't let him
Te a - mo, Por-gy, vem me pro-

Por-gy, what den? **Andantino molto espressivo**
Por-gy, e a - i?

ten. *mf*

25

B. take me, Don't let him han-dle me an' drive me mad. If you kin
te - ge, Não dei-xa e - le vir me en-lou-que-cer. se tu per-

28

B. *poco. rit.*

keep me, I wants to stay here Wid you for - ev - er, an' I'd be
 mi - te, Eu que-ro es - tá' a-qui com tu pra sem-pre, eu vou vi-

poco. rit.

31 *a tempo*

214 *(sobs)*
(arqueja)

glad.
ver.

mf *a tempo*

f *tr*

tr

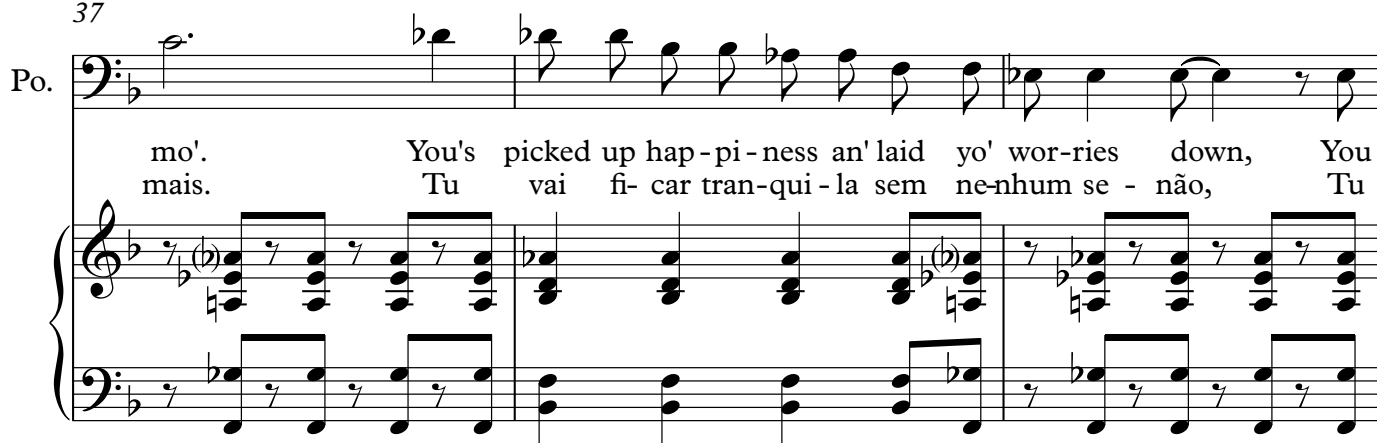
Allegretto ♩ = 108

34 **PORGY** *f* *(with strength and rhythm)*
(com ritmo e vigor)

There, there Bess, you don' need to be a - fraid no
 Cal - ma, Bess, tu não de - ve mais te - mer, não

mf marcato

37

Po. 

mo'. You's picked up hap-pi-ness an' laid yo' wor-ries down, You
mais. Tu vai fi- car tran-qui-la sem ne-nhum se - não, Tu

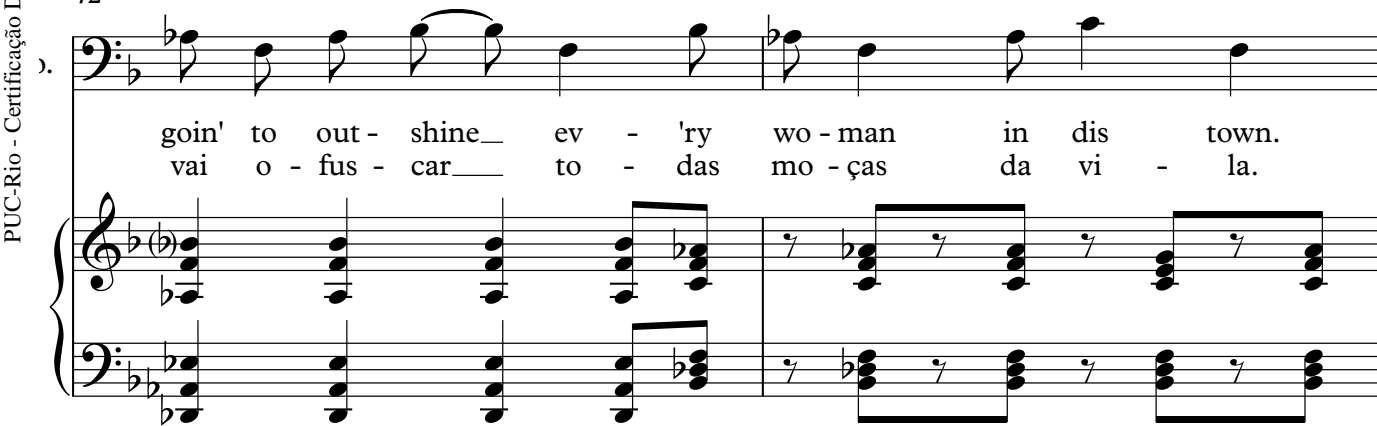
40

Po. 

goin' to live eas - y, you goin' to live high, — you
vai ser a - le - gre, tu vai ser fe - liz, — tu

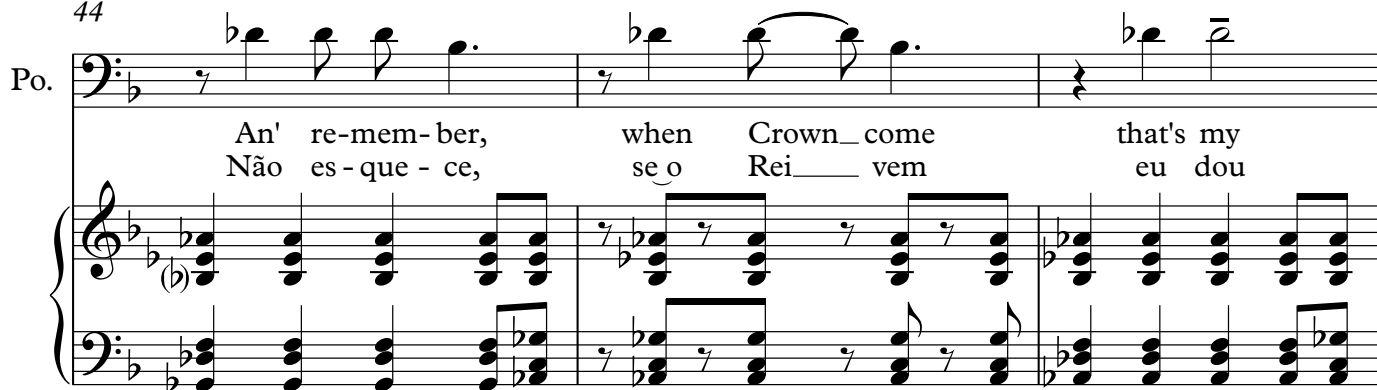
42

215

Po. 

goin' to out - shine — ev - 'ry wo - man in dis - town.
vai o - fus - car — to - das mo - ças da vi - la.

44

Po. 

An' re-mem-ber, when Crown come that's my
Não es - que - ce, se o Rei — vem eu dou

47 216

Po. *b^b* *busi- ness. _____*
con - ta. _____

ff

217

Più appassionato, ma ben ritmato

50

BESS *f* *ten. ten. ten.*

f I loves you, Por- gy. _____
 Te a - mo, Por- gy. _____

Bess. _____
 Bess. _____

f What you think I is
 Tu não crê em mim,

Più appassionato, ma ben ritmato

f *mf*

53

B. _____

Don' let him take me, _____
 Vem, me pro - te - ge, _____

Po. _____

a - ny - way, to let an - oth - er nig - ger steal my
 meu a - mor? (to let dat dir - ty houn' dog steal my)
 A - que - le cão i - mun - do não me a -

55

B. Don' let him han-dle me
não dei - xa e - le vir

Po. wo - man? If you wants yo stay wid
sus - ta! Se tu quer fi - car com

57

B. with his hot han'.
me en-lou - que - cer.

Po. Por - gy, you go - in' stay, You got a home now,
Por - gy, tu vai fi - car, nós tem um te - to,

59

B. If you can keep me
Se tu per - mi - te

Po. Hon-ey, an' you got love. So no mo' cry - in',
E nós tem mui-to a - mor. Só tem a ge - te,

218

61

B. 

I wants to stay here
Eu que-ro es - tá a - qui

Po. 

can't you un - der - stan'? You go - in' to go a - bout yo'
não tem mais nin-guém. Tu vai le - var tu - do nu - ma



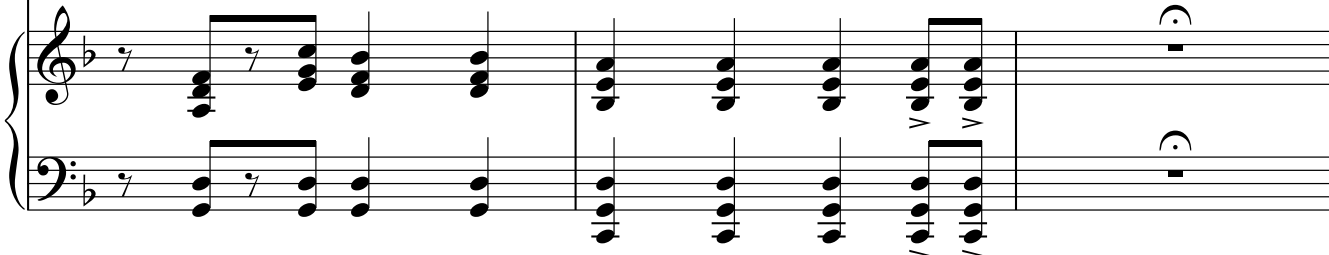
63

B. 

wid you for - ev - er. I got my
com tu pra sem-pre. Eu te-nho um

Po. 

busi-ness, sing-in' 'cause yo' got Por-gy, you got a
bo - a por-quê tu tem o Por-gy, tu tem um

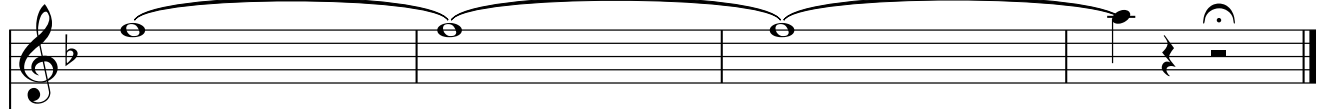


219

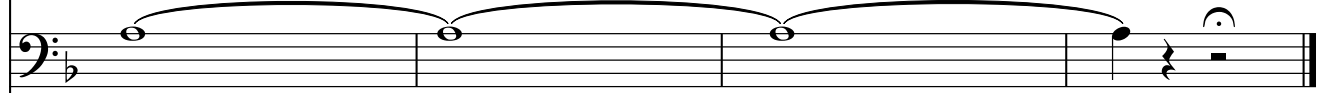
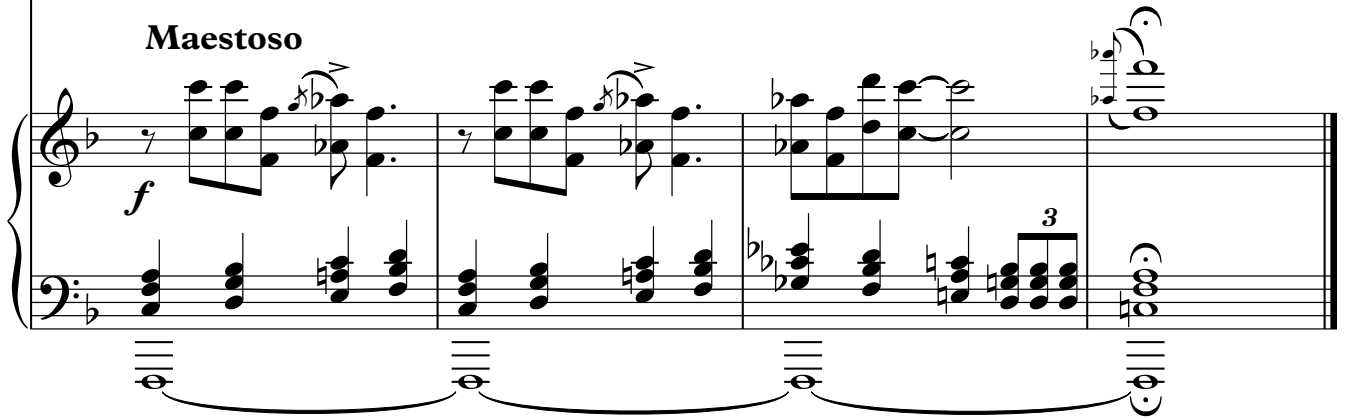
66

Maestoso*(both exit)*
(ambos saem)

B.

man. _____
bem. _____

Po.

man. _____
bem. _____**Maestoso**

There's a boat dat's leaving soon for New York

Tem um barco logo cedo pra New York

75 Moderato (Tempo di Blues) ♩ = 98

PIANO

mf misterioso

3

(He looks around court to make sure no one is there)

(Ele olha em redor do pátio a fim de se certificar de que não há mais ninguém)

3 SPORTING LIFE
MALANDRIM

mf

There's a
Tem um

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1812355/CA

5

Mal.

boat dat's leav-in' soon for New York, _____ Come wid
bar - co lo - go ce-do pra New York, _____ Vem co -

M.D.

9 76

Mal.

me,
mi - go, dat's where we be -
 é o seu lu -

11

Il.

long,
gar, sis - ter.
 ma - na.

mf

13

Mal.

You an' me kin live dat high life in New
U - ma vi - da bo - a, chi-que em New

p 3

16 77

Mal.

York. _____ Come wid me, _____
York. _____ Vem co - mi-go, _____

M.D.

19

Mal.

dere you can't go wrong, sis-ter. _____
sei que vai gos - tar, ma-na. _____

mf

22

Il.

I'll buy you de swell-est man-sion Up on
Eu com-pro um pa-la ce-te, nu-ma

p

25 78

Mal.

up-per Fi'th Av-en-ue, An'through Har-lem we'll go strut-tin', We'll
ru-a com lu-zes mil, Ir no Har-lem a pas-se-io, só

28

Mal.

go a-strut - tin' An' dere'll be nut - tin' Too good for
de pas - se - io, an - dar sem fre - io é bom pra

30

Il.

you. I'll dress you in silks and sat - ins In de
ti. Eu vis - to vo - cê de se - da no es-

33

79

Mal.

lat - est Pa - ris styles. All de blues you'll be for-get - tin', You'll
ti - lo de Pa - ris. E a tris - te - za es-que-ci - da, já

36

Mal.

be for-ge - tin', There'll be no fret - tin', Jes' noth - in' but
es - que-ci - da, Sem re - ca - í - da, A vi - da fe -

38 80

Mal.

smiles. _____ Come a - long wid me, _ dat's de place,
liz. _____ Vem co - mi - go já, _ é o lu - gar, _

mf *poco a poco cresc.*

42

Mal.

Don't be a fool, _ come a - long, come a - long. _____
Sem bo - be - ar, _ va - mos lá, va - mos lá. _____

f

48

Il.

York. _____
York. _____

Come
Vem

wid
co -

me, _____
mi- go, _____

M.D.

A musical score for a song. The top staff is for the voice, starting with a treble clef, key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by a dotted quarter note F#4, and a half note E4. This is followed by a quarter rest, then a quarter note D4, and a half note C4. The melody continues with a quarter note B3, a dotted quarter note A3, and a half note G3. The bottom staff is for the piano accompaniment, starting with a grand staff (treble and bass clefs). The left hand plays a steady eighth-note accompaniment in the bass register. The right hand plays chords and single notes, including a melodic line that starts on G4 and moves up stepwise. The score includes lyrics in Portuguese: 'York. Come Vem wid me, York. Come Vem mi-go'. The tempo is marked 'M.D.' (Moderato). The page number '48' is in the top left corner. The publisher information 'PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1812355/CA' is in the top right corner.

51

Mal. 

dat's where we be - long,
é o seu lu - gar,

mf

54 82

Mal.

sis- ter, _____ dat's where we be - long. _____
 ma- na, _____ é o seu lu - gar. _____

rit. marcato *f*

57

il.

Come on, Bess!
 'Bó - ra, Bess!

sf

Bess, oh where's my Bess?

Bess, cadê a Bess?

156 **Andantino con molto calore** ♩ = 98

(with great expression)

PORGY *mp* (molto espressivo)

PIANO

Bess, oh where's my Bess, Won't
Bess, ca - dê a Bess, nin -

5

some - bod - y tell me where? I
guém vai di - zer ca - dê? E

9 157

Po.

ain' care what she say, I ain' care what she done, won't
se - ja o que for, E se - ja co - mo for, nin -

13

Po.

some-bod - y tell me where's my Bess?
guém vai di-zer ca - dê a Bess?

cresc. *mf poco marc.*

17 158

Po.

