



LÚCIA DE FÁTIMA RAMOS VASCONCELOS

“TRANSCRIÇÃO”:

**O PROCESSO DE TRADUÇÃO DA OBRA
PIERROT LUNAIRE DE ARNOLD SCHOENBERG
POR AUGUSTO DE CAMPOS – UMA ANÁLISE
A PARTIR DA ÓTICA MELOPOÉTICA.**

**CAMPINAS
2013**



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

LÚCIA DE FÁTIMA RAMOS VASCONCELOS

**“TRANSCRIÇÃO”:
O PROCESSO DE TRADUÇÃO DA OBRA
PIERROT LUNAIRE DE ARNOLD SCHOENBERG
POR AUGUSTO DE CAMPOS – UMA ANÁLISE
A PARTIR DA ÓTICA MELOPOÉTICA.**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Doutora em Música, na área de concentração: práticas interpretativas.

Orientadora: Profa. Dra. Adriana Giarola Kayama

Esse exemplar corresponde à versão final da Tese, defendida pela aluna Lúcia de Fátima Ramos Vasconcelos, e orientada pela Profa. Dra. Adriana Giarola Kayama.

**CAMPINAS
2013**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

V441t Vasconcelos, Lúcia de Fátima Ramos, 1980-
Transcrição : o processo de tradução da obra Pierrot Lunaire de Arnold
Schoenberg por Augusto de Campos - uma análise a partir da ótica melopoética. /
Lúcia de Fátima Ramos Vasconcelos. – Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador: Adriana Giarola Kayama.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Campos, Augusto de, 1931-. 2. Pierrot Lunaire (Obras poeticas). 3.
Tradução e interpretação. I. Kayama, Adriana Giarola, 1958-. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: "Transcreation" : the translating process of Arnold Schoenberg's
Pierrot Lunaire by Augusto de Campos - an analysis based on melopoetics.

Palavras-chave em inglês:

Campos, Augusto de, 1931-
Translating and interpreting
Pierrot Lunaire (Poetic works)

Área de concentração: Práticas Interpretativas

Titulação: Doutora em Música

Banca examinadora:

Adriana Giarola Kayama [Orientador]
Angelo José Fernandes
Maria José Dias Carrasqueira de Moraes
Maria Nazaré Rocha Almeida
Valéria Lüders

Data de defesa: 11-11-2013

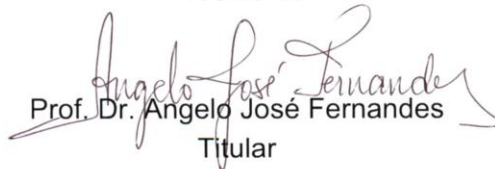
Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

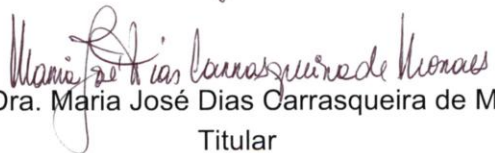
Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pela Doutoranda
Lúcia de Fátima Ramos Vasconcelos - RA 99762 como parte dos requisitos
para a obtenção do título de Doutora, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dra. Adriana Giarola Kayama
Presidente



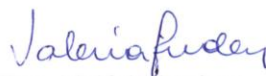
Prof. Dr. Angelo José Fernandes
Titular



Prof. Dra. Maria José Dias Carrasqueira de Moraes
Titular



Prof. Dra. Maria Nazaré Rocha Almeida
Titular



Prof. Dra. Valéria Lüders
Titular

ABSTRACT

With the aim of providing research material able to help future translators of vocal works, this paper is an interdisciplinary study that brings together theoretical linguistics and music, in order to define and develop, through a case analysis, tools to assist the translation process of vocal works. Starting from principle that text and music are inseparable sound phenomena, in this work we resort to the theory of melopoetics as the connecting line for this creative process. With this line of work that deals specifically with the issues that permeates music and text the tools we have chosen have close relation with these aspects. Metric, rhythmic accentuation, prosody, internal and external rhymes, and processes of union and separation of words in music, are the elements that have been discussed here, in a research that, in its core, promotes the intercommunication between music and language. The thesis has an introductory chapter, with a discussion of bibliography of current and classic authors in the area of translation, specifically poetic translation. Also included in the introduction is the line of thought in which we will develop our analysis: *melopoetics*. The tools that will be defended and used as a parameters in the analysis of the case study are stated in the first chapter, while the second chapter analyses Arnold Schoenberg's work *Pierrot Lunaire*, translated by Brazilian author Augusto de Campos, with the participation of the conductor and singer Edmar Ferreti, key figure in this translation process.

Keywords: translation, translation of vocal work, *melopoetics*, *Pierrot Lunaire*, Augusto de Campos, Arnold Schoenberg.

RESUMO

Com o objetivo de prover material de pesquisa capaz de auxiliar futuros tradutores de obras vocais, o presente trabalho é um estudo interdisciplinar que reúne teóricos da linguística e da música, com o fim de delimitar e aprofundar, por meio de uma análise de caso, ferramentas que auxiliem o processo de tradução de obras vocais. Partindo do princípio que texto e a música são fenômenos sonoros indissociáveis, neste trabalho, recorreremos à melopoética como fio condutor desse processo criativo. Diante de tal corrente de estudo que trabalha especificamente com as questões sonoras que permeiam letra e música, as ferramentas de trabalho que desenvolvemos possuem íntima relação com esses fenômenos. Métrica, acentuação rítmica, prosódia, rimas internas e externas e os processos de união e separação de palavras em música são os elementos que foram aqui aprofundados, em uma pesquisa quem sua essência, promove a intercomunicação entre a música e a linguística. A tese tem um capítulo introdutório, com um levantamento bibliográfico de autores clássicos e atuais da área de tradução, especificamente de tradução poética. Na introdução também é apresentada a linha de pensamento na qual iremos desenvolver nossa análise: a *melopoética*. As ferramentas que serão defendidas e utilizadas como parâmetro na análise de caso são expostas no primeiro capítulo, enquanto no segundo capítulo é desenvolvida a análise da obra *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg, traduzida por Augusto de Campos, com a participação da maestrina e cantora Edmar Ferreti, figura fundamental nesse processo de tradução.

Palavras chave: tradução, tradução de obra vocal, *melopoética*, *Pierrot Lunaire*, Augusto de Campos, Arnold Schoenberg.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	1
INTRODUÇÃO	3
CAPÍTULO 1 - FERRAMENTAS DE TRADUÇÃO POÉTICA DE UMA OBRA MUSICAL	12
1.1 – A ORIGEM DA RELAÇÃO MÚSICA–TEXTO NA NATUREZA DA COMPOSIÇÃO MUSICAL	12
1.2 – RITMO E MÉTRICA.....	16
1.2.1 – Métrica em <i>Pierrot Lunaire</i>	20
1.2.2 – Acentos rítmicos.....	23
1.3 – PROSÓDIA	25
1.4 – RIMAS.....	29
1.5 – DIVISÃO SILÁBICA: FENÔMENO DE UNIÃO E SEPARAÇÃO	38
CAPÍTULO 2 – ANÁLISE DO PIERROT LUNAIRE	42
2.1 – MELODRAMA NO 1: <i>MONDESTRUNKEN</i> / BÊBADO DE LUA	42
2.2 – MELODRAMA NO 2: <i>COLOMBINE</i> / COLOMBINA.....	53
2.3 – MELODRAMA NO 3: <i>DER DANDY</i> / O DÂNDI	62
2.4 – MELODRAMA NO 4: <i>EINE BLASSE WÄSCHERIN</i> / LAVADEIRA LÍVIDA.....	70
2.5 – MELODRAMA NO 5: <i>VALSE DE CHOPIN</i> / VALSA DE CHOPIN	77
2.6 – MELODRAMA NO 6: <i>MADONNA</i> / MADONNA	86
2.7 – MELODRAMA NO 7: <i>DER KRANKE MOND</i> / A LUA DOENTE.....	95
2.8 – MELODRAMA NO 8: <i>NACHT</i> / NOITE.....	105
2.9 – MELODRAMA NO 9: <i>GEBET AN PIERROT</i> / PRECE AO PIERRÔ	112
2.10 – MELODRAMA NO 10: <i>RAUB</i> / ROUBO	119
2.11 – MELODRAMA NO 11: <i>ROTE MESSE</i> / MISSA VERMELHA.....	126
2.12 – MELODRAMA NO 12: <i>GALGENLIED</i> / CANÇÃO DA FORÇA.....	132
2.13 – MELODRAMA NO 13: <i>ENTHAUPTUNG</i> / DECAPITAÇÃO	140
2.14 – MELODRAMA NO 14: <i>DIE KREUZE</i> / AS CRUZES	148
2.15 – MELODRAMA NO 15: <i>HEIMWEH</i> / NOSTALGIA	154
2.16 – MELODRAMA NO 16: <i>GEMEINHEIT!</i> / ATROCIDADE	160

2.17 – MELODRAMA NO 17: <i>PARODIE</i> / PARODIA	166
2.18 – MELODRAMA NO 18: <i>DER MONDFLECK</i> / BORRÃO DE LUA	174
2.19 – MELODRAMA NO 19: <i>SERENADE</i> / SERENATA	179
2.20 – MELODRAMA NO 20: <i>HEIMFAHRT</i> / REGRESSO	185
2.21 – MELODRAMA NO 21: <i>O ALTER DUFT</i> / Ó VELHO OLOR	191
CONCLUSÃO	197
REFERÊNCIAS	201
ANEXO 1 : TABELA COM RESUMO DA ANÁLISE	204
ANEXO 2: PROGRAMA DA ESTREIA DA TRADUÇÃO DO PIERROT LUNAIRE POR AUGUSTO DE CAMPOS.	206

DEDICATÓRIA

Dedico esse trabalho ao meu pai Eraldo Teixeira de Vasconcelos (*in memoriam*) pelo exemplo de paixão e incentivo à pesquisa.

AGRADECIMENTO

Primeiramente agradeço aos meus pais, Eraldo Teixeira Vasconcelos e Maria de Fátima Souza Ramos Vasconcelos, pelo amor incondicional, pelo apoio em todas as minhas escolhas, pelo incentivo ao estudo e por despertarem em mim a curiosidade inquieta que me levou ao universo da pesquisa.

Agradeço à minha irmã Janaína Vasconcelos pelo amor incondicional, pela torcida, pela ajuda na formatação, por sua generosidade e carinho.

Agradeço à aos meus tios Barbara Ramos, Eduardo Ramos e Henrique Ramos pelo apoio e exemplo de caráter, garra, perseverança e superação.

Gostaria de agradecer muito à professora e amiga Adriana Giarola Kayama, pelo incentivo, por acreditar em meu potencial, pela dedicação nas aulas de canto, orientações e revisões de trabalho sempre com muita prestatividade, atenção e carinho a todos os detalhes.

Um agradecimento especial ao poeta, tradutor, professor Augusto de Campos, luz que me orientou na busca desse caminho sempre com uma palavra generosa de incentivo, e nos auxiliando na pesquisa com materiais, referências e documentos importantes.

Outro agradecimento especial à maestrina, cantora e professora Edmar Ferreti pela inspiração, pelo apoio, pelo carinho e pela generosidade de me ceder o seu material com a tradução em manuscrito que utilizamos na tese, seus cadernos de estudo com tradução e comentários e textos auxiliares.

Gostaria também de agradecer aos meus professores amigos, que foram e são muito importantes na minha vida pessoal e profissional.

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) pelo financiamento e pela confiança depositada em mim e em minha orientadora para realizarmos esse estudo.

LISTA DE TABELAS

Tabela 01: representação e classificação dos pés métricos.

Tabela 02: descrição dos pés métricos com exemplos.

Tabela 03: classificações das rimas.

Tabela 04: escansão métrica – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 1, “*Mondestrunken*” / ‘Bêbado de Lua’.

Tabela 05: esquema rímico – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 1, “*Mondestrunken*” / ‘Bêbado de Lua’.

Tabela 06: escansão métrica – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 2, “*Colombine*” / ‘Colombina’.

Tabela 07: esquema rímico – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 2, “*Colombine*” / ‘Colombina’.

Tabela 08: escansão métrica – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 3, “*Der Dandy*” / ‘O Dândi’.

Tabela 09: esquema rímico – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 3, “*Der Dandy*” / ‘O Dândi’.

Tabela 10: escansão métrica de “*Eine blasse Wäscherin*” / ‘Lavadeira Lívida’.

Tabela 11: esquema rímico – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 4, “*Eine blasse Wäscherin*” / ‘Lavadeira Lívida’.

Tabela 12: escansão métrica – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 5, “*Valse de Chopin*” / ‘Valsa de Chopin’.

Tabela 13: esquema rímico – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 5, “*Valse de Chopin*” / ‘Valsa de Chopin’.

Tabela 14: escansão métrica – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 6, “*Madonna*” / ‘Madonna’.

Tabela 15: esquema rímico – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 6, “*Madonna*” / ‘Madonna’.

Tabela 16: escansão métrica – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 7, “*Der kranke Mond*” / ‘A Lua doente’.

Tabela 17: esquema rímico – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 7, “*Der kranke Mond*” / ‘A Lua doente’.

Tabela 18: escansão métrica – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 8, “*Nacht*” / ‘Noite’.

- Tabela 19: Esquema rímico– *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 8, “*Nacht*” / ‘Noite’,
- Tabela 20: escansão métrica – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 9, “*Gebet an Pierrot*” / ‘Prece ao Pierrô’.
- Tabela 21: esquema rímico – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 9, “*Gebet an Pierrot*” / ‘Prece ao Pierrô’.
- Tabela 22: escansão métrica – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 10, “*Raub*” / ‘Roubo’.
- Tabela 23: Esquema rímico – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 10, “*Raub*” / ‘Roubo’.
- Tabela 24: escansão métrica – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 11, “*Rote Messe*” / ‘Missa Vermelha’.
- Tabela 25: esquema rímico – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 11, “*Rote Messe*” / ‘Missa Vermelha’.
- Tabela 26: escansão métrica – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 12, “*Galgenlied*” / ‘Canção da Força’.
- Tabela 27: esquema Rímico – *Pierrot Lunaire*, Melodrama nº 12, “*Galgenlied*” / ‘Canção da Força’.
- Tabela 28: escansão métrica – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 13, “*Enthauptung*” / ‘Decapitação’.
- Tabela 29: esquema rímico – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 13, “*Enthauptung*” / ‘Decapitação’.
- Tabela 30: escansão métrica – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 14, “*Die Kreutze*” / ‘As Cruzes’.
- Tabela 31: esquema Rímico – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 14, “*Die Kreutze*” / ‘As Cruzes’.
- Tabela 32: escansão métrica – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 15, “*Heimweh*” / ‘Nostalgia’.
- Tabela 33: esquema rímico – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 15, “*Heimweh*” / ‘Nostalgia’.
- Tabela 34: escansão métrica – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 16, “*Gemeinheit!*” / ‘Atrocidade’.
- Tabela 35: esquema rímico – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 16, “*Gemeinheit!*” / ‘Atrocidade’.
- Tabela 36: escansão métrica – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 17, “*Parodie*” / ‘Paródia’.
- Tabela 37: esquema rímico– *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 17, “*Parodie*” / ‘Paródia’.

Tabela 38: escansão métrica – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 18, “*Der Mondfleck*” / ‘Borrão de Lua’.

Tabela 39: esquema rímico – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 18, “*Der Mondfleck*” / ‘Borrão de Lua’.

Tabela 40: escansão métrica – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 19, “*Serenade*” / ‘Serenata’.

Tabela 41: esquema rímico – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 19, “*Serenade*” / ‘Serenata’.

Tabela 42: escansão métrica – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 20, “*Heimfahrt*” / ‘Regresso’.

Tabela 43: esquema rímico – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 20, “*Heimfahrt*” / ‘Regresso’.

Tabela 44: esquema métrico – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 20, “*O Alter Duft*” / ‘Ó velho olor’.

Tabela 45: esquema rímico – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 20, “*O Alter Duft*” / ‘Ó velho olor’.

APRESENTAÇÃO

Percebendo a crescente demanda por obras vocais traduzidas, tanto em relação a musicais, óperas, canções, obras corais, entre outras, resolvi me debruçar sobre o estudo desse tipo de tradução, ainda pouco aprofundada no Brasil.

Em relação às traduções existentes, percebi que no resultado final havia uma perda considerável na qualidade do texto, na sua inteligibilidade por parte do público e que, não raramente, eram textos que não favoreciam ao canto em seus aspectos técnicos e estéticos.

Por outro lado, entrando em contato com a obra *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg, traduzida por Augusto de Campos, percebi que o resultado final foi uma obra viva, de identidade forte, de fácil adaptação à voz e comunicação ao público. Em contato com o autor, este me revelou que para a confecção dessa tradução contou com o apoio da maestrina e cantora Edmar Ferretti, figura imprescindível, segundo o poeta, para a qualidade final da obra.

Enquanto estudava a literatura que tratava de tradução, percebi o quão inesgotáveis são as possibilidades de abordagens. Por se tratar de uma pesquisa na área da música, me senti à vontade de trabalhar a tradução segundo os parâmetros sonoros do texto, uma linha de estudo chamada melopoética.

Procurei saber com o autor quais os parâmetros nessa área que foram observados durante o seu processo de tradução e ele elencou alguns aspectos da linguística que foram observados conjuntamente às questões musicais.

Em tratados de versificação, observei o comportamento rítmico do poema, um dos parâmetros que Campos defendeu como importante nesse estudo. Também, na literatura linguística, procurei me debruçar sobre os efeitos da prosódia da fala e sua influência na fraseologia musical. Além desses aspectos, percebi que a rima também influenciava diretamente na sonoridade e estrutura do poema e que foi trabalhada com muita propriedade por Campos.

Enfim, no meu estudo da interpretação da obra, resolvi observar também como o tradutor utilizou os fenômenos de união e separação de palavras, tão comuns no repertório vocal brasileiro e alvo de críticas. Levantamos as soluções empregadas por ele e sugerimos possíveis soluções interpretativas.

INTRODUÇÃO

Paul Valéry (1991, p. 208) afirma que a poesia é “o máximo de tensão entre o som e o sentido”. Partindo dessa ideia inicial, à voz é designado um papel de extrema relevância em casamento com o poema. O poeta catarinense João da Cruz e Sousa (1861-1898)¹, em sua poesia “Violões que choram”², lembra-nos que as palavras são também música:

**Vozes veladas, veludosas vozes,
Volúpias dos violões, vozes veladas
Vagam nos velhos vórtices velozes
Dos ventos, vivas, vãs, vulcanizadas.**

Exemplo 01: Cruz e Sousa, trecho do poema “Violões que choram” (1997).

Constituindo-se como som mais do que como letra, o poema transporta-nos a aguçar outros sentidos, especialmente a audição. A repetição dos sons, a leitura repetida em voz alta do poema distancia-nos do ordinário, do cotidiano, do tempo da pressa e do pragmatismo.

Segundo Fernando Cerqueira (2006), a proximidade entre música e poesia, enquanto linguagens de fundamento sonoro e articulação temporal, fornece níveis de equivalência das dimensões verbais do texto poético – prosódia, morfossintaxe, semântica – com os parâmetros acústicos de altura, duração, intensidade e timbre, formadores dos aspectos horizontais e verticais da textura musical; o que leva a correspondências diretas e indiretas entre características estruturais poéticas e musicais – rítmicas, melódico-harmônicas, dinâmicas e timbrísticas. Essa

¹ João da Cruz e Sousa nasceu na cidade de Desterro (atualmente Florianópolis), Santa Catarina, a 24 de novembro de 1861. Filho de Guilherme e Carolina Eva da Conceição, negros libertos, a serviço do Marechal Guilherme Xavier de Sousa, militante da Guerra do Paraguai, e sua esposa Clarinda Fagundes de Sousa. Faleceu a 19 de março de 1898 vítima de tuberculose.

² SOUSA, Cruz. *Cruz e Sousa simbolista; Broquéis; Faróis; Últimos Sonetos*. Lauro Junkes, organização. Jaraguá do Sul: Avenida, 2008.

identificação nos fornece uma ‘música básica’ do texto, que seria o ponto de partida objetivo e direto para a composição musical.

O som e sua relação com o sentido dificultam a tradução do texto poético. Emil Staiger (1972) defende a ideia que “a poesia é singular e irreproduzível”.

No século XXI, assiste-se a um aumento significativo do interesse pela tradução, manifestado a vários níveis e decorrente das profundas alterações sociais, políticas, econômicas e culturais atravessadas. Segundo Ana Maria Garcia Bernardo (2009), aumentou-se consideravelmente o volume de traduções efetuadas a nível mundial e, paralelamente, vai ganhando-se forma uma sensibilidade cada vez mais apurada face à qualidade das traduções produzidas.

Para Orr (1941), a tradução é uma arte que tem muito em comum com a pintura:

Nenhum artista, por exemplo, se propõe a fazer uma representação exata de uma paisagem. Ele seleciona ou rejeita detalhes como pode parecer melhor para ele. Da mesma forma, nenhum tradutor deseja fazer uma simples reprodução literal de um poema estrangeiro. É o espírito, não só as palavras, que pretende incorporar na sua própria versão. Uma pintura cheia de detalhes trabalhados é um pouco melhor do que uma fotografia colorida.³ (ORR, 1941, p. 321)

Orr defende ainda que a poesia ganhou mais pelo que pode ser chamado de “versão” ao invés da tradução direta, e afirma que apenas um grande poeta é capaz de traduzir seus colegas. Explica que “Intraduzível” não é uma condenação. Intraduzível teria o sentido de inseparável. Quando um tradutor escreve uma boa tradução não é porque ele recuperou algo de um poema, é porque ele a partir de um contato com aquele, criou outro texto.

No latim, etimologicamente o verbo traduzir vem da junção de *trans* + *ducere*, que significa levar através de. O que se levaria? De onde para onde? Como? Diz Mário Laranjeira

³ “No artist, for example, sets out to make an exact representation of, say, a landscape. He selects or rejects details as may seem best to him. Similarly, no translator desires to give a mere literal equivalent of a foreign poem. It is the spirit, not only the letter that he seeks to embody in his own version. A painting full of laboured detail is little better than a colored photograph.” (Tradução da autora)

(2003) serem as respostas a essas perguntas o que faz expandir o lugar da tradução, levando-a para além do linguístico, situando-a em qualquer área da comunicação cultural em geral, e das artes em particular. O autor complementa a definição:

O texto poético configura um tipo de texto que vai além do sentido, ele tem uma maneira específica de produzir sentidos – a significância – que envolve também as características formais. Assim, cabe ao tradutor tentar recriar esses efeitos poéticos no contexto de chegada, com os recursos da língua para a qual vai traduzir o poema. (LARANJEIRA, 2003, p. 12)

Para Laranjeira (2003), a tradução de poesia precisa ultrapassar o patamar do sentido, devendo, portanto, traduzir a “significância⁴” do texto, garantindo assim que a poeticidade não seja perdida.

Henri Meschonnic (1999), em “*Poétique du traduire*”, defende que o ritmo que é a palavra-chave da tradução de poesia. Na opinião do autor, o objetivo de uma tradução não deveria ser o sentido, mas o modo de significar, envolvendo principalmente o ritmo. Meschonnic afirma que um conjunto rítmico na poesia pode representar um grupo de sentidos, ou seja, o modo como as sílabas fortes e fracas são distribuídas nos versos pode também gerar significação e configurar, portanto, um instrumento retórico. Assim, de acordo com a alternância ou não dos tempos fortes e fracos, o poeta pode criar sequências rítmicas que simulem o balanço calmo do mar, uma tempestade, um andar mais tranquilo ou uma marcha fúnebre, por exemplo.

Se nos poemas há uma exigência em relação ao ritmo, muito maior é a exigência de rigor e adequação quanto à letra do texto na canção, já que esta é o suporte para a composição que foi criada.

Susan Bassnett (2003) elenca sete estratégias diferentes defendidas pelo linguista André Lefevere para se traduzir poesia:

1) *Tradução fonêmica*, que procura reproduzir o som da língua de partida na língua de chegada produzindo ao mesmo tempo uma paráfrase aceitável do sentido. Lefevere

⁴ *Significância, no contexto da epistemologia é o elemento atribuído de algum tipo de valor. Este valor é dado, de acordo com o sujeito que observa ou faz uso de tal elemento. Usando de sua subjetividade, o sujeito “carrega” o elemento ou objeto de uma carga afetiva, dando-lhe um valor a partir do seu ponto de vista.*

acaba por concluir que embora isto funcione razoavelmente bem na tradução da onomatopeia, o resultado global é tosco e por vezes completamente desprovido de sentido.

2) *Tradução literal*, onde a tônica na tradução, palavra por palavra distorce o sentido e a sintaxe do original.

3) *Tradução métrica*, em que o critério dominante é a reprodução do metro do original. Lefevere conclui que, tal como na tradução literal, este método se concentra num aspecto particular do texto original em detrimento do texto enquanto todo.

4) *De poesia para prosa*, que resulta, na distorção do sentido, do valor comunicativo e da sintaxe do texto original, embora não em grau tão elevado como nos tipos de tradução literal ou métrica.

5) *Tradução rimada*, em que o tradutor “se sujeita a uma dupla servidão: o metro e a rima. Quanto a esta categoria, as conclusões de Lefevere são bastante duras, uma vez que ele sente que o produto final não é mais que uma ‘caricatura’ de Catulo.

6) *Tradução em verso branco*, em que, mais uma vez, se acentuam as restrições impostas ao tradutor pela escolha da estrutura, embora se reconheça que se obtém um maior rigor e um grau mais elevado de literalidade.

7) *Interpretação*. Sob este tópico Lefevere traz à discussão que designa por *versões* – em que o conteúdo do texto original é mantido, mas a forma é alterada – e *imitações* em que o tradutor produz um poema da sua lavra que “na melhor das hipóteses, tem em comum com o original o título e o ponto de partida”. (BASSNETT, 2003, p. 138)⁵

Uma das críticas da Bassenett ao estudo de Lefevere é a sobrevalorização de um ou mais aspectos do poema em detrimento do todo, tendo em vista que o poema é uma estrutura orgânica complexa. A utilização do termo “versão” também é alvo de crítica pela autora na medida em que separa a forma do conteúdo.

⁵ (1) *Phonemic translation*, which attempts to reproduce the SL sound in the TL while at the same time producing an acceptable paraphrase of the sense. Lefevere comes to the conclusion that although this works moderately well in the translation of onomatopoeia, the overall result is clumsy and often devoid of sense altogether. (2) *Literal translation*, where the emphasis on word-for-word translation distorts the sense and the syntax of the original. (3) *Metrical translation*, where the dominant criterion is the reproduction of the SL metre. Lefevere concludes that, like literal translation, this method concentrates on one aspect of the SL text at the expense of the text as a whole. (4) *Poetry into prose*. Here Lefevere concludes that distortion of the sense, communicative value and syntax of the SL text results from this method, although not to the same extent as with the literal or metrical types of translation. (5) *Rhymed translation*, where the translator ‘enters into a double bondage’ of metre and rhyme. Lefevere’s conclusions here are particularly harsh, since he feels that the end product is merely a ‘caricature’ of Catullus. (6) *Blank verse translation*. Again the restrictions imposed on the translator by the choice of structure are emphasized, although the greater accuracy and higher degree of literalness obtained are also noted. (7) *Interpretation*. Under this heading, Lefevere discusses what he calls versions where the substance of the SL text is retained but the form is changed, and imitations where the translator produces a poem of his own which has ‘only title and point of departure, if those, in common with the source text’. (Tradução da autora) BASSNETT, Susan. *Translation Studies*. Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa, 2003.

Veremos que Haroldo de Campos (1977) utiliza-se dessa mesma expressão – “versão” – seguindo os princípios de Anton Popovic (1970), que diz, “o tradutor tem o direito de diferir organicamente, de ser independente⁶”.

Entre os principais trabalhos tradutórios dos irmãos Campos, destacam-se obras de: Ezra Pound (1885-1972), Stéphane Mallarmé (1842-1898), Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) e trovadores provençais, assim como a obra que debruçaremos nosso estudo, *Pierrot Lunaire*, traduzida por Augusto de Campos, originalmente escrita em francês por Albert Giraud, e traduzido para o alemão por Otto Erich Hartleben, sendo esta última versão utilizada para a composição musical de Arnold Schoenberg.

Segundo Haroldo de Campos (1992),

Para que a tradução criativa se desenvolva, faz-se necessária uma leitura atenta e crítica do texto original, cuja beleza se revela suscetível de uma “vissecação” implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. (CAMPOS, 1992, p. 243)

Nesse sentido, os irmãos Campos defendem a atividade criativa e retiram a figura do tradutor da função de mero transportador de conteúdo de uma língua para outra, lhe oferecendo o cargo de co-autor do texto estrangeiro. Augusto de Campos ilustra esse aspecto ao assinar na obra juntamente com o autor do texto original na tradução.

Em relação aos outros autores, Augusto de Campos (1988) afirma que “a minha maneira de amá-los é traduzí-los. Ou deglutí-los, segundo a Lei Antropofágica de Oswald de Andrade: só me interessa o que não é meu” (CAMPOS, 1988, p. 7). Esses valores antropofágicos podem ser observados no próprio trabalho tradutório “Verso, Reverso, Controverso” onde sua primeira tradução que antecede ao prefácio apresenta o título de “Intradução”. Ela diz respeito a tradução de uma poesia provençal de Bernart de Ventadorn (1130-1140), do ano de 1174. O termo “Intradução” sugere um jogo entre as palavras “introdução” e “tradução”. E prefixo “-in” daria uma ideia de negação, a ou de recusa à tradução.

⁶ “The translator also has the right to differ organically, to be independent ...”(Tradução da autora)

Seguindo o viés do pensamento dos irmãos Campos, a presente pesquisa tem por objetivo analisar e propor ferramentas para o tradutor contemporâneo de um dos trabalhos de referência no campo da música vocal traduzida no Brasil: a obra *Pierrot Lunaire*⁷ de Arnold Schoenberg.

