



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA**

FRANCISCO JOSÉ MACHADO MEIRA

**OUVINDO BACH EM OUTRAS LÍNGUAS:
UMA ANÁLISE DESCRITIVO-COMPARATIVA
DE TRADUÇÕES DAS CANTATAS**

Salvador
2007

FRANCISCO JOSÉ MACHADO MEIRA

**OUVINDO BACH EM OUTRAS LÍNGUAS:
UMA ANÁLISE DESCRITIVO-COMPARATIVA
DE TRADUÇÕES DAS CANTATAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Orientadora: Prof^a Dr^a Eliana Paes Cardoso Franco.

Salvador
2007

M514 Meira, Francisco José Machado.
Ouvindo Bach em outras línguas: uma análise descritivo-comparativa de traduções das cantatas / Francisco José Machado Meira. - 2007
122 f.: il.

Inclui anexos
Orientadora: Profª Drª Eliana Paes Cardoso Franco.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 2007

1. Bach, Johann Sebastian, 1685-1750. Música vocal. 2. Música – Séc. XVIII - Tradução e interpretação. 3. Cantata – Análise, descrição. I. Franco, Eliana Paes Cardoso. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDU – 81'255
CDD – 418.02

Às minhas avós, Edith Viana Machado, que ‘traduz’ a cultura de nossa família em seus casos, e Maria do Patrocínio Meira, *in memoriam*, pelo primeiro contato que tive com a literatura, antes mesmo de aprender a ler.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela existência e pela evolução do espírito.

À minha família, especialmente aos meus pais, José Raimundo Meira e Maria de Jesus Viana Machado Meira, pelo apoio e amor incondicionais.

Aos meus irmãos, Adriana, Luiza, Melchior e Valério, pela presença constante e carinho, e a Victoria Meira, minha sobrinha, que desde bebê cantarolava um minueto de Bach.

Ao grande Bach, pela sua eterna música.

À minha orientadora, a querida Prof^a Dr^a Eliana Franco, pelo conhecimento e entusiasmo na divulgação dos estudos da tradução, e pelo profissionalismo e carinho dispensados a mim.

À Prof^a Dr^a Marta Mateo, da Universidade de Oviedo, pelo seminário que me inspirou a escrever esta dissertação e pela base que tive ao ler seus trabalhos.

À Prof^a Dr^a Silvia Anastácio, pelo estímulo e apoio ao meu trabalho, por também me ter direcionado a este trabalho, ainda na Graduação em Língua Estrangeira.

Ao Prof. Dr. Erick Vasconcelos, pela participação na banca examinadora e pelas pertinentes e valiosas intervenções nos aspectos musicais da dissertação.

Ao Prof. Dr. Luciano Lima e à Prof^a Dr^a Denise Scheyerl, por terem acreditado em meu projeto.

À Prof^a Dr^a Elizabeth Ramos, por ter sido minha co-orientadora nos últimos meses e pelo apoio ao meu trabalho.

Aos Professores Paulo Novais de Almeida e Lília Maria Gomes Falcão, da Escola de Música da UFBA, co-orientadores deste trabalho em relação aos aspectos musicais, pela inestimável contribuição.

À Prof^a Marilda Costa, da Escola de Música da UFBA, pelo apoio.

Ao pianista Saulo Gama, pela dedicada direção musical e acompanhamento ao órgão durante as gravações dos trechos das Cantatas.

Aos cantores Anathália Jatobá, Eduardo Teixeira, Mari Consuelo Pinto Santos e Natali Miranda, pelo empréstimo de suas belas vozes a este trabalho.

Ao amigo Anderson de Freitas, pelo apoio tecnológico.

À maravilhosa turma de mestrandos de 2005, pelo apoio, pela troca de conhecimento e pelo belo exemplo de companheirismo.

Ao colega Hernán Yerro, pela troca de conhecimento, auxílio na caminhada da pesquisa e amizade.

A todos os professores e funcionários do Instituto de Letras.

À Professora Rita Tavares, Diretora da Escola Municipal Denise Tavares, de Camaçari, pelo apoio e compreensão.

A todos os meus colegas do trabalho de magistério e aos meus alunos, pelo crescimento profissional.

Aos autores do corpus, os britânicos E. H. Thorne, G. W. Daislay, J. Michael Diack e ao brasileiro, Eugênio de Lima Gall, pelo seu inestimável trabalho de tradução dos textos das Cantatas, especialmente a este último, pela grande e valiosa colaboração.

Ao amigo Osmar Borges e demais companheiros da Cappella Polyphonica, pela amizade verdadeira e torcida.

Aos amigos do Coro Barroco na Bahia, pelo contato com a música de Bach e pela amizade de tantos anos.

Ao Dr. Carlos Bernardo Loureiro, *in memoriam*, e ao Teatro Espírita Leopoldo Machado, parte importante dos alicerces de minha formação moral e intelectual.

A todos que de forma direta ou indireta contribuíram para esta pesquisa.

“Nicht Bach, sondern Meer”
“Não um rio, mas um mar”

(Trocadilho com a tradução do sobrenome Bach,
que também significa riacho em alemão)

Ludwig van Beethoven

RESUMO

Esta pesquisa é uma análise descritivo-comparativa de traduções, para as línguas portuguesa e inglesa, dos textos de duas cantatas compostas por Johann Sebastian Bach, a serem executadas musicalmente. Foram investigadas algumas questões, como o estilo literário a ser utilizado, a adequação da letra à partitura musical e as características do público alvo. Estes fatores foram levados em conta na análise das traduções, que se baseou nos Estudos Descritivos da Tradução desenvolvidos por Gideon Toury a partir da Teoria dos Polissistemas, elaborada por Itamar Even-Zohar. Tal teoria mostra a interferência dos vários sistemas que interagem entre si, determinando a compleição de uma obra. A descrição-comparação visa explicar a “adaptação” do texto à cultura alvo. Como hipótese do trabalho, assumimos que deveria haver dois sistemas de normas que regeram a tradução das cantatas. Isto quer dizer que, apesar de existirem normas universais para a tradução de textos para serem cantados, normas estas ditadas pelo sistema de notação musical e de possibilidade vocal, assumimos que as traduções sofreriam mudanças também devido às diferentes tradições musicais das culturas receptoras (a tradição britânica e a brasileira). O objetivo foi observar a existência de estratégias que se diferenciariam pelas questões lingüístico-culturais e as que se aproximariam devido ao contexto comum: a música. O corpus de análise é composto pelas traduções de duas Cantatas de Bach, por três tradutores ingleses e um brasileiro. Foram selecionados os segmentos mais significativos, identificadas as estratégias tradutórias mais frequentes e feita uma análise à luz do sistema de normas das culturas receptoras, ao mesmo tempo em que foi realizada a comparação entre as estratégias. O estudo pôde confirmar a hipótese, uma vez que a descrição-comparação demonstrou que as normas musicais aproximam as estratégias tradutórias, enquanto estas se diferenciam devido às diferenças culturais dos pólos receptores.

Palavras-chave: Tradução – Estudos Descritivos – Teoria dos Polissistemas – Cantatas – Johann Sebastian Bach

ABSTRACT

This research is a descriptive-comparative analysis of translations, into the English and Portuguese languages, of two cantatas composed by Johann Sebastian Bach. These translations were produced to be musically performed. Some questions were investigated, such as the literary style to be used, the adequacy of the lyrics related to the score, and finally the target public characteristics. These factors were observed in the translation analysis, which was based on the Descriptive Translation Studies developed by Gideon Toury, from the Polysystem Theory elaborated by Itamar Even-Zohar. This theory shows the influence of the multiple systems that interact among themselves, determining the features of a translation. The descriptive-comparison aims at explaining the adaptation of the translated work to the target culture. As the hypothesis of this study, it was assumed that there would be two systems of norms regulating the translation of the cantatas. This is to say that, despite universal norms that would exist due to the translation of texts created to be sung, and dictated by the written musical system and by the vocal possibility, translations would also suffer the influence of norms related to the different cultural traditions of the receiving poles (the Anglo-American and the Brazilian cultures). The objective was to observe the existence of strategies that would differ as a consequence of linguistic-cultural aspects and the ones that would be similar due to the common context: the music. The corpus of the analysis consisted of the translations of two Cantatas of Bach, by one Brazilian and three British translators. The most significant elements were identified, the most frequent translation strategies were selected, and their analysis was made in the light of the normative system of the receiving cultures, along with a comparison among these strategies. The study could confirm the hypothesis, once the description-comparison demonstrated that the musical system approximates translation strategies, whereas they differ according to cultural differences of the receiving poles.

Key-words: Translation – Descriptive Studies – Polysystems Theory – Cantatas – Johann Sebastian Bach

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Música erudita e música clássica	17
Figura 2 – Reprodução do quadro de Johann Sebastian Bach, pintado por Elias Gottlob Haussman (1695-1774) em 1746	22
Figura 3 – As Cantatas de Bach no contexto musical	31
Figura 4 – Cópia da capa da edição bilíngüe (alemão-inglês) da Cantata BWV 40, publicada pela editora Breitkopf & Härtel, na Alemanha	64
Figura 5 – Cópia da primeira página da edição bilíngüe (alemão-inglês) da Cantata BWV 40 publicada pela editora Breitkopf & Härtel, na Alemanha	65
Figura 6 – Cópia da capa da edição da Cantata BWV 40, publicada pela editora Breitkopf & Härtel, usada por Eugênio Gall para localizar sua tradução para o português	66

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Figuras musicais	57
Quadro 2 – Visão geral dos textos	62
Quadro 3 – Comparação entre os textos traduzidos do recitativo de tenor (Cantata BWV 40)	73
Quadro 4 – Comparação dos textos do coro inicial da Cantata BWV 106	75
Quadro 5 – Comparação dos textos do recitativo de tenor, da Cantata BWV 40	76
Quadro 6 – Localização da união de figuras rítmicas nas traduções.	83
Quadro 7 – Localização da divisão de figuras rítmicas nas traduções.	85
Quadro 8 – Comparação da estratégia de amenização ocorrida nas traduções	87
Quadro 9 – Comparação da literalidade nas traduções	89
Quadro 10 – Comparação da proximidade/distância entre os textos fonte e alvo	90

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 A MÚSICA ERUDITA E AS CANTATAS DE JOHANN SEBASTIAN BACH	16
1.1 A MÚSICA ERUDITA	16
1.2 A MÚSICA BARROCA	20
1.3 JOHANN SEBASTIAN BACH E AS CANTATAS	21
1.3.1 Compondo para a posteridade: a vida de Johann Sebastian Bach	21
1.3.2 As composições de Bach	28
1.3.3 As cantatas de Bach	30
1.4 AS CANTATAS BWV 40 E BWV 106	38
1.4.1 Cantata BWV 40: celebrando a vida	38
1.4.2 Cantata BWV 106: celebrando a morte	39
2 TRADUZINDO UMA CANTATA: O POLISSISTEMA NORMATIVO	41
2.1 OS SISTEMAS RECEPTORES: NORMAS CULTURAIS	41
2.2 A TRADIÇÃO DA TRADUÇÃO DE MÚSICA ERUDITA: O SISTEMA CULTURAL DOS POLOS RECEPTORES	44
2.2.1 A tradução musical erudita ao longo da história ocidental	44
2.2.2 Tradição e tradução da música erudita na Inglaterra e nos Estados Unidos	45
2.2.3 Tradição e tradução de música erudita no Brasil	48
2.3 OS TRADUTORES MUSICAIS: O SISTEMA ESTILÍSTICO IDIOSSINCRÁTICO	53
2.3.1 Os tradutores ingleses	53
2.3.2 O tradutor brasileiro	54
2.4 A SUJEIÇÃO À NOTAÇÃO MUSICAL E À POÉTICA DO LIBRETO: O SISTEMA MUSICAL	55
2.4.1 O texto poético na língua alvo	55
2.4.2 As normas musicais orientando as escolhas do tradutor	56

3	AS CANTATAS TRADUZIDAS – ANÁLISE DAS TRADUÇÕES	59
3.1	DADOS PRELIMINARES	61
3.1.1	Criação, edição e apresentação dos textos	62
3.1.2	Visibilidade e invisibilidade do tradutor	63
3.1.3	Características gerais dos textos traduzidos	67
3.2	ANÁLISE MACRO-ESTRUTURAL DAS TRADUÇÕES	70
3.2.1	Estilo dos textos traduzidos	70
3.3	ANÁLISE MICRO-ESTRUTURAL DAS TRADUÇÕES	75
3.3.1	Os sistemas	75
3.3.1.1	O sistema lingüístico	76
3.3.1.2	O sistema de notação musical (duração)	78
3.3.1.3	O sistema intersemiótico	79
3.3.2	As relações intersistêmicas na tradução	82
3.3.2.1	Estratégias de tradução comuns: o sistema musical	82
3.3.2.2	Estratégias de tradução específicas: os sistemas receptores	86
	CONCLUSÃO	92
	REFERÊNCIAS	94
	GLOSSÁRIO	97
	ANEXOS	100

INTRODUÇÃO

A música erudita europeia desenvolveu-se principalmente na Itália e Alemanha, apesar de ter tido grandes representantes na Inglaterra, França e Espanha. Por conta disso, foi tradição se afirmar que as línguas próprias para o canto, com exceção do latim, eram o alemão e o italiano. A partir do século XX, devido ao maior intercâmbio cultural entre os povos, surgiu a iniciativa de se traduzir os grandes clássicos para línguas não-canônicas, no sentido da tradição da música erudita.

Johann Sebastian Bach (1685-1750) foi um dos compositores a ter os textos de algumas de suas cantatas traduzidos para outras línguas com a finalidade de execução musical. As cantatas são um tipo de composição musical, de natureza instrumental e principalmente vocal, surgido no século XVII, e que se apresenta como um encadeamento de árias e coros ligados por recitativos. Este estilo atingiu seu apogeu com Bach, na Alemanha. Além do exercício da tradução não ser uma tarefa fácil, uma vez que os textos originais foram escritos no território da atual Alemanha no século XVIII, os tradutores necessitam ainda obedecer ao fraseado musical que foi criado em função do texto original. “Ouvindo Bach em Outras Línguas: uma análise descritivo-comparativa de traduções das cantatas” é o título desta pesquisa, que visa à análise descritiva e comparativa de traduções, para as línguas portuguesa e inglesa, dos textos em alemão das cantatas de Johann Sebastian Bach, com a finalidade de servirem à execução musical. A pesquisa será feita tendo em vista as estratégias utilizadas pelos tradutores que tiveram como objetivo traduzir textos sobre os quais foram compostas melodias e cuja tradução deve se prestar ao mesmo fim, ou seja, a execução musical. Neste ponto está o desafio em se traduzir, pois que a notação musical de Bach foi criada para reforçar o caráter retórico dos textos: texto e música com o mesmo propósito comunicativo, como as melodias alegres geralmente acompanhando textos de júbilo, e tons menores e notas graves, normalmente para textos que descrevem sofrimento.

Surge então a pergunta sobre como são traduzidos tais textos, e a partir da qual várias outras questões se entrelaçam: Qual o estilo literário a ser utilizado? Como são adequadas as

palavras às notas musicais concebidas a partir da língua original? Quais são as características do público alvo? Esse conjunto de fatores deve ser levado em conta ao se analisar uma tradução, seguindo os princípios dos Estudos Descritivos da Tradução desenvolvidos por Gideon Toury a partir da Teoria dos Polissistemas, de Itamar Even-Zohar. Tal teoria mostra a interferência dos vários sistemas que interagem entre si, determinando a compleição de uma obra, desde sua concepção pelo autor, até a publicação. Muitos fatores interferem na criação de uma obra, tais como o momento sócio-histórico de sua concepção e realização, a política editorial, o estilo literário da época, a ideologia do autor etc.

Gideon Toury, em *Descriptive Translation Studies and Beyond* (1995), desenvolve a Teoria dos Polissistemas, adaptando-a aos Estudos Descritivos da Tradução. Para ele, a tradução implica em transferências ocorridas em uma entidade semiótica, pertencente a um certo sistema, para gerar outra entidade semiótica, pertencente a um sistema diferente. Essas transferências obedecem a normas de natureza variada ditadas pelo sistema cultural alvo. Os Estudos Descritivos da Tradução têm o intuito de verificar, no texto traduzido, as estratégias seguidas pelo tradutor e as normas que influenciaram tais escolhas. Eles possibilitam um estudo da tradução livre do prescritivismo. Sua principal vantagem é que ultrapassa a visão enraizada no conceito tradicional de fidelidade e mesmo de qualidade, uma vez que não se tem a preocupação de julgar como boas ou ruins as opções tradutórias. Por isso são estudos centrados no texto traduzido e no sistema ao qual está inserido, e não no texto fonte (LAMBERT e VAN GORP, 1985).

José Lambert e Hendrik Van Gorp (1985) falam na necessidade de se verificar a comparação entre os sistemas fonte e receptor, e que cabe ao pesquisador estabelecer quais relações são mais relevantes para o estudo de cada corpus. Desta forma, o objetivo da toda comparação seria explicar a “adaptação” do texto (as escolhas desta ou daquela estratégia tradutória) à cultura alvo. As estratégias devem ser analisadas em se observando as normas da cultura alvo, que são derivadas dos vários sistemas que interagem naquela cultura, como os sistemas literário, político, econômico etc.

O interesse sobre o processo de tradução de textos musicados surgiu (1) da observação das dificuldades em se adequar as traduções desse tipo de texto às notações musicais e (2) das discussões sobre o tema. Ao lado dessa realidade, há ainda a necessidade de determinadas obras serem executadas e compreendidas integralmente, o que muitas vezes, devido à estranheza da língua original, não acontece. A maioria das traduções de textos da música erudita é feita para constarem nos programas de concerto ou libretos que acompanham as gravações em *compact-discs*, e nestes casos se dão como traduções de textos literários

convencionais, não estando presos ao sistema musical. O tipo de tradução em questão neste projeto de pesquisa é de natureza mais complexa, pois que é dependente de um outro ramo do conhecimento que não o literário: o sistema musical. Como a bibliografia relativa ao tema é muito escassa, foram utilizados textos publicados em periódicos, internet, anais de conferências etc, além de reflexões de autores como a Prof^a Dr^a Marta Mateo, da Universidade de Oviedo, Espanha, dentre outros.

Justifica-se, portanto, esta pesquisa, pela escassez de trabalhos desenvolvidos sobre o tema, visando contribuir de modo significativo não somente para os Estudos da Tradução, mas também para a Literatura Musical. Seu objetivo foi o de observar a existência de estratégias que se diferenciam pelas questões lingüístico-culturais de cada comunidade receptora, e as que se aproximam devido ao contexto comum (a música). Este objetivo foi alcançado através da descrição e comparação das estratégias, além da tentativa de explicação destas em função das normas ditadas pelos sistemas aos quais pertencem as culturas receptoras. A hipótese que permeou o estudo foi sobre existirem regras variáveis, devido às diferenças lingüístico-culturais dos sistemas receptores locais, a despeito de regras fixas para a tradução de textos a serem executados musicalmente, as quais estão condicionadas pelo sistema musical erudito.¹

O corpus da análise é composto pelas traduções das Cantatas BWV106 - *Gottes Zeit ist die Allerbeste Zeit* e BWV40 - *Darzu ist Erschienen der Sohn Gottes* de Johann Sebastian Bach. Os textos traduzidos são obra do musicista brasileiro Eugênio Gall (entre 1978 e 1993) e dos britânicos J. Michael Diack, E. H. Thorne e G. W. Daisley (entre o final do século XIX e o início do século XX).

¹ Pensando numa melhor compreensão do leitor, elaboramos um glossário dos termos musicais utilizados ao longo do trabalho (situado logo após as referências).

1 A MÚSICA ERUDITA E AS CANTATAS DE JOHANN SEBASTIAN BACH

Com o intuito de facilitar a compreensão do leitor, este primeiro capítulo busca ambientar o mesmo no universo musical erudito, esclarecendo alguns conceitos utilizados ao longo deste trabalho, familiarizando-o em relação ao compositor Johann Sebastian Bach e as cantatas, um dos gêneros musicais mais cultivados pelo músico alemão e muitos outros compositores do período barroco. É apresentada a distinção entre os termos clássico e erudito, seguida da divisão da história da música ocidental e um detalhamento maior da música barroca. No decorrer do texto é apresentada também a biografia de Bach e as características de sua obra, dando especial importância ao gênero das cantatas.

1.1 A MÚSICA ERUDITA

Existem várias definições para os termos ‘música erudita’ e ‘música clássica’. Vulgarmente utiliza-se a expressão música clássica (no lugar de música erudita) para designar toda música composta pelos grandes compositores da história da música.

Tecnicamente, música clássica é a música composta em um período da história da música, e faz parte do conjunto da música erudita. Logo, nem toda música erudita, nessa concepção, é música clássica. Mas se considerarmos a palavra ‘clássico’ englobando tudo aquilo que não fica fora de moda, podemos ter composições de vários períodos da história da música como composições clássicas, visto que músicas de vários períodos foram perpetuadas pelo gosto popular.

O esquema da página seguinte (primeiro, à esquerda) representa a música clássica como um subconjunto da música erudita, numa concepção mais técnica dos estilos musicais. O segundo desenho (à direita) representa os termos música clássica e música erudita, mas como sinônimos.

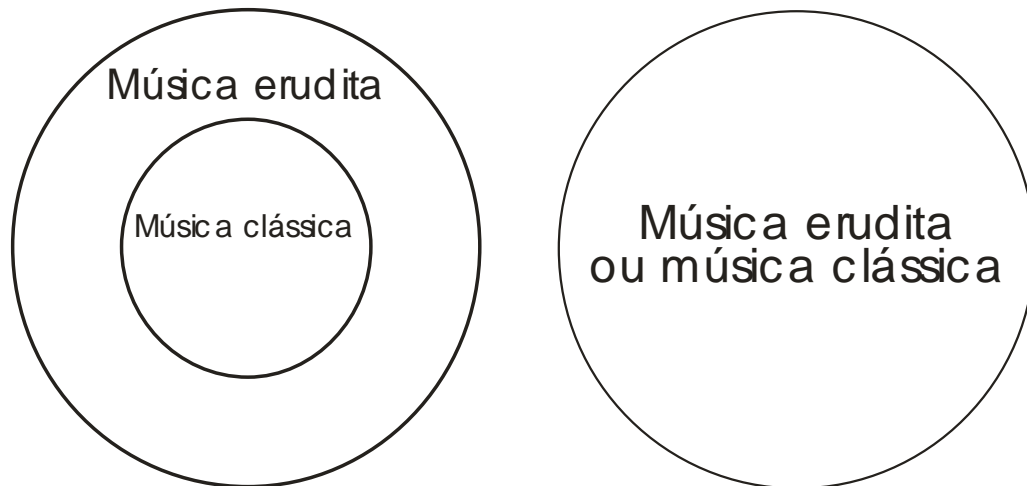


Figura 1 – Música erudita e música clássica

O *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2001, p.737), conceitua o termo ‘clássico’ como o “(...) 6 que segue ou está de acordo com os cânones ou usos estabelecidos ou que é conforme um ideal (...) 14 que ou que é considerado como modelo do gênero (...)”.

Pode-se perceber, pelas definições acima, que semanticamente já existe o uso consagrado da expressão ‘música clássica’ como sinônimo de ‘música erudita’, uma vez que toda música erudita segue, a princípio, as regras da academia. Entretanto, existe uma divisão na história da música que delimita o período clássico, como aquele compreendido entre os fins do século XVII e início do século XIX.

Se examinarmos o caso de Bach, este faleceu no ano de 1750, quando as regras do classicismo já estavam em vigor, mas era considerado fora de moda por não segui-las. Bach foi um compositor do período barroco, que antecedeu o classicismo.

Para uma visão mais clara, serão apresentados a seguir os períodos da história da música, conforme divisão apresentada por Roy Bennett em *Uma Breve História da Música* (1986), com algumas de suas características e seus principais expoentes. A divisão de Bennett traz os períodos situados cronologicamente, além de algumas das obras mais representativas dos períodos.

Períodos da História da Música Ocidental:

Idade Média

Até cerca de 1450, a chamada música medieval é a representante da música ocidental em seus primórdios. Nesse período foi desenvolvido o sistema de notação musical (partitura), o canto gregoriano (cantochoão) e o início da polifonia. A música era baseada nos ‘modos’, ou seja, um sistema especial de escalas (ordem seqüencial de notas musicais a ser obedecida nas composições). Havia uma tendência maior para o contraste entre os sons do que para a combinação entre eles.

Não temos muitos nomes conhecidos nesse período, pois a autoria não era uma preocupação. Entretanto, conhecemos os nomes de Léonin, Pérotin (século XII) – representantes de um estilo denominado *Ars Antiqua*, e Guillaume de Machaut (século XIV), autor da *Missa de Notre Dame* (sem data precisa), representante da *Ars Nova*, estilo de música medieval que surgiu na Baixa Idade Média, em contraposição à *Ars Antiqua*.

Renascimento

É o estilo da música composta entre 1450 e 1600. As composições ainda eram baseadas em modos, mas com maior liberdade. As texturas eram mais cheias e houve um desenvolvimento maior da harmonização. A música profana de cunho erudito também se desenvolveu. Houve. Nesse período foram criadas muitas das obras-primas da música sacra, executadas muitas vezes *a cappella* (sem acompanhamento musical).

Destaque especial para os Países Baixos, de onde se sobressaiu Josquin des Prez (nascido no século XV). Outros grandes compositores foram os italianos Palestrina, Gabrieli e Monteverdi (século XVI), e os ingleses Tallis, Byrd, Morley e Dowland (todos nascidos no século XVI).

Barroco

A música composta aproximadamente entre 1600 e 1750. Foram retomadas as tessituras mais leves e simplificadas. A melodia ganhou mais força em relação à harmonia, tendo o baixo-contínuo como base de quase toda composição, guiando-a do começo ao fim (essa base era executada por um instrumento de teclado, que poderia ser um cravo ou um órgão, ou pelas cordas graves). No final do século XVII o sistema de modos foi substituído pelo sistema tonal (tons maiores e menores). Desenvolvem-se as formas das cantatas, oratórios e surge a ópera. A música é exuberante, fazendo uso de muitos ornamentos e do contraste forte-piano (forte-suave).

Monteverdi foi o primeiro compositor de destaque, representando uma transição entre a Renascença e o Barroco. Foi o autor da ópera *Orfeu* (1607), que é considerada a primeira grande ópera. Destacam-se também nomes como o inglês Henry Purcell (século XVII), os

franceses Rameau e Couperin (que viveram entre os séculos XVII e XVIII), e os alemães Handel e Bach (ambos nascidos em 1685). Estes últimos não se conheceram. Handel foi compositor da corte inglesa e autor do famoso oratório *Messias* (1742), enquanto Bach (autor das cantatas analisadas nesta pesquisa) foi o autor de uma imensa obra de onde podemos destacar a *Paixão Segundo Mateus* (1727), considerada pelos críticos especializados como a mais importante obra da música vocal do Ocidente.

Classicismo

Compreende o período entre 1750 e 1810. Caracteriza-se pelas texturas mais claras e leves. A homofonia está constantemente presente, sustentada por acordes simples. A beleza e a graça das melodias deram às composições feitas para piano o nome de “estilo galante”, muito semelhante ao rococó francês. O estilo seguinte alcançou a beleza da linha da forma, podendo ser comparada à arquitetura neoclássica. A orquestra clássica torna-se maior que as antigas orquestras barrocas, e o cravo é substituído pelo piano.

O alemão Gluck reformou a ópera, compondo a sua *Orfeu e Eurídice* (estreada em 1762), usando o mesmo tema trabalhado por Monteverdi. Num tempo em que a música era composta para os intérpretes, ele compôs para o público. Mozart foi o nome seguinte, que transformou a ópera, dando calor e humanidade aos seus personagens. Suas três grandes óperas foram *As Bodas de Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) e *A Flauta Mágica* (1791). Seguiu-se Beethoven, que atravessou o Classicismo e o Romantismo. Foi o mestre das sinfonias, escrevendo a grande *Nona Sinfonia Coral* (1824).

Romantismo do século XIX

O agitado século XIX também marcou a música. Assim como as outras artes, a música foi caracterizada pela liberdade de forma e influência da personalidade do compositor. Também foi notável a influência do movimento nacionalista, sobretudo na Alemanha. O virtuosismo técnico era apurado, especialmente o dos pianistas. A orquestra cresceu de forma extraordinária.

Começamos a citar os compositores por Beethoven, que também foi romântico. Seguem-se os nomes de Weber, autor de *O Franco Atirador* (estreada em 1847), primeira ópera romântica; Schubert, Wagner, autor das óperas germânicas *Tristão e Isolda* (1865), *Parsifal* (1882) e *O Navio Fantasma* (1843), Verdi, autor das óperas *Aída* (1871) e *Nabuco* (1842), Tchaikovsky, famoso pela música de balés como *O Lago dos Cisnes* (1876), dentre outros.

Música do século XX e Música contemporânea

O século XX foi pródigo em novidades e novas tendências surgiram de experiências que chegaram mesmo a criar novos sons. Mas como afirma Roy Bennett (1986), todas as tendências podem ser classificadas como um grupo que reagia contra as fórmulas do Romantismo do século XIX.

Dentre as tendências surgidas no decorrer do século XX e alguns de seus representantes, temos:

- o Impressionismo (Debussy)
- o Nacionalismo do século XX (Aaron Copland)
- Influências jazzísticas (George Gerschwin)
- Polítionalidade (Stravinsky)
- Atonalidade (Debussy)
- Expressionismo (Schönberg)
- Pontilhismo (Anton Webern)
- Serialismo e Duodecafonismo (Schönberg)
- Neoclassicismo (Stravinsky)
- Microtonalidade (Olivier Messiaen)
- Música concreta (Pierre Schäffer)
- Música eletrônica e música aleatória (Karlheinz Stockhausen)
- Serialismo total (Messiaen)

1.2 A MÚSICA BARROCA

O barroco foi um dos períodos entre os quais está dividida a história da arte, e conseqüentemente, da música. Podemos dizer que esse período, na música, vai do início do século XVI até meados do século XVIII. Mais precisamente, até cerca de 1750, ano no qual Bach, representante do barroco tardio, morreu.