Bess, Oh
Bess, Oh

p

21

SERENA

159 *mp*

She gone, but you ver - y luck - y;
Se foi, mas tu te - ve sor - te;

Dat dir - ty dog Sport - in' Life
O ca - chor - rão Ma - lan - drim

Lawd, My Bess! I want her
Deus, Mi'a Bess! Eu que - ro

un poco riten. *a tempo*

3

25

S. She gone back to de hap-py dus'. She done throw Je - sus
A Bess vol-tou pro pó - de - giz. Fe-chou seu co - ra -

Ma. make be - lieve, dat you lock up for - ev - - er
di - se a - sim, que tu não vol - ta - ri - - a

Po. now, _____ Wid - out her I
já, _____ Sem e - la eu

28


160


out of her heart. Bess dat kin' of gal,
cão pra Je - sus. E - la é as - sim,


Ma. He tol' her dat you would be gone for de rest of yo'
Fa - lou pra Bess que tu se foi, es - se e - ra o seu

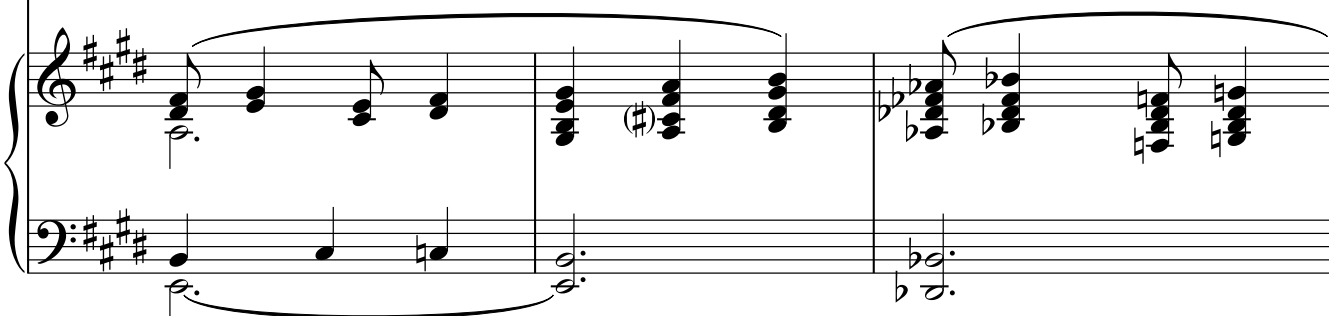
Po. can't go on. I
sou tão só. Nos

31

S. 
 I told you dat all a - long. Por -
 Eu te fa - lei, te a - vi - sei. Por -


Ma. 
 days. Yo' wom - an been ver - y low
 fim. Tu - a mu - lher fi - cou mal

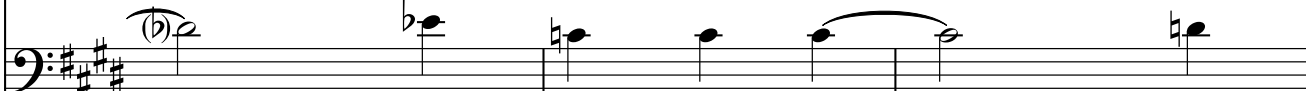
Po. 
 count - ed de days dat I was gone
 di - as sem fim eu só pen - sei




34


- gy, you is bet - ter off wid-out dat wom-an
 - gy, vai ser bem me - lhor sem es - sa mo - ça


Ma. 
 in her mind, she be-lieve ev - 'ry - thing
 e pen - sou, se en - ga-nou com o que

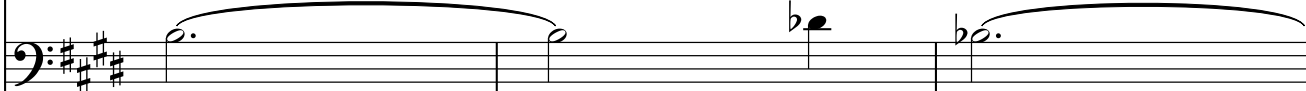
Po. 
 till I got home to
 "eu vou vol - tar pra

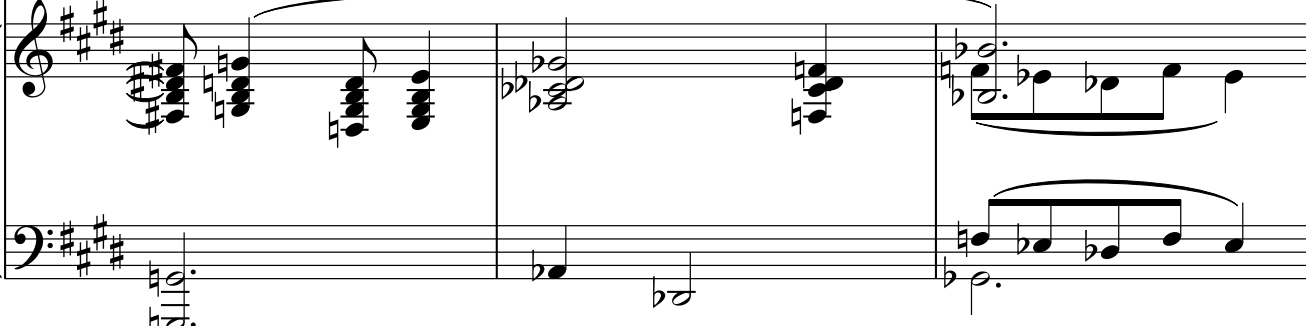


37 161


S. 
 hang - in' 'roun' an' mak - in' trou-ble. She
 por a - qui cau-san-do es-tra - go. A


Ma. 
 Sport - in' Life say to her; dat's how it was.
 Ma - lan-drim lhe fa - lou; e foi as-sim.


Po. 
 see her face.
 ver meu bem".




40


 give her - self a - way to de deb - bil.
 Bess se en - tre - gou pro di - a - bo.

Ma. 
 She been ver - y low, yo' wom - an
 E e - la fi - cou mui - to mal

Po. 
 Won't some-bod - y tell me where's my
 Nin - guém vai di - zer ca - de mi'a



162

43

S. 

Por - gy, you is bet - ter off
 Por - gy, vai ser bem me - lhor

Ma. 


mis - un - der - stand, she t'ink you _____ nev - er come
 e se_en - ga - nou, já que tu _____ nun - ca mais

Po. 


Bess? I want her so, _____
 Bess? Eu que - ro ja' _____



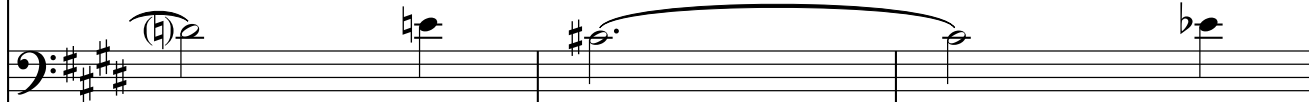
46




wid-out dat wom-an hang - in' 'roun'; there's plen-ty bet-ter
 sem es - sa mo - ça por a - qui; tem mo - ça bem me -

Ma. 

back to her; Sport - in' Life fool her,
 i - a vir; Ma - lan-drim en - ga -

Po. 

my gal, _____ My
 meu bem, _____ mi'a



49

163

S. 

gals than Bess. Bess is gone,
lhor que a Bess. Bess se foi,

Ma. 


fool yo' Bess. She is gone
nou a Bess. Bess se foi

Po. 


Bess, where is she? Oh
Bess, on - de es - tá? Oh



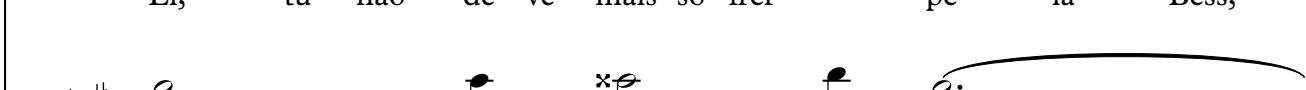
53

Ma. 


She worse than dead, Por - gy, she gone back to de
Já se per - deu, Por - gy, A Bess vol- tou pro



Man, don't you let it break yo' heart 'bout dat gal,
Ei, tu não de - ve mais so - frer pe - la Bess,

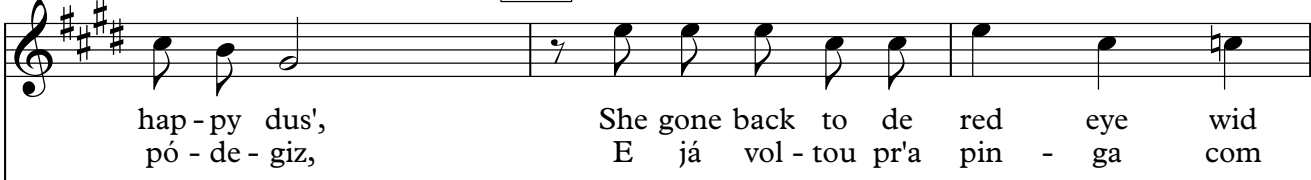
Po. 

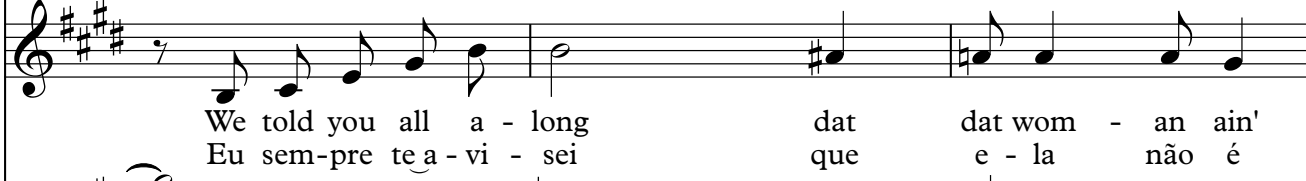
Gawd, in yo' big Heav'n
Deus, lá no seu Céu

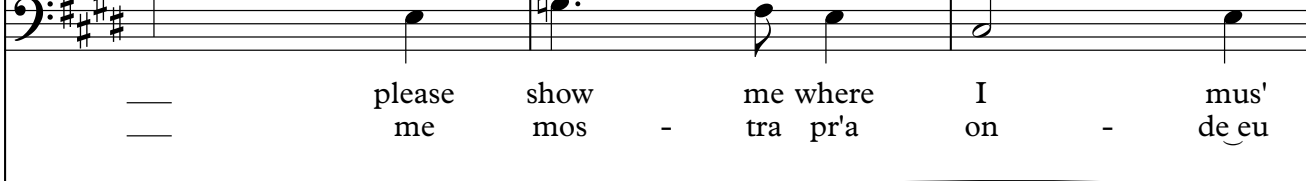


56

164

S. 

Ma. 

Po. 



59

a. 



Po. 



62 165

S. out of yo' way.
e - la se foi.

Ma. or she'd nev-ver go 'way.
e ne - nhu-ma vez foi.

Po. show me de way!
'on - de e - la foi!

mf *f*

3

66

Try for - get 'bout
Dei - - xa pra lá a

Ma. Try for - get 'bout
Dei - - xa pra lá a

Po. Tell me de truth, where is she, where is my gal, where is my
Que-ro sa - ber, on - de 'tá, pra on - de foi, on - de tá a

mf *cresc.*

70 *f*

S.

Bess.
Bess.

Ma.

f

Bess.
Bess.

Po.

f

Bess!
Bess!

f

M.D.

The musical score is for a four-part setting. The Soprano (S.), Alto (Ma.), and Tenor (Po.) parts are in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). They feature a melodic line of half notes with a forte (f) dynamic. The Soprano part begins with a measure rest. The Alto and Tenor parts begin with a half note. The Piano (Po.) part is in bass clef with the same key signature. It features a melodic line of half notes with a forte (f) dynamic, beginning with a measure rest. The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The right hand plays a series of chords, each beamed together, with a forte (f) dynamic. The left hand plays a series of chords, each beamed together, with a forte (f) dynamic. The piano part concludes with a measure rest and a final chord marked M.D. (Messa di Voce).

Oh Lawd, I'm on my way

Oh, Deus, eu quero ir

Moderato ben ritmato (quasi Spiritual)

PORGY (*with religious fervor*)

177 *mp* (*com fervor religioso*)

PIANO

Oh — Lawd, I'm on my
Oh Deus, eu que - ro

4

Po.

way. I'm on my way to a Heav'n-ly
ir. Eu que - ro ir pro di - vi - no

Soprano *mf*

I'm on my way to a Heav'n-ly
Eu que - ro ir pro di - vi - no

Alto *mf*

I'm on my way to a Heav'n-ly
Eu que - ro ir pro di - vi - no

Tenor *mf*

I'm on my way to a Heav'n-ly
Eu que - ro ir pro di - vi - no

Baixo *mf*

I'm on my way to a Heav'n-ly
Eu que - ro ir pro di - vi - no

8 178

Po.

Lan', _____ I'll ride dat long, long
lar. _____ E Deus vai me gui-

S.

Lan', _____ I'll ride dat long, long
lar. _____ E Deus vai me gui-

A.

Lan', _____ I'll ride dat long, long
lar. _____ E Deus vai me gui-

Lan', _____ I'll ride dat long, long
lar. _____ E Deus vai me gui-

12

Po.



road, If you are there to guide my
ar, Com vos - sas mãos eu che - go

S.



road, If you are there to guide my
ar, Com vos - sas mãos eu che - go

A.



road, If you are there to guide my
ar, Com vos - sas mãos eu che - go



road, If you are there to guide my
ar, Com vos - sas mãos eu che - go



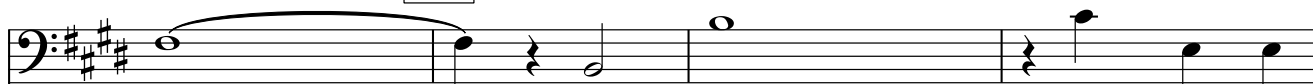
road, If you are there to guide my
ar, Com vos - sas mãos eu che - go



16

179

Po.



han'. _____ Oh Lawd, I'm on my
lá. _____ Oh Deus, eu que - ro

S.



han'. _____ Oh Lawd, I'm on my
lá. _____ Oh Deus, eu que - ro

A.



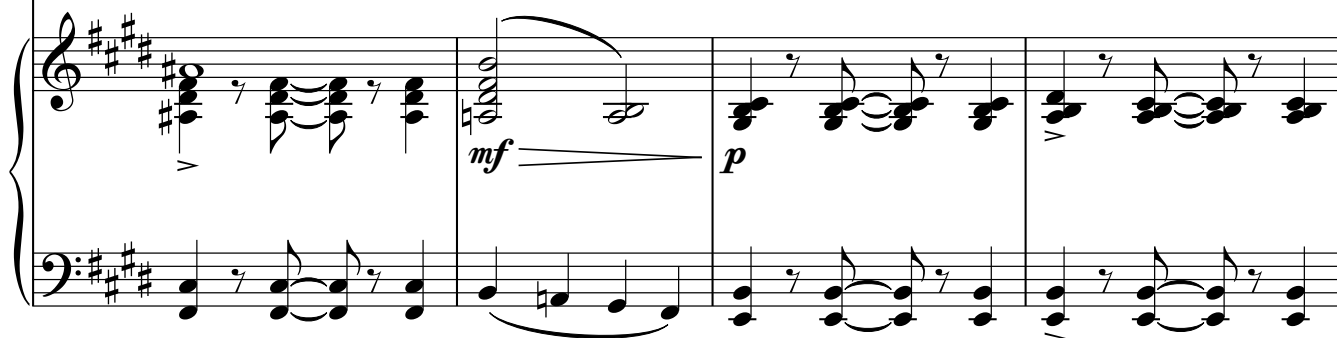
han'. _____ Oh Lawd, I'm on my
lá. _____ Oh Deus, eu que - ro



han'. _____ Oh Lawd, I'm on my
lá. _____ Oh Deus, eu que - ro



han'. _____ Guide my han' oh Lawd, I'm on my
lá. _____ Vai me gui-ar Deus, eu que - ro



20

Po. way. I'm on my way to a Heav'n-ly
ir eu que - ro ir pro di - vi - no

S. way. I'm on my way to a Heav'n-ly
ir eu que - ro ir pro di - vi - no

A. way. I'm on my way to a Heav'n-ly
ir eu que - ro ir pro di - vi - no

way. I'm on my way to a Heav'n-ly
ir eu que - ro ir pro di - vi - no

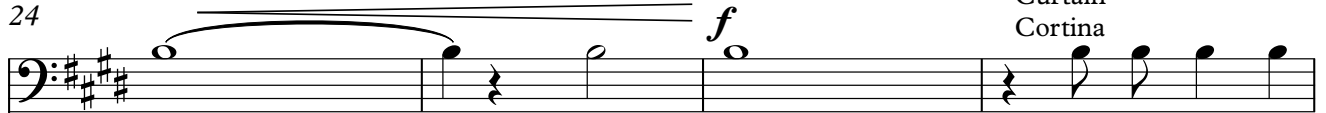
way. I'm on my way to a Heav'n-ly
ir eu que - ro ir pro di - vi - no

180

24

Curtain
Cortina

Po.



Lan' oh Lawd. It's a long, long
lar. Com Deus sem-pre a gui-

S.

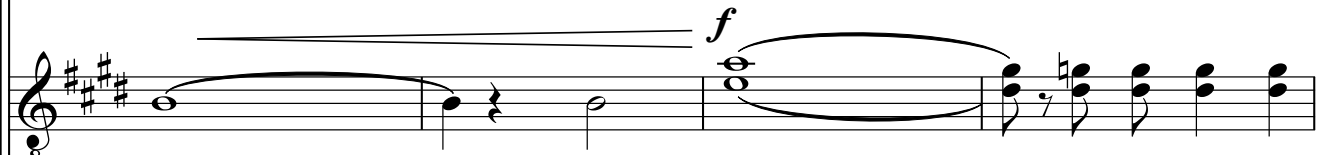


Lan' oh Lawd.
lar. Com Deus

A.



Lan' oh Lawd. It's a long, long
lar. Com Deus sem-pre a gui-



Lan' oh Lawd. It's a long, long
lar. Com Deus sem-pre a gui-


B.



Lan' oh Lawd. It's a long, long
lar. Com Deus sem-pre a gui-

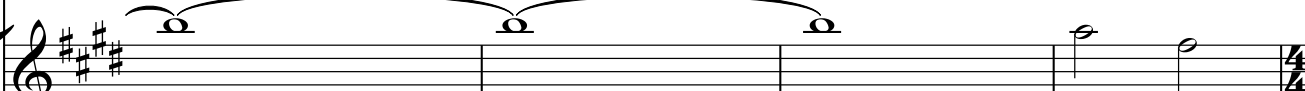


28

Po. 

way,
ar,

but you'll be there to take my
com vos -sas mãos eu che - go

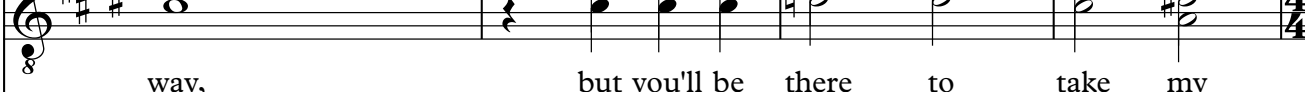
S. 

take my
che - go

A. 


way,
ar,

but you'll be there to take my
com vos -sas mãos eu che - go




way,
ar,

but you'll be there to take my
com vos -sas mãos eu che - go

B. 

way,
ar,

but you'll be there to take my
com vos -sas mãos eu che - go



32 181 **Grandioso**

Po. 

han'.
lá.