Pierrot Lunaire foi traduzido por Augusto de Campos em meados de 1950. Em um capítulo de seu livro *Música de Invenção* (1998), dedica-se a descrever alguns passos da sua “recriação livre”:

[...] sem perder de vista os valores, encontrar soluções que criassem uma tensão vocabular capaz de manter vivo o interesse do próprio texto, e que, ao mesmo tempo, permitissem a sua articulação à música, reduzindo a um mínimo as adaptações morfológicas exigidas pelas diferenças léxicas, sintáticas e prosódicas com o português. (CAMPOS, 1998, p. 43)

Sua tradução partiu do texto em alemão de Hartleben, mas segundo o próprio autor, utilizou eventualmente o francês como referência ou sugestão, mantendo-se mais fiel à ideia que à letra dos poemas. Outra referência é a própria partitura, na qual, em suas palavras, “buscou referenciais como o desenho do ritmo, das durações, das acentuações e das pausas. Buscou, acima de tudo, o texto vocal, ou “cantofalável”, tirando partido, sempre que possível, das “virtualidades fônicas do português”. (CAMPOS, 1998, p. 43)”.

O que se percebe, enquanto caminho para aqueles que eventualmente se proponham a traduzir um texto que tenha uma relação direta e íntima com a música, é que o conhecimento da partitura e o entendimento desta enquanto delimitadora do tempo e das diferentes qualidades do som, fornecerá ao tradutor a possibilidade de um mergulho mais profundo na obra trabalhada.

Algumas obras oferecem mais liberdade, outras, porém, como as canções, são dotadas de uma forma muito particular. Entretanto, sempre será uma tarefa desafiadora ao tradutor que, além de atender aos pré-requisitos linguísticos, precisa se debruçar sobre a estrutura musical preexistente e da fisiologia e acústica da voz.

⁷ O *Pierrot Lunaire Op. 21* é um ciclo de 21 melodramas composto por Arnold Schoenberg e estreado em 1912. Foi escrito para pequeno grupo instrumental (piano, violino, viola, violoncelo, flauta, flautim, clarinete e clarinete baixo) e uma cantora.

Augusto de Campos⁸ é poeta, ensaísta e tradutor de poesia, foi um dos principais articuladores do movimento internacional da poesia concreta nos anos 50 e 60 no Brasil, forma esta que integra o som, a visualidade e o sentido das palavras. Sendo um dos principais nomes em tradução de nosso país, e pelo significativo trabalho voltado à sonoridade, sua tradução do *Pierrot Lunaire* será nosso modelo de estudo nesse trabalho.

Solange de Oliveira (2003) afirma que Augusto de Campos cresceu em num ambiente musical, sendo o seu pai, Eurico de Campos, compositor de sambas. Dessa forma, teve o gosto pela música popular nascido em casa. Segundo a autora, apenas mais tarde foi que Augusto incorporou a música erudita à estrutura de seus poemas. Assim, a autora defende que a série de seus “poetamenos”⁹, publicada nos anos 1950, procurou trabalhar com uma variação de cores nas letras, melodia e timbres pioneiramente empregada por Anton Webern. Tal apropriação inseriu-se no próprio projeto concretista, de uma poesia de natureza “verbivocovisual”¹⁰ – procurando atuar, portanto, não só nas dimensões verbal e visual, mas também vocal.

Ezra Pound (1991) define que no corpo do poema entrelaçam-se três níveis: “melopéia, logopéia e fanopéia”. O primeiro diz respeito à dimensão sonora do poema, os recursos melódicos que o aproximam da música – são as rimas, aliterações, assonâncias, repetições, metrificação. O segundo, a logopéia, são às imagens que são compostas/propostas pelas palavras ou pelo/no corpo da palavra, como acontece com a poesia visual, concreta, em que a letra aproxima-se das artes plásticas pelos efeitos visuais que proporciona. O último, a fanopéia, remete-nos à construção das ideias, dos sentidos, a dimensão reflexiva da poesia. Esses três níveis intimamente associados, nessa perspectiva, comporiam o corpo do poema.

⁸ Uma biografia mais detalhada de Augusto de Campos poderá ser encontrada no site: <<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/biografia.htm>> acessado em 26/07/2012 às 23h20.

⁹ “Poetamenos” é um dos momentos de maior tensão entre oralidade e escrita na obra de Augusto de Campos, o que revela que até mesmo no projeto concreto essa tensão, recorrente na história da literatura brasileira, se faz presente.

¹⁰ Termo empregado por Haroldo de Campos que significa a reconfiguração dos elementos “fonosemânticos” do texto: os aspectos sonoros e visuais da palavra em que está incorporado o sentido. O termo verbivocovisual sintetiza essa proposta, também presente na formulação da poesia concreta.

Sobre a origem do estudo da melopoética, Solange de Oliveira elucida:

Filiada à antiga tradição que associa a literatura e as outras artes, remonta a citação, feita por Plutarco, de uma afirmação atribuída a Simônides de Ceos, que, cerca de quinhentos anos antes de Cristo, referia-se a poesia como pintura falante e a pintura como poesia muda. Para a arquitetura, podemos acrescentar a expressão “música congelada”, usada por Goethe e por Schelling. “*Ut pictura poesis*” (“A poesia deve ser como um quadro”), verso inicial da Arte poética de Horácio, retoma a analogia de Ceos, passando a nomear emblematicamente a linha crítica voltada para as referências mútuas entre as artes. Inserida nessa tradição, a melopoética afirma-se gradativamente a partir do século XVI, até atingir, em nossos dias, o prestígio que lhe conferem a literatura comparada e a inclinação pós-moderna pela fusão entre os vários sistemas artísticos. (OLIVEIRA [et al], 2003, p. 12)

Oliveira (2003) defende que a melopoética é um ramo dos estudos comparados que, em uma abordagem intersemiótica, investiga as possíveis interações entre a literatura e a música. O criador desse termo foi o professor e crítico húngaro, radicado nos Estados Unidos, Steven Paul Scher. A autora elucida que o termo é formado a partir das palavras *melos* (canto) + poética. A melopoética trata da influência da música sobre a literatura, discute-se o efeito exercido por certas palavras, cuja função no texto é puramente sonora ou musical. Menciona os valores plásticos e musicais dos fonemas, na construção da poesia.

Em resumo, Oliveira (2003) conclui que a melopoética poderia se dividir em três níveis: o da música e literatura, o da literatura na música e da música verbal. Na primeira – a da “música e literatura” – investiga-se criações nas quais texto e música coexistem, como em uma canção, oratório, musical ou ópera, por exemplo. Trataria de uma reflexão sobre a palavra cantada, o que será nosso âmbito de análise. Numa segunda possibilidade de interação, a “literatura na música”, estuda um tipo de composição que tem origem principalmente durante o Romantismo: o poema sinfônico e os desdobramentos da música programática. Quanto à terceira possibilidade, “música verbal”, Scher a subdivide em duas categorias: *word music* e *verbal music*, que na tradução da professora Solange Ribeiro de Oliveira, corresponderiam, respectivamente, à “música de palavras” e à “música verbal”. A primeira seria a imitação de sons musicais por meio dos recursos da linguagem verbal e da qualidade acústica das palavras. Já a

música verbal seria, segundo a autora, o “equivalente literário de partituras existentes ou imaginárias”, e sua apresentação em poesia ou prosa Oliveira (2003, p.21).

Na presente pesquisa, trabalharemos com a análise do *Pierrot Lunaire* no primeiro nível, no qual a música e o texto coexistem especificamente na obra vocal.

Consideramos como um método mais direto e natural de abordagem musical do texto, a comparação gradativa entre os seus elementos estruturais verbais e elementos sonoros neles atuantes numa ordem crescente, desde uma primeira leitura/escuta “silenciosa” até a declamação, realizando acusticamente os aspectos fônicos e emocionais da linguagem e os ritmos e melodias do poema.

No primeiro capítulo serão apresentadas algumas ferramentas úteis ao trabalho tradutório. Aspectos linguísticos irão se contrapor aos aspectos musicais e vocais, com o objetivo de traçar uma visão mais ampla da obra de arte em geral e à canção em específico.

Ao segundo capítulo será reservada a análise de caso. Nele, o caminho teórico do capítulo anterior encontrará aplicação na tradução do *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg por Augusto de Campos.

O que propomos aqui, além do esclarecimento e síntese de aspectos lítero-musicais dispersos na teoria e diluídos no trabalho poético, é uma ampliação do horizonte musical do poeta e tradutor. Destacaremos algumas soluções tradutórias do trabalho do Augusto de Campos, extraíndo novos ângulos e possibilidades a partir de uma análise de percepções e estruturas.

Com isso, o resultado desejado é defender a intercomunicação entre a análise linguística e musical, especialmente com textos poéticos.

CAPÍTULO 1 - FERRAMENTAS DE TRADUÇÃO POÉTICA DE UMA OBRA MUSICAL

1.1 – A origem da relação música–texto na natureza da composição musical

A relação fundamental da música com o texto é um dos pontos iniciais do trabalho de tradução de uma obra musical. Cada compositor possui características próprias, que mudam inclusive durante a sua vida, de acordo com seus estudos e experiências. Portanto, o tradutor, ao se defrontar com uma obra musical, antes de iniciar o seu trabalho, precisa entender a relação do trabalho do compositor em conjunto ao trabalho do poeta ou vice versa, nos casos em que a música antecede a poesia.

No mesmo ano em que concebe *Pierrot Lunaire*, portanto em 1912, Arnold Schoenberg nos fornece as seguintes informações, no artigo intitulado “*Das Verhältnis zum Text*” (A relação com o texto):

[...] Há alguns anos atrás, fiquei profundamente envergonhado quando me dei conta de que, em diversas canções de Schubert que me eram muito familiares, eu não tinha a menor noção do que ocorria com os textos nos quais elas se baseavam. Mas quando li os poemas, ficou claro para mim que isto não me auxiliou em absolutamente nada na compreensão das canções em si, na medida em que tais poemas não causaram em mim qualquer necessidade de mudança em minha concepção quanto à interpretação do fato musical. Bem ao contrário, pareceu-me que, desconhecendo o poema, eu tinha captado o conteúdo, o real conteúdo, de forma talvez bem mais profunda do que se tivesse me sentido preso na superfície de meros pensamentos expressos em palavras [...].¹¹ (SCHOENBERG, 2010, p. 144)

¹¹ “Ich war vor ein paar Jahren tief beschämt, als ich entdeckte, daß ich bei einigen mir wohlbekannten Schubert-Liedern gar keine Ahnung davon hatte, was in dem zugrunde liegenden Gedicht eigentlich vorgehe. Als ich aber dann die Gedichte gelesen hatte, stellte sich für mich heraus, daß ich dadurch für das Verständnis dieser Lieder gar nichts gewonnen hatte, da ich nicht im geringsten durch sie genötigt war, meine Auffassung des musikalischen Vertrags zu ändern. Im Gegenteil: es zeigte sich mir, daß ich, ohne das Gedicht zu kennen, den Inhalt, den wirklichen Inhalt, sogar vielleicht tiefer erfaßt hatte, als wenn ich an der Oberfläche der eigentlichen Wortgedanken haften geblieben wäre.” (Tradução da autora) (SCHOENBERG, 2010, p. 144)

Com isso, Schoenberg parece permanecer fiel à convicção de que a música não pode jamais abrir mão de sua autonomia para meramente “ilustrar” os acontecimentos sugeridos por um texto ou programa.

Segundo Flô Menezes,

É nesse exato contexto que Schoenberg realiza, no mesmo ano do texto supracitado, um ato de invenção de raros paralelos na história musical: cria o chamado canto-falado (*Sprechgesang*), presente de forma episódica em sua maior obra tonal, *Gurrelieder* [...], e no qual se baseia de cabo a rabo seu *Pierrot*. Com o canto-falado, Schoenberg afronta a questão da inteligibilidade verbal na música com a coragem do gênio obcecado pela visão, mesmo que parcial da verdade do texto, resgatando, sem fazer qualquer concessão, o gesto popular (ou popularesco) do canto deslizante dos cabarés vienenses, em meios às mais altas especulações intervalares da pós-tonalidade, em subvertendo a fala em canto e o canto em fala. [...]. E é assim que se pode entender a magnanimidade de *Pierrot Lunaire* diante do verbo e de seu significado. A palavra perfaz a superfície intocável da obra com sua tangível e plena inteligibilidade, ao mesmo tempo em que o rico tecido camerístico pontua os desenvolvimentos mais profundos do material, constituindo até mesmo texturas que preconizam o dodecafonismo que emergiria onze anos depois. (MENESES, 1996, p. 28)

Esse pensamento de Schoenberg, em acreditar na independência da compreensão de sua música em relação ao texto, é ilustrado também na passagem final do prefácio do *Pierrot Lunaire* onde diz:

Nunca é tarefa de o intérprete recriar o temperamento ou caráter das peças individuais com base no significado das palavras e sim exclusivamente com base na música. A extensão para onde se desenvolve o desenho melódico não deve se render aos eventos e emoções do texto, o que era importante para o compositor já é encontrado na música. Onde o intérprete considera isso desaparecido, ele deve abster-se de adicionar alguma coisa que não é pretendida do compositor. Ele não deve acrescentar, mas antes retirar.¹² (SCHOENBERG, 1994, p. 03)

Essa passagem ilustra bem o pensamento composicional de Schoenberg, que defende o papel da música e da estrutura orgânica que criou para amparar o poema.

¹² “Der Ausführende muss sich aber sehr davor hüten, in eine singende Sprechweise zu verfallen. Das ist absolute nicht gemeint. Es wird zwar keineswegs ein realistisch-natürliches Sprechen angestrebt. Im Gegenteil, der Unterschied zwischen gewöhnlichem und einem Sprechen, das in einer musikalischen Form mitwirkt, soll deutlich werden. Aber res [Lúcia, „Aber res“ está escrito corretamente? Não conheço alemão, mas me parece estranho.... Verifique, por favor.] darf auch nie an Gesang erinnern.” SCHOENBERG, Arnold. Prefácio do *Pierrot Lunaire*, Dover Publications, 1994. (Tradução da autora)

Schoenberg (2010) explica que em seu processo composicional o som das primeiras palavras do texto poético lhe serve de inspiração, assim como a verdadeira essência do poema; entretanto, a sua música é algo que compõe independentemente, e que apenas dias depois verifica o resultado final da composição.

Interpretando essas palavras, Richard Kurth (2000) define que Schoenberg se enquadra em uma corrente que se denomina “mimologismo” ou “cratilismo”¹³. Aproxima-se do termo platônico pela relação sonora entre o texto e a música, assim como a percepção da sua essência poética na composição musical. Para o autor, o *Sprechstimme* estende à recitação, oferecendo uma resposta às propriedades mimológicas da linguagem. Ilustra sua teoria com as primeiras palavras de “*Mondestrunken*”.

O cenário não é reproduzido aqui, mas certamente os sons estão gravados indelevelmente na memória aural de todos os leitores. O *Sprechstimme* aqui é um deleite de Cratilismo. Seu ritmo e contorno são apropriadamente ondulatórios, e eles geralmente descendem completamente, como a ‘luz da lua que verte em ondas’ (linha 2). [...] Respondendo ao “som das primeiras palavras” deste poema, a música cresce no ouvido de Schoenberg especialmente influenciado pelas qualidades sônicas das palavras *trinkt* e *Wogen*. (KURTH apud CROSS e BERMAN, 2000, p. 222-223)¹⁴

Pode-se entender que o *Pierrot Lunaire* é uma obra propícia a traduções. Demonstra-se a visão do próprio compositor em uma carta datada de 1942 ao músico e escritor Erwin Stein (1885-1958), na qual se mostra a favor de uma versão em inglês, em prol da compreensão do texto onde declara:

¹³ O termo “Cratilismo” é utilizado por Platão e debate a representação da qualidade mimética da linguagem em geral, e dos nomes em particular.

¹⁴ The setting is not reproduced here, but surely its sounds are etched indelibly in the aural memory of every reader. The *Sprechstimme* here is a Cratylist's delight. Its rhymes and contours are appropriately wavelike (and drunken), and they generally descend overall, like the moonlight's pouring waves (line2). (...) Responding to the “sound of the first words” of this poem, the music arising in Schoenberg's Cratylist ear seems especially influenced by the sonic qualities of *trinkt* and *Wogen*”. KURTH, Richard. *Pierrot's Cave: Representation, Reverberation, Radiance*. (Tradução da autora) In: CROSS, Charlotte M.; BERMAN, Russell A. In *Schoenberg and Words: The Modernist Years*. New York: Garland, 2000.

Fiquei muito satisfeito ao ouvir da sua apresentação do meu *Pierrot Lunaire*. Lamento de não poder ouvi-lo. Você poderia repetí-lo em outra oportunidade? Existiria a chance de transmití-lo? Você sabe que, sob minha regência eu fiz gravações em discos desta peça. Rudi, Steuermann e Erika Wagner participaram. Os outros membros do elenco eram muito bons, mas não tanto quanto os nossos. Você já ouviu essas gravações? Eles estão à venda na Inglaterra? duvido, [pois] me disseram que discos não podem ser importados. Será que é verdade? Você poderia verificar isso? Se for permitido, seria um prazer enviar-lhe uma gravação. Agora gostaria de fazer uma sugestão para que você gravasse a sua performance. A minha é, infelizmente, apesar de o meu protesto, em alemão, que é muito mais uma forma de se obter sucesso. No entanto, houve mais de 2000 gravações vendidas em um ano. Uma versão em inglesa seria melhor que aqueles gravados pelos americanos e, de acordo com a lei, você pode fazê-los agora. Você perguntaria a Walter Goehr se sua empresa poderia fazê-lo? Se o *Pierrot* não puder ser gravado, eu teria o prazer em dar-lhe a minha permissão para gravar outro dos meus trabalhos.¹⁵ (STEIN, 1987, p 85)

Tanto o seu artigo “*Das Verhältnis zum Text*”¹⁶ (A relação com o texto), quanto essa carta endereçada a Erwin Stein, percebe-se o posicionamento do compositor em relação ao poema. Esse é uma aspecto fundamental ao tradutor de obra musical, pois enriquece o entendimento da obra enquanto organismo complexo. O entendimento de como o compositor se relacionou com o texto é compreender e refazer o caminho traçado por ele, ampliando a visão do poeta que se propõe a traduzí-lo.

¹⁵ “I was very glad to hear of your performance of my *Pierrot Lunaire*. I regret that all could not hear it. Will you repeat it some time? Is there a chance to broadcast it? You know that under my conducting I have made records of this piece. Rudi, Steuermann and Erika Wagner participated. The other members of the ensemble were quite good, but not as good as our men. Have you heard these records? Are they on sale in England? I doubt it, because I was told that records cannot be imported. Is that true? Could you find out about that? If it is allowed I would be glad to send you a set. Now I want to make a suggestion that you record your performance. Mine is, unfortunately, in spite of my protest, in German, which is much in the way of a full success. Nevertheless there have been more than 2000 sets sold within a year. I am sure an English version would beat the American records and, according to the law, you can make them now. Could you perhaps ask Walter Goehr whether his company would do it? If *Pierrot* could not be recorded I would gladly give you my permission to record another of my works.” (Tradução da autora) STEIN, Erwin, ed. *Letters de Arnold Schoenberg* California: University of California Press, 1987, p.215.

¹⁶STEIN, Erwin. *Arnold Schoenberg Letters*. California: University of California Press, 1987.

1.2 – Ritmo e Métrica

Segundo Cerqueira (2006), a proximidade entre a música e a poesia, ambas linguagens de fundamento sonoro e articulação temporal, resulta em semelhanças entre as dimensões verbais do texto poético (prosódia, morfo-sintaxe, semântica) com os parâmetros acústicos de altura, duração, intensidade e timbre, formadores da textura musical. Esta identificação do perfil formal fornece o que o autor denomina “a música básica” do texto, um ponto de partida objetivo e direto para a tradução musical.

O sentido rítmico da linguagem poética, por força da essência temporal, faz do ritmo um fator estrutural e expressivo que congrega todos os demais – melódicos, harmônicos, intensivos e timbrísticos. (CERQUEIRA, 2006, p. 118)

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. 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. Por exemplo, da fusão entre a versificação grega e latina, ficaram as conhecidas unidades métricas, os ‘pés’ ou ‘metros gregos’, formados por agrupamentos das sílabas: iambo (sílabas breve seguida de longa), troqueu (sílabas longa seguida de breve), dáctilo (sílabas longa seguida por duas breves), anapesto (duas sílabas breves mais longa), anfíbraco (uma sílabas breve, uma longa, uma breve), entre outras. As normas de versificação da poesia ocidental herdaram esse sistema clássico, adaptando-o progressivamente a cada idioma.

Na presente pesquisa adotaremos a seguinte representação da acentuação silábica: o símbolo ‘U’ para indicar sílabas não acentuadas (átonas) e ‘/’ para sílabas acentuadas (tônicas). O exemplo abaixo relaciona os diversos padrões métricos:

Pés	Representação	Classificação
Iambo	U /	Duplo
Troqueu	/ U	Duplo
Dáctilo	/ U U	Triplo
Anapesto	U U /	Triplo
Anfíbraco	U / U	Triplo

Tabela 01: representação e classificação dos pés métricos.

Abaixo seguem exemplos de palavras em português para demonstrar a acentuação rítmica de cada tipo de pé métrico:

Pés	Agrupamento / Representação	Exemplo
Iambo	U /	amém, chapéu, portão
Troqueu	/ U	caixa, menta, coisa
Dáctilo	/ U U	cântico, pântano, ômega
Anapesto	// U	atenção, vendaval, Ceará
Anfíbraco	/ U /	cabelo, palavra, cabeça

Tabela 02: descrição dos pés métricos com exemplos.

No português, Cerqueira (2006) explica que o sistema acentual utiliza a denominação ‘tônica’ a noção de longa e ‘átona’ a noção de breve, ficando a ideia de pé relacionada com as unidades rítmico-intensivas¹⁷ do verso, ou intervalo entre duas tônicas, composto pelas sílabas átonas e a tônica que as rege.

O sistema musical, por sua vez, exerce a liberdade universal de fundir os sistemas rítmicos diversos, visando compor o seu próprio ritmo.

¹⁷ Unidades rítmico-intensivas referem-se à intensidade sonora das sílabas em conjunto com a duração da mesma.

Para Cagliari (1992), línguas como o francês e espanhol são classificadas como de ritmo silábico, devido à certa igualdade da duração individual das sílabas, ou isossilabismo. Opondo-se a esse sistema, as línguas de ritmo acentual como o alemão, inglês, português, retiram sua característica do isocronismo ou certa igualdade de tempo na ocorrência das tônicas, em vez da sílaba individual. A variedade rítmica, para compensar a maior fixidez temporal desse sistema em relação aos grupos intensivos, é dada pelo jogo entre acentos primários e secundários, e pela diferença entre a aceleração e o retardamento das palavras nos momentos do enunciado.

Ao traduzimos um texto poético alemão para o português, os sistemas métricos possuem igual natureza acentual. Entretanto, a imposição do metro e a concisão da língua alemã nos obrigam, por vezes, a condensar certos sintagmas¹⁸ no processo de tradução, o que trabalharemos mais adiante nos fenômenos de divisão silábica. Isto se deve, em parte, à decisão de se manter o mesmo número de versos na tradução, que a estrutura musical da canção impõe naturalmente. Sobre essas questões Augusto de Campos escreve:

No caso da tradução de textos musicados, é preciso considerar questões mais específicas: metrificação silábica, ou acentual, melodia e prosódia, para que o texto possa ser cantado em outra língua. O próprio texto do *Pierrot* (Hartleben a partir de Giraud) não tem a qualidade dos poetas simbolistas franceses. Mas é muito eficaz e só cabe privilegiar o texto alemão. Foi o que eu fiz, mas me apoiando subsidiariamente no original francês. Acho que dei até uma melhorada nos poemas. Dadas às diferenças linguísticas, uma ou outra vez, a partitura teve que ser ligeiramente adaptada para acolher, por exemplo uma paroxítona em vez de uma oxítona - uma sílaba forte e uma fraca no lugar de uma só, forte, para não sacrificar a qualidade textual. Fiquei animado porque Schoenberg autorizava as versões para outras línguas - aprovou a versão inglesa, ao que se sabe. Acho que ele queria que o ouvinte usufrísse também da poética e da *grotesquerie* ambiental do texto - o cabaré atonal do *Pierrot* foi feito para uma *disease*...¹⁹ (CAMPOS, 2011)

Stein e Spillman (1996) definem como métrica poética os padrões de acentuação e ressaltam que número de sílabas por linha também é objeto de uma variedade de tradições e regulamentações.

¹⁸ *Sintagma. Unidade sintática que se compõe de um núcleo (p.ex., verbo, substantivo, adjetivo etc.) e de termos que a eles se ligam, formando uma locução.*

¹⁹ CAMPOS, Augusto de. *Tradução do Pierrot Lunaire: depoimento. [25 de fevereiro, 2011]. Entrevista concedida a Lúcia de Fátima Ramos Vasconcelos.*

No processo de escrita poética, Goldstein (2005) complementa:

A métrica é, de certo modo, exterior ao poema. Ao compor, o poeta decide se vai, ou não, obedecer às leis métricas que seriam um suporte ou ponto de apoio. Nada mais que isso. Graças à criatividade do artista, depois de pronto, o poema tem um ritmo que lhe é próprio. (GOLDSTEIN, 2005, p. 5)

A autora descreve ainda que o ritmo pode decorrer da métrica, ou seja, do tipo e verso escolhido pelo poeta. Também pode resultar de uma série de jogos sonoros ou de repetições. O poeta escolhe e organiza e manipula esses recursos em texto e a cada combinação de recursos, resulta um novo efeito. Para ser medido, o poema precisa ser dividido em sílabas poéticas que nem sempre correspondem às sílabas gramaticais. As sílabas poéticas podem se agrupar ou se separar quando houver encontro de vogais ou de fonemas parecidos, e é a percepção auditiva da melodia do verso quem vai indicar como vai se dar a escansão.²⁰

Na opinião de Stein e Spillman (1996), a escolha do ritmo e da métrica pode colaborar na velocidade pela qual o texto pode ser falado e, conseqüentemente, como o texto pode se compor à música. Cooper e Meyer (1963) afirmam que a métrica, assim como outros elementos da organização musical, possui natureza arquitetônica.

De acordo com Goldstein (2005), embora até o início do século XX se valorizasse a contagem silábica dos versos, mais recentemente, esta noção associa-se à das unidades rítmicas que, de certo modo, abrange a anterior. Essa nova posição crítica permite analisar o ritmo do verso livre, inovação modernista que não segue nenhuma regra métrica, apresentando um ritmo novo, liberado e imprevisível. Para a autora supracitada, as normas métricas foram seguidas de maneira diferente em cada período literário:

Ora se preferia determinado esquema rítmico. Ora se mesclavam diferentes tipos de metro. Ora surgia uma inovação. A mais marcante historicamente foi o verso livre modernista, que não segue nenhum tipo de esquema rítmico preestabelecido. (GOLDSTEIN, 2005, p. 5)

²⁰ *Escansão - contagem das sílabas métricas (fortes e fracas) dos versos de um poema.*

Ao tradutor, um trabalho de entendimento desse esquema rítmico da obra original de acordo com sua época é fundamental, assim como sua relação com a música. Embora a música tenda a fixar alguns parâmetros, esta não deve limitar as possibilidades criativas de quem se propõe a traduzir a obra.

Para contar corretamente as sílabas poéticas, por convenção, deve-se seguir basicamente os seguintes preceitos: não contar as sílabas poéticas que estão após a última sílaba tônica do verso (pós-tônica); saber que os ditongos têm valor de uma só sílaba poética; e que duas ou mais vogais, átonas ou até mesmo tônicas podem fundir-se entre uma palavra e outra, formando uma só sílaba poética (elisão).

1.2.1 – Métrica em *Pierrot Lunaire*

Pierrot Lunaire foi publicado em 1884, por Albert Girauld (1860-1929), poeta e escritor nascido na Bélgica, tendo por título *Pierrot Lunaire: Rondels bergamasques*. Bryn-Julson e Mathews (2009) atestam que Girauld foi considerado um dos poetas mais ativistas na discussão literária de 1885 pela liberdade do verso e indiferença poética da forma, atacando o Parnasianismo como um movimento antiquado e defendendo os ideais Simbolistas. Os autores complementam que, *Pierrot Lunaire* foi concebido pouco antes dessa revolução, mantendo-se a escrita sob a forma de rondós, enriquecidos por detalhes de uma narrativa que sugerem uma rejeição simbolista de uma realidade objetiva.

O rondó, como foi estabelecido no século XIX, era escrito em uma métrica octossilábica. A última sílaba do verso deveria ser acentuada para enfatizar o ritmo, mas a ordem interna de acentos poderia ser alterada a critério do poeta. Algo que se percebe dessa acentuação da última sílaba é que coincide muitas vezes com a posição da palavra escolhida pelo compositor Arnold Schoenberg como ponto de partida para sua composição, que será demonstrado no Capítulo 2 do presente trabalho.

O poeta Otto Hartleben (1864-1905) traduziu para a língua alemã os poemas que foram utilizados por Schoenberg em sua composição. A métrica predominante na obra é um verso de quatro sílabas fortes, com um ritmo trocáico. Essa forma aparece em textos como “*Eine blasse Wäscherin*”, “*Serenade*”, “*Raub*”, “*Nacht*”, “*Valse de Chopin*”, “*Madonna*” e “*Die Kreutze*”.

<i>Steig, o Mutter aller Schmerzen</i> / U / U / U / <i>Auf den Altar meiner Verse!</i> / U / U / U / <i>Blut aus deinen magren Brüsten</i> / U / U / U / <i>Hat des Schwertes Wut vergossen</i> / U / U / U /
--

Exemplo 02: Métrica – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 06, “*Madonna*” / ‘*Madonna*’.

Como dissemos anteriormente, na contagem das sílabas poéticas, geralmente, quando o verso termina com sílaba átona, esta é desconsiderada na contagem das sílabas e organização dos pés. Por sua vez, em outros poemas do *Pierrot* podemos observar um padrão rítmico iâmbico, com quatro sílabas fortes, da mesma forma. Segundo Gouvard (2004) o padrão rítmico iâmbico(fraco/forte) é uma das opções seguidas por Hartleben para imitar o octossilábico francês.

Esse padrão rítmico forma aparece em textos como “*Der kranke Mond*” e “*Enthauptung*”.

<i>Der Mond, ein blankes Türkenschwert</i> U / U / U / U / <i>Auf einem schwarzen Seidenkissen,</i>
--

U	/	U		/	U	/	U	/
<i>Gespenstisch gross dräut er hinab</i>								
U	/	U		/	U	/	U	/
<i>Durch schmerzendsunkle Nacht.</i>								
U		/	U	/	U	/		

Exemplo 03: Métrica – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 13, “*Enthauptung*” / ‘Decapitação’.