A palavra barroco pertence à língua portuguesa e era usada para nomear um tipo de pérola de compleição irregular. Nas artes o termo foi usado para designar um estilo com características próprias, que primeiro se afiguraram na literatura e arquitetura, depois na música. É um estilo que reflete as condições do homem pós-Renascimento: a serviço da Reforma e da Contra-Reforma, e ao mesmo tempo valorizando o individualismo, escritores e artistas trabalharam na concepção de obras inigualáveis.

Extraídas do livro *Uma Breve História da Música*, de Roy Bennett (1986, p 43), as principais características do estilo barroco na música são:

- a retomada das texturas mais leves e homofônicas, ou seja, uso de uma voz principal única (vocal ou instrumental), mas logo assistiu-se a volta das texturas polifônicas;
- uso do baixo-contínuo: executado por instrumentos que, tocando acordes mais abaixo da voz solista (durante toda a música, direcionando-a), dão ‘profundidade ao quadro’;
- valorização do individualismo através da música composta para solistas;
- maior trabalho melódico, procurando o significado das letras;
- surgimento da ópera, que em vez da grande complicação polifônica (o que fica sugerido pelas artes plásticas) traz a clareza do canto solo;
- principais tipos de música: coral, recitativo e ária, ópera, oratório, paixão, cantata, aberturas, tocatas, suíte de danças, sonatas e concertos;
- criação do *concerto*: composição para um grupo maior de instrumentos (a orquestra), tendo um deles como solista. Quando havia mais de um instrumento solista dava-se o nome de *concerto grosso*.
- a música é exuberante: ritmos enérgicos a impulsionam para frente, com linhas extensas, muitos ornamentos e contrastes de timbres instrumentais.

Como grandes expoentes da música Barroca, temos Vivaldi (que inspirou muitos trabalhos de Bach), Lully (que introduziu o balé na ópera), Purcell (que criou a ópera inglesa), Couperin (mestre francês do cravo), Rameau, Telemann, Händel e Bach. Este último é considerado o maior nome da música barroca e principal foco dessa pesquisa.

1.3 JOHANN SEBASTIAN BACH E AS CANTATAS

1.3.1 Compendo para a posteridade: a vida de Johann Sebastian Bach²

Nascido em 1685 e falecido em 1750, o alemão Johann Sebastian Bach é considerado por muitos críticos musicais como o maior dos compositores da música erudita de todos os

² As informações sobre a biografia de Bach são baseadas em RUEB, Franz. *48 variações sobre Bach*. Trad. João Azenha. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

tempos. Sua obra representa um marco na música ocidental e é frequentemente executada em salas de concerto de todo o mundo.



Figura 2 - Reprodução do quadro de Johann Sebastian Bach pintado por Elias Gottlob Haussmann (1695-1774) em 1746.

Bach nasceu em 21 de março de 1685, na cidade de Eisenach, no sul da atual Alemanha. Naquela época a Alemanha não passava de uma colcha de retalhos de pequenos reinos, principados e ducados, representando diversos Estados independentes. Foi o oitavo e último filho de Johann Ambrosius Bach e Elisabeth Lämmerhirt-Bach. Criado em uma família de músicos, de orientação religiosa, desde muito cedo foi iniciado na música através do pai, que lhe ensinou violino e viola. Além disso, cantava no coro da paróquia, no coro da escola e no coro de rua. Este último era um coro de meninos que cantava de porta em porta, pedindo colaborações aos ouvintes. Na escola Bach se destacava como bom aluno de latim e

música, mesmo tendo um número elevado de faltas, por estar sempre participando das atividades dos corais.

Contando ainda dez anos de idade, Bach pediu ao pai para tomar aulas de órgão com o tio, o que não foi atendido. Seu pai era um homem simples e severo, não lhe agradando a possibilidade de seu irmão, músico ambicioso, influenciar as maneiras do menino Sebastian.

Bach viveu em uma época em que a expectativa de vida não era alta e a mortalidade infantil era um fato comum. Foi assim que assistiu a muitas mortes em família, inclusive de alguns de seus irmãos. Após a morte da mãe de Bach em 1694, Ambrosius Bach resolveu contrair novas núpcias, mas este veio a falecer três meses após o casamento. Dessa forma, em 1695, com apenas dez anos de idade, Bach era órfão de pai e mãe. As mortes em família marcaram profundamente aquela criança que viria ainda experimentar outras tantas em sua vida adulta. Tais experiências se refletem em sua obra, que muitas vezes tem a morte como tema principal. Morte e vida sempre presentes num cotidiano desenhado em forma musical de forma ímpar.

Depois de se tornar órfão, Bach foi viver em Ohrdruf, na casa de seu irmão Johann Christoph, organista. Lá ele teve contato com os instrumentos de teclado, podendo estudar órgão e cravo. Em Ohrdruf, Bach cantava no coro de crianças que recebia doações onde se apresentavam, podendo assim pagar suas despesas na casa do irmão. No Liceu de Ohrdruf, pôde continuar seus estudos de teoria musical, ao lado das outras disciplinas. Dedicava-se com tanto empenho à música que chegou a preocupar seu irmão Christoph. Bach chegou ao ponto de copiar partituras às escondidas durante a noite, para não ser recriminado.

Chegando o ano de 1700, o jovem Bach percebeu a necessidade de tomar um novo rumo, uma vez que seu irmão já tinha uma prole considerável. Christoph Bach teve a idéia de encaminhar Sebastian para uma escola de Lüneburg, que recebia alunos brilhantes, mas sem recursos financeiros. Usando seu prestígio de músico, Christoph conseguiu uma vaga para seu irmão mais novo.

A viagem de aproximadamente quatrocentos quilômetros até Lüneburg foi realizada por Bach e um companheiro a pé. A escola que os tinha acolhido representava um sonho. E perseguindo um sonho, os dois estudantes não mediram esforços para chegarem àquela região. Em Lüneburg o coro se apresentava cantando obras de grandes mestres como Monteverdi, Grandi e Schütz. Foi uma oportunidade de Bach entrar em contato com a música erudita italiana e alemã. Com a música francesa, Bach entrou em contato na corte do duque Von Celle, a alguns quilômetros de Lüneburg. Nessa corte Bach trabalhava esporadicamente

como instrumentista, e lá deve ter aprendido a língua francesa. O músico permaneceu por dois anos em Lüneburg.

Fazer peregrinações a cidades vizinhas e até mesmo a cidades mais distantes foi uma constante na vida de Bach. Essas viagens eram motivadas pela busca de emprego e de aprendizagem, principalmente. Foi assim que foi a Hamburgo para assistir a Reiken tocando órgão. No norte da Alemanha conheceu as formas mais livres de composição, influência da presença de músicos franceses. Sempre foi admirador dos grandes compositores e instrumentistas e não media esforços para conhecê-los. Apesar disso, ele não teve a oportunidade de se encontrar com Handel quando este ainda vivia na Alemanha.

Numa dessas viagens, Bach conheceu o compositor e organista Dietrich Buxtehude, que queria um substituto para o seu cargo de *Kantor* (chefe do coro) e organista em Lübeck. O cargo lhe seria oferecido se ele se casasse com a filha de Buxtehude. Mas assim como Handel havia rejeitado o casamento e o cargo, Bach também o fez.

Em Arnstadt conheceu sua prima Maria Bárbara Bach, com quem pensou em se casar. Em Mühlhausen, onde conseguiu um bom emprego como organista, Bach resolveu se casar com a prima, e as núpcias ocorreram em 17 de outubro de 1707 em Dornheim. Compôs então, para as festas nupciais, o *Quodlibet* BWV524. O casamento pôde acontecer porque Bach recebera parte da herança de um tio materno, compondo para o serviço fúnebre deste a cantata *Actus Tragicus* BWV106.

Após um ano, o Conselho de Mühlhausen liberou Bach para se mudar com a condição de que este inspecionasse o órgão da igreja temporariamente. O compositor quis deixar a cidade por causa das disputas religiosas que dificultavam seu trabalho.

Em 1708 Bach foi morar em Weimar. Lá se empregou como lacaios do duque da Saxônia-Weimar. A denominação lacaios não indica uma função específica, e muito provavelmente Bach deve ter trabalhado como integrante da orquestra da corte do duque, segundo informa Franz Rueb em sua obra *48 variações sobre Bach* (2001, p. 101).

Em Weimar, Bach teria a oportunidade de trabalhar composições sacras e profanas. Seu patrão era o duque Wilhelm Ernst, que lhe apoiava por ser também um amante da música sacra. Por isso Bach gozou de uma certa liberdade para compor música sacra mas também para se dedicar a outros estilos. Lá também esteve em meio às disputas entre o duque e seus sobrinhos, também nobres, e entre duas facções da Igreja Luterana: os pietistas e os luteranos ortodoxos.

Franz Rueb (2001, p 104) cita o fato de que a casa de Bach era extremamente movimentada, não somente pelos filhos que Maria Bárbara lhe dera, mas pelo número de

alunos que tinha e que freqüentavam sua mesa. Devido ao seu trabalho como professor, Bach escreveu uma série de obras didáticas.

Bach fazia uso de obras de grandes compositores como Corelli, Albinoni e Vivaldi, revisando-as e compondo outras peças a partir delas. É necessário esclarecer que o sentido de autoria na época de Bach era diferente do atual sentido. Era muito comum um compositor fazer uso de obras alheias, escrever variações sobre elas e assinar o trabalho como seu. Aliás, era comum que as obras de um compositor fossem reescritas por ele próprio.

É necessário abrir aqui um parêntese para chamar a atenção para o fato de que o conceito de autoria daquela época era algo mais amplo, não estando preso ao conceito de originalidade. Hoje, o conceito de tradução mais convencional é ligado ao conceito de fidelidade ao original (o texto fonte como original e o texto traduzido como versão do original). Mas, ao se observar o sistema da época de Bach, vê-se que se a autoria não era algo tão importante, o fato do texto (literário ou musical) ser ou não um original também não tinha tanta importância.

Bach chegou a compor cerca de quinze cantatas no período em que viveu em Weimar. Essas cantatas tinham um estilo influenciado pela ópera italiana, e por isso eram criticadas pelos ortodoxos luteranos bem como pelos pietistas, que as consideravam muito carnais.

Apesar da liberdade que gozava em Weimar, Bach sofreu uma decepção ao ver o cargo de mestre de capela ser oferecido pelo duque a um músico inexpressivo. Mestre de capela era um dos maiores, senão o maior posto para um músico. Significava ser o compositor oficial, responsável pelo serviço musical religioso, além de chefe do coro e orquestra. Na volta de uma viagem a Dresden, onde tocou órgão com grande sucesso, Bach apresentou a composição de uma cantata para as comemorações do aniversário da Reforma. Sua cantata não foi aceita e ele teve que tocar uma cantata de outro músico. Essa e outras humilhações fizeram com que Bach pedisse demissão. Como esta não foi aceita, Bach foi preso por quase um mês, recebendo depois uma demissão desonrosa que o levou a viajar para Köthen.

Em 1716 Bach já havia conhecido o príncipe de Köthen, que o convidara a se candidatar ao posto de mestre de capela de seu principado, mas o duque de Weimar não quisera liberar o músico. O príncipe Leopoldo von Anhalt-Köthen era também um musicista, podendo tocar vários instrumentos. Em Köthen, Bach era o mestre de capela da corte. Para homenagear o príncipe, ofereceu a este os seis *Concertos de Brandenburgo* (1722).

O príncipe de Köthen tinha por Bach uma grande admiração e este o acompanhava fazendo diversas viagens, muitas delas para Karlsbad, espécie de balneário muito bem freqüentado. Em 1720, voltando de uma dessas viagens, o mestre de capela teve a notícia de

que sua mulher Maria Barbara estava morta. Um ano e poucos meses após a morte de Maria Bárbara, Bach contraiu novas núpcias com a soprano Anna Magdalena, cantora da corte. Com a segunda esposa, a prole de Bach continuou a aumentar, para sua alegria. Nesse mesmo ano de 1721 o príncipe de Köthen também se casou. A princesa foi chamada por Bach de “Amusa”, por ser contrária à música na corte. Mesmo esta tendo morrido prematuramente, Bach já havia traçado novos planos e resolvido mudar de cidade e emprego. Ainda tocou algumas vezes no principado onde fora feliz, sendo que em 1728 o contrato seria para tocar nas exéquias do príncipe, falecido aos 35 anos de idade.

A cidade escolhida por Bach para viver depois de ter servido em Köthen foi Hamburgo, mas não conseguiu o cargo de organista lá. A segunda cidade foi Leipzig. Esta ficava no principado da Saxônia e era uma das mais prósperas, tendo uma burguesia forte e influente. Em 1725 Leipzig passou a ser independente, após pagar uma soma ao principado. Em 1722 vagou o cargo de *Kantor* da Igreja de São Tomás de Leipzig. Ser um *Kantor* significava ser professor da escola e diretor musical. O cargo de mestre de capela era muito mais significativo, mas em Leipzig os ganhos de Bach seriam maiores, assim como as facilidades para educar seus filhos. Após um longo e excuso processo de escolha, o Conselho da cidade escolheu como *Kantor* o músico Telemann, que recusou o posto. Bach era para o Conselho um desconhecido e só assumiu o cargo depois que os cinco primeiros colocados não puderam ou não quiseram assumi-lo.

Em 1723 Bach assumiu o cargo após um concerto de prova e a carta de liberação do principado de Köthen. O Conselho de Leipzig o empossou no cargo de *Kantor* da Escola de São Tomás. O contrato que tivera que assinar impunha uma série de restrições, inclusive a de aceitar um posto de professor na universidade sem consentimento prévio e regulamentando suas composições. Estas não poderiam parecer operísticas nem desviar a atenção dos fiéis. Em maio do ano de sua admissão, Bach apresentou sua primeira cantata na igreja.

As missas do culto luterano duravam entre três e quatro horas, e as cantatas cerca de 20 minutos. Mas a recepção não era boa. Os teólogos criticavam o estilo das cantatas por parecerem profanas aos seus olhos, e a assembléia pouco dava importância à música, que muitas vezes representava um descanso depois de horas de pregação. Como diz Franz Rieb (2001, p. 175), parece que “Bach criou essas obras no século XVIII para serem executadas e apreciadas no século XX e em tempos vindouros”.

Bach teve que aceitar muitas das restrições de trabalho que lhe eram impostas, mas não deixou de trabalhar arduamente. Em Leipzig compôs cantatas, oratórios, paixões, concertos para cravo, missas etc. Ainda que trabalhasse arduamente para a igreja, não deixou

de ser o compositor universalista que escreveu o *Cravo Bem Temperado* (1742), as *Variações Goldberg* (1742) e a *Arte da Fuga* (1749).

Um dos filhos de Bach tornou-se músico da corte de Frederico II da Prússia, acompanhando-o de perto musicalmente. Na ocasião do nascimento de seu filho, convidou os avós, Johann Sebastian e Anna Madalena, para irem a Potsdam, sede do Reino da Prússia. Bach conheceu o rei, que ficou impressionado com o seu conhecimento musical.

Em Leipzig Bach escreveu uma série de variações sobre um tema musical que pedira ao rei Frederico II. Claro que não havia quase nada do tema real, mas a obra foi ofertada ao rei como se fosse o desdobramento de um tema seu, ficando conhecida como *A Oferenda Musical* (1747).

Nos últimos anos de sua vida, Bach foi acometido por uma cegueira e submeteu-se a duas cirurgias. O tratamento piorou o seu estado de saúde e apressou sua morte, mas tais fatos não foram totalmente comprovados. O fato é que em 1749 o Conselho de Leipzig já tinha escolhido um sucessor para o cargo de *Kantor* sem ao menos consultar Bach, já que era costume ouvir o titular do cargo que podia indicar um nome. Diz também a lenda que, às vésperas de sua morte, ele teria voltado a enxergar. No dia 28 de julho de 1750, Bach morre vítima de um ataque de apoplexia que o deixou dez dias no leito inconsciente, com febre alta. Toda a Escola de São Tomás acompanhou seu corpo ao cemitério, mas o Conselho não lhe rendeu as devidas homenagens.

Bach deixou uma obra musical grandiosa, que foi esquecida e muitas das peças perdidas, graças a um de seus filhos. Sua viúva teve que sustentar os filhos, que ainda eram pequenos, com dificuldade. Alguns dos filhos do mestre de capela de Köthen e *Kantor* de Leipzig se tornaram compositores, mas não seguiram o estilo do pai, já considerado fora de moda quando este ainda vivia.

Na cronologia seguinte, extraída do encarte do *compact disc Bach – Cantates BWV 140, 147*, da Erato Disques S.A. (Paris, 1997), destacam-se os principais fatos da vida de Bach e suas obras principais, além das cantatas estudadas neste trabalho:

1685 – Nasce em Eisenach, no dia 21 de março.

1700 – Entra na Escola de São Miguel de Lüneburg.

1702 – Organista em Sangerhausen.

1703 – Organista em Arnstadt.

- 1707 – Organista em Mülhausen. Escreve as primeiras cantatas sacras. Casa-se com Maria Bárbara. **Neste ano compôs, provavelmente, a Cantata BWV 106** (não há fontes concretas para se afirmar a data).
- 1708 – Músico da capela do duque de Weimar.
- 1713 – *Orgelbüchlein*.
- 1717 – Mestre de capela do príncipe de Anhalt-Köthen.
- 1720 – Morte de sua esposa, Maria Bárbara. *Sonatas e Partitas*, para violino, as *Suítes* para violoncelo e o *Klavier Büchlein*.
- 1721 – Casa-se com Anna Magdalena Wilke.
- 1722 – *Concertos de Brandemburgo*, *Suítes Inglesas e Francesas*, *O Cravo Bem Temperado* (1º Livro).
- 1723 – Torna-se *Kantor* de Leipzig. Compõe a primeira versão do *Magnificat*. **Escreve a Cantata BWV 40.**
- 1724 – *Paixão Segundo São João*.
- 1725 – *Pequeno Livro de Anna Magdalena Bach* e o *Oratório da Páscoa*.
- 1727 – *Paixão Segundo São Mateus*.
- 1729 – Torna-se diretor do Collegium Musicum de Leipzig.
- 1730 – Segunda versão do *Magnificat*.
- 1731 – *Paixão Segundo São Marcos* e o *Klavier Übung* (Livro I).
- 1733 – Estréia da *Missa em si menor*.
- 1734 – *Oratório de Natal*.
- 1735 – *Klavier Übung* (Livro II) e *Oratório da Ascensão*.
- 1738 – *Cravo Bem Temperado* (2º Livro).
- 1742 – Fim do 2º Livro do *Cravo Bem Temperado* e as *Variações Goldberg*.
- 1747 – *Oferenda Musical*.
- 1748 – Fim da composição da *Missa em si menor*.
- 1749 – *A Arte da Fuga*.
- 1750 – Operação de catarata. Morre em Leipzig em 28 de julho.

1.3.2 As composições de Bach

As composições de Bach representam um dos maiores exemplos da arte barroca no campo da música. Ele conseguiu fazer a junção da música antiga e da nova música que despontava no século XVIII. Desenvolveu à exaustão os gêneros musicais trabalhados no

período barroco, e seu trabalho possibilitou avanços na composição musical ocidental, refletindo-se em muitos dos estilos modernos vindouros.

Em vida, Bach só foi reconhecido como organista. Como compositor era considerado fora de moda. Somente a partir do ano de 1829, após a execução de parte da *Paixão Segundo Mateus* (dirigida por Félix Mendelssohn), o mundo musical descobriu e reconheceu a obra do compositor. A divulgação e o interesse pela obra de Bach também foram favorecidos pelo momento histórico: a Alemanha tinha a música como válvula de escape para tantos problemas que atravessava, e Bach podia vir a ser um elo entre os vários Estados que formavam o que hoje chamamos Alemanha. Num período em que o nacionalismo era a ordem do dia, símbolos nacionais eram imprescindíveis.³

A obra de Bach, mesmo que considerada universal e até atemporal, não deixa de refletir o período em que viveu. Bach nasceu no mesmo ano que Händel e Domenico Scarlatti, outros dois mestres da música barroca. Também foi contemporâneo de Buxtehude, Vivaldi e Albinoni. O final do século XVII e início do século XVIII representam o auge do absolutismo monárquico (ao mesmo tempo em que a Europa assistia ao início do Iluminismo) e ainda refletia as querelas religiosas entre protestantes e católicos advindas da Reforma e Contra-Reforma.

Bach foi um homem de seu tempo, vivendo conforme os padrões da época. Como compositor tinha que sujeitar-se ora à corte ora à igreja. No seu caso, às cortes de principados alemães e à Igreja Luterana, à qual pertencia. Suas composições então variavam entre a música de igreja, composta para o serviço religioso, e a música viva ou música profana, composta para a nobreza ou para a burguesia. Algumas de suas composições também eram obras didáticas para ajudar os alunos a desenvolverem sua técnica como executantes da música.

Dos gêneros mais em voga no período barroco, Bach só não compôs óperas. Não sabemos se tal fato se deu pela falta de casas de ópera nas cidades nas quais trabalhou, ou se não era afeito a esse gênero musical.

Dentre suas composições temos:

- a) Peças para órgão e cravo (prelúdios, fugas, fantasias, invenções etc).
- b) Concertos para diversos instrumentos.

³ Esse assunto será novamente discutido no próximo item (1.3.3 As Cantatas de Bach).

- c) Suítes orquestrais (Conjunto de danças para orquestra).
- d) Suítes para violoncelo.
- e) Sonatas e partitas para violino.
- f) Concertos (peças orquestrais com instrumentos solistas).
- g) Paixões e Oratórios (retratando a vida de Cristo ou outras passagens bíblicas).
- h) Missas.
- i) Motetos (obras vocais polifônicas, ou vocais com acompanhamento mínimo de instrumentos).
- j) Cantatas (sacras ou profanas).

Este último gênero musical é o que mais nos importa no trabalho em questão. As cantatas são peças vocais com acompanhamento instrumental. O termo cantata vem do latim *cantare* (cantar) e em alemão utiliza-se a derivação *Kantate*. A palavra começou a ser utilizada na Itália, no início do século XVII, e atingiu seu apogeu com Johann Sebastian Bach, mesmo sendo suas últimas composições consideradas fora de moda. As cantatas ainda resistiram até o século XIX.

1.3.3 As Cantatas de Bach

Existem 224 cantatas no catálogo BWV (*Bach Werke Verzeichnis* = índice das obras de Bach, organizado por Wolfgang Schmieder e publicado na Alemanha em 1950). Destas, algumas são questionáveis quanto ao fato de ter sido Bach realmente o seu compositor. O compositor se referia a este estilo utilizando a denominação *concerto da chiesa*, *dialogus* ou *motetto*. Só utilizava o termo *cantata* para algumas cantatas escritas totalmente para uma voz solista. Acredita-se que Bach tenha escrito por volta de trezentas cantatas, mas nos restaram pouco mais de duzentas. Ele compôs cantatas sacras e profanas, mas a grande maioria é composta pelas de natureza sacra, porque era sua função na Igreja de São Tomás de Leipzig escrever cantatas dessa natureza.

No gráfico seguinte tem-se a música erudita como o conjunto maior, dentro do qual estão todos os estilos desenvolvidos na história da música ocidental (renascentista, barroco, clássico etc). O conjunto imediato ao da música erudita é o da música barroca, um dos estilos compreendidos pelo primeiro conjunto. Dentro do estilo barroco temos os gêneros

desenvolvidos por Bach: motetos, missas, oratórios, sonatas, cantatas etc. No menor subconjunto temos o gênero das cantatas.

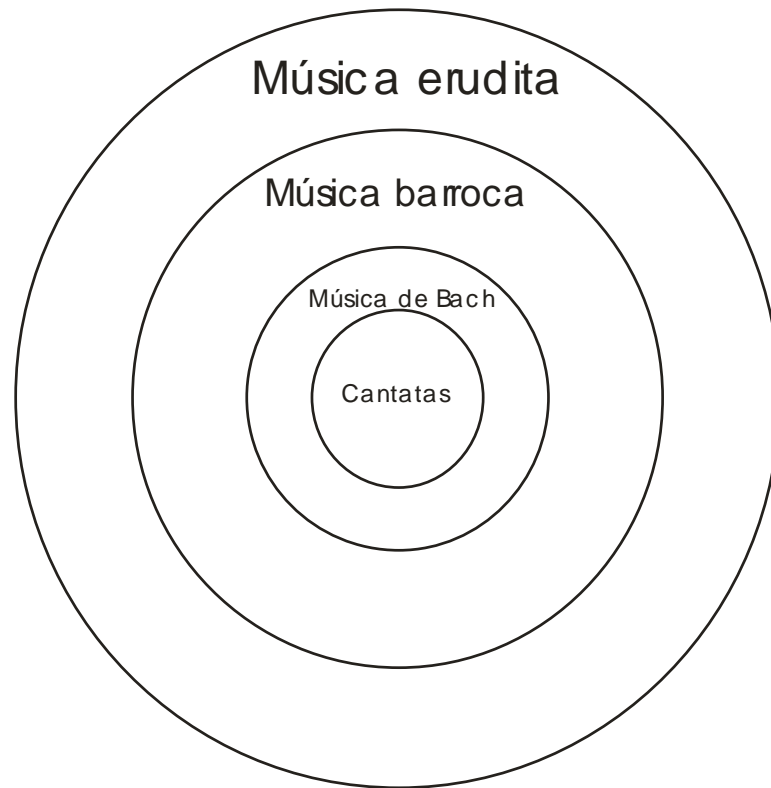


Figura 3 – As cantatas de Bach no contexto musical

A forma das cantatas no período de Bach era um conjunto de distintos movimentos musicais (diferentes em seu ritmo, tonalidade e caráter). A estrutura comum era a seguinte:

- Sinfonia (embora fosse raro, ela às vezes abria a cantata).
- Coro introdutório.
- Árias e/ou duetos, intercalados por recitativos.
- Coral final.

A sinfonia é uma peça de “abertura”, em forma orquestral. Normalmente é dispensada, mas Bach faz uso delas em algumas cantatas. Nas sinfonias Bach fazia uso de orquestras cujo tamanho e variedade de instrumentos dependia do que lhe fosse disponibilizado. A sonatina da Cantata BWV 106, por exemplo, foi composta para duas flautas, duas violas da gamba e baixo contínuo. É uma formação modesta, pois em muitas cantatas ele faz uso de trompas, trompetes, oboés, fagotes, violinos e tímpano, como é o caso das cantatas que formam o *Oratório de Natal*.

Exemplo de sinfonia (início da sonatina introdutória da Cantata BWV 106):

Sonatina
Molto Adagio. ♩ = 50

Pianoforte

*Ouça⁴ a sonatina clicando no ícone abaixo



O coro é a peça de abertura. É uma composição para coro misto (a quatro ou mais vozes, sendo básica a divisão entre baixos, tenores, contraltos e sopranos). Geralmente é de uma rica polifonia, onde cada *naípe* (conjunto de instrumentos semelhantes ou de vozes de mesmo timbre, como por exemplo ‘*naípe* dos baixos’) tem uma linha melódica que se funde com as demais para se ter um efeito final. O coro inicial traz o tema da cantata; anuncia sobre o que a cantata reflete. Às vezes esse coro inicial é precedido de uma peça instrumental.

A seguir, veja um exemplo de coro (Trecho do coro de abertura da Cantata BWV 106), onde se observa a divisão em quatro das vozes do coro, apesar da pausa do soprano:

E Andante. $\text{♩} = 72$

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Es ist der al - te Bund: Mensh, du musst ster

E

mf

Bund: Mensh, du musst ster - ben, du musst ster - ben, du musst, du

ben, du musst, du musst ster - ben, du musst ster - ben, Mensh, du musst

Es ist der al - te Bund: Mensh, du musst ster

*Ouça o coro clicando no ícone abaixo



As árias são as partes para os solistas nas óperas, oratórios, paixões e cantatas. O termo *ária* pode ser originado do italiano *aria* (atmosfera). A forma comum das árias de Bach era ter a repetição da primeira parte da *ária* (repetição *da capo*, ou seja, do início) depois de já se ter passado por um segundo trecho. Então a estrutura seria: A-B-A. Devemos, entretanto, notar que algumas vezes as árias davam lugar a duetos, trios, ou aquelas podiam aparecer tendo pequenas intervenções corais em alguns trechos.

Exemplo de *ária* (trecho da *ária* para baixo, da Cantata BWV 40):

The image displays a musical score for a bass aria from Cantata BWV 40. The score is written in G minor and 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system includes a bass line (Baß), a piano accompaniment (Va.), and a vocal line (Viol. II). The lyrics are "Höl - li - sche Schlan - ge,". The second system continues the piano accompaniment and vocal line with the lyrics "wird dir nicht ban - ge?". The score includes various musical notations such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings like *p* and *f*.

*Ouça a *ária* clicando no ícone abaixo



O recitativo deriva do latim *recitare* (recitar) e faz a ligação entre as árias, permitindo que a história seja desenvolvida. Pode ser um recitativo *a secco*, acompanhado apenas pela

parte denominada baixo contínuo (que pode ser executada pelo órgão, violoncelo ou cravo) ou *acompanato*, quando acompanhado por um conjunto de instrumentos.

Exemplo de recitativo (trecho de recitativo para tenor, da Cantata BWV 40):

2. Recitativo



Tenor

Das Wort ward Fleisch und woh net in der Welt, das Licht der Welt be_

Bc.

Cont.

strahlt den Kreis der Er -den, der gro_ ße Got_ tes_ sohn Ver läßt des Himmels Thron, und

sei ner Ma je stät ge fällt, ein klei nes Mens chen kind zu wer den.

*Ouça o recitativo, clicando no ícone abaixo:



O movimento que encerra a cantata é o coral. É uma peça para o coro, bem mais simples que o coro que abre a cantata. O coral faz a síntese do tema da peça. Mesmo composto de quatro vozes, estas seguem um ritmo quase idêntico. Algumas vezes os corais

funcionam como intervenções dentro de uma composição instrumental. Tem-se a peça instrumental e o coral aparece em determinados momentos da mesma.

