

TRADUÇÃO, ADAPTAÇÃO E CENSURA EM LIBRETOS PORTUGUESES E BRASILEIROS

Paulo Mugayar Kühl¹

RESUMO: O artigo trata da maneira como alguns libretos italianos foram adaptados e traduzidos para o português, no repertório português e brasileiro do final do século XVIII e início do século XIX. O objetivo é mostrar como a atenção dos adaptadores voltou-se para detalhes aparentemente sem importância, revelando um cuidado especial com o texto e com o público para o qual as obras foram apresentadas. Além disso, são examinadas algumas traduções e suas relações com as convenções poéticas dos libretos italianos.

PALAVRAS-CHAVE: Libreto. Tradução. Censura. Século XVIII. Século XIX.

ABSTRACT: The article deals with adaptations and translations of some Italian libretti of operas performed in Portugal and in Brazil, in the late 18th century and early 19th century. The goal is to show how some details attracted the attention of those responsible for adaptations, revealing special concerns over the text and the public. The article examines also some translations and how they are related to poetic conventions of Italian libretti.

KEYWORDS: Libretti. Translations. 18th century. 19th century.

A compreensão do texto que se canta nas óperas é uma grande questão que acompanha a própria história desse tipo de espetáculo. As críticas podem ser as mais variadas, desde aquelas que estranham a presença constante do canto em toda a ação dramática, até aquelas que acusam a música de impedir a compreensão do significado do texto, seja pelo excesso de virtuosismo vocal, ou mesmo porque a maneira de cantar e a incompetência dos cantores impediriam a plena dicção do texto. Trata-se de um problema espinhoso, debatido ao longo de toda a reflexão sobre a ópera, e que pode conjugar-se ainda a um outro: como uma ópera é compreendida por um público que não fala ou não compreende a língua na qual o espetáculo é cantado? Se pensarmos na ópera de matriz italiana, espalhada pela Europa e, posteriormente, por outras partes do mundo,

¹ Paulo Mugayar Kühl é professor do Instituto de Artes da UNICAMP desde 1993. Bacharel em Filosofia (Universidade de São Paulo-USP, 1987), Mestre em História da Arte e da Cultura (UNICAMP, 1992), Doutor em História (USP, 1998). E-mail: paulokuhl@iar.unicamp.br. Este artigo apresenta aspectos desenvolvidos em minha pesquisa de doutorado e de uma pesquisa financiada pela FAPESP (Proc. 99/06621-8).

a questão da compreensão do idioma italiano cantado pelos mais variados tipos de público assume diversas nuances.

O vocabulário das óperas italianas era relativamente restrito e diversos autores (como G. Baretta, Esteban de Arteaga, e até mesmo Stendhal) lembram que é pequeno o número de vocábulos usados por Metastasio e por seus seguidores, o que tornaria a compreensão mais fácil, uma vez que se dominasse um conjunto razoável de palavras, as árias poderiam ser compreendidas com um vocabulário ainda mais restrito. Portanto, o sentido geral de uma ópera não seria de todo incompreensível, ainda mais com a possibilidade de se ler o libreto. É possível supor que os públicos português e brasileiro conseguiram compreender o que era cantado em italiano, certamente detalhes e sutilezas escapavam aos que não eram mais versados na língua, mas, com o grande histórico de apresentações de óperas italianas em Portugal e também com as informações sobre apresentações no Brasil, é possível supor que já existia um grupo de pessoas acostumado ao vocabulário, aos textos, à maneira de representá-los, com capacidade de compreensão.

O que nos interessa mais diretamente neste artigo é mostrar como detalhes de tradução, de adaptação e de censura em alguns libretos de óperas apresentadas no Brasil e em Portugal mostram um cuidado extremo com o texto. Certamente a adaptação de óperas, com os mais variados tipos de mudanças necessárias a cada apresentação, é um procedimento comum à produção desses espetáculos. Contudo, podemos notar, em pequenos detalhes, a preocupação em se eliminarem palavras, as quais poderiam pensar, não teriam grande importância dentro do conjunto do espetáculo. Podemos apelar ao zelo extremo de um censor, ou de um adaptador, revelando grande cuidado com a retidão dos costumes nos libretos. Ou ainda podemos lembrar que o texto do libreto era lido independentemente do espetáculo e daí a necessidade de eliminar palavras que poderiam parecer ofensivas.

Outra questão importante diz respeito aos libretos bilíngües. Certamente o propósito primeiro da tradução é permitir a compreensão do que é cantado, possibilitando uma plena fruição do espetáculo. Contudo, há várias maneiras de se traduzir um libreto de ópera. É necessário lembrar que os libretos italianos seguem uma série de convenções formais quanto ao tipo de versos e seu uso, às rimas, etc. Uma tradução literal, em prosa, rompe com a forma original, privilegiando a compreensão de cada palavra. Uma tradução em versos pode ou não respeitar os esquemas rítmicos, métricos e de rimas do original, criando um texto equivalente, do ponto de vista formal. Apresentamos a seguir alguns casos de modo a esclarecer como essas questões surgem na ópera portuguesa e brasileira do final do século XVIII e início do século XIX.

Il Matrimonio per concorso.

Libreto de G. Martinelli

O primeiro registro de *Il Matrimonio per concorso* é de 1766, apresentado em Ludwigsburg, com música de N. Jommelli.² O libreto italiano de 1767 (Veneza, T. S. Moisè, carnaval, música de Felice Alessandri) está catalogado como o documento 2236 da Real Mesa Censória (Arquivos Nacionais – Torre do Tombo, Lisboa) e foi submetido à Mesa para ser examinado e posteriormente apresentado. No libreto existem alterações feitas com pequenos papéis recortados e colados, contendo um texto diferente daquele publicado: cortes de recitativos e de árias, acréscimo de novas árias, etc., procurando adaptar o libreto às necessidades da apresentação em Portugal.

A ópera *Il Matrimonio per concorso* foi apresentada no país somente em duas ocasiões: no carnaval de 1770 em Salvaterra, com música de Jommelli³, e em 1773, no Teatro da Rua dos Condes em Lisboa, com música de Alessandri. Trata-se de dois grupos distintos de obras: as que têm música de Jommelli e aquelas com música de Alessandri. No libreto português para este último consta a licença do Régio Tribunal Censório; as obras apresentadas em Salvaterra não passavam, em geral, pelo exame da Mesa. A comparação entre os libretos ajuda a esclarecer algumas características das transformações sofridas. É necessário lembrar que a obra é um *dramma giocoso per musica*, que destoa, portanto, daquelas produzidas por Martinelli em Portugal; o libreto pertence a um gênero ao qual Martinelli se dedicava exclusivamente antes de sua partida da Itália, e no qual encontrou razoável sucesso.

A lista dos personagens e intérpretes é a seguinte:

Ludwigsburg, 1766

La Marchesa d'Albarossa, Feudataria del Borgo – Maria Masi Giura

Laurina – Vassalla della Marchesa d'Albarossa, Giovane nobile, & Ereditiera d'un pingue Stato – Maria Anna Valsecchi Rusler

Giacinta, Amica della Marchesa, ed Amante di Gasperino – Anna Cesari

Clarice, Sorella di Gasperino, ed Amante d'Ascanio

Ascanio, figlio d'un Gastaldo, che poi si finge il Conte Lucidissimo – Francesco Guerrieri

² Os demais são Florença, 1767, música de Felice Alessandri; Veneza, 1767, música de F. Alessandri; Milão, 1768, música de Jommelli; Salvaterra, 1770, música de Jommelli; Pavia, 1770, música de F. Alessandri; Lisboa, Teatro da Rua dos Condes, 1773, música de F. Alessandri. No **Indice de' Teatrali Spettacoli** há também uma referência a *Il matrimonio per concorso*, Bérgamo, carnaval de 1772 (cf. VERTI).

³ Marita McClymonds (1980) examina pormenorizadamente as adaptações das óperas de Jommelli para a corte portuguesa, evidenciando, sobretudo, as necessidades musicais de tais mudanças.