Esses são os dois padrões de versos mais comuns no *Pierrot Lunaire*. Pontualmente, teremos versos binários (iâmbicos ou trocáicos) com cinco, três e até dois pés. Mas há textos que possuem métrica ternária em seu corpo, como por exemplo “*Der Dandy*”. Nele, o verso inicial, que se repete no final de cada estrofe, é formado por uma sequência de três pés anfíbracos, conforme exemplo 04.

<i>Mit einem phantastischen Lichtstrahl</i>										
(U	/	U)		(U	/	U)		(U	/	U)

Exemplo 04: Métrica – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 03, “*Der Dandy*” / ‘O Dândi’.

No verso seguinte (ver exemplo 05), observa-se uma outra escansão, de um anfíbraco, depois iâmbico, concluindo com 2 anapésticos:

<i>Erleuchtet der Mond die krystallen Flacons</i>											
(U	/	U)		(U	/)		(U	U /)		(U	U /)

Exemplo 05: Métrica – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 03, “*Der Dandy*” / ‘O Dândi’.

E nos próximos versos, a métrica é formada pela sequência de três e quatro pés anapésticos, como podemos observar no exemplo 06.

Auf dem schwarzen hochheiligen Waschtisch

(U U /) (U U /) (UU /)

Und bemalt sein Gesicht in erhabenem Stil

(U U /) (U U /) (UU /) (UU /)

Exemplo 06: Métrica – *Pierrot Lunaire*, melodrama n° 03, “*Der Dandy*” / ‘O Dândi’.

Gouvard (2004) defende que a tradução de Hartleben é dotada de uma paleta métrica mais rica que o texto original em francês de Giraud. Essa riqueza vai além da adaptação da sensação do verso octossilábico à língua alemã ou pela escansão da métrica em troqueu, mas principalmente pela ousadia em escrever em diversas métricas diferentes. Ele considera que, musicalmente, Schoenberg tinha em mãos um material poético para trabalhar sua música mais rico em possibilidades rítmicas.

Augusto de Campos, em sua tradução para o português, quase não altera a métrica dos poemas. Para isso, uma análise poética prévia foi necessária, assim como o ajuste da metrificação ao poema traduzido, contando também particularmente com uma intérprete para auxiliá-lo - a cantora Edmar Ferreti.²¹

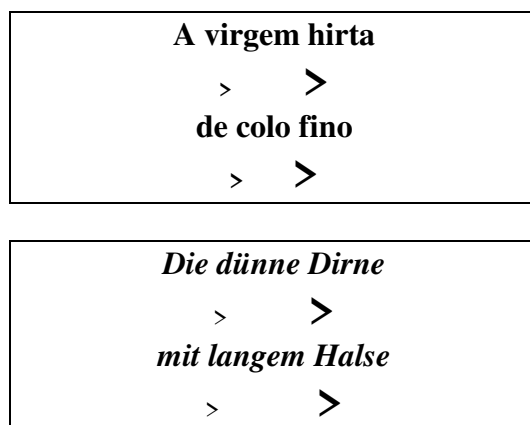
1.2.2 – Acentos rítmicos

Acentos rítmicos são os acentos internos que, colocados em determinados lugares ou sílabas, marcam a fisionomia musical dos diferentes tipos métricos. Aos acentos rítmicos e ao acento final cabe o papel de objetivar o ritmo do verso, apoiando e articulando os grupos silábicos que o formam.

²¹ Edmar Ferreti é cantora, maestrina e professora. Foi a primeira brasileira a executar a *Recitante em Português*, da obra *Pierrot Lunaire*, de A. Schoenberg, em vários teatros de capitais do Brasil. Atua na UFU como professora titular atualmente.

O acento de uma sílaba palavra é o primeiro valor tônico-ritmico de posição nessa palavra e que posteriormente se toma um valor tônico de posição na estrutura métrica geral, e segundo Carvalho (2006) todas as demais sílabas são átonas ou brandas.

De acordo com o autor supracitado, além dos acentos rítmicos principais, existem os secundários, que realçam e imprimem movimento ao verso. Os acentos primários nos exemplos a seguir serão marcados com o sinal “ > ” maior e destacado.



Exemplo 07: padrões de acentuação – Pierrot Lunaire, primeira estrofe do melodrama no 12, 'Canção da Força' / "Galgelied".

Observa-se o padrão diferenciado de sintaxe de colocação das palavras nas duas línguas; a ordem direta da língua alemã é escrever o adjetivo antes do substantivo enquanto que no português é o inverso. Percebe-se também que nos versos acima os padrões de acentuação primária e secundária se invertem não em razão desse padrão de sintaxe, mas pela escolha do tradutor brasileiro de destacar as últimas sílabas fortes do poema com uma assonância recorrente da vogal “i”, que toma para si esse movimento rítmico.

Na música, a estrutura métrica adotada por Augusto de Campos se manifesta de duas formas antagônicas em relação ao compasso binário. Em um primeiro momento, ritmicamente, existe uma tendência a se obedecer ao padrão Forte/fraco binário, quebrado apenas no terceiro compasso. Não obstante, em um segundo momento, essa tendência é invertida em razão da

recorrência do ritmo acéfalo, recaindo o acento no segundo tempo, como podemos observar nos exemplos 08 e 09.



Exemplo 08: partitura²² com versão em português do poeta Augusto de Campos – inclusão de acento feita pela autora - *Pierrot Lunaire*, melodrama n° 12, “*Galgenlied*” / ‘Canção da Forca’, c. 1 a 3.



Exemplo 09: partitura com versão em português do poeta Augusto de Campos – *Pierrot Lunaire*, melodrama n° 12, “*Galgenlied*” / ‘Canção da Forca’, compassos 5 a 8.

Em relação ao padrão métrico dos versos, observa-se que o tradutor, ao perceber os padrões de acentuação musical que se alternaram, optou por uma acentuação oposta ou espelhada do verso alemão. Essa opção, contudo não implicará em qualquer prejuízo ao intérprete e ao resultado final da canção, em virtude da natureza rítmica variável da música.

1.3 – Prosódia

Segundo Ezra Pound (1991 p.42), “ao se escrever um verso, existem certos elementos primários, a saber: os vários “sons articulados” da linguagem, isto é, de seu alfabeto, e os vários grupos de sílabas.” Para o autor, essas sílabas têm pesos e durações distintas: os originais, e

²² Todos os exemplos musicais do presente trabalho foram retirados da partitura cuja metrificação foi realizada pela soprano Edmar Ferretti, a partir da versão em português do poeta Augusto de Campos.

aqueles que são impostos a elas por outros grupos de sílabas ao seu redor. Este é o material com o qual o poeta trabalha e recorta seu desenho no tempo.

Pereira (1992) refere-se à origem do vocábulo:

Prosódia é um termo que vem do grego, formado por ‘pros’, junto, e ‘odé’, canto. Tal etimologia atribui à prosódia a significação de melodia que acompanha o discurso e, na língua grega, mais precisamente, o acento melódico que a caracteriza. (PEREIRA, 1992, p.124)

Xavier e Mateus (1992, p 102), no *Dicionário de Termos Linguísticos*, definem prosódia como o “estudo da natureza e funcionamento das variações de tom, intensidade e duração na cadeia falada.”

Mateus (2004), por sua vez, explica que estas propriedades são inerentes ao som e como estão relacionadas com as características acústicas das ondas sonoras.

O **tom** (ou **pitch**) tem como correlato acústico a **frequência** da onda sonora, ou seja, o número de vezes que um ciclo completo de vibração das partículas se repete durante um segundo. Quanto maior o número de ciclos de vibração das partículas, maior é a altura do som e, portanto, mais “alto” é o tom. A frequência fundamental relaciona-se de um ponto de vista articulatório, com as cordas vocais: quanto mais delgadas, maior número de vibrações, maior altura do som. (MATEUS, 2004, p. 6)

Segundo a autora supracitada uma sequência de segmentos com os seus respectivos tons cria o que chama de entoação dessa sequência, que pode ser uma palavra ou de um grupo de palavras. A intensidade desse som é decorrente da amplitude da onda sonora e quanto maior a amplitude de vibração das partículas, maior é a quantidade de energia transportada por estas, e maior é a sensação auditiva de intensidade do som, sendo aquilo que chamamos “acento” um produto dessa intensidade. A duração seria o tempo de articulação de um som, sílaba ou enunciado, que varia conforme a velocidade do discurso. A duração, intensidade e frequência atuam concomitantemente para a construção do ritmo das línguas.

Hervey, Loughbridge e Higgins (2006) estruturam o nível prosódico em três elementos. O primeiro é a acentuação, ou seja, a ênfase dada a certas sílabas, pronunciando-as com maior intensidade do que as outras. Os autores complementam que em inglês, português e

alemão, qualquer palavra com mais de uma sílaba é convencionalmente dada mais intensidade ou ênfase a uma das sílabas do que para outra(s). O segundo elemento do nível prosódico seria a entonação – que diz respeito a variação de alturas das vogais e a modulação das vozes que compõem a “melodia” de um enunciado. A entonação de um texto muitas vezes é crucial para determinar o que o orador tem a intenção de comunicar ou o sentido do mesmo. A terceira característica prosódica seria a velocidade de emissão vocal.

Para Cerqueira (2006), a diferença entre o perfil rítmico-melódico de uma frase verbal falada e a mesma frase cantada, reside, antes de tudo, nas características fonéticas e fonológicas montadas nos níveis acústico e articulatório das línguas.

Isto pode explicar a distinção entre entoação verbal e musical. Segundo o foneticista Samuel Gili Gaya (1975),

(...) a diferença entre o canto e a língua falada consiste em que os intervalos da linguagem não guardam entre si proporção alguma: dentro do campo de entoação linguística cabem todos os tons possíveis. Por isso não pode ser representada com exatidão por meio de notas musicais.²³(GAYA, 1975, p. 53)

Tomemos como exemplo as duas seguintes sentenças retiradas do primeiro melodrama do *Pierrot Lunaire* intitulado “*Mondestrunken*”, e sua respectiva tradução por Augusto de Campos. Percebe-se que em cada frase em alemão, a estrutura gramatical gera um perfil prosódico específico – entonação e padrões de acentuação – e um significado específico. Isto implica que o tradutor normalmente selecione uma entonação e um padrão de acentuação que dão à sentença traduzida a mesma finalidade comunicativa quanto a original:

²³ (...) La diferencia entre el canto y el lenguaje hablado es que el lenguaje no los intervalos entre ellos cualquier proporción en el campo de la entonación lingüística adaptarse a todos los tonos posibles. Por lo tanto, no se puede representar con precisión por las notas musicales. Em GILI GAYA, S. *Elementos de Fonética General*. Madrid: Gredos, 1969.

<i>Den Wein, den man mit Augen trinkt,</i>	O vinho que meus olhos sorvem
> >	> >

1. Mondestrunken



Exemplo 10: perfil prosódico – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 1, “*Mondestrunken*” / ‘Bêbado de Lua’, c. 01 a 06.

No capítulo 2 do presente trabalho, quando será abordada a análise prosódica, demonstraremos como o este texto se desenha no nível supra-segmental.

Para Cagliari (1992), elementos prosódicos (ou supra-segmentais) são os elementos diferentes dos segmentos da natureza fonética e que caracterizam unidades maiores do que os segmentos, estes sendo pelo menos da extensão de uma sílaba. Esses elementos variam constantemente e de muitas maneiras, e o resultado que produzem faz com que a fala se mostre com o perfil de uma cadeia de montanhas com vales e picos.

A este perfil da fala, Cagliari denomina de *arsis* e *tesis*, sendo que *arsis* corresponde a picos e *tesis*, a vales. De acordo com o autor, *arsis* e *tesis* são os efeitos da modulação de saliências fônicas da fala, tendo, portanto, uma função prosódica própria, independente das funções dos elementos prosódicos constitutivos.

No exemplo 11, repetimos o exemplo anterior com a representação da “*arsis*” e “*tesis*”.

1. Mondestrunken



Exemplo 11: representação das “arsis” e as “tesis” – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 1, “*Mondestrunken*” / ‘Bêbado de Lua’, c. 01 ao 06.

Segundo Hervey, Loughbridge e Higgins (2006), em textos destinados ao desempenho oral, como palestras, peças de teatro, poesia ou canções, essas características prosódicas podem ser muito importantes para a interpretação, na criação de estados de espírito ou reforçando alguma palavra. Em textos nos quais os efeitos prosódicos desempenham um papel importante, demandando do tradutor uma atenção especial.

Defendemos que o poeta deve ser capaz de perceber o tempo e as relações temporais para poder delimitá-los e manipulá-los de um modo interessante, por meio de sílabas mais longas ou mais curtas, mais fortes ou fracas, e das diversas qualidades de som que são inseparáveis das palavras. A avaliação da prosódia envolve uma combinação de respiração, voz e articulação.

O benefício do estudo da prosódica não se limita a encontrar apenas os padrões prosódicos da língua. Também auxilia os pesquisadores na descoberta da relação entre a prosódia e a fraseologia musical. Assim, esses conhecimentos nos possibilita compreender o papel da prosódia na tradução de obras vocais.

1.4 – Rimas

Pound (1991, p. 75), afirma que “nunca será demais o tempo consagrado a esses assuntos [estudo da rima, assonância e aliteração] para quem o poeta, como o músico, tem de

saber todas as minúcias de seu ofício, mesmo que só raramente recorra a elas”. No caso do tradutor, o tratamento dado a esses assuntos pode significar a diferença entre uma simples reescritura de um poema em outro idioma e a vibrante recriação de uma obra literária.

“O conceito [...] e a classificação da rima dão azo a controvérsias e polêmicas”, observa Moisés (1995, p 28), que se baseia em várias definições de autores estrangeiros para chegar à conclusão de que “tais conceitos e muitos outros que poderiam ser enumerados parecem concordar num ponto: a rima constitui uma recorrência de sons”.

Lira (2002) cita as palavras de Fernandes (1985)²⁴ que complementam e delimitam o posicionamento da rima quanto à forma. Fernandes (1985, p 127) descreve que a rima e o fim de verso têm uma íntima e inseparável correlação: a rima é uma “repetição de sons iguais ou semelhantes no final de dois ou mais versos, ou seja, a repercussão da vogal tônica na última palavra dos versos”. Assim, segundo Fernandes (1985), a rima se restringe à identidade sonora existente entre a palavra final de um verso com a palavra final de outro verso na estrofe.

Stein e Spillman (1996) defendem que a rima é um recurso que ajuda a organizar o significado e proporciona uma melhor conexão com as próximas linhas do poema, influenciando na sua fluência e no seu ritmo.

Outro aspecto fundamental, na perspectiva melopoética, é o papel da rima enquanto elemento estrutural do verso. “A forma do verso é determinada pela combinação de sílabas, acentos e pausas, contando-se as suas sílabas até a última acentuada” (LIRA 2002, p. 78, apud CUNHA; CINTRA, 1985). Exemplifica o autor que o sistema francês leva à nossa tradicional classificação das rimas quanto ao esquema acentual dos fins de verso: a) aguda (ou masculina), entre segmentos oxítonos; b) grave (ou feminina), entre segmentos paroxítonos; e c) esdrúxula (ou datílica): entre segmentos proparoxítonos.

Quanto à posição na estrofe, as rimas podem ser classificadas como: a) emparelhadas (ou paralelas - aabb), b) interpoladas (abba), c) cruzadas (ou alternadas - abab) e d) (abcd).

²⁴ FERNANDES, José Augusto. Dicionário de rimas da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Record, 1985.

Outra classificação importante ao estudo da obra vocal é a proposta por Goldstein (2005) quanto às rimas. A autora classifica-as segundo os seguintes parâmetros: a) rima interna e externa, b) rima consoante e toante e c) rima rica e pobre (tanto através da sua função gramatical quanto de sua extensão se semelhança) .

A rima externa ocorre, segundo Goldstein (2005), quando os sons que se repetem se localizam no final dos versos. Observa que também é possível haver rima entre a última palavra de um verso e outra do interior do verso seguinte, sendo então uma rima interna. Em ambos os casos, trata-se de um recurso de grande efeito musical e rítmico.

A rima consoante é aquela que apresenta semelhança de consoantes e vogais. Segue abaixo um exemplo de rima consoante extraída do melodrama nº 4, “Lavadeira Lívida”.

**Suave serva em desalinho
Sob o amor dos ramos frios,
Alva à treva nua lava
Em seus luminosos linhos -
Lavadeira lívida.**

Exemplo 12: rima consoante – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 4, ‘Lavadeira Lívida’.

De acordo com Goldstein (2005), rima toante é aquela que só teria semelhança na vogal tônica, com consoantes ou outras vogais que não coincidem. Um exemplo de rima toante pode ser encontrado no melodrama nº 3, “O Dândi”.

**Com seu mais fantástico raio
Espelha-se a Lua em cristais e gargalos
Sobre o negro lavabo sagrado**

Exemplo 13: rima toante – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 3, ‘O Dândi’.

Goldstein (2005) indica ainda dois os modos de conceituá-las: rima rica e rima pobre – o primeiro quando a rima é da mesma família gramatical, o segundo, quando é de famílias diferentes. De acordo com o critério gramatical, a rima rica ocorre entre palavras que pertencem à mesma categoria gramatical- por exemplo, dois substantivos, dois adjetivos, dois verbos- e a rima pobre se dá entre termos pertencentes a diferentes categorias gramaticais.

Para exemplificamos as rimas ricas, alguns exemplos recorrentes no português brasileiro são: diminutivos em ‘-inho’, advérbios em ‘-mente’, verbos com as mesmas flexões regulares, adjetivos em ‘-oso’, substantivos em ‘-ão’, ‘-ência’, e ainda, palavras que se diferenciam apenas pelo prefixo. Na tradução do *Pierrot Lunaire*, Augusto de Campos quase não se utiliza das rimas nesse grau. O exemplo do melodrama “*Eine blasse Wascherin*” (“Lavadeira Lívida”) pode ilustrar um desses poucos momentos no qual se utilizou desse tipo de rima. Outro exemplo a ser observado é a canção “*Enthauptung*” (“Decapitação”), no qual o sufixo ‘-al’ é empregado com a mesma ideia de adjetivo nas duas palavras.

**A lua – um sabre oriental
em seu divã sombrio de seda,
horrendo e nu – ronda, fatal,
na escura noite má.**

Exemplo 14: rima pobre – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 13, ‘Decapitação’.

Em contrapartida aos exemplos pontuais acima, a obra *Pierrot Lunaire* traduzida por Augusto de Campos, tem inúmeros exemplos de rimas pobres.

No exemplo 15, encontramos a rima do substantivo “lua” com o adjetivo “nua”.

**As flores-luz da Lua,
Alvura luminosa,
Florem na noite nua –
Eu morro de brancura.**

Exemplo 15: rima rica – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 4, ‘Lavadeira Lívida’.

Em oposição às questões gramaticais, também se utiliza a classificação de rima rica ou pobre do ponto de vista fônico.

Por esse critério fônico, Goldstein (2005, p. 31) afirma que a rima podem ser pobre ou rica levando-se em conta extensão da semelhança dos sons fônicos. Encontramos na rima rica sons que se assemelham da vogal tônica. Por sua vez, na rima pobre, os sons fônicos se igualam a partir da vogal tônica.

**A lua – um sabre oriental
em seu divã sombrio de seda,
horrendo e nu – ronda, fatal,
na escura noite má.**

Exemplo 16: rima pobre – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 13, ‘Decapitação’.

**Pierrô! meu riso
se espedaçou!
seu brilho é um rastro:
passou – passou!**

Exemplo 17: exemplo do uso de rimas ricas – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 4, ‘Prece ao Pierrô’.

Destacando as rimas do exemplo “16” como interpoladas e pobres, pois as palavras “orienTAL” e “faTAL” só se identificam a partir da vogal tônica; e as rimas do exemplo “17” como ricas, pois a igualdade de sons entre as palavras que rimam já se inicia antes da vogal

tônica, “espedAÇOU” e “pASSOU”. Neste último caso, o “o” é a vogal tônica; e desde o “a”, consoante de apoio do “ss ou ç”, já se dá a identificação.

De uma forma geral e para melhor visualização e análise, traçamos uma tabela para agrupar as rimas da seguinte forma:

ESQUEMA ACENTUAL NO FIM DOS VERSOS	AGUDA segmentos oxítonos	GRAVE segmentos paroxítonos	ESDRÚXULA segmentos proparoxítonos	MISTURADA ABCD
ORDENAÇÃO RÍMICA DENTRO DO POEMA OU ESTROFE	CRUZADAS ABABAB	EMPARELHADAS AA BB CC	INTERPOLADA ABBA	
POSIÇÃO NO VERSO	INTERNA	EXTERNA		
SEMELHANÇA DE LETRAS	CONSOANTE consoantes e vogais	TOANTE apenas a vogal tônica		
CATEGORIA GRAMATICAL	POBRES mesma categoria gramatical	RICAS categoria gramatical diferente		
EXTENSÃO DOS SONS QUE RIMAM	POBRES identidade da vogal tônica em diante	RICAS identidade desde antes da vogal tônica		

Tabela 03: classificações das rimas.

Esses exemplos demonstram que o resultado final da rima leva em consideração o elemento intelectual ou semântico, cuja diversidade agrada na homofonia. Contudo, percebemos que a rima enquanto elemento sonoro acaba exercendo uma função organizacional além de meramente sonora, e assim, terá influência na fraseologia musical. O trabalho do tradutor é saber identificá-las e analisar musicalmente a sua relevância.

Stein e Spilman (1996) defendem que embora as rimas de final de verso sejam aquelas mais utilizadas e consideradas por estudiosos como a forma mais poderosa de conexão das linhas da poesia, existem também outras formas de rima, que criam conexões adicionais e que enriquecem o texto. São denominadas rimas internas.

Stein e Spillman (1996) definem:

Esses dois dispositivos conhecidos que exploram tais usos das palavras são a assonância e a aliteração. ASSONÂNCIA conecta as palavras através do som de uma vogal comum e, portanto forma ritmos internos: combinando palavras que rimam para criar um bom desenho da linha. ALITERAÇÃO cria uma conexão entre palavras semelhantes usando o som da consoante inicial que se repete: cuidadosamente trabalhadas criam conexões

consonânticas claras. Aqui o efeito é menos uma rima como conhecemos tradicionalmente e mais uma articulação através de um tipo diferente de reiteração de som. Ambas as formas conectam as palavras através do som, e ambas, portanto, requerem ma especial atenção do cantor.²⁵ (STEIN; SPILLMANN, 1996, p. 36)

Para ilustrar o pensamento acima, demonstramos como foi explorado o tratamento das rimas internas na tradução do *Pierrot Lunaire* por Augusto de Campos:

<i>Des Mondlichts bleiche Blüten, Die weissen Wunderrosen, Blühn in den Julinächten O bräch ich eine nur!</i> <i>Mein banges Leid zu lindern, Such ich am dunklen Strome Des Mondlichts bleiche Blüten, Die weissen Wunderrosen.</i> <i>Gestillt wär all mein Sehnen, Dürft ich so märchenheimlich, So selig leis entblättern Auf deine braunen Haare Des Mondlichts bleiche Blüten!</i>	As flores -luz da Lua, Alvura luminosa Florem na noite nua Eu morro de brancura! Meu alvo é só seu alvo. Busco num rio escuro As flores-luz da lua, Alvura luminosa. Eu só seria salvo Se o céu me concedesse O dom de ir desfolhando A flor dos teus cabelos As flores-luz da Lua!
---	--

Exemplo 18: rimas internas (assonâncias), destacando a recorrência da vogal ‘u’ – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 2, “Colombine” / ‘Colombina’.

²⁵ “The two well-known poetic devices that exploit such word usage are assonance and alliteration. ASSONANCE connects words through common vowel sounds and thus forms internal rhymes: combining words that rhyme to create a fine design of line. ALLITERATION creates similar word connections but uses a repeated initial consonant sound: carefully crafted consonances create clear connections. Here the effect is less a rhyming as we traditionally know it, and more a linking through a different sort of sound reiteration. Both devices connect words through sound, and both thus require special attention for the singer.” (STEIN; SPILLMANN, 1996, p. 36)

A utilização desse recurso na língua alemã confere ao poema uma sonoridade escura, de penumbra, bem sugestiva às palavras do texto. Na tradução, Augusto de Campos se preocupou em manter a cinestesia através da repetição dos fonemas vocálicos ‘ u ’ e ‘ o ’.

Stein e Spillman (1996) examinam como as palavras são escolhidas para darem um sentido musical ao verso através do som e da cor. Defendem que certas palavras, por causa do seu som mais claro ou escuro, transmitem sensações ou emoções, sendo assim um dos recursos poéticos mais dramáticos é reconhecer essas sensações sonoras e policromáticas das palavras.

<i>Mit einem phantastischen Lichtstrahl</i> <i>Erleuchtet der Mond die krystallen Flacons</i> <i>Auf dem schwarzen hochheiligen Waschtisch</i> <i>Des schweigenden Dandys von Bergamo.</i> <i>In tönender, bronzener Schale</i> <i>Lacht hell die Fontäne metallischen Klangs</i> <i>Erleuchtet der Mond die krystallen Flacons</i> <i>Mit einem phantastischen Lichtstrahl</i> <i>Pierrot mit dem wächsernen Antlitz</i> <i>Steht sinnend und denkt: wie er heute sich schminkt?</i> <i>Fort schiebt er das Rot und des Orients Grün</i> <i>Und bemalt sein Gesicht in erhabenem Stil</i> <i>Mit einem phantastischen Mondstrahl.</i>	Com seu mais fantástico raio Espelha-se a Lua em cristais e gargalos Sobre o negro lavabo sagrado Do pálido dandy de Bérghamo. Em amplas bacias de bronze Gargalha uma fonte metálicos sons Com seu mais fantástico raio Espelha-se a lua em cristais e gargalos. Pierrô com a cara de cera Se mira e remira: Qual será sua máscara? Refuga o vermelho e o verde oriental E maquila seu rosto no creme da lua Com seu mais fantástico raio.
---	--

Exemplo 19: exemplo do uso da assonância através do som da vogal ‘a’ – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 3, “*Der Dandy*” / ‘O Dândi’.

No poema do exemplo 18, as assonâncias - utilizando-se da vogal ‘ a ’ - imprimem uma sensação de clareza na sonoridade do poema. Nota-se que ao manter a mesma vogal nas

rimas, a sonoridade da música, embora em línguas distintas, mantém uma linha parecida, o que facilita também ao intérprete a ajustar sua emissão vocal nas duas versões.

Para Goldstein (2005), a aliteração é a repetição da mesma consoante ao longo do poema. A autora complementa que o leitor deveria buscar seu efeito, em função da significação do texto.

Essa observação se aplicaria aos intérpretes cantores, que utilizariam isso como mais um recurso expressivo.

Em “*Eine blasse Wäscherin*” / ‘Lavadeira Lívida’, o tradutor Augusto de Campos explora ao máximo a sonoridade da aliteração na vogal ‘v’. Assim como o autor alemão, a repetição dessa consoante imprime uma sensação de suavidade e parece se remeter às palavras ‘lava’, ‘lavadeira’, ‘leve’, ‘alva’; em alemão “*Wäscht*”, “*Wäscherin*”, “*Winde*”, “*Wisen*”, etc.

<i>Eine blasse Wäscherin</i> Wäscht zur Nachtzeit bleiche Tücher; <i>Nackte, silberweisse Arme</i> <i>Streckt sie nieder in die Flut.</i> <i>Durch die Lichtungschleichen Winde,</i> <i>Leis bewegen sie den Strom.</i> <i>Eine blasse Wäscherin</i> Wäscht zur Nachtzeit bleiche Tücher; <i>Und die sanfte Magd des Himmels,</i> <i>Von den Zweigen zart umschmeichelt,</i> <i>Breitet auf die dunklen Wiesen</i> <i>Ihre lichtgewwobnen Linnen -</i> <i>Eine blasse Wäscherin.</i>	Lavadeira lívida Lava a noite em alvos lenços; Braços brancos, sonolentos, Pele nívea pelo rio. Pela névoa vêm os ventos Levemente a vacilar Lavadeira lívida Lava a noite em alvos lenços. Suave serva em desalinho Sob o amor dos ramos frios, Alva à treva nua lava Em seus luminosos linhos - Lavadeira lívida.
--	---

Exemplo 20: exemplo de aliteração através do som fônico [v]– *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 4, “*Eine blasse Wäscherin*” / ‘Lavadeira Lívida’.

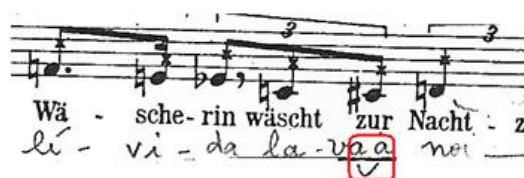
No exemplo acima, a consoante ‘ v ’ transmite a sonoridade da palavra-chave ‘lava’ para as outras, produzindo um tipo de aliteração. Além disso, Augusto de Campos se preocupa em manter a aliteração existente no poema em alemão de Otto Hartleben, que se utiliza do som fônico [v], produzindo aliteração com o verbo “*waschen*” (lavar).

Demonstramos que, enquanto elemento sonoro, vibrante e enriquecedor, e tendo influência na fraseologia musical, a rima fornece também recursos expressivos ao trabalho dos intérpretes .

1.5 – Divisão silábica: fenômeno de união e separação

Durante o processo de versificação, alguns fenômenos de divisão silábica podem alterar a escansão métrica do poema. Esses fenômenos são recursos estilísticos que, quando utilizados com ciência e bom gosto, enriquecem tanto o poema quanto a tradução e a interpretação. Esses fenômenos podem ser classificados como inter-vocabulares e intra-vocabulares: se dizem respeito à relação entre palavras ou em uma mesma palavra. Ainda podem ser considerados como fenômenos de união ou separação, quando tem natureza aglutinativa ou de hiatização. Esses fenômenos são: elisão, sinérese, dialefa e diérese.

Cagliari (2002) define elisão como um fenômeno inter-vocabular que ocorre quando junta-se palavras em enunciados complexos como frases, aglutinando-se duas vogais. Pode ser ditongo (vogais diferentes) ou crase (vogais iguais).



Exemplo 21: utilização de elisão do tipo crase em 'lava_a' – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 4, 'Lavadeira Lívida', c. 6.

Enquanto a elisão do tipo crase é a junção de duas vogais vizinhas e idênticas, numa só emissão de voz, a elisão do tipo ditongo é a junção de duas vogais vizinhas, porém distintas, em uma só emissão de voz.