Exemplo de coral (coral final da Cantata BWV 40):

8. Choral

Sopran
Je - su, nimm dich dei - ner Glie - der fer - ner in Ge - na - den an;

Alt
Je - su, nimm dich dei - ner Glie - der fer - ner in Ge - na - den an;

Tenor
Je - su, nimm dich dei - ner Glie - der fer - ner in Ge - na - den an;

Baß
Je - su, nimm dich dei - ner Glie - der fer - ner in Ge - na - den an;

Corno I, II
Ob. I, II

Vi. I, II
Va.
Bc.

*Ouça o coral clicando no ícone abaixo:



O texto e a música das cantatas de Bach estavam sempre de acordo com a ocasião litúrgica, no caso das cantatas sacras. Há, por exemplo, as cantatas do Advento, para o período que antecedia ao Natal, e as alegres cantatas para o Domingo de Páscoa. Por outro lado, as cantatas profanas comemoravam aniversários de príncipes e as festividades de ano novo. Apesar de haver uma estrutura comum das cantatas, esta estrutura podia variar, e musicalmente cada uma delas tem um caráter distinto. Ao mesmo tempo em que se percebe a autoria de Bach, este nos surpreende em cada uma das peças. O que faz um estudioso

reconhecer uma cantata composta por Bach, além de sua genialidade, é o uso de determinadas figuras musicais recorrentes.

Em Leipzig, Bach compunha uma cantata por semana e conduzia sua apresentação no domingo, após ou durante o culto. Isso aconteceu pelo menos nos seus primeiros anos como *Kantor* nesta cidade. Mesmo entre discussões teológicas e disputas políticas, ele não deixava de compor suas cantatas e apresentá-las. De posse de um libreto adequado, passava a buscar as possibilidades de expressar o mesmo sentimento em música. Às vezes recorria à paródia, ou seja, usava uma música já composta e adaptava a ela um novo texto, fazendo modificações na pauta musical, quando necessárias.

A qualidade da sua expressão musical é o que confere a atualidade de suas cantatas. No século XIX, de grandes inovações na música, a cantata BWV106, *Actus Tragicus*, chamou a atenção de muitas platéias e muitíssimos compositores sedentos por compreender a arte da concepção musical. Como é afirmado na biografia escrita por Franz Rueb (2001), as obras vocais de Bach, mesmo sendo escritas para acompanhar um culto religioso, são hoje autônomas. A independência criativa delas ‘permite e exige’ a liberdade de execução, não importando se estas são executadas durante uma cerimônia religiosa ou numa sala de concerto.

Após a morte de Bach, suas cantatas foram esquecidas. Isso porque já eram consideradas fora de moda nos últimos anos de sua vida, e seus sucessores não tiveram o cuidado devido de preservá-las. As cantatas, assim como o restante de sua obra, foram redescobertas após a execução da *Paixão Segundo São Mateus*, dirigida pelo músico Felix Mendelssohn Bartholdy, em 1829. A redescoberta, ou descoberta (uma vez que Bach não foi reconhecido como compositor em seu tempo), levou a uma onda de ‘garimpo’ das obras de Bach. Muitas cantatas foram descobertas em porões, coleções particulares etc. Lamenta-se, entretanto, que mais de uma centena delas se tenha perdido para sempre.

Os autores dos textos das cantatas de Bach não foram escritores conhecidos ou grandes poetas. Isso facilitava o trabalho de Bach, que podia intervir reordenando as passagens, invertendo frases, ou seja, fazendo o que fosse necessário para lhe garantir a liberdade no momento de criação musical. Muitos dos textos ficaram com a autoria anônima, outros foram escritos por teólogos luteranos e funcionários públicos. Algumas passagens eram retiradas diretamente da Bíblia traduzida por Lutero. Cada escritor (autores dos textos a serem musicados) preparava um anuário, o que equivalia a um conjunto de 59 cantatas. A tarefa do *Kantor* era criar uma música que acompanhasse o texto e ‘falasse’ com ele. Bach realizou a tarefa de musicar diferentes estilos de textos, de autores diferentes, servindo à ordem existente

(da Igreja Luterana), ao mesmo tempo em que interpretava esses textos musicalmente, de uma forma extremamente livre.

Os textos foram criticados desde o ressurgimento das cantatas de Bach no século XIX. Eram tidos ora como vulgares, ora como empolados demais. O estilo barroco desses textos, escritos em um alemão por vezes incompreensível para o público moderno, alimenta essas críticas. Mas esses problemas somente preocuparam os músicos do século XIX, uma vez que a ortodoxia e exagero de ornamentos dos textos não são mais tão importantes. Hoje, o texto e a música são vistos como uma unidade.

A que se deve o sucesso de Bach pós-morte? Por que alguém considerado como um homem severo e religioso, que não chegou sequer a sair da Alemanha e considerado fora de moda em sua época é hoje executado em todas as salas de concerto do mundo? Podem se fazer muitas conjecturas a esse respeito, mas a perfeição estética de sua música estará sempre no fundo de qualquer resposta possível. Tal estética é atemporal, porque sua música foi calcada nos moldes antigos mas lançou as bases para a música moderna.

1.4 AS CANTATAS BWV 40 E BWV 106

Dentre as centenas de cantatas de Bach, selecionamos como corpus dessa pesquisa as Cantatas BWV 40 e BWV 106, por estarem disponíveis suas traduções rítmicas nas línguas inglesa e portuguesa. As informações seguintes sobre as cantatas foram extraídas de excertos do livro de Alfred Dürr: *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach* (1971, vol 1), traduzidos por Eugênio de Lima Gall em 2006.

1.4.1 Cantata BWV 40: celebrando a vida

A Cantata BWV 40 – “Assim surgiu o Filho de Deus”(Tradução nossa)⁵ foi uma das cantatas compostas por Bach no seu primeiro ano em Leipzig: 1723. Esta composição foi escrita para festejar o segundo dia das comemorações do Natal, segundo o calendário Luterano.

Na verdade, o texto da cantata recorre muitas vezes a citações bíblicas e não trata exatamente do tema natalino. Comemora a vinda de Cristo como o vencedor do mal, como aniquilador da serpente. Algumas passagens do texto (citações do evangelho segundo Mateus,

⁵ “Darzu ist erschienen der Sohn Gottes”

cap. 23, v. 37) apontam para a possibilidade de ela ter sido composta para o dia de Santo Estevão. A Cantata apresenta a seguinte estrutura:

- A obra tem início com um coro jubiloso. A orquestração conta com duas trompas e dois oboés, que dão o caráter festivo para a passagem. As vozes iniciam o coro através de uma fuga.
- É seguida por um recitativo *a secco* que fala sobre o milagre do nascimento de Cristo. O recitativo é seguido por um coral.
- Na ária do baixo temos o brilho dos oboés, dando o ar de vitória à batalha contra a serpente.
- Após a ária do baixo, aparece um recitativo acompanhado das cordas, dizendo que do céu veio o Salvador que destruiu o mal.
- Um coral sucede o recitativo. Nesta cantata, Bach faz uso de três estrofes de corais natalinos de compositores anteriores a ele.
- A ária do tenor, muito alegre, brinca com a palavra *freut* (alegrai-vos), num colorido típico de Bach.
- Mais um coral, a quatro vozes, conclui a obra.

Para escutar a Cantata completa veja o anexo em áudio (compact disc)

1.4.2 Cantata BWV 106: celebrando a morte

Composta provavelmente em 1707, a Cantata BWV 106 - “A hora de Deus é a melhor das horas”(Tradução nossa)⁶ foi uma das primeiras cantatas de Bach, e também é conhecida pelo título de *Actus Tragicus*.

Bach tinha somente 22 anos quando compôs o *Actus Tragicus*, possivelmente para as cerimônias fúnebres de seu tio Tobias Lämmerhirt. Este trabalho é uma obra-prima do gênero, rara, mesmo entre os grandes compositores. O texto é formado por passagens bíblicas e por trechos de corais luteranos. Trata do tema da morte segundo o Velho e o Novo Testamento: o primeiro traz a sentença da morte (Homem, morrerás!) e o segundo traz Cristo vencendo a morte e tornando o homem tranqüilo diante dela.

⁶ Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit

- A cantata tem início com a sonatina. Esta é a seção instrumental que abre a cantata e tem uma formação única na obra de Bach: duas flautas-doce, duas violas *da gamba* e contínuo.
- O coro inicial é um moteto a três partes:
 - Um coro homofônico, acompanhado por instrumentos;
 - Um fugato: fuga coral com instrumentação independente;
 - Um coro homofônico com instrumentos *colla parte* (em uníssono);
- O coro é seguido pelos solos de tenor e baixo. Depois há um coro (à moda dos antigos motetos) interrompido por um solo de soprano.
- Aparece o solo de contralto, que em seguida é vinculado a um solo de baixo. Este representa a voz de Cristo e o contralto, depois sob forma coral, representa a voz da alma.
- A cantata é concluída por um coral, cujos versos são separados por interlúdios instrumentais. Os primeiros têm harmonizações simples, mas o último é ampliado numa fuga, no andamento *allegro*.

Para escutar a Cantata veja o anexo em áudio (compact disc)

Como pode ser concluído sobre a parte até então exposta, a cantata é uma forma musical complexa que contem em si o reflexo do mundo musical dos séculos XVII e XVIII, e nos casos das cantatas de Bach, estas contêm ainda o estilo próprio deste compositor. Este trabalho visa, entre outros objetivos, mostrar como as cantatas foram traduzidas em virtude do ambiente cultural do público-alvo. No capítulo seguinte o leitor é ambientado nos sistemas musicais brasileiro e anglo-americano, para então acompanhar o desenvolvimento das explicações das principais estratégias seguidas pelos tradutores. Por sistema aqui, entendemos o conjunto de fatores culturais que formam o ambiente musical de um país.

2 TRADUZINDO UMA CANTATA: O POLISSISTEMA NORMATIVO

O trabalho do tradutor está envolvido por uma série de fatores, que muitas vezes não são percebidos pelo público em geral. Estes fatores, mesmo invisíveis para o público consumidor (em geral), determinam em grande parte as escolhas tradutórias. São as normas que regem o trabalho do tradutor. Neste capítulo são demonstrados os principais elementos formadores desse sistema normativo maior e complexo, no qual se insere o trabalho do tradutor musical.

2.1 OS SISTEMAS RECEPTORES: NORMAS CULTURAIS

Hoje é reconhecido o fato de que, entre se traduzir ou não uma obra musical, estão várias questões de natureza sócio-cultural. O contexto pode explicar a existência ou não da tradução de determinada obra, assim como as traduções musicais (tradução de textos utilizados em composições musicais). Os vários sistemas nos quais está inserida a questão das traduções musicais formam o contexto que determina a realização das traduções. O contexto explica o porquê da realização das traduções e como elas foram feitas.

O termo polissistema foi usado por Even-Zohar (1978) nos seus estudos sobre literatura. A terminologia deriva do conceito de sistema, desenvolvido pelos formalistas russos. Estes afirmavam que a cultura era um conjunto de sistemas que se relacionavam. Zohar desenvolveu a idéia de que uma obra literária é fruto de um dado sistema, que por sua vez faz parte de uma rede de vários elementos interligados, interagindo entre si. Ele afirmou ainda que um sistema é uma estrutura aberta, onde a interação acontece de modo incessante, passando a utilizar o termo polissistema. Esta forma de análise literária foi adaptada aos estudos descritivos da tradução por Gideon Toury. O polissistema no qual está inserida uma tradução possibilita a tentativa de explicação sobre o porquê de sua realização e o porquê de determinadas escolhas tradutórias.

Em relação às traduções musicais, devem-se levar em conta vários sistemas importantes, como a tradição musical do público alvo, os sistemas religiosos (se a música é de natureza sacra), o sistema musical e o sistema político. Assim, as traduções de música erudita são também reflexos do polissistema ao qual pertencem. É necessário lembrar também que existe, segundo Even-Zohar, uma hierarquia entre os sistemas, e que essa hierarquia é dinâmica. Um sistema pode estar ocupando o centro no polissistema, mas pode depois passar para a periferia, dependendo da sua posição ideológica e sócio-cultural no momento. Por exemplo, as composições de Bach eram consideradas ultrapassadas quando foram escritas porque no centro já havia outro tipo de música liderando o sistema. Após a descoberta de sua obra por Mendelssohn, esta se deslocou mais para o centro, sendo reconhecida até hoje, como exemplo maior de arte da composição.

O sistema musical é um dos mais importantes em relação à realização da tradução musical de uma cantata. Aqui estão presentes as normas musicais, principalmente a prosódia, que é a busca pela junção entre o texto trabalhado e o ritmo musical. A prosódia representa então as normas ‘dadas’ previamente pelo sistema musical. O prestígio do compositor, como é o caso de Bach, interfere na tarefa tradutória. Como suas obras são ícones da música, o trabalho do tradutor se torna regulado pelo tratamento dado por Bach ao texto. A tradição musical do público alvo (sua maior ou menor familiaridade com o gênero cantatas) também é um elemento do sistema musical, pois a demanda e a aceitação pelo público são determinantes para a execução de uma tradução.

Ao mesmo tempo em que a tradição musical do público alvo é parte do sistema musical, também faz parte do sistema religioso, uma vez que as cantatas de Bach são, em sua maioria, sacras. Uma observação interessante refere-se ao fato de que o público religioso tem atitudes diferentes em relação às traduções de cantatas. Normalmente as cantatas são apresentadas sob a forma de concerto ou como parte do serviço religioso católico ou protestante. Em relação ao público protestante, existe uma tradição em se apresentar tais peças traduzidas para o vernáculo. Essa tradição protestante é resultado do desenvolvimento histórico desse segmento religioso, que desde Martinho Lutero prezava o idioma nacional como veículo dos textos sacros.

O sistema político determina a realização de determinado tipo de tradução impondo-lhe normas. Na primeira metade do século XX, principalmente no período anterior à II Guerra Mundial, era comum a realização de óperas traduzidas na Alemanha e Espanha. Tal fato deveu-se muito ao crescimento do nacionalismo entre o final do século XIX e início do século XX. Desde o final do século XVIII a obrigatoriedade da tradução das óperas e sua execução

em espanhol era uma determinação legal. A Alemanha também tem casas de ópera, mesmo hoje em dia, em que todas as peças são apresentadas em alemão, e exceto quando há a presença de um solista de grande fama, se canta no idioma original. Na América Latina, temos um caso em especial: o Teatro Nacional de Cuba, que manteve a tradição de apresentar óperas traduzidas para o espanhol entre 1960 e 1985 (cf. anexo C), observando determinações políticas.

Gideon Toury (1995) usa o termo “normas” como as diretrizes que determinam as características da tradução de determinado texto numa determinada cultura, num dado período. O autor fala em política tradutória, referindo-se aos fatores que governam a tradução, decidindo mesmo pela tradução ou não de certos textos. No caso das cantatas, a publicação de suas traduções depende do interesse da editora, que analisa vários fatores como a existência de um público interessado. Uma vez decidida a publicar tal tipo de tradução, a editora pode criar limites, como determinar o estilo do texto na língua alvo.

Existem as normas *a priori* ou ‘dadas previamente’, e as normas que não são visíveis. Estas são descobertas quando se faz uma análise de corpus e se percebe que certas regras foram seguidas, mesmo não se dando conta delas. Neste nosso trabalho serão analisadas algumas normas *a priori* (no item 3.1 – dados preliminares), institucionalmente reconhecidas e, durante a análise, listaremos as demais normas, quando encontradas.

Após a observação dessas normas preliminares, no próximo capítulo as normas derivadas das cantatas traduzidas são devidamente analisadas. Assim, através da descrição e comparação de estratégias, este trabalho apresenta uma tentativa de explicação das opções tradutórias das diferentes versões, relacionando-as com os sistemas e as tradições musicais do meio receptor, a fim de confirmar ou refutar a hipótese de que existem estratégias que podem se diferenciar pelas questões lingüístico-culturais, assim como existem aquelas que se aproximariam devido ao contexto comum: a música. O questionamento é se existem regras fixas para a tradução de textos para serem executados musicalmente a despeito das diferenças lingüísticas e culturais.

Ao analisarmos os sistemas receptores, faz-se necessário obter uma visão (sumária) dos sistemas culturais brasileiro e anglo-americano, com foco no aspecto musical, e uma breve análise de suas tradições em tradução de música erudita.

2.2 A TRADIÇÃO DA TRADUÇÃO DE MÚSICA ERUDITA: O SISTEMA CULTURAL DOS POLOS RECEPTORES

2.2.1 A tradução musical erudita ao longo da história ocidental

Traduzir o libreto de uma peça de música erudita sempre foi e é um ato gerador de polêmicas desde que essa tradução se destine à execução musical. A história da música erudita ocidental revela que a tradição de alguns países neste campo fez com que suas respectivas línguas fossem consideradas as ‘línguas santas’ para a música, depois que o latim cedeu lugar às línguas vernáculas.

O sistema musical europeu foi inicialmente marcado pela orientação religiosa da Igreja Católica. E sendo o latim a língua oficial do culto católico, a música composta para as missas deveria ser cantada em latim. É seguro que a música popular existia, mas não fazia parte das preocupações dos eruditos.

Foi no período renascentista que as obras de cunho erudito, compostas nas línguas vernáculas, apareceram de modo expressivo (embora, em sua maioria, de natureza profana). Foi somente após a Reforma protestante que os eruditos passaram a compor música religiosa utilizando as línguas nacionais como veículo. O próprio Martinho Lutero compôs muitos hinos em alemão.

Nos países que permaneceram de maioria católica, os compositores eruditos só usavam a língua materna na composição de obras seculares ou profanas. Foi o caso da Itália, Espanha e França. Nos países protestantes, como Alemanha e Inglaterra, a música sacra também passou a ser composta utilizando-se textos nas línguas nacionais.

No caso da ópera, como esse estilo foi desenvolvido principalmente na Itália, era comum se usar a língua italiana para se escrever o libreto (texto base da composição musical vocal). Mesmo compositores ingleses e alemães utilizavam essa língua que foi, durante muito tempo, considerada o idioma ideal para a ópera. Georg Friedrich Handel, compositor alemão que viveu na Inglaterra no início do século XVIII, compôs óperas utilizando as línguas inglesa e italiana. Wolfgang Amadeus Mozart escreveu a maioria de suas óperas tendo por base libretos italianos. *A Flauta Mágica* (1791) foi sua primeira ópera em alemão, mas não era algo comum compor uma ópera utilizando um libreto em alemão. Até a metade do século XIX essa tendência se perpetuou. O brasileiro Carlos Gomes escreveu a ópera *Il Guarani* (1870) usando um libreto em italiano, o que possibilitou sua aceitação internacional.

Mas foi no século XIX que o nacionalismo cresceu na Europa e a música foi influenciada por essa tendência política. Compositores como Richard Wagner, Charles Bizet, Piotr Tchaikovsky e Modest Mussorgsky, dentre outros, faziam questão da língua pátria em suas obras. Johannes Brahms chegou a escrever o *Ein Deutsches Requiem (Um Réquiem Alemão)* entre os anos de 1861 e 1868. Trata-se de uma missa da liturgia católica para os mortos, mas com o texto em alemão, numa época em que os rituais católicos eram realizados em latim.

Apesar do sentimento nacionalista, o fato da música erudita ter seu berço na Itália e ter se expandido para a Alemanha, França, e mais tarde Inglaterra, Rússia e Espanha, fez com que as grandes obras vocais da música européia fossem compostas usando as línguas desses países, notadamente o italiano e o alemão. Entretanto as grandes casas de ópera nacionais começam a apresentar óperas traduzidas para seus públicos. Marta Mateo (2001) lembra que na França as óperas *Don Carlo* (1867), de Verdi e *Tannhäuser* (1845), de Wagner, tiveram sua estréia em francês. Em alguns casos alternava-se, e ainda alterna-se, a ópera cantada na língua original com récitas (apresentações) utilizando o texto traduzido para o público alvo.

2.2.2 Tradição e tradução da música erudita na Inglaterra e nos Estados Unidos

A Inglaterra só se tornou uma potência européia no reinado de Elizabeth I (1533-1603). Antes disso não possuía grande influência na Europa, e sua produção cultural apenas tinha sido influenciada de maneira notável pelos normandos (franceses que dominaram a Inglaterra na Idade Média). Assim como na maioria das nações, a música inglesa nasceu da mistura de vários povos que habitaram as Ilhas Britânicas. Essa música folclórica também influenciou a música erudita, que juntamente com a influência italiana, parece ter formado a base da música erudita inglesa.

Entre os séculos XVI e XVII surgiram os madrigais ingleses, música de natureza vocal a quatro ou mais vozes, baseada em textos poéticos. Esses madrigais tiveram forte influência italiana em sua origem, mas depois se tornaram símbolo da Renascença Inglesa e do reinado de Elizabeth I.

No século XVIII foi grande a influência de compositores estrangeiros na corte, como foi o caso de Georg Friedrich Handel, contemporâneo de Bach. Mas também é digno de nota o trabalho de Henry Purcell (1659-1695) que escreveu óperas utilizando temas como as lendas

do rei Artur. Foi notável ainda o trabalho do dramaturgo inglês John Gay (1685-1732), criador da *Beggar's Opera* (1728), com adaptação musical feita por Johann Christoph Perpush. Essa ópera foi baseada na música popular inglesa e por isso considerada uma revolução.

No século XIX, a Revolução Industrial e o conseqüente crescimento da classe burguesa fizeram com que aumentasse o número de salas de concerto na Inglaterra, destinadas tanto para a música popular quanto para a erudita. No início do século XX citamos o nome de Edward Elgar (1857-1934), autor de *Pomp and Circumstance* (1901), marcha que é considerada o segundo hino nacional inglês. Outro nome de destaque é o de Benjamin Britten (1913-1976), compositor de óperas baseadas em obras literárias como *Sonho de uma Noite de Verão* (1960) e *Morte em Veneza* (1973)

Atualmente, a música inglesa é mundialmente conhecida, principalmente a músicapopular. Mas a música erudita tem lugar de destaque na cultura inglesa, que é tradicional quando se refere aos coros existentes por todo o país, entre os quais podemos destacar o Coro da Abadia de Westminster, com séculos de existência. Os *carols* ingleses (composições corais natalinas) são conhecidos mundialmente. Há muitos cursos superiores em Música espalhados pelo país, assim como teatros e templos religiosos tradicionalmente conhecidos pela alta qualidade de suas apresentações musicais.

Os Estados Unidos têm uma cultura musical também fruto de uma população de diversas origens étnicas: os índios nativos, os colonizadores europeus e os escravos africanos estão entre aqueles que formaram o caldeirão cultural norte-americano. Em se tratando de música, essas origens também explicam a diversidade musical do país.

Os americanos não têm a mesma tradição que os ingleses, no que se refere à música erudita, mesmo porque não têm os mesmos séculos de história de sua ex-metrópole, a Inglaterra. E é claro também que, como todos os povos, têm sua sociedade dividida em classes econômicas, grupos étnicos, religiosos etc, o que faz com que as tradições não sejam as mesmas para todos os grupos. Mas nesta análise buscamos uma visão geral da tradição musical erudita nos Estados Unidos.

A música erudita chegou ao território norte-americano através dos colonos ingleses, e manteve a Europa (através da Inglaterra) como seu modelo, fato que ocorreu com os demais países americanos, até o final do século XIX. Também guarda semelhança com outras

tradições do continente americano, incluindo a tradição brasileira, pelo fato de que a religião foi seu principal veículo nos primeiros anos.

A partir do final do século XIX, a produção americana em música erudita começa a dar sinais de independência. O compositor tcheco Anton Dvorak esteve no país e incentivou os compositores americanos a comporem usando temas nacionais. O próprio Dvorak compôs uma sinfonia com o título *Sinfonia do Novo Mundo* (1893). Começa aí a influência de outras vertentes musicais na música erudita americana, como a influência do jazz. No início do século XX, o maior nome da música erudita nacional americana foi George Gerschwin, seguido por Aaron Copland. Estes compositores usaram a técnica européia, mas acompanhada de elementos do folclore de seu país, assim como fez Villa-Lobos no Brasil.

Com o crescimento da indústria do cinema, surgiu uma nova e promissora área na composição: as trilhas sonoras dos filmes. Muitas dessas composições feitas para o cinema adquiriram uma grande popularidade e interesse na área acadêmica, passando inclusive a fazer parte dos repertórios de concertos sinfônicos.

A música é elemento importante para a política educacional norte-americana. Muitas das escolas americanas têm a música como disciplina obrigatória ou optativa, desde o nível fundamental até o superior. No nível superior existem muitas universidades com cursos de música reconhecidos internacionalmente. Ao compararmos essa situação com a situação brasileira, vemos que a falta de formação musical na escola pública faz com que o público de música erudita fique restrito às pessoas que podem pagar por um curso de música ou pagar para consumir essa música.

Os países de centro possuem uma maior tradição na área de tradução musical, principalmente os anglo-saxônicos. Nos Estados Unidos, muitas casas de espetáculos apresentam peças clássicas traduzidas, como é o caso exemplificado, pela Ópera de Los Angeles. Neste país não é muito difícil encontrarmos, inclusive, gravações de peças traduzidas. Mesmo obras de maior complexidade, como algumas cantatas de Johann Sebastian Bach, são encontradas em registros sonoros. Existem versões completas da *Paixão Segundo São João* (de Bach) em língua inglesa: uma delas produzida pela Cleveland Baroque Orchestra, com coro e solistas, e gravada pela Electra Records no ano de 2000; e outra versão gravada pela Decca em 1995, sob a direção de Lord Benjamin Britten, com a English Chamber Orchestra e o Wandsworth School Boys Choir. O Coro de Westminster, tradicional

coro da Inglaterra, canta alguns trechos de cantatas em inglês, inclusive em suas turnês internacionais. Algumas companhias, como a English National Opera, fazem apresentações exclusivamente em inglês.

No mundo anglo-saxônico, o coral final da Cantata BWV147 (*Jesus bleibet meine Freude*) é mais conhecido pelo seu nome em inglês: *Jesus, Joy of Men's Desiring*. A tradução para o inglês também fez com que no Brasil a cantata ficasse conhecida como *Jesus Alegria dos Homens*. O Coro de Westminster, em apresentação no Teatro Castro Alves (Salvador, 2005), cantou este coral em língua inglesa.

2.2.3 Tradição e tradução de música erudita no Brasil⁷

A música brasileira é uma das mais ricas e variadas em todo o mundo. Desde o início de nossa história, as influências de vários povos vêm se juntando e formando as matizes musicais de nossa cultura.

Dos primeiros elementos formadores de nossa cultura temos o índio autóctone, o branco português e o negro africano. Os indígenas não tiveram uma influência expressiva por causa da forte dominação portuguesa. Os ritmos africanos, por sua vez, vieram dar a identidade à música brasileira. Mas dentre estes elementos, sem dúvida, por força da situação política e do estado de desenvolvimento cultural, o português foi o que mais influenciou as bases da música brasileira. De Portugal veio todo o desenvolvimento musical europeu: o sistema tonal, os instrumentos musicais usados institucionalmente, o sistema de notação musical e os estilos predominantes na Europa naquele período. É fácil entender essa poderosa influência, uma vez que Portugal representava a cultura Européia, que determinou o sistema cultural ocidental. Através do elemento português, tivemos a influência francesa e italiana na formação de nosso sistema musical.

Apesar da existência de um sistema musical no período colonial, ainda não se falava em uma música brasileira, e por maior razão, não se falava em música erudita brasileira. Vasco Mariz (2005, p 27) nos ensina que mesmo “no século XIX, falar em música brasileira era motivo de riso. Dominava, então, a música operística italiana, apesar das tímidas incursões dos mestres alemães e franceses”. O autor da *História da música no Brasil*, diz ainda que o

⁷ As informações sobre a história da música erudita no Brasil foram baseadas na obra de Vasco Mariz, *História da música no Brasil* (2005).

público dos concertos no Rio de Janeiro, então capital do Brasil, “delirava com a *Traviata* (1852), ou suportava Bach *snob*⁸ e estoicamente (...)”.

A colônia ouviu as obras de bons compositores, notadamente os mineiros, mas que tentavam ser cópias dos europeus. Tínhamos mestres-de-capela (ou mestres-capela) nas principais igrejas brasileiras que dirigiam o serviço musical religioso, e a primeira composição de cunho erudito de que se tem notícia no Brasil (de 1759) é o *Recitativo e Ária*, da autoria de Caetano de Mello Jesus, mestre-de-capela de Salvador.

Na época do império aconteceram várias tentativas de se criar uma ópera nacionalista, com texto em português. Criou-se então a Ópera Nacional, que apresentou com sucesso óperas de compositores brasileiros, como Carlos Gomes, e óperas italianas traduzidas para o português, como a *Traviata* (1852) e a *Norma* (1831).

Importante é perceber, na segunda metade do século XIX, a presença do compositor Carlos Gomes no cenário nacional e internacional. Ele compôs algumas óperas de grande êxito, mas as de maior prestígio foram compostas utilizando libretos em língua italiana. Isso não significa que o compositor não tivesse trabalhado com libretos em português, mas o prestígio da ópera italiana e o fato de ter o compositor estudado e estreado algumas de suas óperas na Itália, fizeram com que suas grandes composições tivessem a língua italiana como base. Este fato ilustra claramente a importância da tradição no sistema musical, que define o modelo a ser seguido em um determinado período, modelo esse que inclui não apenas normas musicais, mas as línguas de prestígio.⁹

A música erudita brasileira toma os contornos nacionais com o advento de Villa-Lobos (1887 – 1959). Tendo feito parte da Semana de Arte Moderna de 1922, Villa-Lobos é o nome que fez nascer a música brasileira com motivos brasileiros. Eterno pesquisador da música folclórica brasileira, o compositor fez de sua música um meio para expressar a natureza e o homem brasileiros. E o fez aliando o seu olhar ‘brasilianista’ à técnica erudita européia.