S. 

han'.
lá.

A. 

han'.
lá.

T. 

han'.
lá.



han'.
lá.

Grandioso



35 

f *sff*

4. Comentários

Music is translated, apparently, only when a specific need arises and we are compelled to go from the actual musical experience to its verbal description, from the sound of one instrument to another, or from the silent reading of a musical text to its performance. In reality this need is so pervasive and permanent that we are tempted to say the history of music is indeed a history of translations.

Luciano Berio

Esta seção da tese é dedicada aos comentários sobre a tradução efetivada. Para ajudar a tecê-los, serão utilizadas as produções daqueles que, ao final do capítulo sobre o panorama teórico dos estudos de tradução de ópera, foram nomeados, acertadamente ou não, de pragmáticos. Esta segmentação – teoria, tradução, comentário –, embora artificial, é a mesma que se pode observar na maioria das publicações aqui citadas. Nesse sentido, este trabalho não almeja fugir à tradição. A diferença entre este e aqueles reside principalmente na quantidade do material traduzido que é incorporado ao texto, seja ele um artigo ou livro. Isto é, por se tratar de uma tese teórico-prática, o capítulo da tradução propriamente dita é aquele que, não haveria de ser diferente, ocupa a maior parte deste trabalho. Na literatura acadêmica sobre a tradução de ópera, via de regra, só temos acesso a alguns exemplos cuidadosamente escolhidos pelos autores para fins de problematização, exemplificação etc. Quando muito, ocorre o cotejo de suas próprias traduções com a de outros, sempre igualmente a partir de pequenos trechos mais difíceis ou problemáticos. Mesmo no caso dos tradutores mais experientes do campo, aqueles que realizaram o maior número de traduções de ópera que efetivamente chegaram a ser encenadas e performadas, como é o caso de Ronnie Apter e Mark Herman, só é possível, através de seus artigos e livros, acessar um pequeno conjunto de exemplos que eles mesmos escolheram para comentar. Se quiséssemos saber mais acerca de suas traduções, seria preciso estarmos presentes durante as performances em que elas foram realizadas, ou termos em mão uma de suas traduções (que raramente são editadas, claro que não acompanhadas de reflexão teórica nem comentário). As traduções vocais de

óperas acessíveis, isto é, que podem ser compradas ou baixadas (pirateadas) da internet, costumam ser as mais antigas; as quais, mesmo com problemas sabidos e reconhecidos, continuam a ser editadas (estou me referindo às traduzidas do alemão, italiano e francês para o inglês). De modo geral, essas traduções foram realizadas, como se pode concluir pela leitura do capítulo que antecede a tradução de *Porgy and Bess*, por profissionais não pertencentes à academia, ou seja, não é possível encontrar uma reflexão sobre o que realizariam, posto que esse é um exercício distante de sua atividade e que cujo lugar não é uma publicação destinada à performance – um *vocal score*. Desse modo, esta tese é, ainda que sob a égide acadêmica, uma exposição mais detalhada do processo e do resultado de uma tradução de ópera, embora os comentários sobre a tradução efetivada não sejam exaustivos. Haverá o momento em que, criteriosamente pescadas aqui e acolá, determinadas passagens serão discutidas, quando se mostrarem oportunas para esclarecer um ou outro ponto de dificuldade, sucesso ou insucesso da empreitada.

Antes, contudo, é preciso descrever o método empregado neste trabalho. É interessante notar como em nenhum dos livros, artigos e ensaios consultados, há um detalhamento sobre a metodologia utilizada na tradução. O lugar da metodologia parece estar ocupado ora pela teoria, ora por pequenas sugestões de “faça assim, faça assado”, ou seja, de algumas regras ou *tricks of the trade*. Não ousou afirmar que essa não é a forma correta de se fazer pesquisa em ciências humanas, mas não me furto de pensar em por que essas coisas são como são. Talvez pela natureza pessoal dessa metodologia, ou seja, por ser em certa medida intransferível, não replicável por outro pesquisador, e por isso, a-científica, ela permaneça oculta. Quer dizer, mesmo com os comentários de trechos escolhidos, ficamos sem saber como os tradutores abordam o texto-fonte, ou pelo menos, perdemos uma parte importante desse processo. Sinto-me, portanto, obrigado a descrever a metodologia que empreguei nesse trabalho, mesmo que ela não mereça ser chamada por esse nome. Em primeiro lugar, assistir à ópera.

Simplemente abrir um vídeo da internet com uma boa montagem¹ completa da ópera e assisti-la *da capo al fine*. Num segundo momento, ouvir novamente a ópera, desta vez sem assisti-la, mas acompanhando o seu registro escrito, sua partitura. A terceira fase é a da audição sem partitura nem imagem, apenas acompanhando com a escuta todos os momentos musicais e dramáticos. Essas três fases repetem-se *ad infinitum* com variações: procuro outras montagens para assistir; cada vez que ouço acompanhando a partitura, concentro-me numa ou noutra voz, num ou noutro instrumento; procuro diferentes gravações apenas de áudio (CD's) etc. Enfim, é um processo lento e longo, uma vez que se trata de um ópera relativamente extensa (aproximadamente três horas de duração). Depois, é chegada a hora de escutar cada número específico da ópera, também à exaustão. Claro que, entretanto, li e reli todas as sinopses da ópera que pude encontrar e elaborei minha própria descrição de cada cena e de cada número musical. Essa descrição foi aos poucos tornando-se cada vez mais detalhada, um verdadeiro mapa do que se passa em cada canção: seu conteúdo semântico e dramático, quem canta o quê e como, qual a tessitura das vozes, qual a tonalidade, o andamento, as variações de ritmo, modulações, as indicações de expressão etc. Procurei também por encartes de CD's com traduções das sinopses em francês, espanhol, alemão e italiano. As sinopses em italiano e francês foram as que mais me ajudaram a encontrar algumas soluções de equivalência entre o inglês e o português para essa fase do trabalho, qual seja, mapear com minhas próprias palavras tudo o que se passa em cada canção para que eu pudesse me encontrar nos seus 3 atos e 9 cenas com alguma familiaridade. A tradução, como se pode concluir, já havia começado – uma proto-tradução. A essa altura, pude identificar os momentos de transição dramática e musical, as diferenças de registro entre os personagens e as palavras-chave que se repetem como *Leimotive* verbais ao longo de toda a ópera. Além disso, pude elaborar um esboço de análise, não propriamente uma análise musical como se entende a prática nos cursos de música, mas uma perscrutação com uma

¹ Recomendo fortemente a montagem cinematográfica sob a direção de Trevor Nunn, realizada em 1992/93 (com a London Philharmonic Orchestra regida por Sir Simon Rattle; Willard White como Porgy e Cynthia Haymon interpretando Bess, entre outros). De forma oficial, esse filme pode ser acessado em: <https://www.medici.tv/en/operas/george-gershwin-porgy-and-bess/>. Também é possível acessar gratuitamente o filme no Youtube nos seguintes links: <https://www.youtube.com/watch?v=fO2114PmTl4&t=7613s> e <https://www.youtube.com/watch?v=M-ieCW1bJY>.

finalidade clara: a tradução vocal. Há o momento de fazer o macro e o micro: compreender como cada canção (ou número musical) se estrutura por si só, como um objeto acabado, e também como ela se relaciona com as outras no contexto maior da obra. Isso, por exemplo, permitiu postergar certas soluções que não foram possíveis de realizar em um dado momento e levá-las a um outro lugar onde elas também fizessem sentido, uma estratégia tradutória conhecida pelo nome de compensação. Enquanto isso, passei pelo momento de aprender todas as canções, isto é, cantá-las e tocar as melodias e harmonias no piano, no bandolim, e sobretudo no violão, meu principal instrumento.

Passado o momento de ouvir – na verdade, ele nunca é superado, retornei às gravações sempre que senti necessidade – comecei a transcrever, ou melhor, copiar toda a redução da ópera. Foi nessa hora que muitas coisas que eu ainda não tinha percebido se revelaram: os recursos estilísticos do compositor e dos libretistas; a coerência na grafia das palavras ao longo de toda a obra; as formas de inflexão das linhas vocais; o desenvolvimento dos temas musicais; as variações e repetições; a paleta harmônica; entre outras tantas características que não puderam ser compreendidas em nenhum dos passos anteriormente descritos. Esse trabalho penoso – por volta de cento e oitenta páginas foram copiadas da redução da ópera – me permitiu entrar na obra, por assim dizer, tal como se eu estivesse participando de seu processo de composição, como se cada canção estivesse sendo composta sob meus olhos e eu estivesse vendo e ouvindo seu desenvolvimento verso a verso, acorde por acorde. Claro que essa percepção tem algo de miragem, de ilusão: os números musicais não nasceram prontos, cada canção foi rascunhada, passou por diferentes versões antes de chegar à forma final, e na partitura não há o registro de todas essas fases da composição. Mesmo assim, copiar a sua forma final nota a nota, compasso a compasso, foi uma experiência indispensável para apreender um pouco que seja de sua linguagem.

Esse processo de transcrição ou cópia tornou-se indissociável do próprio ato de traduzir. Já nas primeiras músicas, jamais comecei uma tradução sem antes transcrever pelo menos a linha melódica vocal e todas as marcas de ensaio (que me ajudavam a mapear os momentos de transição); logo após alguns compassos, sentia a necessidade de contextualizar a linha vocal com seu acompanhamento de

piano. Por fim, entendi que antes de traduzir era preciso copiar toda a canção tal como se encontra no original: marcas de ensaio, agógicas, indicações de cena, em resumo, absolutamente tudo. Sem que me desse conta, acabei por me inserir numa longa tradição da história da música, de que Luciano Berio se ocupa em sua conferência intitulada “Translating music”, da qual foi extraída a epígrafe deste capítulo. Peço licença para fazer uma extensa citação do texto de Berio:

In the Middle Ages, profane melodies were often transcribed for liturgical purposes; transcription in music played also a substantial, mnemonic role. Countless folk melodies made their way across Europe, transforming themselves and turning up in the most unlikely places. From the thirteenth century on, an increasingly codified musical notation – which is itself a form of transcription – had profoundly influenced the spread of music, both publicly and privately, and favoured a growing exchange of musical ideas from country to country. During the fifteenth and sixteenth centuries instrumental music rapidly acquired its own status as a transcription of vocal music, becoming an extension of it. The practice of transcribing parts from a vocal polyphony for a solo instrument (the lute, for example) was fundamental in the process of giving birth to accompanied melody.

“This *ritornello* was played by two ordinary violins”, Monteverdi writes in the score of his *Orfeo*, documenting the first performance but also suggesting, with that past tense, that on another occasion different instruments might well have been used. Until Beethoven, any acknowledged musical form was a quotation and a commentary, hence a form of transcription. A gigue was a legitimate inhabitant of a suite; the vast range of transcriptions and transformations through which the formal dance model (the gigue) together with its occasional container (the suite) underwent, from the sixteenth century to Schoenberg, is very significant. This is to say that musical transcription, seen from a historical perspective, implies not only interpretation but also evolutionary and transformational processes. The practice, the possibilities, and the needs of transcription were an organic part of musical invention and also a natural step in the professional development of a musician.

Copying, the simplest form of transcription, was an important learning experience: the very young Mozart would copy whatever Leopold suggested, and later in his life, he transcribed Handel’s *Messiah* and Bach’s fugues. It seems that Schubert copied Beethoven’s Second Symphony, and Beethoven copied a few of Mozart’s string quartets, parts of *Don Giovanni*, *The Magic Flute*, and the *Requiem*, and transcribed for himself a vocal fugue from the *Messiah*. Brahms copied Schubert’s lieder. Copying, like transcription, implies some sort of identification with the copied or transcribed text, and also an act of generosity. Walter Benjamin said that there is “a kind of saintly vocation in the sheer act of copying” and that “the power of a text is different when it is read from when it is copied out Copying is to *be* the text being copied.” I think that the act of

copying by Schubert, Beethoven, Brahms, and many others can be seen as inhabited by the same emotions².

Como se pode notar a partir da leitura da citação, a transcrição é uma prática que possui uma gama enorme de variações e cuja implicação no fazer musical em muito se aproxima do ato de traduzir (não à toa é uma passagem da conferência “Translating music”). Logo no primeiro parágrafo, fica claro que Berio compreende a própria notação musical como uma forma de transcrição. Mais adiante, ele escreve sobre citação e comentário – coincidência ou não, é exatamente o que faço agora com seu texto, além de transcrevê-lo. O conceito de transcrição é crucial para outro grande compositor, Pierre Boulez. Muito embora as longas considerações que o maestro tece a respeito do conceito não possam ser minuciosamente tratadas aqui, vale mencionar a sua concepção da transcrição enquanto parte da ação inventiva de escrever uma música através das convenções dos signos da notação musical. Convenções essas que ele procura problematizar e expandir. Transcrição, notação e criação estão, pois, intimamente conectadas. No livro que reúne as conferências que ministrou no Collège de France, há uma intitulada “Notation, transcription, invention”. Cito apenas uma passagem do livro em que o conceito de transcrição aparece diretamente relacionado ao ato de escrever música:

When one approaches various types of musical writing, one therefore has, in principle, a certain practical knowledge both of the language and its notational conventions; and thanks to exercises in dictation, you acquire an understanding of sound materials that is increasingly refined and analytical, which enables you to transcribe what you hear³.

Quanto à música vocal, vou recorrer mais uma vez a esses dois grandes compositores. Boulez escreve: “I cite Mallarmé because he loomed in the background of my structural concerns. But there was more impact on my concerns

² Berio, L. “Translating music”, in.: *Remembering the future*. Cambridge/London: Harvard Univ. Press, 2006. Trata-se de uma série de conferências que Berio realizou em Harvard no ano acadêmico 1993-94. Infelizmente não pude encontrar a versão italiana.

³ Boulez, P. *Music lessons: the Collège de France lessons*. Chicago: The Univ. of Chicago Press, 2018. p. 491. Mais uma vez, não consegui acesso ao original em francês publicado em 2005.

when it came to transcribing poems into music⁴.” E Berio: “The history of vocal music is also the history of translation of a text into music⁵”. Nesse sentido, o que aprendi enquanto copiava a partitura de Gershwin foi, entre outras coisas, seu modo de transcrever um texto em melodia vocal, seu modo de traduzir o libreto em música. O ato de copiar, como descrito por Walter Benjamin na longa citação de Berio, mostrou-se, nesse aspecto em particular, mais poderoso do que a simples leitura atenta da partitura. É interessante lembrar que a redução da ópera copiada por mim é já uma transcrição, uma adaptação da grade orquestral completa para o piano; e, lembremo-nos, a orquestração, por sua vez, não nasce pronta, ela é um desenvolvimento de um material que lhe é anterior e que de algum modo se assemelha à redução – melodias acompanhadas pelo piano. Ou seja, a cadeia de transcrições é complexa e creio que o ato laborioso de copiar as partituras, para além do que descrevi até agora, tornou-se parte inextricável, e talvez a mais importante, da metodologia que apliquei à tradução. Mais que uma analogia ou metáfora, coisa que centenas de tradutores⁶ apontaram antes de mim, entendo hoje a transcrição – como também sua forma mais simples, a cópia – como parte indispensável à tarefa do tradutor de ópera.

E o que dizem ser indispensável à tarefa os autores pragmáticos da tradução vocal? Ronnie Apter e Mark Herman são muito críticos quanto ao estado da arte das traduções de óperas para o inglês, como se pode ver pelo título de um de seus artigos, “The worst translations: almost any opera in English.” Nessa publicação, os autores listam os possíveis motivos para o fenômeno, tanto no que diz respeito aos problemas derivados de uma concepção equivocada de tradução, quanto de questões extra-tradutórias (“extra-translational considerations”, como

⁴ Op. cit. p. 111.

⁵ Op. cit. p. 46.

⁶ Os exemplos abundam; cito apenas dois deles: “Essa atividade [a transcrição de um instrumento para outro] conduz melhor com a do tradutor, pois essa transposição exige do compositor uma adaptação ao instrumento (à forma musical, que, em literatura, é o campo da sintaxe e da prosódia) e à linguagem musical (o conteúdo: em literatura, o campo da semântica)”. Gonçalves, Marcus Fabiano. “Bruno Palma, escolhedor de palavras”; In. *Estudos avançados* 76. p.167. A segunda: “A tradução, do modo pelo qual a entendo, está muito mais próxima de uma transcrição, rearranjo ou re-instrumentalização da obra de um outro compositor, tal como as que Bach fez de Vivaldi. Por muito que livres, tais transcrições continuam a ser interpretações da obra transcrita, e as liberdades tomadas servem para transportar a obra a uma outra convenção, uma outra época, não para desmanchá-la a fim de que nos apropriemos de uma parte promissora.” Michel Hamburger, *apud* Alípio Correia de Franca Neto: “Cezido invisível – sobre um modo de reconstituição do texto poético”. In.: *Estudos avançados* 76. *Dossiê: Tradução Literária*. São Paulo, USP, 2012.

escreveram). Os motivos extra, como se deve imaginar, são variados e complexos: desde a má formação dos cantores, em que cujo treinamento uma maior preocupação com a correta pronúncia, dicção e emissão do língua mãe não está presente, até o problema da acústica dos imensos teatros norte-americanos que prejudica a inteligibilidade e a audição da voz humana. Além disso, há o que eles chamam de uma tendência dos compositores contemporâneos que se caracteriza por não saberem musicar palavras de modo que elas possam ser cantadas e compreendidas. Essa última deficiência, aliás, foi diagnosticada por Mário de Andrade ainda nos anos 30, o que o levou a organizar o Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, realizado em julho de 1937. Tais considerações sobre o mais correto ou melhor modo de cantar fogem ao escopo desta pesquisa⁷ (a bem da verdade, o correto tratamento do tema demandaria uma tese inteira); porém, a preocupação com uma tradução que possa ser cantada esteve o tempo todo presente. O conceito-chave que define essa preocupação nos estudos tradutórios é o de cantabilidade. É um conceito aparentado a outros do campo da tradução dramática, segundo consta na seção dedicada ao tema na publicação *A companion to translation studies*: “The key words, much discussed over the last 20 years but still only vaguely defined, are *performability/actability* (*jouabilité/Spielbarkeit*) as discussed above, *speakability* (*Sprechbarkeit*), and in the case of the opera or musical *singability* (*Sangbarkeit*)⁸. O que se pode objetar à citação anterior é o advérbio anteposto “vaguely”. Alguns autores, dentre eles Peter Low, consagram ao termo uma posição especial no que concerne àquelas traduções cuja função é serem executadas pela voz cantada. Este último autor, cuja visada funcionalista é fundamentada pela teoria dos *Skopos* (*Skopostheorie*), propõe o que ele nomeou de “Princípio do Pentatlo”. Antes de descrevê-lo, porém, é preciso fazer algumas considerações sobre a teoria que lhe serve de base. Os termos propósito, função, intenção e adequação são aplicados ao texto-alvo (ou língua-alvo), por oposição àquele tipo de tradução em que esses termos estão relacionados à língua-fonte (ou texto-fonte):

⁷Há várias publicações, congressos e grupos de pesquisa em que essa discussão é o ponto central. Indico uma publicação relativamente recente, escrita a partir da colaboração de sete pesquisadores (referência completa na Bibliografia): “PB cantado – Normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito”, in.: *Opus*, N.13 Vol.2, dezembro de 2007. O artigo está disponível no seguinte endereço: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/300>

⁸ Snell-Hornby, M. “Theatre and opera translation”. Op. Cit. p. 110.