Exemplo 22: utilização de ditongação – *Pierrot Lunaire*, melodrama no 4, 'Lavadeira Lívida', c. 10.

Além desses fenômenos inter-vocabulares, existem aqueles intra-vocabulares, que ocorrem dentro de uma mesma palavra e são eles:

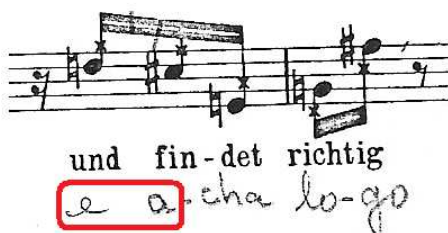
A Sinérese é um fenômeno de aglutinação intra-vocabular, ou seja, na mesma palavra, que une as vogais separadas por hiatização, em uma única sílaba, o que ocasiona um ditongo. Esse fenômeno é relativamente comum na poesia brasileira.



Exemplo 23: utilização de sinérese – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 1, 'Bêbado de Lua', c.29.

Além dos fenômenos de aglutinação, observa-se abaixo alguns dos processos de separação ou hiatização.

A Dialefa, é um fenômeno inter-vocabular (entre duas palavras distintas) que separa as sílabas que seriam normalmente unidas por ditongação ou por crase. A sílaba é separada em duas emissões de voz (sejam elas vogais diferentes ou iguais, isto é, ditongo ou crase).



Exemplo 24: utilização de dialefa – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 18, ‘Borrão de Lua’, c.10.

Diérese, por sua vez, é uma ocorrência intra-vocabular que separa as vogais unidas por ditongação, formando um hiato.



Exemplo 25: utilização de diérese – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 11, ‘Missa Vermelha’, c.2.

De uma forma geral, as línguas se comportam de modo distinto em relação ao modo de divisão silábica. Para línguas como o português e o francês, o fenômeno de elisão aparece naturalmente, e a união de uma terminação em vogal de uma palavra com o início em vogal de outra implica na contagem de um único pé métrico. O alemão, entretanto, não se utiliza desse recurso, destacando muito bem os pés métricos entre as palavras, silabicamente.

Quando o tradutor se defronta com línguas com naturezas diferentes em relação a esse tratamento, precisa ter uma especial atenção para não deslocar metricamente a acentuação dos versos.

<i>Gen Himmel wendet er verzückt</i>				
U	/	U	/	U / U /
E_o céu_é seu até que cai				
U	/	U	/	U / U /

Exemplo 26: comportamento dos pés métricos e elisão.

No exemplo acima, pode-se ilustrar a elisão enquanto fenômeno existente no português que pode inclusive unir duas palavras em um único pé.

<i>Wäscht zur Nachtzeit bleiche Tücher</i>				
/	U	/	U	/ U /
Lava_a noite_em alvos lenços				
/	U	/	U	/ U /

Exemplo 27: comportamento dos pés métricos e elisão.

Nesses exemplos pode-se observar que esse é um recurso que possibilita, inclusive, a inserção de um número maior de palavras dentro de uma mesma métrica. Demonstra-se, portanto, que na língua portuguesa permite ao poeta a liberdade de elidir ou separar as vogais.

CAPÍTULO 2 – ANÁLISE DO PIERROT LUNAIRE

No capítulo anterior foram apresentadas algumas ferramentas úteis ao trabalho tradutório. Este capítulo será dedicado à análise de caso, através da qual faremos a contraposição entre o caminho teórico do capítulo anterior e a aplicação prática desses conceitos através do *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg com texto original em alemão de Otto Hartleben, traduzido para o português brasileiro em meados dos anos 50 por Augusto de Campos. Buscamos assim esclarecer aspectos lítero-musicais, com o objetivo de auxiliar o trabalho dos tradutores através da análise e percepções de estruturas utilizadas nesse estudo de caso. Esse texto foi especialmente escolhido pela importância do trabalho do Augusto de Campo enquanto tradutor e pelo fato que essa obra, em particular, contou com um trabalho conjunto entre ele e a cantora Edmar Ferreti, que o auxiliou no processo de adaptação do texto à partitura e foi a primeira intérprete da obra em 9 de Dezembro de 1978²⁶..

2.1 – Melodrama no 1: *Mondestrunken* / Bêbado de lua

Primeiro melodrama de Pierrot Lunaire, *Mondestrunken*/Bêbado de lua descreve o estado inebriado do *Pierrot* que contempla a Lua. É escrito em compasso binário para voz, piano, flauta, violino e violoncelo com andamento movido. A seguir segue o poema em alemão com sua respectiva tradução.

²⁶ Anexo ao trabalho encontra-se cópia do programa de estreia da obra *Pierrot Lunaire* com versão de Augusto de Campos e interpretação da cantora Edmar Ferreti.

<i>Den Wein, den man mit Augen trinkt, Giesst Nachts der Mond in Wogen nieder, Und eine Springflut überschwemmt Den stillen Horizont.</i> <i>Gelüste, schauerlich und süß, Durchschwimmen ohne Zahl die Fluten! Den Wein, den man mit Augen trinkt, Giesst Nachts der Mond in Wogen nieder.</i> <i>Der Dichter, den die Andacht treibt, Berauscht sich an dem heiligen Tranke, Gen Himmel wendet er verzückt Das Haupt und taumelnd saugt und schlürfter Den Wein, den man mit Augen trinkt.</i>	O vinho que meus olhos sorvem A Lua verte em longas ondas, Que numa enorme enchente solvem Os mudos horizontes. Desejos pérfidos se escondem No filtro do luar que chove O vinho que meus olhos sorvem A Lua verte em longas ondas. O Poeta, no silêncio absorto, Absinto santamente absorve, E o céu é seu até que cai, Olhar em alvo, gesto tonto, Do vinho que meus olhos sorvem.
---	--

Exemplo 28: poemas em alemão e português – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 1, “*Mondestrunken*” / ‘Bêbado de Lua’.

O primeiro ponto a examinar é o desenvolvimento da relação texto-música, como vimos no capítulo anterior no sub-item 1.1. O melodrama “*Mondestrunken*”, que podemos traduzir para o português como ‘luar embriagado’, tem a sonoridade da linha vocal inteiramente escrita em *sprechstimme*, com a exceção da palavra “*stillen*”, traduzida por ‘mudos’.

Segue abaixo a escansão²⁷ dos poemas em alemão e português para uma comparação da métrica utilizada.

²⁷ Fazer a contagem das sílabas poéticas ou sílabas dos versos chama-se escansão.

Melodrama 1: “Mondestrunken” (Otto Erich Hartleben) / ‘Bêbado de Lua’ (Augusto de Campos)			
Poema em alemão	Acentuação silábica	Acentuação silábica	Poema traduzido
Den Wein, den man mit Augen trinkt, U / U / U / U /	2-4-6-8	2-4-6-8	O vinho que meus olhos sorvem U / U / U / U /
Giesst Nachts der Mond in Wogen nieder, U / U / U / U /	2-4-6-8	2-4-6-8	A Lua <u>verte em</u> longas ondas, U / U / U / U /
Und eine Springflut überschwemmt U / U / U / U /	2-4-6-8	2-4-6-8	Que <u>numa enorme</u> enchente solvem U / U / U / U /
Den stillen Horizont. U / U / U /	2-4-6	2-4-6	Os mudos horizontes. U / U / U /
Gelüste, schauerlich und süß, U / U / U U U /	2-4-8	2-4-8	Desejos p ^{er} fid ^{os} <u>se</u> <u>escondem</u> U / U / U U U /
Durchschwimmen ohne Zahl die Fluten! U / U / U / U /	2-4-6-8	2-4-6-8	No filtro do luar que chove U / U / U / U /
Den Wein, den man mit Augen trinkt, U / U / U / U /	2-4-6-8	2-6-8	O vinho que meus olhos sorvem U / U U U / U /
Giesst Nachts der Mond in Wogen nieder, U / U / U / U /	2-4-6-8	2-4-6-8	A Lua <u>verte em</u> longas ondas, U / U / U / U /
Der Dichter, den die Andacht treibt, U / U / U / U /	2-4-6-8	2-4-6-8	O Poeta, no <u>silêncio</u> <u>absorto</u> , U / U / U / U /
Berauscht sich an dem heiligen Tranke, U / U / U / U /	2-4-6-8	2-4-6-8	Absinto santamente <u>absorve</u> , U / U / U / U /
Gen Himmel wendet er verzückt U / U / U / U /	2-4-6-8	2-4-6-8	<u>E o</u> céu <u>é</u> seu até que cai, U / U / U / U /
Das Haupt und taumelnd saugt und schlürfter U / U / U / U /	2-4-6-8	2-4-6-8	Olhar em alvo, gesto tonto, U / U / U / U /
Den man mit Augen trinkt. U / U / U /	2-4-6	1-3-5	que meus olhos sorvem. / U / U /

Tabela 04: escansão métrica – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 1, “Mondestrunken” / ‘Bêbado de Lua’.

Em relação à métrica, Hartleben seguiu o parâmetro octassilábico francês do século XIX que, segundo Gouvard (2004, p. 49), é um tipo de verso simples, sem cesura, contendo oito sílabas e onde a última recebe um acento fixo. Com predominância de padrão rítmico iâmbico, Hartleben escolhe palavras oxítonas como “trinkt”, “süss”, “treibt” e “verzückt” no final de vários versos. Augusto dos Campos, apesar de manter o padrão métrico, não abriu mão da sonoridade da nossa língua, mantendo todas as terminações paroxítonas com a exceção do décimo primeiro verso, onde utiliza a palavra “cai”. Na partitura, quando a cantora Edmar Ferretti fez a metrificação para o português, esses pequenos ajustes foram feitos.



Exemplo 29: ajustes – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 1, “Mondestrunken” / ‘Bêbado de Lua’, c. 9-11.

Como o exemplo acima nos mostra, adaptações musicais foram feitas para se ajustarem à nova métrica do poema em português. Nos versos 3 e 4, correspondentes aos c. 9 e 11, Edmar Ferretti reescreve o ritmo acrescentando notas, no entanto mantendo as alturas das notas vizinhas, antecipando um gesto (como no c. 9), ou subdividindo a nota existente (c.11).

Outro tipo de alteração feita, no entanto, foi a supressão de notas em virtude do texto. Um exemplo dessa adaptação se encontra no c. 23, conforme podemos observar no exemplo a seguir:

a)

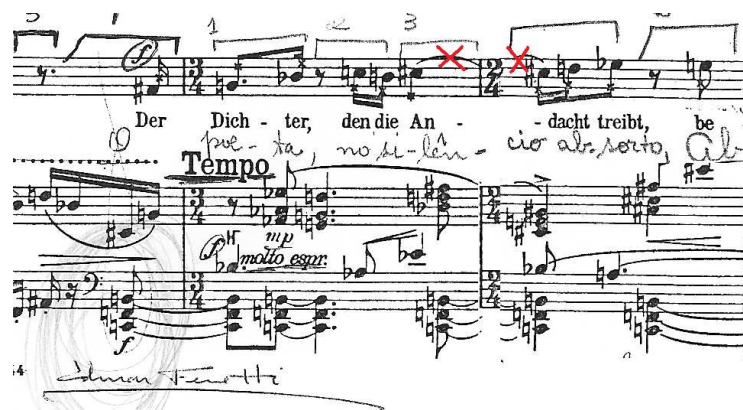


b)



Exemplo 30: a) partitura original em alemão; b) supressão da nota si na versão em português para adaptação do texto. – Pierrot Lunaire, melodrama no 1, “Mondestrunken” / ‘Bêbado de Lua’, c. 23.

Ainda em relação às alterações relativas à partitura, outra possibilidade que observamos foi a supressão da ligadura de prolongamento, como podemos verificar na passagem entre os c. 29 e 30.



Exemplo 31: supressão de ligaduras para adaptação do texto – Pierrot Lunaire, melodrama nº 1, “Mondestrunken” / ‘Bêbado de Lua’, c 29-30.

Em relação à música, Schoenberg favorece a sonoridade do verso iâmbico envolvendo a maioria dos versos com inícios anacrústicos, seja na cabeça de compasso como em relação aos tempos mais fortes, como vemos no recorte a seguir:



Exemplo 32: padrão iâmbico e anacruses – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 1, “*Mondestrunken*” / ‘Bêbado de Lua’, c. 2-3, 7-8 e 23

Em relação à prosódia, Schoenberg se preocupa em escrever a estrutura rítmica e melódica da música aproveitando as qualidades fônicas e rítmicas das palavras e das frases. Nos exemplos 34 e 35, podemos notar o cuidado que Augusto de Campos teve com estes aspectos, e a estreita relação com a música de Schoenberg.



Exemplo 33: aproximação fônica entre “*Wogen*” e ‘*Longas*’ – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 1, “*Mondestrunken*” / ‘Bêbado de Lua’, c. 5-6.



Exemplo 34: aproximação melódica entre os contornos melódicos das frases – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 1, “*Mondestrunken*” / ‘Bêbado de Lua’, c. 8.

Em relação às *arsis* e *tesis*, enquanto efeito final da modulação de saliências fônicas na fala, destacam-se palavras como “*Springflut*”, “*Berauscht sich*”, “*Tranke*”, “*verzückt*” na versão alemã e ‘enorme’, ‘absinto’, ‘absorve’ e ‘olhar’ na versão de Campos.

Quanto ao uso de rimas, percebe-se que ambas obedecem a um esquema com rimas externas predominantemente graves e emparelhadas. A versão de Campos explora fonemas distintos que a de Hartleben e utiliza mais rimas consonantes e ricas. Abaixo uma tabela comparativa do esquema rímico:

Versos	Aguda(A)/ Grave(G)	Consoante(C)/ Toante(T)	Posição	Ricas(R)/ Pobres(P)
<i>Den Wein, den man mit Augen trinkt,</i>	G: <i>tṛinkt</i>	Toante	A	Pobre
<i>Nachts der Mond in Wogen nieder</i>	G: <i>ṇieder</i>	Toante	A	Pobre
<i>Und eine Springflut überschwemmt</i>				
<i>Den stillen Horizont</i>				
<i>Gelüste, schauerlich und süß</i>				
<i>Durchschwimmen ohne Zahl die Fluten</i>				
<i>Den Wein, den man mit Augen trinkt,</i>	G: <i>tṛinkt</i>	Toante	A	Pobre
<i>Giesst Nachts der Mond in Wogen nieder</i>	G: <i>ṇieder</i>	Toante	A	Pobre

<i>Der Dichter, den die Andacht treibt</i>	A: <u>trei</u> bt	Consonante	A	Rica
<i>Berauscht sich an dem heiligen Tranke</i>	G: <u>Tran</u> ke	Consonante	A	Rica
<i>Gen Himmel wendet er verzü</i> ckt	A: ver <u>zü</u> ckt	Toante	B	Pobre
<i>Das Haupt und taumelnd saugt und schlür</i> fter	G: <u>schlü</u> rfter	Toante	B	Pobre
<i>Den Wein, mit Augen trinkt.</i>				

Versos	Aguda(A)/ Grave(G)	Consoante(C)/ Toante(T)	Posição	Ricas(R)/ Pobres(P)
O vinho que meus olhos sorvem	G: <u>sor</u> vem-	Consoantes	A	Pobre
A Lua verte em longas ondas,	G: <u>on</u> das	Toante	B	Pobre
Que numa enorme enchente solvem	G: <u>sol</u> vem	Consoantes	A	Pobre
Os mudos horizontes.	G: horiz <u>on</u> te	Toante	B	Pobre
Desejos p ^{er} fidos se escondem	G: es <u>con</u> dem	Toante	A	Rica
No filtro do luar que chove	G: <u>cho</u> ve	Toante	B	Pobre
O vinho que meus olhos sorvem	G: <u>sor</u> vem	Toante	B	Pobre
A Lua verte em longas ondas	G: <u>on</u> das	Toante	A	Rica
O Poeta, no silêncio absorto,	G: <u>absor</u> to	Consonante	A	Rica
Absinto sanamente absorve	G: <u>absor</u> ve	Consonante	A	Rica
E o céu é seu até que cai,				
Olhar em alvo, gesto tonto,				
Do vinho que meus olhos sorvem.	G: <u>sor</u> vem	Consonante	A	Rica

Tabela 05: esquema rímico – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 1, “*Mondestrunken*” / ‘Bêbado de Lua’.

Augusto utiliza-se de aliterações com os fonemas ‘ b ’ e ‘ s ’ em nível interno e no final dos dois primeiros versos ‘absorto e absorve’, conferindo um caráter percussivo à estrofe.

Campos, em sua tradução, substitui as qualidades sonoras da palavra “*Wogen*” (onda) explorada por Schoenberg utilizando-se no português das palavras ‘solvem’, ‘solvem’, ‘absolvem’, e ‘envolvem’. Demonstra-se como uma forma eficaz do tradutor trabalhar a identidade da sonoridade do poema como um todo.

<i>Den Wein, den man mit Augen trinkt, Giesst Nachts der Mond in Wogen nieder, Und eine Springflut überschwemmt Den stillen Horizont.</i> <i>Gelüste, schauerlich und süß, Durchschwimmen ohne Zahl die Fluten! Den Wein, den man mit Augen trinkt, Giesst Nachts der Mond in Wogen nieder.</i> <i>Der Dichter, den die Andacht treibt, Berauscht sich an dem heiligen Tranke, Gen Himmel wendet er verzückt Das Haupt und taumelnd saugt und schlürfter Den Wein, den man mit Augen trinkt.</i>	O vinho que meus olhos solvem A Lua verte em longas ondas, Que numa enorme enchente solvem Os mudos horizontes. Desejos perversos se escondem No filtro do luar que chove O vinho que meus olhos solvem A Lua verte em longas ondas. O Poeta, no silêncio absorto, Absinto sanamente absorve, E o céu é seu até que cai, Olhar em alvo, gesto tonto, Do vinho que meus olhos solvem.
---	---

Exemplo 35: aliteração em conjunto com a rima – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 1, “*Mondestrunken*” / ‘Bêbado de Lua’.

O poeta utiliza-se dessa estrutura octossilábica para enriquecer a sílaba acentuada com palavras que provocam o ouvido pelo uso de aliteração em conjunto com a rima.

Nesta obra, Augusto também explora a sonoridade dessa aliteração através de rimas internas, conforme destacamos a seguir:

O Poeta, no silêncio absorto,
Absinto santamente absorve.

Exemplo 36: aliteração – *Pierrot Lunaire*, melodrama n° 1, ‘Bêbado de Lua’.

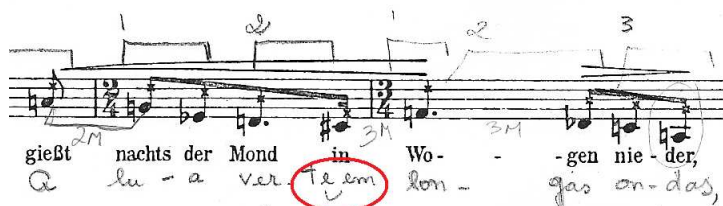
Segundo Cross e Berman (2000), o cenário é definido pelo ritmo e o contorno melódico deste fica gravado na memória aural de todos os seus ouvintes. São movimentos ondulatórios que respondem ao som das primeiras palavras do poema, o desenho da música é especialmente influenciado pelas palavras “*trinkt*”, variante do verbo ‘beber’ e “*Wogen*”, que significa ‘onda’. Percebemos que a sonoridade dos fonemas dessas palavras também imprime identidade do poema, seja nas rimas externas, quanto nas rimas internas.

1. Mondestrunken

The image shows a musical score for the song 'Mondestrunken' from the melodrama 'Pierrot Lunaire'. The score is written in 2/4 time and features a vocal line with lyrics in both German and Portuguese. The lyrics are: 'Den Wein, den man mit / O vinho que meus / Au-gen trinkt, gießt nachts der Mond in Wo-gen nie-der, / O-los sorvem a lu-a ver-teem lon-gas on-das, / und ei-ne Spring-flut ü-ber- / Que nu-ma e-nger-mes-chen-te / schwemmt den stil-len Ho-ri-zont. / sol-venhos mu-dos ho-ri-zontes.' The score includes musical notation for the vocal line, with notes and rests corresponding to the lyrics. There are also some handwritten annotations in orange ink, such as 'O-los sorvem' and 'venhos'.

Exemplo 37: contorno da linha vocal – *Pierrot Lunaire*, melodrama n° 1, “*Mondestrunken*” / ‘Bêbado de Lua’, c. 1-11.

Em relação à divisão silábica, podemos perceber como foi feita a utilização de elisões na tradução de Campos:



Exemplo 38: elisão do tipo crase (mesma vogal) – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 1, ‘Bêbado de Lua’, segundo verso, c.4-5



Exemplo 39: elisão do tipo crase (mesma vogal) – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 1, ‘Bêbado de Lua’, quinto verso. c.19-20

Para proporcionar um entendimento mais claro do texto traduzido (exemplo 41), recomenda-se um especial cuidado às elisões, pois podem comprometer o resultado da comunicação do texto. Por parte do interprete, uma solução é fazer uma glide para manter o resultado ‘Verte-em’, ‘se-escondem’, pois a pronúncia dos ‘e’s são diferentes entre si. No exemplo 40 o tradutor se utilizou de elisões do tipo ditongo.



Exemplo 40: elisões – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 1, ‘Bêbado de Lua’. c.28-29

Portanto, vimos que em “*Mondestrunken*” / ‘Bêbado’ de lua, com exceção do último verso que sofre uma leve alteração, a métrica da versão alemã foi preservada na tradução. Augusto de Campos, mesmo preservando a sonoridade do octossilábico francês, não abriu mão da sonoridade padrão do português brasileiro, mantendo as terminações paroxítonas sem perturbar a fluidez do texto em relação à rítmica da música. Percebe-se, também, que pequenas alterações rítmicas foram feitas na música para encaixar essas terminações paroxítonas: a solução mais empregada por Campos foi de repetir a mesma nota no final da frase, subdividindo a figura musical, além de supressões de notas no texto e de ligadura de prolongamento de nota. Paralelamente à preocupação do tradutor em fazer coincidir os movimentos de *arsis* e *tesis* do texto com palavras importantes do seu discurso e igualmente enfatizadas na prosódia musical, também aproveita das qualidades fônicas das palavras nesses pontos, o que reforça a carga dramática do texto. Em relação à sonoridade das rimas, Campos amplia o aspecto rítmico do poema, tanto em relação às rimas externas, quanto internas. As elisões na versão brasileira aparecem poucas vezes. Defendemos que uma das formas de se preservar o texto seria a subdivisão rítmica, essa adaptação pode ser feita pelo tradutor, ou, na ausência desta, a articulação clara do ditongo pelo intérprete.

2.2 – Melodrama no 2: *Colombine* / *Colombina*

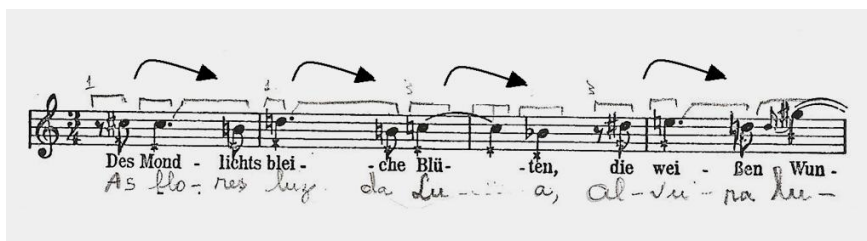
O melodrama *Colombine/Colombina*, escrito em compasso ternário, tem indicação para ser cantado logo em seguida do primeiro praticamente sem pausa, mantém o caráter inebriado do *Pierrot* que declara-se apaixonado. É escrito para o seguinte conjunto instrumental: voz, piano, violino, flauta e clarinete. Segue o poema em alemão com sua respectiva tradução.

<i>Des Mondlichts Blüten, Die weissen Wunderrosen, Blühn in den Julinächten O bräch ich eine nur!</i> <i>Mein banges Leid zu lindern, Such ich am dunklen Strome Des Mondlichts bleiche Blüten, Die weissen Wunderrosen.</i> <i>Gestillt wär all mein Sehnen, Dürft ich so märchenheimlich, So selig leis entblättern Auf deine braunen Haare Des Mondlichts bleiche Blüten!</i>	As flores -luz da Lua, Alvura luminosa, Florem na noite nua - Eu morro de brancura! Meu alvo é só seu alvo Busco num rio escuro As flores-luz da lua, Alvura luminosa E só seria salvo Se o céu me concedesse O dom de ir desfolhando A flor dos teus cabelos As flores-luz da lua!
---	---

Exemplo 41: poemas – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 2, “*Colombine*” / ‘Colombina’.

Ao examinar o desenvolvimento da relação texto-música, o melodrama “*Colombine*” (que em português significa ‘Colombina’), que enquanto personagem representa o par romântico do ‘eu lírico’ da obra, foi escrito em forma de valsa, na qual Schoenberg confere uma atmosfera cheia de paixão ao desenhar a linha de *sprechgesang* em movimentos descendentes recorrentes; esse é o gesto que fica gravado da memória aural dos ouvintes.

A sua sonoridade é inteiramente escrita em *sprechstimme*, com a exceção da palavra “*Mondlichts*” (“lunar”), que é cantada com altura de nota definida.



Exemplo 42: condução descentente recorrente da melodia – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 2, “*Colombine*” / ‘Colombina’, c. 1 a 4.

Segue abaixo a escansão de ambos os poemas para uma comparação da métrica utilizada.

Melodrama 2: “Colombine” (Otto Erich Hartleben) / ‘Colombina’ (Augusto de Campos)			
<i>Des Mondlichts blachen Blüten,</i> U / U / U /	2-4-6	2-4-6	As flores -luz da Lua, U / U / U /
<i>Die weissen Wunderrosen,</i> U / U / U /	2-4-6	2-4-6	Alvura luminosa U / U / U /
<i>Blühn in den Julinächten</i> / U U / U /	1-4-6	1-4-6	Florem na noite nua / (U U /) U /
<i>O bräch ich eine nur!</i> U / U / U /	2-4-6	2-4-6	Eu morro de brancura U / U / U /
<i>Mein banges Leid zu lindern,</i> U / U / U /	2-4-6	2-4-6	Meu alvo <u>é</u> só seu alvo. U / U / U /
<i>Such ich am dunklen Strome</i> U / U / U /	2-4-6	1-4-6	Busco num rio <u>es</u> curo / U U / U /
<i>Des Mondlichts blachen Blüten,</i> U / U / U /	2-4-6	2-4-6	As flores -luz da Lua, U / U / U /
<i>Die weissen Wunderrosen,</i> U / U / U /	2-4-6	2-4-6	Alvura luminosa U / U / U /
<i>Gestillt wär all mein Sehnen,</i> U / U / U /	2-4-6	2-4-6	Eu só seria salvo U / U / U /

<i>Dürft ich so märchenheimlich,</i> U / U / U /	2-4-6	2-4-6	Se_o céu me concedesse U / U / U /
<i>So selig leis entblättern</i> U / U / U /	2-4-6	2-4-6	O dom <u>de</u> <u>ir</u> desfolhando U / U / U /
<i>Auf deine braunen Haare</i> U / U / U /	2-4-6	2-4-6	A flor dos teus cabelos U / U / U /
<i>Des Mondlichts bleiche Blüten!</i> U / U / U /	2-4-6	2-4-6	As flores-luz da lua! U / U / U /

Tabela 06: escansão métrica – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 2, “*Colombine*” / ‘Colombina’.

Percebemos pela tabela acima que em relação à métrica, Augusto de Campos manteve os padrões dos versos iâmbicos hexassilábicos, com apenas uma modificação no verso 6. Neste caso, o padrão binário é quebrado por um pé ternário, como Hartleben e Campos também fizeram no 3º verso. O intérprete precisa ficar atento neste caso para se preservar a acentuação correta da palavra “busco” dentro da solução musical encontrada pela Edmar Ferreti, como vemos nos exemplos abaixo:



Exemplo 43: Alteração métrica – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 2, “*Colombine*” / ‘Colombina’, compassos 19 e 20.

Na língua portuguesa, assim como na alemã, reconhece-se que em palavras com mais de 3 sílabas, há a existência de sílabas com acento primário e secundário²⁸, é o caso do verso 10:

a palavra “concedesse” tem dois acentos e que segue o mesmo padrão da palavra “märchenheimlich”.



Concedesse
> - > -
Märchenheimlich
> - > -

Exemplo 44: tratamento dos acentos em palavras com mais de duas sílabas – *Pierrot Lunaire*, melodrama n° 2, “*Colombine*” / ‘Colombina’.

Observa-se que a versão de Campos explora bem mais a rima externa que a versão alemã. O tradutor fez uso de rimas toantes e ricas em todas as estrofes, o que conferiu ao poema uma sonoridade particular. Abaixo uma tabela comparativa do esquema rímico:

Versos	Aguda(A)/ Grave(G)	Consoante(C)/ Toante(T)	Posição	Ricas(R)/ Pobres(P)
<i>Des Mondlichts Blüten,</i>				
<i>Die weissen Wunderrosen,</i>				
<i>Blühh in den Julinächten</i>				
<i>O bräch ich eine nur!</i>				
<i>Mein banges Leid zu lindern,</i>				
<i>Such ich am dunklen Strome</i>	G: <i>St<u>ro</u>me</i>	Consonante	A	Pobre
<i>Des Mondlichts bleiche Blüten,</i>				
<i>Die weissen Wunderrosen.</i>	G: <i>Wunder<u>ro</u>sen</i>	Consonante	A	Pobre

<i>Gestillt wär all mein Sehnen,</i>				
<i>Dürft ich so märchenheimlich,</i>				
<i>So selig leis entblättern</i>				
<i>Auf deine braunen Haare</i>				
<i>Des Mondlichts bleiche Blüten!</i>				

Versos	Aguda(A)/ Grave(G)	Consoante(C)/ Toante(T)	Posição	Ricas(R)/ Pobres(P)
As flores -luz da Lua,	G: <u>L</u> ua	Toante	A	Rica
Alvura luminosa,				
Florem na noite nua -	G: <u>n</u> ua	Toante	A	Rica
Eu morro de brancura!				
Meu alvo é só seu alvo				
Busco num rio escuro	G: <u>e</u> scuro	Toante	A	Rica
As flores-luz da lua,	G: <u>l</u> ua	Toante	A	Rica
Alvura luminosa				
E só seria salvo				
Se o céu me concedesse	G: <u>c</u> oncedesse	Toante	A	Rica
O dom de ir desfolhando,				
A flor dos teus cabelos	G: <u>c</u> abelos	Toante	A	Rica
As flores-luz da lua!				