Vasco Mariz (2005, p 138) afirma que desde pequeno, o menino Villa-Lobos entediava-se com a música comum, mas “duas coisas pareciam-lhe incomuns: Bach e a

⁸ Ênfase do autor (itálico)

⁹ Abre-se aqui também um parêntese para uma curiosidade pesquisada por Vasco Mariz (2005): Richard Wagner, famoso compositor alemão, começou a escrever a ópera *Tristão e Isolda* tendo em vista sua estréia no Brasil. Isso porque o trabalho tratava-se da encomenda de um brasileiro, que se passou por cônsul do Brasil em Leipzig, ao compositor. O falso cônsul teria então utilizado o nome do imperador D. Pedro II. Wagner começou a compor a ópera, mas tal foi a complexidade que esta chegou a atingir, que não seria possível sua execução no Brasil daquela época. Alguns anos mais tarde nosso imperador conheceu Wagner em Berlim.

música caipira. Uma força irresistível impeliu-o para Bach (...). Aquela música era diferente e pronto”. Quando adulto, alcançou o sucesso nos teatros da Europa e dos Estados Unidos, através de grandes composições que constam atualmente em todas as grandes salas de concerto do mundo. Das suas obras, destacam-se as *Bachianas Brasileiras* (1938), nome dado a uma série de composições em que o ‘índio de casaca’ (como era conhecido) misturou o misticismo de Bach ao calor das terras brasileiras.

No decorrer do século XX o Brasil apresentou uma série de compositores nacionalistas e vanguardistas. A música erudita brasileira de caráter mais próprio já tem seu lugar. No entanto devemos nos lembrar de que todo talento individual é fruto também de uma tradição, o que fica muito bem exemplificado com o caso Villa-Lobos.

Atualmente o Brasil conta com grandes salas de concerto, algumas de nível internacional e que recebem grandes orquestras e grandes concertistas. Existem cursos de música (instrumento, canto, licenciatura, composição e regência) em muitas de nossas universidades, e grandes musicistas figuram na constelação internacional, como o pianista Nelson Freire, o maestro John Neschling e a cantora Eliane Coelho, dentre outros.

Mas em relação à tradução de obras eruditas para o português temos uma história paralela. É comum ouvirmos óperas em alemão, italiano e até em francês, por serem as óperas mais populares. Porém, existem óperas com textos em inglês, húngaro e russo figurando nos cartazes das grandes casas de ópera do mundo. A mesma sorte não têm outras línguas como a portuguesa, por Portugal ou Brasil não terem feito parte do centro de produção de música erudita, como o foram os países anteriormente citados. E, sendo assim, será que não poderíamos escutar uma ópera (ou outro gênero de música vocal erudita) em português? A mesma pergunta poderíamos fazer em relação a tantas outras línguas.

A resposta para a pergunta acima já temos: existem inúmeras obras compostas em português (assim como em outras línguas não-canônicas para a música), mas que não são tão conhecidas como as grandes obras européias. O Estado de Minas Gerais, por exemplo, foi pródigo em bons compositores eruditos no século XVIII. Além disso, existem traduções (e a possibilidade desta) de textos de obras dos grandes mestres, feitas para serem executadas na língua do público alvo. As traduções dos textos musicais já são feitas há algum tempo. Elas foram e são determinadas pelos fatores histórico-culturais, econômicos etc. Temos o exemplo do Teatro de Cuba, que seguindo uma diretriz governamental apresentava óperas traduzidas para o castelhano.

Faz-se mister distinguir a simples tradução dos textos das obras, da tradução destes mesmos textos para serem assim executados musicalmente. Este último tipo engloba uma

série de dificuldades técnicas, além do preconceito dos puristas, que defendem a originalidade da letra. O apego ao original foi um valor desenvolvido durante a Renascença, período em que a valorização individual refletiu-se na valorização da autoria. Logo, o texto passou a ter o seu valor atrelado à sua autoria, e os trabalhos de adaptação, releitura e tradução passaram a ser vistos como algo menor.

Apesar do preconceito em relação à execução da música erudita utilizando textos traduzidos (devido ao apego ao original), grandes compositores como Richard Wagner e Giuseppe Verdi, ambos do século XIX, foram a favor da tradução dos textos de suas obras, para que fossem executadas na língua do público alvo (MATEO, 1998). O primeiro pregava a “arte completa” ao denominar de “dramas musicais” as suas composições operísticas: defendia o uso de todos os elementos possíveis com o propósito comunicativo (cenário, figurino, expressão teatral, música e texto). Os dois de propuseram até mesmo a fazer modificações em suas partituras para facilitar o ajuste dos textos traduzidos.

Mas vê-se que no caso de Verdi e Wagner, estes dois compositores pertencem ao centro do sistema da música erudita. Suas visões tinham certa abertura, pois não estavam presos a um sistema de domínio lingüístico do ponto de vista lingüístico-cultural. No caso do brasileiro Carlos Gomes, repetimos, este compôs óperas em língua italiana por esta ser a língua “própria” para a ópera naquele momento histórico. Não pertencendo ao centro, o brasileiro talvez achasse indevido o uso da língua materna, não pelos aspectos técnicos, mas sócio-políticos e culturais. Defenderia Carlos Gomes a tradução de suas óperas italianas para o português? Pouco provável, uma vez que o Brasil era uma nação com poucos anos de independência política e nossa identidade cultural praticamente inexistente. Embora tivesse composto outras obras em português, suas óperas com libreto italiano foram as que tiveram sucesso, inclusive na Europa.

A Teoria dos Polissistemas, de Itamar Even-Zohar (1990), explica bem este fenômeno, mostrando os sistemas musical e cultural dominantes, influenciando a produção musical do período. No caso do compositor Carlos Gomes, este seguiu o modelo europeu, sabendo não encontrar prestígio para seu trabalho se não fosse ele produzido aos moldes preestabelecidos. Talvez hoje em dia o brasileiro, autor de *Il Guarani* (1870), não utilizasse um libreto em italiano, uma vez que o sistema literário brasileiro já é reconhecido e a citada ópera é baseada na obra homônima de José de Alencar.

É necessário assinalar a existência de traduções musicais de obras eruditas no Brasil, tendo algumas sido realizadas musicalmente, como a ópera *Hänsel und Gretel* (João e Maria) de E. Humperdink, que foi traduzida e apresentada em português em São Paulo em 2002, sob

a direção do maestro Jamil Maluf. O propósito dessa tradução foi a apresentação de uma ópera para o público infantil. A escolhida então foi a ópera *Hänsel und Gretel*, composta em 1893, pelo citado autor. O tema é a conhecida estória de João e Maria (dos irmãos Grimm) e o libreto em português foi traduzido por Dante Pignatari e Jamil Maluf. A estréia ocorreu no Teatro Municipal de São Paulo e obteve grande sucesso entre os públicos infantil e adulto.

Esse fenômeno da tradução de música erudita ilustrado pelo exemplo anterior também encontra respaldo na Teoria de *Skopos*. Elaborada por Hans Vermeer (1978), a Teoria de *Skopos* é uma abordagem funcional dentre os Estudos da Tradução. É uma teoria centrada no funcionalismo, explicando a tradução pelo seu propósito. Segundo Vermeer, a ação humana é dirigida pelo propósito (*skopos*, em grego). O que importa não é o texto fonte em si mesmo, mas as necessidades do público alvo: tradução atendendo a uma função. A tradução é tomada como uma das formas da ação humana motivada por um determinado fator. Através dessa teoria podemos explicar o porquê da decisão de se traduzir uma ópera como no exemplo da tradução de *Hänsel und Gretel*. Além disso, explicado o porquê da decisão de se traduzir a ópera, se explica também como se traduziu a mesma.

Em 2006 a Fundação Calouste Goulbekian, de Portugal, promoveu a execução da *Flauta Mágica* de Mozart em português, inclusive numa tradução adaptada para o público moderno infanto-juvenil. Os ideais maçônicos do libretista Emanuel Schikaneder ficam em segundo plano, e é assumido que a Rainha da Noite e Sarastro (personagens da ópera) foram casados, discutindo o tema da separação. O tema do racismo fica intocado (não foi amenizado nem retirado do texto): "Não quis transformar a Flauta Mágica numa obra politicamente correcta", diz Alexandre Delgado, tradutor do libreto. Ele diz que "não devemos dulcificar demasiado a realidade" e também que "As crianças sabem pensar pela sua própria cabeça. Não devemos limar todas as arestas. Fazem parte da vida"¹⁰

Observamos esse caso como mais um exemplo daquilo que a Teoria de *Skopos* chama de decisão tradutória obedecendo a uma função: o entendimento do público alvo num determinado lugar e de determinada faixa etária. Embora prescritiva, pois não abandona a idéia de supremacia do original em detrimento da tradução, essa teoria pode auxiliar os Estudos Descritivos da Tradução, pelo fato destes estudos explicarem a tradução como fruto de vários sistemas que interferem e determinam a compleição de uma tradução.

¹⁰ Informação extraída em 30 de julho de 2006, do site: <http://www.musica.gulbekian.pt>

A tradução de música erudita no Brasil, e também em Portugal, tem sido feita numa demonstração de que existe um público interessado pela música dos grandes mestres, embora ainda incipiente. Porém, falta de políticas públicas de incentivo faz com que a música erudita no Brasil ainda seja vista como uma música para as elites, e a formação nessa área permanece como um privilégio de poucos.

2.3 OS TRADUTORES MUSICAIS: O SISTEMA ESTILÍSTICO IDIOSSINCRÁTICO

Estão presentes aqui alguns dados obtidos em relação aos autores do corpus (autores das traduções das Cantatas), a fim de tentar compreender seus pontos de vista em relação ao trabalho de tradução que realizaram, ou seja, os seus conceitos de tradução, até mesmo para podermos comparar o que dizem com o que fazem. Importa a esta análise o período e o lugar em que vivem ou viveram, assim como todos os dados que possam ter influenciado seus trabalhos, como sua formação e o público para o qual escreveram.

2.3.1 Os tradutores ingleses

Os autores das traduções das cantatas (que compõem o corpus) para a língua inglesa são E. H. Thorne e G. W. Daisley (Cantata BWV 40) e J. Michael Diack (Cantata BWV 106).

Os britânicos G. W. Daisley (1877-1939) e J. M. Diack (1869-1947), como se nota, são tradutores nascidos na segunda metade do século XIX e, portanto, já falecidos. Quanto a E. H. Thorne, não temos suas datas de nascimento e morte, mas sabemos que viveu no período entre os séculos XIX e XX, que foi compositor, organista e professor deste instrumento, tendo trabalhado em conjunto com G. H. Daisley. J. Michael Diack foi um famoso arranjador em sua época. Ambos foram musicistas, o que nos parece comum entre os tradutores musicais, que geralmente são musicistas sem formação acadêmica na área de tradução. Quanto aos referidos tradutores, não foi possível encontrar qualquer informação que provasse o contrário.

Percebe-se então uma grande semelhança com algo que ocorre com a tradução literária. Na literatura há o fato da supervalorização do tradutor-autor, ou seja, o tradutor que também é escritor. Este é menos susceptível a críticas e goza de maior liberdade na tarefa tradutória, porque está investido da aura de criador, inclusive podendo estar ou não presente no próprio texto, como discute Lawrence Venuti em *The Translator's Invisibility* (1995). A

invisibilidade decorreria do fato de que o texto traduzido deveria manter o estilo, a fluência e a naturalidade do texto original, sem qualquer interferência interpretativa ou que possa desviar da essência do original. Quando o tradutor é um tradutor-autor, um maior espaço lhe é dado, devido ao seu prestígio. É possível perceber que no caso dos tradutores musicais, estes não são tradutores por profissão, mas musicistas cuja profissão lhes deu credibilidade para a realização da tarefa tradutória. O mesmo se aplica ao tradutor brasileiro, como veremos a seguir. Tal fato corrobora com a visão de que (1) o tradutor não necessita de um treino formal, e (2) tradutores de literatura ou música devem ser escritores ou compositores, respectivamente, por serem consideradas artes maiores. Essa visão ainda faz parte de um discurso tradicional sobre tradução.

Os trabalhos destes tradutores ingleses são usados atualmente nas publicações das cantatas de Bach pela editora alemã Breitkopf & Hartel. O contato com a citada editora foi tentado por algumas vezes, mas nenhuma informação em relação à escolha destas traduções foi obtida.

2.3.2 O tradutor brasileiro

Eugênio de Lima Gall é o autor das traduções dos textos das Cantatas BWV 40 e BWV 106 para a língua portuguesa. As traduções não foram publicadas, mas já apresentadas ao público. A não publicação pode representar a influência do sistema editorial, que no Brasil parece não ter interesse em publicações desse gênero, pois que a música traduzida não é bem difundida entre o público brasileiro.

Eugênio Gall é brasileiro e reside na cidade do Rio de Janeiro. É organista, graduado pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, tendo cursado o Mestrado em Música nesta mesma instituição. Não tem formação acadêmica na área da Tradução, mas realiza trabalhos esporádicos de tradução rítmica (tradução musical), trabalhando com as línguas alemã e inglesa, traduzindo-as para o português.

Em 1978, atendendo à solicitação de um amigo regente de um coro formado por membros da Igreja Batista, traduziu a Cantata BWV 106, uma das mais famosas de Bach, parte do corpus deste trabalho. À época, o músico Eugênio Gall já havia concluído o curso de alemão, tendo realizado em um mês a tradução da cantata.

De acordo com suas respostas à entrevista realizada via e-mail, no mês de abril de 2006 (cf. anexo B), Eugênio Gall mostra uma grande identificação com o objeto trabalhado, uma vez que é admirador da obra de Bach. Afirma em uma das respostas que “para um

organista, é muito importante conhecer bem os corais luteranos, saber seu conteúdo poético” e que “todo organista, em sua formação acadêmica, deveria se especializar em Bach”.

O prestígio de Bach certamente influenciaria o tradutor em tentar uma maior proximidade do texto traduzido em relação ao original, mas é importante lembrar aqui o que foi afirmado no primeiro capítulo: os textos das cantatas não são da autoria de Bach, e os autores dos mesmos não são reconhecidos literariamente, com raras exceções como por exemplo nas passagens bíblicas (traduções feitas por Martinho Lutero).

A noção de tradução do autor das traduções para o português é tradicionalista, pois enfatiza a necessidade da aproximação em relação ao original na entrevista. Em relação aos tradutores ingleses, o tradicionalismo é sentido já a partir do estilo textual, que busca recuperar, no inglês, o arcaísmo do original alemão.

Nota-se que a noção de tradução dos tradutores, tanto dos ingleses quanto do brasileiro, prende-se à questão da originalidade, muito pelo prestígio do nome de Johann Sebastian Bach, um cânone musical, e também pelo grande conservadorismo presente nos círculos da música erudita em todo o mundo. Esse prestígio do autor do original apresenta uma peculiaridade em relação aos textos literários: é que os textos, em si, não são da autoria de Bach, mas o simples fato de Bach ter trabalhado sobre estes textos conferiram a eles sua autoridade.

2.4 A SUJEIÇÃO À NOTAÇÃO MUSICAL E À POÉTICA DO LIBRETO: O SISTEMA MUSICAL

2.4.1 O texto poético na língua alvo

É comum, tanto na música popular quanto na erudita, o uso de textos poéticos que, em sintonia com a música, compõem obras que parecem um conjunto indivisível. Ao ouvirmos uma canção, o texto parece indissociável da música e vice-versa. Entretanto, no caso das traduções musicais, acontece a dissociação entre a música e o texto original para que outro texto ocupe o lugar deste. Caso semelhante ocorre em relação à tradução das obras audiovisuais, pois o texto original, vinculado à imagem (filme, documentário etc) é substituído por um outro texto.

Por não se tratarem de simples textos informativos, mas de textos literários, uma atenção especial é dada aos mesmos. Além da característica literária, o texto serve de base para a música, ditando muitas vezes o ritmo desta. O texto traduzido vem ocupar o lugar de

um texto que tinha sua estruturação silábica arranjada de modo a comportar a música, pois o próprio Bach fazia alterações no texto a fim de ajustar-lhe à música que estava fazendo, inspirada nesse mesmo texto.

Na língua original (o alemão, no caso do corpus desta pesquisa) o texto é predominantemente de caráter religioso, algumas vezes retirado diretamente da Bíblia. Os textos em inglês e em português mantêm essa característica, conservando muito do estilo literário original. Uma análise mais minuciosa é feita no capítulo 3, onde são discutidas as características dos textos traduzidos à luz dos sistemas culturais aos quais pertencem.

2.4.2 As normas musicais orientando as escolhas do tradutor

Numa tradução musical existe a influência de diversos fatores, mas talvez nenhum seja tão visível quanto o da notação musical. O texto alvo normalmente é ‘acomodado’ às notas musicais, obedecendo ao ritmo e ao sentido muitas vezes evocado pelas melodias.

Determinar o que o tradutor tem em mente ao traduzir um texto musical não é tarefa fácil, mas afirmar que o seu trabalho sempre está regulamentado pela escrita musical, é possível. A tradução de um texto musical com a finalidade de execução está sempre em consonância com a divisão rítmica: sílabas e notas musicais em harmonia. Estas regras são as chamadas normas *a priori*, visíveis de modo prévio. Elas são institucionalmente reconhecidas, uma vez que são normas produzidas pela tradição e ditadas pela academia, aceitas internacionalmente.


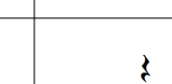












Quais são e como funcionam essas normas musicais? As regras ditadas pela notação musical ocidental são basicamente as regras rítmicas.

O termo ritmo é usado “para descrever os diferentes modos através dos quais um compositor agrupa os sons musicais, principalmente do ponto de vista da duração dos sons e de sua acentuação. No plano do fundo musical, haverá uma batida regular, a pulsação da música (ouvida ou simplesmente sentida), que serve de referência ao ouvido para medir o ritmo” (BENNETT, 1986, p 12).

Logo, o tradutor deve produzir um novo texto que se torne adequado à notação musical. As sílabas das palavras devem ser distribuídas entre as notas que formam o fraseado musical, observando a acentuação rítmica dos compassos. Alguns dos cuidados observados pelo tradutor musical são os mesmos observados pelo tradutor que produz o texto para dublagem. O tempo é questão preponderante também na dublagem, onde o texto não pode

exceder os movimentos labiais realizados quando da produção oral do texto original. De maneira parecida, o número de sílabas do texto cantado não pode exceder em relação ao tempo subdividido pelo ritmo das notas musicais. Ao valor de cada figura rítmica correspondem as figuras representativas das pausas (silêncio). As figuras rítmicas preenchem os compassos, que normalmente têm uma quantidade de tempo fixa durante toda a música. Por exemplo, se os compassos de uma música têm quatro tempos, um compasso pode ser preenchido por uma semibreve, ou por duas mínimas, ou por uma mínima e duas semínimas etc.

Para um esclarecimento sobre a questão da duração do tempo, apresentamos o quadro da página seguinte, Extraído de *Elementos Básicos da Música*, de Bennet (1990, P 11) que mostra as figuras rítmicas musicais e seus respectivos valores (o tempo de cada uma em relação à outra). Além de indicarem o tempo, elas indicam a nota, a depender da posição que estiverem ocupando no pentagrama musical.

Nome	Nota	Pausa	Valor em relação à semínima
Semibreve			4
Mínima			2
Semínima			1
Colcheia			$\frac{1}{2}$
Semicolcheia			$\frac{1}{4}$
Fusa			$\frac{1}{8}$
Semifusa			$\frac{1}{16}$

Quadro 1 - Figuras musicais (BENNET, 1990)

Na primeira coluna estão os nomes das figuras musicais e na segunda a sua representação gráfica. Na terceira coluna encontram-se as figuras de pausa, equivalentes às figuras rítmicas

da segunda coluna (que representam a duração dos sons). Na quarta coluna está presente a relação entre as figuras, tendo por base a semínima. Esta pode ter o seu valor modificado, mas a relação entre ela e as outras figuras não se modifica.

A análise da disposição dos textos traduzidos no fraseado musical é vista com maiores detalhes no capítulo seguinte, em que os textos são tratados em conjunto com a notação musical. O capítulo traz a análise das traduções das cantatas à luz dos polissistemas aos quais pertencem.

3 AS CANTATAS TRADUZIDAS – ANÁLISE DAS TRADUÇÕES

Como corpus da análise, são utilizadas as traduções das Cantatas BWV106 *Gottes Zeit ist die Allerbeste Zeit* e BWV40 *Dazu ist Erschienen der Sohn Gottes*, feitas para o português pelo brasileiro Eugênio Gall (entre 1978 e 1993), e para o inglês pelo britânico John Michael Diack, E. H. Thorne e G. W. Daisley (aproximadamente entre o fim do século XIX e primeira metade do século XX). Os textos originais em alemão foram utilizados como base do trabalho de composição musical de Johann Sebastian Bach (1685-1750), que compôs as cantatas para o serviço musical da Igreja de São Tomás de Leipzig (Luterana) na Alemanha, ou seja, estas versam sobre as comemorações litúrgicas de cada domingo, segundo o culto luterano.

As versões em inglês, aqui utilizadas, foram publicadas na Alemanha, simultaneamente com a versão original, pela editora alemã Breitkopf & Härtel, especializada em música erudita, na década de 1990. Estas versões são utilizadas pela tradição britânica e norte-americana, que costumam fazer apresentações de música erudita traduzida para sua própria língua. As versões em português não foram publicadas, mas nos foram cedidas pelo próprio tradutor acima citado. Suas execuções aconteceram entre os anos de 1978 e 1993, para o público de igrejas protestantes da cidade do Rio de Janeiro. Todos os tradutores utilizaram como texto fonte o original em alemão.

A análise descritiva teve como enfoque principal a adaptação entre o texto traduzido e a notação musical, em seus vários aspectos. Ao final da listagem das escolhas tradutórias, apresentamos uma tentativa de explicação das estratégias tradutórias à luz da tradição musical dos sistemas receptores.

A descrição das escolhas tradutórias foi feita à luz dos Estudos Descritivos da Tradução, que foram propostos por Gideon Toury (1995), desenvolvidos a partir da teoria dos Polissistemas de Itamar Even-Zohar (1990), ambos citados anteriormente. O corpus foi analisado tendo em vista os polissistemas das culturas receptoras (Brasil e Inglaterra), os

quais incluem os sistemas musicais de cada cultura. Por sistemas musicais entende-se aqui o universo musical geral (regras de composição musical, como a prosódia – adaptação do texto ao ritmo) e as tradições musicais do público alvo, como por exemplo, a tradição em assistir a apresentações dessa natureza.

Em *On Describing Translations* (1985), José Lambert e Hendrik van Gorp defendem a necessidade de uma sistematização dos estudos descritivos da tradução, objetivando colocar a tradução como objeto de uma investigação científica. Eles propõem então, um esquema hipotético para a realização de um estudo descritivo, baseado em Gideon Toury e Even-Zohar:

Autor 1	Texto 1	Leitor 1	~	Autor 2	Texto 2	Leitor 2
Autor 1'	Texto 1'	Leitor 1'	~	Autor 2'	Texto 2'	Leitor 2'

O grupo 1, separado do segundo grupo pelo sinal ~ representa o sistema fonte ao qual pertence o texto original. O grupo 2 é o sistema alvo, ao qual pertence o texto traduzido. Autor 1', Texto 1' e Leitor 1' referem-se ao autor, texto e leitor inseridos no sistema fonte. Da mesma forma, Autor 2', Texto 2' e Leitor 2', referem-se ao autor, texto e leitor dentro do sistema alvo. Todos os sistemas dos sistemas são complexos e dinâmicos e as relações são abertas, imprevisíveis, dependente das normas dominantes em uma determinada época.

Adaptando esse esquema ao presente trabalho, temos:

Autor 1	Texto 1	Público 1	~	Autor 2	Texto 2	Público 2
Autor 1'	Texto 1'	Público 1'	~	Autor 2'	Texto 2'	Público 2'

Onde Público são os frequentadores de salas de concerto ou os que consomem música de outra forma. O Autor 2 seria o tradutor/autor dos textos traduzidos para o público alvo e o Texto 2 é o texto traduzido, assim como o Público 2 é o público ouvinte das cantatas traduzidas.

Em conformidade com a metodologia dos Estudos Descritivos (LAMBERT, 1985), serão seguidas as seguintes etapas:

1ª- Estudo dos dados preliminares:

- análise dos títulos traduzidos das cantatas;
- presença ou não dos nomes dos autores/tradutores;
- metatextos (presença ou não de introduções, notas de rodapé, entrevistas etc);
- estratégias gerais (observar se a tradução foi completa ou não, se foi direta etc, ou seja, observar qual foi a principal estratégia adotada).

2ª- Estudo dos dados gerais (*macro-level*):

- análise dos aspectos gerais do texto traduzido, tais como estilo e proximidade ou não em relação ao original.

3ª- Estudo dos dados particulares (*micro-level*):

- análise das características particulares de elementos selecionados do texto, como a adaptação ao ritmo musical, a seleção de palavras, o estilo lingüístico etc.

4ª- Estudo do contexto sistêmico:

- identificação das escolhas tradutórias mais frequentes e análise à luz do sistema receptor e das relações entre os diferentes sistemas;
- comparação entre as traduções inglesas e portuguesas, identificando as estratégias específicas de cada cultura motivadas pelas diferenças de tradição entre os sistemas receptores, e as estratégias comuns do sistema musical causadas pelo modelo geral de música erudita ocidental;

3.1 DADOS PRELIMINARES

Aqui analisaremos alguns elementos gerais oferecidos pelas páginas iniciais (capa, folha de rosto e primeira página), a presença ou não de metatextos e outros dados gerais que podem ser percebidas num trabalho de tradução desse tipo.

3.1.1 Criação, edição e apresentação dos textos

O quadro seguinte nos dá uma visão geral sobre as datas da realização das traduções (assim como do texto original), suas publicações e autoria:

Língua dos textos das Cantatas:	Autoria dos textos:	Data do texto:	Publicações
Português	Eugênio de Lima Gall: Cantatas BWV 40 e BWV 106.	Cantata BWV 40: 1993 - revisado em 2006 Cantata BWV 106: 1979 – revisada em 2006	Não foram publicadas
Inglês	E. H. Thorne e G. W. Daisley: Cantata BWV 40 J. M. Diack: Cantata BWV 106	Cantatas BWV 40 e 106: Aproximadamente entre 1890 e 1950	Editora Breitkopf & Härtel (Alemanha)
Alemão (língua original)	Autor desconhecido, inspirado em textos bíblicos: Cantata BWV 40 Trauerfeier (1707?), Martinho Lutero (1524) e Adam Reusner (1533), além de citações bíblicas: Cantata BWV 106.	Cantata BWV 40: 1723 Cantata BWV 106: Aproximadamente entre 1524 e 1707.	Editora Breitkopf & Härtel (Alemanha)

Quadro 2 – Visão geral dos textos

As traduções para o português ainda não foram publicadas por uma editora. Estas foram realizadas sob encomenda particular para serem posteriormente executadas por um coro de uma igreja protestante, como já foi afirmado anteriormente. O texto foi manuscrito utilizando como base as partituras publicadas pela Kalmus e pela Breitkopf & Härtel (editoras americana e alemã, respectivamente). O tradutor escreveu seu texto abaixo do texto em alemão.

As traduções para o inglês que formam parte do corpus foram textos publicados juntamente com o texto original e a partitura musical. A editora alemã Breitkopf & Härtel é uma editora especializada em edições musicais e é comum essa editora publicar trabalhos de grandes mestres da música com textos traduzidos para o inglês (principalmente), e algumas vezes para o francês. A editora tem a maioria das Cantatas de Bach publicadas com textos traduzidos para o inglês.

Os títulos das cantatas equivalem à primeira frase cantada no coro inicial. Talvez por essa razão o tradutor brasileiro não tenha sentido a necessidade de evidenciar a tradução dos títulos. As versões inglesas trazem a tradução dos títulos já nas capas das edições, as quais poderão ser vistas no próximo item.

3.1.2 Visibilidade e invisibilidade do tradutor

Visibilidade aqui não se trata da influência idiossincrática do tradutor no texto por ele traduzido, mas de sua presença formal no trabalho.

Apresentamos, nas páginas seguintes, a cópia da capa e da primeira página da edição alemã (editora Breitkopf & Härtel) das Cantatas BWV 40, onde as traduções inglesas se encontram inseridas, e a cópia da capa da versão traduzida para o português (manuscrita sobre edições preexistentes), da mesma cantata.

Conforme se observa a seguir, a editora faz referência às versões traduzidas do texto na capa, mas de forma indireta, expondo os títulos em inglês. Em seguida, na primeira página de cada uma delas aparecem os nomes dos tradutores.

Em relação às traduções para o português a comparação se torna difícil, pois elas não foram publicadas. Na Cantata BWV 106, o tradutor Eugênio Gall assina a folha de rosto e na primeira página da partitura publicada pela editora Kalmus, incluindo o ano da realização da

tradução. Na Cantata BWV 40 o autor da tradução já faz referência à mesma na capa, a qual assina, fazendo o mesmo na folha de rosto.

