

***La Traviata* (Verdi, 1853) sob a ótica da tradução poética: vertendo  
“*Un dì felice, eterea*” para o português e o inglês**  
***La Traviata* (Verdi, 1853) through the lenses of poetic translation: a translation of “*Un dì  
felice, eterea*” into Portuguese and English**

Andréia Riconi\*  
Davi Silva Gonçalves\*\*

**RESUMO:** Este trabalho tem como objetivo refletir sobre o processo de tradução da ária “*Un dì felice, eterea*”, escrita por Francesco Maria Piave (1810-1876), presente na obra operística *La Traviata* (1853), composta por Giuseppe Verdi (1813-1901). Para chegar a este escopo, num primeiro momento, traçamos um breve panorama que contextualiza a ópera como gênero musical e textual, bem como tratamos de algumas nuances específicas inerentes a este tipo de produção, que tocam diretamente em nosso trabalho enquanto tradutores. Na segunda parte, trazemos nossas propostas de tradução desta ária para o inglês e português acompanhadas de comentários acerca da atividade tradutória, dos seus desafios e de nossa busca por soluções que levem em consideração o projeto de tradução ao qual nos propusemos e que foi neste trabalho descrito. Nosso intuito, portanto, é o de fazer uma reflexão, com base em teóricos que se debruçaram sobre questões que envolvem literatura e tradução poética e sobre o que, nesse percurso tradutório, optamos por privilegiar.

**PALAVRAS-CHAVE:** *La Traviata*. Tradução poética. Tradução comentada.

**ABSTRACT:** This article aims at reflecting upon the translation of the aria “*Un dì felice, eterea*”, written by Francesco Maria Piave (1810-1876), located within Giuseppe Verdi’s (1813-1901) opera *La Traviata* (1853). Therefore, we have traced, at first, a brief panorama contextualizing the Opera genre as a musical and textual one, besides tackling with some of the specific nuances inherent to such sort of productions, which influence directly our activity as translators. At a second moment, we set forth our translation proposals of this aria into Portuguese and English alongside our observations on the translation process, on the challenges it entails, and on our pursuit for solutions that take the chosen translation project into consideration. Our purpose, thus, has been to discuss our translation trajectory and the aspects we have decided to privilege therein, with the scaffold provided by the theorists whose works focus on issues involving literature and poetic translation.

**KEYWORDS:** *La Traviata*. Poetic translation. Annotated translation.

O que “diz” uma obra poética? O que comunica? Muito pouco para quem a compreende. (BENJAMIN, W. “A Tarefa do Tradutor”. 1923, p. 203)

\* Graduada em Letras Italiano pela UFSC e Doutoranda em Estudos da Tradução na mesma instituição.

\*\* Mestre em Língua e Literatura Inglesa pela UFSC e Doutorando em Estudos da Tradução na mesma instituição.

## 1. Introdução: O “mundo em si” de *La Traviata* e a “função da arte”

Apesar de suas inegáveis variações, parece ser do conhecimento de muitos que, pelo menos até certo ponto, a música acaba por operar, muitas vezes, através de uma linguagem consideravelmente universal. É também verdade, entretanto, que outras narrativas – além de uma boa parte das narrativas musicais – que dependem em maior grau de um aparato linguístico menos subjetivo (do que narrativas como a poesia, a novela, o romance ou qualquer outra diegese que depende exclusivamente de um aparato textual) podem ser julgadas por muitos como objeto que exige, na maioria dos casos, uma tradução para alcançar públicos distintos. Logo, quando se pensa em narrativas nas quais ambas as situações se interseccionam, emerge daí um paradoxo: a junção daquilo que não se traduz com aquilo que se precisa traduzir. Ou seja, para fins ilustrativos, durante a performance de uma sequência melódica puramente instrumental inexistente, talvez, a necessidade de uma adaptação textual ou contextual para este ou aquele público a priori – o que não quer dizer, de forma alguma, que inexistam por trás daquilo uma narrativa. Afinal de contas a linguagem musical comunica muito, inclusive muito daquilo que reside no campo do incomunicável – enquanto a performance de uma sequência narrativa na qual dialogam música e texto resulta justamente no contrário – na indispensabilidade desse tipo de adaptação.

Todavia, para seguir adiante nesta reflexão, é conveniente que retornemos e nos estendamos um pouco em uma discussão acerca de que tipo de música, texto e contexto são abarcados por este trabalho. Se existe algo intrínseco ao texto poético – categoria na qual as árias indubitavelmente se encaixam – trata-se do ritmo. O ritmo “é em certa medida um mundo em si, considerado mesmo independente do pensamento e da música acompanhada de melodia. Ele representa a ondulação obscura do sentimento e do ânimo antes de confluir em palavras” (HUMBOLDT, 1816, p. 115). É justamente neste mundo em si que reside aquilo que seria incomunicável – esta “ondulação obscura do sentimento e do ânimo” que, para ser acessada, exige certo grau de transcendência inerente ao material poético, e àquilo por ele abarcado. Transcendência que não opera, de forma alguma, de maneira metafísica – pois entendemos a experiência transcendental como aspecto fundamental do material artístico. Isto porque, ao questionar ou modular nossas percepções acerca de objetos que residem muitas vezes além daquilo que vemos, a arte depende de seu paradoxo inaugural: o fato de que ela não se desloca do físico para o metafísico, ao mesmo tempo em que não se prende puramente àquilo que é claro e objetivo. O que buscamos defender aqui é que a arte não é escravizada pelo concreto,

mas tampouco o abandona: ela não nos proporciona uma fuga à realidade, e sim nos oferece novos canais de percepção para nos reinserimos em tal realidade e, quem sabe, propor outras versões dela.

Quando se trata de ópera – objeto deste estudo – a ligação entre os elementos que compõem o todo da produção – dentre eles a melodia, a texto e as vozes – é crucial, uma vez que o resultado da obra consiste na inter-relação entre estas partes. O texto operístico, portanto, se configura como um cenário no qual “aquilo que não se traduz” e “o que se precisa traduzir” encontram a intersecção: melodia e texto precisam estar em consonância para que o previamente não-dito possa, de fato, “confluir em palavras”. Todavia, e como defendem Abbate e Parker ao argumentar que “as palavras, afinal, proveem a história básica; a música então adiciona a essa história impacto e aura” (2015, p. 23), uma certa competição muitas vezes se instaura no seio desta dicotomia. Esta dicotomia acaba por tornar melodia e texto polos hierarquicamente distintos – a primeira ocupando o espaço do daquilo que transcende a superfície do mundo material, enquanto o segundo toma um lugar um tanto periférico, não sendo considerado, muitas vezes, capaz de atingir o requinte de uma obra literária. Logo, é possível defender que nos casos os quais o libreto é escrito com base na música (e não o contrário) existiria a preocupação para com que o texto, digno de manipulação, se encaixasse com a melodia; enquanto a melodia, por sua vez, protegida pela solidez de sua sacralidade, estaria acima de qualquer tipo de preocupação desse gênero.

Essa posição subjugada, na qual o texto do libreto é colocado em alguns contextos, acaba por trazer-nos de volta a um debate bastante recorrente no âmbito do traduzível e intraduzível. Isto porque ela traz à tona a discussão a respeito da utilidade e do espaço que ocuparia a tradução desses textos musicados. Segundo Abbate e Parker (2015, p. 23), existe quem defenda que os textos operísticos devam ser traduzidos, com base na ideia de que a compreensão do enredo e do papel dos personagens é mais importante que o uso específico de determinadas palavras. Entretanto, existem também outros os quais creem que estas tais palavras acabam por ter sua força semântica mitigada quando traduzidas e recolocadas na melodia (argumento ao qual insistem em recorrer muitos dos críticos que questionam o ato do traduzir). Traduzir um texto dessa natureza para dois idiomas de raízes distintas – um latino e o outro saxônico – nos permite testar ambas hipóteses; já que, convidando a narrativa para operar em dois contextos linguísticos bastante diversos, essa força semântica da ária pode, talvez, nos proporcionar experiências incomparáveis em cada um dos casos. Aquilo que Abate e Parker (2015, p. 23)

chamam de “colorido tonal instrumental”, entretanto, permanece lá – ainda que as cores possam vir a ser outras. De acordo com os autores:

São muitos os motivos para essa perda. O fundo musical — a força dos instrumentos, bem como o tipo de música que eles executam — pode suplantar, tanto como acompanhar, a voz humana. Os compositores podem também usar as palavras como um tipo de fibra que sustenta a música: nos trechos cantados em coloratura, cascatas de ornamentos vocais sobre uma única vogal aberta reduzem o elemento verbal a um mero som, quase como um colorido tonal instrumental. (ABBATE; PARKER, 2015, p. 23)

Para que tal disputa seja, pelo menos em parte, esclarecida, é preciso levar em consideração que tanto o texto do libreto quanto a melodia orquestrada se encontram e se materializam a partir da voz e da expressividade dos cantores. É fato que na música operística – compreendida aqui como o conjunto dos componentes – o texto, quando externado pela voz dos cantores, pode não ser compreensível em muitas passagens (nem mesmo para os falantes nativos ou fluentes na língua de sua composição). A interpretação levada a cabo por estes cantores se configura, assim, como um dos veículos responsáveis por certo esvaecimento do senso linguístico – por dirimir o sentido em privilégio da eloquência. Em tais casos, a técnica empregada pelos cantores privilegia o efeito sonoro e emocional que a sua interpretação pretende causar, em detrimento de uma articulação verbal que prima mais pelo significado ou pela clareza expressiva das palavras – fato que pode ser facilmente verificado em alguns falsetes de sopranos.