Tabela 07: esquema rímico – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 2, “*Colombine*” / ‘Colombina’.

Percebemos que nesta tradução, as rimas mais significativas não se encontram no final do verso; o poeta segue uma escrita intensa de rimas internas. Augusto de Campos, desta forma, envolve o leitor com uma sonoridade de pedumbra e suavidade. Abaixo destacamos

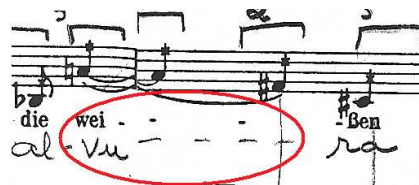
alguns pontos de sonoridade do poema como, por exemplo, o uso recorrente de aliteração com o uso dos fonemas [s] e [z] e assonâncias pelo fonema [u]:

<i>Des Mondlichts bleiche Blüten, Die weissen Wunderrosen, Blühn in den Julinächten O bräch ich eine nur!</i> <i>Mein banges Leid zu lindern, Such ich am dunklen Strome Des Mondlichts bleiche Blüten, Die weissen Wunderrosen.</i> <i>Gestillt wär all mein Sehnen, Dürft ich so märchenheimlich, So selig leis entblättern Auf deine braunen Haare Des Mondlichts bleiche Blüten!</i>	As flores –luz da Lua, Alvura luminosa, Florem na noite nua - Eu morro de brancura! Meu alvo é só seu alvo Busco num rio escuro As flores-luz da lua, Alvura luminosa E só seria salvo Se o céu me concedesse O dom de ir desfolhando A flor dos teus cabelos As flores-luz da lua!
---	--

Exemplo 45: tratamento das rimas internas – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 2, “*Colombine*” / ‘Colombina’.

A utilização desses recursos confere ao poema uma sonoridade escura, sussurrante, bem sugestiva do conteúdo poético do texto. Na tradução, Augusto de Campos se preocupou em explorar ainda mais a cinestesia através da repetição dos fonemas vocálicos [s] e [z] e [u], destacando algumas sílabas longas com essas vogais.

É o caso do exemplo abaixo ‘alvura luminosa’:



Exemplo 46: ênfase do aspecto sonoro em vogais longas – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 2, 'Colombina'. c. 23-24

Em relação à ársis e tésis, o tratamento da prosódia em 'Colombina' apresenta uma ligação íntima com as assonâncias do fonema [u], mostrado anteriormente.



Exemplo 47: tratamento entre prosódia e assonância dos poemas em abas a línguas – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 2, 'Colombina', c. 4 e 5.

No exemplo anterior, percebemos que as palavras “*Wunderrosen*” e ‘luminosa’ apresentam o mesmo movimento de ársis, correspondendo ao contorno melódico da linha vocal.

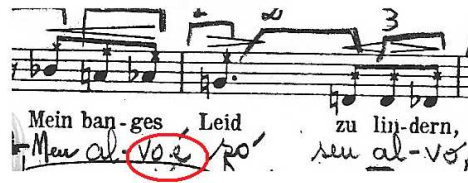
Em outro momento, no c. 23 e 24, essas mesmas palavras ganham outra intenção dramática, sem perder, entretanto, sua acentuação original.



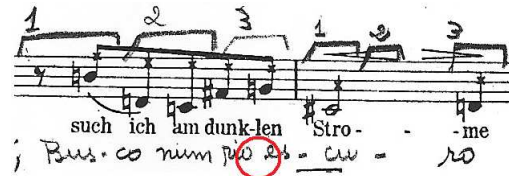
Exemplo 48: tratamento entre prosódia e assonância – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 2, “*Colombine*” / ‘Colombina’, c. 23 e 24.

Em relação à divisão silábica, destacam-se a utilização das seguintes elisões do tipo ditongo:

a)



b)



c)



Exemplo 49: elisões do tipo ditongo – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 2, ‘Colombina’. a) c. 17-18; b) c.19-20; c) c29-30.

As elisões escritas pelo poeta foram marcadas em colcheias em um andamento tranquilo, o que na prática não compromete o entendimento do texto.

Verificamos que em “*Colombine*” / ‘Colombine’, com exceção do verso 6 que sofre uma leve alteração a métrica, os padrões de versos iâmbicos hexassilábicos da versão alemã foram preservadas na tradução. Percebe-se também a preocupação do tradutor em fazer coincidir

os movimentos de *arsis* e *tesis* do texto com palavras importantes de seu conteúdo poético e igualmente enfatizadas na prosódia musical. Também notamos que este aproveita das qualidades fônicas das palavras, reforçando fonemas que imprimem carga dramática e identidade ao texto traduzido. Em relação à sonoridade das rimas, Campos amplia o aspecto rítmico do poema, principalmente nas rimas internas, preservando a sonoridade do poema alemão através do uso de assonância. Campos optou por utilizar poucas elisões em sua versão.

2.3 – Melodrama no 3: *Der Dandy* / O Dândi

Após uma pausa dramática escrita ao final de *Colombine/Colombina*, inicia-se o melodrama *Der Dandy/ O Dândi*, em compasso quaternário, em andamento rápido e com caráter enérgico e exuberante. Nesse melodrama o *Pierrot* revela que a sua vaidade é tal qual a de um Dandi e é escrito para voz, piano, clarinete e piccolo. Abaixo os poemas nas versões alemã e brasileira.

<i>Mit einem phantastischen Lichtstrahl Erleuchtet der Mond die krystallen Flacons Auf dem schwarzen hochheiligen Waschtisch Des schweigenden Dandys von Bergamo.</i> <i>In tönender, bronzener Schale Lacht hell die Fontäne metallischen Klangs Mit einem phantastischen Lichtstrahl Erleuchtet der Mond die krystallen Flacons</i> <i>Pierrot mit dem wächsernen Antlitz Steht sinnend und denkt:</i>	Com seu mais fantástico raio Espelha-se a Lua em cristais e gargalos Sobre o negro lavabo sagrado Do pálido dandy de Bérghamo. Em amplas bacias de bronze Gargalha uma fonte metálicos sons Com seu mais fantástico raio Espelha-se a lua em cristais e gargalos. Pierrô com a cara de cera Se mira e remira:
---	---

<i>wie er heute sich schminkt?</i>	Qual será sua máscara?
<i>Fort schiebt er das Rot und des Orients Grün</i>	Refuga o vermelho e o verde oriental
<i>Und bemalt sein Gesicht in erhabenem Stil</i>	E maquia seu rosto no creme da lua
<i>Mit einem phantastischen Mondstrahl.</i>	Com seu mais fantástico raio.

Exemplo 50: poemas – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 3, “*Der Dandy*” / ‘O Dândi’.

O desenvolvimento da relação texto-música no melodrama “*Der Dandy*”, que em português significa ‘O Dândi’, personagem que representa a figura do ‘eu lírico’ da obra. Possui uma linha vocal com sonoridade inteiramente escrita em *sprechstimme*, com a exceção da palavra “*schwarzen*” (‘negro’), que é cantada com altura de nota definida.

Neste melodrama Schoenberg, desenha a linha de *sprechgesang* em amplos movimentos, com diversos saltos de sétima, em conformidade a figura estravagante do Dândi do século XVII²⁹. Segue abaixo a escansão de ambos os poemas para uma comparação dos padrões métricos utilizados.

Melodrama 3: “<i>Der Dandy</i>” (Otto Erich Hartleben) / ‘O Dândi’ (Augusto de Campos)			
Mit einem phantastischen Lichtstrahl U / (U U /) (U U /)	2-5-8	2-5-8	Com seu mais fantástico raio U / (U U /) (UU /)
Erleuchtet der Mond die krystallen Flacons U / (U U /) (U U /) (U U /)	2-5-8-11	2-5-8-11	Espelha-se_a Lua_em cristais e gargalos U / (U U /) (U U /) (U U /)
Auf dem schwarzen hochheiligen Waschtisch (U U /) (U U /) (U U /)	3-6-9	3-6-9	Sobre_o negro lavabo sagrado (U U /) (U U /) (U U /)
Des schweigenden Dandys von Bergamo. U / (U U /) (U U /)	2-5-8	2-5-8	Do pálido dandy de Bérgamo. U / (UU /) (U U /)
In tönender, bronzener Schale U / (U U /) (U U /)	2-5-8	2-5-8	Em amplas bacias de bronze U / (U U /) (U U /)
Lacht hell die Fontäne metallischen Klangs U / (U U /) (U U /) (U U /)	2-5-8-11	2-5-8-11	Gargalha_uma fonte metálicos sons U / (U U /) (U U /) (UU /)
Mit einem phantastischen Lichtstrahl	2-5-8	2-5-8	Com seu mais fantástico raio

²⁹ O termo Dandi é usado para descrever o homem que dá cuidados extremados às aparências.

U / (U U)(U U)			U / (U U)(UU)
Erleuchtet der Mond die krystallen Flacons U / (U U) (U U)(U U)	2-5-8-11	2-5-8-11	Espelha-se_a lua_em cristais e gargalos. U / (U U) (U U)(U U)
Pierrot mit dem wächsernen Antlitz (UU) (U U) (U U)	3-6-9	3-6-9	Pierrô com a cara de cera (UU) (U U)(UU)
Steht sinnend und denkt: wie er heute sich schminkt? U / (U U) (U U)(U U)	2-5-8-11	2-5-7-9-11	Se mira_e remira: Qual será sua máscara? U / (U U) U / U / (UU)
Fort schiebt er das Rot und des Orients Grün U / (U U)(U U)(UU)	2-5-8-11	2-5-8-11	Refuga_o vermelho e_o verde_ori_ental U / (U U)(U U)(U U)
Und bemalt sein Gesicht in erhabenem Stil (U U)(U U)(U U)(U U)	3-6-9-12	3-6-9-12	E maquila seu rosto no creme da lua (U U)(U U)(U U)(U U)
Mit einem phantastischen Mondstrahl. U / (U U)(U U)	2-5-8	2-5-8	Com seu mais fantástico raio. U / (U U)(UU)

Tabela 08: escansão métrica – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 3, “*Der Dandy*” / “*O Dândi*”.

Percebemos pela tabela acima que em relação à métrica, os poemas, de forma geral, não possuem um padrão métrico fixo, o que é denominado de verso livre, tendo uma variação de versos octossilábicos, eneassilábicos, hendecassilábicos e dodecassilábicos.

Percebemos que embora a poesia e a música tenha uma forma variante tanto na métrica que seria ternária quanto no compasso musical que seria quaternário, o tradutor buscou escrever seu texto com fidelidade a idéia rítmica (poética e musical) na versão brasileira.

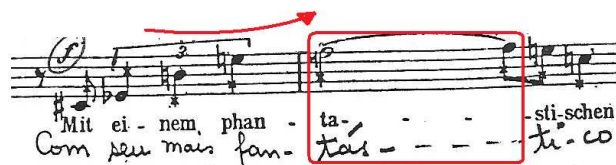
Em contrapartida à sonoridade de penumbra da “*Colombine*”, “*Der Dandy*” explora uma sonoridade clara através do fonema [a], que usado repetidamente, cria assonâncias que irão coincidir com os picos das curvas prosódicas da maioria das frases, o que timbrísticamente ilumina a terceira música.

<i>Mit einem phantastischen Lichtstrahl</i> <i>Erleuchtet der Mond die krystallen Flacons</i> <i>Auf dem schwarzen hochheiligen Waschtisch</i>	<i>Com seu mais fantástico raio</i> <i>Espelha-se a Lua em cristais e gargalos</i> <i>Sobre o negro lavabo sagrado</i>
--	--

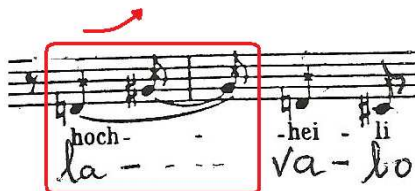
<i>Des schweigenden Dandys von Bergamo.</i> <i>In tönender, bronzener Schale</i> <i>Lacht hell die Fontäne metallischen Klangs</i> <i>Mit einem phantastischen Lichtstrahl</i> <i>Erleuchtet der Mond die krystallen Flacons</i> <i>Pierrot mit dem wächsernen Antlitz</i> <i>Steht sinnend und denkt:</i> <i>wie er heute sich schminkt?</i> <i>Fort schiebt er das Rot und des Orients Grün</i> <i>Und bemalt sein Gesicht in erhabenem Stil</i> <i>Mit einem phantastischen Mondstrahl.</i>	Do pálido dandy de Bérghamo. Em amplas bacias de bronze Gargalha uma fonte metálicos sons Com seu mais fantástico raio Espelha-se a lua em cristais e gargalos. Pierrô com a cara de cera Se mira e remira: Qual será sua máscara? Refuga o vermelho e o verde oriental E maquila seu rosto no creme da lua Com seu mais fantástico raio.
---	--

Exemplo 51: tratamento das rimas internas – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 3, “*Der Dandy*” / ‘O Dândi’.

Assim como em “*Colombine*”, Schoenberg aproveita a sonoridade desse fonema prolongando grande parte das notas nas quais encontramos esse fonema, como podemos ver abaixo. Inclusive, o tradutor, ciente desse efeito, reproduz e destaca a mesma vogal em português, como podemos verificar nos exemplos a seguir:



Exemplo 52: tratamento entre prosódia e assonância – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 3, “*Der Dandy*” / ‘O Dândi’, c. 1 e 2.



Exemplo 53: tratamento entre prosódia e assonância – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 3,

“Der Dandy” / ‘O Dândi’, c. 6 e 7.



Exemplo 54: tratamento entre prosódia e assonância – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 3, “Der Dandy” / ‘O Dândi’, c. 14.

Outro exemplo em relação ao tratamento das curvas prosódicas nesse melodrama são as frases: “Lacht hell die Fontäne metallischen Klangs” / ‘Gargalha uma fonte metálicos sons’. Augusto de Campos emprega um padrão métrico e prosódico distinto ao alemão, o que requer do intérprete uma articulação de uma sílaba em uma nota que, no alemão, estava ligada, como houve não a eliminação da ligadura, a tercina do c. 13 ficou alterada no seu ritmo interno. Percebe-se que aqui que a acentuação agógica causada pela ligadura no alemão se perde com o português. Dá a entender que o tradutor deu mais valor à assonância [a] do que à prosódia, que a princípio, ficou “preservada” pq manteve tanto a anacruse (“lacht-”/“gar-”) musical quando a tonicidade a palavra no início do c.13.

Observa-se que embora tenha optado por um padrão diferenciado, manteve a acentuação principal na mesma sílaba, o que não compromete a frase musical.



Exemplo 55: tratamento diferenciado da métrica e prosódia – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 3, ‘O Dândi’, c. 13.

Lacht hell die Fontäne
> / / / >
Gargalha uma fonte
/ > / / >

Exemplo 56: acentuação métrica – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 3, “*Der Dandy*” / ‘O Dândi’.

Percebe-se que Campos nesse melodrama explora o mesmo fonema trabalhado por Hartleben em suas rimas. Cria, entretanto, combinações formadas por rimas externas ricas, o que imprime mais sofisticação à sua poesia. Abaixo uma tabela comparativa do esquema rímico:

Versos	Aguda(A)/ Grave(G)	Consoante(C)/ Toante(T)	Posição	Ricas(R)/ Pobres(P)
<i>Mit einem phantastischen Lichtstrahl</i>				
<i>Erleuchtet der Mond die krystallen Flacons</i>				
<i>Auf dem schwarzen hochheiligen Waschtisch</i>				
<i>Des schweigenden Dandys von Bergamo.</i>				
<i>In tönender, bronzener Schale</i>	G: Sch <u>a</u> le	Toante	A	Pobre
<i>Lacht hell die Fontäne metallischen Klangs</i>				
<i>Mit einem phantastischen Lichtstrahl</i>	A: Lichtstr <u>a</u> hl	Toante	A	Pobre
<i>Erleuchtet der Mond die krystallen Flacons</i>	G: Fl <u>a</u> con	Toante	A	Pobre
<i>Pierrot mit dem wächsernen Antlitz</i>				
<i>wie er heute sich schminkt?</i>	A: schm <u>i</u> nt	Toante	A	Rica
<i>Fort schiebt er das Rot und des Orients Grün</i>				
<i>Und bemalt sein Gesicht in erhabenem Stil</i>	A: St <u>i</u> ll	Toante	A	Rica
<i>Mit einem phantastischen Mondstrahl.</i>				

Versos	Aguda(A)/ Grave(G)	Consoante(C)/ Toante(T)	Posição	Ricas(R)/ Pobres(P)
Com seu mais fantástico raio	G: <u>raio</u>	Toante	A	Rica
Espelha-se a Lua em cristais e gargalos	G: garg <u>al</u> os	Toante	A	Rica
Sobre o negro lavabo sagrado	G: sagra <u>d</u> o	Toante	A	Rica
Do pálido dandy de Bér ^g amo.				
Em amplas bacias de bronze	G: bron <u>z</u> e	Toante	A	Pobre
Gargalha uma fonte metálicos sons	G: son <u>s</u>	Toante	A	Pobre
Com seu mais fantástico raio	G: fantá <u>s</u> tico	Toante	B	Rica
Espelha-se a lua em cristais e gargalos.	G: garg <u>al</u> os	Toante	B	Rica
Pierrô com a cara de cera				
Se mira e remira:				
Qual será sua máscara?				
Refuga o vermelho e o verde oriental	A: <u>oriental</u>	Toante	A	Rica
E maquila seu rosto no creme da lua				
Com seu mais fantástico raio.	G: <u>raio</u>	Toante	A	Rica

Tabela 09: esquema rímico – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 3, “*Der Dandy*” / ‘O Dândi’.

Em relação ao intérprete, percebe-se a preocupação de Campos em aproveitar as características fônicas do português e manter na estrutura da rima do verso final o fonema [a]’ e as suas variações como ditongos (raio) ou com a terminação com consoante (oriental). Essa medida se mostra eficaz como forma de reinterar a sonoridade do poema de uma maneira dinâmica.

Percebe-se que na tradução desse melodrama, Augusto de Campos recorreu ao uso de algumas palavras que lhe permitiram elisões, perfeitamente comuns no português brasileiro. O resultado final não se apresenta qualquer estranheza desconforto, sendo inclusive mais favorável ao intérprete a versão brasileira pelo uso recorrente de vogais.



Exemplo 57: elisões do tipo ditongo – *Pierrot Lunaire*, melodrama no 3, ‘O Dândi’, c. 26 e 27.

No exemplo acima, também percebe-se a supressão da primeira nota da frase, supressão da ligadura de valor e o uso constante de elisões. Além disso, percebe-se uma questão que não foi resolvida no primeiro tempo do compasso 27, com a palavra “vermelho”. Neste caso, em consonância com outros na mesma obra, recomenda-se a subdivisão da semínima em duas colcheias.

Outros exemplos de elisões encontramos nos seguintes trechos:

Espelha-se_a Lua_em cristais e gargalos Sobre_o negro lavabo sagrado Gargalha_uma fonte metálicos sons Refuga_o vermelho e_o verde_ori_ental
--

Exemplo 58: elisões do tipo ditongo – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 3, ‘O Dândi’.

Percebe-se o uso recorrente de elisões do tipo ditongo nesse texto. Também vale destacar o uso de uma sinérese³⁰ em ‘oriEntal’.

Observamos então que *Der Dandy/ O Dândi*, em relação à métrica, apesar de não possuir um padrão fixo, ou seja, ser escrito em verso livre, Campos escreveu seu texto com fidelidade a ideia rítmica e musical na versão brasileira. Além da preocupação do tradutor em fazer coincidir os movimentos de *arsis* e *tesis* do texto com palavras significativas do seu conteúdo poético e igualmente enfatizadas na prosódia musical, também aproveita das qualidades

³⁰ Fenômeno intravocabular onde se transforma um hiato em ditongo. No caso ‘o-ri-en-tal’ passou a ser dividido ‘o-rien-tal’.

fônicas das palavras, fazendo coincidir esses momentos com o fonema [a], rima interna característica de ambos os poemas. As elisões na versão brasileira aparecem muitas vezes. Defendemos que uma das formas de se preservar o texto seria uma subdivisão rítmica feita pelo tradutor, ou, na ausência desta, atenção à articulação pelo intérprete.

2.4 – Melodrama no 4: *Eine blasse Wäscherin* / Lavadeira lívida

Escrita para se iniciar com o ‘menor intervalo de pausa possível’³¹, “*Eine blasse Wäscherin*”/ ‘Lavadeira Lívida’ é um melodrama escrito em compasso quaternário, em andamento fluido e com caráter intimista. Nesse melodrama o Pierrot compara a lua a uma lavadeira pálida. Neste melodrama Schoenberg escolheu a seguinte instrumentação: voz, flauta, clarinete e violino.

<i>Eine blasse Wäscherin</i>	Lavadeira lívida
<i>Wäscht zur Nachtzeit bleiche Tücher; Nackte, silberweisse Arme Streckt sie nieder in die Flut.</i>	Lava a noite em alvos lenços; Braços brancos, sonolentos, Pele nívea pelo rio.
<i>Durch die Lichtungschleichen Winde, Leis bewegen sie den Strom. Eine blasse Wäscherin Wäscht zur Nachtzeit bleiche Tücher;</i>	Pela névoa vêm os ventos Levemente a vacilar Lavadeira lívida Lava a noite em alvos lenços.
<i>Und die sanfte Magd des Himmels, Von den Zweigen zart umschmeichelt, Breitet auf die dunklen Wiesen</i>	Suave serve em desalinho Sob o amor dos ramos frios, Alva à treva nua lava

³¹ ‘Möglichst kurze Pause’

<i>Ihre lichtgewobnen Linnen. Eine blasse Wäscherin.</i>	Em seus luminosos linhos – Lavadeira lívida.
---	---

Exemplo 59: poemas – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 4, “*Eine blasse Wäscherin*” / ‘Lavadeira Lívida’.

Ao examinar o desenvolvimento da relação texto-música, o melodrama “*Eine blasse Wäscherin*”, (‘uma lavadeira pálida’), descreve o terceiro personagem da obra, a lua. A sua linha vocal é inteiramente escrita em *sprechstimme*, com a exceção da palavra cantada “*breitet*”, traduzida por ‘ampla’.

A quarta canção de *Pierrot Lunaire* possui uma característica muito particular, tem um caráter intimista; a linha de *sprechstimme* é escrita em uma tessitura média grave, com dinâmica que oscila entre ‘*ppp*’ e ‘*p*’, Esta qualidade intimista é embalada por um efeito sonoro provocado pela aliteração do fonema [v] da palavra “*Wäscherin*”.

Campos, em sua tradução, explora ao máximo essa sonoridade, entretanto, diferentemente de Hartleben que explora o fonema em sílabas fortes (“*Wäscherin*”, “*Wäscht*”, “*silberweisse*”, “*bewege*”, entre outras). O tradutor o escreve sempre em sílabas átonas do poema. Na escansão métrica abaixo fica bem evidente o tratamento dessa sonoridade por ambos os poetas.

Melodrama 4: “<i>Eine blasse Wäscherin</i>” (Otto Hartleben) / ‘Lavadeira Lívida’ (Augusto de Campos)			
Eine blasse Wäscherin / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5	Lavadeira lívida / U / U /
Wäscht zur Nachtzeit bleiche Tücher; / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	Lava_a noite_em alvos lenços; / U / U / U /
Nackte, silberweisse Arme / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	Braços brancos, sonolentos / U / U / U /
Streckt sie nieder in die Flut. / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	Pele nívea pelo rio. / U / U / U /
Durch die Lichtungschleichen Winde,	1-3-5-7	1-3-5-7	Pela névoa vêm os ventos

/ U / U / U /			/ U / U / U /
Leis bewegen sie den Strom. / U / U / U /	1-3-5 -7	1-3-5-7	Levemente_a vacilar / U / U / U /
Eine blasse Wäscherin / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5	Lavadeira lívida / U / U /
Wäscht zur Nachtzeit bleiche Tücher; / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	Lava_a noite_em alvos lenços. / U / U / U /
Und die sanfte Magd des Himmels, / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	Suave serva_em desalinho / U / U / U /
Von den Zweigen zart umschmeichelt, / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	Sob o_amor dos ramos frios, / U / U / U /
Breitet auf die dunklen Wiesen / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	Alva_à treva nua lava / U / U / U /
Ihre lichtgewobnen Linnen. / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	Em seus luminosos linhos / U / U / U /
Eine blasse Wäscherin / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5	Lavadeira lívida / U / U /

Tabela 10: escansão métrica de “Eine blasse Wäscherin” / ‘Lavadeira Lívida’.

Preponderantemente, os versos nessa canção, correspondem ao padrão mais utilizado na obra, frases com quatro sílabas fortes em ritmo trocáico (‘/ U’, forte/fraco) que foi seguido com fidelidade pelo tradutor. O uso de elisão na tradução aparece em uma quantidade significativa de versos, o que também confere ao poema uma identidade sonora, além de pés mais ricos em termos de ‘paletas de cores’ de vogais.

Musicalmente, esse melodrama, escrito em compasso quaternário, favorece à métrica formada a partir de pés trocáico (‘/ U’) utilizados em sua totalidade na poesia. Essa escrita confere fluência e entendimento do texto para o ouvinte da canção. O tradutor buscou escrever seu texto com fidelidade à idéia rítmica (poética e musical) na versão brasileira.

Uma outra observação em relação a esse melodrama é que, aproveitando-se da regularidade dos versos, além de reproduzir quase a mesma paleta métrica, Campos segue

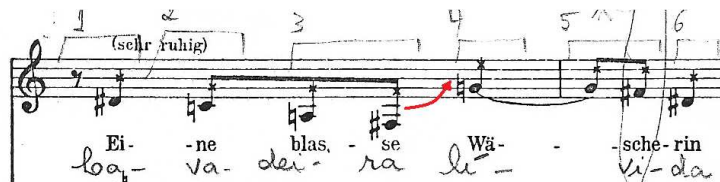
também os padrões de acentuação métrica na maioria dos casos. Podemos exemplificar com o verso seguinte:



Exemplo 60: acentuação métrica – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 4, “*Eine blasse Wäscherin*” / ‘Lavadeira Lívida’. c.16

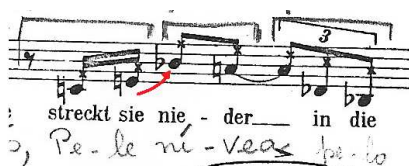
Campos inverte a ordem direta da frase em português (‘em seus luminosos linhos’ ao invés de ‘em seus linhos luminosos’), obedecendo ao padrão sintático alemão e ainda mantendo o padrão de acentuação métrica da frase.

Em relação à ársis e tésis, o tratamento da prosódia em “*Eine blasse Wäscherin*” e ‘Lavadeira Lívida’ apresenta uma ligação importante com o fonema [i]. Através do exemplo xx percebemos que ele explora tal sonoridade através do movimento de ársis, em um contorno melódico bem pontegudo de salto de nona.

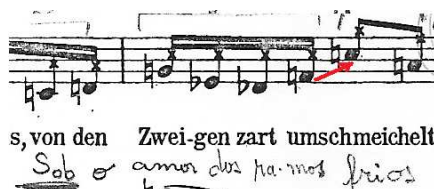


Exemplo 61: *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 4, “*Eine blasse Wäscherin*” / ‘Lavadeira Lívida’, c. 11.

No exemplo anterior, percebemos que a relação entre as palavras “*Wäscherin*” / ‘lívida’, “*nieder*” / ‘nívea’ e “*umschmeichelt*” / ‘frios’, apresentam o mesmo movimento de ársis em ambas as línguas, correspondendo ao desenho musical.



Exemplo 62: ársis – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 4, “*Eine blasse Wäscherin*” / ‘Lavadeira Lívida’, c. 8.



Exemplo 63: ársis – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 4, “*Eine blasse Wäscherin*” / ‘Lavadeira Lívida’, c. 14.

Campos, nesse melodrama, reproduz alguns dos fonemas explorados por Hartleben, o que confere uma sonoridade semelhante ao poema. Entretanto, observa-se que ele procurou trabalhar com uma quantidade de rimas externas ricas superior à versão alemã. Abaixo uma tabela comparativa do esquema rímico:

Versos	Aguda(A)/ Grave(G)	Consoante(C)/ Toante(T)	Posição	Ricas(R)/ Pobres(P)
<i>Eine blasse Wäscherin</i>				
<i>Wäscht zur Nachtzeit bleiche Tücher;</i>	G: <u>blei</u> che	Toante	A	Rica
<i>Nackte, silberweisse Arme</i>	G: <u>Ar</u> me	Toante	A	Rica
<i>Streckt sie nieder in die Flut.</i>				
<i>Durch die Lichtungschleichen Winde,</i>	G: <u>Win</u> de	Toante	A	Pobre
<i>Leis bewegen sie den Strom.</i>				
<i>Eine blasse Wäscherin</i>	A: Wä <u>sch</u> er <u>in</u>	Toante	A	Pobre
<i>Wäscht zur Nachtzeit bleiche Tücher</i>				
<i>Und die sanfte Magd des Himmels</i>	G: <u>Him</u> mels	Toante	A	Pobre
<i>Von den Zweigen zart umschmeichelt,</i>				
<i>Breitet auf die dunklen Wiesen</i>	G: <u>Wie</u> sen	Toante	A	Pobre
<i>Ihre lichtgewobnen Linnen,</i>	A: <u>Lin</u> nen	Toante	A	Pobre
<i>Eine blasse Wäscherin.</i>	A: Wä <u>sch</u> er <u>in</u>	Toante	A	Pobre

Versos	Aguda(A)/ Grave(G)	Consoante(C)/ Toante(T)	Posição	Ricas(R)/ Pobres(P)
Lavadeira lívida				
Lava a noite em alvos lenços;	G: <u>len</u> ços	Consonantes	A	Rica
Braços brancos, sonolentos,	G: sonol <u>en</u> tos	Consoantes	A	Rica
Pele nívea pelo rio.				
Pela névoa vêm os ventos	G: <u>ven</u> tos	Toante	A	Pobre
Levemente a vacilar				
Lavadeira lívida				
Lava a noite em alvos lenços.	G: <u>len</u> ços	Toante	A	Pobre
Suave serva em desalinho	G: desal <u>in</u> ho	Consonante	A	Rica
Sob o amor dos ramos frios,	G: fr <u>ri</u> os	Toante	A	Rica
Alva à treva nua lava				
Em seus luminosos linhos –	G: <u>lin</u> hos	Consonante	A	Rica
Lavadeira lívida.	G: <u>lí</u> vida	Toante	A	Rica

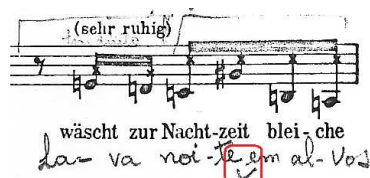
Tabela 64: esquema rímico – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 4, “*Eine blasse Wäscherin*” / ‘Lavadeira Lívida’.