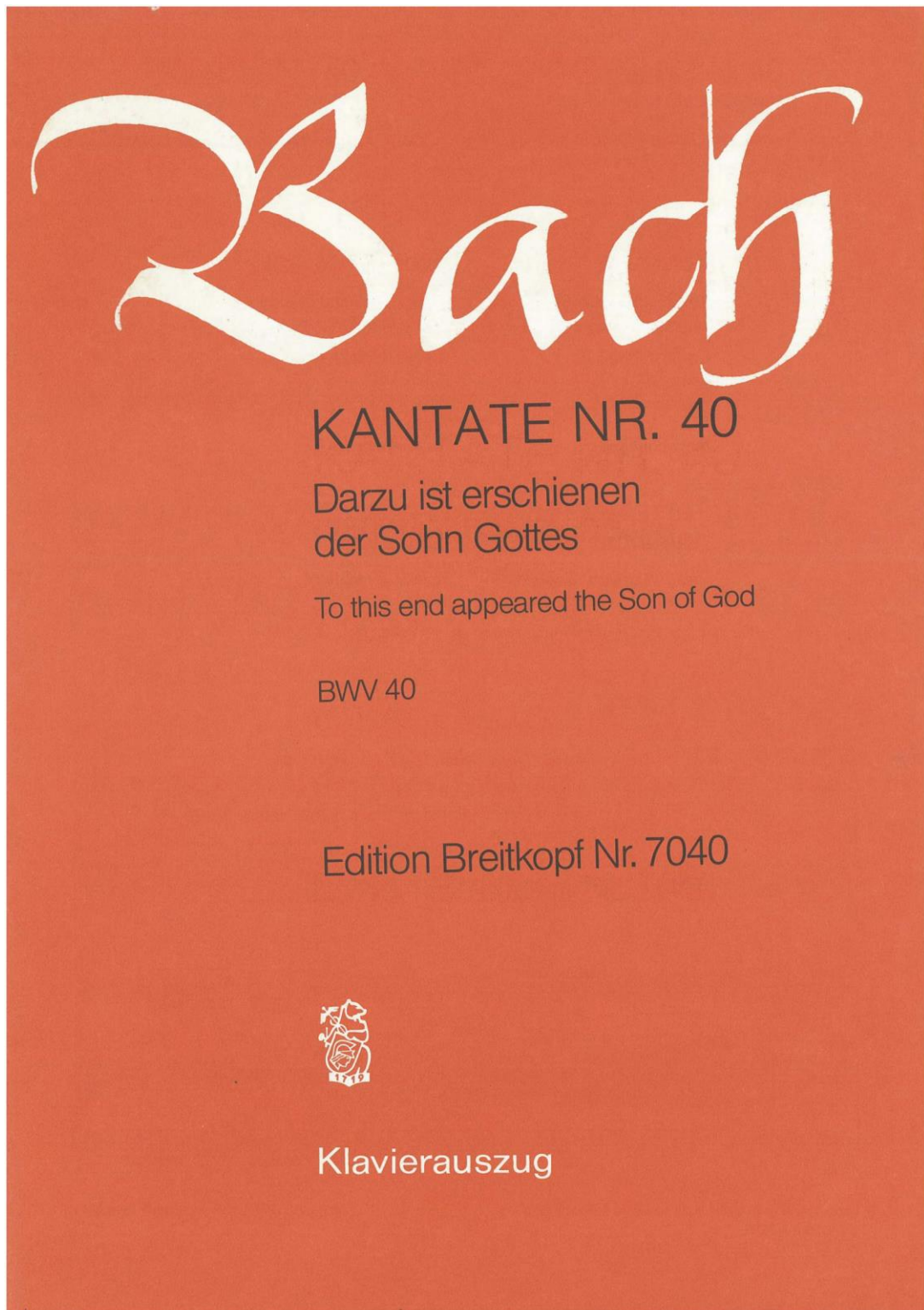


Figura 4 - Cópia da capa da edição bilíngüe (alemão-ínglês) da Cantata BWV 40, publicada pela editora Breitkopf & Härtel, na Alemanha.

Kantate Nr. 40

am zweiten Weihnachtstag

„Darzu ist erschienen der Sohn Gottes“

Cantata No. 40

for the second Christmas Festival

“To this end appeared the Son of God”

English version by E. H. Thorne and G. W. Daisley

Johann Sebastian Bach BWV 40

Klavierauszug von Günter Raphael

1. (Coro)

Coro. Ob., Viol., Va.

Como I, II
Oboe I, II
Violine I, II
Viola
Basso continuo

Cont.

3 Ob. + Viol., Va.

Viol., Va. + Ob.

6 + Ob., Viol. Ob. + Viol., Va.

Cor. Ob. Viol. II

9 Cor. Ob., Viol., Va.

Edition Breitkopf Nr. 7040

© 1936/1964 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden
Printed in Germany

Figura 5 - Cópia da primeira página da edição bilíngüe (alemão-inglês) da Cantata BWV 40, publicada pela editora Breitkopf & Härtel, na Alemanha.

BREITKOPF & HÄRTELS PARTITUR-BIBLIOTHEK

NR. 4540

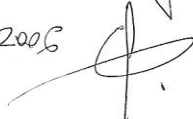
Joh. Seb. Bach

KANTATE NR. 40

„Darzu ist erschienen der Sohn Gottes“

BWV 40

Versão em português: Eugênio Gall - 1993
- revisão em 2006



BREITKOPF & HÄRTEL · WIESBADEN

Figura 6 - Cópia da capa da edição da Cantata BWV 40, publicada pela editora Breitkopf & Härtel, usada por Eugênio Gall para localizar sua tradução para o português.

Lawrence Venuti (1995) fala em domesticação e estrangeirização, onde domesticação seria o apagamento da cultura fonte e uma forte adaptação à cultura alvo, e estrangeirização seria a manutenção de determinados traços lingüístico-culturais que denotam a importação do texto. No caso em questão, verifica-se que as traduções para o inglês, apesar de terem mantido o estilo mais arcaico (seguindo o exemplo da língua fonte - o alemão) não tem a pretensão de se mostrar como original, uma vez que aparece claramente como tradução. O formato do texto é o seguinte: abaixo da partitura aparece o original em alemão, e sob este, a tradução para o inglês em itálico. As versões em português, mesmo manuscritas trazem em sua estrutura a certeza de que se trata de uma tradução. Além da assinatura do tradutor, o texto traduzido aparece, comumente, abaixo do original.

3.1.3 Características gerais dos textos traduzidos

Os textos traduzidos das Cantatas BWV 40 e BWV 106 (as traduções para as duas línguas alvo) obedecem à mesma formatação do texto original, ou seja, são ordenados segundo a partitura. Dividem-se segundo as partes das cantatas e dispostos de acordo com a notação musical, *mutatis mutandis*, a depender da língua. (Ouvir anexos D, E e F - Áudio do recitativo e coral da Cantata BWV40, em alemão e nas línguas traduzidas).

Notamos que as traduções foram completas, ou seja, as cantatas analisadas foram integralmente traduzidas, seja para o português, seja para o inglês. Traduções estas feitas diretamente da língua fonte, ou seja, do alemão. No caso das cantatas traduzidas para o português, nossa afirmação fundamenta-se na entrevista com o tradutor (Anexo B), o qual afirma explicitamente que “elas foram feitas diretamente do alemão”. No caso das traduções para o inglês, a tradução direta é uma suposição que parte do fato de que as primeiras traduções das cantatas de Bach foram as traduções para o inglês, e tais traduções foram as primeiras dentre as inglesas. Em razão da impossibilidade de se obter maiores detalhes, devido também ao fato dos tradutores já terem falecido, a justificativa acima parece suficiente.

A presença de metatextos (introduções, notas etc.) não é notada nas traduções para o inglês. Já na tradução para o português da Cantata BWV 40, o tradutor Eugênio Gall faz duas observações como notas de rodapé:

- A primeira, na página 43, oferecendo uma outra opção textual:

* Primeiro texto: *pra redimir o pecador*

* Opção: *não temas, pois, ó pecador!*

- A segunda, na página 55, fazendo referência a um texto alheio por ele utilizado. Põe o trecho entre aspas e afirma ter aproveitado essa tradução feita por J. Costa em 1969.

Outro metatexto em português é encontrado em relação à tradução da Cantata BWV 106, não no texto inserido na partitura, mas na tradução separada do contexto musical que nos foi enviada pelo próprio tradutor. O trecho referente ao solo de baixo e coral (contralto) é assinalado com um asterisco (*) e a observação é inserida abaixo do título do texto completo, fazendo referência ao aproveitamento de um trecho traduzido pré-existente, constante na versão portuguesa do Hinário Luterano (Ver anexo A)

Ainda um outro exemplo de metatexto importante, que ajuda a justificar certas opções tradutórias, é a entrevista concedida pelo tradutor Eugênio Gall em março de 2006, via internet (Anexo B). Na entrevista Gall fala sobre seu conceito de tradução, sobre o que o ajudou a traduzir (a quais fontes recorreu) e fala ainda sobre a questão da crítica.

Observe este trecho em que o tradutor fala sobre o trabalho tradutório:

Procura manter o texto traduzido próximo do original ou sua tradução tende a ser livre? Qual o seu conceito de tradução?

G: Em princípio, procuro manter o texto traduzido o mais perto possível do original. Mas, como já exposto, há os compromissos da métrica e da rima e, às vezes, a tradução tende a ser mais livre, porém sem distanciamento do conteúdo do texto original. (...)

Quais as dificuldades oferecidas pela partitura de Bach e os textos por ele usados? Há uma estratégia mais evidente/comum nesse processo tradutório?

G: Além das dificuldades normais numa tradução de obra musical, onde há que se levar em conta a métrica, a prosódia, a versificação, a rima, etc., há o problema da contextualização. Trata-se de textos de hinos ou libretos de cantatas escritos no século XVIII ou período anterior, em língua alemã culta (*Hochdeutsch*), às vezes em algum dialeto germânico, em latim ou numa mistura de alemão e latim. Alguns remontam à idade média ou até à antiguidade. A tarefa requer um estudo da semântica, da terminologia no

ambiente poético-religioso da época de Bach; um conhecimento do contexto histórico, da música protestante surgida no século XVI (o coral luterano, no caso), e da própria mentalidade e teologia protestante da época (porque o pensamento teológico também é dinâmico, evolui através do tempo). O desafio é trazer todo esse universo, sem desfigurá-lo, para a nossa cultura e mentalidade atual, num linguajar acessível e, até onde possível, simples e objetivo para o nosso público ouvinte brasileiro do século XXI, sem uso de termos muito rebuscados ou em desuso.

(...)

Uma estratégia é ter-se à mão a literatura protestante, alemã e brasileira, antiga e atual, igualmente, os hinários das igrejas evangélicas históricas, e ainda as versões em alemão e português da Bíblia. No que tange à língua portuguesa, a versão de João Ferreira de Almeida, suas revisões e as versões na linguagem de hoje são importantes fontes de consulta, pois influenciam o linguajar do meio cristão evangélico lusófono e, ao mesmo tempo, são o resultado de mudanças culturais em nosso meio.

A visão de tradução de Eugênio Gall, pelo menos em teoria, parece ser a de que a mesma deve ser literal e fiel, quando afirma que procura manter o texto traduzido o mais perto do original, ou que “o desafio é trazer todo esse universo, sem desfigurá-lo, para nossa cultura e mentalidade atual”. Essa afirmação pode revelar a crença de que a tradução, quando não literal ou próxima do original, pode desfigurar o conteúdo. Entretanto, como esta análise mostra, seu trabalho na prática não é tão preso ao original, uma vez que busca atualizar a linguagem no texto traduzido e realiza mudanças determinadas por normas musicais e sócio-religiosas. O seu conceito de tradução é de que esta “é a transposição de pensamentos concebidos numa determinada língua para um outro idioma”. O conceito parece puramente lingüístico porque não leva em conta as condições de produção. Pode-se dizer também que é um conceito um pouco utópico, pois sugere que é possível remontar tal universo de forma similar. Da mesma forma, sugere que o tradutor de música erudita tenha um conhecimento tão completo que fica difícil concebê-lo no mercado tradutório de hoje.

No entanto, o próprio Eugênio Gall nos mostra que fatores não lingüísticos interferem em sua tarefa, inclusive a cultura do público alvo. Isso é percebido quando diz numa das respostas que realizou a troca de uma palavra por esta ter sido considerada ‘pesada’ pelos membros do coro, que não queriam repetir várias vezes a palavra ‘satanás’ numa fuga. No primeiro caso, reconhece a influência do sistema da escrita musical, e no segundo, a influência da clientela e do público consumidor. Aqui estão circunstâncias importantes que devem ser consideradas, e que se referem à dicotomia conceito teórico *versus* conceito prático. Teoricamente o tradutor parece acreditar na idéia de que quanto mais ‘fiel’, melhor é a tradução.

Do ponto de vista puramente lingüístico a proximidade entre o léxico pode satisfazer plenamente a tarefa de traduzir algo. Mas, na verdade, os elementos lingüísticos trazem sua carga semântica formada culturalmente e sua ‘adaptação a outro meio’ não pode levar em conta apenas as questões lingüísticas. Percebe-se que no caso do tradutor brasileiro, o seu conceito de tradução parece ser tradicional, mas na prática o mesmo perde força. Consciente das normas dos sistemas musical e lingüístico, além da demanda do público alvo, Eugênio Gall faz as adaptações devidas, garantindo a sobrevivência de seu texto.

No trecho a seguir o tradutor fala sobre as repercussões das traduções após as apresentações das cantatas:

Para qual público foram apresentadas as cantatas traduzidas? Como foi a resposta desse público?

G: As duas cantatas foram apresentadas aqui no Rio de Janeiro em igrejas batistas. Pelo que sei, Primeira Igreja Batista do Rio de Janeiro, Igreja Batista do Meier, Igreja Batista de Madureira (só a 106) e Igreja Batista de Bento Ribeiro (só a 106). A receptividade por parte do público foi muito boa. Até o Rolando de Nassau, conhecido crítico de música no meio batista, manifestou-se em artigos no Jornal Batista.

As cantatas traduzidas tiveram, portanto, uma boa aceitação por parte do público e da crítica. Não se deve esquecer, porém, que o círculo de apreciadores a que foram submetidas as cantatas foi um grupo restrito: o meio social protestante. Também, o fato das traduções de cantatas ou música erudita em geral ser uma prática pouco conhecida pode contribuir para uma aceitação mais satisfatória das mesmas.

3.2 ANÁLISE MACRO-ESTRUTURAL DAS TRADUÇÕES

3.2.1 Estilo dos textos traduzidos

Os textos originais, em alemão, são do século XVIII, apresentando algumas características da literatura barroca. A linguagem está ligada à teologia luterana, no que se refere ao conteúdo. O rebuscamento barroco é atenuado, uma vez que os textos das cantatas são objetivos e de caráter didático.

Essa relação intersistêmica pode ser compreendida quando observadas as características do estilo barroco em geral e como foram seus reflexos na literatura e música, de maneira mais específica:

- Culto exagerado da forma: linguagem rebuscada, culta, estravagante;
- Culto do contraste (antíteses): luz x sombra, vida x morte etc;
- Temas moralistas servindo como divulgadores da fé (da religião);
- Presença do emocional sobre o racional: propósito de impressionar os sentidos.

Todas estas características estão presentes tanto na literatura quanto na música barroca. Claro que a temática profana também foi explorada pela arte barroca, mas a religiosa é a que se encontra presente nos textos analisados nesta pesquisa.

As traduções em questão estão em uma posição anacrônica em relação ao original. Mesmo entre si, as traduções apresentam diferenças cronológicas, pois os textos em português foram escritos na segunda metade do século XX, enquanto as traduções inglesas foram escritas provavelmente entre o final século XIX e as primeiras décadas do século XX.

Os textos em português foram claramente escritos em um português atual, de fácil compreensão por parte do público e dos executantes. Tanto estilisticamente quanto ortograficamente os textos das duas cantatas traduzidas por Eugênio de Lima Gall podem ser considerados contemporâneos, mesmo tendo sido escritos por ele entre o final da década de 70 (Cantata BWV 106 – 1979) e a décadas de 90 (Cantata BWV 40 – 1993). O texto da última Cantata sofreu uma revisão em 2006, mas numa pequena passagem. Na entrevista com o tradutor Eugênio Gall, podemos verificar a busca consciente por uma linguagem mais atualizada quando afirma buscar um “linguajar acessível e, até onde possível, simples e objetivo para o nosso público ouvinte brasileiro do século XXI, sem uso de termos muito rebuscados ou em desuso”.

Observe a seguir uma passagem da Cantata BWV 40 (texto do recitativo de tenor, que aparece após o coro de abertura da Cantata):

O verbo se encarnou
e esteve entre nós,
a luz do mundo
se fez brilhar em toda a Terra,
Jesus, de Deus o filho,

deixou o trono seu
 e sua grande majestade,
 p'ra se tornar um simples homem.
 Que troca singular,
 nela deveis pensar:
 o rei dos reis se torna servo,
 o Deus, se torna um mortal,
 e nesta humana condição
 a todos traz sua palavra
 de amor e salvação.

A presença de algumas inversões de ordem substantivo x adjetivo (“e nesta humana condição”) não implica, ao nosso olhar, numa descaracterização da contemporaneidade do texto. Entretanto, não deixam de aparecer certos traços do tradicionalismo, uma vez que se trata de um texto religioso, como o uso da segunda pessoa do plural (“nela deveis pensar”).

As traduções em língua inglesa, diferentemente das traduções para o português, apresentam-se como textos antigos, inclusive quanto à sua ortografia. Observamos que em muitas das traduções inglesas das Cantatas de Bach publicadas pela editora Breitkopf & Härtel, o texto segue a orientação que parece ser comum entre as traduções inglesas de música erudita em geral. É possível observar também em outras editoras, como a Kalmus & Co, esse tipo de tradução para o inglês. O fato pode sugerir duas explicações possíveis: a primeira se refere a uma política tradutória das editoras que publicaram as versões em inglês, e a segunda se refere ao modelo de tradução de música erudita europeu. Em ambos os casos, o gosto pela reconstrução dos arcaísmos das cantatas, em oposição à atualização dos mesmos nos aponta para diferenças nos sistemas culturais receptores, tanto no âmbito editorial quando no âmbito da tradução.

A seguir, a tradução do recitativo de tenor da Cantata BWV 40, agora em língua inglesa:

The Word as flesh
 doth in the world abide,
 the light of the world
 the round of earth illumeth,
 and God Almighty's Son
 leaving the heaven's Throne,
 Is pleas'd to lay His pompaside:
 The fashion of a child assumeth.
 O think upon this change!
 Yet understand, who can?

The King becomes a subjectman,
 the Lord doth take a servant's place,
 and now, for all the human race,
 o sweetest word who e'er may hear it,
 is born to save and cheer it.

O estilo e a ortografia seguem o inglês elisabetano, tendo, supõe-se, a intenção de aproximá-lo (cronologicamente) do original alemão. Palavras como *doth* e *assumeth* ilustram bem nossa afirmação.

A seguir, o confronto entre as duas traduções do recitativo de tenor (trecho da Cantata BWV 40) anteriormente vistas:

<p>The Word as flesh doth in the world abide, the light of the world the round of earth illumeth, and God Almighty's Son leaving the heaven's Throne, Is pleas'd to lay His pompaside: The fashion of a child assumeth. O think upon this change! Yet understand, who can? The King becomes a subjectman, the Lord doth take a servant's place, and now, for all the human race, o sweetest word who e'er may hear it, is born to save and cheer it.</p>	<p>O verbo eterno esteve entre nós, a luz do mundo se fez brilhar em toda a Terra, Jesus, de Deus o filho, deixou o trono seu e sua grande majestade, p'ra se tornar um simples homem. Que troca singular, nela deveis pensar: o rei dos reis se torna servo, o Deus, se torna um mortal, e nesta humana condição (oh, como é doce esta palavra!) nos traz a salvação</p>
--	---

Quadro 3 – Comparação entre os textos traduzidos do recitativo de tenor (Cantata BWV 40)

O estilo dos textos em inglês segue uma tradição já estabelecida. A maioria das traduções encontradas em encartes de gravações fonográficas tenta reconstruir um inglês de época, e embora existam algumas nuances entre elas, todas mantêm um determinado grau de arcaísmo. Encontramos encartes de *compact discs* gravados sob a direção de grandes maestros como Gustav Leonhardt, Nicolaus Harnoncourt, Helmuth Rilling e Philippe Herreweghe, e em todos eles as traduções para o idioma inglês mantiveram o estilo antigo. Desenvolveu-se então uma normatização em relação ao estilo dos textos das cantatas, sendo que o estilo

bíblico (sempre presente nas Cantatas de Bach) foi altamente influenciado pela *King James's version* (versão traduzida da Bíblia para o inglês, datada de 1611).

Recentemente foi lançado o livro *J. S. Bach - The Complete Cantatas in German-English Translation*, de Richard Stokes (2000), que traz a tradução dos textos de mais de duzentas Cantatas de Bach. Tais traduções não foram feitas para serem cantadas, e tampouco mantêm as rimas poéticas. A única inovação que este autor traz no estilo das traduções é uma maior proximidade com o inglês atual, mas não conseguiu se desprender da tradição, usando um estilo ainda antigo do ponto de vista gramatical e morfológico. O fato nos prova, novamente, quão influente é a tradição na tradução de textos de cantatas para o idioma inglês.

Por outro lado, a tradução em português é influenciada por uma certa falta de tradição. O tradutor Eugênio Gall não contou com outros exemplos de Cantatas traduzidas com a finalidade da execução musical. É possível encontrar hoje algumas traduções das Cantatas de Bach para o português, inclusive na internet, mas não são traduções rítmicas. A falta de tradição, por um lado, dificulta o trabalho do tradutor, mas por outro, lhe confere maior autonomia.

Percebe-se ainda que o texto em português, sendo mais simples (nem por isso menos elegante e retórico) é mais direto e curto, como mostram as seqüências abaixo, retiradas do último quadro:

- a) the Lord doth take a servant's place
o Deus, se torna um mortal
- b) o sweetest word who e'er may hear it
oh, como é doce esta palavra!

A seguir, outro exemplo. O quadro mostra as traduções do coro de abertura da Cantata BWV 106 – *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*, com suas traduções em português e inglês, ao lado do texto original, em alemão.

Texto em português:	Texto em inglês:	Texto em alemão (original):
<p>Grande é Deus, justos são os feitos seus. Nele, todos vivem e existem, o tempo que ele quiser. Quando a morte vem, é o seu querer.</p>	<p>God's own time is ever, now and evermore the best. For man liveth, liveth and moveth as He ordaineth, so long, so long as He wills. Likewise dieth in the appointed time, when God wills.</p>	<p>Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit. In ihm leben, weben und sind wir, solange er will. In ihm sterben wir zu rechter Zeit, wenn er will.</p>

Quadro 4 – Comparação dos textos do coro inicial da Cantata BWV 106

Verifica-se novamente a atualidade do português e as inversões feitas pelo tradutor a fim de preservar a rima. Verifica-se também o conservadorismo do texto em inglês, com muitas palavras escritas em inglês elisabetano.

Outra evidência é a proximidade literal do texto em inglês em relação ao original, especialmente na primeira frase inicial. A literalidade da tradução em português, por sua vez, implicaria num excesso de sílabas em relação às figuras rítmicas do fraseado musical. Estes detalhes serão analisados no item 3.3.2.

Em suma, podemos dizer que a análise macro-estrutural das versões em português e inglês das cantatas BWV 40 e BWV 106, apontou para as seguintes estratégias: nas versões para o português observamos a atualização diacrônica, tendo em vista o público alvo, enquanto que nas versões para o inglês observamos uma tentativa de recuperação do estilo antigo do texto, buscando uma ‘semelhança’ com o original.

3.3 ANÁLISE MICRO-ESTRUTURAL DAS TRADUÇÕES

3.3.1 Os sistemas

A análise feita aqui focaliza alguns trechos das cantatas, considerados como os mais expressivos, devido à sua riqueza de detalhes, seja do ponto de vista lingüístico e/ou musical. O objetivo é demonstrar e tentar explicar alguns aspectos que podem influenciar a maior ou

menor proximidade da tradução com o texto original, seja ela intencional ou não. Esses aspectos podem ser chamados de sistemas ou subsistemas que interagem e definem o texto traduzido.

3.3.1.1 O sistema lingüístico

Se fizermos a comparação entre as duas traduções e o texto original, veremos que o texto em inglês apresenta, muitas vezes, uma maior proximidade sintática e lexical em relação àquele. Isso pode ser explicado pela proximidade entre as línguas (ambas germânicas), mas também pelos fatos já observados de que as versões em inglês procuraram uma maior literalidade através da reconstrução de arcaísmos, e de que foram publicadas por editoras alemãs, as quais podem ter instruído os tradutores nesse sentido. Ou seja, um objetivo à literalidade leva conseqüentemente a uma maior proximidade sintática e lexical.

Observemos um trecho do recitativo de tenor da Cantata BWV 40 mais uma vez, agora também com o texto original:

Texto traduzido para o português:	Texto traduzido para o inglês:	Texto original (em alemão):
O verbo eterno esteve entre nós, a luz do mundo se fez brilhar em toda a Terra,	The Word as flesh doth in the world abide, the light of the world the round of earth illumeth,	Das Wort ward Fleisch und wohnet in der Welt, das Licht der Welt bestrahlt den Kreis der Erden,

Quadro 5 – Comparação dos textos do recitativo de tenor, da Cantata BWV 40

A menor literalidade das versões em português não leva, por outro lado, a uma distância semântica. Contudo, numa tradução rítmica, as barreiras lingüísticas e musicais impõem maiores dificuldades. Observe os mesmos textos divididos silabicamente entre as notas:

2. Recitativo



O ver - bo_e - ter - no_es - te - ve en - tre nós, a luz do mun - do se
 The word as flesh doth in the world a - bide, the Light of the World the
 Das Wort ward Fleish und woh - net in der Welt, das Licht der Welt be



fez - - - - bri - lhar em to - da_a
 round - - - - of earth il
 - strahlt - - - - den Kreis der

Uma tradução para o português, mais próxima da literalidade, acarretaria em um excessivo número de sílabas, que não seriam bem comportadas pelas figuras musicais. Neste caso, e contradizendo a visão geral, a literalidade da palavra comprometeria sua execução musical. Observe que mesmo numa tradução mais afastada, alguns artifícios foram criados:

Das Wort ward Fleish

The Word as flesh

O ver- bo e- ter- no

As quatro sílabas da frase alemã foram seguidas pelas exatas quatro sílabas da frase inglesa. Numa tradução literal para o português ter-se-ia a expressão “O verbo tornou-se carne”, que excede o número de sílabas. A estratégia do tradutor foi usar a expressão “O verbo eterno”, sendo que a sílaba excedente foi unida à sílaba da palavra seguinte (“esteve”), fazendo parte do tempo reservado à sílaba “es-” da citada palavra (ambas cantadas na semi-colcheia, conforme se vê na partitura). Deste modo, a execução musical do verso acima pode ser bem sucedida.

3.3.1.2 O sistema de notação musical (duração)

A duração das figuras musicais é um dos fatores preponderantes nas decisões tradutórias, pois funciona de modo semelhante à métrica na poesia. As palavras têm que ser encaixadas na divisão rítmica, a fim de cumprirem sua finalidade: serem cantadas. Os tradutores são presos a essa necessidade, mas não de maneira absoluta, pois alguns artifícios são realizados para que o “encaixe” se dê de maneira própria.

Na ária de contralto (Cantata BWV 106) o substantivo alemão *Hände* (mãos) encontra-se dividido entre duas figuras musicais (duas colcheias). Na versão em português, para encaixar a palavra “mãos”, o tradutor utilizou o artifício de unir as duas colcheias, transformando-as em uma figura única (uma semínima), de um só tempo, o que não prejudicou a melodia. O tradutor inglês utilizou a palavra *keeping* (cuidados), dissílabo, para encaixar-se às figuras rítmicas.

Observe no pentagrama:

Aria
Lento ♩ = 60
Alto Solo. (Psalm 31, V. 6.)

Em tu - as _ mãos,
In - to Thy_ Keep - ing,
In dei - ne _ Hän - de,

Em tu - as _ mãos, — En - tre - go meu _ espí - ri - to, em tu - as _
in - to Thy_ keep - ing, my spir - it _ I com - mit, in - to Thy _
in dei - ne _ Hän - de, be - fehl - ich _ mei - nen Geist, in dei - ne _

mãos, — em tu - as _ mãos — em - tre - go meu _ espí - ri - to
keep - ing, in - to Thy_ keep - ing my spir - it _ I com -
Hän - de, in dei - ne _ Hän - de be - fehl - ich _ mei - nen _

In dei-ne_ Hän-de

Em tu-as_ mãos

As duas sílabas da palavra *Hände*, no original, são alocadas em duas figuras denominadas colcheias (figura rítmica que expressa determinado valor de tempo, expresso em quadro no capítulo 2). Como a palavra “mãos” só possui uma sílaba, o brasileiro Eugênio Gall uniu o valor das duas figuras, estendendo a duração da palavra “mãos”, de forma que tenha a mesma duração de *Hände*. Ele fez a união através daquilo que se chama em música de ligadura de nota.

O problema da duração também surge quando se trata da questão lingüística, pois os problemas de distanciamento lingüístico aparecem quando as traduções têm que obedecer ao fraseado musical, o que pode ser visto no item anterior (3.3.1.1). Isso é mais uma prova de que os sistemas estão interligados e sua análise em separado só pode acontecer até determinado ponto.

3.3.1.3 O sistema intersemiótico

A música de Bach possui uma aproximação muito grande com o caráter dos textos por ele utilizados. Texto lingüístico e música são dois sistemas de signos cumprindo a mesma função comunicativa. Albert Schweitzer, um dos mais conhecidos biógrafos de Bach, afirmou que “a relação entre a música de Bach e o texto é mais íntima do que se pode imaginar” e que “a estrutura do fraseado de sua música não se instala de modo simplório na estrutura da frase poética, mas se torna idêntica a ela”(Tradução nossa)¹¹ (SCHWEITZER, 1966, p 25). Ele reforçava o sentido do texto através da linguagem que dominava, conferindo um grande poder vital às palavras (1966).

Vejamos o exemplo seguinte, na ária de baixo da Cantata BWV 106, no qual Bach utiliza notas longas e agudas (no alto do pentagrama) para simbolizarem o Paraíso. Nela, o compositor manteve o sentido da palavra *Paradis* (Paraíso), como um lugar elevado, acima dos homens, tanto musicalmente quanto linguisticamente. O tradutor inglês, J. M. Diack, traduziu de forma literal. A tradução foi facilitada pela proximidade lingüística, o que lhe possibilitou manter a consonância semântica. Por sua vez, o tradutor brasileiro Eugênio Gall resolveu a questão usando a estratégia da compensação. O lugar ocupado pela expressão alemã *im Paradis* (no Paraíso), foi ocupado pela expressão “nos altos Céus.” A tradução

¹¹ “The relation of Bach’s music to its text is the most intimate than can be imagined ... the structure of his musical phrase does not merely fit more or less the structure of the poetic phrase, but is identical with it”.

mantém o sentido do texto original e a proximidade com a notação musical, funcionando da mesma forma que “no paraíso”, mas encaixando-se de maneira mais fácil para a execução vocal.

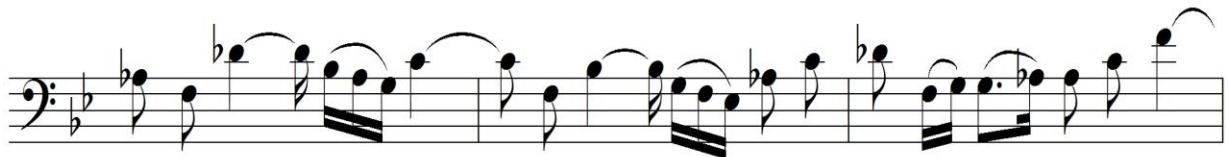
Observe o trecho da ária de baixo e o movimento ascendente das notas musicais representadas pelas figuras no pentagrama.

