

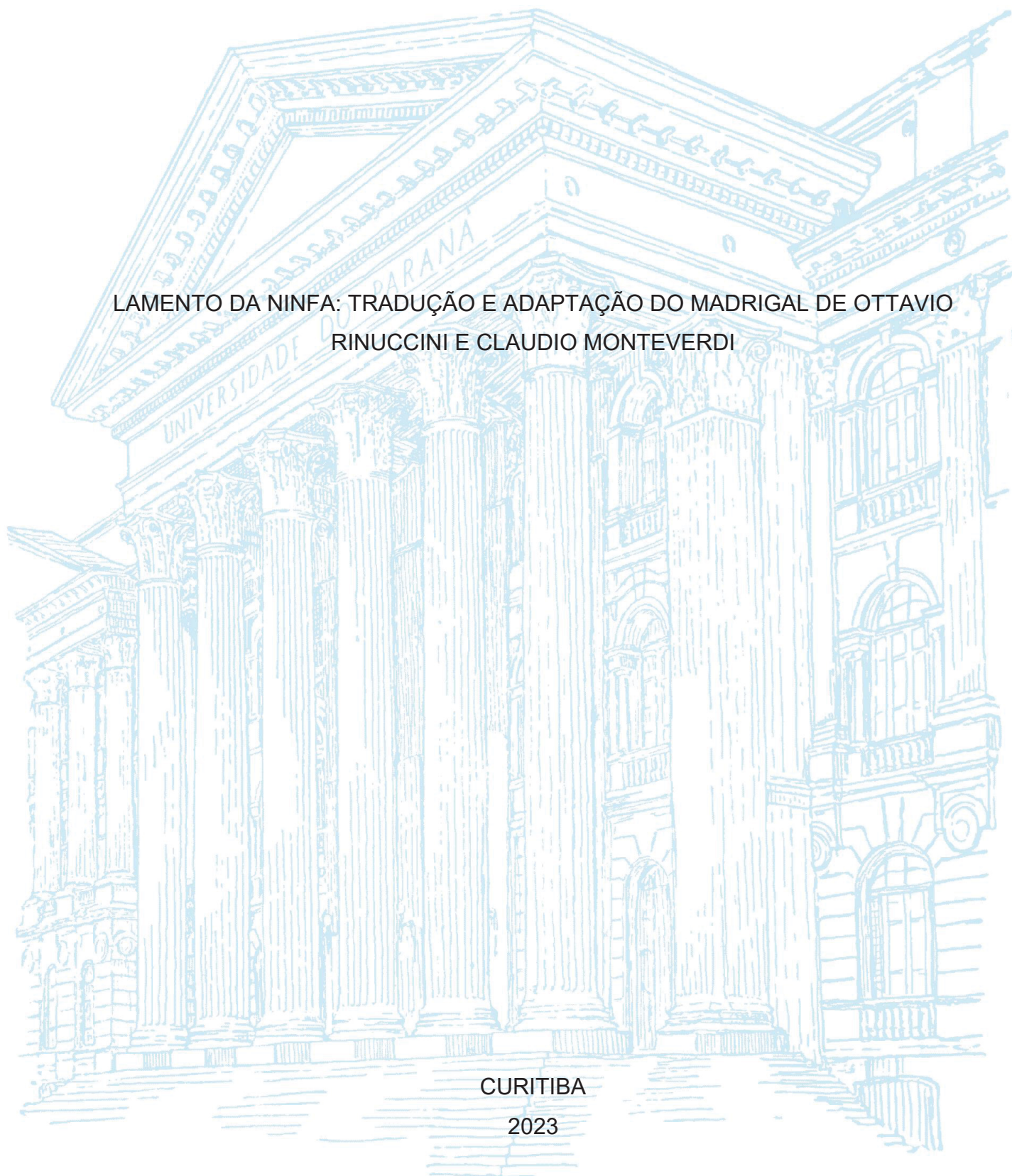
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

DANIELE CRISTINE SILVA DE OLIVEIRA

LAMENTO DA NINFA: TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO DO MADRIGAL DE OTTAVIO  
RINUCCINI E CLAUDIO MONTEVERDI

CURITIBA

2023



DANIELE CRISTINE SILVA DE OLIVEIRA

LAMENTO DA NINFA: TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO DO MADRIGAL DE OTTAVIO  
RINUCCINI E CLAUDIO MONTEVERDI

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Música, Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Musicologia/Etnomusicologia.

Orientadora: Profa. Dra. Silvana Ruffier Scarinci

Coorientadora: Profa. Dra. Viviane Alves Kubo

CURITIBA

2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS  
BIBLIOTECA DE ARTES COMUNICAÇÃO E DESIGN

---

O48 Oliveira, Daniele Cristine Silva de  
Lamento da ninfa: tradução e adaptação do madrigal de Ottavio Rinuccini e Claudio Monteverdi. / Daniele Cristine Silva de Oliveira. – 2023.

1 recurso online : PDF

Orientadora: Profa. Dra. Silvana Ruffier Scarinci

Coorientadora: Profa. Dra. Viviane Alves Kubo

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Comunicação e Design, Programa de Pós-graduação em Música. Inclui referências.

1. Música. 2. Madrigal. 3. Lamento da Ninfa – tradução e adaptação. I. Scarinci, Silvana Ruffier. II. Kubo, Viviane Alves. III. Universidade Federal do Paraná. Setor de Artes Comunicação e Design. Programa de Pós-graduação em Música. III. Título.

CDD: 745.2

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação MÚSICA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **DANIELE CRISTINE SILVA DE OLIVEIRA** intitulada: **Lamento da ninfa: tradução e adaptação do madrigal de Ottavio Rinuccini e Claudio Monteverdi**, sob orientação da Profa. Dra. SILVANA RUFFIER SCARINCI, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestra está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 12 de Junho de 2023.

Assinatura Eletrônica  
23/06/2023 18:47:38.0  
SILVANA RUFFIER SCARINCI  
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica  
13/06/2023 13:51:43.0  
PAULO MUGAYAR KÜHL  
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS)

Assinatura Eletrônica  
29/06/2023 19:07:15.0  
LUCIA WATAGHIN  
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)

Assinatura Eletrônica  
17/06/2023 12:47:06.0  
VIVIANE ALVES KUBO  
Coordenador(a) (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Dedico este trabalho à minha esposa Leticia Burtet. Sem seu apoio eu jamais teria me embrenhado na vida acadêmica, muito menos teria chegado ao outro lado do mar de fogo.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à Deus e aos guias de luz que me acompanham onde quer que eu vá.

À Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Comunicação e Design, ao PPG de Música, todos os professores, funcionários e colegas que auxiliaram de alguma forma no desenvolvimento da pesquisa.

À Silvana Ruffier Scarinci e Viviane Alves Kubo, minhas orientadoras, por terem sido luz na minha escuridão, norteando este desenvolvimento. Gratidão pelo empenho, carinho e dedicação de vocês até o último instante. Agradeço especialmente aos professores Lucia Wataghin, que me abriu as portas da tradução e trouxe muitos aprendizados ao longo do trabalho, e Paulo Mugayar Kuhl, que apresentou soluções muito importantes para nosso trabalho. Além de serem da nossa banca, foram um suporte substancial para nossa pesquisa.

A todos que precisaram lidar com a minha ausência por conta do processo do mestrado: amigos, familiares e, mais do que todos, aos membros do grupo Ilvminata, que precisou ser sacrificado em prol do andamento deste trabalho.

Aos meus amigos de todas as horas, de todas as situações: Thiago Monteiro, Lucas Zanona, Victor Bento, Karolyne Liesenberg, Sabrina Gomez, Nizandre Karine; pela paciência e apoio, aos amigos de Curimba: Enzo, Vladi, Stefano, Bruna, Fernando e Jorge; Margarete e Luiz Gomez, pelos apaziguamentos emocionais e espirituais ao longo de todo esse percurso, muito obrigada!

Àqueles que são amigos, mas são ainda mais mestres e mentores dessa jornada, Abel Rocha e Ibaney Chasin, muito mais do que obrigada. Cada ensinamento me trouxe uma evolução diferente enquanto musicóloga e ser humano.

Aos amigos de caminhada profissional Sidney Gomes, Luísa Favero, Cláudio de Biaggi, Maico Sant'Anna, Thomas Jucksh e Roger Burmester, por toparem a experimentação e o registro do resultado desta pesquisa.

Aos meus pais José Eduardo e Sandra, meus irmãos Priscila e Luis Eduardo e minhas avós Erailda e Adelaide, agradeço à Deus e aos guias por estarmos reunidos aqui nessa encarnação!

E por último, mas nem um pouco menos importante, ao amor da minha vida, Leticia Burtet, que anda de mãos dadas comigo por caminhos desconhecidos nessa vida. Eu te amo, muito obrigada!

*Para chegar aqui*  
*Atravessei um mar de fogo (...).*  
(Ponto de Exu/Domínio Público)

## RESUMO

Nesta pesquisa propomos uma tradução e adaptação ao português da obra de Ottavio Rinuccini e Claudio Monteverdi, *Lamento Della Ninfa*, madrigal integrante de seu Oitavo Livro de Madrigais, como uma opção para aproximação do público não familiarizado com esse tipo de repertório e facilitador na relação entre obra, intérprete e público. Diante da comprovada habilidade de Monteverdi de traduzir palavras em música, analisamos os artifícios utilizados pelo compositor para traduzir em música os efeitos poéticos do texto de Rinuccini. Como suporte teórico para a realização da tradução e adaptação das peças escolhidas, recorreremos às ferramentas de tradução: teorias e abordagens que sustentam nossa caminhada pelo universo das palavras. E, por se tratar de música, nos debruçamos sobre a maestria de Monteverdi, trazendo os entornos de suas composições, sua relação com a palavra e análise musical e textual, fornecendo também subsídios para a tradução e adaptação ao português cantado. A partir disto, buscamos fornecer uma alternativa de execução desta música em nossa língua materna. Assim esperamos tornar esta música menos distante para quem a interpreta e para quem a ouve, criando novos espaços nos campos da pesquisa musicológica, tradução da canção e prática musical do canto em língua brasileira.

**Palavras-chave:** Claudio Monteverdi; Ottavio Rinuccini; lamento dela ninfa; tradução; adaptação.



## ABSTRACT

In this research, we propose a translation and adaptation into Portuguese of the work by Ottavio Rinuccini and Claudio Monteverdi, *Lamento Della Ninfa*, a madrigal that belongs to the Eighth Book of Madrigals, as a resource to approach the public unfamiliar this kind of repertoire and a facilitator in the relationship between work, performer and public. In view of Monteverdi's proven ability to translate words into music, we analyze the artifices used by the composer to translate the poetic effects of Rinuccini's text into music. As theoretical support for carrying out the translation and adaptation of the chosen pieces, we resorted to translation tools: theories and approaches that support our walk through the universe of words. And, as it refers to music, we focus on Monteverdi's mastery, bringing the surroundings of his compositions, his relationship with the words and musical and textual analysis, also providing subsidies for the translation and adaptation to sung Portuguese. From this, we seek to provide an alternative for performing this song in our mother tongue. In this way, we hope to make this music less distant for those who interpret it and for those who listen to it, creating new spaces in the fields of musicological research, song translation and musical practice of singing in the Brazilian language.

**Keywords:** Claudio Monteverdi; Ottavio Rinuccini; lamento della ninfa; translation; adaptation.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – PRIMEIRA PÁGINA DO <i>LAMENTO DELLA NINFA</i> . .....	15
FIGURA 2 – DISSONÂNCIA ENTRE TENOR E BAIXO. ....	44
FIGURA 3 – ALUSÃO AO SUSPIRO. ....	44
FIGURA 4 – FUGA E O DESFECHO DA SEÇÃO A. ....	45
FIGURA 5 – CANTO, BAIXO CONTÍNUO E TRIO MASCULINO. ....	46
FIGURA 6 – DESLOCAMENTO RÍTMICO DO SOLO SOBRE O B.C. ....	47
FIGURA 7 – ANTAGONISMO TEXTUAL E MUSICAL.....	49
FIGURA 8 – CAVALGAMENTO NA PARTITURA.....	65
FIGURA 9 – EDIÇÃO DE MALIPIERO DE <i>UN GRAN SOSPIR DAL COR</i> .....	66
FIGURA 10 – NOSSA EDIÇÃO DE SUSPIRAVA DE AMOR .....	66
FIGURA 11 – EDIÇÃO DE MALIPIERO DE <i>SE NON LONTAN DA ME</i> .....	67
FIGURA 12 – NOSSA EDIÇÃO DE SE NÃO ESTIVER LONGE DE MIM .....	67
FIGURA 13 – EDIÇÃO DE MALIPIERO DE <i>NON DIRAMMI AFFÈ</i> .....	67
FIGURA 14 – NOSSA EDIÇÃO DE NÃO SEJA O MEU. ....	67
FIGURA 15 – EDIÇÃO DE MALIPIERO DE <i>ANCOR MI PREGHERÀ</i> .....	67
FIGURA 16 – NOSSA EDIÇÃO DE POR MIM IMPLORARÁ .....	68
FIGURA 17 – EDIÇÃO DE MALIPIERO DE <i>SE CIGLIO HÀ PIÙ SERENO COLEI</i> . .	68
FIGURA 18 – NOSSA EDIÇÃO DE SE É ELA A DONA DO OLHAR MAIS SERENO. .....	68
FIGURA 19 – EDIÇÃO DE MALIPIERO DE <i>DAQUELLA BOCCA HAVRAI</i> .....	69
FIGURA 20 – NOSSA EDIÇÃO DE DAQUELA BOCA TERÁS.....	69
FIGURA 21 – EDIÇÃO DE MALIPIERO DE <i>TACI CHE TROPPO IL SA</i> .....	69
FIGURA 22 – NOSSA EDIÇÃO DE BASTA, ELE NÃO ME QUER MAIS. ....	69
FIGURA 23 – EDIÇÃO DE MALIPIERO DE <i>SPARGEA LE VOCI AL CIEL</i> . ....	70
FIGURA 24 – NOSSA EDIÇÃO DE GRITAVA SEU APELO.....	70

## LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – COMPARAÇÃO ENTRE OS TEXTOS DOS MADRIGAIS <i>ZEFIRO TORNA E' BEL TEMPO RIMENA</i> DE PETRARCA E <i>ZEFIRO TORNA E DI SOAVI ACCENTI</i> DE RINUCCINI. ....	38
QUADRO 2 – TRANSCRIÇÃO ANALÍTICA DE STEFANO LA VIA (2006). ....	40
QUADRO 3 – PRINCIPAIS “PÉS” OU “MODOS RÍTMICOS” SEGUNDO GOLDSTEIN (2006). ....	50
QUADRO 4 – COMPARAÇÃO DE TRECHO TRADUZIDO AUTOMATICAMENTE. ....	55
QUADRO 5 – COMPARAÇÃO DAS TRADUÇÕES EM INGLÊS. ....	56
QUADRO 6 – PRIMEIRA TRADUÇÃO E PRIMEIRA ADAPTAÇÃO EM PORTUGUÊS. ....	61
QUADRO 7 – TRADUÇÃO E TRANSCRIÇÃO FONÉTICA EM PORTUGUÊS DO LAMENTO DA NINFA. ....	80

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>13</b>
<b>2 FERRAMENTAS DE TRADUÇÃO</b> .....	<b>20</b>
2.1 MANIPULAÇÃO TEXTUAL .....	21
2.2 ANTOINE BERMAN .....	26
2.3 ROMAN JAKOBSON.....	28
<b>3 MÚSICA SERVA DA PALAVRA</b> .....	<b>32</b>
3.1 RINUCCINI E O PETRARQUISMO.....	36
3.2 ANÁLISE DO MADRIGAL <i>LAMENTO DELLA NINFA</i> .....	40
3.3 ESCANSÃO .....	49
<b>4 ENSAIOS, ESCOLHAS E TRADUÇÕES</b> .....	<b>55</b>
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>72</b>
REFERÊNCIAS.....	76
<b>APÊNDICE 1 – TRADUÇÃO E TRANSCRIÇÃO FONÉTICA EM PORTUGUÊS</b> ....	<b>80</b>
<b>ANEXO 1 – PARTITURA</b> .....	<b>82</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Claudio Monteverdi (1567-1643) foi um dos principais autores do barroco da primeira metade do século XVII. Sua obra compreende diversos estilos composicionais, que foram responsáveis pela conformação da música ocidental do final do século XVI até a atualidade. Não pretendemos apresentar mais dados sobre a vida e obra deste compositor, cuja bibliografia é extensa e seus feitos vastamente investigados dentro da musicologia. Contudo, faz-se necessária uma breve introdução acerca das peças escolhidas e da motivação do desenvolvimento da tradução, que é o objeto final desta dissertação.

O *Lamento della Ninfa*, ou Lamento da Ninfa, é um madrigal dramático, presente no oitavo livro de madrigais de Monteverdi, com texto de Ottavio Rinuccini (1562-1621). Neste livro, o último compêndio de madrigais do compositor, estão presentes ícones de seu estilo composicional inovador, a exemplo do próprio Lamento da Ninfa e o *Combattimento di Tancredi e Clorinda*.

Com o nascimento da ópera e sua notória popularidade, surgem composições mais curtas e de cunho dramático que poderiam – ou não – ser encenadas e, por terem menor duração, eram produzidas em menor tempo e maior quantidade. Como nos dizem Scarinci e Ronai (2011):

Estas convenções se estabelecem pouco a pouco com o desenvolvimento do gênero dramático-musical recém criado à medida que novas obras são produzidas nos teatros de ópera venezianos e certos experimentos são acolhidos – ou rejeitados – pelo novo público pagante, estabelecendo assim padrões ou modelos para compositores subsequentes. (SCARINCI; RÓNAI, 2011, p.79).

Assim sendo, podemos compreender que os madrigais dramáticos também conquistaram uma certa popularidade, pois as cenas de loucura, duetos de amor ou os lamentos, comumente executados por personagens femininos chorando pelo amor perdido, aparentam ter uma conexão direta com o público.

Lamento, substantivo masculino de origem latina (*lamentum*), de acordo com o Dicionário Della Crusca, significa “a voz, que é mandada para fora, se lamentando<sup>1</sup>” (DELLA CRUSCA, p.470 – tradução nossa).

---

<sup>1</sup> *La voce, che si manda fuor, lamentandosi.*

Ellen Rosand (1990) em sua obra *Opera in Seventeenth-Century Venice – The Creation of a Genre* define o lamento como

O lamento era diferente das outras convenções operísticas. [...] seu contexto era narrativo, sua função dramática. Ao longo de sua história, o lamento afirmou sua independência, ficando um pouco distante sua situação. Um clímax emocional seguido pela resolução de qualquer ação envolvida, era um solilóquio, um momento de expressão particularmente intensa para o protagonista, o cerne afetivo de uma estrutura narrativa.<sup>2</sup> (ROSAND, 1990 – p.361, tradução nossa).

Neste caso, a composição lírico-dramática aqui estudada não se trata de lamento de uma ópera ou cena de ópera, mas sim, de um lamento madrigalesco. De acordo com o Dicionário Grove de Música,

(2) (It.) Um texto lamentoso comumente musicado em óperas e cantatas barrocas. O exemplo mais significativo do século XVII foi o Lamento d'Arianna (1608), de Monteverdi, um expressivo recitativo operístico. Seu Lamento della Ninfa (1638) firmou (fixou?) um tipo em *stile recitativo*, sobre a repetição de uma figura descendente de quatro notas, que foi amplamente imitada, em especial por Cavalli. [...] (SADIE, 1994 – p.517). original no rodapé

Ainda segundo o Dicionário Grove de Música, “o termo madrigal tem dois significados distintos e não relacionados: uma forma poética e musical da Itália do século XIV e partituras dos séculos XIV ou XVII sobre versos seculares.” (SADIE, 1994, p.563).

---

<sup>2</sup> *The lament was different from the other operatic conventions. [...] its context was narrative, its function dramatic. Throughout its history the lament asserted its independence, standing somewhat apart from its situation. An emotional climax followed by resolution of whatever action was involved, it was a soliloquy, a moment of particularly intense expression for the protagonist, the affective crux of a narrative structure.*



adaptar ao canto em português um texto escrito para música (*poesia per musica*) de modo a alterar o mínimo possível a proposta do compositor e do poeta, mas trazendo o teor afetivo para mais próximo do intérprete e do público, em especial os ouvintes leigos e não familiarizados com a poética e a sonoridade da música antiga.