Gasperino, Amante di Giacinta, e fratello di Clarice – Giovanni Rubinelli
Giorgio Podestà, Amante di Laurina – Gabriel Messieri
Civetta, Lavoratore nella casa d’Ascanio, che poi si finge Lacchè del medesimo – Antonio Rossi

Salvaterra, 1770

Laurina, Vassalla della Marchesa d’Albarossa, Giovane nubile, ed ereditiera d’un pingue Stato – Giambattista Vasques

La Marchesa d’Albarossa, Feudataria del Borgo – Giuseppe Orti

Ascanio, figlio d’un ricco Gastaldo, quale si finge un Cavaliere col nome di Conte Lucidissimo – Luigi Torriani

Gasperino, amante di Giacinta, e fratello di Clarice – Lorenzo Maruzzi

Giorgio, Podestà del Borgo, amante di Laurina – Giovanni Leonardi

Civetta, lavorante nella Casa d’Ascanio, finto Lacchè del medesimo – Francesco Cavalli

Giacinta, amica della Marchesa, ed amante di Gasperino – Giuseppe Romanini

Clarice, Sorella di Gasperino, ed amante di Ascanio – Giuseppe Marrocchini

Veneza, 1767

Laurina, Giovane Nubile ed ereditaria d’un Pingue Stato – Lavinia Guadagni

Giorgio – Podestà del Borgo Amante di Laurina – Gioachino Garibaldi

La Marchesa d’Albarossa Feudataria del Borgo – Brigida Marchesi

Ascanio – Figlio d’un Gastaldo, che poi si finge il Conte Lucidissimo – Antonio Nazzolini

Clarice, Sorella di Gasparino Amante d’Ascanio – Maddalena Migliorini

Gasparino, Fratello di Clarice, Cittadino conoscente della Marchesa – Baldassar Marchetti

Civetta, Lavoratore nella Casa d’Ascanio che si finge Servo del medesimo – Giacomo Rizzoli

Lisboa, Teatro da Rua dos Condes, 1773

Laurina, Giovane Nubile ed ereditaria d’un pingue Stato – Giovanna Sestini

Giorgio Podestà del Borgo amante di Laurina – Giuseppe Trebbi

La Marchesa d’Albarossa Feudataria del Borgo – Maria Giovacchina

Ascanio figlio d’un Gastaldo, che poi si finge il Conte Lucidissimo – Vincenzo Goresi

Civetta, Lavoratore nella Casa d’Ascanio che si finge Servo del medesimo – Antonio Marchesi

Clarice, Sorella di Gasparino amante d’Ascanio – Anna Sestini

Gasparino, Fratello di Clarice, Cittadino, conoscente della Marchesa – Massimo Giuliani

A primeira constatação – evidente – é a de que no libreto com música de Jommelli existe um personagem a mais, Giacinta, que não existia nos libretos com música de Felice Alessandri.⁴ Seguindo os costumes da corte portuguesa, somente homens desempenharam os papéis em Salvaterra, o que faz com que *castrati* fossem responsáveis pelos papéis femininos, os quais eram desempenhados por mulheres em outros lugares. Os cantores da corte tinham certa versatilidade, pois representavam papéis cômicos e sérios, indistintamente. Do ponto de vista da “naturalidade” da representação, em geral se afirma que a comédia tendia a aproximar a obra da realidade, entretanto o uso de *castrati* em papéis sérios e cômicos tendia a anular esse “ganho” de naturalidade, uma vez que homens com voz de soprano desempenhavam papéis femininos. Entretanto, o uso da corte portuguesa excluía as mulheres sistematicamente, restando ao público exercitar sua capacidade de abstração.

A comparação entre o número de atos e cenas mostra diferenças substanciais na obra apresentada em Salvaterra e uma grande uniformidade nos libretos de Veneza e de Lisboa:

Ludwigsburg, 1766	Salvaterra, 1770	Veneza, 1767	Lisboa, Rua dos Condes, 1773
I – 14; II – 13; III – 12	I – 14; II – 13; III – 9	I – 14+finale; II – 13; III – 4	I – 14+finale, II – 13; III – 4

O teor de tais mudanças é bastante variável. No caso das obras com música de Jommelli, é possível verificar que no texto apresentado em Portugal há diversos cortes de recitativos e pequenas mudanças de palavras quando comparado com o de Ludwigsburg. As únicas cenas inalteradas são:

Ato I – cenas 6 e 11

Ato II – cenas 7 e 12

Ato III – cenas 3, 5, 6 e 7 que correspondem às cenas 6, 8, 9 e 10 do libreto de Ludwigsburg.

Em todas as outras cenas há as mais variadas espécies de mudanças, incluindo acréscimo de estrofe a árias (II, 3), substituição de palavras, cortes de todos os tipos, e exclusão das três cenas do ato III do libreto “original”. Os cortes em geral servem para diminuir o tamanho da obra, sem que haja perda da

⁴ Os oito personagens só estão presentes nos libretos com música de Jommelli: Württemberg, 1766 e Salvaterra, 1770. Nos demais, com música de Alessandri, há sete personagens, com exceção de Pavia, 1770, em que há seis (“faltam” Giacinta e Gasperino).

compreensão do conjunto, permitindo assim que o espetáculo, apresentado com *balli*, não se estendesse por demasiado. Entretanto, em alguns pequenos momentos são perceptíveis sutis mudanças que excluem determinados elementos, revelando as preocupações do autor da adaptação, no caso, certamente Martinelli. Aqui estão alguns exemplos:

Cena Ludwigsburg, 1766

Salvaterra, 1770

- I, 2 Gior.** [...] *Ella sà ben' SignoraCh'io non son' maritatoChe putto mi son sempre conservatoOnde l'amor ... cioè ... son Podestà*⁵
- Gior.** [...] *Ella sà ben' SignoraCh'io non son' maritatoOnde l'amor ... cioè ... son Podestà*
- II, 5 Gasp.** *All'osteria del corno* [...] **Gasp.** *All'osteria del Orso*
- II, 8 Lau.** *Ah caro Podestà, se voi m'amate,Dal carcer liberate il mio Contino;Sì, sì, caro GiorginoFatemi un tal favore,Che forse ancor con voi farò all'amore.*
- Lau.** *Ah caro Podestà, se voi m'amate,Dal carcer liberate il mio Contino;Sì, sì, caro GiorginoFatemi un tal favore,Che forse ancor con voi farò all'amore.*
- Gior.** *Ancor con me! (povera innocentina)Ma quanti son gl'amanti! una dozzina?*
- La Marc.** *Eh desistete omai Da discorsi sì sciocchi. Il Podestà* [...]
- Lau.** *Oh non hò fatto il conto ...*
- La Marc.** *Eh via lasciate Questi discorsi sciocchi, il Conte or ora*
- III, 4/ Civ.** *Io non sò!...* [...]
- III, 1 quest'Ascanio** *D'innammar le donne hà una grand'arte,(Qualche regola credo che habbia à parte.)*
- Civ.** *Ascanio è un uom volubile, e incostante.*
- La Mar.** *Bisogna in caso tal farsi raggione.*
- La Marc.** *Bisogna in caso tal farsi raggione;Peggio sarebbe ancor' se un tal soggettoPer sposo vi trovaste al vostro letto.*
- Lau.** *Tu sol ne sei caggione ...*
- La Marc.** *Eh via tacete* [...]
- Lau.** *Ah... non saria così; perche vorreiChe tutto,...*
- La Marc.** *Eh via tacete,*

⁵ Na tradução francesa do libreto, lê-se: “Madame sait bien, que je ne suis pas marié. Or l’amour ... c’est à dire ... je suis baillif”.

Destacamos então a censura a algumas palavras: “Putto” em italiano significa menino, derivado do latim *putu*, podendo raramente ser associado a prostituto. No português moderno, em Portugal, também tem o significado de criança. Entretanto, no século XVIII, pelo menos segundo o dicionário do Padre Bluteau, na edição revista por A. de Moraes Silva, *puto* é definido do seguinte modo: “s. m. o moço, que se prostitui ao vício dos sodomitas, ou à molície e masturbação” (BLUTEAU). Na segunda edição da obra, de 1813, a definição permanece a mesma, interessante é que em “puta”, a origem da palavra é indicada e torna-se flagrante a mudança de significado: “PUTA: s. f. (do ital. ‘puta’ [sic], donzela, moça honesta. § Mulher que devassa a sua honra e peca contra a castidade com homem que não é seu marido” (SILVA). Note-se a preocupação de Martinelli em excluir uma palavra italiana, de um texto de recitativo todo cantado em italiano, mas que soaria de maneira inadequada em português. Quanto à palavra “corno”, na tradução francesa lê-se “à l’hôtellerie du cor de chasse”, corno é assim diretamente associado ao corno de caça, evitando-se a duplicidade da palavra. No caso português, a palavra tem diversos significados, mas no já mencionado dicionário de 1789, também consta o sentido menos nobre: “o homem cuja mulher se prostitui e se diz pô-lhe os cornos, por desonrá-lo”. Mais uma vez, uma palavra italiana, com diversos significados, é substituída no libreto apresentado em Portugal – também em italiano – em meio a um longo recitativo.

São apenas essas as mudanças que excluem algum significado mais picante ou alguma referência mais explícita aos amores dos personagens, e são até relativamente poucas dentro do conjunto das transformações operadas no texto⁶, entretanto, o cuidado em substituir determinadas palavras ou em excluir outras que poderiam soar como algo não tolerável, apesar de ser um drama cantado em italiano, revela uma atenção por parte do libretista, quanto ao que podia ou não ser aceito dentro dos costumes da corte.

Nas mudanças do libreto com música de Alessandri e submetido à censura, é possível encontrar situações semelhantes⁷:

⁶ Semelhantes às transformações de cunho moral apontadas por Mário Vieira de Carvalho com relação aos libretos de Goldoni (CARVALHO, 1995).

⁷ Lembre-se que o texto de Veneza 1767 é muito diferente daquele de Ludwigsburg. É difícil afirmar se Martinelli foi o autor das mudanças para a apresentação em Veneza. Nem no libreto italiano, nem no do Teatro da Rua dos Condes existe a referência ao autor do libreto. Martinelli não deve ter sido o adaptador da obra de 1773, seu nome não aparece no libreto, mesmo tendo sido impresso na “*Stamperia Reale*”.