Moderato $\text{♩} = 72$

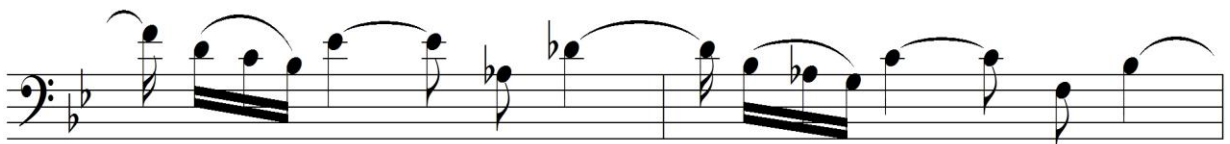
Basso Solo. (Evangelium St. Lucas, Cap. 23, V.43.)



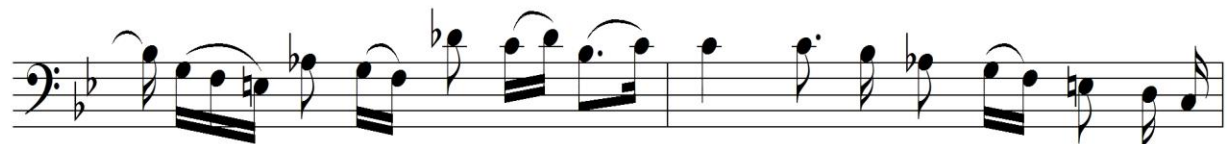
Ho - je mes - mo co - mi - go esta - rás, ho - je mes - mo co - mi - go esta - rás nos céus, nos
 For to - day thou wilt with me, for to - day thou wilt with me, with me, with
 Heu - te, heu - te wirst du mit mir, heu - te, heu - te wirst du mit mir, mit mir, mit



céus, nos al - tos céus, nos al - tos céus, nos al - tos céus, nos al -
 me in Pa - ra - dise, in Pa - ra - dise, in Pa - ra - dise a - bide, in Pa -
 mir im Pa - ra - dies, im Pa - ra - dies, in Pa - ra - dies sein, im Pa -



- tos céus, nos al - tos céus, nos al -
 - ra - dise, in Pa - ra - dise, in Pa -
 - ra - dies, im Pa - ra - dies, im Pa -



- tos céus, nos al - tos céus, ho - je mes - mo co - mi - go esta
 - ra - dise, in Pa - ra - dise, a - bide, for to - day thou wilt with
 - ra - dies, im Pa - ra - dies, sein, heu - te, heu - te wirst du mit

Outro exemplo semelhante encontra-se no coro inicial da mesma Cantata BWV 106. No trecho da fuga, há a frase “n’Ele vivemos, tecemos a vida e somos” (Tradução nossa)¹². Para o verbo *weben* (tecer, ou ‘tecer a vida’) Bach escreveu uma ‘coloratura’, ou seja, uma seqüência de várias notas para uma mesma sílaba, trazendo a idéia de duração em um caminho não-linear. A vida é uma estrada e possui vias tortuosas. Observe:

Allegro. ♩ = 144
(Apostelgesch., Cap. 17, V.28)

Ne - le, To - dos
For - man li - veth,
In ihm le - ben,

nos Mo - ve - mos, vi ve -
liv -
we -

mos e so - mos,
- eth and mo - veth,
- ben und sind wir,

O tradutor inglês utilizou a palavra *liveth* (vivemos), enquanto na versão brasileira encontramos a expressão “nos movemos, vivemos” na maior parte da coloratura. Ambos mantiveram a idéia do que foi originalmente organizado por Bach. O tradutor brasileiro utilizou mais de uma palavra na coloratura, pela necessidade lingüística, uma vez que o número de sílabas em português é bem maior e comprometeria a métrica. Se fosse utilizada apenas uma palavra na fuga, seria difícil encaixar as demais palavras, que o tradutor optou por preservar (o que acarreta a necessidade de um tempo maior).

¹² “In Ihm leben, weben und sind wir”

Fica assim evidente que certas decisões tradutórias foram tomadas em razão do sistema musical, e em particular do sistema de composição ao qual Bach estava inserido: o sistema da música barroca.

3.3.2 As relações intersistêmicas na tradução

Aqui são exemplificadas as estratégias diretamente ligadas ao sistema musical, comuns a todas as traduções, e as estratégias ligadas ao contexto lingüístico-cultural, determinadas pelas normas locais, que distinguem as traduções.

3.3.2.1 Estratégias de tradução comuns: o sistema musical

A música é o elemento técnico que norteia, a princípio, uma tradução rítmica. As normas musicais do sistema da música erudita (regras de composição, como a prosódia, principal regra que envolve letra e música simultaneamente) não se diferem de região para região, uma vez que a música erudita ocidental segue os padrões moldados pela tradição européia.

Identificamos uma série de estratégias que foram seguidas tanto pelo tradutor brasileiro quanto pelos tradutores ingleses, e que refletem a tradição ocidental. As estratégias foram selecionadas entre as mais comuns, encontradas nas traduções das duas cantatas analisadas:

a) União das figuras rítmicas.

As figuras rítmicas representam a duração das notas musicais. A elas estão unidas as palavras em divisão silábica. O que acontece, muitas vezes, é o fato de que a palavra na língua original tem um determinado número de sílabas e na língua alvo estas são em número menor. Então acontece a adaptação da seguinte forma: as figuras são unidas por uma ligadura de nota ou substituídas por uma figura que representa uma duração maior.

Um exemplo foi mostrado no item 3.3.1.2 (passagem da ária de contralto da Cantata BWV 106). A mesma estratégia é encontrada na tradução do inglês J. Michael Diack, como é possível averiguar, na ária de baixo da Cantata BWV 106:

Moderato ♩ = 72

Basso Solo. (Evangelium St. Lucas, Cap. 23, V.43.)

Ho - je mes - mo co - mi - go esta - rás, ho - je mes - mo co - mi - go esta - rás nos céus, nos
 For to - day thou wilt with me, for to day thou wilt with me, with me, with
 Heu - te, heu - te wirst du mit mir, heu - te, heu - te wirst du mit mir, mit mir, mit

Heu-te, heu-te_ wirst du mit mir

For to-day thou_ wilt with_ me

É possível observar que as palavras *du* e *mit*, no alemão, ocupam duas semicolcheias (na primeira vez em que aparecem no pentagrama mostrado). Na língua inglesa a palavra *with* ocupa seu lugar, mas como possui apenas uma sílaba, sua pronuncia é alongada, preenchendo os tempos das duas notas.

Tal estratégia foi encontrada nas seguintes passagens¹³:

Cantatas:	Traduções inglesas:	Traduções brasileiras:
BWV 40	Compassos 14, 48, 50, 52 e 53 do coro introdutório	Compasso 7 do recitativo de contralto
BWV 106	Compassos 25 e 52 do dueto contralto e baixo	Compasso 3 do dueto contralto e baixo.

Quadro 6 – Localização da união de figuras rítmicas nas traduções.

¹³ Estão elencados os compassos onde a estratégia foi utilizada pela primeira vez, pois a mesma palavra (e as figuras às quais estão vinculadas) costumam aparecer repetidamente, especialmente nas fugas corais, onde há mais de uma voz repetindo o texto várias vezes. O mesmo ocorre em relação à estratégia de divisão das figuras rítmicas.

b) Divisão das figuras rítmicas.

De forma contrária ao que ocorre com a união das figuras rítmicas, a divisão acontece quando o número de sílabas excede a divisão rítmica original. É preciso então que o tradutor promova o seguinte ajuste: realiza a divisão da figura em duas ou mais, a fim de encaixar as sílabas restantes ou até mesmo uma outra palavra.

Os tradutores ingleses E. H. Thorne e G. W. Daisley utilizaram tal estratégia, como podemos ver, no coro inicial da Cantata BWV 40:

Com es te des - ti - no ve - io.o Cris -
to this end ap - pear - ed the Son of
da - zu ist er - schie - nen der Sohn Got -

- to: pra des - tru ir do ma - lig - no as o - bras com es - te des
God, that He might de - stroy the works of the dev - il to this end ap
- tes, daß er die Wer - ke des Teu - fels zer - stö - re, da - zu ist er

die Wer-ke des teu- fels zer- stö- re

might des- troy___ the works of the de- vil

tru- ir do ma- lig- no as o- bras

O artigo *die* ocupa uma colcheia, mas esta palavra é substituída pela palavra *might* e pela sílaba *des-*, trazendo a necessidade dos tradutores subdividirem a figura, que era uma colcheia, tornando-a duas semicolcheias (sem mudança na nota), abrigando assim as duas unidades sem importar num aumento de tempo dentro do compasso, o que contraria as regras de composição.

Na tradução para o português encontramos a mesma solução, no coro da mesma Cantata (BWV 40), na seguinte passagem:

Der_ Sohn Got-tes

Vei__ - o o Cris-to

Onde a palavra *Sohn* ocupa o tempo de uma colcheia, a sílaba “-o” da palavra “veio” e o artigo “o” passam a ocupar duas semicolcheias, que equivalem ao tempo de uma colcheia.

Essa estratégia foi encontrada nas seguintes passagens:

Cantatas:	Traduções inglesas:	Traduções brasileiras:
BWV 40	Compassos 19, 30 e 62 do coro introdutório; Compasso 2 do recitativo de tenor	Compassos 2, 5, 6 e 11 do recitativo De tenor; Compasso 53 da ária de baixo; Compasso 3 do recitativo de contralto
BWV 106	Compasso 41 do coro introdutório Compassos 71 e 83 da ária de baixo	Compasso 59 do recitativo de tenor

Quadro 7 – Localização da divisão de figuras rítmicas nas traduções.

c) Manutenção da correspondência intersemiótica

Apesar de já discutido no item 3.3.1.3, a correspondência intersemiótica também é um ponto em comum entre as traduções brasileiras e inglesas, advindas das normas ditadas pelo sistema musical. Os círculos da música erudita conhecem a estratégia de se aproximar o significado do texto à significado da sintaxe musical, e Bach foi um dos grandes mestres a utilizar essa estratégia. Portanto, devido ao prestígio do compositor Bach, os tradutores conservam a estratégia também no texto traduzido.

Para ilustrar mais uma vez e demonstrar como os tradutores trabalharam nesse sentido, mostramos a seguir um trecho do coro da Cantata BWV 106 (somente a linha melódica dos sopranos), em que o texto em alemão diz *so lange er will*, que podemos traduzir como “tanto quanto ele quer”. Bach escreveu uma seqüências de notas ligadas, que somadas resultam em mais de três compassos, tendo como base a palavra *lange*, indicadora de duração. Os tradutores mantiveram sua técnica, sendo que o brasileiro utilizou o substantivo “tempo” e o inglês o adjetivo *long*.

Observe, na página seguinte, os textos inseridos no pentagrama:

Ve - mos e - so - mos, o
as - He or - dain - eth, so
we - ben und sind wir, so

tem - po que
long, - so
lan ge, so

e - le qui - ser
long as He wills.
lan - ge er will.

3.3.2.2 Estratégias de tradução específicas: os sistemas receptores

Muitas das decisões tomadas pelos tradutores foram determinadas pelas possibilidades lingüísticas e demais elementos culturais como gosto pessoal, preferência do público ou cliente e a própria tradição. Não afirmamos que essa influência aconteça de forma isolada, porque as normas musicais também estão interagindo como parte do polissistema alvo, e estão associadas às circunstâncias lingüístico-culturais. Mas aqui descrevemos as estratégias que se diferenciaram, preponderantemente, devido a estes últimos fatores.

a) Minimização ou omissão *versus* reprodução (ou tradução literal).

Alguns termos podem ser considerados inapropriados por um público, dependendo da faixa etária, da época, do meio social e outras circunstâncias. Analisando os textos traduzidos, e com base na entrevista com o tradutor Eugênio de Lima Gall, pudemos observar que algumas palavras foram atenuadas ou suprimidas em seu texto. O mesmo fato não

aconteceu em relação aos tradutores britânicos. Vejamos o ocorrido nas traduções das palavras seguintes, para o português e para o inglês, presentes no coro de abertura e na ária de tenor (nessa ordem) da Cantata BWV 40:

Tradução em português:	Tradução em inglês:	Texto original (alemão):
p'ra destruir do <i>maligno</i> as obras.	that He might destroy the works of the <i>devil</i>	daß er die Werke des <i>Teufels</i> zerstöre.
Brame o reino de Satã	though <i>hell's pow'r</i> rage furiously,	Wütet schon das <i>Höllereich</i> ,
com furor e ameaça,	<i>Satan's</i> fearful wrath appal you;	will euch <i>Satans</i> Grimm erschrecken,

Quadro 8 – Comparação da estratégia de amenização ocorrida nas traduções.

O substantivo *Teufel* (diabo, na tradução literal) é traduzido literalmente para o inglês, na expressão *devil*. Por sua vez, a tradução em língua portuguesa acontece de forma atenuada, pois o termo escolhido foi “o maligno”, que não soa tão forte como soaria “diabo”. A decisão foi tomada pela interferência das normas do sistema religioso, como aparece num trecho da nossa entrevista ao tradutor brasileiro (concedida em março de 2006 – Anexo B), que destacamos novamente a seguir:

O público-alvo influenciou de que forma em seu processo de tradução?

G: Conforme já exposto no item 9 acima, influenciou na minha preocupação em evitar termos rebuscados ou pouco usados no meio (observo que o público-alvo foram os fiéis evangélicos batistas, em princípio). Na tradução da cantata 40 houve até um caso de mudança de texto depois do trabalho pronto. A primeira frase da cantata: “Dazu ist erschienen der Sohn Gottes, dass er die Werke des Teufels zerstöre.” - que

numa tradução literal seria: “Para isto manifestou-se o filho de Deus, para destruir as obras do diabo.” - traduzi primeiro assim, metrificadamente: “Com este destino veio o Cristo, pra destruir satanás e suas obras.” (A palavra “destino” (não muito boa mas aceitável, pelo seu significado de “objetivo, fim, finalidade”) foi escolhida a bem da sílaba tônica - TI -, que preserva o mesmo som no alemão: er-SCHIE-nen. (xí) Da mesma forma, a palavra “obras”, onde o fonema -ó- fica próximo do -ö- [ê] de zers-TÖ-re). Pois bem, logo no primeiro ensaio, os membros do coro manifestaram junto ao maestro seu desconforto em cantar um fugato onde o nome -satanás- era tantas vezes repetido. O maestro Maurilio Costa me procurou no dia seguinte, pedindo uma outra solução. Daí resultou a forma final: “Com este destino veio o Cristo, pra destruir do maligno as obras.”, com um pequeno polimento que resultou em algo melhor.¹⁴

Aqui podemos dizer que houve um caso de patronagem. O termo é utilizado por Lefevère (1992) para representar a influência exercida por instituições ou grupos, que podem determinar o que será ou não traduzido. De maneira ampla, são as restrições impostas pelos clientes. Neste caso específico, a patronagem ocorre de modo atenuado. O coro da Igreja que havia encomendado a tradução da Cantata foi quem impôs a norma da não tradução literal do substantivo *Teufels*.

Diz-se que a patronagem ocorreu de forma atenuada, porque não se encontram aqui todos os elementos que, segundo Lefevère, compõem o fenômeno: o ideológico, o econômico e o de status. Parece-nos que o ideológico preponderou e que o econômico não estava em questão. Já no caso da versão inglesa, o propósito de reconstruir o original não colocou qualquer barreira ao substantivo *devil*.

b) Reconstrução de arcaísmos *versus* atualização do texto

Apesar deste ponto já ter sido observado quando tratamos do estilo do texto, ele deve constar aqui, pois trata-se de uma diferença marcante na estratégia tradutória das duas comunidades receptoras. Como já foi afirmado, os tradutores ingleses buscaram a linguagem que pudesse estar próxima da língua alemã da época de Bach, usando um inglês rebuscado, com grafia e estilo que remontam ao século XVIII e até mesmo antes dele.

O trabalho do tradutor brasileiro teve a preocupação maior de atender ao público ouvinte. Reescreveu um texto atualizado em sua forma, não se afastando do conteúdo ou das tradições religiosas. A seguir, está transcrita, mais uma vez, parte da entrevista, onde Eugênio Gall fala sobre os textos:

¹⁴ Os trechos da entrevista foram mantidos sem alteração, inclusive a forma de representação fonêmica.

Quais as dificuldades oferecidas pela partitura de Bach e os textos por ele usados? Há uma estratégia mais evidente/comum nesse processo tradutório?

G: Além das dificuldades normais numa tradução de obra musical, onde há que se levar em conta a métrica, a prosódia, a versificação, a rima, etc., há o problema da contextualização. Trata-se de textos de hinos ou libretos de cantatas escritos no século XVIII ou período anterior, em língua alemã culta (Hochdeutsch), às vezes em algum dialeto germânico, em latim ou numa mistura de alemão e latim. Alguns remontam à idade média ou até à antiguidade. A tarefa requer um estudo da semântica, da terminologia no ambiente poético-religioso da época de Bach; um conhecimento do contexto histórico, da música protestante surgida no século XVI (o coral luterano, no caso), e da própria mentalidade e teologia protestante da época (porque o pensamento teológico também é dinâmico, evolui através do tempo). O desafio é trazer todo esse universo, sem desfigurá-lo, para a nossa cultura e mentalidade atual, num linguajar acessível e, até onde possível, simples e objetivo para o nosso público ouvinte brasileiro do século XXI, sem uso de termos muito rebuscados ou em desuso.

Apesar de, teoricamente, apresentar um conceito tradicionalista e conservador sobre tradução, no final da resposta, o tradutor se mostra preocupado com o público alvo. A linguagem deve ser acessível, simples, objetiva, para o séc. XXI, sem arcaísmos.

c) Tradução literal *versus* adaptação em função das estratégias de reconstrução e atualização

Talvez, por causa das diferenças lingüísticas (e em relação à sua adaptação às normas musicais), percebemos que as traduções para o português sofreram um maior número de substituições e/ou compensações de palavras que não se encaixavam na métrica musical. Em língua inglesa isso ocorreu de forma menos freqüente. Mas essa observação não quer dizer que as diferenças lingüísticas foram o fator principal causador das diferenças. Mais importante foi o fato de que o tradutor ter assumiu a estratégia de atualização da linguagem.

Observe o exemplo na comparação dos textos do recitativo de contralto da Cantata BWV 40:

Eis que a serpente do Éden, que seu veneno inoculou nas almas dos filhos de Adão, não mais ameaçará.	The serpent, who in paradise, on Adams generation breath'd forth the bane by which it dies, bring us no longer fear.	Die Schlange, so im Paradis, auf alle Adams Kinder, das Gift der Seelen fallen liess, bringt uns nicht mehr Gefahr;
--	--	---

Quadro 9 – Comparação da literalidade nas traduções

Percebe-se a proximidade e facilidade em se traduzir literalmente para a língua inglesa onde no original se encontrava a expressão alemã *Die Schlange so im Paradis*. A versão inglesa *The serpent, who in paradise* é muito próxima e tem o mesmo número de sílabas que a expressão alemã, adaptando-se à métrica musical. No caso da tradução para o português, a estratégia foi menos simples: o tradutor utilizou a expressão “Eis que a serpente do Éden”, e apesar de não ser a expressão mais próxima contém a mesma carga semântica. Também a expressão “não nos traz mais perigo” (*bringt uns nicht mehr Gefahr*) foi substituída em português por “não mais ameaçará”, mas permaneceu em inglês na forma equivalente à alemã.

No quadro seguinte, o trecho destacado do texto do coro inicial da Cantata BWV 106, esclarece mais uma vez a maior facilidade devido à proximidade entre as duas línguas germânicas e um maior distanciamento em relação ao português:

Grande é Deus, justos são os feitos seus.	God's own time is ever, now and evermore the best.	Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.
Nele, todos vivem e existem, o tempo que ele quiser.	For man liveth and moveth as He ordaineth, so long as He wills.	In ihm leben, weben und sind wir, so lange er will.
Quando a morte vem, é o seu querer.	Likewise dieth in the appointed time, when God wills.	In ihm sterben wir zu rechter Zeit, wenn er will.

Quadro 10 – Comparação da proximidade/distância entre os textos fonte e alvo.

A expressão inglesa *God's own time* não tem a mesma carga semântica que a sentença “Grande é Deus”, em português. Essa diferença entre as traduções é causada também pela necessidade de adaptação à métrica musical, mas o foi sobremaneira devido ao distanciamento entre as línguas. A tradução em inglês se acomodou mais facilmente, numa tradução quase literal, enquanto que o tradutor brasileiro utilizou a estratégia da adaptação. Utilizou uma terminologia que se aproxima do sentido de *Gottes Zeit*, que numa tradução literal do alemão para o português seria “O Tempo de Deus”, mas que pode ser entendido como “a hora de Deus”. Essa hora poderia ainda ser entendida como “a hora da morte”, tema da Cantata. Então o tradutor E. Gall completa o texto da seguinte maneira: “Grande é Deus;

Justos são os feitos seus” completando o objetivo semântico e a idéia geral da Cantata, que é o de mostrar a morte como elemento da lei natural de Deus.¹⁵

“Quando a morte vem é o seu querer” é a frase que termina o coro. Mais uma vez, uma certa distância, em relação ao alemão *zu rechter Zeit, wenn er will* (que literalmente quer dizer “no tempo certo, quando ele quer”). No idioma inglês a proximidade ficou patente: *in the appointed time, when God wills* (“no tempo marcado, quando ele quer”).

Encontra-se claro aqui que as diferenças entre as estratégias de tradução (literalidade e adaptação) surgem quando observamos fatores lingüísticos, mas o fator determinante dessas diferenças foi a tradição. Ou seja, a tradição européia definiu a reconstrução dos arcaísmos, enquanto que a pouca tradição brasileira impulsionou o tradutor a fazer com que o público compreendesse as cantatas, até mesmo para promover o gênero para o público. É claro que não se pode negar a maior semelhança entre inglês e alemão, mas acho que isso não foi preponderante, principalmente após o foi dito pelo tradutor. Se ele quisesse, poderia reconstruir os arcaísmos também em língua portuguesa.

¹⁵ A afirmação tem por base trechos do trabalho desenvolvido por A. Dürr, em *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach* (1971), traduzidos por Eugênio Gall.

CONCLUSÃO

A extensão alcançada pelos Estudos da Tradução fica muitas vezes despercebida se restringimos a tradução apenas à atividade de transposição lingüística. Muitos dos trabalhos sobre tradução têm trazido à tona problemas antes não percebidos por aquela visão reducionista. Muitas pesquisas foram e estão sendo feitas recentemente sobre tradução fílmica (adaptação da literatura para o meio cinematográfico) e outros tipos de tradução intersemiótica, além de estudos sobre dublagem, descrição para deficientes auditivos e visuais etc. No campo da música já temos alguns trabalhos, embora incipientes. Esta pesquisa foi marcada por um certo grau de dificuldade por não encontrarmos um trabalho semelhante e pelo fato de termos que adaptar o que vinha sendo feito pelos Estudos Descritivos da Tradução aplicados a outros *corpora*.

Embora não sendo um acadêmico da área de música, percebi (na prática musical, como amador) que música e língua poderiam ter uma perfeita integração e encontrei essa integração na música de Bach, o que me levou às indagações sobre as traduções dos textos de suas cantatas, traduções estas produzidas para serem cantadas. Contando com a ajuda de profissionais de Letras e de Música, da Universidade Federal da Bahia, tal empreendimento pôde ser levado adiante.

A hipótese inicial era a de que as normas influenciadoras no trabalho de tradução desse âmbito seriam as lingüístico-culturais e, certamente, as musicais (em específico). Estas últimas teriam uma influência homogênea sobre as traduções, seja nos textos reescritos em língua inglesa, seja nos textos reescritos em português. Tais normas resultam das regras de composição musical, algo que é hoje aceito universalmente no meio acadêmico musical. As normas que diferenciariam as estratégias seriam as normas culturais, uma vez que as culturas brasileira e inglesa são distintas entre si, podendo impor suas marcas no processo de tradução musical.

A descrição comparativa aconteceu seguindo dois focos: o lingüístico-cultural e o musical, e houve a tentativa de fazer com que esses focos não mostrassem as normas como

elementos de influência isolada, mas como exercendo uma influência interativa, que é o que acontece. Através da comparação de alguns elementos, considerados os mais significativos, pôde-se chegar a algumas observações significativas.

O trabalho de comparação entre as traduções inglesas e brasileiras comprovou a hipótese levantada, de que a despeito das diferenças culturais existiriam as regras musicais que representariam o elo entre as traduções, ou seja, apesar de um modelo ditado pelas regras musicais, haveriam variações culturais. As mesmas necessidades do ponto de vista musical foram sentidas pelos tradutores e as estratégias se assemelharam em muitos pontos. Por outro lado, o trabalho também demonstra que as diferenças entre elas ocorreram em sua maior parte devido às influências culturais dos sistemas receptores.

Apesar de ter chegado a uma conclusão, esta é parcial, uma vez que outras estratégias podem vir a ser encontradas numa análise do ponto de vista puramente musical. Novos aspectos em relação à tradução rítmica podem ser levantados, pois a presente pesquisa possui alguns pontos que podem tomar, cada um deles, um desenvolvimento particular, enriquecendo o tema de forma acadêmica e contribuindo para os estudos musicais, lingüísticos e da tradução.

Para futuras pesquisas, podem-se sugerir estudos sobre a recepção da música executada usando libreto traduzido, tanto no Brasil quanto no exterior. Pesquisas em relação à execução de música erudita traduzida também precisam ser desenvolvidas, levando em conta os seus intérpretes. Da mesma forma, estudos sobre a tradução intersemiótica (texto/música) fazem parte de uma reflexão que, embora não sendo tão nova, não contempla os estudos sobre a adaptação do texto traduzido à música pré-existente, no seu sentido retórico. Semelhantes estudos também poderão ser desenvolvidos, levando-se em conta diferentes gêneros musicais.

Por fim, espera-se que esta dissertação venha a estimular os amantes da tradução e da música erudita, a enriquecer os estudos na área, além de promover um olhar sem preconceito às apresentações de música erudita traduzidas para o vernáculo.

REFERÊNCIAS

APTER, Ronnie. *A Peculiar Burden: Some Technical problems of translating Opera for performance in English*, in: META, 1985. p. 309-319.

BENNETT, Roy. Elementos básicos da música, in *Cadernos de Música da Universidade de Cambridge*. Trad. Maria Teresa de Resende Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.

BENNETT, Roy. Uma breve história da música, in *Cadernos de Música da Universidade de Cambridge*. Trad. Maria Teresa de Resende Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1986.

BOMBA, Andreas (org.). *An Introduction to the Complete Works of Johann Sebastian Bach*. Trad John Mercer, Charles Simmonds et alii. Holzgerlingen: Hänssler Classic, 1999.

COLLINS COBUILD – *English Language dictionary*. Londres; Glasgow: Collins, 1987.

DÜRR, Alfred. *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach* (vol 1) Kassel: Bärenreiter, 1971.

EVEN-ZOHAR, Itamar. “Polysystem Studies”, edição especial de *Poetics Today*, Volume 11, nº1, Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1990.

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBEKIAN. Encenação da *Flauta Mágica* em português. Disponível em: <www.gulbenkian.pt/agenda_detalhe.asp>. Acesso em 30 de julho de 2006.

GENTZLER, Edwin. *Contemporary Translation Theories*, cap.5, Londres/Nova York: Routledge, 1993.

HARNONCOURT, Nikolaus. *Bach – Cantates BWV 140, 147*. Erato Disques S.A., Paris, França, 1997.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons – Caminhos para uma nova compreensão musical*. Trad. Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

HERMAN, Mark and APTER, Ronnie. “Opera Translation”, in: LARSON, M. L. *Translation: Theory & Practice, Tension & Interdependence*. State University of New York, 1991.

J. S. BACH HOME PAGE. Gravação da *Paixão Segundo João*, de Bach em inglês, pela Electra Records. Disponível em: <<http://www.jsbach.org/sorrellstjohnpassion.html>>. Acesso em 11 de junho de 2006.

J. S. BACH HOME PAGE. Gravação da *Paixão Segundo João*, de Bach em inglês, pela Decca. Disponível em: <<http://www.jsbach.org/brittenstjohnpassion.html>>. Acesso em 11 de junho de 2006.

LAMBERT, José e VAN GORP, Hendrik. “On Describing Translations”, in HERMANS, Theo (ed) *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, London/Sidney: Croom Helm, 1985. p. 42-53.

LANGENSCHIEDT – *Dicionário alemão-português*. Porto: Editora Porto, 1986.

LEFEVÈRE, André. *Translation / History / Culture: a source book*. Londres: Routledge, 1992.

LUBISCO, Nídia M. L. e VIEIRA, Sônia Chagas. *Manual de Estilo Acadêmico: Monografia, Dissertações e Teses*. Salvador: EDUFBA, 2003.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 6ª ed. ampliada e atualizada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MARTINS, José da Silva. *Bach – Sua vida e o Cravo Bem Temperado*. 2ª ed. Martin Claret, São Paulo:1997.

MATEO, Marta. “El Debate em Torno de la Traducción de la Ópera”. In: *Actes del III Congrès Internacional sobre Tradicció*. Universidad Autonoma de Barcelona, 1998.

MATEO, Marta. “El Nivel Fonológico en el Proceso de Traducción”, in: GARCIA, A. Bueno et al. (ed). *La Traducción de lo Inefable*. Soria: Depto. De Publicaciones del Colegio Universitario de Soria, 1994.

MATEO, Marta. “The Translation of Opera: Some Key Textual, Extra-textual and Socio-cultural Factors”. Artigo apresentado no Seminário de Pesquisa Multimedia and Translation. Misano Adriatico, Itália, setembro de 1997.

HUISS, Antônio e VILLAR, Mário de Salles – *Dicionário Huiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

O ESTADO DE SÃO PAULO. Encenação da ópera *João e Maria* em português. Disponível em: <www.estadao.com.br/arteelazer/musica/noticias/2006/dez/08/220.htm>. Acesso em 8 de dezembro de 2006.