A metodologia aqui empregada passa por uma revisão bibliográfica, de cunho interdisciplinar, entre os campos das letras e música, além de consulta às partituras disponíveis: a primeira edição *fac-simile*, a edição de Malipiero, de 1967, e uma edição de Sceaux, de 2012. A interpretação de dados se dará por meio de utilização das partituras e textos, sob abordagem musicológica. Para a elaboração do texto, recorreremos a disciplinas externas da música e da musicologia, encontrando aporte em tópicos do campo de pesquisa em Letras, especialmente na área da tradução. As escolhas das partituras utilizadas se baseiam na praticidade da investigação: as consultas ao original são mandatórias, e Malipiero foi o catalogador de toda a obra de Claudio Monteverdi, trazendo sua música na notação musical que utilizamos atualmente. Contudo, Sceaux disponibiliza uma edição reorganizada do madrigal. Ambas são utilizadas como exemplos em imagens ao longo do trabalho.

Apoiadas pelas possibilidades infinitas de manipulação textual e buscando respeitar não somente o conteúdo original, mas também a rítmica empregada pelo compositor em sua composição, optamos por modificar algumas estrofes a fim de que a adaptação ao canto fosse mais orgânica e de mais fácil compreensão.

No capítulo 2, buscamos aprofundar nosso entendimento sobre as teorias de tradução que nos guiam nesta proposta, quais métodos são sugeridos pelos principais autores escolhidos e quais foram nossas escolhas para chegar ao resultado final da tradução e adaptação em português. Para tanto, se faz necessário compreender as questões que permeiam a manipulação textual e algumas teorias que se encaixam em nossa proposta de tradução. Sob esta ótica, abordamos mais concentradamente as proposições de Antoine Berman (1942-1991) e Roman Jakobson (1896-1982), sem deixar de mencionar outros autores que consideramos relevantes para o desenvolvimento da nossa pesquisa.

Uma vez entendidas as possibilidades do campo da tradução, torna-se fundamental compreender a abordagem composicional utilizada por Monteverdi ao musicar poemas de Ottavio Rinuccini e sua relação com o legado de Petrarca (1304-1374). No capítulo 3, portanto, o foco é a força das palavras na estrutura composicional de Monteverdi, seguido de uma análise musical e textual do lamento.



O Petrarquismo, movimento literário italiano que valorizava as emoções humanas como o amor platônico, a melancolia e a solidão, está presente nas peças criadas em conjunto destes dois autores, bem como a capacidade da transmutação dos afetos dos textos em música. A respeito desse movimento literário que ganha força entre os séculos XV e XVII, discorreremos com maior minúcia no subcapítulo dedicado a Rinuccini e o Petrarquismo. Mas com fins de breve esclarecimento sobre este movimento, Nepomuceno (2000) nos diz que:

Talvez um dos poetas mais imitados da poesia humanista, Petrarca instituiu um padrão de linguagem dentro da poesia amorosa que acabou se transformando no ponto de partida para poetas da Renascença ao Neoclassicismo, naquilo que ficou conhecido como petrarquismo. (NEPOMUCENO, L. A. – 2000, p.10).

Monteverdi, conhecido por suas inovações no campo da composição, marcou a linguagem tanto instrumental quanto vocal com elementos até então desconhecidos. Conhecedor das inúmeras possibilidades instrumentais e vocais ao escrever sua música, centrava sua criação nos afetos contidos nos textos que poderiam causar diversas reações emocionais nos ouvintes.

Diante disso, torna-se impossível falar sobre este tema sem que tenhamos como base os estudos e práticas realizados pela Camerata Fiorentina. Nos feitos desse grupo, é possível verificarmos que a atuação do canto ia além de um belo timbre e boa técnica vocal, exigindo conhecimento sobre o poder das palavras e sua correta entonação. Burtet (2019) corrobora com esta ideia ao afirmar que

O cantor passa a atuar como orador e assim se torna seu canto, focado nas inflexões de voz que buscavam as paixões e estados de alma da palavra proferida e reafirmada pelos instrumentos de acompanhamento, em alusão às antigas tragédias gregas e ao discurso aristotélico. (BURTET, 2019, p. 188).

Com base no exposto, podemos afirmar que, ao musicar os textos de Rinuccini, Monteverdi exerce ele mesmo uma atividade semelhante ao ato de traduzir, efetuando tradução de palavras em música. Ora, se Rinuccini escrevia *poesia per musica*, talvez possamos inferir que Monteverdi escrevia *musica per poesia*.

Assim sendo, deparamo-nos com a possibilidade de traduzir uma tradução musical, adaptando-a para o português e levando ao público uma possibilidade similar à que o público italiano experimenta: compreender e reagir emocionalmente à

obra sem a necessidade da leitura do libreto ou das legendas simultaneamente, mas a partir do poder contido nas palavras e na execução do cantor.

Nosso trabalho se propõe não apenas a trazer à luz uma tradução que contemple apenas um público mais erudito, mas, sim, que seja capaz de comunicar ao público leigo, apreciador ou não de música antiga, ou até mesmo àqueles que venham a ter contato com o universo monteverdiano a partir desta tradução.

Uma vez que o cantor se apodera do texto para executar a música, seja ela uma canção, um madrigal ou ainda uma ária de ópera, podemos pressupor que tal apoderamento proporciona uma comunicação afetiva mais eficaz na relação intérprete e público. Isso depende não somente da compreensão do cantor acerca de todos os pormenores textuais e musicais – através do recurso da tradução do texto a ser cantado para seu idioma materno, mas também de como essa compreensão é passada aos ouvintes. A respeito desse aspecto, Guimarães e Rocha (2014) nos apresentam a seguinte conclusão sobre o processo de traduzir a ópera *Trouble in Tahiti*, de Leonard Bernstein:

O coroamento do projeto foi a apuração do resultado posterior à apresentação com o público, que apreciou a oportunidade de ouvir a ópera de maneira inédita numa versão em sua própria língua e que, através dos comentários recebidos, possibilitaram à plateia refletir mais facilmente sobre a mensagem codificada por trás do texto dramático, ou seja, apesar da transformação linguística, o caráter de linguagem transcendental da música ainda pode ser preservado. (GUIMARÃES, ROCHA, 2014, p.326).

O exemplo acima se refere à um resultado a partir da execução de uma ópera traduzida em português, que é diferente do nosso material de trabalho. Porém, apesar do Lamento ser um madrigal, não deixa de ser uma peça que permite a interpretação cênica, por inaugurar o *stile rappresentativo* proposto por Monteverdi, como uma pequena cena musical.

Seguindo adiante, no capítulo 4, chegamos aos caminhos que nos levaram até nossa proposta final de tradução para este trabalho. Há uma exposição das experimentações realizadas para a conclusão do trabalho, desde a primeira tentativa, chamada de ensaio, até a tradução final colocada em partitura. Aqui estão os registros de pesquisa, os rascunhos de tradução iniciais, contendo os equívocos e as alterações posteriormente inseridas, comparações com outros textos, traduzidos para o inglês e português e nossa proposta final de tradução.

Por fim, apresentamos as considerações finais da nossa pesquisa que, após uma série de leituras, tentativas, ensaios, concertos e acertos, chega ao seu destino

final. Reiteramos que não pretendemos apresentar um método definitivo de tradução para música. Em verdade, esperamos fornecer elementos a um campo de discussão, pesquisa e prática notadamente pouco explorada na produção científica e musicológica brasileira e que, a nosso ver, poderia colaborar para a aproximação do público geral brasileiro deste tipo de repertório, por se tratar de um gênero musical expressivo, que se estende no modo de fazer musical ocidental até os dias atuais.

## 2 FERRAMENTAS DE TRADUÇÃO

Para entendermos os processos de tradução se faz necessário um aprofundamento neste campo da linguagem e comunicação. O estudo da tradução é uma área de pesquisa que se dedica a analisar e compreender os processos e as práticas envolvidas na atividade de tradução. Essa área de estudo é multidisciplinar, envolvendo teorias e métodos de áreas como a linguística, a literatura, a antropologia, a sociologia, a psicologia e a informática, entre outras. Britto (2012) define a tradução literária como “atividade de recriar obras literárias em outros idiomas” (BRITTO, 2012, p11 *apud* ARAÚJO, 2014, p. 153).

Ainda procurando esclarecimentos de como as línguas se relacionam entre si e como a tradução pode ser utilizada para mediar o diálogo entre diferentes culturas e sociedades, as discussões acerca das traduções e suas teorias também exploram a relação entre a tradução e a interpretação, assim como a relação entre a tradução e outras práticas interculturais. Além disso, também são importantes para a compreensão da comunicação intercultural e para o desenvolvimento de políticas linguísticas e culturais que promovam a diversidade e a inclusão.

Existem muitas teorizações da tradução, afinal suas utilidades, por si só, são muito amplas. São muitas as frentes possíveis de atuação da tradução: jurídica, literária, poética, técnica, abrindo-se aqui para a tradução simultânea, legendas (de cinema, ópera, etc), de um mesmo idioma para sinais, como libras, ou transcrição de áudio, vídeo e outras mídias.

Nesta pesquisa, a tradução que propomos provoca desafios particulares, especialmente ao se tratar de textos poéticos escritos para música (*poesia per musica*), acrescidos da longa distância temporal – início do século XVII – do contexto cultural e linguístico que circundam a obra. A linguagem muda o tempo todo, sofre alterações de localidades diferentes em um mesmo país, e sofre modificações consideráveis, muitas vezes, ao longo de cada década.

Sendo assim, como traduzir um texto do século XVII considerando as características de criação e recepção daquele período, mas comunicando efetivamente ao público do século XXI? Como adaptar um texto musical de forma a alterar o mínimo possível a proposta do compositor e do poeta?

Uma vez que o texto é um dos principais elementos da expressividade contida na música vocal, entramos no âmbito das traduções e adaptações, ainda pensando acerca das possibilidades de sistemas de traduções e suas praticidades. A versão de obras gera controvérsias entre linguistas e tradutores, principalmente quando há adaptação para execução musical.

Por serem tantas as teorias da tradução, e muito minuciosas, apresentaremos uma breve introdução ao conglomerado de abordagens teóricas e enfatizamos dois nomes: Antoine Berman e Roman Jakobson, que consideramos mais expressivos e relevantes para nossa proposta de tradução. Como um dos nossos objetivos neste trabalho é a versão para o canto, consideramos importante discorrer, de forma breve, sobre algumas dessas teorias.

## 2.1 MANIPULAÇÃO TEXTUAL

A manipulação textual é a própria tradução: o tradutor modifica o texto original de forma intencional ou não intencional, alterando seu sentido. Pode ocorrer de várias maneiras, como a omissão ou adição de informações, a alteração do tom ou estilo do texto, a mudança na ordem das palavras ou frases, a substituição de palavras ou expressões, entre outras.

Embora a manipulação textual seja inevitável para tornar o texto mais compreensível para o público-alvo ou para adaptá-lo a uma nova cultura, é importante que o tradutor esteja consciente sobre as mudanças feitas a fim de que elas não distorçam o sentido do texto.

Por outro lado, a manipulação textual também pode ser usada para fins nefastos, como a propaganda, a censura ou a desinformação. Nesses casos, a manipulação textual é usada para modificar a opinião pública ou para alterar a verdadeira intenção do texto original.

André Lefevere (2007), teórico da tradução, nos traz uma noção de manipulação textual a partir da reescritura: ao traduzirmos, reescrevemos e, portanto, manipulamos. Lefevere diz que

[...] toda reescritura, qualquer que seja sua intenção, reflete uma certa ideologia e uma poética e, como tal, manipula a literatura para que ela funcione dentro de uma sociedade determinada e de uma forma determinada. (LEFEVERE, 2007, p.11).

Outro teórico, Cyril Aslanov (2015), a partir de discussões resultantes de um curso ministrado no Brasil no Centro de Estudos de Tradução Literária Casa Guilherme de Almeida em 2010, discorre sobre as diversas formas de se manipular uma tradução, como a falsificação voluntária ou involuntária e o uso da tradução como bajulação (como estratégia comercial), por exemplo. Aslanov diz que

[...] o tradutor precisa manipular o mecanismo da língua-alvo para torná-la capaz de interiorizar o padrão do original. Isso acontece durante o processo de tradução de uma língua hegemônica para uma língua em processo de construção (o que os alemães chamam de *Sprachaufbau*, 'construção linguística'). (ASLANOV, 2015, p.54 *apud* ALCANTARA, 2016, p. 312).

Tradução é coisa antiga, mas ganha maior visibilidade e teóricos que passam a discorrer sobre suas teorias a partir da década de 1960. No Brasil, entretanto, só emerge como área de concentração de estudos no nível de Mestrado em 1986 no Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada na UNICAMP (ESQUEDA, 2018), mesmo que uma grande parte do conhecimento a que tenhamos acesso tenham chegado a nós a partir de traduções.

Toda tradução é uma reescritura. Toda reescritura é uma manipulação textual. Não é de hoje que se considera o tradutor um traidor, justamente porque esta manipulação vai além da procura por equivalência de palavras e sentidos. A manipulação, ou adaptação textual sempre ocorre, de forma mais leve ou mais profunda, de acordo com a compreensão de cada tradutor e de acordo com a ideia que o tradutor deseja transmitir a partir de seu entendimento da obra, ou de acordo com a manifestação ideológica que deseja imprimir em sua versão da obra. Assim também, depende do público a que o tradutor pretende atingir. Dessa forma, cabe ao tradutor manter uma equivalência ao texto original e fazer as modificações que julgar adequadas para que a tradução caiba no contexto cultural do público alvo de sua produção. E é assim que o tradutor pode ou se transformar em traidor, ou num colaborador com a transmissão de um conteúdo de uma cultura e idiomas diferentes.

Ao sugerir que o tradutor atue de modo equivalente não queremos dizer que, salvo as devidas proporções, as palavras sejam as mesmas (ou bastante parecidas) nos idiomas diferentes. Mas que podem ser palavras totalmente diferentes com significados e valores similares.

A equivalência natural das palavras traz uma noção de que as palavras em um determinado idioma encontram correspondentes equivalentes em outras línguas. Entretanto, é sabido que a simetria precisa entre línguas é assunto superado, reforçando, também, a importância do contexto na compreensão da linguagem, já que as palavras adquirem seu significado e sua função dentro do contexto em que são usadas. Por exemplo, a palavra "maçã" pode se referir a uma fruta ou a uma empresa de tecnologia, dependendo do contexto em que é usada.

De acordo com Pym (2017), podemos inferir que a equivalência natural antecede a tradução entre idiomas e culturas. Acerca disso, nos mostra alguns exemplos

[...] A cor do luto é geralmente o preto em países do Ocidente, porém no Oriente é, na maioria das vezes, o branco. Mover a cabeça para cima e para baixo geralmente serve como um sinal de concordância em países da Europa Central, mas significa discordância em países como a Turquia. Todos esses exemplos maçantes povoam os manuais de tradução. (PYM, 2017, p. 28, tradução completa de Rodrigo Borges de Faveri, Claudia Borges de Faveri e Juliana Steil).

Pym demonstra no trecho acima claramente que a tradução vai além de palavras. Sem a devida compreensão cultural do público a que se destina a tradução, a ocorrência de equívocos ou alterações do sentido proposto pelo autor torna-se grande. Ainda sobre o termo equivalência e sua relação com os valores, Chanut (2012) nos expõe que

[...] o termo equivalência designa uma relação simétrica entre os dados que poderiam ser substituídos um pelo outro sem provocar diferenças significativas. É inegável que o termo equivalência subentenda uma relação de valor igual, o que justifica seu emprego nos estudos matemáticos. Convém, todavia, analisar as diferenças do uso desse termo na linguística e na tradutologia. (CHANUT, 2012, p.48).

Chanut (2012) nos elucida que, por essa relação direta com a matemática, somos levados a acreditar que a equivalência seja relação de valor igual. Contudo, quando em tradução, “esse termo se remete a uma situação ou a um elemento equivalente no plano do discurso e não no plano do sistema da língua”. (CHANUT, 2012, p.48). Dessa forma, a tradução vai ganhando suas particularidades conforme se ramifica em especialidades:

tradução jurídica, tradução de documentos, traduções especializadas, como o caso da nossa tradução e adaptação, entre outras.

Dito isso, é fundamental o conhecimento acerca das teorias de tradução e seus teóricos, para decidir quais caminhos podemos percorrer e justificar as escolhas para um resultado condizente com nossas expectativas.

José Pinheiro de Souza (1998, p.51) nos diz que “por não haver nenhuma teoria unificada da tradução, também não existe definição de tradução que seja aceita por todos”. Nida (1993, apud SOUZA, 1988) afirma ainda que:

[...] não existe nenhuma teoria unificada da tradução no sentido técnico de “um conjunto coerente de proposições gerais usadas como princípios para explicar uma classe de fenômenos”, mas existem algumas “teorias” no sentido lato de “um conjunto de princípios úteis para compreender a natureza da tradução ou para estabelecer critérios de avaliação de um texto traduzido”. (NIDA, 1993, p.155 – apud SOUZA, 1998, p.51, aspas do tradutor).

Existem muitas controvérsias a respeito da tradução, mas certamente a mais latente seja a respeito de tradução literal e tradução livre. Souza (1998) nos diz que o conceito de tradução literal está relacionado à ideia de fidelidade e sem interferência ideológica ou emocional do tradutor (neutralidade), bem como o conceito de tradução livre se associa à ideia de infidelidade e parcialidade. Sobre isso, Souza (1998) nos mostra que

A controvérsia mais antiga em torno da tradução diz respeito à tensão entre tradução *literal* e *livre*, duas posições fortemente opostas. Ao conceito de tradução literal está associada a ideia de tradução *fiel*, *neutra*, *objetiva*, e ao de tradução livre, a ideia de tradução *infiel*, *parcial*, *subjetiva*. (SOUZA, 1998, p.52).

A tradução livre se mostra como preferida ao longo dos anos e desde os primórdios. O romano Cícero (século I A.C.), o santo protetor dos tradutores, o tradutor da Bíblia para o latim, São Jerônimo (c.340) e Martinho Lutero (1483-1546), figura central do protestantismo e tradutor da Bíblia para alemão, adotaram a tradução dos sentidos, e não palavra-por-palavra.

Contudo, essa liberdade é perigosa, pois uma alteração pode mudar não apenas o sentido textual, mas pode influenciar sociedades, culturas e a arte, como é o caso conhecido dos chifres na escultura de Moisés, de Michelangelo Buonarroti (1475-1564). Os chifres teriam sua justificativa na



leitura feita pelo escultor, muito provavelmente baseado na tradução de São Jerônimo, a Vulgata. Paulo Roberto Medeiros (2003) nos diz que

[...] Michelangelo pôde haver utilizado uma versão latina, a Vulgata, que confundiu duas expressões em hebraico, bem próximas graficamente, *qâran* e *qeren*, quase homográficas. Porém *qâran* quer dizer resplandecer, irradiar e *qeren* quer dizer chifre. Nas Escrituras, no livro do Êxodo, lemos: Depois disto desceu Moisés do monte Sinai, trazendo as duas tábuas do testemunho; e ele não sabia que o seu rosto lançava de si uns raios, que lhe tinham ficado da conversação que tinha tido com o Senhor (verso 29). Na tradução da Vulgata, da sua cabeça cresciam chifres, ao invés de seu rosto resplandecer. Esta é uma versão mais plausível - a do mal-entendido semântico - do que a de considerar que Pan haja inspirado Michelangelo ao ponto de que as duas personagens, Moisés e Pan, pudessem se equivaler, sobretudo se considerarmos a natureza libidinosa de Pan, um contraste flagrante com a sobriedade do profeta Moisés. (MEDEIROS, 2003 – s.p.).

Vemos assim que tradução é um campo amplo e muito vasto, desenvolvido ao longo dos anos por diversos autores, pesquisadores e aficionados às teorias e metodologias de decodificação dos signos, sejam eles verbais ou não verbais.

Na música, há uma longa tradição na execução de canções escritas em italiano, presentes nos estudos de canto lírico, como canções tradicionais, árias de óperas, e também “árias antigas”, como as coletâneas do início do século XX, que são utilizadas até hoje por alunos iniciantes. Não que as árias antigas sejam de mínima complexidade técnica e expressiva, mas por conterem os princípios básicos para iniciar na jornada do estudo do canto, como precisão na afinação, rítmica e desenvoltura das palavras e dinâmicas é que é um forte aliado dos estudos no canto. É importante salientar também que, no mundo todo, professores de canto utilizam pequenas frases em italiano como exercícios de técnica vocal, para o desenvolvimento articulatório e de fraseado nos vocalizes; contudo, não é menos importante a necessidade de adequação dos exercícios e das obras musicais aos idiomas locais de onde se desenvolvem e para o público a que se destina. Se no período barroco, especialmente, boa parte das músicas sacras eram cantadas em latim – por ser este um idioma oficial do clero –, as peças seculares traziam seu texto em linguagem poética, mas em italiano na Itália, em alemão na Alemanha, em inglês na Inglaterra, e assim por diante. (MEIRA, 2007).