Em relação ao intérprete, percebe-se a preocupação de Campos em tanto em aproveitar a sonoridade dos versos com rimas consoantes, criando uma identidade à música, como também enriquecer as possibilidades de interpretação do texto seguindo a reincidência dos fonemas [v], [i], [e] e [u].

No exemplo a seguir, percebe-se a utilização do recurso de elisões do tipo crase nesses versos:



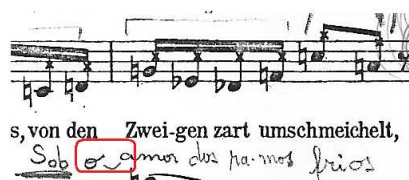
Exemplo 65: elisão tipo crase – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 4, ‘Lavadeira Lívida’. c. 14



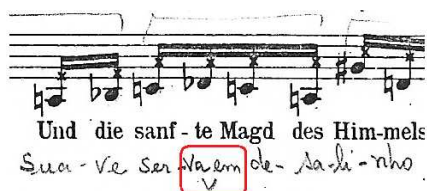
Exemplo 66: elisão tipo crase – *Pierrot Lunaire*, melodrama n° 4, ‘Lavadeira Lívida’. c. 12

Para um entendimento mais claro do texto traduzido por parte do ouvinte, recomenda-se um especial cuidado dessas elisões, pois podem comprometer o resultado da compreensão do texto. Nos exemplos acima, o público poderia entender ‘alva treva nua’ e ‘lava noite’. Por parte do interprete, uma solução é fazer uma pequena cesura, utilizando-se da glótica para manter o resultado ‘alva-a’ e ‘lava-a’.

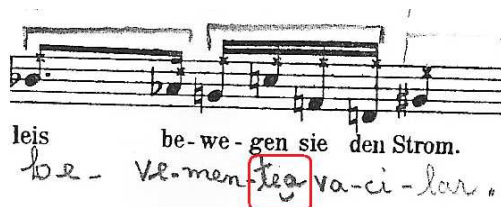
Entretanto, as elisões que aparecem com predominância são as do tipo ditongo:



Exemplo 67: elisão tipo ditongo – *Pierrot Lunaire*, melodrama n° 4, ‘Lavadeira Lívida’. c. ?



Exemplo 68: elisão tipo ditongo – *Pierrot Lunaire*, melodrama n° 4, ‘Lavadeira Lívida’. c. 13



Exemplo 69: elisão tipo ditongo – *Pierrot Lunaire*, melodrama n° 4, ‘Lavadeira Lívida’. c.10

Por se tratarem de elisões que se encontram predominantemente em figuras rítmicas rápidas, a atenção do intérprete precisa ser redobrada para não comprometer a compreensão do texto.

Viu-se que em “*Eine blasse Wäscherin*”/ ‘Lavadeira Lívida’, a métrica trocaica octossilábica da versão alemã foi preservada na tradução. Além de reproduzir quase a mesma paleta métrica, Campos segue também os padrões de acentuação métrica. Notou-se o cuidado do tradutor em fazer coincidir os movimentos de *arsis* e *tesis* do texto com palavras e fonemas importantes do poema. Em relação à sonoridade das rimas, Campos, constrói um esquema rímico bem distinto da versão alemã, enriquecendo as possibilidades de interpretação do texto seguindo a reincidência dos fonemas [v], [i], [e] e [u]. As elisões na versão brasileira aparecem diversas vezes, algumas em momentos difíceis para o intérprete articulá-las de forma natural.

2.5 – Melodrama no 5: Valse de Chopin / Valsa de Chopin

A ‘Valsa de Chopin’ é o quinto melodrama de *Pierrot Lunaire*. É escrito em compasso ternário que se inicia com caráter melancólico e se torna cada vez mais dramático. Sua instrumentação é para voz, piano, flauta, clarinete e clarone. Seguem as discussões das versões de Hartleben e Campos.

<i>Wie ein blasser Tropfen Bluts Färbt die Lippen einer Kranken, Also ruht auf diesen Tönen Ein vernichtungssüchtger Reiz.</i> <i>Wilder Lust Accorde stören</i>	Como o sangue a gotejar tinge os lábios de um doente, também tomba destes timbres um mortífero torpor. Um a um, os sons ressoam
--	---

<i>Der Verzweiflung eisgen Traum -</i> <i>Wie ein blasser Tropfen Bluts</i> <i>Färbt die Lippen einer Kranken.</i> <i>Heiß und jauchzend, süß und schmachtend,</i> <i>Melancholisch düstrer Walzer,</i> <i>Kommst mir nimmer aus den Sinnen!</i> <i>Haftest mir an den Gedanken,</i> <i>Wie ein blasser Tropfen Bluts!</i>	no gelado pesadelo como o sangue a gotejar tinge os lábios de um doente. Torturante, doce e doida, melancólica é a valsa que se infiltra nos sentidos e retine na lembrança como o sangue a gotejar.
--	--

Exemplo 70: poemas – *Pierrot Lunaire*, melodrama n° 5, “*Valse de Chopin*” / ‘Valsa de Chopin’.

Em relação ao desenvolvimento do conteúdo poético, “*Valse de Chopin*”, que em português significa ‘Valsa de Chopin’, descreve o estado físico doentil do ‘Eu lírico’. A sonoridade da linha vocal é inteiramente escrita em *sprechstimme*.

Valse de Chopin, de uma forma geral, explora uma métrica de versos octossilábicos com ritmo binário, trocáico (‘/ U’, forte/fraco).

Segue abaixo a escansão métrica de ambos os poemas.

Melodrama 5: “<i>Valse de Chopin</i>” (Otto Erich Hartleben) / ‘Valsa de Chopin’ (Augusto de Campos)			
<i>Wie ein blasser Tropfen Bluts</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	Como sangue_a gotejar / U / U / U /
<i>Färbt die Lippen einer Kranken,</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	Tinge_os lábios de_um doente, / U / U / U /
<i>Also ruht auf diesen Töne</i> / U / U / U /	1-3-5-7	3-5-7	Também tomba destes timbres (U U /) / U / U /
<i>Ein vernichtungssüchtger Reiz.</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	Um mortífero torpor. / U / U / U /
<i>Wilder Lust Accorde stören</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	Um a um os sons ressoam / U / U / U /

<i>Der Verzweiflung eisgen Traum</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1- 3-5-7	No gelado sonho mau / U/ U / U /
<i>Wie ein blasser Tropfen Bluts</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	Como_o sangue_a gotejar / U / U / U/
<i>Färbt die Lippen einer Kranken,</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	Tinge_os lábios de_um doente / U / U / U/
<i>Heiß und jauchzend, süß und schmachkend,</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	Torturante, doce_e doida, / U / U / U /
<i>Melancholisch düsterer Walzer,</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	Melancólica_é a valsa / U / U / U /
<i>Kommst mir nimmer aus den Sinnen!</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	Que se_infiltra nos sentidos / U / U / U /
<i>Haftest mir an den Gedanken,</i> / U / U / U /	1-3-5-7	3-5-7	E retine na lembrança U U/U (U U /)
<i>Wie ein blasser Tropfen Bluts!.</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	Como_o sangue_a gotejar. / U / U / U /

Tabela 12: escansão métrica – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 5, “*Valse de Chopin*” / ‘Valsa de Chopin’.

Musicalmente esse melodrama é escrito em compasso ternário, e percebemos que para harmonizar-se com os pés trocáicos, exige-se do intérprete a observação da acentuação métrica da frase como um todo. Essa observação facilita a fluência e o entendimento do texto para o ouvinte. Também observa-se que nesse melodrama o primeiro pé de cada verso contém palavras “secundárias” dentro da estrutura gramatical, e que Schoenberg usou-as, geralmente como anacruse de tempos mais fortes (e palavras mais significativas para o conteúdo poético).

A tradução de Campos revela algumas significantes alterações métricas nos versos 3, 4, 6, 10, 11 e 12. O autor faz uso de outros pés métricos diversos para enriquecer o ritmo, adaptando o poema a uma construção em verso livre, comum a partir do modernismo até os dias atuais.

Ao examinar o desenvolvimento da relação texto-música, percebe-se que o melodrama “*Valse de Chopin*”, em português ‘Valsa de Chopin’, destaca a frase “*Ein*

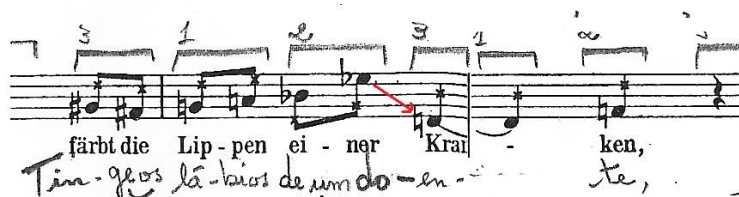
vernichtungs süchtger Reiz”, que significa ‘a atração de uma tortura viciante’ e é traduzida por ‘um mortífero torpor’.

Outra observação em relação a esse melodrama é que, aproveitando-se da regularidade dos versos, além de reproduzir quase a mesma paleta métrica, Campos segue também os padrões de acentuação métrica na maioria dos casos. Podemos exemplificar com o verso seguinte:

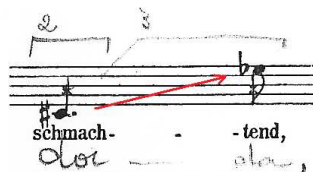
Melancholisch düstrer Walzer, / U / U / U /	1-3- 5-7	1-3- 5-7	Melancólica_é a valsa / U / U / U /
---	---------------------------	---------------------------	---

Exemplo 71: padrões de acentuação – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 5, “*Valse de Chopin*” / ‘Valsa de Chopin’.

A linha vocal é formada por movimentos rápidos ascendentes e descendentes para se atingir as arsis e tésis.

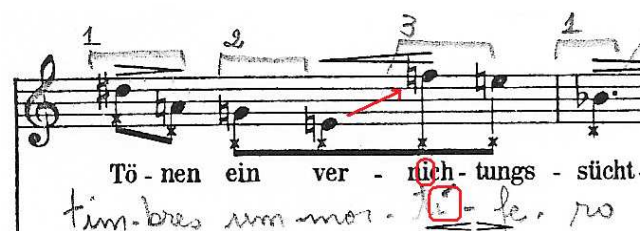


Exemplo 72: movimento de *tésis* – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 5, “*Valse de Chopin*” / ‘Valsa de Chopin’. c. 8-9.



Exemplo 73: movimento de *ársis* – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 5, “*Valse de Chopin*” / ‘Valsa de Chopin’. c. 29.

Em relação à prosódia, a música apresenta na primeira estrofe uma ligação com a *ársis* no fonema [i], de “*vernichtungssüchtger*”, que se mantém na palavra ‘mortífero’, na versão de Campos.



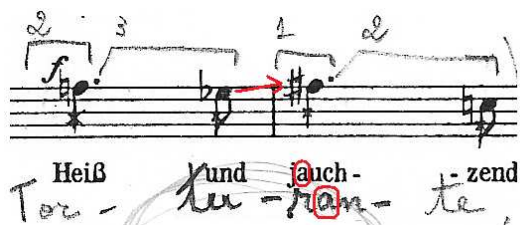
Exemplo 74: movimento de ársis – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 5, “*Valse de Chopin*” / ‘Valsa de Chopin’. c. 12

Na segunda estrofe, igualmente, ocorre outra *arsis* musical que coincide com o texto na palavra “*Lust*” (desejo), correspondendo a palavra ‘um’, mantendo assim o mesmo fonema [u].



Exemplo 75: movimento de ársis – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 5, “*Valse de Chopin*” / ‘Valsa de Chopin’. c. 16

Na terceira estrofe as palavras em *arsis* são “*jauchzend*” e ‘torturante’, evidenciando o fonema ‘a’.



Exemplo 76: movimento de ársis – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 5, “*Valse de Chopin*” / ‘Valsa de Chopin’. c. 27

Esse cuidado de trabalhar a sonoridade demonstra ser importante no processo tradutório, tendo em vista que essas *arsis* representam pontos importantes da sonoridade da música, o que lhe confere identidade.

Em Valsa de Chopin, Campos reproduz o uso do fonema ‘a’ na última estrofe, e confere uma paleta mais rica que Hartleben. Aqui também prima pelo uso de rimas externas ricas. Abaixo uma tabela comparativa do esquema rímico:

Versos	Aguda(A)/ Grave(G)	Consoante(C)/ Toante(T)	Posição	Ricas(R)/ Pobres(P)
<i>Wie ein blasser Tropfen Bluts</i>				
<i>Färbt die Lippen einer Kranken,</i>				
<i>Also ruht auf diesen Tönen</i>				
<i>Ein vernichtungssüchtger Reiz.</i>				
<i>Wilder Lust Accorde stören</i>				
<i>Der Verzweiflung eisgen Traum -</i>	G: <u>T</u> raum	Consonante	A	Pobre
<i>Wie ein blasser Tropfen Bluts</i>				
<i>Färbt die Lippen einer Kranken.</i>	G: <u>K</u> ranken	Consonante	A	Pobre
<i>Heiß und jauchzend, süß und schmachtend,</i>	G: sch <u>m</u> achtend	Toante	A	Rica
<i>Melancholisch düstrer Walzer,</i>	G: <u>W</u> alzer	Toante	A	Rica
<i>Kommst mir nimmer aus den Sinnen!</i>				
<i>Haftest mir an den Gedanken,</i>	G: <u>G</u> edanken	Toante	A	Rica
<i>Wie ein blasser Tropfen Bluts!</i>				

Versos	Aguda(A)/ Grave(G)	Consoante(C)/ Toante(T)	Posição	Ricas(R)/ Pobres(P)
Como o sangue a gotejar				
tinge os lábios de um doente,				
também tomba destes timbres				
um mortífero torpor.				
Um a um, os sons ressoam				
no gelado pesadelo	G: pesad <u>e</u> lo	Toante	A	Rica
como o sangue a gotejar				
tinge os lábios de um doente.	G: do <u>e</u> nte	Toante	A	Rica

Torturante, doce e doida,				
melancólica é a valsa	G: v <u>a</u> lsa	Toante	A	Rica
que se infiltra nos sentidos				
e retine na lembrança				
como o sangue a gotejar.	A: gotej <u>a</u> r	Toante	A	Rica

Tabela 13: esquema rímico – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 5, “*Valse de Chopin*” / ‘Valsa de Chopin’.

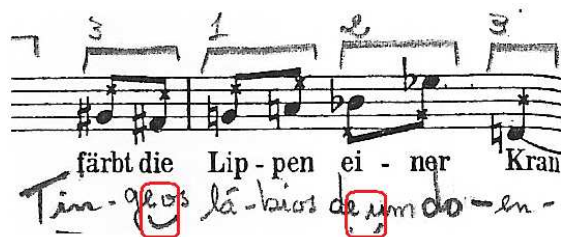
Destacamos, entretanto, alguns pontos fortes de sonoridade do poema localizados nas rimas internas. Como exemplo, a assonância com o fonema ‘a’ na versão alemã substituída pelo fonema ‘o’ na versão brasileira, :

<i>Wie ein blasser Tropfen Bluts</i> <i>Färbt die Lippen einer Kranken,</i> <i>Also ruht auf diesen Tönen</i> <i>Ein vernichtungs süchtger Reiz.</i> <i>Wilder Lust Accorde stören</i> <i>Der Verzweiflung eisen Traum -</i> <i>Wie ein blasser Tropfen Bluts</i> <i>Färbt die Lippen einer Kranken.</i> <i>Heiß und jauchzend, süß und schmachtend,</i> <i>Melancholisch düstrer Walzer,</i> <i>Kommst mir nimmer aus den Sinnen!</i> <i>Haftest mir an den Gedanken,</i> <i>Wie ein blasser Tropfen Bluts!</i>	Como o sangue a gotejar tinge os lábios de um doente, também tomba destes timbres um mortífero torpor. Um a um, os sons ressoam no gelado pesadelo como o sangue a gotejar tinge os lábios de um doente. Torturante, doce e doida, melancólica é a valsa que se infiltra nos sentidos e retine na lembrança como o sangue a gotejar.
---	--

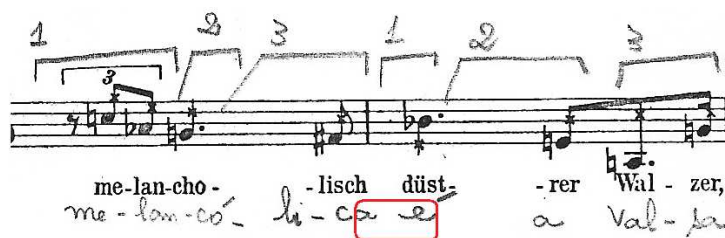
Exemplo 77: rimas internas – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 5, “*Valse de Chopin*” / ‘Valsa de Chopin’.

Na procura de manter os padrões métricos da poesia original, Campos, utiliza-se de elisões que foram marcadas em quase todos os versos (1, 2, 5, 7, 8, 9, 10, 12 e 13). Esse recurso se mostra eficaz para manter a rítmica do verso e a fluidez dos versos, tendo em vista que a estrutura musical é formada por um compasso ternário bastante marcado.

Essas elisões são, em sua maioria, do tipo ditongo (entre vogais distintas), como podemos perceber no exemplo abaixo:



Exemplo 78: elisões do tipo ditongo – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 5, 'Valsa de Chopin'. c. 4-5

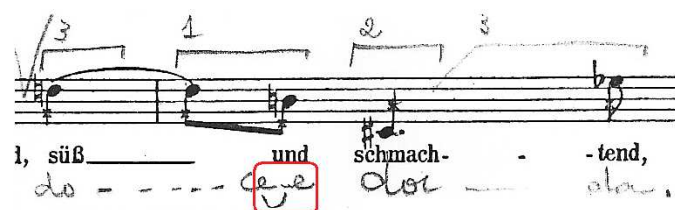


Exemplo 79: elisões do tipo ditongo – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 5, 'Valsa de Chopin'. c. 30

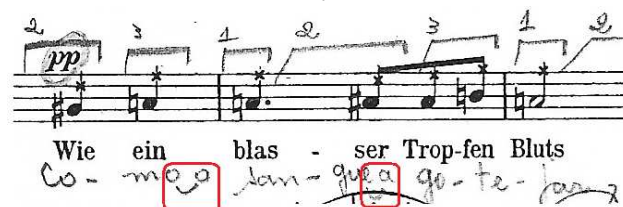


Exemplo 80: elisões do tipo crase – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 5, 'Valsa de Chopin'. c. 32

As exceções são são elisões do tipo crase nos compassos 27 e 34, conforme exemplos a seguir:



Exemplo 81: elisões do tipo crase – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 5, “*Valse de Chopin*” / ‘Valsa de Chopin’. c. 26-27



Exemplo 82: elisões do tipo crase – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 5, ‘Valsa de Chopin’. c. 34-35

Percebe-se que aqui, embora haja o uso recorrente de elisões, estas se encontram em figuras musicais mais lentas, o que facilita o trabalho do intérprete.

Concluimos que em “*Valse de Chopin*” / ‘Valsa de Chopin’, Augusto de Campos realiza algumas alterações em relação à métrica dos versos. Utiliza-se assim de diferentes pés métricos, o que, conseqüentemente, enriqueceu o ritmo do poema. Observa-se entretanto que nos versos que propôs essas alterações, preservou os padrões de acentuação do verso como um todo. Percebe-se também a preocupação do tradutor em fazer coincidir os movimentos de *arsis* e *tesis* do texto com expressões importantes e igualmente enfatizadas pelo poema alemão e prosódia musical. Em relação à sonoridade das rimas, Campos também criou e explorou sonoridades bem distintas da versão alemã de Hartleben. Altera a sonoridade do poema nas suas rimas internas que, por sua vez, são mais evidentes no poema. As elisões na versão brasileira aparecem com frequência, entretanto não oferecem dificuldades de expressão por parte do intérprete.

2.6 – Melodrama no 6: *Madonna* / *Madonna*

O sexto melodrama é escrito para se iniciar em seguida do anterior, sem interrupção.³² Seu compasso é quaternário, em andamento lento e caráter dramático. Pierrô aqui faz uma prece com muito fervor. É a primeira vez que Schoenberg utiliza voz com mais cinco instrumentos: piano, violino, flauta, clarone e cello. Segue abaixo a discussão dos poemas.

<i>Steig, o Mutter aller Schmerzen, Auf den Altar meiner Verse! Blut aus deinen magren Brusten Hat des Schwertes Wut vergossen.</i> <i>Deine ewig frischen Wunden Gleichen Augen, rot und offen. Steig, o Mutter aller Schmerzen, Auf den Altar meiner Verse!</i> <i>In den abgezehrten Händen Hältst du deines Sohnes Leiche. Ihn zu zeigen aller Menschheit - Doch der Blick der Menschen meidet Dich, o Mutter aller Schmerzen!</i>	Paira, ó mãe do desespero, sobre o altar destes meus versos! Sangue de teus magros peitos O furor da espada verte. Tuas chagas vejo abertas como olhos ocos cegos. Paira, ó mãe do desespero, sobre o altar destes meus versos! Em teus fracos braços serves o cadáver, membros verdes, do teu filho ao Universo – mas o mundo se diverte mais, ó Mãe do desespero!
---	---

Exemplo 83: poemas – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 6, “*Madonna*” / ‘*Madonna*’.

Ao examinar o desenvolvimento poético, o melodrama “*Madonna*” possui a sonoridade da linha vocal inteiramente escrita em *sprechstimme*.

³² ‘*folgt ohne Pause*’.

O poema “*Madonna*” é dotado de uma métrica de versos heptassilábicos com ritmo trocáico (‘/ U’, forte/fraco), em compasso quaternário. Sofre, entretanto, algumas alterações na escolha dos pés durante a tradução como veremos na tabela abaixo. Apesar desses diferentes pés métricos, o que se percebe em relação à métrica é que se suprime um ou outro tempo forte, não comprometendo à rítmica do texto nem da música por preservar os tempos de acentuação primária. Para harmonizar-se com as alterações métricas da tradução percebemos que a poesia exige do intérprete a observação da acentuação métrica da frase como um todo. Essa observação facilita a fluência e o entendimento do texto para o ouvinte.

Abaixo, segue a escansão de ambos os poemas para uma comparação da métrica utilizada.

Melodrama 6: “<i>Madonna</i>” (Otto Erich Hartleben) / ‘<i>Madona</i>’ (Augusto de Campos)			
Steig, o Mutter aller Schmerzen, / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	Páira_o mãe do desespero / U / U / U /
Auf den Altar meiner Verse! / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-4-7	Sobre_o_altar destes meus versos! / (U / /)(U U /)
Blut aus deinen magren Brüsten / U / U / U /	1-3-5-7	1-5-7	Sangue de teus magros peitos / U / U / U /
Hat des Schwertes Wut vergossen. / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	O furor da_espada verte. / U / U / U /
Deine ewig frischen Wunden / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	Tuas chagas vejo_abertas / U / U / U /
Gleichen Augen, rot und offen. / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	Como olhos ³³ ocos, cegos. / U / U / U /
Steig, o Mutter aller Schmerzen, / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	Páira_o mãe do desespero / U / U / U /
Auf den Altar meiner Verse! / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-4-7	Sobre_o_altar destes meus versos! / (U / /)(U U /)
In den abgezehrten Händen	1-3-5-7	1-3-5-7	E teus fracos braços servem

³³ Vale salientar que nesse verso Augusto de Campos não considerou a elisão entre ‘Como_olhos’

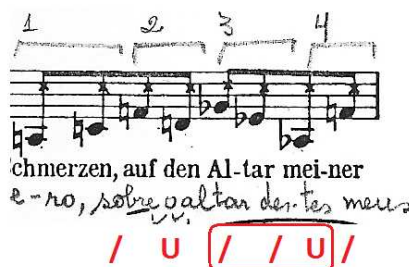
/ U / U / U /			/ U / U / U /
Hältst du deines Sohnes Leiche. / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	O cadaver, membros verdes, / U / U / U /
Ihn zu zeigen aller Menschheit / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	De teu filho_ao universo / U / U / U /
Doch der Blick der Menschen meidet / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	Mas o mundo se diverte / U / U / U /
Dich, o Mutter aller Schmerzen! / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	Mais, ó mãe do desespero. / U / U / U /

Tabela 14: escansão métrica – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 6, “*Madonna*” / ‘*Madonna*’.

No segundo verso, observa-se uma alteração métrica importante que demandará do intérprete um deslocamento no padrão de acentuação da frase:

<i>Auf den Altar meiner Verse</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-4-7	Sobre_o_altar destes meus versos / (U / /) (U U /)
--	---------	---------	---

Exemplo 84: deslocamento no padrão de acentuação – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 6, “*Madonna*” / ‘*Madonna*’.



Exemplo 85: deslocamento no padrão de acentuação – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 6, “*Madonna*” / ‘*Madonna*’.
c. 2

Embora as palavras “*Altar*” e ‘altar’ possuam natureza de acentuação silábica distinta, sendo “*Altar*” em alemão uma palavra paroxítona e ‘altar’ em português uma palavra oxítona, a acentuação principal da tradução se localiza exatamente no mesmo tempo do compasso que a versão original, mantendo o mesmo padrão de acentuação métrica.

Auf den Altar meiner Verse	Sobre_o_altar destes meus versos
/ > / >	/ > / >



Exemplo 86: padrões de acentuação – *Pierrot Lunaire*, melodrama n° 6, “*Madonna*” / ‘*Madonna*’. c. ????

A linha de *sprechgesang* é escrita em duas tessituras distintas, uma grave em contraposição a uma aguda que lembra uma súplica.

Exemplo 87: tessitura – *Pierrot Lunaire*, melodrama n° 6, “*Madonna*” / ‘*Madonna*’. Pauta superior, c.2 - pauta inferior, c. 10.

Em relação às *ársis* e *tésis*, o tratamento da prosódia em “*Madonna*” apresenta uma ligação íntima com a música. As curvas prosódicas nos momentos de súplica coincidem com o uso de uma tessitura aguda e com variação de alturas na música. Esse desenho foi decodificado por Campos que reproduz em sua versão a mesma tensão e desespero.



Blut — aus dei-nen magern Brüsten
 San — que de teus ma-gros bei-tos

Exemplo 88: movimento de ársis – Pierrot Lunaire, melodrama n° 6, “Madonna” / ‘Madonna’. c. 5



Hän-den hältst du dei-nes Söh-nes Lei - che,
 Ser-ves O ca-da-ver mem-bros ver-des,

Exemplo 89: movimento de ársis – Pierrot Lunaire, melodrama n° 6, “Madonna” / ‘Madonna’. c. 17



ihn zu zei-gen al-ler Mensch-heit
 Do teu fi-lho ao u-ni-ver-so

Exemplo 90: movimento de ársis – Pierrot Lunaire, melodrama n° 6, “Madonna” / ‘Madonna’. c. 18

No exemplo anterior, percebemos que as palavras “Brusten”, “Leiche” e “Menschheit” apresentam os movimentos de ársis mais significativos musicalmente, e na versão brasileira são substituídas por ‘desespero’, ‘peitos’, ‘verdes’ e ‘universo’.

Augusto de Campos em Madonna restringe seu esquema rímico a explorar o único fonema ‘e’ e suas variações. Escreve também diversas rimas externas consonantes e ricas, em oposição ao esquema de Hartleben de rimas toantes e pobres. Abaixo uma tabela comparativa do esquema rímico:

Versos	Aguda(A)/ Grave(G)	Consoante(C)/ Toante(T)	Posição	Ricas(R)/ Pobres(P)
<i>Steig, o Mutter aller Schmerzen,</i>	G: <i>Schmer<u>z</u>en</i>	Toante	A	Pobre
<i>Auf den Altar meiner Verse!</i>	G: <i>Ver<u>s</u>e</i>	Toante	A	Pobre
<i>Blut aus deinen magren Brusten</i>				
<i>Hat des Schwertes Wut vergossen.</i>				
<i>Deine ewig frischen Wunden</i>				
<i>Gleichen Augen, rot und offen.</i>				
<i>Steig, o Mutter aller Schmerzen,</i>	G: <i>Schmer<u>z</u>en</i>	Toante	A	Pobre
<i>Auf den Altar meiner Verse!</i>	G: <i>Ver<u>s</u>e</i>	Toante	A	Pobre
<i>In den abgezehrten Händen</i>				
<i>Hältst du deines Sohnes Leiche.</i>	G: <i>Le<u>i</u>che</i>	Toante	A	Rica
<i>Ihn zu zeigen aller Menschheit -</i>	A: <i>Mensche<u>i</u>t</i>	Toante	A	Rica
<i>Doch der Blick der Menschen meidet</i>	G: <i>me<u>i</u>det</i>	Toante	B	Pobre
<i>Dich, o Mutter aller Schmerzen!</i>				

Versos	Aguda(A)/ Grave(G)	Consoante(C)/ Toante(T)	Posição	Ricas(R)/ Pobres(P)
Paíra, ó mãe do desespero,	G: desesp <u>e</u> ro	Consonante	A	Pobre
sobre o altar destes meus versos!	G: <u>v</u> ersos	Consonante	B	Rica
Sangue de teus magros peitos	G: <u>p</u> eitos	Consonante	A	Pobre
O furor da espada verte.	G: <u>v</u> erte	Consonante	B	Rica
Tuas chagas vejo abertas	G: ab <u>e</u> rtas	Toante	A	Rica
como olhos ocos cegos.	G: <u>c</u> egos	Toante	B	Rica
Paíra, ó mãe do desespero,				
sobre o altar destes meus versos!	G: <u>v</u> ersos	Toante	A	Rica

Em teus fracos braços serves	G: <u>s</u> erves	Toante	A	Rica
o cadáver, membros verdes,	G: <u>v</u> erdes	Toante	B	Rica
do teu filho ao Universo –	G: uni <u>v</u> erso	Consonante	A	Rica
mas o mundo se diverte	G: di <u>v</u> erte	Consonante	A	Rica
mais, ó Mãe do desespero!	G:des <u>e</u> sper <u>o</u>	Toante	B	Rica

Tabela 15: esquema rímico - *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 6, ‘Madonna’.