REISS, Katharina e VERMEER, Hans. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Alemanha, Tübingen, 1984.

RUEB, Franz. *48 variações sobre Bach*. Trad. João Azenha. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SCHWEITZER, Albert. *J. S. Bach* (vol 2). Trad. para o inglês Ernest Newman. Nova York: ed. Courier Dover Publications, 1966.

STOKES, Richard. *J. S. Bach - The Complete Cantatas in German-English translation*. Scarecrow Press, 2000.

TEATRO NACIONAL DE CUBA. Repertório operístico traduzido e cantado em espanhol. Disponível em: <http://www.cniae.cult.cu/TLirico_Nac_RepHistor.htm>. Acesso em 28 de maio de 2006.

TOURY, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam/Filadélfia: John Benjamins, 1980

VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility*. London / Nova York: Routledge, 1995.

VERMEER, Hans J. "Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie" in: *Lebende Sprachen*, 1978

VIEIRA, Else R. P. (org). *Teorizando e Contextualizando a Tradução*, Belo Horizonte: UFMG, 1996.

GLOSSÁRIO DOS TERMOS MUSICAIS

Ária

Peça musical para voz solista e acompanhamento instrumental, seja numa ópera, oratório, paixão ou cantata. No período barroco a estrutura da ária era de três movimentos: o primeiro (A) e o segundo (B) eram seguidos por uma repetição daquele primeiro movimento (A), chamada repetição *da capo* (do início) ou *dal segno* (do sinal) até o final do mesmo (*al fine*).

Baixo

Voz de tessitura mais grave entre as vozes masculinas, numa divisão a quatro (simplificada) da voz humana.

BWV

Abreviatura de Bach-Werke-Verzeichnis, o catálogo das obras de Bach. Foi feito por Wolfgang Schmieder e publicado em 1950, na Alemanha. Incluiu todas as obras conhecidas de Bach, instrumentais e vocais, organizadas por tema.

Cantata

Composição musical para vozes e acompanhamento instrumental, iniciada normalmente com um coro (às vezes precedido de uma sinfonia), seguido de recitativos e árias, e concluída por um coral. Dividem-se em cantatas sacras e profanas. No serviço religioso protestante as cantatas eram apresentadas antes e/ou depois do sermão. Algumas foram compostas para uma voz solista, sem coro. A estrutura desse gênero, desenvolvido por Bach, variou conforme a época.

Coloratura

Ornamentação do fraseado na música vocal. A denominação é dada a certas passagens de movimento mais acelerado, onde muitas notas se sucedem formando um floreio. Algumas vezes são especialmente treinadas para executar coloraturas.

Coral

Originalmente o termo alemão *choral* (do latim *choralis*) se referia ao grupo de cantores, mas depois transferiu-se àquilo que o grupo cantava. Nas cantatas alemãs, os corais são as partes finais, seguindo o modelo luterano que fixou certos cantos populares para que a assembléia participasse do culto. O coral é a parte mais simples da cantata, sem fugas e contrapontos.

Coro

Estrutura inicial da cantata, onde o coro está dividido em quatro ou mais vozes e é acompanhado pela orquestra. É bem mais complexo que o coral, pela presença de vários elementos como a fuga e o contraponto, tanto para as vozes quanto para os instrumentos.

Contralto

O timbre mais grave entre as vozes femininas, numa divisão simples em quatro vozes.

Contraponto

Do latim *punctus contra punctum* (nota contra nota). Técnica de composição que combina várias partes independentes, mas formando um todo em seu resultado final. É a forma mais antiga da técnica polifônica. As formas especiais de contraponto são a fuga e o cânone.

Da capo

Ver ária.

Fuga

É um caso especial do estilo contrapontístico. Ela tem um tema (melodia) que é introduzido por um instrumento ou uma voz, seguida, após um intervalo, por outro instrumento ou voz, e assim por diante. O número de vozes não é determinado, mas normalmente são de quatro a cinco. Se as vozes, mesmo em tempo diverso, cantam a mesma melodia e na mesma altura, temos o cânone.

Libreto

Do italiano *libretto*. É o livro que contém o texto de uma ópera. Sua qualidade não é medida sob o prisma puramente literário, mas pela sua adaptabilidade à música. Muitas vezes é a adaptação de uma obra literária.

Liturgia

Celebração da missa; A forma e a ordem do serviço religioso. O serviço luterano, para o qual Bach compôs e executou sua música, tinha uma ordem fixa. Os temas das cantatas variavam de acordo com o calendário religioso.

Mestre de capela

Responsável pelo serviço musical religioso; Chefe do coro de uma igreja.

Paródia

Termo usado quando uma mesma peça musical é usada para comportar dois tipos diferentes de textos. Inúmeras partes das cantatas que formam o Oratório de Natal foram originariamente parte de cantatas profanas, das quais Bach aproveitou a parte instrumental e adaptou novos textos. O uso atual se refere ao uso de uma melodia conhecida, adaptando-se à mesma um texto cômico.

Partita

No período barroco era um tipo de composição baseada em variações sobre um tema para determinado instrumento. Entretanto, alguns compositores, entre eles Bach, usou o termo como sinônimo de suíte.

Pentagrama

São as cinco linhas horizontais sobre as quais se escreve a música, colocando-se listas verticais que dividem os compassos.

Polifonia

Processo de composição de música a várias vozes simultâneas que se desenvolvem harmonicamente (polifonia harmônica) ou melodicamente independente e individuais (contraponto).

Prosódia

Trata da acentuação correta das palavras. Na música, a tonicidade das palavras geralmente deve coincidir com o tempo forte do compasso.

Recitativo

Desenvolveu-se como forma em oposição à ária. Nas cantatas os recitativos são os trechos que promovem a mudança da ação, anunciando os fatos e fazendo reflexões, enquanto as árias expressam sentimentos e emoções. O recitativo pode ser *a secco* (com acompanhamento apenas do baixo contínuo) ou *acompanato* (acompanhado de outros instrumentos).

Sinfonia (cf. Bennett)

É uma sonata para orquestra. Significa reunião de sons, mas o significado mais exato varia de acordo com a época

Sonata (cf. Bennett)

Peça destinada a ser tocada, em oposição à cantata, que é para ser cantada. Geralmente composta para dois ou três instrumentos, embora existam sonatas para um instrumento apenas.

Sonatina

Varição da sonata.

Soprano

A tessitura mais aguda entre as vozes femininas, na divisão em quatro da voz humana.

Suíte

Conjunto de composições, geralmente danças, muito comum no período barroco.

Tenor

O timbre mais agudo das vozes masculinas na divisão básica de quatro vozes.

ANEXOS

ANEXO A - Textos das Cantatas BWV 40 e BWV 106 (originais e traduções).

ANEXO B - Entrevista a Eugênio de Lima Gall.

ANEXO C - Listagem das óperas traduzidas, apresentadas pelo Teatro Lírico Nacional De Cuba entre 1962 e 2002.

**ANEXO D - Áudio do recitativo e coro da cantata BWV 40 em língua alemã
(Disponível na versão on line)**

**ANEXO E - Áudio do recitativo e coro da cantata BWV 40 em língua inglesa
(Disponível na versão on line)**

**ANEXO F - Áudio do recitativo e coro da cantata BWV 40 em língua portuguesa
(Disponível na versão on line)**

ANEXO G – Áudio integral das Cantatas BWV 40 e BWV 106 no original em língua alemã e trechos traduzidos da BWV 40 (compact disc – encarte na contra-capa da versão impressa).

ANEXO A – Textos das Cantatas BWV 40 e BWV 106 (originais e traduções).Cantata BWV 40 – Darzu ist erschienen der Sohn Gottes, Bach, 1723.

Texto traduzido por Eugênio Gall - 1993

Obs.: o trecho entre parênteses foi traduzido por J. Costa - 1969

1. Coro:

Com este destino veio o Cristo:
p'ra destruir do maligno as obras.

2. Recitativo de tenor:

O verbo eterno
esteve entre nós,
a luz do mundo
se fez brilhar em toda a Terra,
Jesus, de Deus o filho,
deixou o trono seu
e sua grande majestade,
p'ra se tornar um simples homem.
Que troca singular,
nela deveis pensar:
o rei dos reis se torna servo,
o Deus, se torna um mortal,
e nesta humana condição
(oh, como é doce esta palavra!)
Nos traz a salvação

3. Coral:

Oprime o mal, (bis)
Mas Cristo traz
consolo, alegria e paz ao homem.
Deus é por nós!
Na dor atroz,
ampara os que confiam no seu nome.

4. Ária de baixo:

Torpe serpente,
estás temente?
Quem tua cabeça irá esmagar
nasceu da virgem,

divina origem,
trazendo aos homens a paz sem cessar.

5. Recitativo de contralto:

Eis que a serpente do Éden,
que seu veneno inoculou
nas almas dos filhos de Adão,
não mais ameaçará;
o verbo, fruto da mulher,
o Salvador, veio do céu
e derrotou o mal cruel,
p'ra redimir
o pecador.

6. Coral:

Já perdeste o teu poder,
velha e má serpente,
nada podes mais obter,
vai-te, para sempre!
A paixão do salvador
selou tua sorte,
concedendo ao pecador
vida além da morte.

7. Ária de tenor:

Alegrai-vos, ó cristãos!
Brame o reino de Satã
com furor e ameaça,
Jesus Cristo, o Salvador,
vos acolhe com amor,
vos protege com sua graça.

8. coral:

Cristo, a tua igreja guia,
com o teu amor sem par,
tua graça vem nos dar.
Nossas dores alivia,
plena paz ao mundo dá,
e um bom ano a despontar.
(Que alegria sem medida,
Cristo dá-nos nova vida.
Que a tristeza se desfaça,
ele é o sol da eterna graça.)

Cantata BWV 40 – Darzu ist erschienen der Sohn Gottes, Bach 1723

Texto traduzido por E. H. Thorne e G. W. Daislay

1. Coro:

To this end appeared the Son of God:
that He might destroy the works of the devil
(that the works of the devil might be destroyed)

2. Recitativo de tenor:

The Word as flesh
doth in the world abide,
the light of the world
the round of earth illumeth,
and God Almighty's Son
leaving the heaven's Throne,
Is pleas'd to lay His pomp aside:
The fashion of a child assumeth.
O think upon this change!
Yet understand, who can?
The King becomes a subjectman,
the Lord doth take a servant's place,
and now, for all the human race,
o sweetest word who e'er may hear it,
is born to save and cheer it.

3. Coral:

Sin brings us grief, (bis)
Christ brings relief
Since He came down to give us consolation.
God's on our side
when ills betide,
then who shall rob the Christian of salvation?

4. Ária de baixo:

Serpent! Hellhorror!,
Does not feel terror?
He, who shall bruise, in His triumph, thy head,
now hath appeared,,
and on the wearied,
peace, that endureth for ever, endureth for ever will shed.

5. Recitativo de contralto:

The serpent, who in Paradise
on Adams generation breath'd forth

the bane by which it dies,
 bring us no longer fear.
 The woman's seed doth now appear in garb of flesh,
 His pomp forsaken,
 and from her head the curse hath taken,
 so turn to joy from tribulation.

6. Coral:

Shake thy head and sternly say:
 Serpent! Hence! Avaunt thee!
 Why dost torture me alway?
 To my trouble, haunt me?
 Bruised is thy horrid head,
 by the pain and sadness
 of my Saviour am I led
 to halls of gladness.

7. Ária de tenor:

Christian children, joyful be,
 though hell's pow'r rage furiously,
 Santan's fearful wrath appal you;
 Jesus, conqueror of sin,
 will His nestlings gather in,
 neath His wings to shelter call you.

8. coral:

Jesu, smit in closer union
 all Thy members unto Thee,
 pour out all love's energy.
 to inspire Thy saint's communion.
 Grant to all Thy people here
 peace, and blessing through the year.
 Joy that earthly joy excelleth,
 Christ all pow'r of evil quelleth;
 bliss, that earthly bliss exceedeth,
 Christ's our sun, whence grace proceedeth.

Cantata BWV 40 – Darzu ist erschienen der Sohn Gottes, Bach 1723

Texto original de 1723, de autor desconhecido, inspirado em passagens bíblicas.

1. Coro:

Dazu ist erschienen der Sohn Gottes,
daß er die Werke des Teufels zerstöre.

2. Recitativo de tenor:

Das Wort ward Fleisch
und wohnt in der Welt,
das Licht der Welt
bestrahlt den Kreis der Erden,
der große Gottessohn
verläßt des Himmels Thron,
und seiner Majestät gefällt
ein kleines Menschenkind zu werden.
Bedenkt doch diesen Tausch,
wer nur gedenken kann:
der König wird ein Unterthan,
der Herr erscheint als ein Knecht
und wird dem menschlichen Geschlecht,
- o süßes Wort in aller Ohren! -
zu Trost und Heil geboren.

3. Coral:

Die Sünd' macht Leid, (bis)
Christus bringt Freud',
weil er zu Trost in diese Welt gekommen.
Mit uns ist Gott
nun in der Not,
wer ist, der uns als Christen kann verdammen?

4. Aria de baixo:

Höllische Schlange,
wird dir nicht bange?
Der dir den Kopf als ein Sieger zerknickt,
ist nun geboren,
und die verloren
werden mit ewigem Frieden beglückt.

5. Recitativo de contralto:

Die Schlange, so im Paradies
auf alle Adamskinder
das Gift der Seelen fallen ließ,

bringt uns nicht mehr Gefahr;
 des Weibes Sammen stellt sich dar,
 der Heiland ist ins Fleisch gekommen
 und hat ihr alles Gift benommen.
 D'rum sei getrost!
 betrübter Sünder.

6. Coral:

Schüttle deinen Kopf und sprich:
 fleuch, du alte Schlange!
 was erneurst du deinen Stich,
 machst mir angst und bange?
 Ist dir doch der Kopf zerknickt,
 und ich bin durch's Leiden
 meines Heilands dir entrückt
 in den Saal der Freuden.

7. Aria de tenor:

Christenkinder, freuet euch!
 Wütet schon das Höllenreich,
 will euch Satans Grimm erschrecken,
 Jesus, der erreten kann,
 nimmt sich seiner Kuchlein an
 und will sie mit Flügeln decken.

8. Coral:

Jesu, nimm dich deiner Glieder
 ferner in Genaden an;
 schenke, was man bitten kann,
 zu erquicken deine Brüder:
 gib der ganzen Christenschar
 Frieden und ein sel'ges Jahr!
 Freude, Freude über Freude!
 Christus wehret allem Leide.
 Wonne, Wonne über Wonne!
 er ist die Genadensonne.

Cantata BWV106 – Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (Actus Tragicus), Bach, 1707.

Texto traduzido por Eugênio Gall – 1978

Obs.: o trecho em itálico é a versão portuguesa do Hinário Luterano.

1. Sonatina

2.a. Coro:

Grande é Deus, justos são os feitos seus.
Nele, todos vivem e existem, o tempo
que ele quiser. Quando a morte vem, é o seu
querer.

2.b. Ária de tenor:

Senhor, oh, faze-nos compreender
que havemos de morrer,
e assim seremos sábios.

2.c. Ária de baixo:

Prepara teu lar! Prepara teu lar, pois
vem a morte para ceifar-te a vida.
Prepara teu lar!

2.d. Coro e solo de soprano:

Assim prediz a lei: todos morremos.

Oh, vem, Senhor Jesus!

3.a. Ária de contralto:

Em tuas mãos entrego o meu espírito,
tu me redimiste, Senhor, ó Deus fiel.

3.b. Solo e coral (contralto):

Hoje mesmo comigo estarás nos altos céus.

*Do mundo parto alegre, em paz,
Deus o ordena.
Confiante assim minh'alma o faz,
bem serena.
Como Deus me prometeu,
a morte só é sono.*

4. Coral:

Cantai louvor ao trino Deus,
 glorificai-o nos altos céus,
 honrai seu santo nome.
 O seu poder nos faz vencer
 por Jesus Cristo, amém.

Cantata BWV106 – Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (Actus Tragicus), Bach, 1707
 Texto traduzido por J. Michael Diack

1. Sonatina

2.a. Coro:

God's own time is ever, now and evermore the best.
 For man liveth, liveth and moveth as He ordaineth,
 so long, so long as He wills.
 Likewise dieth in the appointed time, when God wills.

2.b. Ária de tenor:

O Lord, so teach us to remember,
 That our days are numbered;
 That we may apply our hearts unto wisdom.

2.c. Ária de baixo:

Set thy house in order,
 for when death cometh thou must be ready to depart;
 Set thy house in order!!

2.d. Coro e solo de soprano:

It is the ancient law: man, thou must perish!

Yea, come, Lord Jesus, come!

3.a. Ária de contralto:

Into Thy keeping, my spirit I commit,
 For Thou hast redeem'd me,
 Lord, God of love and truth.

3.b. Ária de baixo e coral (contralto):

For today thou wilt with me in Paradise

In joy and peace I now depart,
 on God confiding.
 His consolation in my heart,
 still abiding.
 Death is now a welcome guest,
 The grave will bring peace and rest.

4. Coral:

Glory and praise eternally
 to Father, Son and Spirit be,
 the Three in One, and One in Three.
 The fight is done, the victory won,
 through our Lord Jesus, Amen!

Cantata BWV 106 – Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (Actus Tragicus), Bach, 1707.

Texto original de Trauerfeier (1707?), Martinho Lutero (1524), Adam Reusner (1533) e citações bíblicas.

1. Sonatina.

2.a. Coro:

Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.
 In ihm leben, weben und sind wir,
 solange er will. In ihm sterben wir
 zu rechter Zeit, wenn er will.

2.b. Ária de Tenor:

Ach, Herr! Herr, lehre uns bedenken,
 daß wir sterben müssen, auf daß wir
 klug werden.

2.c. Ária de Baixo:

Bestelle dein Haus! Bestelle dein Haus,
 denn du wirst sterben und nicht lebendig
 bleiben. Bestelle dein Haus!

2.d. Coro e Soprano solo:

Es ist der alte Bund: Mensch, du mußt
sterben.

Ja, komm, Herr Jesu, komm!

3.a. Ária de Contralto:

In deine Hände befehl' ich meinen Geist,
du hast mich erlöset, Herr, du getreuer Gott

3.b. Ária de Baixo e Coral (Contralto):

Heute wirst du mit mir im Paradies sein.

Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin,
in Gottes Willen,
getrost ist mir mein Herz und Sinn,
sanft und stille.

Wie Gott mir verheißen hat,
der Tod ist mein Schlaf worden.

4. Coral:

Glorie, Lob, Ehr und Herrlichkeit,
sei dir, Gott Vater und Sohn bereit,
dem heil'gen Geist mit Namen!
Die göttlich Kraft mach' uns sieghaft,
durch Jesum Christum, Amen.

ANEXO B – Entrevista a Eugênio de Lima Gall.
(realizada entre janeiro e março de 2006, via e-mail)

Caro Eugenio:

1- Qual a sua trajetória como tradutor? Há quanto tempo traduz?

- Na verdade, não tenho uma trajetória como tradutor. Fiz alguns trabalhos esporádicos de tradução, sob encomenda de amigos, ao longo de um período que se iniciou em 1978.

2- Com quais línguas trabalha?

- Alemão e inglês.

3- Quais os seus laços com a música? (Formação musical)

- Sou bacharel em música, instrumento: órgão, graduado pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1981. Também cursei o mestrado em música na mesma instituição, entre 1990 e 1994.

4- Quando fez sua primeira tradução rítmica? Qual obra e motivado por que fato?

- Em 1978, eu fazia parte de um coro não ligado a igrejas, mas composto em sua grande parte por integrantes da denominação batista, no subúrbio do Rio de Janeiro. O regente desse coro, Almir Gomes, pediu-me para traduzir a Cantata BWV 106, de J.S.Bach, conhecida com o título de Actus Tragicus, para um concerto especial que ele tinha em mente. Na época, eu havia concluído curso do idioma alemão. Pus-me então ao trabalho, preparando, em um mês, a tradução que hoje você conhece.

5- Por que as cantatas de Johann Sebastian Bach? Você se especializou em traduzir suas cantatas?

- Como já exposto na questão anterior, tratou-se de uma encomenda feita por um amigo. Por outro lado, tendo em conta eu ser um organista, sempre tive especial admiração e interesse por J.S.Bach, cuja obra para órgão é o pilar principal de toda a arte organística. Os prelúdios-corais de Bach para órgão e suas cantatas sacras têm como base comum o culto evangélico-luterano e a hinódia luterana. Bach costumava transcrever suas próprias composições para uma ou outra forma musical. Um exemplo que posso dar: A coletânea de 6 Prelúdios-Corais em trio para órgão conhecida como “Corais Schübler”. As seis peças foram anteriormente compostas pelo Kantor como partes de cantatas. Para um organista, é muito importante conhecer bem os corais luteranos, saber seu conteúdo poético. Albert Schweizer, um dos tratadistas de Bach, ressalta em sua obra a poética musical do compositor, revelando através de análises a relação existente entre o texto dos hinos e motivos musicais característicos, como o motivo do choro, da queda, do regozijo, etc. Posso terminar afirmando que todo o organista, em sua formação acadêmica, deveria se especializar em Bach.

6- O prestígio de Bach influencia sua tarefa tradutória?

- Sim. Acho que a resposta anterior também satisfaz esta questão.

7- Que outros compositores/obras já traduziu e considera de maior importância?

- Uma certa feita, atendendo pedido de um maestro amigo meu aqui do Rio, fiz uma espécie de adaptação (a contra-gosto, mas para não perder o amigo), para uso na igreja, do coro final de uma das óperas de Mozart, se não me engano, A Flauta Mágica. Também realizei algumas traduções de peças sacras de autores americanos para quarteto masculino. Agora, meu segundo trabalho de importância no campo da tradução, você já conhece, foi a Cantata 40 de Bach.

8- Você mantém intercâmbio com outros tradutores? Conhece outros que já fizeram traduções de obras de Bach?

- Não tenho contato com outros tradutores. Outro tradutor de obras de Bach que conheço: Posso mencionar o João Wilson Faustini (Cantata BWV 4, por exemplo).

9- Quais as dificuldades oferecidas pela partitura de Bach e os textos por ele usados? Há uma estratégia mais evidente/comum nesse processo tradutório?

- Além das dificuldades normais numa tradução de obra musical, onde há que se levar em conta a métrica, a prosódia, a versificação, a rima, etc., há o problema da contextualização. Trata-se de textos de hinos ou libretos de cantatas escritos no século XVIII ou período anterior, em língua alemã culta (Hochdeutsch), às vezes em algum dialeto germânico, em latim ou numa mistura de alemão e latim. Alguns remontam à idade média ou até à antiguidade. A tarefa requer um estudo da semântica, da terminologia no ambiente poético-religioso da época de Bach; um conhecimento do contexto histórico, da música protestante surgida no século XVI (o coral luterano, no caso), e da própria mentalidade e teologia protestante da época (porque o pensamento teológico também é dinâmico, evolui através do tempo). O desafio é trazer todo esse universo, sem desfigurá-lo, para a nossa cultura e mentalidade atual, num linguajar acessível e, até onde possível, simples e objetivo para o nosso público ouvinte brasileiro do século XXI, sem uso de termos muito rebuscados ou em desuso.

Gostaria de exemplificar com este verso de um hino de Lutero:

“Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort
Und steur des Papsts und Türken Mord,
Die Jesum Christum, deinen Sohn,
Wollen stürzen von deinem Thron!”

A tradução literal seria:

“Conserva-nos, Senhor, na Tua Palavra
e dá combate à barbárie do papa e dos turcos
que querem derrubar Jesus Cristo, Teu Filho,
do Teu trono.”

Veja agora a versão em português, metrificada, do hinário luterano brasileiro, “Hinos do Povo de Deus”:

“Deus, o teu Verbo guarda a nós,
combate o inimigo atroz
que a Jesus Cristo, o Filho Teu
quer derrubar do trono Seu.”

Uma estratégia é ter-se à mão a literatura protestante, alemã e brasileira, antiga e atual, igualmente, os hinários das igrejas evangélicas históricas, e ainda as versões em alemão e

português da Bíblia. No que tange à língua portuguesa, a versão de João Ferreira de Almeida, suas revisões e as versões na linguagem de hoje são importantes fontes de consulta, pois influenciam o linguajar do meio cristão evangélico lusófono e, ao mesmo tempo, são o resultado de mudanças culturais em nosso meio.

10- Para que público foram apresentadas as cantatas traduzidas? Como foi a resposta desse público?

- As duas cantatas foram apresentadas aqui no Rio de Janeiro em igrejas batistas. Pelo que sei, Primeira Igreja Batista do Rio de Janeiro, Igreja Batista do Meier, Igreja Batista de Madureira (só a 106) e Igreja Batista de Bento Ribeiro (só a 106). A receptividade por parte do público foi muito boa. Até o Rolando de Nassau, conhecido crítico de música no meio batista, manifestou-se em artigos no Jornal Batista.

11- O público-alvo influenciou de que forma em seu processo de tradução?

- Conforme já exposto no item 9 acima, influenciou na minha preocupação em evitar termos rebuscados ou pouco usados no meio (observo que o público-alvo foram os fiéis evangélicos batistas, em princípio). Na tradução da cantata 40 houve até um caso de mudança de texto depois do trabalho pronto. A primeira frase da cantata: “Dazu ist erschienen der Sohn Gottes, dass er die Werke des Teufels zerstöre.” - que numa tradução literal seria: “Para isto manifestou-se o filho de Deus, para destruir as obras do diabo.” - traduzi primeiro assim, metrificadamente: “Com este destino veio o Cristo, pra destruir satanás e suas obras.” (A palavra “destino” (não muito boa mas aceitável, pelo seu significado de “objetivo, fim, finalidade) foi escolhida a bem da sílaba tônica - TI -, que preserva o mesmo som no alemão: er-SCHIE-nen. (xí) Da mesma forma, a palavra “obras”, onde o fonema -ó- fica próximo do -ö- [ê] de zers-TÖ-re).

Pois bem, logo no primeiro ensaio, os membros do coro manifestaram junto ao maestro seu desconforto em cantar um fugato onde o nome -satanás- era tantas vezes repetido. O maestro Maurilio Costa me procurou no dia seguinte, pedindo uma outra solução. Daí resultou a forma final: “Com este destino veio o Cristo, pra destruir do maligno as obras.”, com um pequeno polimento que resultou em algo melhor.

12- Que sistemas podem ter influenciado seu trabalho de tradução das cantatas? (Ex: época da tradução, público, influência religiosa, influência literária, etc.)

- Creio que a resposta da questão 9 também satisfaz esta pergunta.

13- As traduções foram feitas a partir dos textos em alemão ou foram utilizadas outras traduções como apoio?

- Elas foram feitas diretamente do alemão.

14- Procura manter o texto traduzido próximo do original ou sua tradução tende a ser livre? Qual o seu conceito de tradução?

- Em princípio, procuro manter o texto traduzido o mais perto possível do original. Mas, como já exposto, há os compromissos da métrica e da rima e, às vezes, a tradução tende a ser mais livre, porém sem distanciamento do conteúdo do texto original. Acho que posso ilustrar este aspecto com um trecho da Cantata 40:

a) texto original:

Schüttle deinen Kopf und sprich:

Fleuch, du alte Schlange!

Was erneurst du deinen Stich,

b) tradução literal:

Sacode tua cabeça e exclama:

Cai fora, velha serpente!

Por que queres repetir tua picada,

Machst mir angst und bange?
Ist dir doch der Kopf zerknickt,
Und ich bin durchs Leiden
Meines Heilands dir entrückt
In den Saal der Freuden.

causando-me medo e receio?
Eis que tua cabeça jaz esmagada
e eu, pela paixão do meu Salvador,
fui apartado de ti
para o salão das alegrias.

c) minha tradução, metrificada e com rima:

Já perdeste o teu poder,
velha e má serpente!
Nada podes mais obter,
vai-te, para sempre!
A paixão do Salvador
selou tua sorte,
concedendo ao pecador
vida além da morte.

(Cristo, mediante sua Paixão, esmagou
a cabeça da serpente, concedendo a todos
que n'Ele crêem a salvaguarda do mal
e o acesso ao céu, à felicidade plena.)

Meu conceito de tradução: É a transposição de pensamentos concebidos numa determinada língua para um outro idioma.

15- Como o sistema de notação musical determina as escolhas tradutórias?
- Desculpe, mas não entendi esta pergunta.

16- O que mais pode ter influenciado sua tarefa nas citadas traduções?
- Considero o conjunto das Cantatas compostas por J.S.Bach um valiosíssimo tesouro da música sacra protestante, desconhecido em nosso meio, digno de ser resgatado aos poucos, digno de ser ainda hoje usado tanto em concertos como nos cultos divinos (neste último aspecto, a tradução se faz necessária). Os libretos são meditações profundas sobre os temas de todo o calendário litúrgico luterano, transcendendo o âmbito da igreja luterana, um legado perene para todos os cristãos.

ANEXO C – Listagem das óperas traduzidas, apresentadas pelo Teatro Lírico Nacional de Cuba, entre 1962 e 2002.

Fonte: http://www.cniae.cult.cu/TLirico_Nac_RepHistor.htm
(Salvo em 28/05/2006)

Repertorio Histórico del Teatro Lírico Nacional de Cuba
-1962-2002-
por Enrique Ríó Prado¹

El presente trabajo relaciona los 72 títulos que componen el repertorio histórico de esta compañía, agrupados por géneros, de la siguiente forma: 31 óperas (18 italianas, 3 francesas, 3 alemanas, 3 estadounidenses, 2 polacas, 1 española, 1 rusa), 9 óperas cubanas, 14 zarzuelas españolas y 8 operetas (5 austriacas y 3 españolas), 10 zarzuelas cubanas.

Este repertorio ha sido confeccionado a partir de la documentación existente en el archivo histórico de la institución y su colección de programas, completada con el auxilio de algunas colecciones privadas y las publicaciones periódicas de la época.

Quedan relacionados en el orden siguiente: Autor de la música. Título. Autor(es) del libreto. Teatro y fecha del estreno absoluto. Teatro y fecha del estreno en Cuba. Fecha del estreno por el TLNC. Si no se especifica lo contrario, la obra tuvo su representación en la lengua original. En algunos títulos se hace mención de una Temporada popular de ópera y zarzuela, patrocinada por el Consejo Nacional de Cultura y considerada antecedente directo del TLNC. Fue a partir de estas representaciones, ocurridas entre 1961 y 1962, que comenzaron a cantarse las óperas traducidas al español. Esta costumbre se mantuvo en el TLNC hasta 1985.