Skopostheorie is based on action theory (Von Wright 1968) and regards translation as a purposeful activity intended to mediate between members of different culture communities. *Skopos* is the Greek word for “purpose”, and purpose, in the sense of intended communicative function, is the central concept of this theory. (...) According to *Skopostheorie*, the prime principle determining the choice of method and strategy in any translation process is the purpose (*Skopos*) of the overall translational interaction, which takes place between cooperating parties across language and culture boundaries. This means that the decisions taken by the participants of the interaction are guided by the communicative intentions of the person initiating the process (client, initiator). Apart from the term *Skopos*, Vermeer uses *purpose*, *intention* and *function* as synonyms. (...) In *Skopostheorie*, it is therefore no longer the source text (as in equivalence-based models) but the target text’s functionality or *adequacy* (*Adäquatheit*) that sets the standard for translation evaluation. *Adequacy* is a relative term; it describes a quality *with regard to* a particular goal, which, in the framework of *Skopostheorie*, is the intended purpose. It should be noted that this concept of *adequacy* is fundamentally different from other uses of the term, e.g., in Descriptive Translation Studies, where adequacy refers to source-text norms. In order to produce an adequate target text, the translator needs as much information as possible about the situation for which the translation is needed (including the addressed audience). This situation is defined, in an ideal case, by the commissioner in a *translation brief*. If the brief is not specific enough, it may have to be complemented by additional information⁹.

Isto é, o propósito da tradução está em primeiro plano, como também seu contexto – para quê, para quem, quando, onde e de que forma. Sendo assim, se a função da tradução é que ela sirva para ser cantada por um profissional em uma performance ao vivo diante de uma plateia ou numa gravação, quais seriam seus principais critérios? É aí que entra em cena o “Princípio do Pentatlo”. Segundo Low, os cinco princípios são: 1- Cantabilidade (*Singability*); 2- Sentido (*Sense*); 3- Naturalidade (*Naturalness*); 4- Ritmo (*Rhythm*); 5- Rima (*Rhyme*). Na verdade, há uma grande incongruência nesses cinco elementos, assim como uma certa arbitrariedade, típica de algumas esquematizações, em seccionar caracteres que, no caso da música, mas não de modo exclusivo a ela, não se realizam separadamente. Com certa dificuldade, é possível afirmar que 1 e 3 estão dentro da visada funcionalista; no entanto, os itens 2, 4 e 5 atravessam de um lado a outro

⁹ Nord, C. “Functionalist approaches”, in.: Gambier, Y.; Doorslaer, L.V. *Handbook of translation studies volume 1*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Co, 2010. p. 121-122.

– da fonte para o alvo – e não estão localizadas apenas no texto-alvo. Mesmo o número 3 pode ser questionado: há Naturalidade na linha vocal da original, ou se trata de um número musical em que a estranheza, seja na pronúncia, no tipo de emissão pedida, na melodia propriamente dita, na inversão sintática, na escolha do vocabulário, enfim, se faça presente menor ou maior escala? É desejável que se reproduza essa estranheza ou dificuldade (no caso da música popular, na canção “Gago Apaixonado”, de Noel, por exemplo) na língua-alvo? E por que não? Low escreve:

Clearly, song is a case where mere loyalty to the source text will not produce good functional results — various other criteria have to be considered, criteria of a practical nature. Since the skopos of a singable translation is to be sung, with the pre-existing music, to an audience who knows the target language, the translator must pay careful attention to ensuring that the TT [Target-Text] possesses those characteristics which will best help it to fulfil that function.

Alguém poderia objetar que mesmo o conceito de cantabilidade, por mais que Low se esforce em defini-lo, é uma fronteira que, no universo da ópera, foi diversas vezes ampliada e discutida. Por acaso a famosa aria da Rainha da Noite, de Mozart, foi considerada cantável em sua época? Ainda hoje ela é um número musical cuja cantabilidade é sua principal característica? Para quem? A cantabilidade de uma ária barroca, com toda a sua especificidade, é a mesma que a de um número em *Sprechgesang* de Schoenberg ou Alban Berg? Ou seja, a tarefa do tradutor não seria, antes de mais nada, compreender como esse princípio está configurado no texto-fonte? Com a palavra, mais uma vez, Low:

Although this criterion is a pragmatic one [cantabilidade], it must receive top ranking in this particular kind of translating. This is a logical result of thinking in terms of the TT's specific purpose, its skopos. It is entirely reasonable for the singer, as the commissioner of this translation, to ask for a usable product. One singer who has written well about these issues is Arthur Graham, who stresses the point that: “The singer needs words that may be sung with sincerity” (Graham 1989: 35). One composer who thought about them was Edvard Grieg (1843-1907), who once wrote: “Regardless of how beautiful the poetry and the music, if the declamation is found wanting, the

songs will be put aside and ignored” (cited in Gorrée 2002: 180)¹⁰.

A cantabilidade é uma preocupação tão antiga quanto a própria ópera; e de certo modo é lícito pensar que foi essa preocupação que deu origem ao gênero. Como escreve Boulez: “There is no need to elaborate on the voice’s crucial role in drama – it even serves to develop style – nor to recall the affinity between the instrumental and the vocal, so close that through mutual influence they could create a profound unity between drama and music¹¹”. E sobre qual estilo ele está falando? Certamente do *Stile rappresentativo* – verdadeira pedra fundamental da ópera que, segundo Adorno, “induziu a racionalização da música a uma aproximação crescente com a linguagem¹²”. Não há espaço aqui para aprofundar as nuances e o contexto tanto da gênese do *dramma per musica* quanto dos conceitos elaborados por seus precursores; isso já foi realizado, por exemplo, por Paolo Fabbri¹³, no que diz respeito a Monteverdi, e por Lorenzo Bianconi, sobre a música do *Seicento*¹⁴. Entretanto, vale lembrar que a *seconda pratica*, outro termo caro a tantos compositores, dentre os quais aqueles que compunham a Camerata Fiorentina, se caracteriza pela construção de uma vocalidade cuja preocupação central era a expressão do texto cantado:

SECONDA PRATICA (It. “second practice”). Refers to a musical aesthetic that prizes expression of the text, even at the price of strident dissonant harmonies, over syntactic purity, that is, strictly controlled dissonances in a largely consonant texture. The expression appears in 1607 in the famous response of Claudio Monteverdi to criticisms of Giovanni Maria Artusi about his madrigals¹⁵.

¹⁰Low, P. Op. cit.

¹¹ Adorno, T.W. Op. cit. p. 129.

¹² Adorno, T. W. “Fragmento sobre música e linguagem”, in. *Quasi una fantasia*. São Paulo: Editora Unesp, 2018. Tradução de Eduardo Socha. p. 37.

¹³ Fabbri, Paolo. *Monteverdi*. New York: Cambridge Univ. Press, 2006.

¹⁴ Bianconi, L. *Il seicento (Storia della musica - 5)*. Torino: E.D.T. Edizioni di Torino, 1991. O livro é abrangente e cobre desde o Madrigal até a ópera, passando pela música *da chiesa*, e incluindo outros países europeus além da Itália.

¹⁵ Swain, Joseph P. *Historical Dictionary of Baroque Music*. Edição e-book.

Em um importante livro de referência para os estudos musicais, há o seguinte verbete sobre o mesmo tema:

prima pratica, seconda pratica (it., “primera práctica”, “segunda práctica”). Términos usados a comienzos del siglo XVII para referirse a dos tipos de “prácticas” musicales. El estilo compositivo de música vocal secular de Monteverdi, en el que armonías e intervalos irregulares y progresiones melódicas sirven para destacar el significado del texto, fue criticado por G. M. Artusi en su tratado *L’Artusi, overo Delle imperfettioni della moderna musica* (1600). (...) El compositor se defendió de estos ataques en el prefacio del quinto libro, posteriormente ampliado por su hermano Giulio Cesare, en una “dichiarazione” (declaración o explicación) añadida también a la primera colección de *Scherzi musicali* (1607) del compositor. En este escrito defendió el estilo moderno o *seconda pratica*, afirmando que su validez era igual que el de la *prima pratica* ejemplificada en las obras de compositores como Josquin, Gombert y Willaert. En la “primera práctica” la perfección de la escritura de las voces es más importante que la expresividad de las palabras, mientras que en la “segunda práctica” las palabras se convierten en “la mujer de la armonía y no en su sirviente”¹⁶.

Na verdade o que Low chama de cantabilidade nada mais é senão uma boa adequação texto-música, ou nos termos de Berio e Boulez, uma feliz tradução do texto em música que pode ou não ocorrer sob a pena de determinado compositor. Ou seja, é mais um processo que está na fonte e, por essa razão, igualmente se aplica ao alvo. E mesmo em uma obra em que há farta ocorrência de linhas vocais que facilitem a vida do cantor, também há momentos em que a dificuldade é tamanha a ponto de não se saber se o problema da execução está na composição ou no executante, ou em ambos. Há canções que são verdadeiros desafios mesmo para os cantores mais experimentados e virtuosos; nesses casos, a cantabilidade deve ser resolvida a cada vez, por cada intérprete, como num combate nunca totalmente superado. O que Low sugere para o tradutor é, na verdade, o que todo compositor deveria buscar no momento em que está musicando um poema, compondo uma canção com palavras. Por analogia, podemos imaginar, em se tratando de instrumentos, o conceito de tocabilidade. O compositor que escreve um concerto para piano deve ter em mente as possibilidades do instrumento, suas

¹⁶ Alison, Latham. *Diccionario enciclopédico de la música*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 2008. p. 1217.

limitações físicas e as do instrumentista, do corpo humano. Agora, pode ser que determinado músico consiga tocar o que o compositor escreveu, enquanto um outro, mesmo estudando obsessivamente, nunca venha lograr tal êxito. E ainda mais, esses limites, mesmo que se considere que sejam uma realidade física imutável, foram sendo alterados com o passar do tempo. Um exemplo curioso que vem muito a propósito ocorreu durante a estada parisiense de Villa-Lobos. Essa história já foi contada muitas vezes, mas nem por isso deve ser deixada de lado. O compositor participava de uma reunião social quando um jovem violonista, sem saber que Villa-Lobos estava presente, pois nunca o tinha visto, desatou a falar mal de suas obras para violão. Disse que possuíam erros crassos, tais como requisitar que o instrumentista usasse seus dedos polegar da mão esquerda e mínimo da direita para a execução de uma peça, dedos que não costumam ser utilizados para produzir notas no violão. À certa altura, o compositor não se conteve e se manifestou: lhe disse que, se os tais dedos não possuíam nenhuma serventia, que ele os cortasse, e em seguida arrancou o violão das mãos do rapaz e passou a executar, para o encantamento geral, algumas peças de sua autoria. No dia seguinte, o tal jovem foi ao encontro do compositor no hotel em que este estava hospedado. Pediu-lhe desculpas e lhe fez um pedido especial: que Villa-Lobos lhe compusesse uma série de estudos. O jovem era Andrés Segovia, e os estudos que Villa-Lobos escreveu e lhe dedicou são até hoje algumas das obras para violão mais executadas e gravadas no mundo inteiro.

Essa anedota da tocabilidade demonstra que amiúde é na fronteira entre o que pode e o que não pode ser realizado que entra o engenho e a arte dos compositores e intérpretes. É claro que a tarefa do tradutor, nesse caso, é não dificultar uma passagem que, no original, não é problemática. Mas uma linha vocal que possa ser cantada não é apenas uma preocupação que está nas mãos do tradutor, ou seja, na língua-alvo. Ela está na gênese da ópera, no princípio de tudo, e por isso proponho complementar o conceito de cantabilidade com pelo menos duas adições: inflexão vocal e elocução vocal. Entendo a inflexão vocal como o ato de infletir musicalmente sobre componentes de uma palavra – quais sejam, suas sílabas – resultando em uma melodia; em resumo, o modo de musicar um texto para ser cantado. Há três espécies de inflexão, que também podem ser

combinadas entre si: canto silábico, em que há uma nota para cada sílaba, canto neumático, em que há duas, três ou quatro notas articuladas sobre cada sílaba, e o canto melismático, em que há coloraturas ou grupos de notas rápidas ou lentas sobre uma sílaba. O conceito de inflexão e sua subdivisão em três categorias não é uma invenção própria. Nos dicionários especializados, geralmente esses verbetes estão relacionados ao canto gregoriano¹⁷. Entretanto, seu uso por autores mais modernos, como Boulez e Henry Barraud, me autoriza a aplicá-los em outros gêneros musicais:

Take the case of vocal writing in relation to setting a text to music: one might privilege syllabic writing, where each note corresponds to a syllable of text; or one adopts melismatic writing, which gives the vocal line priority over the dissected text, one syllable set to a larger or smaller number of notes. The consequences of these types of writing rapidly emerge – in respect of the text, first of all. Syllabic writing – whether slower or faster – promotes comprehension of the text, but it also favours rhythmic pulsation. Melismatic writing, especially when it spreads out the enunciation of the syllables with a proliferation of notes, can inhibit the immediate comprehension of the text, but promotes a richer poetic aura¹⁸.

A elocução vocal, por sua vez, compreende a inflexão mais seu estilo, seu modo particular de expressão. Pode-se, por esse motivo, falar em uma elocução vocal barroca, ou estilo barroco de canto; uma elocução vocal romântica, elocução vocal mozartiana, uma elocução vocal recitativa, e daí por diante. A elocução, nesse caso, é a forma pela qual o texto musical, as palavras infletidas por meio de sons articulados numa melodia, é pronunciada numa frase musical, numa canção, numa ópera etc. O termo, oriundo da retórica¹⁹, marcou presença no universo musical do barroco alemão. A parte da tradição da teoria musical que se pode

¹⁷ P.ex: Apel, Willi. *Harvard dictionary of music (Second Ed. Revised and Enlarged)*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University, 1974. Ver “Style” em “Gregorian Chant” e “Inflection”. Em “Style”, Apel distingue essas três formas de inflexão (silábica, neumática e melismática), que ele chama de “Three melodic styles of prose chants”. Entretanto, como ele mesmo afirma, essa divisão em categorias é obra de “modern writers”, quer dizer, não é uma classificação dos músicos da época. Isto corrobora minha visão de que essas categorias podem ser aplicadas a melodias que não pertencem ao canto gregoriano, como faz, por exemplo, Henry Barraud em *Para compreender as músicas de hoje*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

¹⁸ Boulez, P. Op. Cit. p. 549-550. Boulez só distingue dois tipos (silábico e melismático); Barraud propõe três. De qualquer forma, não é uma classificação estanque.

¹⁹ A presença da retórica no barroco alemão está fartamente documentada no livro de Dietrich Bartel: *Musica poetica: Musical-Rhetorical figures in German Baroque music*. Lincoln/London: University of Nebraska Press, 1997.

chamar de linguística (mesmo antes da criação dessa moderna disciplina), concebia a composição musical como análoga à de um discurso. Não é o que proponho: estes conceitos se aplicam apenas à música vocal, e mais ainda, apenas às melodias vocais, não ao seu acompanhamento.

À vista disso, a cantabilidade é um conceito cujo escopo, para abusar da ironia, não deve ser demasiado simples quando aplicado a uma arte que, em seus mais de quatrocentos anos de história, transfigurou a forma de cantar diversas vezes. Há quem diga até hoje que o *Sprechgesang*, por exemplo, é mais uma intenção do que uma realidade, está mais nos desígnios do compositor que na realização factível de uma linha vocal executada por um cantor. Há quem afirme o contrário: a elocução vocal do *Sprechgesang* demanda, assim como o canto barroco, um estudo específico para que as suas potencialidades ganhem expressão e realidade. Enfim, a cantabilidade é algo que antes de existir enquanto preocupação na cabeça do tradutor, habita a do compositor. E é essa cabeça, isto é, esse modo de verter um texto em melodia, sua forma e estilo, suas peculiaridades, que deve ser compreendido pelo o tradutor na hora de produzir um texto para ser cantado no idioma de chegada.

A naturalidade é outra categoria do Pentatlo que dificilmente pode ser aplicada ao canto lírico. Como lembra Luciano Berio:

La musica vocale “classica”, il cui modello implicito era lo strumento, transcendeva, è ovvio, musicalmente, il bitume dell’esperienza vocale quotidiana. Come s’è già detto tante volte, la voce di un grande cantante «classico» è un po’ come uno strumento d’autore che, terminato di suonarlo, lo si mette in un astuccio, non ha cioè alcun riferimento con la voce che lo stesso grande cantante usa per comunicare nella vita di tutti i giorni²⁰.

[A música vocal “clássica”, cujo modelo implícito era o instrumento, transcendeu musicalmente, é óbvio, o betume da experiência vocal cotidiana. Como já foi dito muitas vezes, a voz de um grande cantor “clássico” é um pouco como um instrumento de autor que, uma vez tocado, é colocado em um estojo, ou seja, não tem nenhuma referência à voz que o mesmo grande cantor usa para se comunicar na vida cotidiana.]