Cena	Veneza, 1767	T. da Rua dos Condes, Lisboa, 1773
I, 2	Gior. [...] <i>Che Putto mi son sempre conservato</i>	Gior. [...] <i>Che casto mi son sempre conservato</i>
I, 10	Lau. [...] <i>Se son Zittella, Come per gioco M'han così poco Da rispettar? Io son Padrona No stimo un Cavolo, Sebben son buona Li mando a Diavolo, Quest'insolenza Non hò pazienza Di sopportar. Non hò raggione Ah che vi par? Così la voglio Quest'è finita La Gente ardita Mi fà arrabiar.</i>	Lau. [...] <i>No tollerar non voglio Un folle ardir insano: Questo trattar villano Incollerir mi fà. Non san, che son Signora Da non soffrire un torto; Non san, che non sopporto Cotanta inciviltà.</i>
II, 2	Gasp. [...] <i>Giovan tanto le cautele, Se una figlia è innamorata, Come appunto le candele A chi cieca fosse nata. Tanto pensa, e volta e gira, Finchè appaga la sua mira; E se alcun le dice: ah, male! Gli risponde: oh che rivale! A mio modo il vuò pigliar.</i>	Gasp. [...] <i>Render la cara pace Sol voi potete al core, L'affanno mio, il dolore Potete raffrenar</i>
		March. [...]

March. [...]

Em geral, há menos cortes e mudanças na obra adaptada para a apresentação no Teatro da Rua dos Condes⁸, mas novamente existe a exclusão de elementos um pouco mais picantes. O mesmo interesse pela palavra “putto” confirma sua inconveniência para o público português, não mais o da corte, mas o público em geral. Não se trata de nada especialmente indecoroso, mas essa obra foi submetida à censura para aprovação, havendo um cuidado por

⁸ As cenas com algum tipo de mudança são: Ato I – 2, 3, 9, 10, 13; Ato II – 2, 3, 4, 7, 9, 10, 12; Ato III – 1, 2, 3.

parte dos responsáveis, no sentido de excluir trechos que poderiam provocar uma manifestação da censura. O parecer desta é lacônico: “Imprima-se. Bispo P.”, indicando que o libreto cumpria os requisitos necessários para ser aprovado.

L'oro non compra amore.

Música de Marcos Portugal, texto de G. Caravita

Trata-se da primeira grande ópera italiana apresentada no Rio de Janeiro, no Teatro Régio⁹, com um libreto bilíngüe publicado e conhecido, e também a primeira ópera de Marcos Portugal apresentada no Brasil. A obra foi à cena em 17 de dezembro de 1811, aniversário da rainha D. Maria I, dando continuidade a uma antiga tradição de grandes espetáculos nos aniversários dos soberanos. Lembramos que, durante o século XVIII em Portugal, o aniversário e dias onomásticos eram comemorados com apresentações de óperas. Em geral óperas sérias, calcadas no modelo metastasiano, em que havia uma série de relações de espelhamento entre uma personagem e o homenageado. A partir de um dado momento, começam a surgir mudanças e espetáculos mais genéricos passam a ser apresentados, como por exemplo, comédias. Tal transformação é importante, porque se abandona a homenagem mais específica, nem sempre direta, mas com sutis relações e espelhamentos e, muitas vezes, com clara função didática, por espetáculos que se tornam apenas divertimentos. Vale lembrar que, nas óperas cômicas, as licenças finais e as homenagens estão excluídas, restando assim o deleite e o prazer do espetáculo. Além disso, com suas personagens burguesas e “populares”, a ação é retirada do universo mitológico ou da história antiga, para aproximar-se do presente. Com isso, desaparece a possibilidade da homenagem, a celebração é a diversão.

Nas comemorações dos aniversários de D. Maria nos teatros da corte em Lisboa, a partir de 1777 (morte de D. José I) até 1789 apenas obras sérias (dramas, serenatas, etc.) foram apresentadas¹⁰, mas a partir de 1789, com *Lindane e Dalmiro* (João Cordeiro da Silva / G. Martinelli), aparecem obras cômicas. Em

⁹ As denominações Casa da Ópera, Real Teatro e Teatro Régio referem-se à Casa da Ópera de Manoel Luiz Ferreira. Cf. CAVALCANTI, p. 267-272.

¹⁰ 1777: *La Pace fra la Virtù e la Bellezza*, (Metastasio/Perez); 1778: *Il Ritorno d'Ulisse in Itaca* (M. B. Martelli/Perez); 1779: *Per l'Augustissimo giorno natalizio di Sua Maestà Fedelissima D. Maria I* (L. Godard/Capua); 1780: *Edalide e Cambise* (Martinelli/João Cordeiro da Silva); 1781: *Enea in Tracia* (Martinelli/Jerônimo Francisco de Lima); 1782: *Penelope nella partenza di Sparta* (Martinelli/João de Sousa Carvalho); 1783: *Tomiri* (Martinelli/João de Sousa Carvalho); 1784: *Esione* (Martinelli/Luciano Xavier dos Santos); 1785: *Nettuno ed Egle* (anônimo/João de Sousa Carvalho); 1786: *Serenata* [?]; 1787: *Pequeno Drama* (José Caetano de Figueiredo/Marcos Portugal); 1788: sem comemorações, por causa da morte de D. José, Príncipe da Beira em 11 de setembro.

1790, é apresentado *Axur Re di Ormus (dramma serio-comico)*, de Da Ponte e A. Salieri, repetido no Rio de Janeiro em 1814. Em 1791 é apresentado *Attalo, Rè di Bitinia (dramma per musica)*, A. Salvi/F. Robuschi, em 1792 não há comemorações, e a partir de 1793, com a inauguração do Teatro São Carlos, as comemorações da corte são ali realizadas. A partir de então, as apresentações são variadas, sendo que, em um período, existem apenas obras cômicas, depois retornando as óperas sérias.¹¹

A estréia de *L'oro non compra amore* aconteceu no Teatro S. Carlos de Lisboa no inverno de 1804 e a ópera foi novamente encenada no mesmo teatro em 05 de janeiro de 1810. No libreto da estréia em Portugal, a informação é de que “Il dramma è rinnovato interamente da Giuseppe Caravita poeta del Teatro”.¹² As informações sobre o texto original são um tanto confusas: A. Anelli é autor de um *Oro non compra amore* (também conhecido como *Il barone di Moscabianca o Il feudatario*), que por sua vez, seria baseado em *La villanella rapita* de Bertati.¹³ De qualquer modo, Caravita, como poeta do Teatro S. Carlos, deve ter feito algumas adaptações no libreto, o qual chegou ao Rio de Janeiro sem a menção de seu nome. A lista de personagens do libreto brasileiro é a mesma do libreto de 1804; a referência de que a “musica è tutta nuova del célebre [sic] Marco Portogallo” não significa que o compositor tenha criado, em parte ou no todo, uma nova partitura, uma vez que no libreto português a mesma informação é dada, tratando-se, provavelmente, de uma simples cópia do original, inclusive com o erro de acentuação.¹⁴ Marianna Scaramelli cantou o papel de Lisetta em Lisboa e no Rio de Janeiro.¹⁵

Foi um espetáculo de grandes proporções para o Rio de Janeiro, já que envolvia oito personagens, coros, cenários¹⁶ e um baile intitulado *Li due rivali*, composto e dirigido por L. Lacombe, com cinco personagens. O fato de o libreto ter sido publicado em italiano e português também indica uma atenção especial ao evento. Lembramos que, dentre os cantores desta ópera, estão Maria Cândida e Joaquina Lapinha, que participaram do *Triunfo da América* (1810) e da *União Venturosa* (1811), Luiz Ignacio, Geraldo Ignacio e Antônio Ferreira, que também participaram da *União*, além de Marianna Scaramelli, que estivera na estréia da ópera em Lisboa.

¹¹ Cf. a Cronologia em BRITO (1989, p. 121-175); CARVALHO (1993); e CRANMER.

¹² Na p. 5. O libreto não foi consultado, mas a informação está em *RISM US Libretto Database* <<http://virgo.lib.virginia.edu>>, no item correspondente ao libreto.

¹³ Cf. os verbetes ANELLI, BERTATI e LUIGI CARUSO em SADIE. Carvalhaes afirma que Caravita fez “uma combinação da *Vilanella rapita* de Giovanni Bertati e do *Oro non compra amore* de Angelo Anelli”.

¹⁴ “La musica è tutta nuova del célebre Sr. Marco Portogallo, Maestro del Real Seminario di Lisbona, e compositore del Real Teatro di S. Carló”, p. 5

¹⁵ D. Cranmer, em busca dos caminhos de dispersão da ópera, informa que “presumivelmente Marcos Portugal levou a partitura para o Brasil (CRANMER, p. 172).

¹⁶ O libreto indica: pintor, inventor e arquiteto do cenário – Manoel da Costa.