Em contrapartida, é fundamental que os ouvintes de ópera sintam que as palavras e expressões, mesmo aquelas que não compreendem, sejam cantadas de maneira coerente com os sentimentos que emergem neste ou aquele momento narrativo. Ou seja, muitas vezes a expressão emocional da personagem supera o sentido literal do discurso que ela produz, mesmo porque tal expressão consiste também em parte fundamental do seu discurso, em primeiro lugar. Neste caso específico, o efeito linguístico dialoga sucessivamente com o efeito cênico. Para causar um impacto dessa natureza no público, entretanto, não basta que as palavras articuladas sejam meros sons externados com a afinação adequada. É preciso, ao invés disso, que “[...] o significado verbal esteja embutido de alguma forma na ópera, mesmo que o ouvinte nem sempre possa ouvir exatamente quais são as palavras que ocorrem no momento do canto” (ABBATE; PARKER, 2015, p. 24). No caso específico de *Un dì felice, eterea*, tal efeito pode ser visualizado em variadas situações. Toma-se como exemplo o trecho em que a personagem

Violetta Valery canta o verso *amar non so, né soffro*, no qual é difícil que se compreenda exatamente as palavras que ela diz – mesmo que os ouvintes conheçam a letra ou tenham em mãos o libreto. É também verdade, porém, que o sentimento e o desespero intrínsecos à ária e a este verso em especial são, ainda assim, transmitidos – dentre outros motivos, pelos tons altíssimos que a cantora atinge – independentemente dos danos que sua interpretação possam acarretar para a inteligibilidade do texto como um todo.

Nesse contexto, quando se pensa em tradução de ópera, espera-se a produção de um texto capaz de transmitir os elementos tidos como cruciais na construção de todo o senso estético e artístico que envolvem essa arte. A questão, nesse sentido, não reside na tentativa de restituir à tradução o sentido da letra original – e sim na busca de um novo texto capaz de causar nos ouvintes e leitores do contexto de chegada um efeito satisfatório quanto ao que se costuma encontrar em toda e qualquer narrativa que dependa tão intensamente de seus sentimentos para passar a ter algum sentido. Não estamos, todavia, resolvendo a questão ou afirmando que óperas traduzidas podem ou devem ocupar o mesmo espaço (que espaço?) daquelas escritas em seu contexto de partida – nem deve esta ser uma preocupação de quem traduz. Segundo Mário Laranjeira, que é trazido em nosso trabalho como ferramenta de análise e reflexão acerca do processo de tradução, não caberia ao tradutor competir ou considerar o texto de origem algo para o qual ele “deva tender, sabendo, de antemão, que nunca vai atingi-lo. Isso geraria necessariamente uma frustração e uma inferiorização falsas porque [estão] fundamentadas numa falsa visão do que é traduzir e do que é o tradutor” (LARANJEIRA, 2003, p. 36). Admitese, entretanto, que, para além da forma, o sentido – tanto aquele embutido no texto quanto o que permeia sua construção – também é um elemento de deleite a apreciação do texto operístico; daí nossa preocupação com todos estes componentes previamente citados. Ao aceitar o desafio de traduzir um texto que possa vir a ser não somente lido como também cantado, descartamos qualquer possibilidade de entrar em tal competição com o texto de partida – “alcançar o original” está longe de ser parte de nosso objetivo e resultaria, inevitavelmente, nessa “frustração e inferiorização falsas” acerca das quais nos lembra Laranjeira.

Entretanto, antes de partir para nosso desafio tradutório, parece-nos conveniente voltar os olhos para o contexto dentro do qual a obra original emergiu. Sabe-se que, no meio cultural italiano, a ópera há muito ocupa um lugar de destaque; e muitos compositores renomados, como Gioachino Rossini (1792-1868), Giacomo Puccini (1858-1924) e Ruggero Leoncavallo (1847-1919), dedicaram parte de suas vidas a composições cujas encenações perduram de sua época

até a nossa. Um dos nomes mais lembrados quando se fala em ópera italiana, todavia, é justamente o de Giuseppe Verdi (1813-1901), compositor de óperas que se tornariam mundialmente conhecidas como *Rigoletto* (1851), *Il trovatore* (1853) e *La Traviata* (1853). Nascido no vilarejo de Roncole, Verdi desde cedo mostrou sua aptidão para a música e, estando no seio de uma família que o incentivou a seguir seus estudos, pôde ao longo de sua juventude aprimorar seus talentos para a composição. Verdi trata de assuntos que diziam – e ainda dizem – respeito aos sentimentos e angústias humanas, bem como refletiam sobre as dinâmicas e normas sociais do seu tempo. Apesar da evidente relevância de seu legado artístico, responsável por rememorá-lo até a posteridade, o compositor foi rejeitado pelo conservatório de Milão – que o definiu como isento de talento musical. Apesar de tal rejeição, Phil Goulding afirma que Giuseppe Verdi e o alemão Richard Wagner podem ser considerados os dois maiores autores de ópera de todos os tempos (1995, p. 269).

No ano de 1853 chega aos palcos italianos uma das mais expressivas obras do compositor, a ópera *La Traviata* (o que, *ipsis litteris*, significaria “A Transviada”), que teve sua estreia no teatro La Fenice, na cidade de Veneza, com libreto escrito por Francesco Maria Piave (1810-1876). A maior fonte de inspiração de Verdi para produzir essa composição se originou, segundo o próprio autor, no sentimento que provou ao ter contato com a obra *A Dama das Camélias* (1848), de Alexandre Dumas Filho (1824-1895). O romance francês narra a história de uma cortesã, que tem sua vida de luxo custeada por figurões da sociedade burguesa. A protagonista, Marguerite e um nobre chamado Armand Duval se apaixonam, mas são impedidos de viver o seu amor em virtude da segregação que era típica da elite social da época retratada. Sabendo da aproximação dos dois, o pai de Armand decide intervir, pedindo que Marguerite se afaste de seu filho, convencendo-a de que a união dos dois resultaria na ruína da família Duval. Coagida pelas imposições sociais de seu tempo, ela acata o pedido. As proximidades entre as obras de Dumas e Verdi são bastante claras: analogamente ao que aconteceu com Marguerite e Armand, Violetta Valery – a cortesã – e Alfredo Germont – herdeiro de família nobre – também se apaixonam e são impedidos de se casar; assim como em *A Dama das Camélias* (DUMAS, 1848), o afastamento de Violetta acontece devido ao pedido do pai de Alfredo, que também a convence de que sua partida seria a melhor solução para o caso dos dois.

Em consonância com aquilo que afirma León Trotski quando este diz que “a criação artística é sempre um retorno complexo às formas antigas, sob novos estímulos, que nascem fora da arte – e é nesse amplo sentido que se pode falar da função da arte, dizer que a arte serve”

(2007, p. 144), pode-se concluir que a ópera de Verdi se apossa de “formas antigas, sob novos estímulos” – como demonstrado no parágrafo anterior – para servir a um propósito maior, enfatizando certas questões que, pelas mais diversas razões, dificilmente eram vistas no meio artístico dentro do qual ele se inseria. Isto porque o conservadorismo presente na sociedade da época se reflete com clareza em *La Traviata*, retratado no afastamento e na negação que sofre a protagonista em virtude de sua posição na sociedade – afastamento que, por sua vez, acontece em diferentes níveis: primeiramente na própria negação de Violetta, que não se julga capaz de amar e ser amada, posteriormente na sua fuga motivada pela conversa que tem com o pai de Alfredo e, por fim, com sua morte prematura devido à tuberculose. Se é verdade que “a arte não é um espelho, mas um martelo – ela não reflete, modela” (TROTSKI, 2007, p. 114), seria justo dizer que é propriamente neste ponto que reside parte da grandeza da obra de Verdi, já que ele

[t]em um carinho todo especial pelos desvalidos, pelos rejeitados e pela sociedade tal como Violetta, a quem ele descreve com extremo respeito. Não os condena nem os absolve, apenas os trata de maneira tolerante, generosa, porque os vê como seres humanos, passíveis de erros que os seres humanos cometem (CASOY, 2008, p. 9).