²⁰ Berio, L. *Intervista sulla musica*. Bari: Laterza & Figli, 2007. Edizione digitale: ottobre 2015.

Portanto, a arbitrariedade, ou melhor, a artificialidade contida no ato de separar os elementos constitutivos do texto cantado como se fossem independentes, acarreta o risco de se desmontar o brinquedo sem saber como remontá-lo. A rima contribui na construção do sentido pela recapitulação, quer dizer, pelo som que, repetido, faz lembrar o que foi dito (cantado) antes, além de colorir sonoramente a frase musical. O ritmo é o elemento que, no caso do recitativo e até do *Sprechgesang*, através da declamação rítmica reproduz a dicção da palavra falada, ou de maneira inversa, produz uma musicalização da fala, o que resulta diretamente na inteligibilidade do texto cantado, mas não se resume a isso. Quer dizer, a elocução vocal cuja cantabilidade está diretamente atrelada à produção de sentido, caso do recitativo, é já um estilo, isto é, uma interpretação do texto que visa a extrair dele determinada expressividade, que podemos chamar de dramática, ou *rappresentativa*. É um gesto cuja naturalidade é já uma construção, uma segunda natureza²¹.

Por conseguinte, na tradução de uma ária ou canção, mais do que uma preocupação com o sentido, que deve em maior ou menor grau ser levada em conta sobretudo em momentos nos quais a compreensão do desenrolar da trama é fundamental, toda a atenção deve estar voltada à tentativa de reproduzir na língua de chegada seu conteúdo dramático, quer dizer, sua expressão. Essa expressão é condicionada por diversos elementos que, conjugados, fazem com que, por exemplo, uma determinada palavra tenha que ser traduzida por uma de igual carga afetiva no exato lugar em que se encontra no original, porém não necessariamente por uma de igual valor semântico. Dito de outro modo, é essa mesma carga dramática que pode ser interpretada, isto é, traduzida por uma frase ou palavra que não possua exatamente o mesmo sentido literal, mas que comporte em si uma expressão dramática que ainda lhe seja semelhante ou aparentada. O pioneiro da investigação sobre a tradução de ópera, o poeta W. H. Auden, sustenta uma opinião parecida: “An aria very rarely contains information which it is essential for the audience to know in order to understand the action and which must,

²¹ Lembro que em minhas aulas de canto com a Professora Eliane Sampaio, a expressão “segunda natureza” foi utilizada por ela no sentido de uma construção ao mesmo tempo técnica e estética do canto lírico (ou erudito, segundo alguns) que se faz sobre a “primeira natureza”, qual seja, o corpo do cantor.

therefore, be translated literally; all that a translation of an aria must do is convey the emotion or conflict of emotions which it expresses²²”. Já a grande dupla do teatro musical norte-americano – Rodgers e Hammerstein – escreve o seguinte a respeito da interação palavra-música:

The choice of the proper words to express an emotion is an extremely delicate one. If the composer were to try to explain the emotion in musical terms independent of words, he would find it difficult enough. Imagine then the problem involved in trying to make the semantic expression and the musical thought meet, each one valid by itself and both satisfactory and complete in combination. The hoped for result is a dramatic musical expression in which one component is ideally enhanced by the other and the total result has far greater meaning in the final communication with the listener and viewer²³.

Soluções pensadas a partir desse princípio foram utilizadas, por exemplo, em “Buzzard song”. Traduzi *buzzard* por “corvo”, o que é uma imprecisão do ponto de vista da perfeita equivalência entre as palavras, um erro, se fosse o caso de um dicionário de ornitologia; mas, como imagem de uma ave sinistra de mau agouro, funciona perfeitamente. Ou seja, seu conteúdo dramático e expressivo ficou preservado na tradução. A solução veio de um impasse originado pela prosódia, pela acentuação rítmica do vocábulo. Trata-se de um dissílabo paroxítono, *buzzard* / – ²⁴, cuja tradução mais fiel, a depender da subespécie, é “abutre”, podendo também ser vertido por “gavião” ou “urubu”. Essas três últimas palavras foram descartadas por razões óbvias: não couberam na inflexão silábica da melodia vocal por serem trissílabos. Estudando o termo, aprendi que *buzzard* é uma ave rapace do gênero “Buteo”²⁵; sendo assim, cogitei traduzir por águia e até

²² Auden, W.H.; Kallman, C. “Translating opera libretti”. In. *The dyer’s hand and other essays*. New York: Random House, 1956.

²³ *Apud* Apter e Herman. Op. Cit. p. 217.

²⁴ Sigo aqui a lição de Paulo Henriques Britto que, por sua vez, segue Cavalcanti Proença: “sílabas átonas são representadas por –; acentos primários, por /; acentos secundários, por \; pausas, por II. O símbolo [-] indica átona ao final de verso ou hemistíquio assimilada à vogal inicial da sílaba átona do verso ou hemistíquio seguinte (sinalefa)”. Galindo & Britto: *Cadernos de Tradução* (41) 1, janeiro 2021. “*In Germany Before the War*”, de Randy Newman: *uma proposta de tradução da canção*. Como se pode notar durante toda a tradução, a sinalefa mais utilizada foi a elisão.

²⁵ “Buzzard, any of several birds of prey of the genus *Buteo* and, in North America, various New World vultures (family *Cathartidae*), especially the turkey vulture (*Cathartes aura*). Similarly, in Australia a large hawk of the genus *Hamirostra* is called a black-breasted buzzard. In North America, *Buteo* species are called buteos, buzzard hawks, or simply hawks”. <https://www.britannica.com/animal/buzzard>

mesmo por Buteo. A primeira palavra carecia de carga dramática (a águia, ainda que seja uma ave de rapina, é um animal demasiado “nobre” para suportar o tom sinistro exigido); a última, seria incompreensível (sequer havia ouvido essa palavra antes). Dessa maneira, “corvo” foi a melhor solução que encontrei, tanto do ponto de vista rítmico quanto dramático (ou de sentido, segundo Low), o que, acredito, conferiu uma expressão bastante sinistra e digna do poema *The Raven*, de Edgar Allan Poe, traduzido em nossa língua por Fernando Pessoa, Machado de Assis e tantos outros. Logo no primeiro compasso do número musical, a solução tradutória foi consumada deste modo:

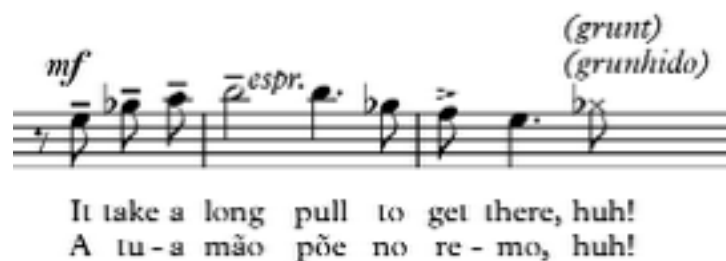


O exemplo anterior sugere que em determinadas passagens os *constraints* da tradução vocal não pertencem a uma ou outra categoria; não há como destacar um elemento do outro – ritmo e sentido, por exemplo – posto que o espaço que ocupam na música é ao mesmo tempo material (sua acentuação prosódica), temporal (sua duração) e qualitativo (sua expressividade, dramaticidade ou sentido), isso sem falar em outros tantos aspectos musicais que podem estar atrelados a cada elemento, como altura, dinâmica, intensidade etc. Há, portanto, uma simultaneidade de acontecimentos que deve ser considerada na tradução, como o foi na composição. A separação, assim, é apenas esquemática – como quando se diz que uma melodia é uma sequência de sons com ritmo e altura determinados. O que acontece muitas vezes em tradução é o sacrifício de uma dimensão pela outra, sempre se levando em conta o que é mais importante num dado momento. Como diz Bruno Palma – “o bom tradutor é aquele que perde o menos possível²⁶”. No Pentatlo a cantabilidade ocupa a primeira posição e o ritmo a quarta. Proponho, dessa maneira, uma inversão das prioridades. Em termos pragmáticos, o ritmo é a dimensão mais importante, posto que seu mapa está dado

²⁶ Op. cit. p. 168.

pela partitura e tudo o que for traduzido só poderá sê-lo se estiver encaixado nele. Uma frase, por essa razão, só fará sentido se estiver de acordo com o ritmo escrito na partitura. Consequentemente, é o ritmo – a prosódia musical do texto-fonte – que precisa ser traduzido, transcrito, fielmente copiado de uma língua à outra por meio de palavras, às vezes recuperando-se parte de sua sonoridade, noutras substituindo-a por matizes sonoros da língua-alvo, como por exemplo, no caso da substituição das rimas na terminação das palavras. A bem da verdade, a cantabilidade, ao se levar em conta a inflexão e a elocução vocais, não é inseparável do ritmo pelo simples fato de que não há melodia vocal sem ritmo, ou seja, qualquer forma de canto, sobretudo aquelas que estão em notação musical, só se materializam sob uma divisão – mesmo que livre, sem barra de compasso – que se caracteriza seja por uma acentuação, seja por uma duração diferenciada entre as sílabas de uma palavra. Não há como cantar, mesmo em *ad libitum*, sem que alguma divisão rítmica – acento, duração ou ambas – esteja presente. O simples fato de palavras ou notas de uma melodia virem arranjadas de tal maneira que uma suceda a outra, isto é, numa sequência temporal, já estabelece algum contrato rítmico, que em poesia – que também se realiza a partir da escrita e da leitura de uma palavra após a outra, geralmente da esquerda para a direita – se chama contrato métrico. Claro que há outras formas de leitura, diríamos harmônica, como a que pedem certos poemas concretos, ou o “Jogo de dados” de Mallarmé, além de muitas outras experiências que lidam com a mancha gráfica de modo criativo. Uma delas, o acróstico, da forma arranjada por John Cage, por exemplo, é capaz de suscitar no leitor a experiência de uma simultaneidade – como se ouvíssemos melodia e harmonia ao mesmo tempo. Seja como for, quando esses poemas são traduzidos, refiro-me aqui ao poema “Writing for the second time through Finnegans Wake”, do livro *Empty Words*, as duas linhas terão que ser analisadas, tanto autonomamente quanto na mútua dependência que estabelecem em seus cruzamentos, e isso também há de gerar dois mapas rítmicos, um vertical, outro horizontal. Nesse caso, como também na tradução de ópera, ritmo e sentido, ou como prefiro, ritmo e expressão formam um e mesmo composto que deve ser traduzido em conformação com a partitura, com o mapa por ela fornecido. O que a música tira em termos de autonomia do ato de traduzir ela devolve com a obrigação de segui-la nota a nota, sílaba a sílaba.

Um dos momentos mais frustrantes de toda a tradução foi uma passagem expressiva – o refrão – do número “It take a long pull to get there” (uma frase composta apenas por monossílabos). Por mais que tenha me esforçado, não logrei alcançar uma solução que satisfizesse as exigências expressivas do trecho em questão. Trata-se, em razão disso, de um exemplo de insucesso. Acredito que tenha adaptado bem o número como um todo – uma canção de remador, com solistas e coro, em que há na indicação do libreto um gestual coreográfico que acompanha o canto (os remadores movimentam-se como se remassem). Entretanto, como disse antes, às vezes é preciso encontrar a palavra certa para a nota certa: “Sometimes, word-music interaction demands that a particular word or group of words be set on a particular note or group of notes.”²⁷ Justamente no verbo *pull* há, nas duas repetições subsequentes, uma *appoggiatura* que reforça a ideia de movimento (logo em seguida, aliás, vem o som do esforço empreendido: “huh!”). Concluí, portanto, que precisava de um verbo monossilábico que indicasse movimento. Encontrei a palavra “põe”, que ainda por cima recuperava a consoante do original. Acontece que essa solução demandava uma desagradável inversão sintática para que a palavra ocupasse o lugar desejado na frase musical: “A tua mão põe no remo, huh!”:



Depois de muito meditar a respeito, resolvi sacrificar a solução encontrada por outra que, se não atingia a exigência da palavra certa no lugar certo, pelo menos não modificava o estilo da linguagem da ópera pela introdução de um tipo de recurso – a inversão sintática – praticamente inexistente em toda a ópera de Gershwin. Esse tipo de sacrifício vai de encontro à concepção de uma tradução total de uma obra de arte total. A isso eu chamaria, inspirado pela psicanálise, de “Princípio de Castração”. A seguir, a tradução orientada por esse princípio:

²⁷ Apter e Herman. Op. Cit. p. 230

22 *mf* 3 **Meno mosso** *esp.* *(grunt)* *(grunhido)*

day. It take a long pull to get there, huh! It take a long pull to
 mim. Põe tu - a mão lá no re - mo, huh! Põe tu - a mão lá no

26

get there, huh! It take a long pull to get there, but I'll
 re - mo, huh! Põe tu - a mão lá no re - mo, pra che -

29 *mf* *ten.*

an-chor in de Prom-ise' Lan', In de Prom-ise Lan'. An' Law-dy,
 gar a - té Je - ru - sa - lém, Em Je - ru - sa - lém. Meu Deus se

O princípio de castração, nesse caso, fere outro: o da cantabilidade. A ênfase no verbo *pull* vem reforçada, nas repetições, pelas *appoggiaturas*. A palavra “lá” no contexto geral da frase é fraca demais para suportar tal ênfase (o contrário poderia ser dito no caso da mesma palavra no dueto *Là ci darem la mano*, do Don Giovanni, de Mozart e Da Ponte, em que um apoio notável – de duração e acento – recai sobre a palavra *Là*). Ao mesmo tempo, é uma palavra que facilita cantar a passagem, seja por se tratar de uma vogal aberta (lembramos que a segunda *appoggiatura* acontece sobre uma nota bem aguda da tessitura de barítono), seja pela familiaridade que todo cantor brasileiro possui com a onomatopeia lá-lá-laiá, ou ainda porque é uma sílaba muito presente no treinamento vocal dos cantores líricos. Em resumo, a solução fere a cantabilidade e ajuda na emissão vocal. Em todo caso, esse exemplo de insucesso na tarefa do tradutor demonstra bem um determinado tipo de *constraint* presente na tradução vocal.

Vejamos agora um exemplo extraído da canção “My man’s gone now”:

Staccato stops.
Coro para de balançar-se

SERENA *(with utmost expression)*
(com máxima expressão)

f

My man's gone now, ain't no use a lis - tenin'
Meu bem se foi, num-ca mais eu vou ou-vir

poco sostenuto
mp *sempre ritmato* *fp* *fp*

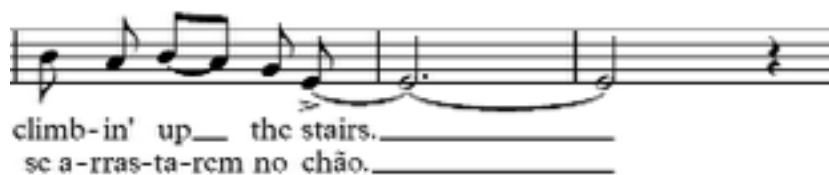
10

For his ti - red foot - steps climb-in' up the stairs.
Os seus pés can - sa - dos se a - rras - ta - rem no chão.

fp *mf*

A prosódia musical – este é conceito que abarca os termos ritmo e cantabilidade com maior precisão no caso da palavra cantada – me impediu de traduzir “My man’s gone now” por “Meu bem morreu”, porque desse modo resultaria na deformação da palavra: môrreu / –, no lugar de – / (ou seja, um troqueu no lugar de um iambo). Também aproveitei a solução tradutória da canção anterior (“Gone, gone, gone”, “Foi, foi, foi”), já que as duas cenas estão ligadas pela morte de Robbins (Rubens). Há perdas nos compassos 10, 11 e 12: no primeiro, a ligadura entre notas descendentes na inflexão silábica da palavra *tired* reforça seu conteúdo semântico (é possível “sentir” o cansaço através desse recurso), o que não consegui reproduzir; no compasso 12, a palavra *footsteps* vem

acompanhada de um arpejo em *fortepiano* que mimetiza o ato de caminhar; finalmente no último compasso do trecho, há na melodia um movimento que sublinha o conteúdo semântico (ou dramático) do verbo frasal *climbin' up* pela repetição si-lá e pela ligadura em *up* que apenas pude substituir por um verbo que também indica movimento – “se arrastarem”. Ainda assim, acredito que ouvindo a frase inteira (comps. 10-14), essas perdas estão compensadas pelas posições que ocupam as palavras “cansados” e “se arrastarem” e, principalmente, pela resolução do final da frase em que a palavra “chão” recai sobre a nota mais grave – uma feliz adição que não ocorre no original:



De posse dos exemplos anteriores e do que foi dito até agora, é possível pensar que a cantabilidade é a qualidade da operação de musicar um texto de modo que haja pouca deformação na prosódia da palavra falada. A cantabilidade no caso da tradução é fazer com que a prosódia musical do original seja preservada na substituição de um idioma por outro sem que isso resulte na deformação da prosódia no idioma de chegada. Apter e Herman afirmam:

By prosody is meant the rhythm of syllables of a language (Hall, 1964: 406–7), always reflected to some extent in the musical setting of words. Therefore, a singable translation must somehow set words of a language with one prosody to music composed to fit the prosody of a different language²⁸.

Dessa feita, tanto mais cantável é um texto quanto mais a sua prosódia musical não se afasta demasiadamente da prosódia da palavra falada, o que, além disso, tem implicações diretas na inteligibilidade do texto. É claro que isso varia de língua para língua; quer dizer, há línguas mais flexíveis nesse sentido, isto é,

²⁸ Apter, R.; Herman, *Translating for singing*. London/New York: Bloomsbury Academic, 2016.

que permitem que a prosódia musical se afaste num grau acentuado sem afetar a compreensão do texto (ou seja, línguas cujas diferenças fonéticas não são necessariamente fonológicas). De qualquer maneira, a verificação dessas hipóteses – a da maior ou menor flexibilidade das línguas e do grau de diferença prosódica entre a fala e o canto em cada uma delas – demandaria um estudo comparativo que não me sinto autorizado a empreender²⁹. É fato, porém, que a inflexão vocal ou a tradução de um texto em música implica em algum grau de deformação da prosódia do texto poético que lhe serviu de base, o que foi atestado por diferentes tradutores. Apter e Herman escrevem:

Opera translators prosodic problems are perhaps their most difficult. Music largely fixes prosody; in order to avoid altering musical rhythms, opera translators are forced to match the original text syllable for syllable, stress for stress, and quantity for quantity. They are not free to go to prose, or to render French alexandrines for iambic pentameters. Somehow, they must mimic foreign rhythms without contorting English. Each source language presents its own set of difficulties³⁰.