O drama propriamente dito tem dois atos, o primeiro com 23 cenas e o segundo com 17. A trama não é das mais complicadas para esse gênero de ópera: Lisetta e Giorgio se amam e pretendem casar-se em breve; Alberto, Barão de Moscabianca, está interessado na moça e tenta conquistá-la, sobretudo através de suas posses e de seu dinheiro. Ajudado por Casalicchio e distribuindo dinheiro aos amigos do jovem casal, o Barão consegue afastar os dois enamorados; seduz Lisetta e leva-a para sua casa, dando-lhe regalias e roupas. Pasquale, pai de Lisetta, e Cecchino, irmão da moça, não se conformam e querem falar com ela. Giorgio, inconformado, veste-se como um grande senhor e vai à casa do Barão; lá encontra Lisetta e eles têm uma discussão. Lisetta mostra-se arrependida e diz não estar feliz, mas Giorgio não a perdoa. O Barão já começa a interessar-se por Dorina. Pasquale e Cecchino tentam resolver a questão procurando o vice-rei. Ao final, chegam os credores do Barão, que querem levar-lhe os bens. Todos os que haviam recebido dinheiro do Barão devolvem-lhe as bolsas de ouro, terminando com a estrofe moralizante:

<i>Siam tranquilli, siam contenti</i>	Estamos tranqüilos, estamos contentes
<i>Giuse a noi la bella aurora,</i>	chegou para nós o feliz dia,
<i>L'onestà risplende ognora</i>	a honestidade sempre resplandece,
<i>L'oro mai non compra amor.</i>	e com o ouro nunca se compra amor.

Esse tipo de texto, que apresenta o amor “puro” de jovens simples em oposição aos interesses pessoais de nobres e ricos já se havia consolidado no século XVIII. A exaltação das virtudes simples e do amor “verdadeiro” vem desde, pelo menos, a *Pamela* de Richardson e da *Pamela* e da *Buona figliuola* de Goldoni¹⁷, e a oposição entre esse amor e interesses outros permanecem no repertório, sendo o exemplo mais conhecido hoje em dia o do *Don Giovanni* de Da Ponte, com música de Mozart. A ópera de M. Portugal até apresenta algumas cenas um pouco picantes, sobretudo através da ambigüidade da fala de alguns personagens, mas não se trata de rompimento do decoro, uma vez que a classe social das personagens insere-se no registro adequado.

Dentro da tradição das obras cômicas, existe um privilégio de cenas em que a música é extensamente utilizada, evitando-se recitativos muito longos, além do constante emprego de duetos, tercetos e grupos. É importante ressaltar que, no conjunto das obras apresentadas até então no Rio de Janeiro desde a chegada da corte, trata-se certamente de um espetáculo diferenciado. Se, por um lado, para a corte significava o início da retomada de um repertório a que estava habituada, para o público local seria o início de grandes espetáculos. Apesar de existirem notícias de outras obras cômicas apresentadas anteriormente,

¹⁷ Para detalhes, cf. CARVALHO (1995b) e ACCORSI.

se de fato pudermos confiar nas informações do libreto, a representação de *L'oro non compra amore* significou, para os “brasileiros”, a inserção de uma tradição portuguesa de maneira mais contundente, ainda que em um edifício muito diferente dos teatros europeus. O próprio fato de o libreto ter sido publicado em italiano e português é um diferencial: libretos bilíngües existiram em Portugal até a metade do século; em seguida, houve um grande período em que os textos eram publicados apenas em italiano e somente com a inauguração do Teatro São Carlos de Lisboa é que retornam as edições bilíngües. Enquanto certos espetáculos eram destinados apenas à corte e a seus convidados, não foram publicados textos com tradução. A abertura do Teatro São Carlos, teatro privado, financiado por comerciantes, trouxe de volta os libretos bilíngües, o que de algum modo facilitava a compreensão das palavras, tornando o espetáculo acessível a um público mais abrangente. Das óperas em italiano apresentadas no Rio de Janeiro, cujos libretos foram publicados, somente o *Augurio di Felicità* (1817) não tem uma tradução, talvez por ser uma serenata apresentada em uma ocasião mais exclusiva da corte, destinada assim a um público mais restrito, que não necessitaria do auxílio de uma tradução para a compreensão do texto.

A tradução de *L'oro non compra amore* é toda em prosa, inclusive as árias, duetos e outros números fechados, o que constitui uma das possibilidades de tradução de libretos italianos. Estes, ao contrário, são todos escritos em versos, inclusive os recitativos. No caso de traduções para o português, como veremos, as possibilidades são as seguintes: tradução toda em versos; tradução dos recitativos em prosa e dos *numeri chiusi* em versos, respeitando-se ou não a métrica e a acentuação original; tradução em prosa. Esta última opção evidencia um interesse maior pelo significado do texto em detrimento do gosto pela métrica e pela forma. O privilégio é assim dado à música, que em geral, rompe com a forma do poema, e à compreensão do texto; o libreto, enquanto portador de convenções poéticas, no que respeita ao uso dos diferentes versos, ao rompimento entre recitativo e números musicais, à variedade métrica e de acentos, tem nas traduções em prosa um papel menor. Isso pode ser creditado tanto a uma necessidade de presteza na preparação dos libretos quanto ao desinteresse pelas convenções.

Apesar de, para alguns, a tradução em verso parecer supérflua, a presença ou não de textos em português, que respeitam o modelo italiano é importante para verificar até que ponto se construía uma tradição de escrita e leitura de libretos para música em português. Ou seja, existia ou se formava um modelo poético para espetáculos musicais? A que princípios estavam subordinados os libretos publicados no Brasil? No caso da tradução de *L'oro*, estamos ainda mais distante dos cânones da libretística, claro que isso pode ser justificado por se tratar de uma tradução com objetivos imediatos, a saber, o de facilitar a compreensão por parte do público. Mas, como veremos adiante, existem exemplos de traduções poéticas para o português.

Artaserse.

Música de Marcos Portugal, texto de P. Metastasio.

A ópera foi apresentada no aniversário de D. Maria I (17 de dezembro) em 1812, no Teatro Régio, junto com o baile *Apolo e Dafne* de L. Lacombe. A obra estreara no São Carlos de Lisboa no outono de 1806. Trata-se de um dos mais conhecidos textos de Metastasio, originalmente musicado por L. Vinci e apresentado em Roma em 1730. A lista de compositores que utilizaram o texto do poeta cesáreo é extensa e existem mais de oitenta versões da obra. Em Portugal, no século XVIII, a obra foi apresentada pelo menos três vezes: em maio de 1737, com música de G. M. Schiassi, em 06 de junho de 1754, com música de D. Perez, e no carnaval de 1768, com música de G. Scolari.

Trata-se de uma obra com muitas indicações de mudanças de cenas, assim como o *Oro*, o que sugere um espetáculo elaborado, ainda que não se saiba com precisão como de fato foi encenada na casa de ópera. A presença do baile também confirma a impressão de que se tratava de uma representação diferenciada, utilizando todos os recursos disponíveis para tornar a celebração do aniversário da rainha um evento memorável.

O texto utilizado por Marcos Portugal é diferente daqueles utilizados por outros músicos durante o século XVIII. Seguramente a adaptação de textos a necessidades de apresentações específicas é um procedimento usual na história da ópera, e a comparação entre o libreto original e o adaptado revela as mudanças efetuadas e seu significado. No caso de *Artaserse*, verifica-se uma adaptação ao novo gosto musical, que apreciava os diversos momentos em que a música poderia estar presente, abandonando a rígida separação entre recitativos e árias, e aumentando a presença de duetos, tercetos e coros, o que conferia maior variedade ao espetáculo. Os três atos originais (I, 15 cenas, II, 15 cenas, III, 9 cenas)¹⁸ foram condensados em dois.

Se comparado às versões anteriores do mesmo libreto, o texto deste *Artaserse* apresenta uma redução drástica dos recitativos e do número de árias – apenas seis, por oposição às 22 árias, um dueto e um coro final do libreto musicado por Vinci. Mesmo com relação às árias, existem mudanças: no ato I, somente a ária de Artabano na cena 9 (“Non ti son padre”) corresponde ao original; aliás, somente os oito primeiros versos, porque os demais não existem no texto musicado por Vinci. No Ato II, a correspondência está apenas na ária “Per quel paterno amplesso” (Ato II, cena 12 do original). Entretanto, a ação ganha agilidade através dos novos números musicados. Com relação ao libreto “original” de Lisboa (1806), D. Cranmer e Carvalhaes informam que o texto

¹⁸ O libreto com música de Schiassi estava assim dividido: I - 15; II - 15; III - 11.

impresso no Rio de Janeiro apresenta apenas um corte, o da ária “Per pietà, bell’ idol mio” e o recitativo na seqüência.¹⁹

Através de tais mudanças na estrutura do libreto, percebe-se que o texto de Metastasio foi, na realidade, completamente reformado e adequado às novas necessidades. Prática comum durante todo o século XVIII e também no início do XIX, a adaptação de libretos acontecia por causa das mais variadas razões: necessidade de cortar ou acrescentar números musicais (pela vontade dos cantores, do compositor, do público, etc.), para inserir pequenas ou grandes transformações na trama, para diminuir o tamanho dos espetáculos, e assim por diante. Com isso percebe-se uma grande volatilidade nos textos, de onde surge a impossibilidade de estabelecer um texto definitivo, que dê conta das variantes. De fato, diante disso, torna-se mais fácil compreender a insatisfação de diversos teóricos que viam nas óperas a sujeição do texto às necessidades do espetáculo.