Para nossa proposta de tradução e de acordo com nosso levantamento de referencial teórico para a elaboração da tradução, focaremos nas propostas de Antoine Berman e Roman Jakobson, autores de maior relevância ao nosso propósito. A maneira como cada um destes autores examina as práticas, funções e consequências das traduções a partir dos sistemas da linguística e comunicação é muito profunda e minuciosa. Exporemos aqui apenas as partes consideradas relevantes para iluminar os caminhos possíveis para realizar uma tradução e justificar nossas escolhas para a produção da tradução do madrigal.

## 2.2 ANTOINE BERMAN

O filósofo e crítico literário Antoine Berman (1942-1991) traz reflexões, críticas e sugestões práticas para o tradutor em seu livro *A tradução e a letra ou o Albergue do longínquo* (1991 - traduzido para português em 2007). Afirmando que não se trata de teoria propriamente, mas sim de reflexões acerca das possibilidades tradutórias, Berman nos apresenta alguns elementos fundamentais para uma boa tradução: a ética, que prega o respeito aos princípios contidos no texto original; a poética, a partir da tradução do inteiro e não da palavra-a-palavra e o pensamento crítico, ou seja, a reflexão da tradução sobre si mesma.

Uma das principais contribuições de Berman para a teoria da tradução é a ideia de que a tradução não é apenas uma simples transposição de um texto de uma língua para outra, mas sim uma forma de reconstrução do texto original em uma nova língua. Também enfatizou que o tradutor não pode simplesmente copiar o texto original, mas deve, em vez disso, trabalhar para reconstruir o estilo do texto original na nova língua.

Berman traz à luz que cada língua faz parte de um contexto de associações culturais, históricas e sociais. Além disso, Berman acreditava que o tradutor deve ser sensível a essas diferenças culturais e linguísticas e trabalhar para recriar o texto traduzido de modo que o distanciamento cultural seja compreendido e respeitado. A estrangeirização, termo proposto pelo autor, é a utilização de recursos que não escondem os itens da cultura estrangeira de onde vem o texto, a fim de não deformar a letra (original) e derrubar a ideia de tradução etnocêntrica.

Outra ideia importante desse autor é a noção de que a tradução não é um processo neutro e objetivo, mas sim um ato subjetivo e interpretativo. A tradução sempre envolve escolhas e decisões do tradutor, que são influenciadas por suas próprias crenças, valores e experiências culturais. Berman afirma:

A tradutologia é, pois, a retomada reflexiva da experiência que é a tradução e não uma teoria que viria descrever, analisar e eventualmente reger essa atividade. A experiência realizada na tradução tem uma tripla dimensão. Em primeiro lugar, o tradutor experimenta a diferença e o parentesco das línguas, em um nível que ultrapassa aquilo que a linguística ou a filologia podem empiricamente constatar nesse sentido, porque esse parentesco e essa diferença manifestam-se no próprio ato de traduzir. Em segundo lugar, ele experimenta a traduzibilidade e a intraduzibilidade das obras. Em terceiro lugar, ele experimenta a própria tradução, estando marcada por duas possibilidades antagônicas: ser restituição do sentido ou reinscrição da letra. (BERMAN, 2009, p.347, tradução Marlova Aseff).

Com isso, compreendemos que ao dizer “restituição do sentido ou reinscrição da letra”, Berman nos descreve, respectivamente, as ações de domesticação e estrangeirização.

Por fim, Berman descreveu tendências deformadoras da tradução, que são inevitáveis. Argumentou que o objetivo da tradução não é simplesmente transmitir informações, mas sim criar um texto que seja verdadeiro ao espírito do texto original e que respeite suas nuances culturais e linguísticas. Abaixo, Berman explica que o significado não pode ser separado da letra:

A segunda tarefa da tradutologia consiste em explicitar o que, na tradução, não tem origem na comunicação dos conteúdos e na restituição do sentido: o trabalho sobre a letra. É o campo de uma ética e de uma poética da tradução, na medida em que a ética e a poesia só existem no respeito (na observância) da letra. (BERMAN, 2009, p.349, tradução Marlova Aseff).

Ao sugerir que sejam mantidos os princípios do texto original, podemos entender que há uma espécie de limite colocado por Berman, a fim de que o sentido primordial não seja deformado, distanciando do leitor a ideia do criador. Contudo, o uso de regionalização, com expressões típicas locais, traz a obra para uma proximidade maior do leitor, ainda que deforme a obra, como nos aponta Berman. Ao lermos algo sobre a mandioca, por exemplo, podemos supor de qual região do Brasil vem o texto: mandioca, no Sul, aipim, no

Sudeste, e macaxeira, no Nordeste. Não muda propriamente o sentido, mas o contextualiza e aproxima o leitor de conteúdo textual.

Berman, veementemente contra essa prática, também alerta para o risco de perder a mensagem a fim de aproximar o texto para o receptor. Sobre isso, o autor afirma que

O tradutor que traduz para o público é levado a trair o original, preferindo seu público, a quem também trai, já que apresenta uma obra “arrumada”. É o velho dilema de Humboldt: “Cada tradutor deve obrigatoriamente encontrar um dos dois obstáculos seguintes: seguirá com demasiada exatidão ora o original às custas do gosto e da língua de seu povo, ora a originalidade do seu povo às custas da obra a traduzir”. (HUMBOLDT, 1796 apud BERMAN, 1984, p.9). (BERMAN, 1999, p.92).

Este recurso de aproximação do público almejado também é conhecido como etnocentrismo, ou tradução etnocêntrica, grande alvo de críticas de Berman. O etnocentrismo é a tendência de julgar outras culturas com base em valores, crenças e padrões de comportamento da própria cultura. Em outras palavras, é uma forma de ver o mundo e avaliar outras culturas a partir da perspectiva de sua própria cultura, considerando-a superior às outras.

Uma tradução etnocêntrica pode ser prejudicial e limitar a compreensão de outras culturas, pois pode levar a uma falta de compreensão e aceitação de práticas e crenças diferentes das próprias. Pode levar a preconceitos e discriminação contra outras culturas e pode impedir o diálogo intercultural e a compreensão mútua. É importante ressaltar que todas as culturas têm suas próprias normas e valores, e que a diversidade cultural é natural e deve ser respeitada.

Sabendo dos princípios propostos por Berman para a realização de uma boa tradução, principalmente sobre a ética ao traduzir, conseguimos traçar um caminho possível, entre tantos. Buscamos nos ater ao conteúdo central e ao sentido proposto pelos autores em nossa tradução, sem utilizar termos que visam algum tipo de regionalização – por não haver essa necessidade – mas sem nos privar da liberdade para a adaptação final.

### 2.3 ROMAN JAKOBSON

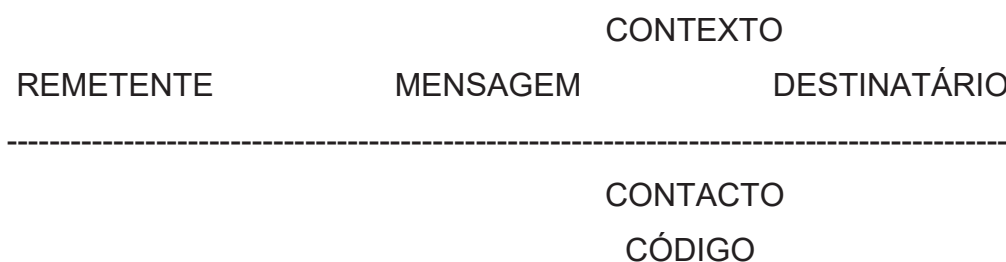
O linguista russo Roman Osipovich Jakobson (1896-1982), um dos mais importantes pensadores e estruturadores das metodologias de crítica

literária direcionadas a textos literários e poesia, foi responsável por criar uma corrente crítica que pode ser considerada fundamental para a linguística, especialmente no âmbito da tradução. Ele é pioneiro na organização e análise estrutural da linguagem e define componentes centrais para a decodificação dos sinais, incluindo os não-verbais. O tema recorrente de Jakobson é a relação entre som e significado, partindo do princípio da arquitetura fônica do sistema linguístico e sugerindo uma estruturação além dos fonemas, mas ao nível da palavra, da frase e do período (JAKOBSON, 1969).

A partir de seu aprofundamento acerca da linguística e da comunicação, Jakobson estabelece pontos nevrálgicos que determinam as funções da linguagem. Assim, define:

Para se ter uma ideia geral dessas funções, é mister uma perspectiva sumária dos fatores constitutivos de todo processo linguístico, de todo ato de comunicação verbal, o REMETENTE envia uma MENSAGEM ao DESTINATÁRIO. Para ser eficaz a mensagem requer um CONTEXTO a que se refere (ou “referente” em outra nomenclatura algo ambígua), apreensível pelo destinatário e que seja verbal ou suscetível de verbalização; Um CÓDIGO total ou parcialmente comum ao remetente e ao destinatário (ou, em outras palavras, ao codificador e decodificador da mensagem); e, finalmente, um CONTACTO, um canal físico e uma conexão psicológica entre o remetente e o destinatário, que os capacite a ambos a entrarem e permanecerem em comunicação (JAKOBSON, 1969, p.121-122).

A seguir, apresentamos o esquema na sequência das definições citadas acima de Jakobson (1969, p.122):



Outra contribuição importante de Jakobson foi a distinção entre as funções da linguagem. Ele propôs que a linguagem tinha seis funções principais: emotiva (ou expressiva), conativa, referencial, poética, fática e metalinguística. Cada uma dessas funções se concentrava em um aspecto diferente da comunicação e podia ser encontrada em diferentes tipos de textos (JAKOBSON, 1969),

Jakobson também foi um defensor da análise estruturalista da linguagem e da poesia, enfatizando a importância da forma e da estrutura na compreensão da linguagem. Aplicou seus conhecimentos de linguística na análise de textos literários, e sua abordagem influenciou muitos críticos literários, especialmente na escola formalista russa.

Ainda em sua obra “*Linguística e Comunicação*” (1969), Jakobson traz a definição de três tipos possíveis de tradução:

Distinguimos três maneiras de interpretar um signo verbal: ele poder ser traduzido em outros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de símbolos não verbais. Essas três espécies de tradução devem ser diferentemente classificadas: 1) Tradução intralingual ou reformulação (*rewor-ding*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua. 2) Tradução interlingual ou *tradução propriamente dita* consiste na interpretação de signos verbais por meio de alguma outra língua. 3) Tradução inter-semiótica ou *transmutação* consiste na interpretação de signos verbais por meio de signos de sistemas não-verbais. (JAKOBSON, 1969, p.63-64).

Dadas suas divisões de tipos de tradução, tomaremos para nosso trabalho a ênfase do terceiro tipo de tradução: a intersemiótica. De acordo com o próprio Jakobson (1969), esta consiste em traduzir “de um sistema de signos para o outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura”. (JAKOBSON, 1969, p.72).

Contestando a ideia de que o tradutor seria mesmo um traidor e, de certa forma, embasando as propostas de valores trazidas por Pym posteriormente, Jakobson traz o seguinte questionamento:

Se fosse preciso traduzir para o português a fórmula tradicional *Traduttore, traditore* por “o tradutor é um traidor”, privaríamos o epigrama rimado italiano de um pouco de seu valor paranomástico. Donde uma atitude cognitiva que nos obrigaria a mudar esse aforismo numa proposição mais explícita e a responder às perguntas: tradutor de que mensagens? Traidor de que valores? (JAKOBSON, 1969, p.72).

O trabalho de Jakobson também nos dá a possibilidade de compreendermos a impressionante capacidade de Monteverdi em musicar poesia da sua época e de autores tão vanguardistas quanto ele próprio, como Petrarca fora em seu tempo. O poeta era encarregado de escrever seu poema/poesia, sem necessariamente se preocupar sobre ser musicado ou não. Já o libretista, escrevia a letra que seria musicada, ou produzia um *poema per*

*música*. Eis que Monteverdi faz o caminho contrário e exprime em música toda a dramaticidade e sutileza textual criadas pelos poetas e faz *musica per poesia*, realizando aquilo que Jakobson viria a cunhar como tradução intersemiótica.

Uma vez que a proposta que apresentamos é traduzir poemas cantados de Monteverdi e Rinuccini, nosso problema principal é lidar com uma tradução que atravessa dois eixos de significados: a passagem de um idioma para outro, e, simultaneamente, a sua adaptabilidade, em nova língua, à música original composta por Monteverdi. É preciso compreender que, no processo de musicar os poemas de Rinuccini, Monteverdi já estava realizando algo semelhante ao processo de tradução. Ou seja, ao ler o poema de Rinuccini, o compositor tinha como tarefa traduzi-lo em música, na qual os significados originais presentes no poema ganhavam expressão em uma nova linguagem. Assim, se faz necessário compreender o processo composicional de Monteverdi, e, especialmente, a relação na manipulação musical do texto, que será desenvolvida no capítulo seguinte.

Diante das perspectivas expostas, optamos por não nos limitarmos a uma regra específica para desenvolver nossa versão textual dos madrigais que propomos nesta pesquisa. Em vez disso, julgamos pertinente recorrermos a uma abordagem holística que abranja as questões éticas propostas por Berman e a abordagem intersemiótica de Jakobson, sem desconsiderar as possibilidades encontradas nos demais autores, mas sobretudo na experimentação. Dessa forma, ainda que trilhando pelos caminhos da liberdade, unimos as teorias e práticas propostas por esses autores, aportando nosso trabalho nas suas orientações, a fim de experimentá-las em nossas propostas de tradução.

### 3 MÚSICA SERVA DA PALAVRA

Uma vez explorados os caminhos percorridos para uma tradução textual, não é menos importante a compreensão de como a relação entre a música e a poesia acontecia em Monteverdi. Desde o período medieval as palavras possuem grande valor no que se refere à expressividade musical, vide as Cantigas de Santa Maria, por exemplo, que narravam histórias e feitos atribuídos a devotos e à virgem Maria e os motetos, que nada mais eram do que uma composição polifônica com jogos de textos distintos para cada melodia (ou voz). No caso dos motetos, especificamente, a palavra era um artifício expressivo, mas não necessariamente norteavam a composição. Ainda assim, tem valor elevado quando as sílabas são utilizadas com determinados melismas, dando uma ideia sonora do conteúdo textual, ainda que breve.

Na renascença, a palavra continua sendo muito utilizada, mas se esvai nos contrapontos e nas onomatopeias recorrentes que aparecem na representação dos sons dos animais, da natureza e de objetos corriqueiros daquele período. Desse modo, o conteúdo textual é posto, guardadas as devidas proporções, em segundo plano. Não podemos afirmar que composições nunca tenham sido norteadas pelo sentido textual, pela ideia de exprimir em música o conteúdo das palavras. Não seria correto afirmar que toda a música vocal renascentista é, necessariamente, uma música baseada em sons onomatopeicos, mesmo sendo este recurso bastante utilizado neste período. A respeito disso, Chasin (2004) afirma que

É oportuno aludir, posta a temática em curso, que inteiras correntes compositivas pensaram e buscaram o canto não como expressão do interno. Mesmo do Renascimento tomam-se exemplos. Galilei, dentre outros, em tom insolentemente zombador afirma como o canto se desencaminha quando os compositores entendem, pela melodia, “pintar” – evocar – objetos ou situações concretas. (Cf. Vincenzo Galilei, *Dialogo della Musica Antica et della Moderna*, pp.88-89) [...]. (CHASIN, 2004, p.46).

Contudo, há um movimento contínuo de valorização da palavra em direção à verdadeira explosão que ocorre no início do século XVII. Desse modo, no momento de transição entre o Renascimento e período barroco, onde se encontra Monteverdi, o texto se torna o centro, inclusive da construção musical, agora com a oratória e declamação em primeiro plano, numa tentativa de imitação do que teriam feito os gregos em seus dramas e tragédias.



Assim sendo, trataremos de alguns dos pontos de maior relevância sobre a subserviência da música à palavra, de modo que o trabalho realizado por Monteverdi se apresente com a sua devida fundamentação. Ainda, ao falarmos de Monteverdi, é inevitável discorrer sobre a Camerata Fiorentina, Vincenzo Galilei (1520-1591) e Girolamo Mei (1519-1594).

A Camerata Fiorentina, uma reunião de intelectuais aficionados à música e à poesia, liderados por Giovanni de Bardi (1534-1612), conde de Vernio, nos trouxe diversas transformações sobre a forma de compor para o canto, a forma de interpretar – técnica e estilisticamente – e também sobre as reflexões propostas, além das teorias e regras de execução. Participaram desta confraria nomes como Jacopo Peri (1561-1633), Giulio Caccini (1551-1618), entre outros, que contribuíram sobremaneira nos aspectos mais relevantes acerca das maneiras de compor e interpretar, além da forte ligação entre texto e som.

Galilei, músico protegido pelo grande incentivador conde Giovanni de Bardi desenvolvia pesquisas sobre tons e tensões de cordas com base no legado de Pitágoras, sendo sua atenção voltada à forma como possivelmente a música era composta na Grécia Antiga. É dele que advém o *Diallogo della Musica Antica et della Moderna* (1581), onde encontramos um diálogo entre o conde Bardi e Piero Strozzi (1550-1609), expondo uma crítica ao contraponto focado apenas na sonoridade e não no conteúdo textual. Chasin (2004) nos traz uma tradução de um extrato do diálogo:

BARDI: Nunca foi intenção [dos músicos coevos] que as regras [do contraponto] servissem ao uso das harmonias no sentido de que se buscasse exprimir o conceito da alma através das palavras e com o afeto que lhes conviesse, mas em função do simples som dos instrumentos artificiais – de sopro e cordas; o que se pôde observar por aquilo que dissemos sobre os primeiros compositores [dessa música]. Assim, pelas gerações posteriores a coisa foi entendida sempre às avessas. E de tal forma se cristalizou esta crença [de que as regras do contraponto serviam aos instrumentos] que me parece difícilíssimo, senão impossível, removê-la ou dissuadi-la da cabeça dos homens – especialmente daqueles que são simples profissionais no contraponto, os quais, aliás, precisamente por isso são reputados e prestigiados pelo vulgo, estipendiados por diversos senhores e até hoje têm instruído os músicos em relação à prática da música (GALILEI, 1581, *apud* CHASIN, 2004, p.63, colchetes do autor).

Mei, um respeitado estudioso a se debruçar sobre a Grécia Antiga, tradutor experimentado e profícuo do grego, afirmava de modo enérgico que um dos impedimentos à expressão dos afetos ou paixões contidas em texto e música era a

confusão ou desordem auditiva nascida da sobreposição das palavras que fluíam simultaneamente, e, assim, anulavam-se enquanto sentido e comunicação textual e afetiva para o ouvinte. Dizia Mei em sua carta de 1572 a Vincenzo Galilei,

Assim, [tal textura] não permite que o intelecto de quem ouve seja penetrado pela virtude do conceito que pelas palavras é, quiçá, eficazmente expresso; expresso pelas palavras visto que geralmente delas o extraem aqueles que as cantam. Conceito que se fosse bem compreendido, por si seria apto a comover e gerar afetos em outrem. (MEI, 1571- *apud* CHASIN, 2004, p.20, colchetes do autor).

Como vimos, Mei destaca a Galilei que das palavras provinha a fonte e alento expressivos da música. O mesmo fazia Giulio Caccini (1551-1618), também membro da Camerata Fiorentina. Esse compositor e professor de canto declara que:

[...] a música não é outra coisa senão a palavra, vindo primeiramente o ritmo e por último o som, e não o contrário, se desejamos que ela possa penetrar no espírito das pessoas, produzindo os admiráveis efeitos que apreciam estes escritores. [...] o espírito não pode ser tocado sem a inteligência das palavras. [...]. (CACCINI, 2013 *apud* SCARINCI, 2017 p.13).

Podemos notar que Caccini e Mei enfatizavam a necessidade de comover e gerar afetos no público por meio das formas mais simples de se utilizar a voz, porém, mais contundente, a partir da dramaticidade textual empregada. Quando se usa a palavra simples não se pretende denotar uma menor importância técnica ou capacidade inferior de manifestar a voz. Porém, como nos esclareceu Caccini no trecho destacado há pouco, “o espírito não pode ser tocado sem a inteligência das palavras” (CACCINI, 2013 *apud* SCARINCI, 2017, p.13), e as palavras não podem ser compreendidas se o uso da voz for exacerbado e a sonoridade ficar em primeiro plano.