Paulo Henriques Britto anota:

Na tradução de poesia, é importante recriar de algum modo, na língua-meta, ao menos alguns dos efeitos poéticos mais importantes do poema original. Assim, se o texto de partida é metrificado e rimado, o tradutor tentará produzir um poema que também tenha um contrato métrico e um esquema de rimas. Porém não é estritamente necessário que o esquema métrico seja idêntico ao do original: um poema inglês em pentâmetro jâmbico pode perfeitamente ser traduzido em decassílabos heroicos, sem que seja observada de modo estrito a distribuição de acentos no original. Mais ainda: a fim de não ser obrigado a abrir mão de material semântico do original, o tradutor pode optar por traduzir pentâmetros jâmbicos ingleses, que tipicamente têm apenas dez sílabas, como dodecassílabos portugueses. Isso, porém, é impossível no caso da tradução de texto musical, entendida no sentido estrito de uma tradução que seja *cantável* na mesma melodia do texto original³¹.

²⁹ Para problematização do conceito de cantabilidade e sua relação com a prosódia e a flexibilidade em algumas línguas europeias indico o artigo de Elmar Schafroch, "Sprache und Musik. Zur Analyse gesungener Sprachen anhand von Operarien" [Língua e música. Sobre a análise das línguas cantadas com base em árias de ópera]. (Erweiterte Fassung [33 S.]). In: <http://docserv.uni-duesseldorf.de/servlets/DocumentServlet?id=23678>.

³⁰ Ronnie Apter & Mark Herman. "The impossible takes a little longer: translating opera into english". In.: *Translation Review*, 30-31:1. 2012.

³¹ Britto, P. H. "O conceito de cantabilidade na tradução da letra de canção". In.: CUNHA, Betina Ribeiro Rodrigues da, e LIMA, Rogério da Silva. Circulação, tramas e sentidos na literatura. Rio de Janeiro: Bonecker, 2019.

O que esses autores descrevem afeta diretamente a tarefa do tradutor e possui uma afirmação implícita muito importante: não se traduz a letra ou o poema de determinado autor, mas sim a prosódia musical do texto tal como articulada e infletida pelo compositor. Quer dizer, não traduzi Ira Gershwin e Du Bose Heyward, traduzi o que George Gershwin fez do texto deles. Se eu trabalhasse com as letras das canções, escandindo-as e encontrando equivalentes perfeitos de sua prosódia – mesmo número de versos e de contagem de sílabas e com todos os acentos exatamente nas mesmas posições do original –, e depois tentasse encaixar essas traduções na partitura de *Porgy e Bess*, veria, para minha enorme frustração, que minha tradução poética, ainda que fidelíssima ao original no aspecto prosódico, não serviria para ser cantada sob a inflexão melódica da composição. O poeta W. H. Auden sintetiza o que, a meu ver, é exatamente o que ocorre com um texto quando musicado, sob o ponto de vista da prosódia:

In comparison with the ordinary translator, the translator of a libretto is much more strictly bound in some respects and much freer in others. Since the music is so infinitely more important than the text, the translator must start with the premise that his translation must demand no change of musical intervals or rhythms in order to fit it. This law is absolute for arias and ensembles; in recitative, occasions may arise when the dropping or addition of a note is justified, but they are very rare³². The translator of a libretto, therefore, has to produce a version which is rhythmically identical, not with the verse prosody of the original as it would be spoken, but with the musical prosody as it is sung. The difficulty in achieving this lies in the fact that musical prosody is both quantitative, like Greek and Latin verse, and accentual like English and German. In a quantitative prosody, syllables are either long or short and one long syllable is regarded as being equal in length to two short syllables; in an accentual prosody like our own, the length of the syllables is ignored—metrically, they are regarded as all being equal in length and the distinction is between accented and unaccented syllables.³³

³² Discordo desse ponto e nisto não estou sozinho. Há uma diferença fundamental entre ária e recitativo em determinadas obras. Como o recitativo está muito conectado com a prosódia da fala, a tradução pode ser mais livre nessas passagens. Vou falar mais sobre isso logo adiante.

³³ Auden, W.H.; Kallman, C. “Translating opera libretti”. In. *The dyer’s hand and other essays*. New York: Random House, 1956. p.485.

Nesse caso, Auden matou a charada: a prosódia musical é ao mesmo tempo acentual e quantitativa. Apter e Herman preferem os termos *stress* e *burden* às palavras acento e duração (ou quantidade):

By “syllabic prominence,” Nida means “prosody,” which in this book will be divided into two syllabic properties: stress (accent) and burden. By “burden,” closely related to the “quantity” of classical Greek metrics, is meant the “weight” of a syllable that determines both the minimum time required to sing it and the relative time it requires in comparison with the syllables beside it³⁴.

A essa altura espero ter demonstrado que a prosódia musical – duração e acentuação rítmicas – é uma propriedade da canção que merece atenção máxima por parte do tradutor. A questão seguinte que se impõe à tarefa do tradutor é a da silabação; Auden escreve: “A more controversial matter is syllabification, for some purists consider the original syllabification and slurs to be as sacrosanct as the notes themselves.³⁵” Como é de conhecimento geral, a língua inglesa é largamente monossilábica, e o português, ao contrário, carece de um acervo numeroso de monossílabos. Segundo Apter e Herman: “In English, most of the basic word stock has been worn down to monosyllables. Simple concepts and strong emotions, both abundant on the musical stage, usually call for monosyllabic words”³⁶. Devo dizer que essa foi, se não a maior, certamente uma das grandes dificuldades que encontrei ao longo do trabalho. Cheguei a elaborar uma lista com todos os monossílabos da língua portuguesa; mas, mesmo assim, tal conjunto era tão exíguo, que não chegava a me fornecer material suficiente para solucionar certas passagens. Há frases inteiras na ópera formadas apenas por monossílabos: “My man’s gone now” é um exemplo, embora este tenha sido resolvido com “Meu bem se foi”; outros tantos casos não tiveram a mesma sorte. Apter e Hermann anotam:

Translators too, sometimes alter, indeed, must often alter, the verbal form of the source language to one more congenial to the target language, especially when translating from a largely

³⁴ Apter e Herman. Op. cit. p.17.

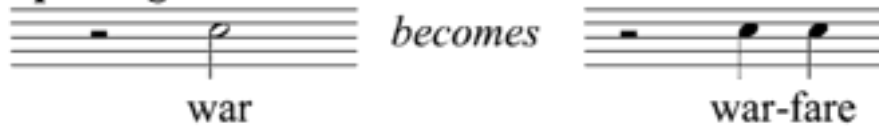
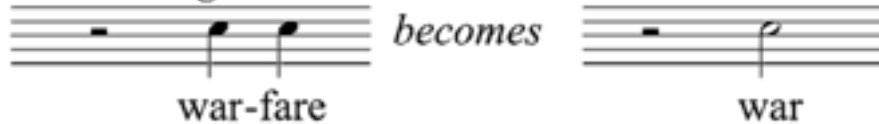
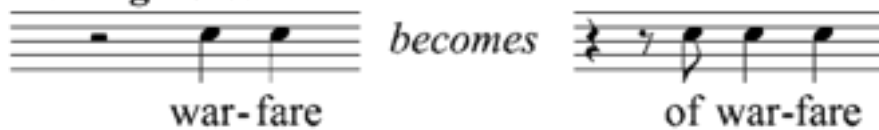
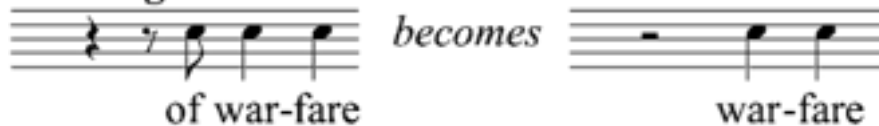
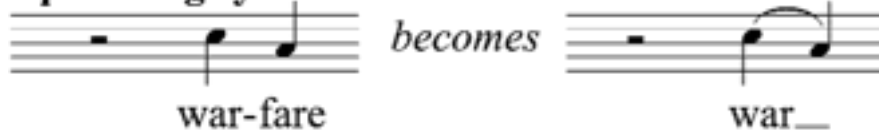
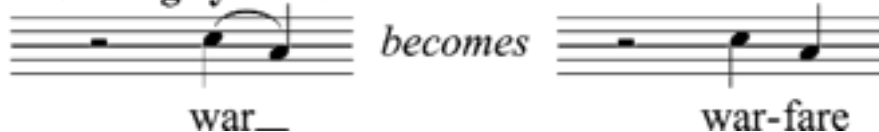
³⁵ Auden & Kallman, Op. cit. p.489.

³⁶ Op. cit. p. 182.

multisyllabic or relatively rhyme-rich language into largely monosyllabic rhyme-poor English. These alterations, discussed in detail below, typically take the form of spreading a single syllable over notes originally setting multiple syllables, and dropping some rhymes. When altering the verbal form, translators should carefully consider how the source text and music work together, and try to maintain their relationship³⁷.

O caso da tradução inglês-português é justamente o inverso do que Apter e Herman afirmam na citação anterior. Isto é, tive que fazer alterações na divisão silábica do original – polissílabos no lugar de uma sequência de dois ou mais monossílabos –, além de lançar mão de um recurso abundante na língua portuguesa: a sinalefa – principalmente sob a forma da elisão. As alterações que fiz na partitura, que foram significativas sobretudo na silabação, embora raras nos outros casos, seguiram o quadro elaborado por Apter e Herman que reproduzo logo abaixo:

³⁷ Idem. p. 181.

Splitting notes**Combining notes****Adding notes****Deleting notes****Spreading syllables****Inserting syllables**

38

³⁸ Apter e Herman, op. cit. p 181: "Even the immutability of the music is not sacrosanct. Six musical changes are usually deemed small enough to be permissible if done sparingly and with concern for aesthetic effect. The last two of these, which change only the verbal underlay, are usually considered to have less of an aesthetic effect than the first four, which are actual changes to the music. Composers themselves utilize any or even all six of the alterations when repeating words and phrases or when setting strophic songs".

Como se pode deduzir, a inserção de sílabas foi a alteração mais utilizada (embora em muito menos abundância do que a já mencionada elisão, que também é uma adição de sílabas, mas de outra natureza), justamente a que Apter e Herman consideram “to have less of an aesthetic effect than the first two”. Abaixo um exemplo mais radical de inserção de sílabas que interfere nas ligaduras de articulação da frase, retirado da canção “What you want wid Bess?”:

32

I need you now an' you're mine jus' as long as I
Te con-quis-tei e tu é mi-nha a-té que eu man-de tu em -

34

want you. No crip-ple go-in' take my wo-man from me.
bo-ra. O a-lei-ja-do não vai ter o que é meu.

Não consegui manter monossílabos em nenhuma das ligaduras da frase nas palavras *now*, *mine* e *long* (a primeira frase é toda formada por monossílabos; a segunda possui três dissílabos trocaicos: *cripple*, *goin'* e *woman*). Todavia, a escolha das palavras – “tei e”, “minha” e “mande” –, com o ditongo decrescente e os nasais, respectivamente, facilitam o *portamento*³⁹ e, desse modo, são perfeitamente articuláveis em *legato*. Além disso, a prosódia musical – a inflexão vocal, do ponto de vista do cantor – transforma os monossílabos *now*, *mine* e *long* em dissílabos trocaicos: / –. Uma última observação a respeito da silabação: a prosódia da nossa língua falada não costuma admitir dois acentos seguidos nem mais de duas sílabas seguidas não acentuadas – característica que em muito difere da prosódia da língua inglesa. Como lembra Britto: “A típica distribuição de acentos nas palavras portuguesas se faz alternando picos e vales⁴⁰”, ou seja, uma

³⁹ Há a seguinte polêmica histórica no *Bel canto*: o *legato* (sob a forma de ligadura de articulação) deve ser realizado com ou sem *portamento*? Não pretendo responder a essa pergunta. Porém, como *Porgy and Bess* possui uma estética jazzística (ligada ao Charleston, primeiramente, mas depois inegavelmente relacionada ao jazz), o modo de realizar o *legato* mais afim com a obra é o *portamento*, como é fácil notar em diversas gravações da ópera, o que, além do mais, lembra a forma de articulação das *blue notes* pelos *glissandos* do trombone, por exemplo.

⁴⁰ Britto, P. H. “A tradução da letra de canção”.

silaba acentuada seguida de uma sem acento e vice-versa. Entretanto, a prosódia musical, como já disse tantas vezes, pode alterar a distribuição de acentos típica da fala, sem que isso necessariamente resulte numa deformação que torne a palavra ou a frase ininteligível ou artificial. De modo geral, isso sempre foi levado em conta na tradução de *Porgy e Bess* e, de maneira específica, nos momentos em que tive que substituir monossílabos por dissílabos ou sílabas ligadas por vogais elididas. A sinalefa, principalmente sob a forma de elisão, é uma característica largamente presente no nosso modo de falar e cantar e dela me apropriei sempre que senti necessidade. É interessante notar que não há sequer uma única elisão dessa natureza no texto-fonte de *Porgy and Bess*. Na verdade, o que *elision* significa em termos de alteração fonética nas palavras inglesas é o que em português conhecemos por supressão ou subtração de fonemas ou palavras: aférese, síncope e apócope. Também me utilizei abundantemente desses metaplasmos de subtração em palavras como “tá” (está), “té” (até) , “mi’a” (minha), “Malandrim” (Malandrinho), inclusive incorporando em alguns momentos o apóstrofo como notação léxica de supressão, como acontece largamente em inglês e especialmente no texto fonte da ópera para assinalar palavras com marcações orais do sotaque sulista norte-americano (*goin’* , *jes’* , *t’ink* , *’long* , *kin’* , *hol’* etc).

A rima é um componente tão importante da tarefa do tradutor de poesia quanto do de ópera. Embora os tratamentos possam ser diferentes, a rima é uma poderosa ferramenta de construção de sonoridade, de sentido e de expressão em ambos os gêneros. Acontece que, assim como a música transforma a prosódia da fala, ela também opera sobre o esquema de rimas do texto:

It is the rhyme scheme demanded (or allowed) by the music, rather than the rhyme scheme of the original verse, that should dictate the rhyme scheme of a translation. The two rhyme schemes could be identical, say an *aabb* pattern, in which case translators should probably stick to couplets⁴¹.

Além disso, uma aderência rígida à rima enquanto um aspecto que deve ser reproduzido sem nenhuma alteração, muitas vezes acarreta ora um texto

⁴¹ Apter e Herman. Op. cit. p .188.

artificial ora rimas forçadas, por assim dizer. Em vários momentos resolvi a rima pelo último verso da canção, para então voltar aos primeiros. Quando fiz o caminho oposto, a saber, encontrar uma rima substituta para a terminação do primeiro verso, vi-me numa situação embaraçosa: não conseguia encontrar rimas para os próximos versos ou elas soavam artificiais. Nesse sentido, sempre me pareceu melhor trabalhar de trás para frente. Outros recursos podem ser utilizados para tratar o problema das rimas, como escrevem Apter e Herman:

Translators into a rhyme-poor language should be adept at using rhyme's cousins to create recognizable stanza forms, that is, to signal the close of a line or stanza. These partial rhymes include off-rhyme ("line-time"), weak rhyme ("major-squalor"), half rhyme ("kitty-pitted"), and consonant rhyme ("slat-slit"), any of which can be used alone or in combination with other devices such as assonance ("get ready") and alliteration ("Peter Piper picked a peck of pickled peppers")⁴².

Ou seja, no presente caso, rimas incompletas e toantes foram utilizadas nos momentos em que não pude encontrar rimas completas, como no exemplo a seguir, de *Bess you is my woman*:

⁴² Op. Cit. p. 192.

58

I is! An I ain' nev-cr go-in' no-where 'less you shares de
eu sou! E não vou pra lu-gar ne-nhum se tu não vem a -

Dis life is jes' be - gun, _____ Bess, we two is
Nós vai vi-ver em paz, _____ Bess, nós é um

61

fun. _____ Dere's no
trás. _____ Não tem

one _____ now an' for-ev - er. Oh, Bess, don'
par _____ pra to - do sem - pre. Ôh, Bess, es -

stringendo

rall.

a tempo

Como se pode notar, rimei “paz”, “trás” e “par” (esta última, uma rima toante), substituindo *(be)gun*, *fun* e *one*.

Na canção *I got plenty o' nuttin'* há uma estrofe com um esquema de rimas particularmente rico. Os versos são partidos pela frase musical o que resulta na versificação a seguir, cujo esquema é ababcab:

I ain't afrettin' 'bout hell	a	Eu já me lixo pro cão,
'Till de time arrive.	b	Deus é meu juiz
Never worry long as I'm well,	a	Sem me preocupar, eu tô são,
Never one to strive	b	Nada do que fiz
To be good, to be bad,	c	Foi por bem, ou por mal
what de hell,	a	não foi não,
I is glad	c	tô legal,
I's alive	b	Sou feliz

No esquema de rimas do verso original, isto é, da letra da canção, c é uma rima interna, assim como a palavra *hell* do quinto verso, e o esquema é abacb ou abaxb:

I ain't afrettin' 'bout hell	a
'Till de time arrive.	b
Never worry long as I'm well,	a
Never one to strive to be good, to be bad,	c /x
What de hell, I is glad I's alive.	b

Para aderir ao esquema de rimas demandado pela música (ababcab), fiquei com a primeira das duas opções anteriores. O resultado, bastante feliz, segundo acredito, é o seguinte:

82 24



I ain't a-fret-tin'bout hell, 'Till de time ar - rive. Nev-er wor-ry
Eu já me li - xo pro cão, Deus é meu ju - iz. Sem me preo-cu-

long as I'm well, Nev-er one to strive to be good, to be
par, eu tô são, Na-da que eu fiz foi por bem, ou por

bad, what de hell, I is glad I's a - live.
mal, não foi não, tô le - gal, sou fe - liz.