Quanto ao entrecho do *Artaserse*, o conflito básico está presente em todas as versões: Artabace, pai de Arbace, assassina Serse e induz o assassinato de Dario; Arbace é acusado do crime e seu pai não o defende. Artaserse, herdeiro do trono, não sabe o que fazer, pois tem dúvidas se de fato seu amigo, Arbace, é o criminoso. Também estão presentes o amor de Arbace e Mandane e os conflitos dele derivados. Os amores e as tramas paralelas são deixados de lado e a ação toda se concentra no conflito principal. O final é “feliz”, uma vez que a inocência de Arbace é descoberta e a pena de Artabace é apenas o exílio.

É difícil estabelecer com segurança se as transformações nos textos de Metastasio podiam ser percebidas em suas diversas implicações pelo público em Portugal e no Brasil. No repertório da corte portuguesa, os textos do poeta cesáreo dominaram boa parte da produção do século XVIII, pois faziam parte dos grandes espetáculos e foram uma referência fundamental da construção do gosto operístico. Lembramos que os textos do autor também eram conhecidos através de diversas traduções e adaptações em que eram encenados em português, como teatro recitado, contendo talvez alguns números musicais. Além disso, os textos do libretista italiano também serviam como referência para a reflexão teórica, até mesmo no século XIX.²⁰

Mesmo no Brasil, antes da chegada da corte, os libretos de Metastasio eram conhecidos. Arteaga comentava a grande divulgação dos textos do autor pelo mundo, citando Bougainville: “Metastasio, isto é, o autor favorito do século, cujo nome é glorioso de Cadiz até a Ucrânia, e de Copenhague até o

¹⁹ CRANMER, p. 174. O autor também informa que provavelmente foi o próprio Marcos Portugal que trouxe a partitura de Lisboa. CARVALHAES, p. 36.

²⁰ Para uma discussão sobre a permanência de Metastasio no século XIX, cf. CHEGAI e RUSSO.

Brasil [...]”²¹. Ainda que a afirmação de Arteaga não possa ser tomada ao pé da letra, de fato a ópera italiana estava espalhada pelo mundo, até no Brasil, mesmo que sob a forma apenas teatral (sem música)²², de textos de Metastasio e de outros autores. Além das obras com texto de Metastasio mencionadas por Bougainville, no Rio de Janeiro são conhecidas apresentações do *Ciro Riconosciuto*, da *Didone Abbandonata* (T. Traetta) e do *Adriano in Siria* (Pergolese).²³ Apesar de Carvalhaes mencionar um *Demofonte*, com música de M. Portugal, para o ano de 1811, não foram encontradas evidências que comprovem a informação. De qualquer modo, o importante é verificar que obras de Metastasio eram conhecidas não somente pelo público formado pelos portugueses, mas também pelo “brasileiro. Além disso, a presença de Metastasio também pode ser inferida nos textos dos árcades brasileiros, como já salientou Sérgio Buarque de Hollanda em um texto de 1953.²⁴

A tradução do *Artaserse* merece um exame atento, principalmente por respeitar as convenções formais do libreto, criando assim, um exemplo concreto de libreto em português calcado no modelo italiano. Toda a tradução é em versos, inclusive a dos recitativos. Estes, que em italiano, são escritos em versos de cinco, sete ou onze sílabas, também o são na versão em português.²⁵ O tradutor procurou acompanhar, sempre que possível, o texto original. Assim, no primeiro recitativo, Ato I, Cena 1, na fala de Arbace:

1. *Ah che l’aurora, oh Dio!*

Ah! que a Aurora, oh Céu!

2. *Adorata Mandane, è già vicina,*

Adorada Mandane, vem nascendo!

3. *E se mai noto a Serse*

E se Xerses soubesse

²¹ ARTEAGA, II, p. 78. Há uma nota do autor: “[...] Bougainville racconta altresì ne’ suoi viaggi, che in San Salvatore Capitale degli stabilimenti portoghesi in America vide rappresentarsi un’opera del medesimo poeta, nella quale un Prete zoppo e vecchio regolava l’orchestra, e i *Mulati* erano i suonatori e i cantanti. Questo racconto ci fa egli venir in mente Venere in mezzo all’fucina de’ Ciclopi?” Arteaga engana-se quanto à cidade na citação de Bougainville. O autor francês escreveu (BOUGAINVILLE, p. 49): “Cependant les attentions du vice-roi pour nous continuèrent plusieurs jours: il nous annonça même de petits soupers qu’il se proposait de nous donner au bord de l’eau, sous des berceaux de jasmins et d’orangers, et il nous fit préparer une loge à l’Opéra. Nous pûmes, dans une salle assez belle, y voir les chefs-d’œuvre de Metastasio, représentés par une troupe de mûlâtres, et entendre ces morceaux divins des grands maîtres d’Italie, exécutés par un mauvais orchestre que dirigeait alors un prêtre bossu en habit ecclésiastique” [1767].

²² Para alguns exemplos de textos de Metastasio apresentados no Brasil, cf. MOURA. Em dois pequenos libretos, *Aódia* e *Drama*, apresentados no Teatro do Pará em 1793 e 1794, também há menção de óperas representadas.

²³ Cf. CAVALCANTI, anexo 2, p. 603.

²⁴ “Metastasio e o Brasil” (1953), transcrito em BUARQUE de HOLLANDA. O texto serviu de fio condutor para o estudo de C. INAMA.

²⁵ Adotamos o sistema antigo de escandir os versos, o que facilita a compreensão da equivalência entre os versos italianos e portugueses.

4. <i>Fosse, ch'io venni in questa Reggia ad ontà</i>	Que apesar do seu bárbaro decreto
5. <i>Del barbaro suo cenno, in mia difesa</i>	Neste Palácio entrei, a defender-me
6. <i>A me non basterebbe</i>	Não seria bastante
7. <i>Un trasporto d'amor, che mi consiglia</i>	Um transporte de amor, que só me guia
8. <i>Non basterebbe a te d'essergli figlia.</i>	Ser sua filha até não bastaria

Note-se como a cada verso de onze sílabas em italiano corresponde um do mesmo tamanho em português, o mesmo acontecendo com os de sete. Os *enjambements* (nos versos 3/4 e 6/7) também são respeitados, assim como a rima dos versos 7 e 8. Também é fácil verificar que a tradução não é literal e não existe uma correspondência plena de sentido entre cada verso. Certamente a equivalência de versos com o mesmo número de sílabas não acontece todas as vezes, como se vê na seqüência da mesma cena:

Mandane

[...]

<i>Io non ho cor, che basti</i>	(7)	Eu não tenho um coração que baste	(11)
<i>A vedermi lasciar: partir vogl'io.</i>	(11)	Para ver que me deixas. Partir quero.	(11)
<i>Addio mio ben</i>	(5)	Adeus meu bem.	(5)

Mas é importante lembrar que nos recitativos, são sempre usados os versos de cinco, sete e onze sílabas. As rimas são usadas, em geral, nos dois versos que antecedem as saídas de personagens ou o início de novas seções. A tradução respeita o original, como se verifica nos seguintes exemplos:

Ato I, cena 2

Artas. <i>Parti, non più, lasciam' in pace.</i>	Parte, e me deixa sossegado.
Arb. <i>Che giorno è questo, oh disperato Arbace!</i>	Que dia é este, Arbace desgraçado!

<i>Quanti affeti in un momento</i>	Que paixões em um momento
[...]	[...]

Ato II, cena 5

<i>Megabise.</i>	
<i>Mi schernisce l'ingrata, e pur d'amore</i>	Zomba a ingrata de mim, ainda quando
<i>Sospirando per lei arde il mio core.</i>	Por ela arde o meu peito suspirando.

Ato II, cena 11

Artaserse.

[...]

La luce non ricuopre,

E in gran parte dal volto il cor si scopre.

Se a luz não se encobre

Seu coração no rosto se descobre.

Quanto às árias, duetos, e coros, a equivalência do número de versos ocorre em todos os exemplos, com exceção da cena 6 do primeiro ato, em que um coro em *settenari* é traduzido em octossílabos:

Non t'affanar ti calma

Dà triegua al tuo dolor

Fa cuor, abbi costanza ...

Não te aflijas, te consola

Dá sossego à tua dor,

Tem consciência e tem valor ...

Trata-se de um caso isolado no conjunto de toda a obra. No que respeita aos acentos internos, nem sempre é fácil encontrar uma equivalência. Na tradução dos *ottonari*, por exemplo, às vezes existe uma alteração dos acentos do último verso da estrofe:

Ato I, cena 1

Arb. *Idol mio !..*

Man. *Mio ben amato!*

Arb. *E ti deggio abbandonar?*

A 2. *Che momento sveturato?*

Ah mi sento lacerar.

Doce bem!...

Meu bem amado!

E te devo abandonar?

Que momento desgraçado?

Me sinto despedaçar.

Ato I, cena 2

Arbace

[...]

Oh che pena per un figlio!

Io mi sento lacerar.

Oh! que pena para um filho!

Me sinto despedaçar.

Novamente, são poucas as ocasiões em que isso ocorre. É igualmente difícil respeitar exatamente o esquema de rimas em todos os momentos. Um exemplo de alteração está no dueto de Arbace e Mandane no final do primeiro ato:

Arb.