Assim, mesmo inserido em um momento histórico permeado por preconceitos e segregações, Verdi ainda “[...] busca argumentos e personagens de carne e osso” (CASOY, 2008, p. 9). No caso específico de Violetta Valery, a construção da personagem faz com que ela se torne uma espécie de “heroína trágica” (SUHAMY, 1995, p. 123). Adaptar um texto tão polêmico, elevando uma cortesã a um status de protagonista e transformando-a em “vítima” no contexto em que se inseria foi, no mínimo, audacioso. A rejeição que a ópera sofreu do público nas primeiras apresentações, assim, reflete bem esse preconceito que ocupa o cerne da sociedade e da mentalidade burguesas. Entretanto, além das limitações consequentes dessa mentalidade, não devemos ignorar o fato de que o texto com o qual trabalhamos surge em um momento de transição – e boa parte das transições não são compreendidas ou recebidas da melhor maneira. Isto porque, emergindo dentro do cenário pós-romântico italiano, *La Traviata* pertence à uma pletera de produções as quais passam a discutir questões mais evidentemente políticas e sociais – se utilizando de personagens que representam o “homem comum” em detrimento de figuras reais e/ou mitológicas. Nesse sentido, a narrativa de Verdi parece ser capaz, por fim, despertar nos ouvintes um sentimento de compaixão e empatia para com um personagem específico que pertencia a uma realidade na qual tais sentimentos eram

majoritariamente deixados de lado. O preço pago por sua inovação foi, muito provavelmente, a resistência de boa parte do seu público em potencial naquele momento. Ainda segundo Phil Goulding, os primeiros críticos que julgaram a ópera a despreveram como de mau gosto, com vestimentas inadequadas, e defenderam que ela exigia uma imaginação fértil demais por parte da plateia para que esta acreditasse que a soprano de fato estivesse profundamente enferma – isso devido às formas voluptuosas da cantora escolhida; a definição do London Times publicado no dia seguinte à primeira apresentação foi curta e grossa: horrível (1995, p. 275).

*Un dì felice, eterea* – ária que escolhemos para esse exercício de tradução – consiste em um momento significativo do primeiro dos três atos que compõem a ópera. Nossa escolha se deve ao fato de que esta canção retrata – direta e indiretamente – esses afastamentos de Violetta, bem como traz consigo, ainda que de maneira poética, o peso das imposições sociais do contexto em que se insere. Esta ária é a primeira que o casal canta junto, a sós, e é onde Alfredo, de fato, declara seu amor à Violetta – que, por sua vez, se mostra extremamente duvidosa com relação à possibilidade de uma maior aproximação com ele. Tendo em vista os conflitos internos vividos por ambos os personagens quando eles expõem seus sentimentos neste momento específico da estória, pode-se dizer que o trecho escolhido consiste – pelo menos em nossa leitura – em um evento chave para o desenvolvimento dela. Logo, motivados por sua importância narrativa e por sua expressividade dentro da ópera em questão, apresentamos aqui duas propostas de tradução para esta ária: uma para o português brasileiro e outra para o inglês – ambas acompanhadas de comentários e de nossas percepções acerca do processo tradutório.

## 2. Tradução comentada: Uma reaproximação entre forma e fundo

Dentro do contexto musical, caso busquemos estabelecer um paralelo entre a tradução de poesia e a tradução da ária em questão (mesmo porque os detalhes inerentes a ambas são, no fim, praticamente os mesmos), pode-se dizer que o conflito que se configura entre melodia e letra está para aquele que emerge na relação da forma com o conteúdo poético. Nas palavras de Mário Laranjeira, “não se pode separar, na prática nem na teoria da tradução poética, forma de fundo. Muito menos ver o conteúdo como elemento traduzível e a forma – esse adorno que poetizaria o fundo – como intraduzível” (LARANJEIRA, 2003, p. 29). Dizer isso, entretanto, não implica a ideia de levar em conta dois aspectos supostamente distintos, divididos – muito pelo contrário, aquilo que Laranjeira chama de “forma” e de “fundo” operam em consonância, inseridos em uma interdependência na qual desconsiderar um deles necessariamente resulta em

prejuízos interpretativos para ambos. Por isso, continua o teórico, “[t]oda a operação de tradução poética supõe uma visão dialética do texto que só reconhece as oposições na medida em que se integram numa unidade, numa totalização essencial. É um trabalho na cadeia dos significantes enquanto geradora de sentidos” (LARANJEIRA, 2003, p. 29). Desconsiderar essa visão dialética do texto parece ter sido, muitas vezes, o único caminho encontrado por alguns tradutores em projetos de tradução que almejam a manutenção ou da forma ou do conteúdo poético (ainda que, reiteramos, refletir acerca de um sem tomar consciência do outro possa consistir em um caminho perigoso).

É verdade, entretanto, que a busca pela manutenção, no texto de chegada, tanto de fundo quanto de forma pode parecer uma tarefa consideravelmente árdua. Por isso, Jakobson já há muito chegou à conclusão de que “[a] poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa” (2007, p. 86). Porém, por que não pensar em toda tradução como certo tipo de transposição criativa? Todo texto tem forma, assim como conteúdo, independentemente do propósito a que cada um deles sirva neste ou naquele caso – ainda que, quando pensamos acerca dos distintos gêneros, a interação entre estes dois aspectos opere de maneiras as mais variadas. O texto poético, de fato, talvez seja aquele no qual tal relação se estabeleça sim de forma mais intrincada. “Tão singular é a posição do texto poético face à operação tradutora que muitos a julgam simplesmente impossível” (LARANJEIRA, 2003, p. 54), embora tal operação seja também necessária. Por essa razão muitos fazem como Jakobson, procurando outro nome para a tradução de obras poéticas já que “só a aceitam sob rótulos que lhes marquem a especificidade: recriação, reinvenção, re-produção, transcrição, transposição criativa, reescritura, inutrição etc” (LARANJEIRA, 2003, p. 55). Seria entretanto forçoso acreditar que chamar uma flor por outro nome mudaria o seu cheiro; ou seja, inerente a todo e qualquer ato tradutório está também o recriar, reinventar, reproduzir, transcriar, transpor, reescrever, etc. A tradução poética faz, no máximo, com que essa lógica alcance os níveis mais extremos, tendo em vista sua natureza particular – natureza esta cujos obstáculos e desafios apresentados podem ser evidenciados nas duas propostas tradutórias que seguem:

Quadro 1. Propostas de tradução.

ORIGINAL ITALIANO	TRADUÇÃO PORTUGUÊS	TRADUÇÃO INGLÊS
<p><b>ALFREDO</b>  <i>Un dì, felice, eterea,  Mi balenaste innante,  E da quel dì tremante  Vissi d'ignoto amor.  Di quell'amor quell'amor ch'è  palpito  Dell'universo Dell'universo  intero,  Misterioso, Misterioso, altero  Croce Croce e delizia  Croce e delizia  Delizia al cor.</i></p> <p><b>VIOLETTA</b>  <i>Ah, se ciò è ver, fuggitemi  Solo amistade io v'offro  Amar non so, né soffro  Un così eroico amore.  Io sono franca, ingenua;  Altra cercar dovete;  Non arduo troverete  Dimenticarmi allor.</i></p> <p><b>ALFREDO</b>  <i>Oh, amore!  Misterioso, misterioso, altero</i></p>	<p><b>ALFREDO</b>  Um dia, alegre, etérea  Diante de mim brilhaste  E desde que chegaste  Vivi de ignoto amor  É esse amor, esse amor que  palpita  Neste universo, neste universo  imenso  Misterioso, misterioso, intenso  Dor e, dor e delícia  Dor e delícia  Delícia e ardor.</p> <p><b>VIOLETTA</b>  Ah, se é real, afaste-se  Só amizade oferto  Amar não sei, nem soffro  De um tão heroico afeto  Sou sempre franca e ingênuo  Outra buscar precisas  Tão fácil encontrarás  Esqueça, por favor</p> <p><b>ALFREDO</b>  Oh, amor tão  Misterioso, misterioso, imenso</p>	<p><b>ALFREDO</b>  <i>You stroke me light as lightning  One day, ethereal, happy  And hitherto, unsteady  Lived, incognito, love  That sort of love, sort of love which  pulsates  From universal, from universal  wholeness  Bulky enigma, bulky enigma,  boundless  Bitter, bitter and sweet heart,  Bitter and sweet heart,  Within, thereof</i></p> <p><b>VIOLETTA</b>  <i>Oh, if that's true you dodge me  Friendship is all I offer  To love I don't know how  Nor I feel such a gallant fervour  I am naïve and honest  Another you shall seize  That might be done at ease  Forget me then my sir</i></p> <p><b>ALFREDO</b>  <i>Oh, my love  Bulky enigma, boundless</i></p>

Antes de discutir nossas escolhas nas duas propostas de tradução da ária de Verdi para o português e para o inglês – e tendo em vista a reflexão estabelecida nos parágrafos anteriores acerca da manifestação correlata de fundo e forma – parece-nos plausível que direcionemos um olhar cauteloso para os aspectos formais da obra original. Isso não significa, de forma alguma, que com isso inferimos que nossa proposta visa privilegiar tais aspectos estéticos em detrimento da subjetividade poética que emana da linguagem desenvolvida por Piave no texto. Isto porque, no fundo, e como já inferido aqui, no contexto poético seria muito pouco prático que qualquer leitor – e, consequentemente, tradutor – almejasse eliminar uma destas duas facetas da poesia: não se pode privar um texto de seu conteúdo, como tampouco se pode privá-lo de sua forma. Seria inadequado, segundo Roland Barthes, “ver o texto como uma combinação de um fundo e de uma forma: o texto não é dúplice, mas múltiplo; no texto só há formas, ou, mais exatamente, o texto, em seu conjunto, não é mais do que uma multiplicidade de formas – sem fundo” (BARTHES, 1998, p. 137). Tendo isto em vista, partimos portanto para uma breve reflexão acerca de tais aspectos formais na ária *Un dì felice, eterea*. Apesar de sofrer algumas variações

durante seu desenvolvimento, pode-se dizer que a ária apresenta, até certo ponto, uma forma padronizada. Em nossa análise interpretamos que ela parece ser composta majoritariamente por versos hexassilábicos e formados predominantemente pelo trímetro iâmbico (durante a fala de Alfredo) e pelo tetrâmetro dactílico (durante a fala de Violetta)<sup>1</sup>. Com relação às rimas, o padrão é o que segue: a-b-b-c-d-e-e-c-f-g-g-h-i-j-j-h-h-e.