As poesias são ricas em rimas completas (na sílaba forte). Destacamos alguns pontos fortes de assonância do poema. Como demonstrado abaixo, Campos repete o mesmo padrão de fonemas [e], [E].

<i>Steig, o Mutter aller Schmerzen, Auf den Altar meiner Verse! Blut aus deinen magren Brust Hat des Schwertes Wut vergossen.</i> <i>Deine ewig frischen Wunden Gleichen Augen, rot und offen. Steig, o Mutter aller Schmerzen, Auf den Altar meiner Verse!</i> <i>In den abgezehrten Händen Hältst du deines Sohnes Leiche. Ihn zu zeigen aller Menschheit - Doch der Blick der Menschen meidet Dich, o Mutter aller Schmerzen!</i>	<i>Paira, ó mãe do desespero, sobre o altar destes meus versos! Sangue de teus magros peitos O furor da espada verte.</i> <i>Tuas chagas vejo abertas como olhos ocos cegos. Paira, ó mãe do desespero, sobre o altar destes meus versos!</i> <i>Em teus fracos braços serves o cadáver, membros verdes, do teu filho ao Universo – mas o mundo se diverte mais, ó Mãe do desespero.</i>
---	---

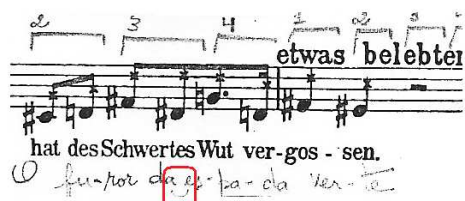
Exemplo 91: rimas internas – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 6, “Madonna” / ‘Madonna’.

Campos utiliza-se de elisões em quase todos os versos. Essas elisões aparecem exclusivamente do tipo ditongo (entre vogais distintas), como podemos perceber no exemplo abaixo:

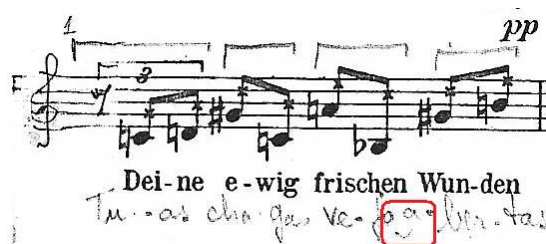
a)



b)



c)



Exemplo 92: elisões tipo ditongo – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 6, ‘Madonna’. a) c. 2; b) c.6; c) c.8.

Tendo em vista que esse recurso se mostra eficaz para manter a rítmica do verso e que a versão brasileira possui em sua maioria versos com mais sílabas que o texto alemão, o tradutor utiliza-se também de elisões com três vogais.

a)



b)



Exemplo 93: elisões com três vogais – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 6, ‘Madonna’. a) c. 3; b)

Em relação as elisões com três vogais nessa música, o intérprete precisa de uma atenção especial, principalmente no exemplo 109 ‘b’, devido a velocidade do ritmo musical.

Verificamos, então, que em “*Madonna*” / ‘Madonna’, Augusto de Campos realiza algumas alterações em relação à métrica dos versos, alterações essas que não comprometem a rítmica do texto por preservar a acentuação rítmica da frase. Em relação às *arsis* e *tesis*, percebemos que o tratamento da prosódia tem íntima ligação com a música. Campos explora a sonoridade das rimas de forma semelhante da versão alemã de Hartleben. Preserva, ainda, a sonoridade do poema nas suas rimas internas, reproduzindo o mesmo fonema, sendo que da forma fechada e aberta ([e] e [ɐ]). As elisões na versão brasileira aparecem com frequência e em passagens rápidas movidas, o que demanda do intérprete uma atenção especial para executá-las sem comprometer o entendimento do público. Também se utiliza de elisões com três vogais, o que ainda não tinha acontecido em sua obra.

2.7 – Melodrama no 7: *Der kranke Mond* / A Lua doente

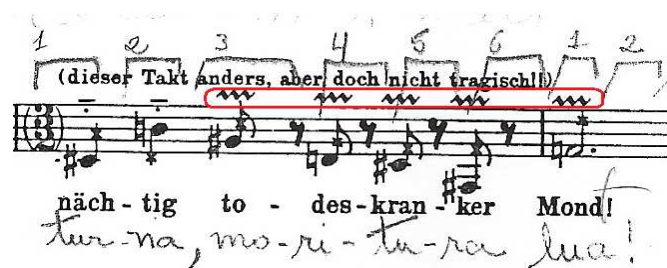
Com um caráter completamente contrastante com o melodrama anterior, *Der kranke Mond* inicia-se após uma pausa dramática ao final de “*Madonna*”/ ‘Madona’. O melodrama tem um andamento ainda mais lento que o anterior, dinâmica suave e caráter melancólico. Nesse melodrama Schoenberg desenha um contraponto entre a flauta e a voz.

<i>Du nächtig todeskranker Mond</i> <i>Dort auf des Himmels schwarzem Pfühl,</i> <i>Dein Blick, so fiebernd übergroß,</i> <i>Bannt mich wie fremde Melodie.</i> <i>An unstillbarem Liebesleid</i> <i>Stirbst du, an Sehnsucht, tief erstickt,</i> <i>Du nächtig todeskranker Mond</i> <i>Dort auf des Himmels schwarzem Pfühl.</i> <i>Den Liebsten, der im Sinnenrausch</i> <i>Gedankenlos zur Liebsten schleicht,</i> <i>Belustigt deiner Strahlen Spiel -</i> <i>Dein bleiches, qualgebornes Blut,</i> <i>Du nächtig todeskranker Mond.</i>	Noturna, moritura Lua, lá, no sem-fim do negro céu, olhar de febre a vibrar em mim, qual rara melodia. Com infindável dor de amor vais, num silente estertor, Noturna, moritura Lua, lá, no sem-fim do negro céu, O amante que teu brilho faz sonâmbulo perambular, na luz que flui vai beber Teu alvo sangue que se esvai, Noturna, moritura Lua.
---	--

Exemplo 94: poemas – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 7, “*Der kranke Mond*” / ‘A Lua doente’.

Ao observar o desenvolvimento poético no melodrama “*Der kranke Mond*”, que em português significa ‘A Lua doente’, percebe-se que o poema descreve a causa do estado doentil do ‘Eu lírico’, que é a Lua. A sonoridade da linha vocal é inteiramente escrita em *sprechstimme*,

trazendo um efeito diferenciado no último verso, no qual Schoenberg escreve um ornamento que desestabiliza a linha da voz, dando ideia de fraqueza.



Exemplo 95: últimos compassos – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 7, “*Der kranke Mond*” / ‘A Lua doente’. c.26-27

O poema “*Der kranke Mond*” / ‘A Lua doente’, tem uma métrica de versos octossilábicos com ritmo iâmbico (‘/ U’, forte/fraco). Sofre, entretanto, algumas alterações na escolha dos pés durante a tradução como demonstrado na tabela 11.

Abaixo, segue a escansão de ambos os poemas para uma comparação da métrica utilizada.

Melodrama 7: “ <i>Der Kranke Mond</i> ” (Otto Erich Hartleben) / ‘A Lua doente’ (Augusto de Campos)			
<i>Du nächtig todeskranker Mond</i> U / U / U / U /	2-4-6-8	2-4-6-8	Noturna, moritura Lua, U / U / U / U /
<i>Dort auf des Himmels schwarzem Pfühl,</i> (/ U U) / U / U /	1-4-6-8	1-4-6-8	lá, no sem-fim do negro céu, (/ U U) / U / U /
<i>Dein Blick, so fiebernd übergroß,</i> U / U / U / U /	2-4-6-8	2-4-6-8	olhar de febre a vibrar U / U / U / U /
<i>Bannt mich wie fremde Melodie..</i> / U U / U / U /	1-4-6-8	2-4-6-8	em mim, qual rara melodia. U / U / U / U /
<i>An unstillbarem Liebesleid</i> U / U / U / U /	2-4-6-8	2-4-6-8	com infindável dor de_amor U / U / U / U /
<i>Stirbst du, an Sehnsucht, tief erstickt,</i> U / U / U / U /	2-4-6-8	1-4-6-8	vais, num silente estertor, (/ U U) / U / U /
<i>Du nächtig todeskranker Mond</i> U / U / U / U /	2-4-6-8	2-4-6-8	Noturna, moritura Lua, U / U / U / U /
<i>Dort auf des Himmels schwarzem Pfühl.</i> (/ U U) / U / U /	1-4-6-8	1-4-6-8	lá, no sem-fim do negro céu, (/ U U) / U / U /

<i>Den Liebsten, der im Sinnenrausch</i> U / U / U / U /	2-4 -6-8	2-4-6-8	O_amante que teu brilho faz U / U / U / U /
<i>Gedankenlos zur Liebsten schleicht,</i> U / U / U / U /	2-4-6-8	2-6-8	sonâmbulo perambular, U / U U U / U /
<i>Belustigt deiner Strahlen Spiel -</i> U / U / U / U /	2-4-6-8	2-4-6-8	na luz que flui vai beber U / U / U / U /
<i>Dein bleiches, qualgebornes Blut,</i> U / U / U / U /	2-4-6-8	2-4-6-8	Teu alvo sangue que se_esvai, U / U / U / U /
<i>Du nâchtig todeskranker Mond.</i> U / U / U / U /	2-4-6-8	2-4-6-8	Noturna, moritura Lua. U / U / U / U /

Tabela 16: escansão métrica – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 7, “*Der kranke Mond*” / ‘A Lua doente’.

Hartleben escreve o padrão iâmbico para imitar o otossilábico francês que trabalha com palavras oxítonas para terminar cada verso, como: “*Mond*”, “*Pfuh*”, , “*Melodie*”, “*erstickt*”, “*Sinnenrausch*”, “*schleich*”, “*Spiel*”, “*Blut*”. O tradutor repete a utilização desse recurso na língua portuguesa, que possui um padrão primordialmente paroxítono de acentuação ao contrário do alemão, que tem um equilíbrio maior entre padrões oxítonos e paroxítonos. Essa escolha se mostra eficaz para manter o aspecto rítmico do texto.

Nesse melodrama percebemos que o tradutor, além de escrever segundo a métrica original, buscou utilizar as mesmas alterações métrica escolhida por Hartleben, i.e., de um pé dátilo seguido de dois iâmbicos. Essa poderia ser uma forma de Schoenberg se remeter à “instabilidade” do texto. A poesia exige do intérprete a observação desses padrões acentuação métrica da frase como um todo para harmonizar-se com a música. Essa observação irá facilitar a fluência e o entendimento do texto pelo o ouvinte. No exemplo abaixo, observa-se que os padrões de acentuação entre o texto (simbolizado por ‘>’) e o compasso musical (simbolizado pelo ponto acima da pauta) não coincidem.



Exemplo 96: padrões de acentuação métrica e compasso musical – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 7, “*Der kranke Mond*” / ‘A Lua doente’. c. 15-16

Ao perceber uma variação desse padrão, que seria uma sequência de um pé dátilo seguido por dois trocáicos, o tradutor também desenha seu texto seguindo essa nova forma, como observa-se no primeiro verso do exemplo abaixo. No verso seguinte, a repetição desse padrão acontece apenas na letra traduzida. Campos cria um novo padrão métrico que se contrapora ao primeiro, conferindo uma rítmica mais rica ao texto brasileiro.

<i>Dort auf des Himmels schwarzem Pfühl,</i> (/ U U) / U / U /	1-4-6-8	1-4-6-8	lá, no sem-fim do negro céu, (/ U U) / U / U /
<i>Stirbst du, an Sehnsucht, tief erstickt,</i> U / U / U / U /	2-4-6-8	1-4-6-8	vais, num silente estertor, (/ U U) / U / U /

Exemplo 97: escansão métrica – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 7, “*Der kranke Mond*” / ‘A Lua doente’.

Mesmo diante dessa métrica diferenciada, em ambos os versos a acentuação rítmica mantém-se a mesma, o que não interfere na linha da voz. Musicalmente (exemplo 115), inclusive, observamos que a linha de *Sprechgesang* se encaixa perfeitamente à métrica e prosódia na versão traduzida (exemplo 114):

<i>Dort auf des Himmels schwarzem Pfühl,</i> > > >	lá, no sem-fim do negro céu, > > >
<i>Stirbst du, an Sehnsucht, tief erstickt,</i> > > > >	vais, num silente estertor, > > >

Exemplo 98: acentos rítmicos – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 7, “*Der kranke Mond*” / ‘A Lua doente’.

dort — auf des Him - mels schwarzem Pfühl. —
 bá no sem-fim do ne-gro céu.

du, an Sehn-sucht, tief er-stickt,
 vais num si-lente es-ter-toi,

Exemplo 99: acentos rítmicos – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 7, “*Der kranke Mond*” / ‘A Lua doente’. c. 15-16

Em relação à prosódia, o tratamento da poesia em “*Der kranke Mond*” apresenta uma ligação íntima com a música. As curvas prosódicas em sua última estrofe, por exemplo, tem uma ligação direta com o perambular do ‘Eu lírico’ doente de Lua.

gedankenlos zur Liebste geht,
 so râm-bu-lo fe-râm-bu-lar

be-lustigt deiner Strahlen Spiel,
 Na luz que flui-ê vai be-lar

Exemplo 100: prosódia – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 7, “*Der kranke Mond*” / ‘A Lua doente’.



Exemplo 101: prosódia – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 7, “*Der kranke Mond*” / ‘A Lua doente’, c. 24 e c. 25



Exemplo 102: prosódia – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 7, “*Der kranke Mond*” / ‘A Lua doente’, c. 26

Esse desenho foi decodificado por Campos, que reproduz em sua versão a mesma sensação. No exemplo anterior, percebemos que as expressões “*Belustig*”, “*Dein blaches*” e “*Du Nüchtig*” apresentam os movimentos de *ársis* mais significativos musicalmente, e na versão brasileira são substituídas por ‘perambular’, ‘Na luz’, ‘Teu alvo’, e ‘Noturna’.

Quanto ao uso de rimas externas, percebe-se que ambas as versões trabalham com o uso dos mesmos fonemas e respectivas variações ‘o’ e ‘a’. Campos restringe o uso de rimas nesse melodrama em relação à versão alemã. Abaixo uma tabela comparativa do esquema rímico:

Versos	Aguda(A)/ Grave(G)	Consoante(C)/ Toante(T)	Posição	Ricas(R)/ Pobres(P)
<i>Du nüchtig todeskranker Mond</i>	A: <i>M<u>o</u>nd</i>	Toante	A	Rica
<i>Dort auf des Himmels schwarzem Pfühl,</i>				
<i>Dein Blick, so fiebernd übergroß,</i>	A: <i>ü<u>ber</u>groß</i>	Toante	A	Rica
<i>Hat des Schwertes Wut vergossen.</i>	G: <i>ver<u>g</u>ossen</i>	Toante	A	Rica

<i>Deine ewig frischen Wunden</i>				
<i>Gleichen Augen, rot und offen.</i>	G: <u>O</u> ffen	Toante	A	Pobre
<i>Du nchtig todeskranker Mond</i>	G: M <u>o</u> nd	Toante	A	Pobre
<i>Dort auf des Himmels schwarzem Pfhl.</i>				
<i>Den Liebsten, der im Sinnenrausch</i>	A: Sinnenr <u>a</u> usch	Toante	A	Rica
<i>Gedankenlos zur Liebsten schleicht,</i>	A: sch <u>l</u> eicht	Toante	A	Rica
<i>Belustigt deiner Strahlen Spiel -</i>				
<i>Dein bleiches, qualgebornes Blut,</i>				
<i>Du nchtig todeskranker Mond.</i>				

Versos	Aguda(A)/ Grave(G)	Consoante(C)/ Toante(T)	Posição	Ricas(R)/ Pobres(P)
Noturna, moritura Lua,				
l, no sem-fim do negro céu,				
olhar de febre a vibrar				
em mim, qual rara melodia.				
Com infindável dor de amor	A: am <u>o</u> r	Toante	A	Pobre
vais, num silente estertor,	A: estert <u>o</u> r	Toante	A	Pobre
Noturna, moritura Lua,				
l, no sem-fim do negro céu,				
O amante que teu brilho faz	A: f <u>a</u> z	Toante	A	Pobre
sonâmbulo perambular,	A: perambul <u>a</u> r	Toante	A	Pobre
na luz que flui vai beber				
Teu alvo sangue que se esvai,	A: esv <u>a</u> i	Toante	A	Pobre
Noturna, moritura Lua.				

Tabela 17: esquema rmico – *Pierrot Lunaire*, melodrama n 7, “*Der kranke Mond*” / ‘A Lua doente’.

Nessa canção percebemos assonância através da recorrência da vogal ‘i’ (e vogais com som próximo, com, ‘ü’), esta que também é trabalhada na versão de Campos, conforme se observa a seguir:

<i>Du nächtig todeskranker Mond</i> <i>Dort auf des Himmels schwarzem Pfühl,</i> <i>Dein Blick, so fiebernd übergroß,</i> <i>Bannt mich wie fremde Melodie.</i> <i>An unstillbarem Liebesleid</i> <i>Stirbst du, an Sehnsucht, tief erstickt,</i> <i>Du nächtig todeskranker Mond</i> <i>Dort auf des Himmels schwarzem Pfühl.</i> <i>Den Liebsten, der im Sinnenrausch</i> <i>Gedankenlos zur Liebsten schleicht,</i> <i>Belustigt deiner Strahlen Spiel</i> <i>Dein bleiches, qualgebornes Blut,</i> <i>Du nächtig todeskranker Mond.</i>	Noturna, moritura Lua, lá, no sem-fim do negro céu, olhar de febre a vibrar em mim, qual rara melodia. Com infindável dor de amor vais, num silente estertor, Noturna, moritura Lua, lá, no sem-fim do negro céu, O amante que teu brilho faz sonâmbulo perambular, na luz que flui vai beber Teu alvo sangue que se esvai, Noturna, moritura Lua.
--	---

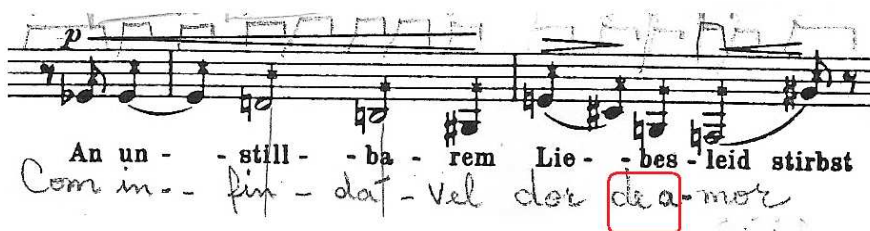
Exemplo 103: tratamento das rimas internas – *Pierrot Lunaire*, melodrama n° 7, “*Der kranke Mond*” / ‘A Lua doente’.

Percebe-se, ainda, uma íntima ligação entre esta assonância e junto ao contorno melódico da linha vocal. A sonoridade da vogal é realçada pela frase do verso e pela frase musical. O tradutor, ciente desse trabalho conjunto entre Hartleben e Schoenberg, reproduz em sua versão esses momentos de aliteração em pontos de *arsis*:



Exemplo 104: relação entre prosódia e aliteração – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 7, “*Der kranke Mond*” / ‘A Lua doente’. c. 8

Campos utiliza-se de elisões em poucos versos. Essas elisões aparecem tanto do tipo ditongo (entre vogais distintas), como do tipo crase (mesma vogal):



Exemplo 105: elisão do tipo ditongo – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 7, ‘A Lua doente’. c. 14



Exemplo 106: elisão do tipo crase – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 7, ‘A Lua doente’. c. 25

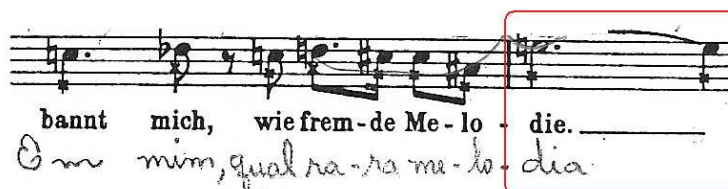
Para um melhor entendimento do texto traduzido, recomenda-se ao interprete fazer uma pequena cesura, utilizando-se da glótica para manter na música o resultado esperado no texto ‘se-esvai’.

Recursos diferenciados são utilizados por Campos em seu texto para encaixar seu texto na métrica do poema alemão, como o uso da diérese (separação ou hiatização de ditongos

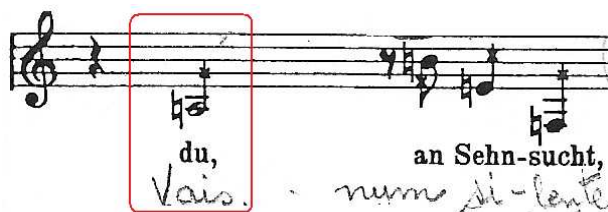
intravocabulares) e da sinérese (ditonguização de hiatos intravocabulares), conforme indicados a seguir:



Exemplo 107: diérese – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 7, ‘A Lua doente’.



Exemplo 108: diérese – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 7, ‘A Lua doente’. a) c. 19-20; b) c. 8-9



Exemplo 109: sinérese – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 7, ‘A Lua doente’.

Vimos, então, que em “*Der kranke Mond*” / ‘A Lua doente’, Campos preserva a métrica da versão alemã na tradução, mantendo inclusive as variações que existem na versão de Hartleben. Observamos que mesmo preservando esses padrões, não abriu mão da sonoridade padrão do português brasileiro, mantendo, primordialmente, as terminações paroxítonas. Percebemos que a acentuação rítmica também foi preservada em seu texto. Nesse melodrama, há a preocupação do tradutor em fazer coincidir os movimentos de *arsis* e *tesis* do texto com palavras importantes do seu discurso e igualmente enfatizadas na prosódia musical. Em relação à sonoridade das rimas, Campos explora de forma distinta da versão alemã as rimas externas, preservando no entanto, a sonoridade nas rimas internas. Essas, por sua vez possuem íntima

ligação com os movimentos de *arsis* e *tesis*. Aparecem elisões em diversos momentos, além do uso de diérese (separação ou hiatização de ditongos intravocabulares) e da sinérese (ditonguização de hiatos intravocabulares), todos, no entanto em passagens lentas.

2.8 – Melodrama no 8: *Nacht* / Noite

“*Nacht*”/ ‘Noite’ é escrita para voz, piano, clarone e violoncelo. Aproveitando das tessituras mais graves dos instrumentos, tem caráter sombrio, grave e aterrorizante, andamento lento em compasso ternário.

<i>Finstre, schwarze Riesenfalter</i> <i>Töteten der Sonne Glanz</i> <i>Ein geschlossnes Zauberbuch</i> <i>Ruht der Horizont - verschwiegen</i> <i>Aus dem Qualm verlornen Tiefen</i> <i>Steigt ein Duft, Erinnerung mordend!</i> <i>Finstre, schwarze Reisenfalter</i> <i>Töteten der Sonne Glanz.</i> <i>Und vom Himmel erdenwärts</i> <i>Senken sich mit schweren Schwingen</i> <i>Unsichtbar die Ungetume</i> <i>Auf die Menschenherzen nieder</i> <i>Finstre, schwarze Riesenfalter.</i>	Cinzas, negras borboletas matam o rubor do sol, como um livro de magia o horizonte jaz – soturno Um perfume de incensório sobe de secretas urnas, cinzas, negras borboletas matam o rubor do sol. E do céu a revoar, revolvendo as asas lentas, vêm morcegos da memória, invisíveis visitantes... cinzas, negras borboletas
--	---

Exemplo 110: poemas – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 8, “*Nacht*” / ‘Noite’.

O oitavo melodrama de *Pierrot Lunaire* possui um caráter grave e intimista. A linha da voz é escrita em uma tessitura média grave, com dinâmica que oscila entre ‘*ppp*’ e ‘*p*’, com poucos momentos de contraste ‘*ff*’. “*Nacht*”, (‘noite’), descreve o cenário onde se encontra o ‘Eu lírico’ e possui uma sonoridade de linha vocal inteiramente escrita em *sprechstimme*, com a exceção da palavra “*verschwiegen*” (‘soturno’).

A seguir, a escansão métrica em ambos os poemas.

Melodrama 8: “<i>Nacht</i>” (Otto Erich Hartleben) / ‘Noite’ (Augusto de Campos)			
<i>Finstre, schwarze Riesenfalter</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	Cinzas, negras borboletas / U / U / U /
<i>Töteten der Sonne Glanz.</i> / U U U / U /	1-5-7	1-3-5-7	matam o rubor do sol. / U / U / U /
<i>Ein geschlossnes Zauberbuch,</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	Como_um livro de magia / U / U / U /
<i>Ruht der Horizont - verschwiegen.</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	O_horizonte jaz – soturno. / U / U / U /
<i>Aus dem Qualm verlornen Tiefen</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	um perfume de_incensório / U / U / U /
<i>Steigt ein Duft, Erinnerung mordend!</i> / U / U / U U /	1-3-5-8	1-3-5-7	sobe de secretas urnas, / U / U / U /
<i>Finstre, schwarze Riesenfalter</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	cinzas, negras borboletas / U / U / U /
<i>Töteten der Sonne Glanz.</i> / U U U / U /	1-5-7	1-3-5-7	matam o rubor do sol. / U / U / U /
<i>Und vom Himmel erdenwärts</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	e do céu a revoar / U / U / U /
<i>Senken sich mit schweren Schwingen</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	Revolvendo_as asas lentas, / U / U / U /
<i>Unsichtbar die Ungetume</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	vêm, morcegos da memória, / U / U / U /
<i>Auf die Menschenherzen nieder</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	invisíveis visitantes... / U / U / U /
<i>Finstre, schwarze Riesenfalter.</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	cinzas, negras borboletas / U / U / U /

Tabela 18: escansão métrica – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 8, “*Nacht*” / ‘Noite’.

Musicalmente, esse melodrama é escrito em compasso ternário, com versos heptassilábicos em quase totalidade na poesia (exeto o verso 8 da poesia em alemão, em que é

octasilábico). Essa escrita facilita a fluência e o entendimento do texto para o ouvinte da canção. O tradutor buscou escrever seu texto com fidelidade a idéia rítmica (poética e musical) na versão brasileira.

Ainda em relação à métrica, percebe-se o uso de vogais do poema usadas melismaticamente na música, apesar de não ser a prática do tradutor na obra. A frase abaixo apresenta esse fenômeno, o que demanda ciência do intérprete para conferir-lhe o sentido original da condução da linha vocal.



Exemplo 111: vogal repetida no compasso 12 – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 8, “*Nacht*” / ‘Noite’. c. 10

Nos exemplos abaixo, primeiramente mostramos um verso no qual existe uma sobreposição perfeita da acentuação métrica principal da versão original, mesmo tratando-se de línguas de natureza distinta.

<i>Töteten der Sonne Glanz.</i>	1-3-5-7	1-3-5-7	matam o rubor do sol.
> - > - >			> - > - >

Exemplo 112: adaptação do intérprete em relação à prosódia – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 8, “*Nacht*” / ‘Noite’.

Num segundo momento, observa-se uma alteração dessa estrutura em virtude do texto poético, o que demanda do intérprete um abrandamento e deslocamento do acento principal. Em ‘Como um livro de magia’ o acento principal coincidiria com a sílaba ‘de’, o que não empregaria o sentido correto ao texto, a solução sugerida é antecipar o acento para a sílaba ‘li’ de livro.

<i>Ein geschlossnes Zauberbuch,</i>	1-3-5-7	1-3-5-7	Como_um livro de magia
> > > >			> > - >

Exemplo 113: adaptação do intérprete em relação à prosódia – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 8, “*Nacht*” / ‘Noite’.

Em relação à prosódia, o tratamento da poesia em *Nacht* também apresenta uma ligação íntima com a música. As curvas prosódicas em seu quarto verso, nos remete a um cenário que beira ao silêncio. Esse desenho foi decodificado por Campos que reproduz em sua versão a mesma sensação.



Exemplo 114: prosódia (movimento de tésis) – Pierrot Lunaire, melodrama no 8, “Nacht” / ‘Noite’. c. 9-10

No exemplo abaixo percebemos que as palavras ‘*Riesenfalter*’ e ‘*mordend*’ apresentam os movimentos de *ársis* mais significativos musicalmente, e na versão brasileira são substituídas por ‘borboletas’, ‘magia’, ‘urnas’.



Exemplo 115: movimento de arsis – Pierrot Lunaire, melodrama nº 8, “Nacht” / ‘Noite’, c. 5 e 13.

Quanto ao uso de rimas externas, Campos não reproduz a paleta de Hartleben, e restringe o uso de rimas externas, utilizando, entretanto, uma rima consonante. Abaixo uma tabela comparativa do esquema rímico:

Versos	Aguda(A)/ Grave(G)	Consoante(C)/ Toante(T)	Posição	Ricas(R)/ Pobres(P)
<i>Finstre, schwarze Riesenfalter</i>	G: Riesen <u>f</u> alter	Toante	A	Pobre
<i>Töteten der Sonne Glanz</i>	G: <u>G</u> lanz	Toante	A	Pobre
<i>Ein geschlossnes Zauberbuch</i>				
<i>Ruht der Horizont - verschwiegen</i>				
<i>Aus dem Qualm verlornen Tiefen</i>				
<i>Steigt ein Duft, Erinnerung mordend!</i>				
<i>Finstre, schwarze Reisenfalter</i>	G: Riesen <u>f</u> alter	Toante	A	Pobre
<i>Töteten der Sonne Glanz.</i>	G: <u>G</u> lanz	Toante	A	Pobre
<i>Und vom Himmel erdenwärts</i>				
<i>Senken sich mit schweren Schwingen,</i>	G:Schw <u>ü</u> ngen	Toante	A	Rica
<i>Unsichtbar die Ungetume</i>				
<i>Auf die Menschenherzen nieder</i>	G: n <u>i</u> eder	Toante	A	Rica
<i>Finstre, schwarze Riesenfalter.</i>				

Versos	Aguda(A)/ Grave(G)	Consoante(C)/ Toante(T)	Posição	Ricas(R)/ Pobres(P)
Cinzas, negras borboletas				
matam o rubor do sol,				
como um livro de magia				
o horizonte jaz – soturno				
Um perfume de incensório	G: insens <u>ó</u> rio	Consonante	A	Pobre
sobe de secretas urnas,				
cinzas, negras borboletas				
matam o rubor do sol.	A: <u>s</u> ol	Consonante	A	Pobre
E do céu a revoar,				

revolvendo as asas lentas,				
vêm morcegos da memória,				
invisíveis visitantes..				
cinzas, negras borboletas				

Tabela 19: esquema rímico– *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 8, “*Nacht*” / ‘Noite’,

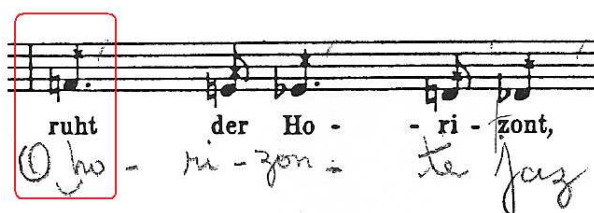
Campos, em sua tradução, explora ao máximo essa sonoridade de penumbra. Enquanto Hartleben explora o fonema [a] em primeiro lugar e [e] em segundo em momentos de *arsis* da prosódia, Campos, em sua versão, opta por utilizar-se de assonâncias com o fonema ‘ e ’, que remete à sonoridade do poema em alemão.