Há, ainda, outros detalhes sobre a tradução como um todo que merecem comentário. A diferença de conformação da prosódia musical – maior ou menor distância da prosódia da fala – concretiza-se na ópera através da contraposição entre árias (ou canções) e recitativos (ou entre passagens recitadas e cantadas dentro de um mesmo número musical). Não pretendo discorrer detidamente sobre essa divisão na história da ópera. Para o presente fim, basta dizer que há pelo menos três modos de realização: 1 - a ópera em números, que dizer, aquela que é composta sob a forma sequencial de números musicais – canções, árias, duetos, parte corais etc –, entremeados por recitativos (sobre os quais, geralmente, a ação transcorre) e partes instrumentais (a *Overture*, por exemplo); 2 - a ópera *Durchkomponiert* (*through-composed*, em inglês; proponho *transcomposta*), na qual não há uma distinção claramente definida entre um número e outro, ou entre ária e recitativo (as óperas de Wagner, por exemplo), mas cujos temas musicais vão transformando-se, ou melhor, transitando de um momento a outro sem interrupções que marquem seu começo ou fim (facilitado, no caso de Wagner, pela *Unendliche melodia* [Melodia Infinita] e pelo *Leitmotive*); 3 - aquelas que são ao

mesmo tempo ópera em números e transcomposta – como *Wozzeck*, de Alban Berg e, ainda que de forma muito diferente dessa primeira, *Porgy and Bess*. No caso da última, embora os números musicais sejam claramente definidos em sua individualidade, eles, como é o caso de *Summertime*, *It take a long pull to get there*, e tantos outros, ligam-se ao desenvolvimento temático-musical que lhes é posterior sem interrupções, isto é, pela forma da transição – *Übergang*. Isto pode ser observado ao longo de toda a obra, a saber, quase não há pausas que marquem o fim de um número musical, há transições. Nesse sentido, *Porgy e Bess* é ao mesmo tempo transcomposta e em números, sem que isso, entretanto, acarrete na indistinção entre recitativo e ária, pelo contrário: há uma divisão clara no tipo de elocução vocal dessas duas espécies. Quanto ao recitativo, tomei sempre maior liberdade na tradução, uma vez que, determinado pela prosódia da fala, não há tanta razão para estar preso à divisão rítmica do original, sobretudo nas passagens em *colla parte*⁴³, em que todo o acompanhamento segue estritamente o ritmo imposto pela prosódia do cantor. Apter e Herman anotam:

In arias, the rhythm of the spoken source language is usually at least partially distorted by the composer so as to conform to the rhythm of the music. (...) In speechlike recitative, on the other hand, the composer usually follows the rhythm of the spoken source language very closely, and the performer is expected to treat the written rhythm freely, to bring it even more into conformity with that of the source language. That freedom also benefits translators, because the singer is usually just as free to bend the rhythm to that of the target language⁴⁴.

Traduzi algumas passagens em *colla parte* seguindo esse princípio, como a que reproduzo abaixo:

⁴³ Gershwin usa em várias passagens o termo *colla parte*. Acredito que seria mais apropriado o termo aparentado *colla voce*. Em todo caso, ambas significam, segundo o *Diccionario Enciclopédico de la música: colla parte, colla voce* (it.). “Con la parte”, “con la voz”. Indicación para tocar otra parte escrita o para que un acompañante tome la parte principal como guía de tiempo y otros parámetros. Ou seja, a indicação para os acompanhantes é: “siga a voz”.

⁴⁴ Op. cit. p.20.



Como se pode notar, segui a divisão rítmica original tanto quanto possível e me desviei um pouco quando necessário. Esse recurso, infelizmente, nos é vedado no caso das canções ou árias, uma vez que o respeito à partitura original é uma das demandas da tarefa do tradutor de ópera que deve ser atendida o mais fielmente possível.

O último ponto que gostaria de abordar neste capítulo de comentários diz respeito à linguagem da ópera, ao estilo literário de seu libreto. Como falam os personagens? Numa dicção culta, popular, entremeada de gírias, carregada de humor? Tudo o que foi dito até agora, ainda que matéria importante do trabalho de tradução vocal, são detalhes que não dão conta da questão maior de saber encontrar na língua de chegada uma dicção e um estilo aparentados à língua fonte. Auden anota:

All such details which demand the translator's attention are part of the more general and important problem of finding the right literary style for any given opera. The kind of diction suitable to an opera seria, for example, is unsuitable in an opera buffa, nor can a supernatural character like the Queen of the Night use the speech of a courtesan like Violetta. In deciding upon a style for a particular opera, the translator has to trust his intuition and his knowledge of the literature, both in the original tongue and in his own, of the period in which the opera is supposed to be set. While he must obviously avoid solecisms, the literary traditions of any two languages are so different that a puristic exactness is often neither necessary nor even desirable; it does not follow that the best equivalent for the Italian spoken and written in 1790 is the English spoken in that year⁴⁵.

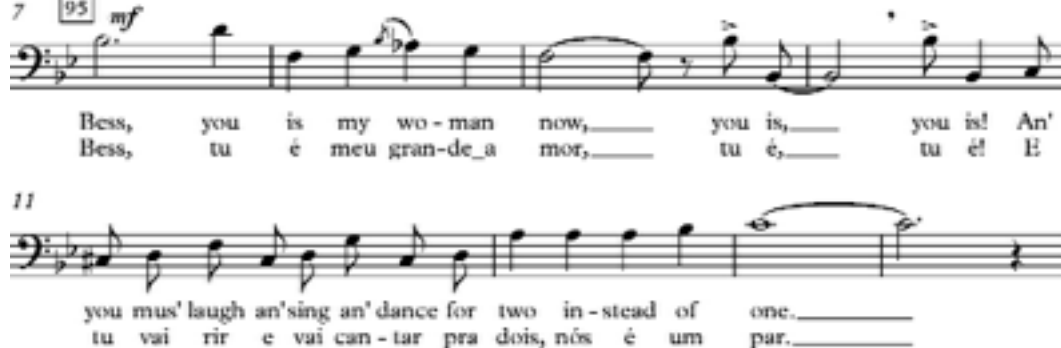
É um ponto delicadíssimo: qual seria a melhor forma de traduzir o sotaque sulista dos negros norte-americanos dos anos 20 do século passado? Talvez por

⁴⁵ Op. cit. p. 481

um sotaque baiano dos anos 30, inspirado nos grandes livros de Jorge Amado, tais como *Jubiaba* e *Mar Morto* (de 1935 e 36, respectivamente)? Os personagens de *Catfish Row* (“Beco do Bagre”) falam o chamado dialeto sulista ou sua dicção é já uma construção literária? Os problemas se multiplicam quando sabemos que muitas mãos foram responsáveis pela confecção do texto final do libreto: a novela *Porgy* (1925), de DuBose Heyward, foi adaptada ao teatro (1927) por ele e por sua mulher, Dorothy Heyward; o libreto da ópera e suas canções foram escritas (1934-35) em colaboração entre DuBose e Ira Gershwin. Optei por um sotaque neutro, com liberdade para cometer “erros” de português, sejam de concordância, de flexão verbal, ou quaisquer outros, seguindo um certo padrão da fala corrente do povo brasileiro de meados do século passado, sem marcações que fixassem uma época (gírias atuais), um período histórico ou uma região do Brasil. A existência de tal “padrão” pode ser questionada de diversas maneiras diferentes e todas, acredito, estariam corretas se apontassem as inconsistências dessa construção. Entretanto, é fato conhecido a enorme distância entre a nossa língua escrita e a falada; justamente isso foi explorado de duas formas: com a presença de certas marcas de classe social (embora o português falado pelas ditas classes média ou alta não seja assim tão correto quanto imaginam seus falantes) e de marcas de oralidade, estas abundantes em toda a tradução. A dicção que procurei, portanto, é uma dicção da fala de gente simples, como se pode ver no exemplo abaixo:

Andantino cantabile

7 95 *mf*



Bess, you is my wo-man now, you is, you is! An'
 Bess, tu é meu gran-de_a mor, tu é, tu é! E

11

you mus' laugh an'sing an' dance for two in-stead of one.
 tu vai rir e vai can-tar pra dois, nós é um par.

Há diferenças de dicção entre os personagens? Há personagens pertencentes a classes sociais distintas? Sim e não, respectivamente. De modo geral há uma consistência de estilo que atravessa toda a ópera e está presente na boca de todos os personagens. É possível dizer que em certos momentos, como por exemplo nas cenas em que há rezas e pedidos a Deus, os personagens esforçam-se por alcançar uma língua que seja digna de ser atendida pelo Todo-Poderoso. Em alguns desses momentos, preferi uma dicção um pouco mais culta, como a observada nessa passagem de “Oh, Lawd, I’m on my way”:

9

I'll ride dat long, long road, If you are
E Deus vai me gui - ar, Com vos - sas

14

there to guide my han'.
mãos eu che - go lá.

179

A marca culta está no pronome possessivo *vossas*. Noutros momentos, como no número da dança lasciva de *Sporting Life* (Malandrim) – “It ain’t necessarily so” –, personagem que tem uma dicção diferenciada dos demais, principalmente pelo humor e pela “malandragem”, brinquei com a sua subversão da liturgia católica com a intromissão de um elemento “culto” na frase:

81

Un poco meno

mp

I'm preach-in dis ser-mon to show, It ain't nes - sa ain't nes - sa
Eu pe - ço pra vin - des a mim, Não tem que não tem que não

85

ail.

mf a tempo

ain't nes - sa ain't ne - sa ain't ne - ces - sa - ri - ly so.
tem que não tem que não tem que ser sem-pre as - sim.

A frase “peço pra vindes a mim” é obviamente uma brincadeira que se encaixa perfeitamente no caráter – ou na falta de – do personagem. Este tipo de humor, aliás, foi fortemente sublinhado pela tradução, creio eu, sobretudo nessa canção:

SPORTING LIFE
MALANDRIM *Happy, with humor*
Allegremente, com humor

mp

It ain't ne-ces-sa-ri-ly so,___ It ain't ne-ces-sa-ri-ly so,___ De
Não tem que ser sem-pre as- sim,___ Não tem que ser sem-pre as- sim,___ As

9

t'ings dat yo' li'-ble to read in the Bi-ble, it ain't ne-ces-sa-ri-ly so,___
coi- sas, meu ve-lho, que es- tão no E- van- ge- lho não têm que ser sem-pre as- sim,___

Tendo chegado até aqui, sinto que tudo o que escrevi a respeito de regras ou preceitos gerais da tradução de ópera não substitui a experiência prática de traduzir *Porgy and Bess* para ser cantada em português; por isso, meus comentários são, na melhor das hipóteses, um complemento importante. Não tenho a pretensão de escrever uma teoria geral da tradução vocal operística, até porque não acredito que tal empreitada seja factível. Penso que se tivesse traduzido do alemão, francês ou italiano, ainda que certas questões tradutórias atravessassem todas essas línguas, os percalços seriam outros. Digo mais, cada obra coloca problemas e demanda soluções que lhe são particulares. Espero que tenha consigo resolver alguns deles na minha tradução de *Porgy e Bess*.

5. Conclusão

Un testo implica una pluralità di testi. Le grandi opere sono sempre costituite da un gran numero di altri testi non sempre identificabili nella superficie: fonti, citazioni e ascendenze più o meno nascoste che sono state assimilate, non sempre volontariamente e consapevolmente dall'autore stesso.

Luciano Berio

Nesta conclusão pretendo discorrer apenas sobre algumas ideias que me atravessaram durante a tradução e que permaneceram ecoando em minha cabeça depois de finalizado o trabalho. Estas ideias não fazem parte daquela classe de perguntas insolúveis ou cuja tentativa de resolução faz mover o pensamento adiante e renova cumulativamente as questões especulativas na cadeia de produção acadêmica. Por conseguinte, não é um apontamento para o futuro nem para um desdobramento ulterior. Tampouco se trata de fios condutores – *Leitmotive* –; são somente temas que não se ligaram a um desenvolvimento e que restaram como pequenas melodias insistentes, como as que cantarolamos sem saber se já as ouvimos em algum lugar ou se somos os autores dela. Em suma, fios que se soltaram do tecido do texto e que recolhi para apresentar à guisa de conclusão.

O primeiro ponto é o que vem sugerido pela epígrafe deste capítulo. Como afirma Marta Mateo, os libretos de ópera são em sua grande maioria colagens de textos de outras obras: “every text is a collage of many texts in several languages in an often continuous translation chain”¹. Seria impossível verificar essa afirmação se tivéssemos que reler e analisar todos os libretos que já foram escritos, e certamente haverá exceções. Entretanto, alguns exemplos falam por si mesmos: as peças da *Trilogie de Figaro* – *Le Barbier de Séville, ou la Précaution inutile* (1775) e *La Folle journée, ou le Mariage de Figaro* (1778) –, de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, escritas em francês, mas ambientadas na Espanha, depois adaptadas à ópera pelas duplas Mozart-Da Ponte (*Le nozze di*

¹ Op. cit.

Figaro, de 1786) e Rossini-Sterbini, (*Il barbiere di Siviglia, ossia L'inutile precauzione*, de 1816), ambas cantadas em italiano (a terceira peça da trilogia, *La Mère coupable*, de 1793, não gerou nenhuma ópera que permaneça no repertório mundial).

Outro exemplo interessante, e que é bastante similar ao que se passou com várias outras óperas baseadas em tragédias gregas, são as duas *Iphigénie* de Christoph Willibald Gluck. Vejamos as suas entradas no *Diccionario enciclopédico de la música*:

Iphigénie en Aulide (Ifigenia en Áulide). Ópera en tres actos de Gluck con libreto de Marie François Louis Gand Leblanc Rouillet basada en *Iphigénie en Aulide* de Jean Racine, a su vez basada en Eurípides (París, 1774).

Iphigénie en Tauride (Ifigenia en Táuride). Ópera en tres actos de Gluck con libreto de Nicolas-François Guillard basado en *Iphigénie en Tauride* de Touche, a su vez basada en Eurípides (París, 1779)².

A segunda das duas, aliás, foi traduzida para o alemão em 1781 por Johann Baptist von Alxinger e pelo próprio Gluck, e para o italiano (1783) por ninguém menos que Lorenzo Da Ponte. Essa ópera seguiu, pois, a chamada cadeia de traduções e de adaptações característica do gênero.

É preciso analisar atentamente mesmo aquelas obras em que aparentemente o termo tradução não pode ser aplicado, como o *Wozzeck*, de Alban Berg. O *Dramenfragment* de Georg Büchner, escrito provavelmente entre 1836 e 1837, passou por muitas mãos até ser adaptado à opera: seus três editores modificaram o texto cada qual a sua maneira, dando-lhe certa unidade, de modo que fosse possível ser levado ao palco, o que só aconteceu em 1913. Publicada pela primeira vez na edição de suas obras reunidas, organizada por Karl Emil Franzos em 1879, a peça *Wozzeck*, como ficou comprovado anos mais tarde, chamava-se na verdade *Woyzeck*. Por conseguinte, a montagem teatral a que assistiu Berg, em 1914, trouxe o título grafado como na edição de Franzos. Esse erro de interpretação foi repetido por Paul Landau na edição de 1909, sendo

² Lathan, A. Op. cit. p. 790.

derradeiramente corrigido pela edição crítica de Georg Witkowski, publicada em 1921 – precisamente a data de conclusão da obra de Berg³, que optou por manter a grafia da primeira edição⁴. Esses processos de adaptação, que incluem transcrições e cópias (com equívocos ou não), podem ser entendidos nos termos de uma tradução intralingual, segundo Roman Jakobson.

A cadeia de adaptações e traduções intralinguais é parte inextricável da fatura de *Porgy and Bess*. Primeiramente, o romance *Porgy* (1925) de DuBose Heyward; em seguida, a peça *Porgy: a play in four acts* (1927), adaptada por Dorothy Heyward e DuBose; por fim, a ópera – DuBose e os irmãos Gershwin (Dorothy, como disse na introdução desta tese, não recebeu crédito, embora o libreto da ópera seja baseado na adaptação que fez para o teatro juntamente com seu marido). Em cada uma dessas transições ou transposições de uma linguagem a outra – romance, peça, ópera –, podemos enxergar a tradução intralingual. Edward Jablonski anota:

Heyward used little dialog in the novel, but his treatment of the African Gullah dialect spoken by the blacks in and around Charleston would have been puzzling on stage. Some lines in the book require a knowledge of the dialect or a second reading: ‘Well git on de wharf early, an’ gib um two dollar. Tell um w’en de boat done git to Ediwandler Islan’ at eight tuhmorrh night, tuh go right to Lody cabin, an’ tell she tuh mek a conjer tuh cas’ de debbil out Bess’⁵.

Ou seja, tanto na adaptação para o teatro quanto na operística, as passagens com forte presença do dialeto *Gullah* foram traduzidas para que pudessem ser compreendidas quando dialogadas ou cantadas. No caso da ópera, Ira Gershwin foi o principal tradutor-adaptador não apenas do dialeto, mas das

³ Àquela altura, todas as inflexões melódicas sobre o nome do protagonista não contavam com o ditongo decrescente “oy”, razão suficiente para Berg ater-se à grafia e ao som “originais” sobre os quais se basearam sua composição. Hoje se utiliza *Woyzeck* para a obra de Büchner, e *Wozzeck* para a ópera de Berg.

⁴ Isso sem falar que, após sua estreia em Berlim, a ópera ganhou versões em tcheco, russo, italiano, francês e inglês.

⁵ Jablonski, E. *Gershwin: a biography*. New York: Da Capo Press, 1998.

letras das canções⁶, isto é, o artifício da confecção de textos feitos a partir do libreto de modo que pudessem receber tratamento musical. Portanto, mais um elo na cadeia; como escreve Philipe Furia:

While Ira may initially have been drawn into the orbit of *Porgy and Bess* as a convenience, his role as the mediator between Heyward's words and George Gershwin's music quickly became vital to the opera's success. (...) The number of songs for which George set Heyward's poetry to music constitute fewer than a third of the opera. Even those required minor, but crucial, revisions to make them singable. According to Dorothy Heyward, Ira "polished many of Heyward's lyrics", and when Heyward's biographer pressed Ira on the point, Ira responded with characteristic modesty: "In all honesty I don't recall having had much to do with polishing any of DuBose's lyrics. True, if a scene was too long or a substitute line was required here and there in the text, I was always available and if DuBose wasn't around I would help my brother cut, edit, or change". It is difficult to ascertain how extensive Ira's polishing actually was, but if the revisions for "Summertime" are representative, his contribution was minor but crucial⁷.