Se la mia morte vuoi.

Crudel! Sarai contenta

(a)

(b)

Se a minha morte queres

Terás essa conquista

(a)

(b)

<i>Morrò sugli occhi tuoi</i>	(a)	Ingrata à tua vista	(b)
<i>Barbaro ingrato cor.</i>	(c)	Cruel, hei de acabar.	(c)

Mand.

<i>Di te vogl'io lo scempio,</i>	(d)	Quero de ti vingança,	(d)
<i>Cagion de mali miei</i>	(e)	Que és causa do meu dano	(e)
<i>Vedrò spirare un'empio</i>	(d)	Um pérfido, um tirano	(e)
<i>Perfido traditor.</i>	(c)	Verei sim espirar.	(c)

[...]

É importante lembrar que a alteração do esquema de rimas não significa a sua supressão, isto é, ainda que não seja possível manter as rimas tais como elas se apresentam no original italiano, um novo esquema de rimas é apresentado. Não vem ao caso analisar cada uma das estrofes da ópera, o que nos interessa aqui é ressaltar que a tradução em versos do original italiano, respeitando as suas convenções, abriria uma possibilidade: cantar a ópera, com a mesma música, em português. Obviamente isso não foi realizado, mas para um leitor interessado, seria possível perceber a equivalência do texto em italiano e em português e reconhecer as convenções presentes em ambos: versos soltos (cinco, sete e onze sílabas) para recitativos, com rimas livres, à exceção dos dois versos que antecedem os fechamentos de seções; estrofes homeométricas, com acentos rítmicos constantes e esquema definido de rimas para os *numeri chiusi*. Assim, o *Artaserse* é o primeiro documento desse tipo de tradução de libretos no Brasil²⁶, a qual vai se instalar em alguns momentos específicos da ópera no país.

Novamente, seria necessário realizar um exame detalhado da música, para verificar em que medida o compositor respeitou ou não a estrutura dos versos. Algumas questões poderiam ser levantadas: o ritmo dos versos sugere a indicação rítmica da música? Os versos dos recitativos são utilizados como linhas de canto, ou seja, existe uma pausa ao final de cada verso? Os *enjambements* são respeitados? As árias são “falantes” ou o virtuosismo vocal impera? O texto é acessório ou parte fundamental do drama? Como só existe uma cópia manuscrita da partitura em Londres (*GB-Lcm*), que não pôde ser consultada, tais questões permanecem em aberto.

Axur Re di Ormus.

Música de A. Salieri, texto de L. Da Ponte, baseado no *Tarare* de Beaumarchais.

A ópera foi apresentada no aniversário de D. Maria em 17 de dezembro de

²⁶ O libreto do primeiro *Artaserse*, com música de Schiassi, apresentado em Portugal também é bilíngüe, nele, apenas os *numeri chiusi* são traduzidos em verso.

1814, sendo, portanto a primeira grande obra, de que se tem notícia segura, apresentada no Teatro São João. É de se imaginar que, desde a inauguração do teatro, outras obras (musicadas ou não) tivessem sido apresentadas, mas esta é a primeira com um libreto publicado. O percurso do texto é longo: o *Tarare* de Beaumarchais estreou em Paris em 1787, com música de Salieri.²⁷ Em seguida, a obra foi adaptada para uma apresentação na corte vienense em 1788; a princípio, o compositor havia pensado em simplesmente traduzir o libreto, mas depois optou por transformar o texto, tarefa que coube a L. da Ponte, e reescrever a música, adaptando assim a ópera ao gosto predominante na corte e eliminando passagens do libreto que pudessem ecoar ideais antimonárquicos.²⁸

A ópera foi apresentada pela primeira vez em Portugal em 1790, também no aniversário de D. Maria, e posteriormente na primavera de 1799 no Teatro S. Carlos. Segundo Cranmer (1996, p. 165), as duas versões portuguesas não são compatíveis entre si e aquela apresentada no Rio de Janeiro é igual à de 1790. O autor também conclui que as versões, tanto de trechos da partitura quanto os libretos, pertencentes à Biblioteca Real (i.e., a de 1790 e a de 1814) não eram utilizadas nos teatros públicos, havendo uma nítida separação entre as coleções reais e as demais. No caso do Brasil, tal distinção não era clara, uma vez que óperas providas das coleções reais eram utilizadas no Teatro S. João, que era um teatro público. De fato, a distinção entre o real e o público no Rio de Janeiro era sutil, pois o teatro S. João, apesar de ser um teatro privado aberto ao público, dependia não só da aprovação real como da concessão oficial de loterias; além disso, o calendário do teatro, pelo menos a princípio, estava intimamente ligado às datas importantes da corte.

O libreto original de Da Ponte possuía cinco atos e era um *dramma tragicomico*; posteriormente, o autor condensou os dois primeiros atos e a obra passou a ter quatro atos.²⁹ O libreto português de 1790 é um *dramma serio-comico* em dois atos, depois repetido no libreto carioca, enquanto o de 1799 é um *dramma tragicomico* em três atos. Outra diferença significativa é que, nas versões portuguesas e na brasileira, Atar é um soprano: em 1790, Carlo Reyna (*castrato*), em 1799 Crescentini (*castrato*) e em 1814, Carlota Daunay, enquanto o papel original fora concebido para um tenor. Contudo, o próprio Crescentini já havia cantado o papel em Viena, em 1797.

Comparando-se os libretos de 1890 e 1814 com o original de 1787³⁰,

²⁷ A Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, possui um exemplar do libreto francês (08/06/1787), que também pode ser lido em BEAUMARCHAIS.

²⁸ Para detalhes das transformações do libreto de Beaumarchais para o de Da Ponte, cf. JOLY.

²⁹ Cf. o verbete AXUR, RE D'ORMUS em SADIE.

³⁰ Utilizamos uma edição eletrônica do texto <<http://perso.club-internet.fr/rmasson/AXUR->

importantes diferenças afloram. Apesar da discrepância do número de atos, o texto é praticamente o mesmo. No libreto português, as cenas foram reagrupadas em dois atos, a cena 3 do Ato IV, com Brighella, Arlecchino e Smeraldina, foi suprimida. Surgem também as seguintes mudanças: cortes de recitativos, pequenas substituições no texto, corte de uma ária. Algumas substituições parecem não ter grandes implicações, mas outras revelam a preocupação na corte portuguesa com o tom carregado na representação da tirania de Axur e também na licenciosidade deste para com Aspasia. São pequenos detalhes que, no entanto, perpetuam uma tradição de cortes e substituições.

Algumas são apenas uma adaptação do texto, como é o caso da exclusão da representação teatral na trama. A ária de Biscroma se transforma da seguinte maneira:

Viena, 1787

Ato IV, cena 1

BISCROMA

*(Dei consiglio !) l'ho trovata
Vi farò una mascherata,
Con del canto, con del suono.*

AXUR

Tutto buono, tutto buono.

BISCROMA

*Una truppa di serventi
Una banda di stromenti,
Dei gran deschi di rinfreschi,
Un terzetto d'Arlecchino,
Ed al suon del chitarrino
Un'arietta da incantar.
*(Con quest'aria e la sua festa
Farò presto terminar.)**

AXUR

*Vanne, vola, e torna presto,
Ch'io qui resto ad aspettar.
(Biscroma parte)*

Rio de Janeiro, 1814

Ato II, cena 1

BISCROMA

*(Dei consiglio !) l'ho trovato
Vi farò una serenata,
Con un coro, con del suono.*

AXUR

Tutto buono, tutto buono.

BISCROMA

*Una truppa di serventi
Una banda di stromenti,
Dei gran deschi di rinfreschi,
Un concerto di violini,
Con fagotti, e mandolini
Che farà tutti incantar.
*(Con tal modo la sua festa
Farò presto terminar.)**

AXUR

*Vanne, vola, e torna presto,
Vanne, vola, e torna presto,
(Biscroma parte)*

Acte1.html> e também o libreto que acompanha a gravação da ópera, com solistas, Coro "Guido d'Arezzo", Orchestra Filarmonica di Russe, regência de R. Clemencic, 1989. CD Nuova Era, 6852/54.

Em outros casos, cenas que poderiam ser consideradas mais picantes (na verdade, muito pouco picantes), são cortadas ou transformadas. Como já indicamos, uma parte da cena 5 do ato IV foi cortada:

AXUR

*Pien d'amoroso foco
Io me ne già da lei
per onorarla, oh Dei !
Di qualche mio favor.*

*Appena io me l'oppresso,
La barbara mi fugge. La trattengo,
E le prendo le man, tu non vedesti
In oggetto mortal esempio ancora
Di sì fiero dispetto:
(imita la voce donnesca)
Axur feroce,
Che pretendi da me ? pria che tu possa
Torni l'onor, mi toglierai la vita.
Parevan gli occhi suoi
Un Vesuvio di foco.
Oh femmina selvaggia ! Axur feroce !
L'onor suo !... ad alte grida
Morte chiamando... alfine
Riconobbi che avea
L'ardire di sprezzarmi : quante volte
Fui sul punto d'ucciderla... Biscroma,
Segui i miei passi.*

Com o mesmo intuito, alguns trechos são substituídos, justamente aqueles em que há uma ou outra referência mais forte a Axur ou a seus atos:

Viena, 1787

Ato IV, cena 7

ASPASIA

[...]