Parece-nos relevante que introduzamos nossa discussão acerca das escolhas tradutórias relativas à forma partindo da análise de tais aspectos em função do impacto poético que eles exercem durante a produção de sentido. É verdade que, na contemporaneidade, infelizmente muitos críticos e pesquisadores tenham tomado rumos analíticos bastante questionáveis quando estes “se metem a críticas de obras poéticas perdendo-se em delírios metafísicos, sem conhecer os princípios elementares da métrica, e sem saber empregá-los; embora essa seja a primeira condição técnica da arte poética” (SCHLEGEL, 1826, p. 123). A crítica é agressiva, porém acertada – ainda mais quando atinamos para o fato de que ela foi feita há quase dois séculos, antes que tal observação atingisse as proporções que hoje assombam a experiência poética. Estar de olhos atentos para o cerne poético, para os significados que transcendem (será mesmo que transcendem?) o aparato linguístico utilizado, é de fato essencial; porém, e talvez mais essencial que isso, é também preciso que o poema seja visto em sua totalidade – e, para tal, não se pode deixar de lado a sua forma, que dificilmente opera de maneira inócua (mesmo por parte daqueles poetas cujo projeto é justamente transgredi-la). Italo Calvino foi feliz ao afirmar que “[o] mundo está reduzido a uma folha de papel na qual ninguém consegue escrever mais que palavras abstratas, como se todos os substantivos concretos tivessem desaparecido” (1990, p. 255). Não se trata de afirmar que a subjetividade poética não existe, mas, sim, que ela pode emanar de artifícios bastante objetivos – e, por mais que nosso intuito possa vir a ser aquele de violar tais artifícios, é imperativo que ao menos os conheçamos antes de seguir adiante. Compreender a forma poética como algo estático, como um aspecto linguístico privado de movimento, pode ser mesmo bastante impróprio; deixá-la de lado, ao mesmo tempo, chega a ser pernicioso, por mais compreensível que seja dado o nosso cenário acadêmico atual – no

---

<sup>1</sup> “Predominantemente” tendo em vista que os acentos sofrem algumas variações em dados momentos do texto. Um desses momentos pode ser ilustrado no verso “*Vissi d’iGNoto aMOre*” e “*CROce e deLIZia al COR*”. Ao invés de termos aqui três pés iâmbicos – ou seja, três sequências de duas sílabas (uma fraca e outra forte) – contamos, nesses dois versos, com um primeiro pé invertido – uma sílaba forte acompanhada por uma fraca, isto é, um pé trocaico. Tanto na fala de Alfredo quanto na de Violetta (cuja métrica, apesar de predominantemente constituída pela combinação de um troque mais dois iambsos, tampouco está privada de variações) pode-se dizer, logo, que inexiste uma alternância constante entre picos e átonas – uma sílaba forte acompanhada sempre por outra fraca – já que passamos a ter entre os dois picos iniciais um vão maior (não apenas de uma, mas de duas átonas).

qual, muitas vezes, nos vemos impossibilitados de construir qualquer novo conhecimento por estarmos ocupados demais destruindo aquele que nos precede.

É válido dizer, neste sentido, que trazer para o português brasileiro do século XXI um texto italiano do século XIX não é, de forma alguma, uma tarefa fácil, nem mesmo se tratando de línguas irmãs – que, sendo ambas neolatinas, acabam também por apresentar uma série de consonâncias. Quando se pensa em ópera, esse salto temporal se mostra ainda mais complexo, uma vez que o texto carrega consigo essa relação de interdependência entre a melodia e o enredo que vem sendo encenado pelos cantores desde a sua criação. Portanto, mostra-se necessário que a tradução leve em consideração esses diversos fatores: a forma e o ritmo do texto, o enredo e a possibilidade de que esse poema escrito possa vir a ser cantado. Dentre as características desse texto operístico em especial, o que primordialmente optamos por manter foi o número de sílabas e a posição das tônicas, primando pela preservação dessa estrutura “física” do texto, pois, como afirma Trotsky, “[d]esde o instante em que existe uma nova forma, existe um conteúdo novo” (2007, p. 135). Desse ponto de vista, pensando em texto, melodia e ritmo como um bloco unificado – e almejando que esse poema possa ser cantado de acordo com a melodia composta por Verdi – é essencial que exista, por parte de nosso projeto de tradução, uma preocupação quanto à cadência dos versos e a forma com que o poema se apresenta; ou seja, nossa abordagem para com a ária não poderia se encerrar no texto, tendo em vista que inerente a ele – como também a maior parte dos textos cênicos – está a possibilidade de que venha a ser encenado.

O português brasileiro, como se pode perceber na tradução apresentada, conta com inúmeras proximidades lexicais com a língua italiana. Já no primeiro verso essa proximidade é verificável, haja vista que a única mudança necessária foi trocar a palavra *felice* (feliz), por outra de mesmo campo semântico (alegre), a fim de que o número de sílabas se mantivesse igual. No segundo e terceiro versos, algumas alterações quanto à posição das palavras também se fez necessária, a fim de que a cadência que mencionei anteriormente pudesse permanecer no texto através das tônicas e da rima final. O texto poético, nesse sentido, configura-se como um campo em que a multiplicidade de escolhas possíveis confere ao poema, também, um maior rol de possibilidades de concretização, como afirma Laranjeira ao dizer que “[...] é a poesia essencialmente aberta para uma infinidade de leituras, a reescritura dessa infinidade de leituras dá ao poema uma gama maior de possibilidades de realizações textuais pela via da tradução” (2003, p. 41). Conscientes dessa abertura da ária para a infinidade de leituras sobre a qual reflete

Laranjeira – e apesar da já citada proximidade entre as duas línguas – o exemplo que segue evidencia um dos momentos nos quais uma maior intervenção se fez necessária:

Quadro 2. Propostas de tradução.

ORIGINAL ITALIANO	TRADUÇÃO PORTUGUÊS
<i>Mi balenaste innante</i>	Diante de mim brilhaste
<i>E da quel di tremante</i>	E desde que chegaste

No caso do primeiro verso acima, o verbo *balenare*, de acordo com o dicionário Treccani<sup>2</sup>, pode significar *apparire improvvisamente*<sup>3</sup>, mas também pode ter como acepção o verbo *lampeggiare*<sup>4</sup>. Dessa maneira, nossa preocupação aqui foi buscar um verbo que pudesse trazer, ao menos em parte, essa duplicidade de sentido. A opção por “brilhar” se deu em virtude de que o brilho pode ser algo que aparece subitamente e pode causar esse deslumbre que causou Violetta ao aparecer frente a Alfredo. Por conta das sílabas tônicas e da construção da rima, a sintaxe do verso precisou também ser alterada e, assim, na tradução, o verbo aparece ao final da frase. Como se nota no texto italiano, essa rima, formada por *innante* e *tremante*, não seria alcançada caso optássemos por uma tradução do verso ao pé da letra (“e desde aquele dia, trêmulo”), bem como se perderiam as tônicas e o número de sílabas. Por isso, nossa opção foi a de substituir o adjetivo *tremante* (trêmulo), por um novo verbo (chegaste), para que dessa maneira pudesse promover a manutenção da rima – neste caso com “brilhaste” – e, ainda, fosse uma sentença capaz de ter a continuidade com o verso que segue – “vivi de ignoto amor”.

Os três versos seguintes, em termos semânticos, praticamente não sofreram alterações. Nota-se, no primeiro desta sequência, uma mudança no pronome demonstrativo que se refere ao amor – *quel* (aquele) para “esse” –, assim como no segundo verso, *del* (do) se transforma em “deste”. Ainda, o substantivo “palpitação” – da frase em italiano *che è palpito* – na tradução foi substituído pelo verbo “palpitar”, já que o espaço que ocuparia o substantivo no verso alteraria toda a estrutura da frase, tendo em vista o distinto número de sílabas e tônicas que ele apresenta. A escolha pela transposição – isto é, por alternar as classes gramaticais – em casos como este, contudo, não nos pareceu comprometer o fluxo e a significância do todo, mantendo o sentido da frase praticamente o mesmo. Assim como no caso da rima estabelecida entre *innante* e

<sup>2</sup> A principal fonte de consulta utilizada, seja para a definição ou tradução dos termos em italiano, foi o dicionário Treccani, disponível em: <http://www.treccani.it/vocabolario>.