Contudo, Monteverdi, cuja visão ia muito à frente de seu tempo, não somente se valeu dos preceitos da Camerata, como ainda os expandiu. Vale ressaltar que Monteverdi, baseou-se nas lições de contraponto advindas de Gioseffo Zarlino (1517-1590), sem limitar-se a esses ensinamentos, explorando além, bem como Galilei o fez em seu *Dialogo della Musica Antica et della Moderna*. A saber, Zarlino foi um dos mais famosos teóricos musicais, compositor e professor de música da renascença. É dele que a grande maioria desses compositores, da *prima* e *seconda pratica*, adquiriu saberes a respeito de composição. Talvez por isso, uma corrente de novos compositores, subsequentes em seu tempo, o criticaram e

desenvolveram teorias (e práticas) divergentes, expandindo ainda mais os preceitos de Zarlino.

A partir dessas novas ideias, Monteverdi desenvolveu um estilo próprio em seu modo de compor, com dissonâncias e mudanças tonais sem preparação que buscavam sempre inovar. Esse é um dos principais fatores que diferenciam sua escrita do modo antigo ensinado por Zarlino. Assim, fazendo na prática e não discorrendo em textos conforme prometera no prefácio de seu Quarto Livro de Madrigais, ganhou algumas inimizades, como se pode notar na famosa discussão com Giovanni Maria Artusi (1540-1613).

Ossi (2003) apresenta a famosa cizânia entre Artusi e Monteverdi, onde o primeiro acusa Monteverdi de transgressor do que viria a ser chamada de *prima pratica*, apontando o que considerou serem suas maiores falhas através da obra *Cruda Amarilli*, madrigal a cinco vozes com texto de Guarino Guarini (1624-1683).

Este madrigal, publicado em 1605, no *Quinto Libro di Madrigali a cinque voci*, é o alvo a ser utilizado como exemplo de transgressões às regras transmitidas por Zarlino, apresentando dissonâncias inapropriadas, tão criticadas por Artusi. De acordo com Ossi (2003), Monteverdi teria se apoiado na obra homônima (*Cruda Amarilli*) de Luca Marenzio (1553-1599) para sua composição, onde a comoção se dá por meio da ênfase textual, com altíssima carga de dramaticidade. É essa aproximação de Monteverdi e Marenzio que distancia esses compositores da *prima pratica*, trazendo à luz a *seconda pratica*. (OSSI, 2003).

Ainda no quinto livro de madrigais, Monteverdi traz uma breve resposta às acusações de Artusi e justifica que seu modo de compor pode causar estranhamento, justamente por extrapolar as práticas propostas de Zarlino:

Não vos admireis por eu dar à estampa estes madrigais sem antes responder às oposições que fez Artusi a algumas breves passagens deles, porque estando eu ao serviço de Sua Serena Alteza de Mântua, não sou senhor do tempo de que precisaria para tal. Porém, escrevi uma resposta, para que se saiba que não faço as coisas ao acaso, e, assim que estiver revista, virá a lume, trazendo no frontispício o título *Seconda Pratica overo Perfettione Della Musica Moderna*. Alguns acharão isto estranho, não acreditando que exista outra prática para além da ensinada por Zarlino. Mas a esses posso garantir, a respeito de consonâncias e dissonâncias, que há outra forma de as considerar diferente dessa já determinada, que defende a moderna maneira de compor com o assentimento da razão e dos sentidos. Quis dizer isto tanto para que outros se não apropriassem da minha expressão "*seconda pratica*" como para que os homens de inteligência pudessem considerar outras reflexões em torno da harmonia. E acreditei que o moderno compositor constrói sobre alicerces de verdade. Sede felizes. (MONTEVERDI, 1605, *apud* MENEZES, 2008).

Para entendermos melhor essa relação intrínseca entre texto e música, exploremos um pouco sobre o poeta Rinuccini e suas raízes.

### 3.1 RINUCCINI E O PETRARQUISMO

Ottavio Rinuccini (1562-1621), nascido e falecido em Florença, foi poeta, libretista de canções e óperas e um cortesão extremamente bem sucedido do período transicional do renascimento ao barroco. Sua primeira participação como libretista de ópera se deu na obra *Dafne*, de Jacopo Peri, em 1597 (com primeira apresentação em 1598). Teve seus textos utilizados por outros compositores, tal como Giulio Caccini (*Euridice* – 1602) e Fillippo Bonaffino (*Madrigali concertati a due, tre e quattro Voci per cantar, e sonar nel Clavecimbalo, Chitarrone, ò altro simile Instrumento* (1623).

A partir dos indícios históricos, é possível afirmar que Claudio Monteverdi e Ottavio Rinuccini realizaram uma parceria extremamente bem sucedida. Junto com Monteverdi, por exemplo, Rinuccini escreveu o libreto da ópera *L'Arianna* (1608) e de *Il Ballo delle Ingrate* (1608) e o poema do conhecido madrigal, objeto da nossa pesquisa, o *Lamento della Ninfa*, presente no oitavo livro de madrigais.

Profundo conhecedor e pesquisador dos estilos de composição textual de sua época, Rinuccini sabia bem as diferenças dos pesos e teores de cada palavra escolhida para suas poesias, deixando claro, por exemplo, que, para um nativo de língua italiana, a diferença entre *povera* e *misera* está no conteúdo dramático a ser expressado. Neste trecho de uma carta a Giambattista Marino (1569-1625), Rinuccini explica com precisão as motivações da utilização da palavra *povera* em um excerto cantado por Arianna em *L'Arianna*, após ter sido questionado pelo poeta:

Perdoe-me, Senhor Cavalier<sup>3</sup>. O senhor faz esta pergunta por ser estrangeiro. O senhor deve saber que para nós a palavra *povera* é muito mais afetuosa, cheia de páthos e apropriada do que *misera*; e que nesta passagem não significa destituído de riquezas, mas privado de toda a

---

<sup>3</sup> Na corte italiana do século XVII, o termo *cavalier* era utilizado para designar um homem da nobreza que possuía um comportamento cortês, refinado e elegante, e que se destacava por sua habilidade em atividades físicas e apreciação cultural. O termo pode ser associado com o conceito de "cavalheirismo", que valorizava a cortesia e a elegância no comportamento masculino. (HELLER, 2003).

felicidade. Usamo-la neste sentido mesmo no caso de um poderoso monarca, para descrever suas dores e não para chama-lo de mendigo.<sup>4</sup>

Ao passo que Rinuccini demonstra sua destreza na profundidade dos significados de cada palavra escolhida, sua escrita nos leva diretamente ao legado de Petrarca. Tomlinson (1990) aponta Rinuccini como um poeta alinhado à tradição petrarquista, bem como podemos ver na confecção do texto de *Zefiro torna e di soavi accenti*, uma espécie de releitura de Rinuccini do texto de Petrarca, e de *Zefiro torna e' l bel tempo rimena* – este último também musicado por Monteverdi no Quinto livro de madrigais.

Francesco Petrarca (1304-1374), florentino famoso por ser um relevante poeta e intelectual, foi um dos pioneiros do movimento humanista. A partir do século XVI, observa-se entre os compositores um amplo interesse em seus textos, tornando-se um dos autores preferidos dos compositores de madrigais de estilo tardio. Estes textos passaram a ser utilizados como referência para inúmeros poetas, entre eles Sannazaro e Tasso, tanto quanto para libretistas. Os textos de Petrarca foram utilizados por compositores renomados, mostrando-se presentes em composições de diversos estilos ao longo dos séculos.

Um dos aspectos mais conhecidos sobre Petrarca no campo da poesia se deve ao desenvolvimento da forma Soneto, cuja versificação é **ABBA ABBA CDC DCD**, sendo este modelo conhecido como “soneto petrarquiano”. Lima (1987) corrobora essa afirmação ao declarar que

Petrarca teria sido uma soma do "Dolce Stil Nuovo" e dos artifícios provençais. Os seus sonetos, depois de lograrem celebridade na Itália, começaram, a partir do século XVI, a exercer influência marcante nas outras literaturas europeias, palmilhando rumos os mais diversos. Todos os estilos, todos os movimentos literários, todas as Escolas, herdaram e aprenderam, sempre, alguma coisa do petrarquismo, que nasceu predestinado para servir de espelho às composições do gênero. O Soneto, na inspiração de Petrarca, representou tanto, ou mais que a Ode, na obra de Horácio. Ao dedicar todo o seu gênio ao soneto, o poeta italiano ombreou-se com Quintus Horatius Flaccus (Venosa, antiga Venusia, na Apulia, 65-8 a.C.). (LIMA, 1987, p. 87).

---

<sup>4</sup> Carlo Dati, ed. *Prose Fiorentine raccolte dallo Smarrito Accademico della Crusca*, 6 vols. (Venice, 1735-43), 1.i:17; *apud* TOMLINSON *Critical Inquiry*, Spring, 1982, Vol. 8, No. 3 (Spring, 1982), p. 565-589.

Podemos assumir que Petrarca não apenas criou um novo estilo, como também influenciou a forma de escrita de tantos outros poetas. Traz com seu soneto uma nova fórmula de escrita, que aparenta agradar não só aos leitores como também aos compositores que, assim como Monteverdi, adotam a tradução musical de seus textos.

Rinuccini também foi influenciado pelo petrarquismo e Tomlinson nos elucida a respeito disso.

Em seu cuidado de avaliar suas estruturas lingüísticas e retóricas de acordo com o peso de seu assunto, Rinuccini e Strozzi se situam diretamente em uma tradição poética que se estende muito além dos muros de sua cidade natal, ou seja, na tradição do renascimento petrarquista e emulação. (TOMLINSON, 1982, p.568).

Um indício da relevância do petrarquismo na obra de Rinuccini é a sua releitura do soneto *Zefiro Torna e' l bel tempo rimena*, também musicado por Monteverdi e presente no seu Sexto Livro de Madrigais (1614). Essa releitura de Rinuccini traz um conteúdo mais leve e sereno que o de Petrarca. Observemos no quadro abaixo os textos do soneto *Zefiro Torna e' l bel tempo rimena*, de Petrarca e do *Zefiro Torna e di Soave Accenti*, de Rinuccini.

QUADRO 1– COMPARAÇÃO ENTRE OS TEXTOS DOS MADRIGAIS ZEFIRO TORNA E' BEL TEMPO RIMENA DE PETRARCA E ZEFIRO TORNA E DI SOAVI ACCENTI DE RINUCCINI.

<b>ZEFIRO TORNA E' L BEL TEMPO RIMENA</b>	<b>ZEFIRO TORNA E DI SOAVI ACCENTI</b>
<i>Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena, e i fiori et l'erbe, sua dolce famiglia, et garrir Progne et pianger Philomena, et primavera candida et vermiglia.</i>	<i>Zefiro torna e di soavi odori<sup>5</sup> l'aer fa grato e' il pié discioglie a l'onde e, mormoranda tra le verdi fronde, fa danzar al bel suon su' l' prato i fiori.</i>
<i>Ridono i prati, e 'l ciel si rasserena; Giove s'allegra di mirar sua figlia; l'aria et l'acqua et la terra è d'amor piena; ogni animal d'amar si riconsiglia.</i>	<i>Inghirlandato il crin Fillide e Clori note temprando lor care e gioconde e da monti e da valli ime e profonde raddoppian l'armonia gli antri canori.</i>
<i>Ma per me, lasso, tornano i piú gravi sospiri, che del cor profondo tragge</i>	<i>Sorge piú vaga in ciel l'aurora, e' l sole, sparge piú luci d'or; piú puro argento</i>

<sup>5</sup> No texto original de Rinuccini, a primeira linha da primeira estrofe é *Zefiro torna e di soavi odori*, rimando com as seguintes *Fiori*, *Clori* e *canori*. Monteverdi, ao escrever o madrigal, julga mais pertinente o uso da palavra *accenti* no lugar de *odori*. (WISTREICH, 2011).

<i>quella ch'al ciel se ne portò le chiavi;</i>  <i>et cantar augelletti, et fiorir piagge,  e 'n belle donne honeste atti soavi  sono un deserto, et fere aspre et selvagge</i>	<i>fregia di Teti il bel ceruleo manto.</i>  <i>Sol io, per selve abbandonate e sole,  l'ardor di due belli occhi e'l mio tormento,  come vuol mia ventura, hor piango hor canto</i>
--	--

Os sonetos possuem estrutura similar de rima, divergindo apenas nas duas estrofes finais. Petrarca mantém a proporção ABAB ABAB CDC DCD enquanto Rinuccini adota ABBA ABBA CDD CDD. Ambos remetem a imagens da natureza e a figuras da mitologia greco-romana.

Ainda sobre as evidências de Petrarca na obra de Rinuccini, Délia Cambeiro (2004) faz uma reflexão durante a comemoração dos 700 anos de Petrarca, em seu artigo *Um Rito de Passagem – Uma rápida mirada poética em Petrarca*, onde podemos ler:

Foi Petrarca o criador de uma figura feminina diversa, perfeita, idealizada, sim, mas portadora de formas mais humanas. Sua glória não é só de lírico escultor, ela deve-se ao modo como expressou o sentimento que tal figura é capaz de provocar. Ele criou um tipo eterno de expressão do sentimento e um estilo poético personalíssimo, talvez o único de toda a literatura. (CAMBEIRO, 2004, s/p).

Levando em consideração a perspectiva petrarquiana, é possível inferirmos que Rinuccini se vale desse ponto de vista, como podemos vislumbrar em seu texto para o Lamento da ninfa: uma mulher ferida, que vaga sem destino, apenas chorando sua dor. Uma figura feminina, com suas dores humanas representadas na forma do lamento, que se expressa através do canto neste madrigal, tão bem traduzido musicalmente por Monteverdi, que buscaremos mostrar na análise adiante. Sobre esse aspecto, Marnoto (1991) nos diz que

[...] o que é mais surpreendente é a precisão com que descreve os mais íntimos movimentos da sua subjectividade [sic] e a lucidez com que analisa todos os meandros do seu eu. «Porque cantando a dor se desacerba», confessa Petrarca. O canto é, ao mesmo tempo, veículo de clarificação interior e desabafo amoroso, e é através dele que o homem se confronta não só com os obstáculos que se lhe colocam, entre religiosidade, fatalidade e racionalidade como também consigo próprio. É esta a medida da grandeza do homem moderno. (MARNOTO, 1991, p.108).

### 3.2 ANÁLISE DO MADRIGAL *LAMENTO DELLA NINFA*

O *Lamento della Ninfa* é um madrigal composto para um quarteto vocal: uma voz feminina (não definida como soprano ou mezzo), dois tenores e um baixo, além de um acompanhamento do baixo-contínuo em *ostinato*, realizando o tetracorde descendente menor. O poema é dividido em três partes: a primeira e a terceira partes são escritas em estrofes de quatro versos, chamadas de quartetos, com esquema de rimas ABAB; já a segunda parte é escrita em duas estrofes de seis versos, chamadas de sextetos, com esquema de rimas ABABCC.

A organização do texto em estrofes também é importante para a composição musical, pois permite que o compositor crie uma estrutura musical que corresponda à estrutura poética do texto. Na composição de Monteverdi, por exemplo, cada estrofe é musicada de forma distinta, criando uma variação musical que acompanha a variação poética do texto. Nesse sentido, a métrica segue o modelo da poesia lírica italiana do século XVII, que se caracterizava pelo uso de versos *decasillabi* e *endecasillabi*<sup>6</sup> e pela organização em estrofes com rimas regulares.

Stefano La Via (2006) apresenta uma transcrição analítica do texto, de acordo com a fonte literária florentina *Giuntina*<sup>7</sup> (1622):

QUADRO 2 - TRANSCRIÇÃO ANALÍTICA DE STEFANO LA VIA (2006).

1º e 3º versos da estrofe	2º e 4º versos da estrofe	<i>Ritornello final</i> de estrofe
I - <i>a-b</i> Non havea Febo ancora <i>a-b</i> ch'una Donzella fuora [d'=8º] [d'=8º]	recato al Mondo il dì, del próprio albergo usci.	<i>Miserella, ahi più, no, no, tanto giel soffrir non può.</i>
II – <i>c-d</i> Sul palidetto volto <i>c-d spesso gli veniva sciolto</i>	scorgeasi il suo dolor; un gran sospir dal cor.	<i>Miserella, etc.</i>
III – <i>e-f</i> Si calpestando Fiori <i>e-f</i> e suoi perduti amori	errava hor qua, hor là, così piangendo và.	<i>Miserella, etc.</i>

<sup>6</sup> Optamos por manter o termo em italiano. A tradução é decassílabos e hendecassílabos, versos de dez e onze sílabas.

<sup>7</sup> De acordo com o as informações disponíveis no site do *Instituto della Enciclopedia Italiana Giovanni Treccani*, este nome é usado para indicar uma coletânea de rimas diversas, publicado pela primeira vez pela tipografia italiana dos Giunti (de onde deriva o nome *Giuntina*) em 1527, tendo outras edições, como a utilizada por La Via para a transcrição analítica exposta.



IV – <i>g-d'</i> “Amor-diceva, e’l pie’ <i>g-d'</i> dove, dov’è la fe’	mirando il ciel fermò- che’l traditor giurò?	<i>Miserella, etc.</i>
V – <i>h-i</i> Fa che ritorni mio <i>h-i</i> o tu m’ancidi, ch’io	amor com’ei pur fu, non mi tormenti più.	<i>Miserella, etc.</i>
VI – <i>l-g</i> Non vo’ più ch’ei sospiri <i>l-g</i> no, no, ch’i suoi martiri	se non lontan da me, più non dirammi a fe’.	<i>Miserella, etc.</i>
VII – <i>m-f</i> Perché di lui mi struggo <i>m-f</i> che sì, che sì s’io’l fuggo	tutt’ orgoglioso sta ch’ancor mi pregherà?	<i>Miserella, etc.</i>
VIII – <i>n-g</i> Se ciglio ha più sereno <i>n-g</i> già non rinchiude in seno	colei, che’l mio non è, Amor, sì bella fe’.	<i>Miserella, etc.</i>
IX – <i>o-p</i> Né mai sí dolci baci <i>o-p</i> né più soave, ah, taci,	da quella bocca havra’ <sup>8</sup> , taci, che tropo il sa’.”	<i>Miserella, etc.</i>
X – <i>q-g'</i> Sì tra sdenosi pianti <i>q-g'</i> così ne’ cori amanti	spargea le voci al ciel; mesce Amor fiamme, e giel.	<i>Miserella, ahi più no, no, tanto giel soffrir non può.</i>

A seguir, La Via (2006) explana esta transcrição da seguinte forma:

Na transcrição analítica anterior optou-se por agrupar os setenários em casais, de forma a evidenciar o carácter "alexandrino" e "francês" das duas "duplas setenárias" sobre os quais cada estrofe é construída: o primeiro e o terceiro versos são unidos não apenas pela rima, mas também pela qualidade paroxítona, ou monótona, do final, feito exceto para o quarto verso; a segunda e quarta linhas, também remanescentes, ainda estão distinguidos (diferenciados?) mais sistematicamente pela terminação oxítona (desta vez sem exceções)<sup>9</sup>. (LA VIA, 2006, p.84, aspas do autor, tradução nossa).

<sup>8</sup> La Via coloca o texto como *havra'* e não *havrai*, como no fac-símile.

<sup>9</sup> *Nella precedente trascrizione analitica si è invece scelto di raggruppare i settenari in coppie, allo scopo di evidenziare il carattere "alessandrino" e "francese" dei due "doppi settenari" su cui è costruita ciascuna strofa: il primo e il terzo verso sono accomunati non solo dalla rima, ma anche dalla qualità parossitona, o piana, della terminazione, fatta eccezione per la quarta strofa; il secondo e il quarto verso, anch'essi rimanti, sono ancor più sistematicamente contraddistinti da terminazione ossitona (questa volta senza eccezioni). (LA VIA, 2006, p.84).*

A análise apresentada por La Via (2006) se baseia nas regras definidas pela fonte literária florentina Giuntina (1622), convenção da época para as divisões silábicas, estróficas e rítmicas de poesias italianas. Os esquemas de rima são apresentados por letras (abcd...). Quando indica a única seção em esquema octonário (oito sílabas), utiliza a representação numérica somada à indicação da letra referente ao esquema de rima (d'=8°). Além disso, La Via escolhe uma apresentação que nos pareceu um tanto quanto confusa, e que acreditamos assim ser devido às normas da Giuntina (1622).