*Morte, pietosa morte,
Dà fine al mio dolor,
In braccio all'empia sorte
Non mi lasciare ancor.*

Rio de Janeiro, 1814

Ato II, cena 7

ASPASIA

[...]

*Morte, pietosa morte,
Dà fine al mio dolor,
In braccio all'empia sorte
Non mi lasciare ancor.*

*Forse... oh Dei ! non è lungi
Il momento fatal ! altro non manca
Al mostro seduttore... d'Atar la sposa...
Aspasia ! inorridisce
Quest'anima all'idea del gran delitto;
Da quel colpo trafitto
Il mio tenero Atar... quell'infelice
Tra gli stessi contenti*

*Misera afflitta Aspasia,
Presentire pareva l'infante eccesso !
O stelle ! Axur istesso !...
Priva di Atar, tu sei, e ancor non mori?*

*Nell'asilo di pace !... e sotto gli occhi
Dell'intero universo... ah ! chi potea
Dell'enorme attentato
Imaginarti autor, barbaro, ingrato !*

*Son queste le speranze
[...]*

*Come in punto, oh Dio!
La mia Sorte cangiò!.. Dov'è la pace,
Che unito al caro Sposo
Godeva questo cor!... Dov'è la gioja,
Che risulger vedea
Su la placida fronte
Del mio amato Consorte!
Oh avversa Sorte! Oh iniquo
Axur!...Ed ora*

*Viver tu puoi fra questi
Detestabili orrori?*

*Son queste le speranze
[...]*

Note-se que a ária que antecede e aquela que sucede o recitativo permanecem idênticas, a transformação acontece apenas no recitativo. Isso pode ser explicado por dois motivos: o primeiro, diz respeito à própria estrutura da obra: transformar o texto das árias, ou até mesmo substituí-las, implicaria em mudar ou até mesmo criar a música. Em segundo, o problema, em geral, está no texto do recitativo. A fala de Fiammetta que imediatamente se segue ao trecho apresentado acima é a seguinte;

Viena, 1787

Ato IV, cena 7

FIAMMETTA

*Un possente monarca alfin è quegli
Che vuol farvi felice ; al vostro piede
Il signor della terra amor richiede.
Che sventura è mai questa
Per dover disperarsi ?*

ASPASIA

Ah tu non hai

Rio de Janeiro, 1814

Ato II, cena 7

FIAMMETTA

*Signora, di lagnarvi
Avete gran ragion. D'Eroe sì grande,
(Sebbene io non conosca)
Venero la sua fama.*

ASPASIA

Ah non appieno

Outros exemplos de tais transformações podem ser encontrados nas cenas posteriores. Outro caso interessante é a substituição da palavra “nero” por “schiavo”, ou outras que permitam a manutenção da métrica e das rimas. Assim, em nenhum momento do texto português, Atar, disfarçado, é apresentado como um “negro”. Podemos supor que, numa sociedade escravocrata, um personagem sério não poderia aparecer como negro. Mas o caso mais importante de transformação é o suicídio de Axur ao final da ópera. No original, o tirano se mata em cena, enquanto no libreto português, a morte é narrada.

Novamente, pode parecer quase supérfluo esse tipo de alteração, mas na verdade, a preocupação com a exclusão de determinados elementos, com a substituição e com a transformação revela características típicas do gosto e do uso portugueses. No caso do final e do suicídio, a exclusão da morte em cena era uma das recomendações tradicionais na ópera italiana. A questão da morte em cena é das mais delicadas; mesmo nos suicídios, tomar veneno era mais recomendado do que outro tipo, pois não se deviam mostrar cenas sangrentas no palco, pelo menos não nas óperas. Ainda aqui, é necessário fazer a ressalva de que os costumes eram diferentes segundo os povos. Na ópera italiana da primeira metade do século XVIII, as cenas de morte não eram toleradas e o final feliz era necessário; na *tragédie lyrique*, o final feliz não era regra; no teatro inglês, o gosto por episódios cruentos existia, a ponto de Voltaire (1877) escrever:

Bem sei que os trágicos gregos, aliás, superiores aos ingleses, erraram ao tomar o horror pelo terror, e o desagradável e o incrível pelo trágico e pelo maravilhoso. A arte estava em sua infância, no tempo de Ésquilo, assim como em Londres no tempo de Shakespeare.

Entretanto, nas últimas décadas do século XVIII, a morte vai retomando a cena das óperas, trazendo igualmente o gosto pelo final funesto.³¹ Entretanto, no caso português, existe uma demora maior para a aceitação desse novo gosto. Assim, no caso específico do *Axur*, a transformação foi operada para garantir a adaptação aos usos da corte. Mesmo se tratando de uma ópera com elementos cômicos (especialmente a figura de Biscroma), o assunto é “sério” e trágico, o que pode soar como algo inadequado para a comemoração do aniversário de um monarca. Na verdade, desde o início, a ópera esteve intimamente ligada a comemorações da corte: a estréia em Viena aconteceu como parte da celebração do casamento do Arquiduque Francisco com a princesa Elisabete de

³¹ Veja-se McClymonds, 1990.

Württemberg. Em Portugal, a estréia de 1790, como já foi dito, aconteceu no aniversário de D. Maria, o mesmo se dando no Brasil.

Para o público carioca, a ópera devia apresentar algumas novidades. O fato de ter sido apresentada no T. São João era um fator distintivo, pois finalmente uma grande casa de ópera acolhia um dos títulos mais importantes do repertório. Ao mesmo tempo, a estrutura do drama, com personagens sérios, em uma ação séria, e a inserção de um personagem cômico, ainda que discreto, também pode ter sido percebido como uma novidade. Trata-se também de uma ópera que utiliza alguns elementos importantes, comuns em uma tradição da ópera desde o século XVIII: o oriente como tema, os excessos do tirano, o serralho, enfim um contexto “exótico”, onde o amor verdadeiro e a luxúria provocam conflitos. Os diversos deveres, do filho com o pai, do rei com seu amigo, do rei com o pai morto, dos amigos em geral, dos enamorados, também estão presentes, criando situações de conflito que conduzem a uma resolução concentrada.

Mas as mudanças que podiam ser percebidas pelo público carioca também estavam na própria estrutura do libreto: uma continuidade maior entre os números musicados e os recitativos, a limitação das árias *da capo*, uma fluidez mais clara da ação, uma riqueza maior nos versos, tudo advindo das experiências da ópera cômica. Vale lembrar que aí podem ser inseridas outras obras, que permaneceram no repertório, como *Così fan tutte*, *Le Nozze di Figaro*, e o *Don Giovanni* de Mozart, todos as três com texto de L. Da Ponte. Claro, existe uma defasagem de quase trinta anos com relação à apresentação de tais obras, mesmo com relação ao *Axur* em Portugal. Mas trata-se de uma das obras de maior sucesso do final do século XVIII e também do início do XIX, sendo assim um marco importante nas poucas óperas apresentadas no Rio de Janeiro.

A tradução do texto é toda em prosa, inclusive nas árias e nos demais números musicados. Novamente não há nenhuma indicação de quem seria o autor da versão portuguesa, cuja função parece ser unicamente a de facilitar a compreensão do texto e da ação.

La Griselda.

Música de Ferdinando Paer, libreto de A. Anelli

A ópera foi apresentada no aniversário de D. João, no dia 13 de maio de 1815, no Teatro São João. São escassas as fontes da apresentação desta obra: o libreto e as poucas informações do Padre Perereca, que informa: “à noite houve teatro de Corte [...]; Sua Majestade com a real família se dignou honrar tão brilhante assembléia, onde recebeu à sua chegada, e nos intervalos das diferentes peças, que se representavam, e das danças, muitos aplausos, e vivas tanto dos camarotes, como da platéia, em obséquio de um dia tão glorioso para o Império Lusitano” (SANTOS, II, p. 102). O único exemplar conhecido do

libreto está na Biblioteca da Ajuda em Lisboa, mas nele faltam as páginas 3 e 4 (segundo anotação manuscrita no próprio libreto), justamente aquelas em que estariam os detalhes da apresentação (compositor, libretista, etc.). São diversas as *Griselda* na história da ópera, mas comparando-se o título do libreto brasileiro (*Grizelda [sic] ou A virtude em prova*) e a lista de personagens com outros libretos de F. Paer e A. Anelli, e também com a partitura, verifica-se que se trata da obra dos dois autores (a *prima* de *La Griselda ossia la virtù al cimento* foi em Parma, Teatro Ducale, 1798).

A ópera já havia sido apresentada no Porto em 1806 e no São Carlos de Lisboa em 1808. Segundo D. Cranmer, os libretos apresentam discrepâncias, as mais notáveis sendo o corte dos coros no Porto e a diferença nas traduções da versão desta cidade e a do Rio de Janeiro.³² Uma vez que a versão de Lisboa não é bilíngüe, pode-se imaginar que a tradução do libreto carioca tenha sido realizada no Brasil. Por causa dos libretos e de outros exemplos, Cranmer conclui que a fonte para a *Griselda* no Brasil não tenha sido Lisboa, apesar de esta ter sido a rota principal de difusão das óperas no Brasil.