<sup>3</sup> Aparecer de repente.

<sup>4</sup> Lampejar.

*tremante*, aquela que se configura entre *intero* e *altero* foi mantida a partir de modificações feitas no campo semântico. Em nossa leitura, nessa passagem se mostrou fundamental demonstrar a amplitude do sentimento – o amor – que Alfredo canta como sendo “gigante, colossal, magnânimo” (todos sinônimos de *altero*), bem como trazer a ideia de que esse amor ecoa por toda a imensidão do universo. Dessa forma, a escolha das palavras “imenso” e “intenso”, além de privilegiar a rima, foi uma opção para que essas significâncias externadas pelas palavras escolhidas no original também fossem contempladas na tradução. Ou seja, apesar de nossas escolhas não serem correspondentes diretos se as palavras selecionadas fossem comparadas com os termos literais do texto de partida, o impacto causado nos pareceu sustentável (já que *intero* e “imenso” são ambos adjetivos que remetem à grandiosidade do universo, enquanto *altero* e “intenso” dão destaque para o grau de profundidade do sentimento).

Quadro 3. Propostas de tradução.

ORIGINAL ITALIANO	TRADUÇÃO PORTUGUÊS
<i>Di quell'amor quell'amor ch'è palpito</i>	É esse amor, esse amor que palpita
<i>Dell'universo Dell'universo intero,</i>	Neste universo, neste universo <b>imenso</b>
<i>Misterioso, Misterioso, altero</i>	Misterioso, misterioso, <b>intenso</b>

Os últimos dois versos cantados por Alfredo transmitem o peso do sentimento ambivalente que o personagem tem por Violetta. A cruz (*croce*), aqui simbolizando o sofrimento, contrapõe a ideia provocada pela “delícia” de viver o amor que ele defende sentir por ela. Neste caso, em especial, admitimos que a escolha foi feita com base em uma percepção estética particular, dada nossa preferência pelo uso da “dor” ao invés de “cruz” – ainda que qualquer uma das duas palavras fosse capaz de manter questões métricas e rítmicas dentro do verso (e estando a última mais próxima do termo que aparece no texto fonte). Esta escolha, apesar de aparentemente distanciar o texto de chegada do texto de partida, se motiva pelo contato com a música “Dom de Iludir” (1986), composta por Caetano Veloso, que tem como um de seus trechos mais memoráveis a frase “cada um sabe a dor e a delícia de ser o que é”. Logo, inspirados por uma referência contextual bastante particular, a opção pelo uso da palavra “dor” resulta em uma recriação estética que enaltece a originalidade da tradução. Isto porque, neste momento, fica clara a nossa tentativa de privilegiar o contexto de chegada, dando aos novos ouvintes a possibilidade de estabelecer um paralelo que, inexistente na ária original, talvez os aproxime ainda mais dela. É verdade que aqui nossa justificativa metodológica para

escolha do termo não se move por um caminho necessariamente científico; entendemos, porém, que tanto a tradução quanto o tradutor não são redutíveis ao plano da ciência e/ou daquilo que se aplica tendo em vista motivações puramente racionais e objetivas. A tradução, como o homem, é interdisciplinar, e é por isso que ao traduzir fazemos as mais diversas conexões – conexões que muitas vezes, como evidente neste caso específico, não aparecem no texto de partida. A tradução, por fim, só é possível porque é subjetiva. É também verdade que tal referência feita no texto traduzido, por mais interventiva que pareça, pode ter sido mais eficaz na medida em que ela é talvez capaz de causar maior empatia entre os ouvintes/leitores brasileiros com o sentimento que expõe Alfredo. Já no final desta sua fala, a opção pela palavra “ardor” ao invés de “ao coração” como tradução de *al cor* foi motivada por nossa preocupação, principalmente, com a rima e a métrica do verso.

Quadro 4. Propostas de tradução.

ORIGINAL ITALIANO	TRADUÇÃO PORTUGUÊS
<i>Croce, croce e delizia, croce e delizia</i>	Dor e, dor e delícia, dor e delícia
<i>Delizia al cor.</i>	Delícia e ardor.

Trata-se, esta, da maneira que encontramos de promover a manutenção da rima que se estabelece entre o quarto verso – “vivi de ignoto amor” – e o último cantado por Alfredo. Entretanto, tal escolha resulta também na perda da noção de que o sentimento ambíguo vivido por Alfredo está a atingir o seu coração – palavra que evidencia, física e metaforicamente (tendo em vista sua ampla carga semântica no cenário poético) o quanto o amor que ele sente por Violetta o afeta no íntimo. Logo após a declaração de Alfredo, Violetta – que até então permanecia em silêncio – responde da seguinte forma:

Quadro 5. Propostas de tradução.

ORIGINAL ITALIANO	TRADUÇÃO PORTUGUÊS
<i>Ah, se ciò è ver, fuggitemi</i>	Ah, se é real, afaste-se
<i>Solo amistade io v'offro</i>	Só amizade oferto
<i>Amar non so, né soffro</i>	Amar não sei, nem sofro
<i>Un così eroico amore.</i>	De um tão heroico afeto
<i>Io sono franca, ingenua;</i>	Sou sempre franca e ingênua
<i>Altra cercar dovete;</i>	Outra buscar precisas
<i>Non arduo troverete</i>	Tão fácil encontrarás
<i>Dimenticarmi allor.</i>	Esqueça, por favor

A parte cantada pela personagem não apresenta tantas questões a serem discutidas do ponto de vista lexical e sintático, caso comparada com aquela que canta Alfredo. O que optamos

por fazer, neste momento, foram pequenos ajustes e modulações na busca por palavras dentro do mesmo campo semântico daquelas que emergem no original motivados por questões relativas à métrica – como é o caso de *fuggitemi* (fuja de mim), traduzida por “afaste-se”, ou de *non arduo* traduzido por “tão fácil”. Já no caso de *allor* (então), traduzida por “por favor”, ainda que nossa preocupação se mantivesse no campo da métrica, frente à impossibilidade de encontrar um equivalente dentro do mesmo campo semântico que suprisse a necessidade rítmica, acabamos por fazer uma escolha que, apesar de parecer de certa forma distante do termo original, mantém a ideia do apelo feito por Violetta para que Alfredo a esquecesse. O que há de se notar nesse trecho é que optamos por não manter as rimas, em prol de privilegiar escolhas semânticas, como no caso dos versos dois e três – *v’offro* e *soffro*, traduzidos por “oferto” e “sofro” – e seis e sete – *dovete* e *troverete*, traduzidos por “precisas” e “encontrarás”. Quanto ao uso da palavra “afeto” para traduzir *amore*, este foi feito em virtude de a palavra “amor”, em português, não ocupar o espaço métrico e rítmico condizente ao seu correspondente em italiano. É preciso que se admita, entretanto, que a palavra “afeto” pode não causar o mesmo impacto que a palavra “amor”, em virtude da diferente carga semântica de cada uma delas.

O nosso objetivo, na tradução do trecho cantado por Violetta, foi o de deixar claro o conflito interno que vivia a personagem naquele dado momento da narrativa, a qual não se julga capaz de amar aquele que a admira. É possível, e isso sabemos bem, que outros tradutores tivessem pensado (ou, quem sabe, virão a pensar) em possibilidades distintas para retextualizar a fala da personagem caso privilegiassem aspectos outros. Mas, como já deixado claro em diversos momentos do trabalho, nunca foi de nosso intuito promover uma tradução livre de críticas ou fechada para novas possibilidades – traduzir não consiste em fechar portas, mas sim em abri-las ao máximo que for possível. Mesmo porque “[p]ermanece vedada aos homens (ou pelo menos não pode ser aspirada imediatamente) solução não temporal e provisória para essa estranheza, uma solução instantânea e definitiva” (BENJAMIN, 1923, p. 214). Tendo isto em vista, e ainda que nossas escolhas assumidamente temporais e provisórias possam parecer às vezes questionáveis do ponto de vista estrutural (do ponto de vista da “estranheza” citada por Benjamin), o que buscamos foram alternativas que agradassem ao nosso olhar – e só a ele – para o todo (e, como já inferido anteriormente, assim como não se pode separar forma de conteúdo no texto poético, tampouco pode-se fazer escolhas que privilegiem em mesmo grau todos os seus componentes). Todavia, acreditamos que em termos de ritmo, ainda que o texto traduzido tenha sido privado das rimas nos exemplos discutidos há pouco, este trecho manteve

uma sonoridade satisfatória, caso pensemos no objetivo de nossa tradução. Como afirma Mário Laranjeira,