Seguindo adiante, encontramos ainda reflexões pertinentes ao nosso trabalho em análises de outras obras de Monteverdi. Ainda que voltado à análise da obra operística *L'Orfeo* e não para o lamento da Ninfa em si, Tim Carter apresenta informações não apenas sobre a ária virtuosística de *Orfeo*, mas também acerca da persistência de Monteverdi no uso do poder da voz juntamente com a força das palavras no cantar. A respeito do *Lamento*, Carter declara que

Há alguns méritos na noção de que Monteverdi confere à ária tripartida atributos afetivos e estruturais anteriormente ligados ao contraponto imitativo na transformação dos ideais da *seconda prattica* que acompanharam sua busca incansável pelo 'caminho natural da imitação', um caminho que levou-o da fala pseudonatural do Lamento d'Arianna para um sentido muito mais profundo de como as emoções podem e devem ser "naturalmente" imitadas na e através do poder bruto da voz.<sup>10</sup> (CARTER, 1993, p. 522, tradução nossa, aspas do autor).

Em concordância com o nosso pensamento, Kubo (2013) salienta que a estrutura poética utilizada em forma de *canzonetta* é simples e não construída conjuntamente com o poeta. Em seu livro *Malinconia d'Amore*, a autora nos mostra que “a característica regular da poesia de Rinuccini permitiu que Monteverdi utilizasse um artifício que já podia ser encontrado em algumas monodias do século XVII: o baixo ostinato em tetracorde menor” (KUBO, 2013, p.94).

Sobre o acompanhamento, a utilização do baixo ostinato em tetracorde descendente menor se fará presente no decorrer da história da música. É uma forma

---

<sup>10</sup> *There are some merits in the notion that Monteverdi attributes to the triple-time aria affective and structural attributes formerly allocated to imitative counterpoint in the transformation of the seconda prattica ideals that accompanied his relentless search for 'the natural path to imitation', a path that took him away from the pseudo-natural speech of the Lamento d'Arianna to a much more profound sense of how emotions could and should be 'naturally' imitated in and through the raw power of the voice. (CARTER, 1993, p. 522).*

que passa a ser um padrão estrutural quando se trata de lamentos, posteriormente. A respeito desse padrão, Rosand (1979) afirma que

Explorando as possibilidades de oposição entre a voz e a linha do baixo, a configuração de Monteverdi do *Lamento della Ninfa* iluminou as implicações expressivas do padrão do tetracorde descendente e demonstrou sua aplicabilidade na associação deste com o lamento. (ROSAND, 1979, p.349 *apud* KUBO, 2013, p.95).

Observemos também uma orientação de Monteverdi acerca da interpretação do *Lamento della Ninfa*, em tradução de Ibaney Chasin (2009):

Modo de representar o presente canto: as três partes que cantam fora do pranto da ninfa foram dispostas separadamente, pois são cantadas ao tempo da mão [a um pulso mais regular]. As outras três partes [o trio] que comiseram a ninfa em voz débil aparecem na partitura [do *lamento*] a fim de que lhe possam acompanhar, e a ninfa deve cantar ao *tempo do afeto da alma*, não no tempo da mão. (MONTEVERDI, 1638 – trad. CHASIN, *apud* CHASIN, 2009 – p.325, colchetes do autor).

Dessa forma, Monteverdi, no prefácio do *Lamento della Ninfa*, nos deixa claro que o entendimento do texto é crucial para a execução do madrigal, já que a Ninfa canta sua parte no “tempo do afeto da alma e não da mão”, ou seja, ela canta de acordo com o sentimento e não estritamente no tempo estático do acompanhamento, com a expressividade necessária para que os afetos sejam transmitidos da forma mais clara possível, provendo suas entonações de evidente flexibilidade rítmica, e não apenas executando a melodia norteadas pelas durações rítmicas escritas.

Na seção que chamaremos de A, o trio masculino apresenta uma breve ambientação do tema central do madrigal. Eles cantam que, antes mesmo de o sol vir ao mundo, uma donzela saía de seu abrigo, pálida e errante, caminhando e chorando sua dor. Monteverdi coloca sobre as palavras-chave deste trecho suas conhecidas dissonâncias não preparadas, ou seja, intervalos melódicos que causam atritos entre acordes. Nas palavras *suo dolore* (sua dor), o compositor insere uma dissonância na linha dos tenores, colocando um sol suspenso contra um fá natural, para o baixo, que se resolve numa consonância no acorde de mi maior.

Não se trata somente do fá contra o sol suspenso, mas também do fá contra mi, quase em *cluster*, em nomenclatura moderna, causando um choque sem nenhuma explicação teórica possível, justificável somente pela expressividade do

texto. Aqui, Monteverdi cria dissonâncias sem precedentes, talvez vistas somente em madrigais de Gesualdo (1566-1613).

FIGURA 2 – DISSONÂNCIA ENTRE TENOR E BAIXO .

The image shows a musical score for four parts: Soprano, Tenor, Bass, and Bassoon. The lyrics are: "cì sul pal-li-det-to vol-to scorge-a-se il suo do-lor". A red box highlights a measure where the Tenor and Bass parts have a dissonant interval.

FONTE: Nicolas Sceaux, Sébastien Amadieu, PRÉCIPITATIONS, 2012.

No meio desta seção, Monteverdi se utiliza de uma breve para exprimir a sensação da palavra *gran*, já que essa figura rítmica possui duração alongada. Além disso, pausas são utilizadas para denotar a expressividade da respiração contida na intenção da palavra *sospir*. Dessa forma, Monteverdi insere uma pausa entre as palavras *gran* e *sospir*, e, mais uma, entre *sospir* e *dal cor*. Isso infere a sugestão de um suspiro, proposta, precisamente, na interrupção da frase ao meio.

FIGURA 3 - ALUSÃO AO SUSPIRO.

The image shows a musical score for four parts: Soprano, Tenor, Bass, and Bassoon. The lyrics are: "un gran sos-pir dal cor". The score shows a long note for "un gran" followed by a rest for "sos-pir" and a note for "dal cor". The bass part has two "x" marks under the notes for "dal cor".

FONTE: Nicolas Sceaux, Sébastien Amadieu, PRÉCIPITATIONS, 2012.

Ao final da seção A, podemos observar um movimento imitativo, onde a voz do baixo inicia, seguido do primeiro tenor e, logo depois, do segundo tenor. Esse movimento reflete, musicalmente, o trecho do texto *si calpestando fiori* (pisoteando flores), no qual a Ninfa caminha desnordeada, perdida. O encontro entre as vozes, em forma homofônica, acontece, então, na frase *cosi piangendo va* (e assim chorando vai), onde a Ninfa segue chorando seu amor perdido. Nota-se, aqui, uma dissonância entre o baixo (no si natural) e o primeiro tenor (no lá natural), que se resolve em uma consonância no intervalo de quinta justa (mi-lá).

FIGURA 4 – FUGA E O DESFECHO DA SEÇÃO A.

The musical score consists of two systems of staves. The first system (measures 17-21) shows the vocal entries and the beginning of the fugue. The second system (measures 22-26) shows the resolution of the fugue and the end of the section. The basso continuo line provides a steady accompaniment throughout.

FONTE: Nicolas Sceaux, Sébastien Amadieu, PRÉCIPITATIONS, 2012.

Dando início à seção B, a Ninfa começa seu canto sobre o tetracorde descendente (lá, sol, fa, mi), executado pelo baixo contínuo. Sobre este trecho, Scarinci (2006) nos diz que

[...] Monteverdi cria uma obra de dimensão surpreendentemente trágica. A organização formal e rígida do baixo repetido – são trinta e quatro repetições - é rompida pela melodia errática e sinuosa, pelas frases que se resolvem em pontos distintos da resolução do baixo, pelas dissonâncias que colidem com o baixo. (SCARINCI, 2006, p.26).

O acompanhamento segue uma linha firme e estável, em contraste com o canto da voz feminina, que se movimenta rítmica e textualmente, causando a sensação de deslocamento em relação à linha do baixo. Tal qual indica Monteverdi

em seu prefácio, esse deslocamento é pertinente à performance, e não aparece na composição em si. A indicação do prefácio aponta o conceito de *sprezzatura* proposto por Caccini, onde o canto não se encaixa exatamente no tempo escrito, mas no tempo da oração (KUBO, 2013). Nesta seção, o trio masculino aparece apenas em curtas inserções, lastimando a condição emocional da Ninfa chorosa, conforme pode ser observado na Figura 5.

FIGURA 5 – CANTO, BAIXO CONTÍNUO E TRIO MASCULINO.

The musical score for Figure 5 consists of five staves. The top staff is the vocal line in treble clef, with lyrics: "do - ve'e la fe ch'el tra - di - tor ch'el tra - di - tor giu - rò mi - se - rel - la". The second staff is an alto part in treble clef with lyrics: "mi - se - rel - la". The third staff is another alto part in treble clef with lyrics: "mi - se - rel - la". The fourth staff is a bass part in bass clef with lyrics: "mi - se - rel - la". The fifth staff is the basso continuo line in bass clef. The score is marked with a '9' at the beginning of the first staff.

FONTE: Nicolas Sceaux, Sébastien Amadieu, PRÉCIPITATIONS, 2012.

Na figura 6, podemos ver claramente como o compositor se utiliza da força expressiva das palavras para traduzir em sons a angústia da personagem feminina. Ela canta que se destrói por alguém que sente orgulho, alguém que não demonstra se importar com a sua dor. O canto se desloca em tempo acéfalo, deixando nítido, mais uma vez, que o canto não segue exatamente o tempo musical de modo rígido, com os comentários masculinos chegando, também, em camadas.

FIGURA 6 – DESLOCAMENTO RÍTMICO DO SOLO SOBRE O B.C.

The image shows a musical score for voice and basso continuo (B.C.). It is divided into two systems, starting at measures 33 and 37. The voice part is written on soprano and alto staves, and the B.C. part is written on tenor and bass staves. Red boxes highlight specific rhythmic displacements in the voice part, where notes are shifted relative to the B.C. accompaniment. The lyrics are: 'fe per - che - di lui mi - se - rell' ah - più nò nò mi - se - rell' ah - più nò nò mi - se - rel - la mi - se - rel - la mi - se - rell' ah - più nò'.

FONTE: Nicolas Sceaux, Sébastien Amadieu, PRÉCIPITATIONS, 2012.

Por outro lado, se Monteverdi chama atenção para isso nas suas instruções sobre a execução do lamento, e Caccini, da mesma forma, insiste na questão da *sprezzatura*, é porque, possivelmente, sua prática não era dominada em senso comum e, portanto, se fazia necessário instruir. Essa preocupação com a flexibilidade rítmica do canto pode ser observada além da época de Monteverdi, tanto que, no século XIX, essa prática passa a ser tratada por *rubato*<sup>11</sup>.

Na sequência, o compositor se vale de ciclos de três repetições de cada frase, que exprimem os três momentos-chave do texto. Isso se caracteriza em uma tentativa de destacar ao ouvinte que ali se encontram os ápices das emoções da Ninfa. No primeiro momento, Monteverdi usa intervalos descendentes a cada repetição nos trechos em que a ninfa canta *non mi tormenti più* (não me atormentes

<sup>11</sup> “Por tempo rubato entende-se o aumento momentâneo de valor em um ou vários sons, em detrimento dos outros, enquanto que a duração total do compasso permanece inalterada. Essa distribuição das notas em longas e curtas quebra a monotonia dos movimentos regulares e dá maior veemência às paixões ardentes. Para tornar perceptível o tempo rubato no canto, os acentos e o tempo do acompanhamento devem ser rigorosamente mantidos: nessas condições, todas as alterações introduzidas pelo cantor sobressairão em relevo e mudarão o caráter de certas frases.” (GARCIA, 1840, p. 389 – trad. A. Pacheco).

mais) para enfatizar tal destaque. Isso se difere dos dois momentos seguintes, pois, nos próximos, os movimentos são ascendentes. No segundo, a ninfa retoma a região de canto mais aguda, repetindo por três vezes a palavra *colei* (com ela), em intervalos ascendentes, para enfatizar sua crescente indignação causada pela à infidelidade. O mesmo acontece com a palavra *mai* (jamais), a cada repetição, um grau acima, no terceiro momento. Nesse processo, o contraponto vai se esvaziando enquanto o sentimento de resiliência se mostra no canto da palavra *taci* (cala-te). A Ninfa encerra seu canto, então, com a frase *taci che troppo'il sa'* (cala-te, que ele sabe demais).

A seção C, que conclui este lamento, é executada apenas pelas vozes masculinas. A respeito desse trecho, Susan McClary apresenta o seguinte texto:

O trio intrusivo de homens é estranho ao imediatismo dramático do lamento - aliás, funciona mesmo em detrimento deliberado da verossimilhança. No entanto, eles têm uma função vital: eles nos protegem e nos tranquilizam ao longo da simulação de insanidade em destaque. Pois a louca é um dos arquétipos mais aterrorizantes da cultura ocidental, e ela é fascinante precisamente porque ela é assustadora<sup>12</sup>. (McCLARY, 1991, p. 89, tradução nossa)<sup>13</sup>.

É importante ressaltar o uso de oxímoros – uma figura poética típica do petrarquismo, onde palavras ou conceitos de significados opostos são colocadas lado a lado, como no exemplo *fiamm'e gel* (fogo e gelo) – encerrando este madrigal, como podemos ver na figura a seguir.

---

<sup>12</sup> *The intrusive trio of men is extraneous to the dramatic immediacy of the lament—indeed, it even works to the deliberate detriment of verisimilitude. Yet they serve a vital function: they protect and reassure us throughout the featured simulation of insanity. For the madwoman is one of the most terrifying archetypes in Western culture, and she is fascinating precisely because she is terrifying.*

<sup>13</sup> Não pretendemos aprofundar as questões de gênero ao longo de nosso trabalho, mas é inevitável que, eventualmente, circundemos este tema. Especialmente neste madrigal, vemos a representação em música da loucura, da fragilidade e, por que não dizer, do sexismo incutido no julgamento masculino acerca das emoções da Ninfa.



FIGURA 7 – ANTAGONISMO TEXTUAL E MUSICAL.

The image shows a musical score for the phrase "fiam - - - m'e gel." written on four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The lyrics are "fiam - - - m'e gel." with hyphens indicating syllable placement. The musical notation includes notes, rests, and a final double bar line. The number '8' is written below the first two staves.

FONTE: Nicolas Sceaux, Sébastien Amadieu, PRÉCIPITATIONS, 2012.

Ainda sobre a utilização os oxímoros, Marnoto afirma que:

[...] o uso sistemático da antítese, do oxímoro, ou de outras figuras de contraposição, para exprimir os estados contraditórios e as incertezas experienciadas pelo enamorado: “Não encontro paz, nem estou em guerra e temo e espero; e ardo, e sou um gelo; / e vôo sobre o céu, e jazo em terra / e nada agarro, e todo o mundo abraço” (Versos certamente presentes na memória de Camões quando escreve: “Amor é um fogo que arde sem se ver / é ferida que dói e não se sente; / é um contentamento descontente”) (MARNOTO, 1991, p.108, aspas e parênteses da autora).

Tal figura de linguagem, que valoriza a contradição, ambiguidade e tensão emocional, é bastante recorrente na poesia barroca. Podemos inferir, portanto, que o uso dos oximoros traz uma tensão expressiva dos sentimentos da ninfa e adiciona um aspecto ainda mais dramático no madrigal. Trata-se de um exemplo relevante do estilo representativo, proposto por Monteverdi, e que fornece arcabouço para a compreensão geral da forma composicional e performática desse tipo de música. Além disso, o esmiuçar de suas formas nos fornece materiais valiosos para a composição das traduções sobre essa música, que serão apresentadas mais adiante e que caracterizam o produto final desta pesquisa.

### 3.3 ESCANSÃO

A escansão é a contagem das sílabas métricas de um verso. Mittman (2016) nos diz que “(...) escandir um verso significa dividi-lo em sílabas de

forma a destacar seu metro e seu ritmo; ao verbo *escandir* corresponde o substantivo *escansão*.” (MITTMAN, 2016, p.1).

Ainda acerca do esquema de divisão silábica baseada em métrica e rítmica, Nogueira (2017) aponta a seguinte explanação sobre os modos rítmicos:

Na Idade Média foram criados os “pés rítmicos” ou “modos rítmicos”, que são padrões de células rítmicas baseados na poesia clássica, na qual se representa o ritmo das palavras de um poema. Na música, isto é representado pela duração das sílabas (longas ou curtas) e suas combinações. Foi nos séculos XII e XIII na escola de Notre Dame que se desenvolveu esta notação musical, possibilitando assim um direcionamento rítmico mais claro, o que não era possível no cantochão do século anterior, no qual se realizava o ritmo de forma livre. (NOGUEIRA, 2017, p.28).

Os modos rítmicos são representados quantitativamente da seguinte forma: o sinal / - / indica a sílaba longa e o sinal / ∪ / indica a sílaba breve. Observemos abaixo o quadro com os principais modos rítmicos, de acordo com Goldstein (2006, p. 26).

QUADRO 3 - PRINCIPAIS “PÉS” OU “MODOS RÍTMICOS” SEGUNDO GOLDSTEIN (2006).

Uma breve e uma longa	/ ∪ - /	Pé jâmbico
Uma longa e uma breve	/ - ∪ /	Pé trocaico ou troqueu
Duas longas	/ - - /	Pé espondeu
Uma longa e duas breves	/ - ∪ ∪ /	Pé dáctilo
Duas breves e uma longa	/ ∪ ∪ - /	Pé anapesto ou anapéstico

A seguir, apresentamos o texto original em italiano com seu respectivo modo rítmico e esquema de rimas, por seções.

## SEÇÃO A

Non havea Febo ancora

∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪

recato al mondo il dì

∪ - ∪ ∪ - ∪ -

ch'una donzella fuora

- ∪ ∪ - ∪ - ∪

del proprio albergo uscì.

∪ - ∪ ∪ - ∪ -

Sul pallidetto volto

u u u - u - u

scorgease il suo dolor,

u - u u - u -

Sì calpestando fiori,

u u u - u - u

errava hor qua, hor là,

u - u u - u -

spesso gli venia sciolto

- u u u - - u

un gran sospir dal cor.

u - u - u -

i suoi perduti amori

u - u - u - u

così piangendo va:

u - u - u -

Nos primeiros três versos, o esquema de rimas que segue é ABAB, com silabação setenária e modo rítmico predominantemente pé anapéstico.

## SEÇÃO B

"Amor," dicea, il ciel

u - u - u u -

mirando il piè fermò

u - u u - u -

"dove, dov'è la fé

- u u - - u -

che 'l traditor giurò?

u u u u - u -

Fa che ritorni il mio

- u u - u u -

amor com'ei pur fu,

u - u - u -

o tu m'ancidi, ch'io

- - u - u - u

non mi tormenti più."

- u u - u -

Miserella, ah più no,

u u - u u - -

tanto gel soffrir non può.

u u - u - u -

"Non vo' più ch'ei sospiri

u u - u u - u

se non lontan da me,

u - u - u -

no, no, che i suoi martiri

u u u - u - u

più non dirammi, affé!

- - u - u u -

Perché di lui mi struggo

u - u - u - u

tutt'orgoglioso sta,

- u u - u -

che sì, che sì se 'l fuggo

◡ - ◡ - ◡ - ◡

ancor mi pregherà?

◡ - ◡ - ◡ -

Se ciglio ha più sereno

◡ - ◡ - ◡ - ◡

colei che 'l mio non è,

◡ - ◡ - ◡ -

già non rinchiude in seno

- ◡ ◡ - ◡ - ◡

Amor si bella fé.

◡ - ◡ - ◡ -

Né mai si dolci baci

◡ - ◡ - ◡ - ◡

da quella bocca havrai,

◡ - ◡ - ◡ -

né più soavi; ah, taci,

◡ - ◡ - ◡ - - ◡

taci, che troppo il sa."

- ◡ ◡ - ◡ -

No trecho central, o esquema de rimas se mantém como ABAB, com divisão silábica setenária – sendo octonária apenas em dois versos (*Miserella.. tanto gel...*), com modos rítmicos alternados entre pés jâmbicos, dáctilos e anapésticos.

## SEÇÃO C

Sì tra sdegnosi pianti

- ◡ ◡ - ◡ - ◡

spargea le voci al ciel;

◡ - ◡ - ◡ -

così ne' cori amanti

◡ - ◡ - ◡ - ◡

mesce Amor fiamma e gel.

- ◡ ◡ - - ◡ -

Por fim, as rimas seguem em esquema ABBA, o setenário entre as sílabas é mantido, sendo alternado apenas o modo rítmico, variando entre pés trocaico, jâmbico e dáctilo.

Ao longo do nosso processo de tradução, que será detalhado no próximo capítulo, tentamos nos ater aos esquemas de rima e modos rítmicos. Contudo, nem todas as regras puderam ser obedecidas, a fim de realizar a adaptação do texto traduzido para o canto de uma forma um tanto quanto mais fluída e orgânica.