De qualquer modo, as óperas de Paer, como a *Griselda*, a *Camilla* e a *Agnese*, tiveram grande sucesso em toda a Europa e o compositor é lembrado como autor de importantes transformações na ópera sério-cômica do início do século XIX e parece ter tido boa aceitação no Rio de Janeiro, como se vê na cronologia de apresentações. A *Griselda* é, no original, um *dramma semiserio*, transformado em um “drama em música” no Rio de Janeiro. A trama é antiga na tradição da literatura italiana³³ e é relativamente simples, apresentando os sofrimentos impingidos a *Griselda* por seu marido *Gualtier*. *Griselda* é uma pastora, *Gualtier* um marquês que quer mostrar à irmã (a Duquesa de Monferrato) o quanto a esposa é virtuosa: para tanto, escondeu a filha que tiveram, repudia a mulher e finge armar um novo casamento. Depois de algumas peripécias, a Duquesa admite todo o valor da cunhada, a filha é finalmente reconhecida e a família se reúne. É interessante notar que é a primeira ópera apresentada na comemoração do aniversário de D. João no teatro do Rio de Janeiro e que tem como tema as virtudes de uma mulher casada que padece as mais duras provas. Se pensarmos na relação de D. João com sua mulher, Carlota Joaquina, a apresentação da obra pode ter parecido um tanto bizarra.

De qualquer modo, a obra revela grande agilidade na ação, com poucos recitativos e a presença constante dos números musicados. É importante destacar a presença de números com mais de um personagem e também ressaltar que as árias, mesmo dos personagens sérios, rompem com o modelo *da capo*, permitindo que a ação se torne um pouco mais fluida. A tradução dos recitativos

³² *op. cit.*, p. 199.

³³ Bocaccio e o libreto de A. Zeno musicado por vários compositores no século XVIII.

é em prosa, mas a dos números musicados é em verso, procurando respeitar a métrica e as rimas do original. Uma exceção é o coro da primeira cena, ato I, em que *settenari* são traduzidos em octossílabos:

<i>Vien la Duchessa in barca</i>	A Duquesa se aproxima
<i>In bella committiva:</i>	E o batel à prai aferra,
<i>Prima che giunga a riva,</i>	Mas antes que salte em terra
<i>Dite, che abbiam da far?</i>	Que devemos nós fazer?

Contudo, o importante é notar a preocupação do tradutor em construir estrofes homeométricas. Quanto aos acentos internos, nem sempre as estrofes acompanham o original, sobretudo nos octossílabos que, no italiano, têm sempre o acento na 3ª e 7ª sílabas e, no português, os acentos podem mudar. Como exemplo, a primeira estrofe da ária do Conde na cena 2 do primeiro ato, em octossílabos em italiano (acentos na 3ª e na 7ª) e em português:

<i>Caro amico, in ogni cosa</i>	Maneira, regra, e medida (2ª, 4ª, 7ª)
<i>Ci vuol regola e misura:</i>	Em tudo, amigo, é mister (2ª, 4ª, 7ª)
<i>Chi vuol troppo dalla sposa,</i>	Quem muito quer da mulher (2ª, 4ª, 7ª)
<i>Non l'ottiene, o non la dura.</i>	Ou bem pouco, ou nada alcança. (3ª e 7ª)
<i>Or ci voglion le carezze,</i>	Deve andar a autoridade (3ª e 7ª)
<i>Or ci vuol l'austerità.</i>	Sempre unida co' a bondade. (3ª e 7ª)

Note-se que a tradução não tem nada de literal; nem nos recitativos, em que isso poderia acontecer, o autor da versão portuguesa segue sempre à risca o sentido original, o que revela a preocupação de criar um texto coerente na língua portuguesa e que evoque o sentido original. Assim, a preocupação com traduções que respeitassem as convenções poéticas dos libretos italianos continua e é um dado importante nos libretos publicados no Rio de Janeiro nesse período. Ainda que não exista uma ópera “brasileira” e que as ações dramáticas nem sempre respeitem a convenção italiana, um gosto ou pelo menos um interesse por ela se manifestava na tradução.

Considerações finais

Como pudemos ver, são várias as possibilidades de adaptação, tradução e censura de libretos. O interesse por pequenos detalhes nos textos revela preocupações diversas por parte dos responsáveis pelas adaptações, para além daquelas relacionadas às condições de produção das óperas. Apesar de os libretos e seus autores serem considerados menores dentro da grande produção literária (com várias exceções, é claro), podemos perceber que o texto

de uma ópera também tinha um lugar próprio dentro do hibridismo do espetáculo e até mesmo, relativa independência. No Brasil, é somente por volta da década de 1850 que se tentou construir alguma reflexão sobre os libretos, sobre as qualidades da língua portuguesa comparada à italiana, sobre o uso de versos e demais questões poéticas próprias da ópera, especialmente nas obras de Luiz Vicente De-Simoni. A questão da compreensão e da recepção desses espetáculos ainda está por ser escrita, sobretudo por causa da grande escassez de documentação.

Referências

ACCORSI, M. G. Servi e contadini alla ribalta dei sentimenti. In: **Amore e melodramma. Studi sui libretti per musica**. Modena: Mucchi, 2001, p. 325-352.

ARTEAGA, S. **Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente**. Veneza: Carlo Palese, 1785, 2ª ed.

BEAUMARCHAIS, P.-A. C. De. **Oeuvres complètes de Beaumarchais, précédées d'une notice sur sa vie et ses ouvrages par M. Saint-Marc Girardin**. Paris: Firmin-Didot frères, fils, 1865, p. 205-232.

BOUGAINVILLE, L. A. de. **Voyage autour du monde par la frigate Boudeuse et la flûte l'Étoile**. Paris : La Découverte, 1989.

BLUTEAU, R. **Dicionário da língua portuguesa**. Lisboa: Officina Simão Tadeu Ferreira, 1789.

BRITO, M. C. de. **Opera in Portugal in the Eighteenth-Century**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

BUARQUE de HOLLANDA, S. **O espírito e a letra: estudos de crítica literária, 1947-1958**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, vol. II, p. 589-594.

CARVALHAES, M. P. P. A. **Marcos Portugal na sua música dramática**. Lisboa: Typographia Castro Irmão, 1910.

CARVALHO, M. V. de. **Pensar é Morrer ou o Teatro de S. Carlos na Mudança de Sistemas Sócio-Comunicativos, desde fins do século XVIII aos nossos dias**. Lisboa: IN-CM, 1993.

CARVALHO, M. V. de. Goldoni et le chemin vers le ‘Naturel’ dans le théâtre et l’opéra au XVIII^e siècle. **Carlo Goldoni 1793-1993 – Atti del Convegno del Bicentenario**. Veneza, Regione del Veneto, 1995.

CAVALCANTI, N. O. **A Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro: as muralhas, sua gente, os construtores (1710-1810)**. 1997. Tese (Doutorado em Comunicação), IFCS-Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.

CHEGAI, A., **L’esilio di Metastasio. Forme e riforme dello spettacolo d’opera fra Sette e Ottocento**. Florença: Le Lettere, 2000, 2^a ed.

CRANMER, D. **Opera in Portugal 1793-1828: a study in repertoire and its spread**. Ph.D. Dissertation, s/l, 1996.

INAMA, C. Metastasio e i Poeti Arcadi Brasiliani. **Boletim da FFCL-USP**, n. 231, Cad. L. L. Italiana n. 3, São Paulo, 1961.

JOLY, J. Riscrittura di melodrammi per Salieri e Cherubini: “Tarare” / “Axur” e “Demofonte” / “Démophon”. In JOLY, J. **Dagl’Elisi all’inferno. Il melodramma tra Italia e Francia dal 1730 al 1850**. Florença: La Nuova Italia, 1990, p. 141-165.

McCLYMONDS, M. **Niccolò Jommelli**. The last years, 1769-1774. Ann Arbor, Mi.: UMI Research Press, 1980.

McCLYMONDS, Marita. “La morte di Semiramide ossia La vendetta di Nino” and the Restoration of Death and Tragedy to the Italian Operatic Stage in the 1780s and 90s. In: **Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia III**. Turim: EDT, 1990, p. 285-92.

MOURA, C. F. **O teatro em Mato Grosso no século XVIII**. Cuiabá: Edições UFMT, 1976.

RUSSO, F. P. (ed.). **Metastasio nell’Ottocento**. Roma: Aracne, 2003.

SADIE, S. (ed.) **The New Grove Dictionary of Opera**. Londres: Macmillan, 1997.

SANTOS, L. G. (Padre Perereca). **Memórias para servir à História do Reino do Brasil**, Belo Horizonte, Itatiaia, São Paulo, EDUSP, 1981.

SILVA, A. de M. e. **Dicionário da língua portuguesa**. Lisboa : Lacerdina, 1813.

VERTI, R. (ed.). **Un Almanacco Drammatico. L'indice de' Teatrali Spettacoli – 1764-1823**. Pesaro: Fondazione Rossini, 1996.

VOLTAIRE. B. Discours sur la tragédie à Mylord Bolingbroke (1730-31). In: **Œuvres Complètes**. Paris: Garnier, 1877, T. 2, p. 318.