Todos los teatros cubanos son de La Habana, salvo especificación contraria. Abreviaturas de los teatros. GTH-SGL: Gran Teatro de La Habana, Sala García Lorca; TNC-SA: Teatro Nacional de Cuba, Sala Avellaneda; TNC-SC: Teatro Nacional de Cuba, Sala Covarrubias; TAR: Teatro Amadeo Roldán; TMsH: Teatro Musical de La Habana.

-Óperas-

Beethoven, Ludwig van. *Fidelio*. 2 actos.
Libreto: Josef von Sonnleithner y Georg Treitschke.
Estreno: T. auf der Wieden, Viena. 20-11-1805.
Cuba: GTH-SGL. 12-1970. (vers. con. Hans-Jorg Leopold. Coproducción con la Ópera de Leipzig).

Bizet, Georges. *Carmen*. 4 actos.
Libreto: Henri Meilhac y Jacques F. Halévy.
Estreno: Opéra-Comique, París. 03-03-1875.
Cuba: T. Tacón. 25-12-1880.
TLNC: GTH-SGL. 10-07-1998 (vers.conc. Jean-Paul Pénin).

Cimarosa, Domenico. *El matrimonio secreto (Il matrimonio segreto)*. 2 actos.
Libreto: Giovanni Bertati.
Estreno: Burgtheater, Viena. 07-02-1792.
Cuba: T. Principal. 18-01-1813. Cantada en

-Óperas cubanas-

Berroa, Jorge. *Soyán*. 1 acto.
Libreto: Sobre textos de Nicolás Guillén; guión, José Massip.
Estreno: TNC-SC. 21-01-1980 (José Massip/Félix Guerrero). I Festival de Teatro de La Habana.

De Blanck, Hubert. *Patria*. 1 acto.
Libreto: Ramón Espinosa de los Monteros.
Estreno: T. Nacional. 1-12-1899 (pr. parcial). T. Payret. 21-09-1906.
TLNC: GTH-SGL. 22-11-1979 (Juan R. Amán/Miguel Pinto).

López Marin, Jorge. *Ana Betancourt*. 1 acto.
Libreto: Jorge E. Puig Fuentes.
Estreno: Guáimaro y T. Principal, Camagüey. 1987 (Gilberto Enríquez/Jorge López Marín y Jorge Luis Betancourt).
TLNC: GTH-SGL. 23-07-1993.

español.

TLNC: Sala Las Máscaras. 21-06-1963 (José Le Matt/Rafael Morales). Cantada en español.

Donizetti, Gaetano. *Don Pasquale*. 3 actos.

Libreto: Gaetano Donizetti y Giovanni Ruffini.
Estreno: T. Italien, París. 3-01-1843.
Cuba: T. Tacón. 27-02-1854.
TLNC: GTH-SGL. 26-01-1967 (Carlos Piñero/Roberto Sánchez Ferrer). Cantada en español.

Donizetti, Gaetano. *L'elisir d'amore*. 2 actos.

Libreto: Felice Romani.
Estreno: T. Canobbiana, Milán. 12-05-1832.
Cuba: T. Principal. 26-01-1839.
TLNC: GTH-SGL. 18-12-1993 (Armando Suárez del Villar/Roberto Sánchez Ferrer).

Donizetti, Gaetano. *Lucia di Lammermoor*. 3 actos.

Libreto: Salvatore Cammarano.
Estreno: T. San Carlo, Nápoles. 26-09-1835.
Cuba: T. Principal. 6-03-1839.
TLNC: GTH-SGL. 18-06-1981 (vers.conc. Guilary Beliaev); 17-10-1985 (Juan R. Amán/Elena Herrera). Cantada en español.

Donizetti, Gaetano. *Rita*. 1 acto.

Libreto: Gustave Vaëz.
Estreno: T. Opéra-Comique, Paris. 7-05-1860.
Cuba: T. Tacón. 5-01-1876. Cantada en español.
TLNC: T. Isla de la Juventud, 1977 (Gilberto Enríquez/Esther Fernández, piano). Cantada en español.

Falla, Manuel de. *El retablo de Maese Pedro*. 1 acto.

Libreto: Manuel de Falla.
Estreno: T. San Fernando, Sevilla. 23-03-1923.
Cuba: TNC-SC. 9-08-1960 (Vicente Revuelta/Enrique González Mántici).
TLNC: GTH-SGL. 29-10-1994 (Iván Tenorio/Jorge López Marín. Colaboración con el Ballet Nacional de Cuba para el XIV Festival Internacional de Ballet de La Habana).

Gershwin, George. *Porgy and Bess*. 3 actos.

Libreto: Du Bose Heyward y Ira Gershwin.
Estreno: Colonial Theater, Boston. 30-09-1935.
Cuba: No se ha estrenado en Cuba.
TLNC: T. Graz, Austria. 30-06-2000 (Octavio Cortázar/Enrique Pérez Mesa).

Gounod, Charles. *Faust*. 5 actos.

Libreto: Jules Barbier y Michel Carré.
Estreno: T. Lyrique, Paris. 19-03-1859.
Cuba: T. Tacón. 21-02-1866.
TLNC: GTH-SGL. 30-10-1987 (Iván Tenorio/Elena Herrera. I Festival Internacional de Ballet de La Habana). (Esta obra fue puesta por el CNC

Mauri, José. *La esclava*. 1 acto.

Libreto: Tomás Juliá.
Estreno: T. Nacional. 6-06-1921.
TLNC: GTH-SGL. 30-06-1978 (Adolfo de Luis/Félix Guerrero).

Milanés, Norman. *El sueño de los Carballo*. 1 acto.

Libreto: Jesús Orta Ruiz.
Estreno: TNC-SC. 5-06-1993 (Pedro A. Palacio/Norman Milanés).

Juan Piñera. *La taza de café*. 2 actos.

Libreto: Juan R. Amán.
Estreno: GTH-SGL. 9-07-1994 (Juan R. Amán/Jorge López Marín).

Sánchez de Fuentes, Eduardo. *El caminante*. 1 acto.

Libreto: Francisco Villaespesa.
Estreno: T. Nacional. 7-06-1921.
TLNC: GTH-SGL. 23-10-1987 (Alicia Alonso/Marlene Urbay).

Sánchez Ferrer, Roberto. *Ecue Yamba-O*. Prólogo, 2 actos y Epílogo.

Libreto: Roberto Sánchez Ferrer.
Estreno: GTH-SGL. 25-12-1986 (María Elena Ortega/R.Sánchez Ferrer).

Villate, Gaspar. *Baltasar (Baldassare)*. 4 actos.

Libreto: Carlo d'Ormeville.
Estreno: T. Real, Madrid. 28-02-1885.
Cuba: T. Auditorium. 10-03-1939 (Guillermo de Mancha/José M. Pacheco).
TLNC: GTH-SGL. 30-11-1990 (vers. conc. Elena Herrera). Cantada en español.

-Zarzuelas y operetas-

Arrieta. *Marina*.

Libreto: Francisco Camprodón.
Estreno:
Zarzuela. T. del Circo, Madrid. 21-09-1855. 2 actos.
Ópera. T. Real, Madrid. 16-03-1871. 3 actos.
Cuba: a) zarzuela. T. Tacón. 1-11-1860.
b) ópera. T. Tacón. 2-03-1872.
TLNC: TMsH. 11-10-1969 (zarzuela. Modesto Centeno/Rodrigo Prats).

en una temporada popular de ópera en el TAR, 28-11-1961. Cantada en español).

Kazarian, Yuri. **Hemingway**. Prólogo y 2 actos.
Libreto: Grigori Chiguinov.
Estreno(TLNC): GTH-SGL. 17-10-1987 (Armando Suárez del Villar/Elena Herrera. Inauguración del I Festival Internacional de Arte Lírico de La Habana. Cantada en español).

Leoncavallo, Ruggero. **Los payasos (I pagliacci)**. Prólogo y 2 actos.
Libreto: R. Leoncavallo
Estreno: T. Dal Verme, Milán. 21-05-1892.
Cuba: T. Tacón. 21-12-1893.
TLNC: GTH-SGL. 11-06-1970 (versión de concierto, d.m. Félix Guerrero); 16-06-1982 (Juan R. Amán/Guennadi Dimitriac). Cantada en español.

Mascagni, Pietro. **Cavalleria rusticana**. 1 acto.
Libreto: Giovanni Menasci y Giovanni Targoni-Tozzetti.
Estreno: T. Costanzi, Roma. 17-05-1890.
Cuba: T. Tacón. 9-01-1892.
TLNC: GTH-SGL. 21-06-1985 (versión de concierto; Orquesta Sinfónica Nacional, d.m. Manuel Duchesne Cuzán); 17-07-1986 (Gilberto Enríquez/Elena Herrera).

Menotti, Gian Carlo. **El teléfono (The telephone)**. 1 acto.
Libreto: Gian Carlo Menotti.
Estreno: Heckscher Theater, Nueva York. 18-02-1947.
Cuba: Sala Hubert de Blanck. 1-03-1956 (Ramón A. Crusellas/Paul Csonka). Cantada en español.
TLNC: Sala Las Máscaras. 11-1963 (José Le Matt/Rafael Morales). Cantada en español.

Menotti, Gian Carlo. **La médium (The medium)**. 2 actos.
Libreto: Gian Carlo Menotti.
Estreno: Columbia University, Nueva York. 08-05-1946.
Cuba: Sala Hubert de Blanck. 1-03-1956 (Ramón A. Crusellas/Paul Csonka). Cantada en español.
TLNC: Sala Las Máscaras. 11-1963 (José Le Matt/Rafael Morales). Cantada en español.

Moniuszko, Stanislaw. **Halka**. 4 actos.
Libreto: Włodzimierz Wolski.
Estreno: Wlno (Vilnius). 11-01-1848 (primera versión en dos actos). Varsovia. 1-01-1858 (versión en cuatro actos)
Cuba: GTH-SGL. 16-10-1971 (Maria

Barbieri, Francisco Asenjo. **El barberillo de Lavapiés**. Zarzuela, 3 actos.
Libreto: Luis Mariano de Larra.
Estreno: T. de la Zarzuela, Madrid. 18-12-1874.
Cuba: T. Albisu. 2-12-1875.
TLNC: GTH-SGL. 8-06-1990. (Ángel Fernández Montesinos/Elena Herrera. Coproducción con el Teatro de la Zarzuela de Madrid. I Festival Iberoamericano de la Zarzuela).

Bretón, Tomás. **La verbena de la Paloma**. Zarzuela, 1 acto.
Libreto: Ricardo de la Vega.
Estreno: T. Apolo, Madrid. 17-02-1894.
Cuba: T. Albisu. 30-12-1894.
TLNC: GTH-SGL. 30-09-1965 (Antonio Palacios/Félix Guerrero). (Esta obra fue puesta por el CNC en una temporada popular de zarzuela en el T. Payret, 05-1961).

Chapí, Ruperto. **La revoltosa**. Zarzuela, 1 acto.
Libreto: José López Silva y Carlos Fernández Shaw.
Estreno: T. Apolo, Madrid. 25-11-1897.
Cuba: T. Albisu. 3-02-1899.
TLNC: GTH-SGL. 30-09-1965 (Antonio Palacios/Félix Guerrero). (Esta obra fue puesta por el CNC en una temporada popular de zarzuela en el T. Payret, 05-1961).

Fernández Caballero, Manuel. **El dúo de La Africana**. Zarzuela, 1 acto.
Libreto: Miguel Echegaray.
Estreno: T. Apolo, Madrid. 13-05-1893.
Cuba: T. Albisu. 2-02-1894.
TLNC: GTH-SGL. 15-06-1990 (Ángel Fernández Montesinos/Norman Milanés. Coproducción con el Teatro de la Zarzuela de Madrid. I Festival Iberoamericano de la Zarzuela).

Gilbert, Jean. **La casta Susana**. Opereta, 3 actos.
Libreto: Georg Okonkowsky.
Estreno: Magdenburgo, Alemania. 1910.
Cuba: T. Albisu. 6-03-1912.
TLNC: Sala Universal de las FAR. 3/10/1992 (Alfonso Menéndez/Miguel Patterson, Rey Montesinos y José R. Urbay. Coproducción del ICRT con el TLNC [Opera de Cuba y Comedia Lírica «Gonzalo Roig»] y el Estudio Lírico de La Habana). Traducida al español.

Guerrero, Jacinto. **Los gavilanes**. Zarzuela, 3 actos.
Libreto: José Ramos Martín.
Estreno: T. de la Zarzuela, Madrid. 7-12-1923.
Cuba: T. Martí. 2-05-1924.
TLNC: GTH-SGL. 28-01-1965 (Miguel de

Foltyn/Boguslaw Madey). Cantada en español.

Moniuszko, Stanislaw. **Paria**. Prólogo y 3 actos.
 Libreto: Jan Chesinski.
 Estreno: Varsovia. 11-12-1868.
 Cuba: TNC-SA, 13-04-1991 (Maria Foltyn/Roberto Sánchez Ferrer). Estreno absoluto fuera de Polonia.
 TLNC: Kudowa, Polonia, 06-1987 (versión de concierto, d.m. Anton Wiherek). 26° Festival Internacional de Música Stanislaw Moniuszko. Cantada en español.

Mozart, Wolfgang Amadeus. **Bastían y Bastiana** (*Bastian und Bastienne*). 1 acto.
 Libreto: Friedrich Wilhelm Weiskern.
 Estreno: T. de Anton Mesmer, Viena. 1-10-1768.
 Cuba: Salón de actos del Lyceum Lawn Tennis Club. 28-05-1951 (vers. conc. Paul Csonka).
 TLNC: GTH-SGL. 12-1985 (Gilberto Enríquez/Elena Herrera).. (Esta obra fue puesta por el CNC en la Sala Hubert de Blanck, 9-03-1962). Cantada en español.

Mozart, Wolfgang Amadeus. **Las bodas de Fígaro** (*Le nozze di Fígaro*). 2 actos.
 Libreto: Lorenzo da Ponte.
 Estreno: Burgtheater, Viena. 1-05-1786.
 Cuba: T. Payret. 21-04-1892.
 TLNC: GTH-SGL. 20-11-1969 (Jochin Herz/Hans-Jorg Leipold. Coproducción con la Ópera de Leipzig). Cantada en alemán.

Paisiello, Giovanni. **Aventuras venecianas** (*Il re Teodoro in Venezia*). 2 actos.
 Libreto: Giambattista Casti.
 Estreno: Burgtheater, Viena. 23-08-1784.
 Cuba: GTH-SGL. 25-01-1979 (Uwe Wand/Wolfgang Wappler. Coproducción con la Ópera de Leipzig). Cantada en alemán.

Pergolesi Giambattista. **La criada señora** (*La serva padrona*). 1 acto.
 Libreto: Gennaro A. Federico.
 Estreno: T. San Bartolomeo, Nápoles. 28-08-1733.
 Cuba: T. del Circo. 13-12-1800.
 TLNC: GTH-SGL. 29-04-1982 (Gilberto Enríquez/Roberto Sánchez Ferrer). Cantada en español.

Puccini, Giacomo. **La bohème**. 4 actos.
 Libreto: Luigi Illica y Giuseppe Giacosa.
 Estreno: T. Regio, Turín. 01-02-1896.
 Cuba: T. Payret. 27-10-1899.

Grandy/Félix Guerrero y Fabio Landa).

Kalmann, Emerich. **La princesa de las czardas**. Opereta, 3 actos.
 Libreto: Leo Stein y Bela Jembach.
 Estreno: T. J. Strauss, Viena. 17-11-1915.
 Cuba: T. Martí. 28-11-1921.
 TLNC: GTH-SGL. 25-07-1964 (Julio Martínez Aparicio/Félix Guerrero y Fabio Landa). Traducida al español.

Lehár, Franz. **El conde de Luxemburgo**. Opereta, 3 actos.
 Libreto: Alfred M. Willner, Robert Bodanzky y Leo Stein.
 Estreno: T. an der Wien, Viena. 12-10-1909.
 Cuba: T. Albisu. 15-06-1910.
 TLNC: GTH-SGL. 12-05-1966 (Adela Escartín y Carlos Piñeiro/Fabio Landa). Traducida al español.

Lehár, Franz. **Frasquita**. Opereta, 3 actos.
 Libreto: Alfred M. Willner y H. Reichert.
 Estreno: Viena. 1922.
 Cuba: T. Martí. 29-11-1928.
 TLNC: GTH-SGL. 8-07-1990 (Carlo Rivolta/Marlene Urbay). Traducida al italiano.

Lehár, Franz. **La viuda alegre**. Opereta, 3 actos.
 Libreto: Viktor Léon y Leo Stein.
 Estreno: T. an der Wien, Viena. 30-12-1905.
 Cuba: T. Payret. 9-10-1909.
 TLNC: GTH-SGL. 16-08-1963 (Miguel de Grandy/Félix Guerrero y Fabio Landa. Esta obra fue puesta por el CNC en una temporada popular de zarzuela en el GTH-SGL. 23-06-1962). Traducida al español.

Luna, Pablo. **Molinos de Viento**. Opereta, 1 acto.
 Libreto: Luis Pascual Frutos.
 Estreno: T. Cervantes, Sevilla. 2-12-1910.
 Cuba: T. Payret. 25-08-1911.
 TLNC: TMsH. 01-1972 (Gilberto Enríquez/Noman Milanés).

Lleó, Vicente. **La corte de Faraón**. Opereta, 2 actos.
 Libreto: Guillermo Perrín y Miguel de Palacios.
 Estreno: T. Eslava, Madrid. 21-01-1910.
 Cuba: T. Payret. 3-06-1910.
 TLNC: GTH-SGL. 30-12-1982 (Jesús

TLNC: GTH-SGL. 5-12-1985 (versión de concierto, d.m. Elena Herrera); 25-04-1986 (Aldo Lario/Elena Herrera).

Puccini, Giacomo. *Il tabarro*. 1 acto.
 Libreto: Giuseppe Adami.
 Estreno: Metropolitan Opera House, Nueva York. 14-12-1918.
 Cuba: Sala Atelier. 5-06-1958 (Erick Santamaría/Paul Csonka).
 TLNC: T. Sauto, Matanzas. 17-02-1978 (Carlos Astiazaraín/Rubén Gómez Pérez. Coproducción con el Teatro Lírico de Matanzas). Cantada en español.

Puccini, Giacomo. *Madama Butterfly*. 3 actos.
 Libreto: Luigi Illica y Giuseppe Giacosa.
 Estreno: T. alla Scala, Milán. 17-02-1904.
 Cuba: T. Oriente, Santiago de Cuba. 13-01-1911.
 TLNC: GTH-SGL. 22-02-1968 (Carlos Piñero/Roberto Sánchez Ferrer). Cantada en español.

Puccini, Giacomo. *Tosca*. 3 actos.
 Libreto: Luigi Illica y Giuseppe Giacosa.
 Estreno: T. Costanzi, Roma. 14-01-1900.
 Cuba: T. Martí. 25-01-1902.
 TLNC: GTH-SGL. 15-03-1966 (Nelson Dorr/Félix Guerrero). Cantada en español.

Rossini, Gioacchino. *El barbero de Sevilla (Il barbiere di Siviglia)*. 2 actos.
 Libreto: Cesare Sterbini.
 Estreno: T. Argentina, Roma. 20-02-1816.
 Cuba: T. Principal. 13-11-1823. Cantada en español.
 TLNC: GTH-SGL. 14-09-1967 (Juan R. Amán/Félix Guerrero). Cantada en español.

Verdi, Giuseppe. *Aida*. 4 actos.
 Libreto: Antonio Ghislanzoni.
 Estreno: T. de la Opera, El Cairo. 24-12-1871.
 Cuba: T. Tacón. 25-01-1878.
 TLNC: GTH-SGL. 16-12-1988 (vers.conc.); 11-03-1989 (Aldo Lario/Elena Herrera).

Verdi, Giuseppe. *El trovador (Il trovatore)*. 3 actos.
 Libreto: Salvatore Cammarano.
 Estreno: T. Apollo, Roma. 19-01-1853.
 Cuba: T. Tacón. 11-08-1855.
 TLNC: GTH-SGL. 21-08-1969 (vers.conc.); 5-02-1971 (Juan R. Amán/Russlan Raichev). Cantada en

Gregorio/Norman Milanés).

Moreno Torroba, Federico. *La chulapona*. Zarzuela, 3 actos.
 Libreto: Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw.
 Estreno: T. Calderón, Madrid. 31-03-1934.
 Cuba: T. Nacional. 6-11-1947 (Plácido Domingo/F. Moreno Torroba).
 TLNC: TNC-SA. 4-11-1989 (Javier Ulacia/Norman Milanés). II Festival Internacional de Arte Lírico de La Habana.

Moreno Torroba, Federico. *Luisa Fernanda*. Zarzuela, 3 actos.
 Libreto: Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw.
 Estreno: T. Calderón, Madrid. 26-03-1932.
 Cuba: T. Principal de la Comedia. 15-01-1942 (Antonio Palacios).
 TLNC: GTH-SGL. 17 de mayo de 1963 (Miguel de Grandy/Félix Guerrero). Primera puesta en escena del TLNC.

Serrano, José. *Los claveles*. Zarzuela, 1 acto.
 Libreto: Luis Fernández Sevilla y Anselmo C. Carreño.
 Estreno: T. Fontalba, Madrid. 6-04-1929.
 Cuba: T. Nacional. 22-03-1930.
 TLNC: TMsH. 01-1972 (Aldo Lario/Norman Milanés).

Soutullo, Reveriano y Juan Vert. *La del soto del parral*. Zarzuela, 3 actos.
 Libreto: Luis Fernández Sevilla y Anselmo C. Carreño.
 Estreno: T. de la Latina, Madrid. 26-10-1927.
 Cuba: T. Martí. 28-02-1930.
 TLNC: TMsH. 3-07-1969 (Modesto Centeno/Fabio Landa y Enrique Castro).

Soutullo y Vert. *La leyenda del beso*. Zarzuela, 3 actos.
 Libreto: Enrique Reoyo, Antonio Paso, hijo y José Silva Aramburo.
 Estreno: T. Apolo, Madrid. 18-01-1924.
 Cuba: T. Martí. 8-08-1924.
 TLNC: TMsH. 22-08-1968 (Modesto Centeno/Rodrigo Prats).

Sorozábal, Pablo. *La del manojo de rosas*. Zarzuela, 2 actos.
 Libreto: Francisco Ramos de Castro y Anselmo

español.

Verdi, Giuseppe. *La traviata*. 3 actos.
 Libreto: Francesco Maria Piave.
 Estreno: T. La Fenice, Venecia. 6-03-1853.
 Cuba: T. Tacón. 29-12-1856.
 TLNC: TAR. 20-02-1964 (José Le Matt/Félix Guerrero). (Esta obra fue puesta por el CNC en una temporada popular de ópera en el TAR, 1-11-1961). Cantada en español.

Verdi, Giuseppe. *Rigoletto*. 3 actos.
 Libreto: Francesco Maria Piave.
 Estreno: La Fenice, Venecia. 11-03-1851.
 Cuba: T. Tacón. 22-08-1855.
 TLNC: TAR. 9-04-1965 (José Le Matt/Félix Guerrero). (Esta obra fue puesta por el CNC en una temporada popular de ópera en el TAR, 15-11-1961). Cantada en español.

Wolf Ferrari, Ermanno. *El secreto de Susana (Il segreto di Susanna)*. 1 acto.
 Libreto: Enrico Golisciani.
 Estreno: Hofoper, Munich. 4-12-1909.
 Cuba: T. Nacional. 25-05-1920.
 TLNC: T. Milanés, Pinar del Río. 30-11-1983 (Gaspar González Lanuza/?). Cantada en español.

C. Carreño.

Estreno: T. Fuencarral, Madrid. 13-11-1934.
 Cuba: T. Principal de la Comedia. 9-10-1941.
 TLNC: GTH-SGL. 06-1993 (Humberto Lara/Norman Milanés). II Festival Iberoamericano de la Zarzuela.

Sorozábal, Pablo. *La tabernera del puerto*. Zarzuela, 3 actos.
 Libreto: Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw.
 Estreno: T. Tívoli, Barcelona. 16-03-1936.
 Cuba: T. Martí. 27-03-1948.
 TLNC: GTH-SGL. 7-05-1998 (Humberto Lara/Rey Cantor).

Vives, Amadeo. *Bohemios*. Opereta, 1 acto.
 Libreto: Guillermo Perrín y Miguel de Palacios.
 Estreno: T. de la Zarzuela, Madrid. 24-03-1904.
 Cuba: T. Albisu. 4-01-1905.
 TLNC: GTH-SGL. 1-07-1967 (Modesto Centeno/FabioLanda).

Vives, Amadeo. *Doña Francisquita*. Zarzuela, 3 actos.
 Libreto: Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw.
 Estreno: T. Apolo, Madrid. 17-02-1923.
 Cuba: T. Martí. 23-01-1925.
 TLNC: T. Payret. 16-09-1961 (Antonio Palacios y Miguel de Grandy/Félix Guerrero).

-Zarzuelas cubanas-

Lara, Humberto. *La malquerida*. 3 actos.
 Libreto: Humberto Lara.
 Estreno: GTH-SGL. 5-12-1993 (Humberto Lara/Norman Milanés).

Lecuona, Ernesto. *El batey*. 1 acto.
 Libreto: Gustavo Sánchez Galarraga.
 Estreno: T. Regina. 18-04-1929.
 TLNC: GTH-SGL. 23-11-1996 (Pedrito Fernández/Norman Milanés).

Lecuona, Ernesto. *El cafetal*. 1 acto.
 Libreto: Gustavo Sánchez Galarraga.
 Estreno: T. Regina. 1-03-1929.
 TLNC: GTH-SGL. 12-1977 (Aldo Lario/Norman Milanés).

Lecuona, Ernesto. *Lola Cruz*. Opereta-revista, 3 actos.
 Libreto: Gustavo Sánchez Galarraga.
 Estreno: T. Auditorium. 27-09-1935.
 TLNC: GTH-SGL. 1980 (Adolfo de Luis/Fabio Landa).

Lecuona, Ernesto. *María la O*. 1 acto.

Libreto: Gustavo Sánchez Galarraga.
 Estreno: T. Payret. 1-03-1930.
 TLNC: GTH-SGL. 5-11-1964 (Miguel de Grandy/Félix Guerrero). Versión en 2 actos.

Lecuona, Ernesto. *Rosa la China*. 1 acto.
 Libreto: Gustavo Sánchez Galarraga.
 Estreno: T. Martí. 27-05-1932.
 TLNC: GTH-SGL. 20-06-1990 (Humberto Lara/Norman Milanés). Versión en 2 actos.

Milanés, Norman. *El triunfo de la rebelión*. 2 actos.
 Libreto: Felipe Oliva.
 Estreno: GTH-SGL. 6-10-1983 (estreno parcial). (Carlos Astiazaraín/Norman Milanés).

Prats, Rodrigo. *Amalia Batista*. 1 acto.
 Libreto: Agustín Rodríguez.
 Estreno: T. Martí. 21-08-1936.
 TLNC: GTH-SGL. 21-06-1979 (José Ramón Pradas/Rodrigo Prats. Estreno absoluto de la versión definitiva, en dos actos, con libreto de José Ramón Pradas y , basado en la versión de Armando Soler, sobre el original. Adiciones musicales del compositor. Coproducción de las agrupaciones TLNC [Teatro Lírico «Gonzalo Roig» y Ópera Nacional de Cuba], Teatro Lírico de Holguín, Teatro Lírico de Matanzas y Teatro Lírico de Pinar del Río).


Roig, Gonzalo. *Cecilia Valdés*. 2 actos.
 Libreto: Agustín Rodríguez y José Sánchez Arcilla.
 Estreno: T. Martí. 26-03-1932 (Versión definitiva, con libreto de Miguel de Grandy, sobre el original. Adiciones musicales del compositor. Estreno: T. Payret. 25-12-1961. Miguel de Grandy/Gonzalo Roig).
 TLNC: TMsH. 16-01-1969. (Modesto Centeno/Rodrigo Prats).

Romay, Mike. *Alánkoro: rencor y amor*. 1 acto.
 Libreto: Mike Romay.
 Estreno: GTH-Sala Antonin Artaud. 1993 (Mike Romay/Norman Milanés. Orquestación de Roberto Sánchez Ferrer. Versión reducida. El estreno de la versión completa tuvo lugar en el GTH-SGL. 25-06-1993, durante el II Festival Iberoamericano de la Zarzuela, La Habana '93).


Notas

¹ Investigador e historiador de la compañía Teatro Lírico Nacional de Cuba durante muchos años, es desde finales del año 2002 Investigador de nuestro Centro de Investigaciones. [Más sobre Enrique Río Prado](#)

Ha publicado los siguientes libros:

 *La música italiana a Cuba*. Italia, Editorial BESA, 1996. (en italiano).

 *Pasión cubana por Giuseppe Verdi*. La Habana, Ediciones Unión, 2001.

 *La Venus de bronce. Hacia una historia de la zarzuela cubana*. U.S.A., Society of Hispanic and Hispanic American Studies, University of Colorado at Boulder, 2002.

[-ir a página de la compañía-](#)
[-salir a portada del CNiAE-](#)

ANEXO D – Áudio do recitativo e coral da cantata BWV 40 em língua Alemã

Trilha 1 – Die Schlange, so in Paradies
(Recitativo de mezzo-soprano)



Trilha 2 – Schüttle deinen kopf und sprich
(Coral)

**ANEXO E – Áudio do recitativo e coral da cantata BWV 40 em língua inglesa**

Trilha 1 – The serpent, who in Paradise
(Recitativo de mezzo-soprano)



Trilha 2 – Shake thy head and sternly say
(Coral)

**ANEXO F – Áudio do recitativo e coral da cantata BWV 40 em língua portuguesa**

Trilha 1 – Eis que a serpente do Éden
(Recitativo de mezzo-soprano)



Trilha 2 – Já perdeste o teu poder
(Coral)