Dando continuidade, segue abaixo a transcrição fonética do texto original em italiano realizada por nós.

Non a'vea 'fèbo an'kòra  
 re'ka:to al 'mondo il 'di:  
 kuna don'dzel:a 'fwɔ:ra  
 del 'prɔprjo al'bergo 'ustʃi.  
 Sul palli'detto 'vɔlto  
 skɔr'dʒeaze il 'su:ɔ do'lɔr,  
 'spɛsso ʎi 'vɛnia jo'lto  
 un gran 'sɔspir dal 'kɔr.

Si kalpestan'do 'fjɔri,  
 ɛr'rava or 'kwa, or 'la,  
 i 'suoi per'duti a'mɔri  
 ko'si pjan'dɛngo va:

"a'mɔr," di'tʃɛa, il 'tʃɛl  
 mi'rando il 'pi: fer'mo  
 'dɔve, 'dɔve è la 'fɛ  
 ke l tra'di:tor dʒu'rɔ?

Fa ke ri'tɔrni il 'mi:ɔ  
 a'mɔr ko:mei pur 'fu,  
 o tu 'mantʃidi, ki'o  
 non mi tɔr'menti 'pju."

Miserella, a: piu no,  
 'tanto dʒɛl 'sɔffrir non pɔ.

"non 'vɔ pju kei sɔs'piri  
 se non lon'tan da me,  
 nɔ, nɔ, ke i 'suoi mar'tiri  
 pju non di'rammi, af'fe!

Perke di lui mi 'struggo  
 tuttorgo'jɔzo sta,

ke si, ke si se l 'fuggo  
an'kør mi prege'ra?

Se 'tʃiʎo ha pju se'reno  
ko'lei ke il 'mi:o non ε,  
dʒa non rinkju'de in 'seno  
a'mør si 'bella 'fe.

Nε mai si 'dɔltʃi 'bati  
da 'kwella 'bøkka a'vrai,  
ne pju so'avi; a, 'ta:tʃi,  
'ta:tʃi, ke 'troppo il 'sa."

Após a escolha da obra, entender as ferramentas disponíveis para realizar uma tradução textual, seguida da adaptação à música, e tendo em mente todos os conceitos importantes apresentados até aqui, iniciamos nossa jornada de experimentações com o texto em português.

#### 4 ENSAIOS, ESCOLHAS E TRADUÇÕES

Para chegar até a tradução final em nosso percurso de pesquisa, precisamos passar por inúmeras tentativas, partindo desde a tradução livre e intuitiva, recorrendo às ferramentas como tradutores automáticos, dicionários, conversas com nativos italianos e falantes da língua, até podermos efetivamente recorrer aos teóricos referenciados no segundo capítulo desta dissertação. Bem como a música prática precisa de ensaios para que chegue ao resultado de um bom concerto, consideramos cada experimentação de tradução como um ensaio.

Como primeira tentativa, ou um primeiro ensaio, utilizamos a ferramenta de tradução automática disponível online. Contudo, a tradução automática de textos antigos deixa, muitas vezes, as ideias completamente desconexas, trazendo palavras equivocadas para o contexto ou até nos deixando sem a tradução propriamente dita de alguns trechos. Além disso, o italiano antigo é bastante limitador, visto que traz dificuldades até mesmo para os profissionais da área linguística, pelo seu distanciamento histórico com o italiano utilizado atualmente. A seguir, podemos conferir uma pequena demonstração de parte da tradução gerada automaticamente.

QUADRO 4 - COMPARAÇÃO DE TRECHO TRADUZIDO AUTOMATICAMENTE.

TEXTO ORIGINAL	TRADUÇÃO AUTOMÁTICA
Non havea Febo ancora recato al mondo il dì ch'una donzella fuora del proprio albergo uscì.	Ainda não tenho Phoebus trouxe ao mundo no dia que donzela fora de seu hotel ele saiu.
Sul pallidetto volto scorgease il suo dolor, spesso gli venia sciolto un gran sospir dal cor.	No rosto pálido abrandar sua dor, muitas vezes é dissolvido um grande suspiro do coração.
Si calpestando fiori, errava hor qua, hor là, i suoi perduti amori così piangendo va:	Sim pisando em flores, ele vagava ora aqui, ora ali, seus amores perdidos então chorando vai:

A partir daqui, ficou evidente essa ferramenta era inadequada e que não poderíamos usa-la como base para a tradução, exceto por algumas consultas esporádicas a uma palavra ou outra. Então recorreremos às traduções já existentes em inglês e em português.

Na internet, a página *Choral Public Domain Library* (CPDL – <http://cpdl.org>) disponibiliza gratuitamente algumas edições da partitura e de traduções deste madrigal, contendo o texto original em italiano, traduzido para inglês, tcheco e alemão. Também localizamos traduções livres em páginas de letras de música, blogs e revistas eletrônicas de música. Todavia, nenhuma pesquisa acadêmica voltada para a tradução deste madrigal, particularmente, foi encontrada. Além disso, todas as traduções encontradas não tinham o objetivo de serem aplicadas na prática musical, exceto a tradução de Ibaney Chasin, que será mostrada mais à frente.

Buscando por referências de traduções realizadas, encontramos diferentes possibilidades em inglês, como o exemplo a seguir. O texto da esquerda é do livro *Claudio Monteverdi: Songs & Madrigals in Parallel Translation*, de Denis Stevens (2000) e o texto da esquerda foi retirado da página CPDL.

QUADRO 5 - COMPARAÇÃO DAS TRADUÇÕES EM INGLÊS.

TRADUÇÃO DENIS STEVENS <sup>14</sup>	TRADUÇÃO CPDL <sup>15</sup>
<p><i>Not yet had the sun Brought daylight to the world, When a young girl came forth From her humble dwelling.</i></p> <p><i>By her pallor of her visage She betrayed her sorrow; Often a great sigh Surged from her heart.</i></p> <p><i>She wandered, crushing Flowers, Now here, now there, And so she goes weeping From her lost loves.</i></p> <p><i>'O Love (she said, pausing And gazing the heavens), Where, oh where is the oath The traitor swore? (sorrowful girl!)</i></p> <p><i>Make my loved one return Just as he was, Or kill me, so I Torment myself no more.</i></p> <p><i>(no more, ah sorrowful girl! You cannot bear such coldness).</i></p>	<p><i>The god Phoebus had still to light The great fires of the dawn When the nymph left her dwelling.</i></p> <p><i>Her face a pale temple in its ruins of grief; Her cries – a heart, rending.</i></p> <p><i>Hither and thither she went, Stumbling through flowers, Grieving the love she had lost:</i></p> <p><i>Hear me, O Love, she begged the heavens, – stock still now, rooted to the spot – What happened to that traitor's vow, 'Togetherness and trust?'</i></p> <p><i>I just want him back, But as he was before. If you cannot – then kill me; I cannot bear this agony.</i></p>

<sup>14</sup> (STEVENS, 2000, p. 127)

<sup>15</sup> (CPDL, disponível em [https://www.cpdl.org/wiki/index.php/Lamento\\_della\\_Ninfa\\_\(Claudio\\_Monteverdi\)](https://www.cpdl.org/wiki/index.php/Lamento_della_Ninfa_(Claudio_Monteverdi)))



<p><i>I no longer want him to sigh for me Unless he is far away, And no, no, truly He will not tell me his sufferings</i></p> <p><i>Because I am eaten up with him He is impossibly proud; Yes, but if I fly from him Still will he entreat me!</i></p> <p><i>If she has a brighter eye Than mine is, Surely she has not in her bosom, O Love, such a true faith?</i></p> <p><i>You will never have sweeter kisses From that mouth, Nor softer ones; ah, quiet, Quiet, for well you know it.'</i></p> <p><i>So amidst scornful complaints She cast her words heavenwards, And so in lovers' Hearts Love mingles flame and ice.</i></p>	<p><i>No more will I listen to his sighs, Unless we are separated by a thousand seas No! No longer will I martyr myself for this. I am destroying myself because of him, And the worse it is, the more gorged, The more satisfied he seems. If I were to flee from him, Perhaps then he might come begging?</i></p> <p><i>That woman's eyebrows May be arched more perfectly than mine, But sealed within my breast, O Love, Lives a faithfulness still fairer.</i></p> <p><i>And that woman's mouth will never open To give such kisses as I can give! (Hush! Say nothing – you know only too well!)</i></p> <p><i>With these cries she cast Her anguish to the heavens. And so it is that in the heart of every lover Burns, side-by-side, love's flame and ice.</i></p>
--	--

Ao compararmos as duas traduções para o inglês podemos notar muitas similaridades na utilização das mesmas palavras, mas com um teor poético que as diferencia. A tradução de Stevens se mantém mais atrelada à poesia do que a tradução disponibilizada pela CPDL. Nenhuma delas mantém exatamente o mesmo modelo de rimas e métrica do texto original em italiano, mas ambas respeitam o tema central da poesia, já que o objetivo aqui é transmitir o sentido e não manter a coerência estrutural poética conforme o original. Da mesma forma, percebemos a busca pela equivalência dos significados poéticos – em inglês – de maneiras diferentes: Stevens se mantém numa escrita mais próxima de um inglês de maior refinamento (remetendo, assim, a uma forma antiga de escrita), enquanto a tradução da CPDL traz uma roupagem mais moderna do inglês. De certo modo, a linguagem mais coloquial e, por consequência, mais acessível aos leigos que buscam pelo entendimento desse texto é um ponto alto em relação aos objetivos que almejamos com o resultado deste trabalho.

Ainda buscando por referências que nos trouxessem a uma possibilidade de tradução adaptada ao canto em português, encontramos uma gravação do concerto *Canções de Amor e Tormento* do grupo de música antiga *Camena* no YouTube, realizado em 2018. Neste programa, mesclam canções brasileiras e traduzidas do italiano, espanhol e inglês. Além de executar o Lamento em português, também se

valem de uma instrumentação totalmente incomum para esse madrigal: com guitarra barroca, cravo, acordeão, saxofone e percussão. Uma ideia de execução bastante distinta da nossa, que se propõe apenas a aplicar uma tradução cantável dentro da mesma estrutura proposta por Monteverdi em sua composição. A tradução, por Ibaney Chasin, traz semelhanças com algumas de nossas proposições. Contudo, o grupo Camena executa apenas a parte central do Lamento, sendo somente a parte da Ninfa cantada, com os instrumentos tocando toda a parte do trio masculino. Abaixo, o texto traduzido para português de Chasin.

*Amor, amor onde estava a fé  
Que o traidor jurou?  
faça tornar o meu amor  
como ele foi  
ou tu me mates  
e não me atormentes mais*

*não suspires, suspires  
se não distante,  
longe de mim  
não, não  
pois seus suspiros não mais me tomam  
Não me tomam, eu sei*

*Se por ele eu morro  
todo orgulhoso está  
mas se então eu fujo  
ah, ele vai suplicar?*

*seus olhos são mais serenos que os meus  
que os meus não são  
já não guarda mais o amor  
e a fé, a fé tão bela fé*

*não mais tão doces beijos, não  
daqueles lábios terás  
nem tão suaves, ah, cala-te!  
Cala-te! Que nada ele quer!<sup>16</sup>*

Podemos ver que a tradução de Chasin traz uma preocupação maior com a questão da métrica em relação ao original, não se atendo rigorosamente às rimas. Além disso, essa tradução traz consigo uma equivalência quase que literal do texto original, sem grandes modificações e mantendo palavras-chave e palavras similares, como *traditore*/traidor, *giurò*/jurou, *sospiri*/suspires, *bella*/bela e *fè*/fé.

---

<sup>16</sup> Texto transcrito do vídeo do concerto do grupo Camena, disponível em: <https://youtu.be/rBzsOTWHQXk> .

Ao iniciarmos o processo de tradução perceberemos dois caminhos paralelos e distintos: a tradução poética do texto e a adaptação para o canto em português. Uma vez que nossa proposta de tradução é apenas um material complementar no estudo e prática desse madrigal em português e não se propõe a modificar estruturalmente a composição de Monteverdi, passamos por algumas possibilidades de texto até chegarmos a nossa proposta final.

Nas primeiras traduções, percebemos que uma tradução sem a preocupação da equivalência de métrica e de rimas poderia ser rica mais eficaz no teor poético da obra. Porém, traduções desse modo foram localizadas e consultadas, a título de curiosidade e não nos pareciam ser úteis para nosso objetivo de cantar em português. Começamos a notar que, para que a tradução encaixasse com a música, talvez fosse necessário abrir mão de tamanha liberdade ao traduzir, pois na etapa de adaptação deixou a desejar. Modificar a rítmica para encaixar o texto se torna algo necessário, pois devemos respeitar a métrica poética acima de tudo. Segundo Vasconcelos (2013),

A métrica poética, assim como a musical, pode ser entendida como base de “compasso”, ou modos de organização dos impulsos sonoros (sílabas na poética) em padrões repetidos ou variados, para a composição de séries (versos) homogêneas ou heterogêneas, quantitativamente equilibradas (VASCONCELOS, 2013, p.16).

A métrica é parte estruturante, tanto da ênfase textual quanto musical. Vasconcelos (2013) também nos mostra que

Cerqueira (2006) defende que todo texto musical ou poético, junto com a tensão melódica, possui uma tensão métrica, um padrão de medida das pulsações e seus pontos de apoio, para a produção de um sentido rítmico (VASCONCELOS, 2013, p.16).

O texto que se adapta à música acaba por sofrer alterações em relação ao original, justificando-se pela peculiaridade referente a cada idioma. Vale ressaltar, que o compositor se vale da mesma rítmica empregada na fala em italiano, e não em português. Assim sendo, nos deparamos com a divergência quantitativa silábica entre algumas palavras: uma única sílaba em italiano com sua equivalente em português com duas ou mais sílabas, como *di/di-a*, *us-ci/sa-í-a*, *mai/nun-ca*, entre outras, o que justifica a utilização de algumas das subdivisões rítmicas adotadas na partitura.

A seguir, apresentamos no quadro comparativo três textos: o original em italiano, uma tradução nossa a partir de um meio termo entre a tradução automática e a consulta de dicionários e uma primeira adaptação à métrica musical, de acordo com a partitura original.

QUADRO 6 - PRIMEIRA TRADUÇÃO E PRIMEIRA ADAPTAÇÃO EM PORTUGUÊS.

TEXTO ORIGINAL	TRADUÇÃO 1	ADAPTAÇÃO 1
<p style="text-align: center;"><i>SEÇÃO A</i></p> <p>Non havea Febo ancora recato al mondo il dì ch'una donzella fuora del proprio albergo uscì.</p> <p>Sul pallidetto volto scorgease il suo dolor, spesso gli veniva sciolto un gran sospir dal cor.</p> <p>Sì calpestando fiori, errava hor qua, hor là, i suoi perduti amori così piangendo va:</p>	<p style="text-align: center;"><i>SEÇÃO A</i></p> <p>Não havia Febo ainda Trazido ao mundo o dia Quando uma donzela De seu abrigo saia</p> <p>No rostinho pálido Se vê a sua dor Muitas vezes escapa Um grande suspiro do coração.</p> <p><b>Se</b> anda sobre as flores Errava aqui e lá Seus perdidos amores Assim, chorando, vai:</p>	<p style="text-align: center;"><i>SEÇÃO A</i></p> <p>Não havia Febo ainda Trazido ao mundo o dia Quando uma donzela De seu abrigo saia</p> <p>No rosto pálido Se vê a sua dor <b>Frequentemente</b> escapa Um grande suspiro.</p> <p><b>Se</b> anda sobre as flores Errava aqui e lá Seus perdidos amores Assim, chorando, vai:</p>
<p style="text-align: center;"><i>SEÇÃO B</i></p> <p>"Amor," dicea, il ciel mirando il piè fermò "dove, dov'è la fé che 'l traditor giurò?</p> <p>Fa che ritorni il mio amor com'ei pur fu, o tu m'ancidi, ch'io non mi tormenti più."</p> <p>Miserella, ah più no, tanto gel soffrir non può.</p> <p>"Non vo' più ch'ei sospiri se non lontan da me, no, no, che i suoi martiri più non dirammi, affé!</p>	<p style="text-align: center;"><i>SEÇÃO B</i></p> <p>"Amor", dizia ao céu Olhando com pés fincados "Onde está a fidelidade Que o traidor jurou?</p> <p><b>Faça</b> que retorne o meu Amor como ele fora, Ou tu me matas, pois que Não me atormentes mais"</p> <p>Coitadinha, não... Não pode com tamanha frieza</p> <p>"Não quero mais que ele suspire A não ser longe de mim Não! Não, que seu martírio</p>	<p style="text-align: center;"><i>SEÇÃO B</i></p> <p>"Amor", dizia olhando aos céus com pés no chão "onde está a <b>paixão</b> Que o traidor jurou?</p> <p><b>Faça</b> que volte a mim Meu amor como antes fora Ou tu me matas, pois que Já não aguento mais"</p> <p>Coitadinha, não... Tal frieza a faz sofrer...</p> <p>"Não, não respire A não ser tão longe de mim Não! Não, que seu martírio Não seja o meu!</p>

<p>Perché di lui mi struggo tutt'orgoglioso sta, che sì, che sì se 'l fuggo ancor mi pregherà?</p> <p>Se ciglio ha più sereno colei che 'l mio non è, già non rinchiude in seno Amor si bella fé.</p> <p>Né mai si dolci baci da quella bocca havra, né più soavi; ah, taci, taci, che troppo il sa."</p> <p style="text-align: center;">SEÇÃO C</p> <p>Sì tra sdegnosi pianti spargea le voci al ciel; così ne' cori amanti mesce Amor fiamma e gel.</p>	<p>Não seja o meu, ah!</p> <p>Porque por ele me <b>aflijo</b> E ele sente orgulho Se sim, se eu, sim, fugir Será que por mim implorará?</p> <p>Se o olhar dela é mais sereno Do que o meu <b>Já não lhe cabe no peito</b> Amor... que bela fidelidade!</p> <p>Nem nunca beijos tão doces Daquela boca vais ter Nem mais suaves, ah <b>cala-te!</b> <b>Cala-te, que sabes demais!"</b></p> <p style="text-align: center;">SEÇÃO C</p> <p><b>Assim</b>, entre <b>desdenhosos</b> prantos Espalhava os <b>rumores</b> ao céu <b>Assim</b> nos corações amantes O amor mistura fogo e gelo.</p>	<p>Porque por ele <b>anseio</b> E ele orgulhoso está Se sim, se sim, se eu fujo Será que por mim implorará?</p> <p>Se o olhar dela é mais sereno Que o meu, mais do que o meu <b>Já não lhe cabe no peito</b> Amor... que belo amar!</p> <p>Nem nunca beijos tão doces Daquela boca vais ter Nem mais suaves, ah <b>cala!</b> <b>Cala, que sabes demais!"</b></p> <p style="text-align: center;">SEÇÃO C</p> <p>Entre <b>insolentes</b> prantos Espalhava a <b>voz</b> ao céu Nos corações amantes Une o amor fogo e gelo.</p>
---	---	--

Expostos os textos, podemos identificar uma série de equívocos e tentativas frustradas. Lidamos com interpretação errada de palavras, erros de conjugações verbais, sentido alterado e rima prejudicada, além de algumas desconexões em relação à métrica. As palavras em destaque vermelho foram as que apresentaram esses problemas: ora uma tradução incorreta, ora uma conjugação mal feita, ora um sentido não equivalente ao original, ora o desequilíbrio métrico. Por fim, compreendemos que a tradução literal ou recorrendo à utilização de palavras similares não seria possível como uma adaptação cantável. A partir disso é que tomamos um pouco mais de liberdade, a fim de traduzir o sentido e não palavra a palavra.

Quando o texto da primeira tradução foi colocado em prática, algumas estrofes se tornaram impossíveis de cantar sem que ficasse completamente deslocado e desencaixado, especialmente em relação à métrica musical.

Encontramos algumas divergências que, traduzem o teor do texto original para o português, mas alteram a estrutura métrica para que se ajustem. Isso ocorria quando nos limitamos a encaixar as palavras equivalentes no texto traduzido, como é o caso do quadro da primeira adaptação mostrada acima.

A partir daqui nos permitimos utilizar outras palavras, que não trazem exatamente o mesmo significado em italiano, mas que poeticamente poderiam trazer o mesmo sentido, acrescidos de uma métrica mais aproximada e uma rima condizente, encaixando de uma forma mais natural no canto também. A seguir, trazemos a tradução que mais sofreu alterações no sentido de não nos atermos às palavras cognatas ou diretamente relacionadas, já com as divisões de palavras pelas barras (/), divisões silábicas pelos pontos (.) e com as ênfases sublinhadas.