A ação de “polir” os poemas de DuBose é, justamente, o que venho chamando de tradução intralingual. Outro termo para descrever o mesmo ato, e que está mais afim com o que desenvolvi neste trabalho, é transcrição – de um instrumento a outro, de um meio a outro. Sendo assim, tradução, adaptação, transcrição e cópia fazem parte do processo de composição do texto de *Porgy and Bess*, são como variações em desenvolvimento – para pegar emprestado a Schoenberg o conceito. Quer dizer, a cada vez que uma palavra ou frase é recapitulada no momento em que se passa de uma forma a outra – do romance ao drama e por fim à ópera – entra a variação em desenvolvimento. Destarte, compreendo meu trabalho de tradução como uma entrada *a posteriori* no elo da cadeia de traduções-transcrições da ópera. Igualmente o considero como uma variação que não operou no desenvolvimento temático-musical – visto que a

⁶ Durante muito tempo se afirmou que Ira havia escrito sozinho a maioria das letras; hoje a compreensão é distinta: DuBose e Ira colaboram bastante nessa matéria, o que está bem documentado, por exemplo, no livro de Furia.

⁷ Furia, Philipe. *Ira Gershwin: the art of the lyricist*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1996.

música já está realizada em condição de quase imutabilidade, salvo o espaço para mínimas intervenções –, mas que agiu sobre o texto cantado da obra, e portanto sobre suas matérias melódica, timbrística, dramática e expressiva. Um gesto que em si mesmo possui algum sentido, como se costuma dizer do teatro: nada do que se passa sobre o palco é gratuito ou sem intenção.

Sob a forma de uma transição mínima – *kleinsten Übergangs* –, passo ao último ponto que pretendo abordar e que é precisamente a voz humana e suas conotações. Mais uma vez, é Berio quem dá o tom:

Sono sempre stato molto sensibile, forse troppo, all'eccesso di connotazioni che la voce, qualsiasi cosa faccia, porta con sé. La voce, dal rumore più insolente al canto più squisito, significa sempre qualcosa, rimanda sempre ad altro da sé e crea una gamma molto vasta di associazioni: culturali, musicali, quotidiane, emotive, fisiologiche, ecc⁸.

Como também em outra variação sua sobre o mesmo tema:

It can be useful for a composer to remember that the sound of a voice is always a quotation, always a gesture. The voice, whatever it does, even the simplest noise, is inescapably meaningful: it always triggers associations and it always carries within itself a model, whether natural or cultural⁹.

A única contribuição conhecida de George Gershwin ao texto da ópera está contida na primeira cena, em que Jasbo Brown está ao piano. Esse mesmo texto, acredito, apareceu sob variação na dança de Sporting Life, em *It ain't necessarily so*. Penso que o gesto vocal que inaugura a obra, e que na verdade a atravessa por inteiro, ecoou durante toda a minha tradução. Assim como copiei com frequência, entre tantas outras coisas, esse mesmo gesto vocal, às vezes em notar que o fazia, agora devo repeti-lo sem variação para encerrar este trabalho:

“Da-doo-da/ Da-doo-da/ Wa-wa/ Wa-wa”

⁸ *Intervista sulla musica*. p. 101.

⁹ *Remembering the future*. p. 50.

6. Referências bibliográficas

ADORNO, T.W. “Versuch über Wagner”, In: *Die musikalischen Monographien*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1971. Edição e-book.

_____. *Berg: Der Meister des kleinsten Übergangs*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1971. Edição e-book.

_____. *Berg: o mestre da transição mínima*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

_____. *Quasi una fantasia*. São Paulo: Editora Unesp, 2018. Tradução de Eduardo Socha.

ALISON, Latham. *Diccionario enciclopédico de la música*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 2008.

APEL, Willi. *Harvard dictionary of music (Second Ed. Revised and Enlarged)*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University, 1974.

APTER, Ronnie. 1985. “A Peculiar Burden: Some Technical Problems of Translating Opera for Performance in English.” *Meta* 30 (4), 1985. <https://doi.org/10.7202/001899ar>

_____. “The Impossible Takes a Little Longer: Translating Opera into English.” *Translation Review* 30 / 31 (1), 1989. <https://doi.org/10.1080/07374836.1989.10523462>

APTER, R. e HERMAN, M. “The Worst Translations: Almost Any Opera in English.” *Translation Review* 48 / 49, 1995. <https://doi.org/10.1080/07374836.1995.10523661>

_____. “Opera Translation: Turning Opera Back into Drama.” *Translation Review* 59, 2000. <https://doi.org/10.1080/07374836.2000.10523755>

_____. *Translating For Singing: The Theory, Art and Craft of Translating Lyrics*. London: Bloomsbury Academic, 2016.

AUDEN, W. H.; KALLMAN, C. “Translating opera libretti”. In. *The dyer’s hand and other essays*. New York: Random House, 1956.

BAKER, Mona; SALDANHA, Gabriela (eds.). *The Routledge Encyclopedia of translation studies*. 2nd Ed. London and New York: Routledge, 2011.

BARENBOIM, D, Artigo publicado no jornal *Die Zeit*, em 10 de outubro de 2013. Disponível em: <https://danielbarenboim.com/patrice-chereau-from-scandal-to-legend/>

BARENBOIM, Daniel; CHÉREAU, Patrice. *Diálogos sobre música e teatro: Tristão e Isolda*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BARRAUD, Henry. em *Para compreender as músicas de hoje*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

BARTEL, Dietrich. *Musica poetica: Musical-Rhetorical figures in German Baroque music*. Lincoln/London: University of Nebraska Press, 1997.

BASSNETT, S. *Translation studies*. NY: Routledge, 2002.

BAUDELAIRE, Charles. *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*. Disponível em: https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Art_romantique/Richard_Wagner_et_Tannh%C3%A4user_%C3%A0_Paris

BERIO, L. *Remembering the future*. Cambridge/London: Harvard Univ. Press, 2006.

_____. *Intervista sulla musica*. Bari: Laterza & Figli, 2007. Edição digital: outubro 2015.

BIANCONI, L. *Il seicento (Storia della musica - 5)*. Torino: E.D.T. Edizioni di Torino, 1991.

BONDS, Mark Evan. *Absolute music: the history of an idea*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2014;

BOULEZ, P. *Music lessons: the Collège de France lessons*. Chicago: The University of Chicago Press, 2018.

BRITTO, P.H. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

_____. “O conceito de cantabilidade na tradução da letra de canção”. In: CUNHA, Betina Ribeiro Rodrigues da, e LIMA, Rogério da Silva. *Circulação, tramas e sentidos na literatura*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2019.

_____. “Tradução e ilusão” in.: *Estudos avançados 76. Dossiê tradução literária*. São Paulo: IEA - USP, 2012.

_____. “A tradução da letra de canção”. In: PAGANINE, Carolina; HANES, Vanessa (Org.). *Tradução e Criação: entrelaçamentos*. Campinas: Pontes Editora, 2019.

BRITTO, P.H. e GALINDO, C.: Cadernos de Tradução (41) 1, janeiro 2021. “*In Germany Before the War*”, de Randy Newman: uma proposta de tradução da canção.

DESBLANCHE, Lucile. *Music and translation: new mediations in the digital age*. UK: Palgrave Macmillan, 2019.

_____. “Music to my ears, but words to my eyes? Text, opera and their audiences.” In: *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies*, 6. <https://doi.org/10.52034/lanstts.v6i.185>

CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*. Rio de Janeiro: Cultrix, S/d.

FABBRI, Paolo. *Monteverdi*. New York: Cambridge Univ. Press, 2006.

FISCHE-LICHTE, E. *The semiotics of theatre*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1992.

FRANCA NETO, Alípio Correia de. “Cezido invisível – sobre um modo de reconstituição do texto poético”. In: *Estudos avançados* 76. Dossiê: *Tradução Literária*. São Paulo, USP, 2012.

FRANZON, Johan. “Choices in song translation: singability in print, subtitles and song performance”. In: *The translator. Volume 14, Number 2*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2008.

FREIRE, Vanda Belardo. “Óperas em português: ideologias e contradições em cena”. In: Volpe, M. A. (org.) *Atualidade da ópera - Série simpósio internacional de musicologia da Ufrj*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012.

FURIA, Philipe. *Ira Gershwin: the art of the lyricist*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1996.

GALLO, Denise. “Opera, oratorio, song”, In: *The Oxford History of Literary Translation in English Volume 4*. FRANCE, P.; HAYNES, K. (Eds.). Great Britain: Oxford Univ. Press, 2008.

GAMBIER, Yves; DOORSLAER, Luc van (eds.) *Handbook of translation studies Vol. 1*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2010.

_____. *Handbook of translation studies Vol. 2*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2011.

GERSHWIN, George; GERSHWIN, Ira; HEYWARD, DuBose. *Porgy and Bess*. New York: Gershwin Publishing Corporation, 1935.

GOLOM. H. “Music-Linked Translation [MLT] and Mozart’s Operas: Theoretical, Textual, and Practical Perspectives”. In: GORLÉE, D. (ed). *Song and*

significance: virtues and vices of song translation. Amsterdam/New York: Rodopi, 2005. p. 121-162.

GONÇALVES, Marcus Fabiano. “Bruno Palma, escolhedor de palavras”; In: *Estudos avançados 76. Dossiê: Tradução Literária*. São Paulo, USP, 2012.

GORLÉE, Dinda L. “Intercode Translation: Words and Music in Opera.” *Target* 9 (2): 235–270. 1997. <https://doi.org/10.1075/target.9.2.03gor>

_____. 2008. “Jakobson and Peirce: Translational Intersemiosis and Symbiosis in Opera.” *Sign Systems Studies* 36 (2): 341–374.

_____. Resenha de R. Marshall (ed.), *La traduction des livrets : Aspects théorétiques, historiques et pragmatique* (Collection Musique/Ecritures) Paris: Presses Université Paris-Sorbonne, 2004. In.: *Target 18:1* (2006): p.191-195.

_____. *Song and significance: virtues and vices of vocal translation*. Amsterdam: Editions Rodopi, 2005.

GORLÉE, D.L.; BAEST, A. van. Resenha sobre “Klaus Kaindl. *Die Oper als Textgestalt: Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft*. Tübingen: Stauffenburg, 1995. [Studien zur Translation, 2.] In.: *Target. International Journal of Translation Studies*, Volume 9, Issue 2, Jan 1997, p. 377 - 381.

GROSS, Arthur; PARKER, Roger (eds.) *Reading opera*. New Jersey: Princeton University Press, 1988.

HERR, Martha. “Mudanças nas normas para a boa pronúncia do português no canto e no teatro no Brasil: 1938, 1956 e 2005. In: *Per Musi n.15*. Belo Horizonte: 2007.

HUBER, Christiane. Dissertação de mestrado. *Translation in der Oper: Opernüber titelung und sangbare Übersetzung im Vergleich, am Beispiel von Mozarts Don Giovanni*. Orientador: KAINDL, Klaus. Karl-Franzens-Universität Graz. Graz, 2011.

JABLONSKI, E. *Gershwin: a biography*. New York: Da Capo Press, 1998.

JOST, Peter. “Richard Wagner et la traduction de *Tannhäuser* pour les représentations en 1861 à Paris” In: MARSCHALL, Gottfried R. (ed.) *La traduction des livrets: aspects théorétiques, historiques et pragmatiques*, Paris: Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 2004.

KAINDL, Klaus. *Die Oper als Textgestalt*. Tübingen: Stauffenburg, 1995.

_____. “Multimodality and Translation.” In: *The Routledge Handbook of Translation Studies*. MILLÁN-VARELA, Carmen; BARTRINA, Francesca (eds.). Abingdon: Routledge, 2013.

_____. “Let’s have a party!” - Übersetzungskritik ohne Original? Am Beispiel der Bühnenübersetzung. In: SNELL-HORNBY, Mary; PÖCHHACKER, Franz; KAINDL, Klaus (eds.). *Translation studies – an interdisciplinary: selected papers from the Translation Studies Congress, Vienna, 9-12 September 1992*.

_____. “Die Übersetzung als Inszenierung: Ein interdisziplinärer Rahmen zur Analyse von Opernübersetzung”. In.: *Target 9:2*. John Benjamins Publishing Company, 1997.

KAISER, Andrea. Dissertação de mestrado. *Ópera no Brail: versões em português*. (USP - 1999). Disponível em <https://usp-br.academia.edu/AndreaKaiser>

KAYAMA, Adriana et al. “PB cantado – Normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito”, in.: *Opus, N.13 Vol.2*, dezembro de 2007. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/300>

KERMAN, Joseph. *Opera as drama*. Berkeley: University of California Press, 1988.

KUHIWCZAK, Piotr; LITTAU, Karin (eds.). *A companion to translation studies. Topics in translation: 34*. Clevedon/Buffalo/Toronto: Multilingual Matters Ltd, 2007.

LARSON, M. L., (ed.). *Translation: Theory and Practice. Tension and Interdependence*. American Translators Association Scholarly Monograph Series 5. New York: State University of New York at Binghamton, 1991.

LEVY, Jiri. *The art of translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2011.

LICHTENSTEIN, Sabine. “*Music’s Obedient Daughter*”: *The Opera Libretto from Source to Score*. New York/Amsterdam: Editions Rodopi, 2014.

LOW, Peter. “The Pentathlon Approach to Translating Songs.” In: *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. GORLÉE, D. L. (ed.). Amsterdam: Rodopi, 2005.

MARSHALL, Gottfried R. (ed.). *La traduction des livrets. Aspects théoriques, historiques et pragmatiques*. Paris: Presses universitaires, 2004.

MATAMALA, Anna; ORERO, Pilar. “Opera translation: an annotated bibliography”. In: *The Translator*. Volume 14, Number 2 (2008), 427-51.

MATEO, Marta. “Multilingualism in opera production, reception and translation”. In. *Linguistica Antverpiensia, New Series. Themes in Translation Studies*, 13.

MILLINGTON, Barry (org). *Wagner: um compêndio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

MINORS, H.J (Ed.) *Music, text and translation*. UK/USA: Bloomsbury Academic, 2013.

NATTIEZ, Jean-Jacques *Music and discourse: towards a semiology of music*. New Jersey: Princeton Univ. Press, 1990.

_____. *Enciclopedia della musica. Dal Secolo dei Lumi alla rivoluzione wagneriana*. Milano: Giulio Einaudi Editore, 2006.

NOONAN, Elen. *The strange career of Porgy and Bess*. North Carolina: The University of North Carolina Press, 2012.

PAVIS, P. "Toward specifying theatre translation". In: *Theatre at the crossroads of culture*. New York: Routledge, 2002.

_____. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.

PERLE, George. *The operas of Alban Berg. Volume 1/ Wozzeck*. Berkeley: University of California Press, 1980.

RAPOPORT, Eliezer. Schoenberg-Hartleben's "Pierrot Lunaire: speech - poem - melody - vocal performance." In: *Journal of New Music Research*, 33:1, 2004

SAID, E. *Music at the limits*. New York: Columbia University Press, 2008.

_____. *Musical elaborations*. New York: University of Columbia Press, 1991.

SCHAFROCH, Elmar. "Sprache und Musik. Zur Analyse gesungener Sprachen anhand von Opernarien". (Erweiterte Fassung [33 S.]). In: <http://docserv.uni-duesseldorf.de/servlets/DocumentServlet?id=23678>.

SCHMIGDALL, Gary. *Literature as Opera*. Oxford: Oxford University Press, 1980.

SCHOENBERG, Arnold. *Selected writings of Arnold Schoenberg*. Edited by Leonard Stein. New York: Belmont Music Publishers, 1975.

SERBAN, A.; CHAN, K.K.Y. (eds.). *Opera in translation: unity and diversity*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin Publishing Co., 2020.

SNELL-HORNBY, Mary. *Translation Studies: An Integrated Approach*. Amsterdam: John Benjamins, 1988.

_____. *The turns of translation studies*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin Publishing Co., 2006.

SNELL-HORNBY, Mary; JETTMAROVÁ, Zuzana; KAINDL, Klaus. *Translation as intercultural communication: selected papers from the EST Congress*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins B.V, 1997.

STAINER, John; BARRET, Willian (eds.). *A dictionary of musical terms*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

STERNFELD, F.W. *The birth of the opera*. New York: Oxford University Press, 1993.

STRAUSS, R; HOFMANNSTHAL, H. V. *A working friendship: the correspondence between Richard Strauss and Hugo von Hofmannsthal*. Vienna House Inc, 1974.

STRAVINSKY, Igor. *Poética musical em 6 lições*. Tradução de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

SWAIN, Joseph P. *Historical Dictionary of Baroque Music*. Edição e-book.

The Princeton encyclopedia of poetry and poetics. GREENE, Roland (editor in chief); CUSHMAN, Stephen (general editor). New Jersey: Princeton University Press, 2012.

VIEIRA DE CARVALHO, Mário. *A ópera como teatro: de Gil Vicente a Stockhausen*. Porto: Ambar, 2005.

WAGNER, Richard. *Wagner on music and drama: a compendium of Richard Wagner's prose works*. Translated by H. Ashton Ellis. New York: Da Capo paperback, 1964.

WESSTEIN, Ulrich. "The libretto as literature (1961)". In: *Selected essays on opera by Ulrich Wesstein*. Ed. by Walter Bernhart. *Word and music studies*. Amsterdam: Rodopi, 2006.

WILLIAMSON, John (ed.). *Words and music*. Liverpool: Liverpool University Press, 2005.

WILSON-DEROSE, K. "Translating Wagner's Versmelodie: A multimodal challenge". In: SERBAN, A.; CHAN, K.K.Y. *Opera in translation: unity and diversity*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin Publishing Co., 2020.

ZATLIN, Phyllis. *Theatrical translation and film adaptation*. Great Britain: Multilingual Matters Ltd., 2005.