É evidente que, na tradução, é praticamente impossível manter idênticos paralelismos fonéticos. Mas eles fazem parte da manifestação, da atualização da função poética no poema, ou seja, do princípio de equivalência enquanto constituinte básico da gramática que individualiza o texto em sua unidade global e globalizante. Não pode, portanto, o tradutor ignorá-lo. (2003, p. 63)

Nossas escolhas, portanto, não se deram sem que os “paralelismos fonéticos” trazidos aqui por Laranjeira fossem levados em consideração – por mais questionáveis que possam vir a ser para os distintos leitores, elas foram conscientes do ponto de vista formal. Com base em todas as observações feitas a respeito dessa tradução ao português brasileiro, não se buscou, aqui, fazer uma tradução acabada – apenas uma que respeitasse a “unidade global e globalizante” do texto em sua totalidade, por mais transitória que ela, como qualquer outra tradução, possa vir a ser. Isto porque “[t]oda tradução é apenas uma forma, de algum modo provisória, de lidar com a estranheza das línguas” (BENJAMIN, 1923, p. 214). Tampouco foi nosso intuito imitar o texto italiano na tentativa de alcançar uma tradução “fiel” ou “ideal” (adjetivos que hoje sabemos ocupar o campo do inatingível dentro dos estudos da tradução), já que “[...] uma tradução se torna tanto mais desviante quanto maior o seu esforço para alcançar fidelidade” (HUMBOLDT, 1816, p. 107). Nosso texto se apresenta, ao invés disso, como uma proposta de leitura para o texto de Piave, levando em consideração seu “fundo” e sua “forma”, a fim de que o leitor do século XXI se aproxime não só da língua, mas também do contexto cultural e social que envolveu esse texto italiano no momento de sua criação – enxergando as distinções e paralelos que possam ser traçados entre tal realidade e aquela à qual o texto passa agora a se integrar.

Se as mudanças que se fazem inevitáveis já são tantas em nossa tradução para o português, e se elas já despertam tamanha discussão como evidenciado até aqui, a magnitude dessa situação apenas se amplia quando passamos para a reflexão acerca da tradução feita do original em italiano para o inglês. Sendo o inglês uma língua germânica – ou seja, de raiz consideravelmente distinta daquela que une o português e o italiano – nossa proposta precisou ser ainda mais invasiva tendo em vista nossa preocupação com os elementos tanto de forma quanto de conteúdo. Quando se pensa em verter a métrica, a rima e o conteúdo dos versos italianos para uma realidade linguística tão distante, a noção da intraduzibilidade que seria

intrínseca à poesia – questionada em nossa introdução – surge como um pretexto bastante convidativo para que se faça um projeto no qual se privilegie apenas forma ou apenas conteúdo – ou então, na pior das hipóteses para que se desista de vez de tal projeto. Segundo Humboldt, porém, tal intraduzibilidade “não deve levar, no entanto, a que se desanime de traduzir. Pelo contrário, a tradução, sobretudo a dos poetas, é uma das tarefas mais necessárias dentro de uma literatura” (1816, p. 107). Partimos da premissa de que por mais impossível que a tradução de poesia possa parecer, ela ao mesmo tempo se faz necessária para a discussão de nossa versão da ária em língua inglesa. Para tal é válido ressaltar que, dessa vez, muitas foram as adaptações que se mostraram imprescindíveis, haja vista a importância do ritmo para que déssemos forma a um texto que viesse a ser também cantável nesse novo idioma.

Talvez o que mais chame a atenção, em um primeiro momento, seja a inversão entre o primeiro e o segundo versos. Quando em italiano o texto diz *Un dì, felice, eterea* lê-se em inglês *You stroke me light as lightning* enquanto, no verso seguinte, a substituição tenha sido de *Mi balenaste innante* para *One day, ethereal, happy*. Essa inversão foi motivada tendo em vista um aspecto puramente formal, que é a rima estabelecida no texto em italiano entre segundo e terceiro verso (da palavra *innante* com *tremante*); isto porque, incapazes de encontrar alguma maneira de tornar estes mesmos versos rimáveis no texto em língua inglesa, acabamos por fazer tal inversão como última alternativa – e mantendo assim a rima nos mesmos segundo e terceiro verso, entre as palavras *happy* e *unsteady*. A escolha é plausível se levarmos em consideração que, em uma leitura ideal – como aquela que, a nosso ver, deveria ser de praxe para todo o tradutor de poesia – “a atenção do leitor distingue segmentos mínimos, aproximação de palavras, metáforas, núcleos sintáticos, transições lógicas, peculiaridades lexicais que se revelam densas de significado extremamente concentrado” (CALVINO, 1990, p. 255). A solução é questionável, admite-se, mesmo porque os versos em inglês não possuem exatamente um sentido equivalente àquilo que se diz no original em italiano (a tradução literal dos dois versos para o português seria algo como “você me atingiu leve como um raio, um dia, etérea, feliz) – ou seja, forma e conteúdo passaram, como um todo, por uma severa metamorfose já desde o início do poema.

Entretanto, e por mais exagerada que essa nossa preocupação com aspectos pontuais do texto possa parecer, estamos conscientes do quão importantes detalhes como rimas específicas ou padrões rítmicos acabam por se tornar – ainda que, no conjunto total da obra, a tradução se mostre bastante desviante. Nossa leitura, interpretação e tradução se configuram como aquilo

que Calvino (1990, p. 256) chama de “uma matéria puntiforme e pulverizada” – sendo que os detalhes puntiformes, previamente citados, acabariam por operar “como as partículas elementares que compõem o núcleo da obra, em torno do qual gira todo o restante” (CALVINO, 1990, p. 257). É essencial, concordamos, que se tenha em mente “todo o restante”: mas, para tal, é também preciso respeitar as “partículas elementares” que compõem a obra. Tendo isto em vista, fizemos uso de uma estratégia similar durante a primeira parte da fala de Violetta, quando transferimos a rima que, em italiano, se localiza entre o segundo e terceiro verso cantados por ela – *solo amistade io v'offro* “Amar non so, né soffro” – para o primeiro e segundo verso de sua fala em língua inglesa – entre *oh, if that's true you dodge me e friendship is all I offer*. Aqui, é verdade, não houve necessariamente uma inversão de versos, apenas alteração da posição das rimas (ainda que ela passe de uma rima perfeita para imperfeita).

Mas, voltando para a fala de Alfredo, ela segue sem maiores percalços, ainda que tenhamos que nos submeter à adição de palavras – isto devido à necessidade de promover a manutenção do padrão rítmico e do número de sílabas dos versos originais. Nota-se a dificuldade de tal tarefa, já que as palavras que, no geral, nos vêm à mente em língua inglesa – por sua raiz saxônica – tendem a ser consideravelmente mais curtas que aquelas disponíveis tanto no original em italiano quanto dentro do leque de opções que tivemos durante a tradução para o português. Um dos momentos em que essa dificuldade fica bastante evidente é na tradução da palavra *Misterioso*, com cinco sílabas – sendo que a tônica é a quarta. Em português a palavra não apresentou maiores dificuldades, já que pudemos mantê-la exatamente como é – sem reduzir o número de sílabas nem alterar a tônica. Em inglês a palavra *mysterious* apresenta somente três sílabas, sendo a tônica a segunda delas, e por isso nossa escolha por intervir ainda mais no texto alterando a palavra e adicionando outra antes dela. Nossa escolha foi por *bulky* *enigma* (enigma massivo, gigantesco, volumoso<sup>5</sup>) – mantendo, assim, na junção das duas palavras as mesmas cinco sílabas e a mesma tônica no que seria a quarta delas. Estaríamos a mentir caso argumentássemos que as duas palavras acompanhadas (*bulky* e *enigma*) constituem uma construção comum em língua inglesa; e, por isso, lamentamos aqui que esse está longe de vir a ser o caso.

Porém, uma das formas de lidar na tradução com a “estranheza das línguas” – trazida à tona por Benjamin na citação feita há pouco (durante a discussão da tradução do italiano para

---

<sup>5</sup> Para a elaboração do texto em língua inglesa a principal fonte de consulta utilizada, seja para a definição ou tradução, foi o Oxford Dictionary, disponível em: <http://www.oxforddictionaries.com/>

o português) – é torná-las ainda mais estranhas; ou seja, se utilizar de aparatos pouco convencionais para transgredir possibilidades de sentidos que, por mais cristalizados que estejam, nunca estarão livres de serem dilatados. O paradoxo do traduzir é justamente este: por mais presos ao universo linguístico que estejamos frente ao texto que se traduz, nos vemos ao mesmo tempo livres para manipular tal universo para graus que, quando leitores ou ouvintes, nos parecem demasiado distantes. É como se este universo linguístico sobre o qual falamos se configurasse como um enorme campo com cercas invisíveis (cercas que, por mais que lá estejam, podem sempre ser empurradas para um pouquinho mais longe). Essa questão nos remete à breve reflexão que faz Trotski acerca de como Charles Darwin definiu as borboletas: “E as borboletas? Elas, segundo Darwin, correspondem também a determinadas relações e, no entanto, voam de um lugar para outro, exatamente como um escritor livre em seus movimentos” (TROTSKI, 2007, p. 141). Assim como estes escritores, também estariam os tradutores livres para “voar de um lugar a outro”, ainda que limitados por “determinadas relações” – relações estas que, principalmente em uma obra poética, não precisam ser tão concretas e estáveis como se costuma pensar – e é justamente com isso em mente que, em ocasiões as mais diversas, podemos acabar por liquefazer aquilo que antes poderia julgar-se sólido.