Febo / a.in.da / não / tj.nha  
 Tra / zi.do / ao / mun.do / o / dja  
 E / u.ma / mo.ci.nha  
 Do / seu / a.bri.go / sa.í.a  
 Seu / des.co.ra.do / ros.to  
 De.mon.stra / a / sua / dor  
 Exa.lan.do / des.gos.to  
 Sus.pi.ra.va / de / a.mor  
 Pi.so.te.an.do / flo.res  
 An.da.va / sem / pa.rar  
 Seus / i.nú.teis / a.mo.res  
 A.ssim, / se.gue / a / cho.rar

"A.mor"... / di.zi.a  
 Pre.sa / ao / chão, / o.lhan.do / ao / céu  
 "A.mor, / o / que / é / ser / fi.el?  
 Se / um / trai.dor / ju.rou / e / me / en.ga.nou?  
 "Faz / com / que / vol.te / o / meu  
 a.mor, / co.mo / e.le / foi!  
 Ou / po.des / me / ma.tar  
 Já / não / a.guen.to / mais!

(Po.bre.zi.nha...  
 Tan.ta / dor, / oh / quan.ta / dor)

Já / não / que.ro / sus.pi.ros  
 Se / não / es.ti.ver / lon.ge / de / mim, / não!  
 Que / seu / mar.tí.rio  
 Não / seja / o / meu  
 Por / que? / Por / que / me / des.truo?  
 To.do / or.gu.lho.so / es.tá!  
 Se / sim, / se / eu / fu.jo  
 Se.rá / que / por / mim / im.plo.ra.rá?  
 Se / é / e.la / a / do.na / do / o.lhar / mais / se.re.no  
 Mais / que / o / meu / ja.mais / se.rá  
 O / a.mor / vi.rou / ve.ne.no,  
 a.mor, / que / be.lo / a.mar!  
 Ja.mais / tão / do.ces / bei.jos, / ja.mais!  
 Da.que.la / bo.ca / te.rás!  
 Nem / mais / su.a.ves, / bas.ta!  
Bas.ta! / E.le / não / me / quer / mais!

Em / um / la.men.to / e.rran.te  
 Gri.ta.va / seu / a.pe.lo  
 Nos / co.ra.ções / a.man.tes  
 U.ne / o / a.mor / fo.go / e / ge.lo

A escansão apresentada possui, em sua maioria, versos decassílabos com predominância dos acentos na sexta e décima sílabas, com esquema de rimas irregular. Tentamos seguir exatamente o esquema de rimas conforme o original, porém optamos pela liberdade de não nos atermos a isso, permitindo que outras combinações de texto que fossem equivalentes em sentido pudessem ser alocadas, a fim de proporcionar uma maior fluidez no canto também.

Relativamente, a última versão de tradução possui muito mais características de uma tradução poética do que literal. Buscando manter a ética, o respeito ao sentido do original e permitindo a liberdade criativa a fim de aproximar o



texto antigo dos intérpretes contemporâneos, algumas das palavras-chave são mantidas, com suas proporcionais relações de equivalência, porém outras são utilizadas com o intuito de manter a dramaticidade sem deixar a rima e prosódia de lado. Um fato interessante de ser ressaltado é que, em alguns trechos, a leitura do texto poético nos leva a um tipo de rima e entonação diferentes do que acontece na música. Por exemplo o trecho *faz com que volte o meu / amor, como ele foi!*. No texto, a linha acaba em *meu* e não em

*amor*. Na música, a frase musical caminha para um encerramento em *amor*, desconsiderando que essa palavra não finaliza o primeiro verso da estrofe, mas inicia o próximo. Em poesia, este fenômeno é conhecido como cavalgamento, ou *enjambement*<sup>17</sup>.

FIGURA 8 - CAVALGAMENTO NA PARTITURA.

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is the vocal line, with lyrics written below it. The lyrics are: "fa che ri - tor - ni il mi - o' A - mor co - m'ei pur fu ò ò tu m'an -". The words "mi - o' A - mor" are underlined in red. Below the vocal line are four instrumental staves, likely for piano, violin, viola, and cello/double bass. The score is numbered 13 at the beginning.

FONTE: Nicolas Sceaux, Sébastien Amadieu, PRÉCIPITATIONS, 2012.

Algumas subdivisões rítmicas foram adotadas no intuito de ajustar as palavras equivalentes em português. Entendemos que nem sempre as palavras em italiano possuem a mesma quantidade de sílabas que em português, como é o caso de *dí* e *dia*, logo na primeira frase da primeira estrofe no primeiro sistema. Desse modo, aproveitamos para dividir a duração à metade, possibilitando, assim, o encaixe da tradução ao longo da nossa edição. A seguir demonstraremos com imagens as alterações de subdivisão rítmica colocada na adaptação para adequação do texto em português à música.

<sup>17</sup> *Enjambement* é definido como “O transbordamento sintático de um verso em outro: a pausa final do verso atenua-se, a voz sustem-se e a última palavra da linha conecta-se com a primeira da seguinte estabelecendo a ruptura da cadência determinada pela simetria dos segmentos ou gerando a mudança rítmica da estrofe. (MOISÉS, 2004, p.143 apud OLIVEIRA, 2014, p.3).

FIGURA 9 - EDIÇÃO DE MALIPIERO DE *UN GRAN SOSPIR DAL COR*.

12

- lor spesso gli venia sciolto un gran so - spir dal cor si calpe-  
 - lor spesso gli venia sciolto un gran so - spir dal cor si calpestando  
 - lor spesso gli venia sciolto un gran so - spir dal cor si calpestando fio-ri

*p* *mf* *p* *mf* *p* *mf*

G. F. Malipiero - *Tutte le Opere di Claudio Monteverdi*, Vo. VIII, Viena, 1929 – p.287.

FIGURA 10 - NOSSA EDIÇÃO DE SUSPIRAVA DE AMOR.

13

T. 8 E-xa-lan-do des-gos-to sus-pi-ra - va de a - mor!

T. 8 E-xa-lan-do des-gos-to sus-pi-ra - va de a - mor!

B. 13 E-xa-lan-do des-gos-to sus-pi-ra - va de a - mor!

B.C. 13

Neste trecho optamos por inserir a pausa antes de terminar a palavra *suspirava*, fazendo com que os cantores respirem no meio da palavra, como expressão em música do significado de suspiro. Este é um artifício bastante utilizado na música deste período.

FIGURA 11 - EDIÇÃO DE MALIPIERO DE SE NON LONTAN DA ME.

25 *f* *p*  
 più no non vo' più chei so-spi-ri se non lon-tan lon-tan da me

G. F. Malipiero - *Tutte le Opere di Claudio Monteverdi*, Vo. VIII, Viena, 1929 – p.290.

FIGURA 12 - NOSSA EDIÇÃO DE SE NÃO ESTIVER LONGE DE MIM.

52  
 C. mais! Não! Já não que-ro sus-pi-ros se não es-ti-ver lon-ge de mim

FIGURA 13 - EDIÇÃO DE MALIPIERO DE NON DIRAMMI AFFÈ.

29  
 no no che i mar-ti-ri più non di-rammi non di-ram-mi af-

G. F. Malipiero - *Tutte le Opere di Claudio Monteverdi*, Vo. VIII, Viena, 1929 – p.290.

FIGURA 14 - NOSSA EDIÇÃO DE NÃO SEJA O MEU.

56  
 C. Não, não! Que seu mar-ti-rio não se-ja o meu não, não se-ja o

Os dois trechos demonstrados acima exemplificam a subdivisão rítmica simples para o encaixe das sílabas, bem como as subdivisões adotadas ao longo da nossa edição. Essas subdivisões não alteram a composição original, pois não apresentam modificações de notas ou de estrutura contrapontística e são um recurso prático para a adaptação textual na música.

FIGURA 15 - EDIÇÃO DE MALIPIERO DE ANCOR MI PREGHERÀ.

41  
 che si che si se'l fug-go an-cor an-cor mi pre-ghe-

G. F. Malipiero - *Tutte le Opere di Claudio Monteverdi*, Vo. VIII, Viena, 1929 – p.291.

FIGURA 16 - NOSSA EDIÇÃO DE POR MIM IMPLORARÁ.

C. <sup>68</sup>  
Se sim, se sim, se eu fu-jo se-rá que por mim im-plo-ra-

Em um dos momentos de ensaios da tradução escrita e cantada, a palavra escolhida foi *suplicará* em vez de *implorará*. Entretanto, consideramos que, mesmo as duas palavras tendo a mesma divisão silábica, a segunda acaba por tornar mais expressivo o sentimento de angústia representado pela Ninfa. Mesmo tendo sido abandonada, ela ainda cogita uma possibilidade de que seu amado venha a sentir sua falta, tal qual ela sente a dele. A palavra *suplicará* também se encaixa de forma expressiva, podendo ser igualmente utilizada.

FIGURA 17 - EDIÇÃO DE MALIPIERO DE SE CIGLIO HÀ PIÙ SERENO COLEI.

<sup>45</sup>  
- rá Se ei-glio ha più se-re-no co-lei co-

G. F. Malipiero - *Tutte le Opere di Claudio Monteverdi*, Vo. VIII, Viena, 1929 – p.292.

FIGURA 18 - NOSSA EDIÇÃO DE SE É ELA A DONA DO OLHAR MAIS SERENO.

C. <sup>72</sup>  
rá? Se é e-la a do-na do o-  
C. <sup>75</sup>  
lhar mais se-re-no mais que o meu ja-mais se-rá o a-mor vi-rou ve-

Anteriormente, tentamos encaixar a seguinte frase neste trecho: *Se aquele olhar sereno é o dela, e o meu não é*. Porém, a prosódia do pronome *dela* não se encaixou de forma agradável no canto, soando *delá* ao invés de *dela*. Assim, modificamos a frase a fim de que o canto fluísse de acordo com a ênfase natural de cada palavra.

FIGURA 19 - EDIÇÃO DE MALIPIERO DE *DAQUELLA BOCCA HAVRAI*.

61 *p*  
da quel\_la boc\_ca havrai ne più so - a\_vi ah ta - ci

G. F. Malipiero - *Tutte le Opere di Claudio Monteverdi*, Vo. VIII, Viena, 1929 – p.293.

FIGURA 20 - NOSSA EDIÇÃO DE *DAQUELA BOCA TERÁS*.

89  
bo-ca te-rás! Nem mais su - a- ves... Bas - ta! Bas - ta! Bas -

Uma outra observação pertinente a este trecho é que optamos por excluir a expressão *ah* do texto original. Como as palavras foram mantidas semelhantes, por serem cognatas, há uma estranheza pelo fato de que a palavra em plural no português é acrescida da letra *s* ao final, ao contrário do italiano, onde o plural é identificado pelo final com a vogal *i*. Logo, como a consoante ao fim da palavra não somada à interjeição resultam em uma sonoridade de “suaveza” (swavez’a), por conta da elisão da consoante *S* com a vogal *A*, e *ah* é apenas uma interjeição, optamos por removê-la da frase. Com isso não afirmamos que a interjeição não possa ser cantada, ainda mais que toda a melodia entoada pela Ninfa não requer um tempo rigorosamente estreito, de acordo com o próprio compositor. Consideramos essa uma escolha pessoal, sem nenhuma conclusão condenatória.

FIGURA 21 - EDIÇÃO DE MALIPIERO DE *TACI CHE TROPPO IL SA*.

65  
ta - ci ta - - ci ta - - ci che trop\_po il sa.

G. F. Malipiero - *Tutte le Opere di Claudio Monteverdi*, Vo. VIII, Viena, 1929 – p.293.

FIGURA 22 - NOSSA EDIÇÃO DE *BASTA, ELE NÃO ME QUER MAIS*.

93  
ta... Bas - ta, e - le não me quer mais...

FIGURA 23 - EDIÇÃO DE MALIPIERO DE SPARGEA LE VOCI AL CIEL.

Si tra sde - gno - si pian - ti sparge - a le vo - - - ci al

Si tra sde - gno - si pian - ti sparge - a le vo - - - ci al

Si tra sde - gno - si pian - ti sparge - a le vo - - - ci al

G. F. Malipiero - *Tutte le Opere di Claudio Monteverdi*, Vo. VIII, Viena, 1929 – p.294.

FIGURA 24- NOSSA EDIÇÃO DE GRITAVA SEU APELO.

Em um la-men-to er-ran - te gri-ta-va seu a-pe - lo

Em um la-men-to er-ran - te gri-ta-va seu a - pe - lo

Em um la-men-to er-ran - te gri-ta-va seu a - pe - lo

Ao final desta seção, poderíamos ter deixado a palavra *céu*, como no original. Mas para que a proporção da rima fosse mantida, optamos por não inserir *céu* na finalização, para que *apelo* fechasse a rima com *gelo*.

Diante do exposto, ainda consideramos que existam muitas outras possibilidades de ajustes na tradução cantada. As escolhas das palavras acabam se dando de forma bastante individual, baseada, geralmente, no conhecimento do tradutor e no público que desejamos atingir. Não queremos que um texto natural de outro idioma continue incompreensível aos leigos que possam ouvir ou até mesmo executar. Nosso principal objetivo é fornecer aos cantores e aos ouvintes uma relação de maior proximidade com o teor afetivo presente no texto e expresso na música deste madrigal.

A maior parte das justificativas das nossas escolhas vem de como percebemos o texto, no ato de cantar, mais do que em sua leitura. Não temos a

pretensão de que esta seja uma tradução definitiva do madrigal de Rinuccini e Monteverdi, especialmente sabendo que a tradução é mutável, pois a língua é viva.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“O tradutor é um traidor”.

Esta é uma expressão bastante conhecida e que faz referência à ideia de que a tradução nunca será completamente fiel ao original, pois ambas as línguas possuem suas próprias particularidades e limitações. Isso significa que o tradutor precisa tomar algumas decisões em relação à escolha de palavras e expressões que possam representar – ou equivaler – os sentidos, e essas escolhas podem resultar em um certo distanciamento do original.

Entretanto, é importante ressaltar que tal expressão não deve ser compreendida literalmente, pois, nesse caso, ela pode transmitir a ideia de que, invariavelmente, o tradutor perverteria o sentido original do texto de forma intencional. É sabido, no entanto, que isto nem sempre é verdade. O tradutor tem por objetivo fazer com que o leitor, na língua traduzida, compreenda o sentido atribuído ao texto no idioma original, ainda que para isso sejam necessárias algumas adaptações, bem como propôs Jakobson.

O trabalho do tradutor, portanto, é um processo de escolhas que busca o equilíbrio entre uma possível fidelidade ao texto original e a sua compreensão na tradução. Sobre este aspecto, é importante lembrar que a tradução não é uma ciência exata, mas sim uma arte que envolve habilidades linguísticas tanto quanto criatividade.

Diante disso, uma vez que a tradução e versão ao português não trata de modernizar o passado, mas de trazer um assunto longínquo para a atualidade, é importante compreender que o ato de traduzir é agir, desempenhar no presente as potencialidades dessa poética que são, ao mesmo tempo, antigas e atuais. Contudo, sabemos que ao traduzir algo, transformamos uma obra em outra, a partir do resultado de um processo de imersão em teorias, experimentações e escritas.

O tradutor, então, sempre será um traidor do ponto de vista de outrem. Já a tradução, por ser viva e constantemente mutável, é passível de se adequar – ou não – ao contexto do leitor que a recebe. Em música, da mesma forma, pode-se observar uma corrente mais purista, especialmente no que se refere à performance historicamente informada, que sempre dará preferência ao original, inclusive buscando uma instrumentação mais próxima da utilizada na época da composição, além das técnicas para tocar, cantar e executar diferentes peças. Em outra vertente, pode-se identificar os mais liberais, que vão recorrer às mais recentes ferramentas e



instrumentações e às mais diversas possibilidades, fugindo, eventualmente, de modo irrestrito, da ideia de original de dada peça, mas buscando empreender inovação, sob o arcabouço da originalidade.

Em entrevista para a Revista Bula, Caetano Galindo (1973) diz que traduzir é, sim, trair:

Sobre a questão mais geral, eu sempre ilustro com interpretação musical. Porque as pessoas “acham” que querem transparência e “fidelidade” absoluta do tradutor (ainda que não saibam defini-la, quando confrontadas com exemplos complicados). Mas pra mim a questão é como a de uma peça de Bach lida pra você por um programa de computador (que vai executar a partitura milimetricamente, à perfeição), ou por um intérprete humano, pessoal, idiossincrático, que, curiosamente, vai trazer a peça à vida. Quem está “traindo” Bach? A tradução transparente é, acima de tudo, uma quimera, um estorvo. O tradutor precisa se responsabilizar pelo que faz, no sentido ético mais profundo, e não se faz isso se escondendo.<sup>18</sup> (SILVA, 2018, s.p).

Outro aspecto pertinente aos processos de tradução, assim como aprendemos com Berman, é entendermos que manter o teor central da obra escolhida a ser traduzida compõe o âmbito ético do trabalho. Nesse sentido, as palavras por vezes preferidas não são as mais rebuscadas, porém podem vir a ser as mais efetivas na comunicação direta.

Sobre os desafios de tradução que enfrentamos durante esta pesquisa, julgamos pertinente destacar que fazer uma tradução que se adeque ao canto, além da já árdua tarefa de nos atermos às equivalências entre as palavras, pode acarretar impasses: algumas frases que poeticamente se encaixavam perfeitamente, na execução do canto se perdiam, tanto na inteligibilidade vocal quanto no ajuste métrico da melodia; outras se adequavam perfeitamente na música, mas traziam um significado pouco enriquecedor à tradução. Escolhas precisaram ser feitas, e nem sempre foram de todo agradáveis; nos deparamos, ainda, com a eventualidade de frases muito distantes da compreensão do nosso público alvo, entre eles, os apreciadores leigos e não familiarizados com a música antiga e a poesia de tradição petrarquista. Em diversas situações, o nosso dilema girou em torno do seguinte questionamento: É possível afirmar que, neste processo de tradução, existe a solução “mais correto”? Ou mesmo a “tradução mais correta”?

Na busca por estratégias para nossos obstáculos na tradução proposta neste trabalho, observamos também a dificuldade de não termos encontrado

---

<sup>18</sup> Revista Bula digital <https://www.revistabula.com/16310-traduzir-e-trair-sim/>

nenhum trabalho similar nas plataformas acadêmicas nas quais pesquisamos. Nossa busca era por pesquisas onde a tradução de um texto tão antigo se preocupasse com a manutenção da prosódia, rimas e encaixe na música, tal qual visamos aqui. No entanto, percebemos em nossa pesquisa que existem trabalhos que se dedicam à tradução de peças, contudo, nenhum deles parece se preocupar com a adaptação ao canto em língua portuguesa, principalmente em se tratando especificamente de madrigais.

Desse modo, optamos por preservar ao máximo a estrutura musical proposta pelo compositor, apenas subdividindo algumas durações de tempo da melodia, a fim de encaixar uma tradução com prosódia minimamente aceitável e compreensível no português. Contudo, optamos por modificar a fórmula de compasso escrita para a parte central do Lamento. No original, Monteverdi escreve a fórmula de prolação imperfeita em três ( $\phi 3$ ), o que indica a pulsação próxima de um ternário lento, mas com seis semibreves por compasso. Trazida para nossa linguagem contemporânea, a correta formulação seria de 6/1, um tipo de escrita que já é distante daqueles que tem intimidade com a música antiga, sendo ainda mais para aqueles não estão habituados aos pormenores deste estilo. Assim sendo, optamos por deixar a fórmula de 3/2, a fim de facilitar a fluência de leitura e de compreensão de todos os que escolherem nossa versão para estudo e execução.

É notório que, por ser poesia, não se faz necessário que a ideia a ser traduzida seja apresentada de modo estritamente direto ou transparente. Nos valem, portanto, da máxima de Monteverdi, que ao final do prefácio do seu quinto livro de madrigais nos disse que “[...] o moderno compositor constrói sobre os fundamentos da verdade. [...]”<sup>19</sup> (MONTEVERDI, 1605, tradução nossa).

Se entendermos como verdade a transparência na tentativa de traduzir conforme o sentido original da obra de Rinuccini e Monteverdi, acreditamos que, então, conseguimos realizar uma tradução fundamentada na ética proposta por Berman, criativa, atualizada e com uma liberdade respeitosa. Logo, o madrigal, que está tão distante das nossas práticas cotidianas, torna-se palatável e descomplicado aos ouvidos leigos que o possam apreciar.