Já ao final da fala de Alfredo, nos vemos novamente em um momento no qual nossa escolha pode parecer pouco convencional – e motivada puramente por questões de caráter pessoal. Se em português a nossa escolha de tradução de *croce e delizia* foi por “dor e delícia” devido à música composta por Caetano Veloso – referência contextual que aproxima os falantes e ouvintes da língua de chegada do texto que se produz – os mesmos termos foram traduzidos por *bitter and sweet* na versão em língua inglesa exatamente pela mesma razão. É comum, em língua inglesa, que *bitter and sweet* ou então *bittersweet* (agridoce) sejam termos trazidos para adjetivar sensações, emoções e estados psicológicos – sendo muito utilizados em textos poéticos escritos originalmente no idioma. Logo, este momento da ária nos pareceu uma oportunidade ímpar de recriar o sentido poético de forma a promover a manutenção do conteúdo, pelo menos até certo ponto, despertando – para os novos leitores e ouvintes em língua inglesa – um certo grau de familiaridade com a ideia ali abordada (ideia na qual o sentimento *bittersweet* se encaixa muito bem). Estamos cientes, entretanto, que qualquer possibilidade de leitura, interpretação ou tradução do texto poético se deveria dar sempre “por meio de uma cuidadosa seleção de palavras, isto é, depois de pesá-las de todos os modos, o que significa,

também, do ponto de vista da acústica, combiná-las da maneira mais expressiva” (TROTSKI, 2007, p. 117) – e foi justamente isso que buscamos fazer.

No fundo, é verdade, “cruz e delícia” muito pouco tem a ver com *bitter and sweet* – e nunca foi de nossa intenção argumentar o contrário. Isto não quer dizer, por outro lado, que não selecionamos as palavras de forma que julgamos cuidadosa ou que não as pesamos, e sim que buscamos “combiná-las da maneira mais expressiva”, como sugere Trotski. Pode-se dizer, sim, que nossa infidelidade para com as palavras é nítida, principalmente caso essas sejam vistas como entidades fechadas em si mesmas. Porém, é também verdade que “[u]ma palavra nunca encerra precisamente um conceito com toda a significação concreta com que o homem concebe em cada caso” (TROTSKI, 2007, p. 118). Ou seja, Trotski pede para que retomemos a subjetividade da palavra, que retomemos o fato de que ela não “possui” sentido – ela somente faz com que o imaginemos; esta ou aquela palavra, ele segue, “possui um som e uma forma não só para nosso ouvido e olhos, mas também para nossa lógica e imaginação” (2007, p. 119). Seria adequado, logo, que se buscassem alternativas que atentem, portanto, não apenas aos ouvidos e olhos daqueles que ocupam o contexto de chegada, como também à sua lógica e imaginação – caminho que buscamos trilhar em nossos textos. Ainda segundo Trotski, “[a] forma verbal não reflete, de modo passivo, uma ideia artística preconcebida, mas um elemento ativo que influencia a própria ideia” (2007, p. 139). Ou seja, aquele texto para o qual damos forma levando em conta ouvidos, olhos, lógica e imaginação não se submete a tais aspectos – ele, muito pelo contrário, possui todas as ferramentas para modificá-los.

Partindo daí, dessa liberdade imaginativa dentro da qual as ideias artísticas influenciam e são influenciadas, chegamos até o último verso da fala de Alfredo – que reside, talvez, justamente no trecho mais intrincado de nossa tradução. Trata-se de *delizia al cor*, que rima com o quarto verso da ária: *Vissi d'ignoto amor*. Em nossa proposta de tradução para o português fomos capazes de promover a manutenção desse padrão de rima, ao substituir tais versos por “delícia e ardor” e por “vivi de ignoto amor”. Em inglês, entretanto, para que essa mesma rima fosse mantida (desafio o qual aceitamos) uma série de alterações teve que ser proposta. A primeira delas foi levar a palavra *heart* – que em italiano só aparece mesmo na última frase – para o antepenúltimo e penúltimo versos. Tal modificação já havia sido motivada pelo fato de que, ao substituir “cruz e delícia” por *bitter and sweet* havíamos perdido uma sílaba – e, por isso, transformamos tal verso na tradução para o inglês em *bitter and sweet heart*, mantendo assim o mesmo número de sílabas (cinco) e as mesmas tônicas (primeira e quarta sílabas). A

segunda alteração, aproveitando que em parte da última frase da fala de Alberto havia sido deixada uma lacuna devido a essa mudança que acabo de descrever, foi a adição de palavras que nunca estiveram lá no original, para preenchimento do verso *delizia al cor: within and thereof* (algo como “dentro de lá e de lá para fora”). Essa opção se deu em razão da nossa tentativa de manter a rima que se dá tanto no original (*cor* com “amor”) quanto na tradução para o português (“ardor” com “amor”). Sendo o quarto verso em inglês *Lived, incognito, love* (vivi, incógnito, o amor), a palavra *thereof* se configura como uma rima imperfeita do mesmo último verso com o mesmo quarto verso – ainda que em italiano a rima seja foneticamente equivalente em sua totalidade, em português, assim como em inglês, é verdade que não fomos capazes de dar forma à uma rima perfeita entre os versos.

Por mais ambiciosas que nossas transgressões possam parecer aqui, nos endossa Trotski quando diz que “[e]sse gênero de ativas relações de reciprocidade, na qual a forma influencia e às vezes transforma o conteúdo, é por nós conhecido em todos os setores da vida social” (TROTSKI, 2007, p. 140). Mais importante que o todo, e mais importante que as partes, talvez sejam precisamente essas “ativas relações de reciprocidade” que se manifestam no desenvolver de qualquer narrativa (entre os todos e entre as partes). O espaço para que se comente uma tradução, entretanto, não precisa se assemelhar tanto com um convite a se desculpar por esta ou aquela escolha – como por vezes nosso texto possa dar a entender e como diversos prefácios, posfácios ou notas de tradutores tendem a ser organizados. Ficamos satisfeitos com o resultado, principalmente por ter alcançado o objetivo que propomos ao início do desafio – promover uma tradução agradável, fluida, e que respeitasse forma e sentido sem que necessariamente dependesse única e exclusivamente de um destes dois aspectos. No caso da tradução para a língua inglesa, apesar das dezenas de dificuldades já descritas (dentre outras que, por falta de espaço hábil, não teríamos a oportunidade de discutir), fomos felizes na manutenção, por exemplo, de uma série de rimas – tarefa bastante desafiadora, tendo em vista também a nossa preocupação em manter o padrão métrico dos versos.

Algumas das rimas que conseguimos transpor para o inglês (casos que podem ser citados para fins ilustrativos – além daqueles que já foram discutidos anteriormente) fazem menção: primeiro a rima de *Dell'universo intero* com “Misterioso, altero”, substituídos por *From universal wholeness* (da grandiosidade universal) e *Bulky enigma, boundless* (enigma massivo, sem limites); e segundo a de *Altra cercar dovete* com *Non arduo troverete*, em inglês *Another you shall seize* (outra debes procurar) com *That might be done at ease* (isto pode ser feito com

facilidade). Nossa proposta, como já argumentado (e como tais escolhas parecem evidenciar), não foi a de “ser fiel”, de “restituir o sentido do original”, de “manter a forma” ou encontrar a “equivalência ideal”; esses objetivos podem até parecer louváveis, por mais utópicos que no fundo eles sejam – e são. Ser livre, entretanto – e como buscamos demonstrar em nossa discussão, análise e comentários acerca da proposta de tradução – pouco ou nada tem a ver com ignorar aspectos linguísticos formais ou fatores inerentes a este ou àquele campo sintático e semântico (“não fazer”, afinal, é bastante diferente de “fazer de outra forma”). “[A] que se refere a liberdade senão à restituição do sentido, que deverá deixar de ser normativa?” (BENJAMIN, 1923, p. 223). A colocação de Benjamin é bastante coerente; ser livre no ato do traduzir não implica necessariamente desrespeitar forma e conteúdo, em deixar de lado um ou outro (ou os dois). O antagonismo entre fidelidade e liberdade não passa de uma ilusão, mesmo porque aqueles tradutores que buscam ser fieis se consideram muitas vezes livres para fazer escolhas absurdas, e vice-versa. Deixamos que Benjamin conclua, portanto, nossa discussão, por fechar perfeitamente tal debate: “Se fidelidade e liberdade na tradução desde sempre foram consideradas tendências opostas, mesmo essa interpretação mais profunda da primeira parece não ser capaz de conciliá-las; pelo contrário, parece retirar toda a legitimidade da segunda” (1923, p. 222).

### 3. Considerações finais: a identidade do texto e a opinião das palavras

A tradução que propomos e os nossos comentários acerca dela consistem na materialização de nossa interpretação particular daquilo que julgamos interessante, necessário ou inerente à obra de Verdi e de Piave. Ou seja, ela não passa da concretização de uma das centenas de leituras que podem existir deste mesmo material. Traduzir o texto como acreditamos que o autor o teria escrito em inglês ou em português seria, minimamente, inatingível – afinal aqueles que estiveram envolvidos com a composição da ária nunca a teriam concebido se não fossem quem são, e se não estivessem onde estão. Schleiermacher (1813, p. 89) brinca com tal ideia errônea acerca das motivações tradutórias quando afirma que, caso algum tradutor lhe entregasse um texto o qual afirmasse ser exatamente como aquele que o autor escreveria se este o tivesse feito originalmente no contexto de chegada, ele responderia estar “tão agradecido como se você [o tradutor] me tivesse apresentado o retrato do homem tal como pareceria se sua mãe o tivesse engendrado com outro pai”. Entretanto, e ainda que reconheçamos a temporalidade e a idiossincrasia que acompanha qualquer projeto tradutório –

o que, logo, também é verdade com relação ao nosso – também buscamos deixar nossas preocupações com forma e conteúdo bastante claras, já que consideramos ambos os aspectos ferramentas fundamentais para a experiência poética. Isto não quer dizer, entretanto, que nosso intuito tenha sido o de “traduzir o ‘sentido’ do poema original e acrescentar-lhe uma ‘forma’ poética. Traduzir um poema é traduzir a sua ‘significância’; e, na significância, não há separações possíveis entre conteúdo e forma” (LARANJEIRA, 2003, p. 147).

Posicionar tal significância no ponto de chegada de nossas escolhas está longe de implicar a busca por aquele termo, palavra, verso ou construção perfeita – a consciência acerca da instabilidade linguística também é algo que compartilhamos. Para o tradutor talvez nunca exista, arriscamos afirmar, a palavra perfeita; mesmo porque, como bem observa José Saramago, “com as palavras todo cuidado é pouco, mudam de opinião como as pessoas” (2005, p. 65). Traduzir poesia não exige do tradutor que ignore esse caráter abstrato e metamórfico da língua (que ele ignore a opinião das palavras); tal atividade exige, pelo contrário, que ele assuma a sua impalpabilidade. Pode-se, no final das contas, definir a poeticidade como “o efeito de tensão não-resolvido entre um modelo que habita com maior ou menor insistência o texto e a emergência de uma possibilidade de dizer coisa diferente ou diferentemente” (PELLETIER, 1977, p. 70). A busca não seria, portanto, por dizer a mesma coisa em outro idioma, substituindo um sentido por seu equivalente – e sim por dizer outra coisa de uma forma distinta, dando a ela um novo sentido. Cientes de que “a figura de alteridade do texto que joga com a sua identidade, desloca a sua norma e, fazendo isto, a designa, opera a partir daí numa lógica outra” (PELLETIER, 1977, 71), o que almejamos foi justamente assumir tal alteridade. Ou seja, em nossa proposta não visamos pegar o caminho certo para chegar a um lugar pré-concebido; tentamos apenas trilhar caminhos outros para chegar, muitas vezes, a destinos distintos daqueles que talvez estivessem disponíveis no horizonte da obra de partida.

É importante lembrar, entretanto, que os fatores estéticos os quais emergem gradativamente enquanto se configura o horizonte de toda a tradução poética não podem ser vistos sem que se leve em conta também o contexto dentro do qual estes se inserem – por isso nossa preocupação em apresentar, ainda que brevemente, uma introdução àquilo que permeia a realidade do autor, do texto e do contexto de partida. Mesmo porque a “afirmação de uma total independência do fator estético diante da influência das condições sociais é pura megalomania” (TROTSKI, 2007, p. 145-146). Pouco impressionado pelos supostos avanços que propunham os formalistas russos, Trotski sempre acreditou, como nos lembra Bandeira (2007, p. 24), que

“[a] arte, na condição de produto da vida social, reflete, não só pelo conteúdo como pela forma, as realidades de uma época e todas as suas contradições. Não existe, desse modo, arte sem conteúdo ou tendência”. Sabemos, entretanto, que o contexto de Verdi não necessariamente determinou sua composição – por mais que suas influências sejam incontáveis, contextos nunca determinam o que se escreve, nem tampouco a forma como se traduz. É também verdade, por outro lado, que tanto o produtor quanto o espectador de uma obra artística “não são máquinas ocas: uma feita para criar e outra para apreciar. Eles são seres vivos cuja psicologia resulta de condições sociais. A criação e a percepção das formas artísticas constituem uma de suas funções” (TROTSKI, 2007, p. 139).

A ópera de Verdi, como já argumentado aqui, foi alvo de duras críticas justamente por romper com diversas barreiras – por propor transgressões inimagináveis no período em que ela se concebe. Qualquer obra artística se insere em um contexto particular, e, nele, ela pode operar como “o espelho dessa realidade ou o martelo que ajudará a transformar essa realidade” (BANDEIRA, 2007, p. 29). Nessa questão, como já abordado anteriormente e aqui lembrado por Bandeira, é coerente concluir que a arte estaria mais para o martelo – ao moldar e transformar a sociedade ativamente – do que para o espelho – que apenas a refletiria, de forma passiva. Por mais que a obra aqui em pauta reflita, de fato, o seu contexto social, o foco de Verdi naquilo que era tratado como periférico possibilita a personagens marginalizados que estes venham a ter a voz que sempre lhes foi negada. A arte se vê capaz de traduzir, neste sentido, “não menos pela forma que pelo conteúdo, a necessidade do homem que deseja sua emancipação, a angústia do povo que luta para se libertar” (BANDEIRA, 2007, p. 28). Logo, por mais que o contexto da obra de partida nos pareça distante do nosso, a percepção de que a obra pouco teria a dizer a seus novos ouvintes não passa de uma impressão equivocada. “[T]emas emigram de povo para povo, de classe para classe, de autor para autor; uma nova classe não recomeça a criar toda a cultura desde o início, mas se apossa do passado, escolhe-o, retoca-o, o recompõe e continua a construir daí” (TROTSKI, 2007, p. 142). O que seria traduzir senão escolher, retocar, recompor e dar continuidade ao passado? A tradução, sobretudo a poética, evidencia o cenário turbulento dentro do qual forma e fundo acabam por ter seus fundamentos ora dirimidos ora potencializados, através de uma série de dúvidas e decisões que, como buscamos expor, nos assombram ao mesmo tempo em que nos inspiram. O que a ópera de Verdi e a sua tradução para inglês e português nos lembram é que o futuro só se faz presente através do passado; portanto, no final das contas – e por mais contraditório que isso soe – talvez

existam no mundo poucas coisas mais originais do que traduzir, já que “[s]em o uso do guarda-roupa de ‘segunda mão’ do passado não haveria progresso no processo histórico” (TROTSKI, 2007, p. 143).

### Referências Bibliográficas

ABBATE, C.; PARKER, R. **Uma história da ópera**. Trad. Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2015

BANDEIRA, L. **O Marxismo e a Questão Cultural**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

BARTHES, R. **O Rumor da Língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.

BENJAMIN, W. A Tarefa do Tradutor. 1923,

HUMBOLDT, W. Introdução a Agamêmnon. 1816,

SCHLEGEL, A. Sobre a Bhagavad-Gita. 1826,

SCHLEIERMACHER, F. Sobre os Diferentes Métodos de Tradução. 1813,

IN: Heidermann, W. (Org.) **Clássicos da teoria da tradução**: antologia bilíngue. Trad. Margarethe von Mühlen. Florianópolis: UFSC, Núcleo de tradução, 2001. v. I: alemão-português.

CALVINO, I. *Se um Viajante numa Noite de Inverno*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASOY, S. *La Traviata e sua origens*. In: **Libreto de La Traviata pela Cia. Ópera**, São Paulo, 2008.

DUMAS FILHO, A. **A Dama das Camélias** (1848). São Paulo: L&PM, 2004.

GOULDING, P. **Classical Music: The 50 Greatest Composers and Their Greatest Works**. USA: Ballantine Books, 1995.

JAKOBSON, R. Aspectos Linguísticos da Tradução. In: **Linguística e Comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein; José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 2007.

LARANJEIRA, M. **Poética da Tradução: Do Sentido à Significância**. São Paulo: EDUSP, 2003.

PELLETIER, A. **Fonctions Poétiques**. Paris, Kincksieck, 1977.

SARAMAGO, J. **As Intermittências da Morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SUHAMY, J. **Guia da Ópera**. Trad. Paulo Renato Neves Fonseca. Porto Alegre: L&PM, 1995.

TROTSKY, L. (1923) **Literatura e Revolução**. Trad. Luiz Alberto Moniz Bandeira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

VELOSO, C. Dom de Iludir. In: **Totalmente Demais**. São Paulo: Phillips Records, 1986.

Artigo recebido em: 16.01.2016

Artigo aprovado em: 25.03.2016

Domínios de Lingu@gem