Diante de todos estes aspectos, fica nítido para nós que, a cada vez que revisitarmos esta proposta final de tradução, é bastante provável que ela sofrerá

---

<sup>19</sup> “[...] *credete che il moderno compositore fabbrica sopra li fundamenti della verità.* [...]”

novas alterações. Isso porque a língua é viva, bem como a música. Ambas experimentam metamorfoses, da mesma forma que o mundo em que vivemos hoje é completamente diferente do mundo em que habitaram todos os mestres citados nesta dissertação. Desse modo, sem nenhuma pretensão de definirmos padrões de tradução, podemos nos considerar bem sucedidas ao final deste árido percurso de tradução – ou traição? – do Lamento da Ninfa.

## REFERÊNCIAS

- ALCANTARA, Valquiria P. **Tradução e manipulação: reflexões sobre o ato tradutório**. Diálogo das Letras, Pau dos Ferros, v. 05, n. 02, p. 310-313, jul./dez. 2016.
- ARAÚJO, Lana B. A. F. de. **Os percalços da tradução literária: a busca pelo sentido através e além da palavra**. UERJ. Rio de Janeiro, 2014.
- ASLANOV, Cyril. **A tradução como manipulação**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra ou o Albergue do longínquo**. Tradução: Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Copiart, PGET/UFSC, Florianópolis, 2013
- BRITTO, Paulo H. **Tradução e Criação** in Cadernos de Tradução nºIV. Núcleo de Tradução – NUT – Universidade Federal de Santa Catarina, 1999. DOI: <https://doi.org/10.5007/%25x> Acesso em 29 de agosto de 2022.
- BURDET, Leticia P. PETERS, Ana P. **Camerata Fiorentina: a influência da Retórica Aristotélica no fazer musical tardo-renascentista e sua utilidade para o ensino de música na atualidade**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019.
- CAMBEIRO, Délia. **Um Rito de Passagem – Uma rápida mirada poética em Petrarca** in Cadernos do CNLF, Série VIII, no.02. Rio de Janeiro, 2004.
- CHANUT, M. E. P. **A noção de equivalência e a sua especificidade na tradução especializada**. In: TradTerm, São Paulo, v. 19, p. 43-70, novembro/2012.
- CHASIN, Ibaney. **O canto dos afetos: um dizer humanista**. São Paulo: Perspectiva, 2004 – Coleção Estudos.
- CHASIN, Ibaney. **Música Serva d'Alma: Claudio Monteverdi: ad voce umaníssima**. São Paulo: Perspectiva; João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2009.

ESQUEDA, M. D. (2018). **Ensino de Tradução: Culturas Pedagógicas**. Trabalhos em Linguística Aplicada, Campinas, SP, v. 57, n. 2, pp. 1244–1273. Retrieved from: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/article/view/8651880> Acesso em: 30 abril. 2023.

GOLDSTEIN, Norma S. **Versos, sons, ritmos**. 14 ed. São Paulo. Ática, 2006.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Cultrix. 1969.

KUBO, Viviane Alves. **Malinconia D'Amore: a melancolia e os lamentos femininos da ópera veneziana de meados do século XVII**. Appris, Curitiba, 2013.

KUHL, Paulo M. **Monteverdi e o Lamento Musical na primeira metade do século XVII**. UNICAMP, Campinas, 1992.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Trad. Claudia Matos Seligmann. Bauru: EDUSC, 2007.

LA VIA, Stefano. **Poesia per musica e musica per poesia**. Roma, Carocci, 2006.

LIMA, Vasco de Castro. **O Mundo Maravilhoso do Soneto**. Rio de Janeiro: Freitas Bastos.1987.

MALIPIERO, Gian Francesco. (Ed.). **Tutte le opere di Claudio Monteverdi Livro VIII**. Wien: Universal Edition, 1926-1942.

MCCLARY, Susan. **Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality**. University of Minesota Press, 1991.

MEDEIROS, Paulo Roberto. **O Moisés de Michelangelo de Freud**. Porto Alegre, 2003. Disponível em: <http://www.bsfreud.com/moises.html> Acesso em 02/01/2023.

MEIRA, Francisco J. M. **Ouvindo Bach Em Outras Línguas: Uma Análise Descritivo-Comparativa De Traduções Das Cantatas**. Salvador. Universidade Federal da Bahia. 2007.

MIANA, Luiza N. **A interpretação do Pianto della Madonna de Giovanni Felice Sances (1600 - 1679), conforme as características do lamento no século XVII**. UNICAMP, 2017.

MITTMAN, Adiel. **Escansão automática de versos em português**. UFSC, 2016.

NEPOMUCENO, Luis A. **A musa desnuda e o poeta tímido: o petrarquismo cortesão na Arcádia Brasileira**. UNICAMP, Campinas, 2000.

OLIVEIRA, Ellen dos S. **O Enjambement e algumas implicações**. São Cristóvão, 2014.

OSSI, Massimo. “**Monteverdi, Marenzio, and Battista Guarini’s ‘Cruda Amarilli.’**” *Music & Letters*, vol. 89, no. 3, 2008, pp. 311–36, <http://www.jstor.org/stable/30162995> Acesso em 10 de novembro de 2022.

PYM, Anthony. **Teorias contemporâneas da tradução. Uma abordagem pedagógica**. Tradução de Ana Maria Chaves, Eduarda Keating, Fernando Ferreira Alves. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013.

ROCHA, Abel L. B. Da. **Estudo da Dramaturgia Musical em L’Orfeo, de Claudio Monteverdi, realizado a partir da linguagem tonal do compositor: Uma proposta de orquestração moderna como recurso dramático**. Tese (Doutorado) – UNICAMP. 2008.

ROCHA, Abel L. B, GUIMARÃES, Luiz E. A. **Tradução da ópera Trouble in Tahiti de Leonard Bernstein como recurso didático interpretativo, criativo e de relacionamento com o público**. ABRAPEM-UFES-FAMES, Vitória, 2014.

ROSAND, Ellen. **The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament**. *The Musical Quarterly*, Volume LXV, Issue 3, July, 1979.

ROSAND, Ellen. **Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre**. Berkeley: University of California Press, 1990.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música**. Zahar. 1994.

SCARINCI, Silvana R. **Safo Novella : uma poetica do abandono nos lamentos de Barbara Strozzi (Veneza, 1619-1677)**. UNICAMP, 2006.

SCARINCI, Silvana R. **Metamorfoses, alegoria e mímeses em l’Orfeo de Claudio Monteverdi e Alessandro Striggio**. In: *Per Musi*. Belo Horizonte: UFMG, 2017.

Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/5221/3244>  
Acesso em 03 de janeiro de 2023.

SCARINCI, S. R.; RONÁI, L. **Em busca de significados perdidos: convenções da ópera veneziana do Seiscentos**. Música em Perspectiva, v. 4, p. 38-51, 2011.  
Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5380/mp.v4i1.26411> Acesso em 04 de janeiro de 2023.

SOUZA, J. P. de **TEORIAS DA TRADUÇÃO: UMA VISÃO INTEGRADA**. Revista de Letras, v. 1, n. 20, 11. UFCE, 1998.

STEVENS, Denis. **Claudio Monteverdi: Songs & Madrigals in Parallel Translation**. 2000.

TOMLINSON, Gary. **Music and the Claims of Text: Monteverdi, Rinuccini, and Marino**. Critical Inquiry, Spring, 1982, Vol. 8, No. 3 (Spring, 1982), pp. 565-589. The University of Chicago Press.

TOMLINSON, Gary. **Monteverdi and the end of the Renaissance**. University of California Press, 1990.

VASCONCELOS, Lúcia de Fátima Ramos. **Transcrição: o processo de tradução da obra Pierrot Lunaire de Arnold Schoenberg por Augusto de Campos - uma análise a partir da ótica melopoética**. 2013. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/324888> Acesso em 14 de dezembro de 2022.

WISTREICH, Richard. **Monteverdi - The Baroque Composers**. Routledge, 2011.

## APÊNDICE 1 – TRADUÇÃO E TRANSCRIÇÃO FONÉTICA EM PORTUGUÊS

### LAMENTO DA NINFA

QUADRO 7 - TRADUÇÃO E TRANSCRIÇÃO FONÉTICA EM PORTUGUÊS DO LAMENTO DA NINFA

TRADUÇÃO	TRANSCRIÇÃO FONÉTICA PT/BR
Febo ainda não tinha	'feβu aɪn'da nãw 'tɪnha
Trazido ao mundo o dia.	tra'zidʊ au 'mũdu o 'dɪa
E uma mocinha	i 'ũmɐ mo'ʃɪŋa
Do seu abrigo saía.	du 'sew a'brɪgu sa'ia
Seu descorado rosto	sew deskora'dʊ 'βɔstu
Demonstra a sua dor	dɛmus'tra a 'sua 'dor
Exalando desgosto	eʃa'landʊ dɛz'gɔstu
Suspirava de amor	suspi'rava dɪ a'mɔr
Pisoteando flores	pizʊtʃi'jãwdu 'floris
Andava sem parar	ãn'davə sɛ pa'rar
Seus inúteis amores	sews i'nutejs a'mɔris
Assim, segue a chorar	a'sɪ, 'segi a ʃo'rar
“Amor”... dizia,	/ɐ'mɔr/... dizia,
Preso ao chão, olhando ao céu	'prezɐ aw'ʃɛw, olhɛdu aw 'sɛw
“Amor, o que é ser fiel?”	/ɐ'mɔr/, u kɛ i sɛr fi'ɛw?
Se um traidor jurou e me enganou?”	siw traj'dɔr ʒu'rɔw i mɛ ɛga'naw?
“Faz com que volte o meu amor, como ele foi!	'fas kɔ kɛ 'vɔltʃi o mew ɐ'mɔr, 'kɔmu 'ɛli fu
Ou podes me matar	u 'pɔdʒis mɛ ma'tar
Já não aguento mais!	ʒãw agɛ̃tu 'majj!
(Pobrezinha...	(pɔ'brɛ'zinjɐ...
Tanta dor, oh quanta dor)	'tɛtɛ dɔɤ, ɔ 'kwɛtɛ dɔɤ)
Já não quero suspiros	ʒãw 'nɛw kɛru sus'pirus
Se não estiver longe de mim, não!	si nãw ɛfti'vew 'lɔʒi dʒi mɪ, nɛw!
Que seu martírio	kɛ sɛw maɤ'tirju



Não seja o meu	něw 'sɛʒɐ o mew
Por que? Por que me destruo?	'pɔʁ kɛ? 'pɔʁ kɛ mɛ dɛ'stru.u?
Todo orgulhoso está!	'todu orgulu'zɔ 'ɛsta!
Se sim, se eu fujo	si sĩ, si ew 'fuʒu
Será que por mim implorará?	'sera kɛ pɔʁ mim ĩ'plɔrara?
Se é ela a dona do olhar mais sereno	siw ɛla a 'dõnɛ du o'lhar maj 'serenu
Mais que o meu (jamais) será	majf kɛ u mew (ʒa'majf) se'ra
O amor virou veneno,	o a'mɔʁ vi'raw ve'nenw,
Amor, que belo amar!	ɐ'mɔʁ, kɛ 'bɛlw a'mar!
Jamais tão doces beijos, jamais!	ʒa'majf tẽw 'dɔsiʒ 'bejʒɔs, ʒa'majf!
Daquela boca terás!	daw'kɛla 'bɔka te'ras!
Nem mais suaves, basta!	něw majf swa'vis, 'bastɐ!
Basta! Ele não me quer mais!	'bastɐ! 'eli 'něw mi ker majf!
Em um lamento errante	ɛm ũ lɛmɛtu ɛʁɛ̃tʃi
Gritava seu apelo	gri'tavɛ seu a'pɛlu
Nos corações amantes	nus kora'sõjʃ amɛ̃tis
Une o amor fogo e gelo.	'unɛ o a'mɔʁ fogu i 'ʒɛlu.

**ANEXO 1 – PARTITURA**

Anexar PDF (15 páginas).

Claudio Monteverdi (1567-1643)

Lamento da Ninfa

# Lamento da Ninfa

Claudio Monteverdi (1567-1643)

Ottavio Rinuccini (1562-1621)

Tradução e adaptação: Daniele Oliveira, Silvana Scarinci e Viviane Kubo

Musical score for the first system of "Lamento da Ninfa". It features four staves: Tenor I, Tenor II, Baixo, and Baixo Contínuo. The music is in 4/4 time and G major. The lyrics are: "Fe-bo a in - da não ti - nha tra - zi - do ao mun - do o".

Tenor I  
8  
Fe-bo a in - da não ti - nha tra - zi - do ao mun - do o

Tenor II  
8  
Fe-bo a in - da não ti - nha tra - zi - do ao mun - do o

Baixo  
8  
Fe-bo a in - da não ti - nha tra - zi - do ao mun - do o

Baixo Contínuo

Musical score for the second system of "Lamento da Ninfa". It features four staves: Tenor I (T.), Tenor II (T.), Baixo (B.), and Baixo Contínuo (B.C.). The music is in 4/4 time and G major. The lyrics are: "di - a e u - ma mo-ci-nha de seu\_ a - bri - go sa - í - a".

T.  
8  
di - a e u - ma mo-ci-nha de seu\_ a - bri - go sa - í - a

T.  
8  
di - a e u - ma mo-ci-nha de seu\_ a - bri - go sa - í - a

B.  
8  
di - a e u - ma mo-ci-nha de seu\_ a - bri - go sa - í - a

B.C.

9

T. 8  
Seu des-co - ra - do ros - to de-mons-tra a su - a dor

T. 9  
Seu des-co - ra - do ros - to de-mons-tra a su - a dor

B. 9  
Seu des-co - ra - do ros - to de-mons-tra a su - a dor

B.C. 9

13

T. 8  
E-xa-lan-do des-gos-to sus-pi-ra - va de a - mor!

T. 13  
E-xa-lan-do des-gos-to sus-pi-ra - va de a - mor!

B. 13  
E-xa-lan-do des-gos-to sus-pi-ra - va de a - mor!

B.C. 13

18

T.  Pi-so - te an-do flo-res, pi - so - te an-do, pi-so - te-an-do

T.  Pi-so-te-an-do flo-res an-da - va sem pa - rar, pi-so-te-an-do, pi-

B.  Pi-so-te-an-do flo-res an-da - va sem pa-rar, pi - so - te-an-do pi-so-te-

B.C. 

21

T.  flo res an-da-va sem pa - rar, seus i - nú-teis a - mo-res seus i - nú-teis a -

T.  so-te-an-do flo res an da - va sem pa - rar, seus i - nú-teis a - mo-res seus

B.  an-do flo res an-da - va sem pa- rar, \_\_\_\_\_ seus i - nú - teis a - mo-res seus i - nú-

B.C. 

24

T. 8 mo-res e as - sim se - gue a cho - rar...

24

T. 8 i - nú-teis a - mo-res e as - sim se - gue a cho - rar...

24

B. 8 teis a - mo-res e as - sim se - gue a cho - rar...

24

B.C.

28

C.   
A- mor... A -

T.   
Di - zi - a

T.   
Di - zi - a

B.   
Di - zi - a

B.C. 

32

C.   
mor... A- mor... A-mor, o que

T.   
pre-sa ao chão, o-lhan-do ao ceu

T.   
pre-sa ao chão, o-lhan -do ao céu

B.   
pre-sa ao chão, o-lhan - do ao céu

B.C. 



36

C. e ser fi - el? se um tra - i - dor, ju - rou e me en - ga - nou?

36

T. Po-bre - zi - nha!

36

T. Po-bre - zi - nha!

36

B. Po-bre - zi - nha!

36

B.C.

40

C. Faz com que vol - te o meu a - mor co - mo e - le foi! Ou po - des

40

B.C.

44

C. me ma - tar, já não a - guen - to mais! Já não a - guen -

44

T. Po-bre -

44

B. Po-bre - zi - nha!

44

B.C.

48

C. to... Já não a - guen - to! Já não a - guen - to

T. Po-bre zi-nha! Não, não não! Tan-ta dor, oh quan - ta

T. zi - nha!

B.C.

52

C. mais! Não! Já não que-ro sus-pi-ros se não\_es - ti-ver lon - ge de mim

T. dor!

B. Ah! Po-bre - zi - nha!

B.C.

56

C. Não, não! Que seu mar-ti-rio não se - ja o meu não, não se - ja o

56

T. Ah! Po - bre - zi - nha!

56

T. Ah! Po - bre - zi - nha!

56

B.C.

60

C. meu! Por - que por que

60

T. Po-bre-zi- nha! Não, não, não!

60

T. Po-bre-zi- nha! Não, não, não!

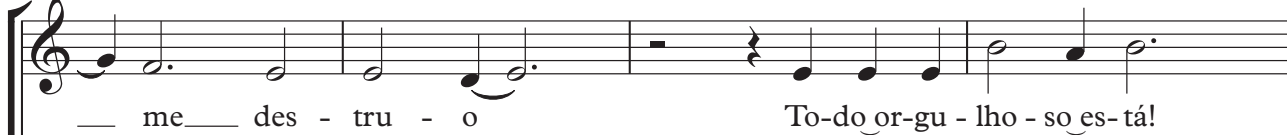
60

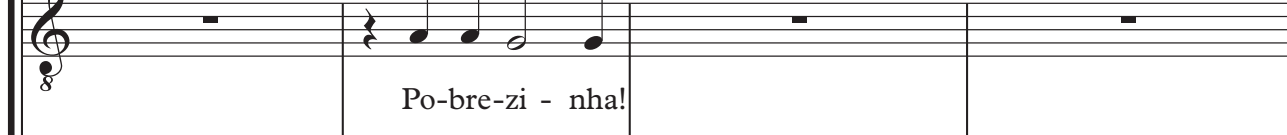
B. Po-bre-zi- nha! Não, não, não!


60


B.C.

64

C.  me des - tru - o To-do or-gu - lho - so es-tá!

T.  Po-bre-zi - nha!

B.  Po-bre-zi - nha! Ah! Não, não,

B.C. 

68

C.  Se sim, se sim, se eu fu-jo se-rá que por mim im-plo-ra-

T.  Ah! Ah! Ah! Po-bre-zi - nha!

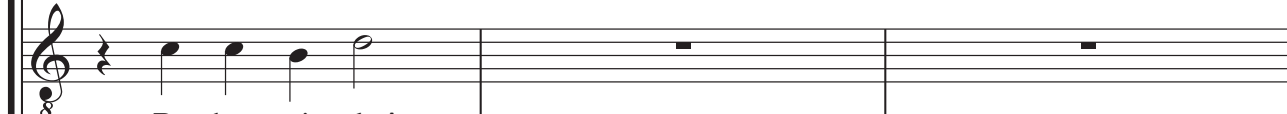
B.  não! Tan-ta dor, oh quan - ta dor!

B.C. 

72

C.   
rá? Se é e - la a do - na do o -

72

T.   
Po - bre - zi - nha!

72

T.   
Po - bre - zi - nha!

72

B.   
Po - bre - zi - nha!

72

B.C. 

75

C.   
lhar mais se - re - no mais que o meu ja - mais se - rá o a - mor vi - rou ve -

75

B.C. 

79

C.

ne - no, A - mor que be - lo a - mar! Que be - lo, que be - lo a -

T.

Po - bre - zi - nha!\_\_\_\_\_

T.

Po - bre - zi - nha!\_\_\_\_\_ Não, não, não

B.

Po - bre - zi - nha!\_\_\_\_\_ Não, não,

B.C.

82

C.

mar! Ja - mais tão

T.

— Não, não, não Tan - ta dor oh quan - ta dor!

T.

Tan - ta dor, oh quan - ta dor!

B.

não Tan - ta dor, oh quan - ta dor!

B.C.

85

C. do - ces bei - jos, ja - mais, ja - mais! Da-que - la

T. Po-bre - zi - nha!

B.C.

89

C. bo-ca te-rás! Nem mais su - a - ves... Bas - ta! Bas - ta! Bas -

T. Po-bre - zi - nha!

B. Po-bre - zi - nha!

B.C.

93

C. ta... Bas - ta, e - le não me quer mais...

93

T. Po - bre - zi - nha!

93

T. Po - bre - zi - nha!

93

B. Po - bre - zi - nha!

93

B.C.



97

T. 8 Em um la-men-to er-ran - te gri-ta - va seu a - pe - lo

T. 97 Em um la-men-to er-ran - te gri-ta - va seu a - pe - lo

B. 97 Em um la-men-to er-ran - te gri-ta - va seu a - pe - lo

B.C. 97

103

T. 8 Nos co - ra-ções a-man-tes u - ne a-mor fo - go e ge - lo.

T. 103 Nos co - ra-ções a-man-tes u - ne a-mor fo-go e ge - - lo.

B. 103 Nos co - ra-ções a-man-tes u - ne a-mor fo - go e ge - lo.

B.C. 103