Abaixo esses fonemas são destacados para uma melhor visualização:

<i>Finstre, schwarze Riesenfalter</i> <i>Töteten der Sonne Glanz</i> <i>Ein geschlossnes Zauberbuch</i> <i>Ruht der Horizont - verschwiegen</i> <i>Aus dem Qualm verlornen Tiefen</i> <i>Steigt ein Duft, Erinnerung mordend!</i> <i>Finstre, schwarze Reisenfalter</i> <i>Töteten der Sonne Glanz.</i> <i>Und vom Himmel erdenwärts</i> <i>Senken sich mit schweren Schwingen</i> <i>Unsichtbar die Ungetume</i> <i>Auf die Menschenherzen nieder</i> <i>Finstre, schwarze Riesenfalter.</i>	Cinzas, negras borboletas matam o rubor do sol como um livro de magia o horizonte jaz – soturno Um perfume de incensório sobe de secretas urnas, cinzas, negras borboletas matam o rubor do sol. E do céu a revoar revolvendo as asas lentas vêm, morcegos da memória invisíveis visitantes... cinzas, negras borboletas.
--	--

Exemplo 118: poemas – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 8, “*Nacht*” / ‘Noite’.

Campos utiliza-se de elisões que em poucos versos. Essas elisões aparecem tanto do tipo ditongo, como do tipo crase:



Exemplo 119: elisão do tipo crase – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 8, “*Nacht*” / ‘Noite’. c. 9

Recursos diferenciados são utilizados por Campos em seu texto para encaixar seu texto na métrica do poema alemão, como o uso da sinérese (ditonguização de hiatos intravocabulares), conforme indicados abaixo:



Exemplo 120: sinérese – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 8, ‘Noite’. c. 8

O uso desse recurso pelo tradutor, principalmente em frases rápidas, que não seria o caso acima, poderia acarretar um mau entendimento da frase por parte do público.

Conclui-se que em “*Nacht*” / ‘Noite’, o tradutor buscou escrever seu texto com fidelidade à métrica da versão alemã. Percebe-se o uso de vogais do poema usadas melismaticamente na música, apesar de não ser a prática do tradutor na obra. Percebem-se também pequenas alterações na acentuação rítmica do texto que merecem atenção especial do intérprete. Nesse melodrama, os movimentos de *tesis* do texto são os mais significativos, reforçando a carga dramática do texto traduzido. Quanto às rimas, Campos modifica o aspecto rímico do poema em relação às rimas externas, mantendo a sonoridade das internas. Usa poucas as elisões na versão brasileira e a ocorrência de um único momento de sinérese.

2.9 – Melodrama no 9: *Gebet an Pierrot* / Prece ao Pierrô

Escrita para se iniciar imediatamente após o melodrama anterior, “*Gebet an Pierrot*”/ ‘*Prece ao Pierrot*’ é um melodrama escrito em compasso binário, em andamento rápido e com caráter nervoso, afobado. Nesse melodrama o Pierrot faz uma prece para que tenha de volta o seu sorriso e traz piano e clarinete em conjunto com a voz.

<i>Pierrot! Mein Lachen</i> <i>Hab ich verlernt!</i> <i>Das Bild des Glanzes</i> <i>Zerfloß - Zerfloß!</i> <i>Schwarz weht die Flagge</i> <i>Mir nun vom Mast.</i> <i>Pierrot! Mein Lachen</i> <i>Hab ich verlernt!</i> <i>O gieb mir wieder,</i> <i>Roßarzt der Seele,</i> <i>Schneemann der Lyrik,</i> <i>Durchlaucht vom Monde,</i> <i>Pierrot - mein Lachen!</i>	Pierrô! meu riso se espedaçou! seu brilho é um rastro: passou – passou! negro estandarte tem o meu mastro. Pierrô! meu riso se espedaçou! ah! traz de novo, mago das almas, noivo da neve Milord da lua, Pierrô! meu riso!
--	--

Exemplo 121: poemas – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 9, “*Gebet an Pierrot*” / ‘*Prece ao Pierrô*’.

Ao examinar o desenvolvimento poético do conteúdo poético, o melodrama “*Gebet an Pierrot*” que em português quer dizer ‘Prece ao Pierrô’ possui um caráter de súplica. A linha da voz é escrita em *sprechstimme*, com a exceção da expressão “O”, que é cantada em nota definida.

O poema “*Gebet an Pierrot*” / ‘Prece ao Pierrô’, é dotado de uma métrica de versos tetrassilábicos com ritmo iâmbico (‘U /’ – fraco/forte). Sofre, entretanto, algumas adaptações na escolha de pés trocáicos na sua versão traduzida de acordo com as marcações sublinhadas abaixo. Musicalmente, esse melodrama é escrito em compasso binário, e percebemos que para harmonizar-se com as alterações métricas do poema, exige-se do intérprete e tradutor a observação da acentuação métrica da frase como um todo. Essa observação facilita a fluência e o entendimento do texto para o ouvinte.

Abaixo, segue a escansão de ambos os poemas para uma comparação da métrica utilizada.

Melodrama 9: “<i>Gebet an Pierrot</i>” (Otto Erich Hartleben) / ‘Prece ao Pierrô’ (Augusto de Campos)			
<i>Pierrot! Mein Lachen</i> U / U /	2-4	2-4	Pierrô! meu riso U / U /
<i>Hab ich verlernt!</i> U / U /	2-4	2-4	Se_espedaçou U / U /
<i>Das Bild des Glanzes,</i> U / U /	2-4	2-4	seu brilho_é_um rastro: U / U /
<i>Zerfloß – Zerfloß</i> U / U /	2-4	2-4	passou – passou! U / U /
<i>Schwarz weht die Flagge</i> / U U /	1-4	1-4	Negro_estandarte / U U /
<i>Mir nun vom Mast.</i> / U U /	1-4	1-4	tem o meu mastro. / U U /
<i>Pierrot! Mein Lachen</i> U / U /	2-4	2-4	Pierrô! meu riso U / U /
<i>Hab ich verlernt!</i> U / U /	2-4	2-4	Se_espedaçou! U / U /
<i>O gib mir wieder,</i> U / U /	2-4	2-4	ah! traz de novo, U / U /
<i>Roßarzt der Seele,</i> / U U /	1-4	1-4	mago das almas, / U U /
<i>Schneemann der Lyrik,</i> / U U /	1-4	1-4	noivo da neve / U U /
<i>Durchlaucht vom Monde,</i> / U U /	1-4	2-4	milord da lua, U / U /
<i>Pierrot - mein Lachen!</i> U / U /	2-4	2-4	Pierrô! meu riso! U / U /

Tabela 20: escansão métrica – *Pierrot Lunaire*, melodrama n° 9, “*Gebet an Pierrot*” / ‘Prece ao Pierrô’.

Diferentemente de poemas anteriores nos quais Hartleben utiliza algumas palavras oxítonas para terminar os versos com padrão iâmbico, em “*Gebet an Pierrot*” o poeta utiliza-se de palavras paroxítonas na maior parte das finalizações. Esse padrão é identificado por Campos que procura desenhar a métrica de seu poema conforme esse mesmo modelo. Os poucos versos que terminam com palavras oxítonas empregam as seguintes palavras: Neste *Zerfloss*/passou e *verlernt*/espedaçou.



Exemplo 122: padrões de acentuação das palavras – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 9, “*Gebet an Pierrot*” / ‘Prece ao Pierrô’, c. 2 e 5.

Outro momento de alteração métrica importante se dá no verso 5, onde, abolindo uma possível elisão entre as palavras ‘Negro_estandarte’, por virtude de uma pausa significativa musicalmente, Campos e Ferreti escrevem um verso hexasilábico.



Exemplo 123: alteração métrica – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 9, “*Gebet an Pierrot*” / ‘Prece ao Pierrô’, compasso 5- 6.

Hartleben escreve em sua poesia palavras alemãs com dupla acentuação (uma primária e outra secundária), formadas pela junção de duas palavras como “*Roßarzt*”, “*Durchlaucht*” e “*Schneemann*”. O emprego dessas palavras criam um padrão métrico que é repetido por Campos para escrever a métrica dos seus versos. O resultado desse modelo é alternar um pé trocáico com um iâmbico, como por exemplo os versos 6, 10 e 11. Essa observação do tradutor e intérprete mostra-se eficaz para manter o aspecto rítmico do texto.

Em relação à prosódia, o tratamento musical da poesia em “Gebet an Pierrot” também apresenta uma ligação íntima entre texto e música. As curvas prosódicas têm um papel importante principalmente em relação as frases exclamativas, que são realçadas pelo movimento da música. Esse desenho foi decodificado por Campos que reproduz em sua versão a mesma sensação.



Exemplo 124: ársis – Pierrot Lunaire, melodrama no 9, “Gebet an Pierrot” / ‘Prece ao Pierrô’, c. 1 a 3.

No exemplo acima percebemos que as palavras ‘Pierrot’ e ‘espedaçou’ apresentam os movimentos de *arsis* mais significativos musicalmente deste melodrama.

Entretanto, nesse melodrama, por sua característica musical, os movimentos de *tesis* são os que mais se destacam, destacamos algumas frases:



Exemplo 125: *tesis* – Pierrot Lunaire, melodrama nº 9, “Gebet an Pierrot” / ‘Prece ao Pierrô’, c. 9 e 10.



Exemplo 126: *tesis* – Pierrot Lunaire, melodrama nº 9, “Gebet an Pierrot” / ‘Prece ao Pierrô’, compasso 15.



Exemplo 127: *tésis* – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 9, “*Gebet an Pierrot*” / ‘Prece ao Pierrô’, c. 18.

Percebe-se que em ‘Prece ao Pierrot’, Campos restringe o número de rimas externas. Reproduz o esquema de rimas consonantes do primeiro verso, mudando entretanto os fonemas trabalhados. Abaixo uma tabela comparativa do esquema rímico:

Versos	Aguda(A)/ Grave(G)	Consoante(C)/ Toante(T)	Posição	Ricas(R)/ Pobres(P)
<i>Pierrot! Mein Lachen</i>	G: <u>L</u> achen	Consonante	A	Pobre
<i>Hab ich verlernt!</i>				
<i>Das Bild des Glanze</i>	G: <u>G</u> lanzes	Consonante	A	Pobre
<i>Zerfloß - Zerfloß!</i>				
<i>Schwarz weht die Flagge</i>	G: <u>F</u> lagge	Consonante	A	Pobre
<i>Mir nun vom Mast.</i>	A: <u>M</u> ast	Toante	A	Pobre
<i>Pierrot! Mein Lachen</i>	G: <u>L</u> achen	Consonante	A	Pobre
<i>Hab ich verlernt!</i>				
<i>O gieb mir wieder,</i>	A: <u>w</u> ieder	Toante	A	Rica
<i>Roßarzt der Seele,</i>				
<i>Schneemann der Lyrik,</i>	A: <u>L</u> yrik	Toante	A	Rica
<i>Durchlaucht vom Monde,</i>				
<i>Pierrot - mein Lachen!</i>				

Versos	Aguda(A)/ Grave(G)	Consoante(C)/ Toante(T)	Posição	Ricas(R)/ Pobres(P)
Pierrô! meu riso				
se espedaçou!	A: espeda <u>a</u> çou	Consonante	A	Pobre
seu brilho é um rastro:				
passou – passou!	A: <u>pass</u> ou	Consonante	A	Pobre
negro estandarte	G: estand <u>a</u> rte	Toante	A	Pobre
tem o meu mastro.	G: <u>ma</u> stro	Toante	A	Pobre
Pierrô! meu riso				
se espedaçou!				
ah! traz de novo,				
mago das almas,				
noivo da neve				
Milord da lua,				
Pierrô! meu riso!				

Tabela 21: esquema rímico – *Pierrot Lunaire*, melodrama n° 9, “*Gebet an Pierrot*” / ‘Prece ao Pierrô’.

Observa-se que tanto na poesia de Hartleben quanto na de Campos o envolvimento do leitor com o uso do fonema [a].

<i>Pierrot! Mein Lachen</i> <i>Hab ich verlernt!</i> <i>Das Bild des Glanzes</i> <i>Zerfloß - Zerfloß!</i> <i>Schwarz weht die Flagge</i> <i>Mir nun vom Mast.</i> <i>Pierrot! Mein Lachen</i> <i>Hab ich verlernt!</i>	Pierrô! meu riso se espedaçou! seu brilho é um rastro: passou – passou! negro estandarte tem o meu mastro. Pierrô! meu riso se espedaçou!
--	--

<i>O gieb mir wieder, Roßarzt der Seele, Schneemann der Lyrik, Durchlaucht vom Monde, Pierrot - mein Lachen!</i>	ah! traz de novo, mago das almas, noivo da neve milord da lua, Pierrô! meu riso!
---	---

Exemplo 128: tratamento de rimas internas – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 9, “*Gebet an Pierrot*” / ‘Prece ao Pierrô’.

O texto em português apresenta algumas elisões que foram marcadas nos exemplos abaixo. Essas elisões aparecem tanto do tipo ditongo (entre vogais distintas), como do tipo crase (mesma vogal):



Exemplo 129: elisão do tipo ditongo – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 9, ‘Prece ao Pierrô’, c. 11.

Além de elisões do tipo ditongo, destaca-se também o uso de uma elisão do tipo tritongo, com três vogais. Percebe-se que esse é um momento que demanda uma atenção redobrada por parte do intérprete devido ao caráter rápido da peça.



Exemplo 130: elisão do tipo tritongo – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 9, ‘Prece ao Pierrô’. c. 4

Concluimos que “*Gebet an Pierrot*” / ‘Prece ao Pierrô’, em linhas gerais, mantém o mesmo padrão métrico em sua tradução. No entanto, sofre uma alteração na métrica no penúltimo verso, que merece uma atenção especial do intérprete para que não prejudique o entendimento do texto. Campos não abre mão da sonoridade padrão do português brasileiro, mantendo as terminações paroxítonas, sem interromper a fluidez do texto em relação à rítmica da música. Percebe-se também que pequenas alterações rítmicas foram feitas na música para encaixar essas terminações paroxítonas. A solução empregada por Campos foi de repetir a mesma nota, subdividindo a figura musical. Percebemos a preocupação do tradutor em fazer coincidir os movimentos de *arsis* do texto com o final de frases exclamativas, o que reforça a carga dramática do texto traduzido. Assim como em outros poemas, Campos não segue o esquema rímico da versão alemã no que se refere às rimas externas. Por sua vez, as rimas internas têm relação próxima às da versão alemã. As elisões na versão brasileira aparecem poucas vezes. Utiliza-se também de uma elisão em tritongo, que apesar de ser em uma passagem lenta, demanda do intérprete, uma atenção especial para executá-las sem comprometer o entendimento do público.

2.10 – Melodrama no 10: *Raub* / Roubo

Com um caráter contrastante com o melodrama anterior, “*Raub*”/ ‘Roubo’ inicia-se logo em seguida, quase sem pausa. O melodrama tem um andamento moderado, dinâmica leve e caráter misterioso. Nesse melodrama o Pierrot sorrateiramente rouba pedras preciosas. Escrito para voz, piano, flauta, clarinete, violino e violoncelo. A seguir discutimos os poemas de Hartleben e Campos.

<i>Rote, fürstliche Rubine, Blutge Tropfen alten Ruhmes, Schlummern in den Totenschreinen, Drunten in den Grabgewölben.</i>	Rubros, rútilos rubis, sangue azul de velhas galas, velam o sono dos mortos dentro de remotas tumbas.
--	---

<i>Nachts, mit seinen Zechkumpanen, Steigt Pierrot hinab - zu rauben Rote, fürstliche Rubine, Blutge Tropfen alten Ruhmes.</i> <i>Doch da - strauben sich die Haare, Bleiche Furcht bannt sie am Platze: Durch die Finsternis - wie Augen! - Stieren aus den Totenschreinen Rote, fürstliche Rubine.</i>	Só, de noite, sorrateiro, eis Pierrô que vem roubar rubros, rútilos rubis, sangue azul de velhas galas, mas estaca, seu cabelo todo em pé, as mãos geladas: sob a escuridão mil olhos miram o sono dos mortos – rubros, rútilos rubis.
--	--

Exemplo 131: poemas – *Pierrot Lunaire*, melodrama n° 10, “*Raub*” / ‘Roubo’.

A poesiano melodrama “*Raub*”, que em português significa ‘Roubo’, representa o comportamento contravertido do ‘eu lírico’. Aqui, o pierrô, mesmo assustado, vai ao cemitério roubar joias. Possui a sonoridade da linha vocal inteiramente escrita em *sprechstimme*, com a adição de uma linha escrita sem altura definida em “*Nachts, mit seinen Zechkumpanen*” – traduzido por “à noite, com seus companheiros” – que intensifica ainda mais o comportamento sorrateiro do personagem.

O poema “*Raub*” / ‘Roubo’ é dotado de uma métrica de versos hexassilábicos com ritmo trocáico(forte/fraco). Sofre, entretanto, algumas adaptações na escolha dos pés durante a tradução conforme as marcações destacadas na escansão de ambos os poemas abaixo:

Melodrama 10: “<i>Raub</i>” (Otto Erich Hartleben) / ‘Roubo’ (Augusto de Campos)			
<i>Rote, fürstliche Rubine</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-7	Rubros, rútilos rubis / U / UU U /
<i>Blutge Tropfen alten Ruhmes</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	Sangue_azul de velhas galas / U / U / U /
<i>Schlummern in den Totenschreinen,</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-4-7	velam o sono dos mortos / U U / U U /

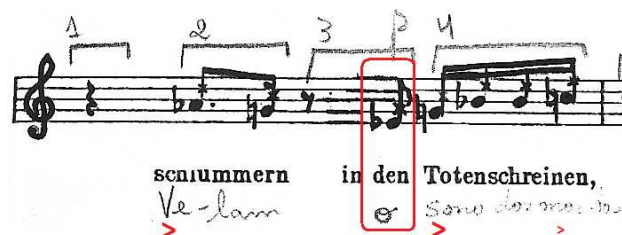
<i>Drunten in den Grabgewolben</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	dentro de remotas tumbas. / U / U / U /
<i>Nachts, mit seinen Zechkumpanen</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	Só, de noite, sorrateiro / U / U / U /
<i>Steigt Pierrot hinab - zu rauben</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	eis Pierrô que vem roubar / U / U / U /
<i>Rote, fürstliche Rubine,</i> / U / U U U /	1-37	1-3-5-7	rubros, rútilos rubis / U / U / U /
<i>Blutge Tropfen alten Ruhmes</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	Sangue_azul de velhas galas, / U / U / U /
<i>Doch da - strauben sich die Haare,</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	mas estaca, seu cabelo / U / U / U /
<i>Bleiche Furcht bannt sie am Platze</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	Todo_em pé, as mãos geladas: / U / U / U /
<i>Durch die Finsternis - wie Augen! –</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	sob a_escuridão mil olhos / U / U / U /
<i>Stieren aus den Totenschreinen</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-4-7	miram o sono dos mortos – / U U / U U /
<i>Rote, fürstliche Rubine.</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	rubros, rútilos rubis. / U / U / U /

Tabela 22: escansão métrica – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 10, “*Raub*” / ‘Roubo’.

Apesar da inserção desses novos pés métricos, o que se percebe em relação à métrica, é que na tradução apenas se suprime um ou outro tempo forte, não comprometendo à rítmica do texto, nem da música. É escrito em compasso quaternário, e percebemos que para harmonizar-se com as alterações métricas da tradução, a poesia exige do intérprete a observação da acentuação métrica da frase como um todo. Essa observação facilita a fluência e o entendimento do texto para o ouvinte. Podemos observar que os acentos primários, marcados em destaque, permanecem nos mesmos pontos na partitura.



Exemplo 132: padrões de acentuação – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 10, “*Raub*” / ‘Roubo’, compasso 6.



Exemplo 133: padrões de acentuação da versão de Augusto de Campos – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 10, “*Raub*” / ‘Roubo’.

O tratamento da poesia em “*Raub*” apresenta uma ligação íntima com a música. As curvas prosódicas têm um papel importante principalmente em relação os momentos de excitação do ‘Eu lírico’, que são realçadas pelo movimento da música. No exemplo acima, percebemos que a frase “*Nachts, mit seinen Zechkumpanen*” / ‘Só, de noite, sorrateiro’, é uma das que apresenta os movimentos de *ársis* significativos musicalmente.



Exemplo 134: movimento de arsis – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 10, “*Raub*” / ‘Roubo’, compasso 9.

A frase “*Schlummern in den Totenschreinen*” / ‘velam o sono dos mortos’ também apresenta um destaque importante na música, como podemos perceber abaixo:



Exemplo 135: movimento de arsis – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 10, “*Raub*” / ‘Roubo’, compasso 9.

Movimentos de *tesis* também se destacam como o apresentado no exemplo a seguir:



Exemplo 136: movimento de *tesis* – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 10, “*Raub*” / ‘Roubo’, compasso 7.

Campos, em sua versão, restringe o número de rimas externas e amplia o uso dos fonemas em relação à versão alemã. Também trabalha com rimas ricas em sua versão. Abaixo uma tabela comparativa do esquema rímico:

Versos	Aguda(A)/ Grave(G)	Consoante(C)/ Toante(T)	Posição	Ricas(R)/ Pobres(P)
<i>Rote, fürstliche Rubine,</i>				
<i>Blutge Tropfen alten Ruhmes,</i>				
<i>Schlummern in den Totenschreinen,</i>				
<i>Drunten in den Grabgewölben.</i>				
<i>Nachts, mit seinen Zechkumpanen</i>	G: Zechkump <u>a</u> nen	Toante	A	Rica
<i>Steigt Pierrot hinab - zu rauben</i>	G: <u>r</u> auben	Toante	A	Rica
<i>Rote, fürstliche Rubine,</i>				

<i>Blutge Tropfen alten Ruhmes.</i>				
<i>Doch da - strauben sich die Haare,</i>	G: <u>H</u> aare	Toante	A	Pobre
<i>Bleiche Furcht bannt sie am Platze:</i>	G: <u>P</u> latze	Toante	A	Pobre
<i>Durch die Finsternis - wie Augen! -</i>	A: <u>A</u> ugen	Toante	A	Pobre
<i>Stieren aus den Totenschreinen</i>	G: Totensch <u>r</u> einen	Toante	A	Pobre
<i>Rote, fürstliche Rubine.</i>				

Versos	Aguda(A)/ Grave(G)	Consoante(C)/ Toante(T)	Posição	Ricas(R)/ Pobres(P)
Rubros, rútilos rubis,				
sangue azul de velhas galas,				
velam o sono dos mortos				
dentro de remotas tumbas.				
Só, de noite, sorrateiro,				
eis Pierrô que vem roubar	A: rou <u>b</u> ar	Toante	A	Rica
rubros, rútilos rubis,				
sangue azul de velhas galas,	G: <u>g</u> alas	Toante	A	Rica
mas estaca, seu cabelo				
todo em pé, as mãos geladas:				
sob a escuridão mil olhos	G: <u>o</u> lhos	Toante	A	Rica
miram o sono dos mortos –	G: m <u>o</u> rtos	Toante	A	Rica
rubros, rútilos rubis.				

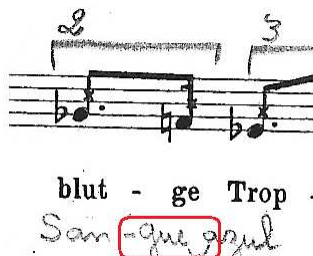
Tabela 23: esquema rímico – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 10, “*Raub*” / ‘Roubo’.

Observa-se que tanto, na poesia de Hartleben, quanto na de Campos o envolvimento do leitor com o uso do fonema ‘ r ’.

Rote, fürstliche Rubine, <i>Blutge Tropfen alten Ruhmes,</i> <i>Schlummern in den Totenschreinen,</i> <i>Drunten in den Grabgewolben.</i> <i>Nachts, mit seinen Zechkumpanen,</i> <i>Steigt Pierrot hinab - zu rauben</i> Rote, fürstliche Rubine, <i>Blutge Tropfen alten Ruhmes.</i> <i>Doch da - strauben sich die Haare,</i> <i>Bleiche Furcht bannt sie am Platze:</i> <i>Durch die Finsternis - wie Augen! -</i> <i>Stieren aus den Totenschreinen</i> Rote, fürstliche Rubine.	Rubros, rútilos rubis, sangue azul de velhas galas, velam o sono dos mortos dentro de remotas tumbas. Só, de noite, sorrateiro, eis Pierrô que vem roubar rubros, rútilos rubis, sangue azul de velhas galas, mas estaca, seu cabelo todo em pé, as mãos geladas: sob a escuridão mil olhos miram o sono dos mortos – rubros, rútilos rubis.
---	---

Exemplo 137: tratamento das rimas internas – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 10, “*Raub*” / ‘Roubo’.

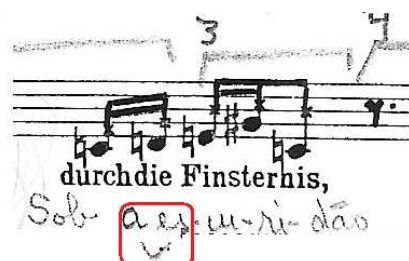
Campos utiliza-se de elisões que foram marcadas em quase todos os versos. Essas elisões aparecem exclusivamente do tipo ditongo (entre vogais distintas), como podemos perceber no exemplo abaixo:



Exemplo 138: elisão tipo ditongo – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 10, ‘Roubo’, compasso 5.



Exemplo 139: elisão tipo ditongo – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 10, ‘Roubo’, compasso 15.



Exemplo 140: elisão tipo ditongo – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 10, ‘Roubo’, compasso 16.

Verificamos que o melodrama “*Raub*” / ‘Roubo’ sofre uma leve alteração na métrica na tradução. Percebemos, entretanto, que por se tratarem de algumas supressões de tempos fortes na tradução, isso não comprometeu a rítmica do texto, nem da música, desde que haja uma especial atenção por parte do intérprete quanto a acentuação rítmica do mesmo. Em relação à prosódia, a escolha das palavras em momentos condizentes com picos e vales na música reforçaram a carga dramática do texto traduzido. Em relação à sonoridade das rimas, Campos muda a forma como explora as rimas externas e mantém as características do poema em relação às rimas internas. As elisões na versão brasileira aparecem poucas vezes; entretanto, em passagens rápidas, o que demanda do intérprete, uma atenção especial para executá-las sem comprometer o entendimento do público.

2.11 – Melodrama no 11: *Rote Messe* / Missa Vermelha

O melodrama é escrito para se iniciar em seguida do anterior, sem interrupção. Seu compasso é ternário, em andamento moderadamente rápido e caráter dramático. Pierrô aqui faz uma crítica à igreja. Sua instrumentação é para voz, piano, viola, piccolo, clarone e cello.

<i>Zu grausem Abendmahle, Beim Blendeglanz des Goldes, Beim Flackerschein der Kerzen, Naht dem Altar - Pierrot!</i> <i>Die Hand, die gottgeweihte, Zerreit die Priesterkleider Zu grausem Abendmahle, Beim Blendeglanz des Goldes</i> <i>Mit segnender Geberde Zeigt er den banger Seelen Die triefend rote Hostie: Sein Herz - in blutgen Fingern - Zu grausem Abendmahle!</i>	Cruel eucaristia; ao cintilar dos ouros ao vacilar das velas, sobe ao altar – pierrô. A mão, a deus devota, rasgou o santo manto. cruel eucaristia, ao cintilar dos ouros com gestos piedosos, alça nos longos dedos a hostia gotejante: seu coração sangrando. cruel – eucaristia.
---	---

Exemplo 141: poemas – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 11, “*Rote Messe*” / ‘Missa Vermelha’.

Em relação ao desenvolvimento poético do melodrama “*Rote Messe*”, que em português significa ‘Missa vermelha’, verifica-se que este representa os conflitos internos do ‘Eu lírico’. A linha vocal possui sua sonoridade inteiramente escrita em *sprechstimme*, com a exceção da expressão “*sein Hertz*”, que é cantada, que quer dizer ‘seu coração’.

O poema “*Rote Messe*” / ‘Missa Vermelha’ é dotado de uma métrica de versos hexassilábicos com ritmo iâmbico (fraco/forte). A versão em português sofre, entretanto, algumas alterações na escolha dos pés, como de acordo com a escansão abaixo.

Abaixo, segue a escansão de ambos os poemas para análise da métrica utilizada.

Melodrama 10: “<i>Raub</i>” (Otto Erich Hartleben) / ‘Roubo’ (Augusto de Campos)			
<i>Zu grausem Abendmahle</i>			Cruel eucaristia
U / U / U /	2-4-6	2-4-6	U / U / U /

<i>Beim Blendeglanz des Goldes,</i> U / U / U /	2-4-6	2-4-6	ao cintilar dos ouros, U / U / U /
<i>Beim Flackerschein der Kerzen</i> U / U / U /	2-4-6	2-4-6	ao vacilar das velas, U / U / U /
<i>Naht dem Altar – Pierrot!</i> / U U / U /	1-4-6	1-4-6	sobe _ao altar – Pierrô.. / U U / U /
<i>Die Hand, die gottgeweihte,</i> U / U / U /	2-4-6	2-4-6	A mão, a deus devota, U / U / U /
<i>Zerreißt die Priesterkleider,</i> U / U / U /	2-4-6	2-4-6	rasgou o santo manto, U / U / U /
<i>Zu grausem Abendmahle</i> U / U / U /	2-4-6	2-4-6	Cruel eucaristia U / U / U /
<i>Beim Blendeglanz des Goldes</i> U / U / U /	2-4-6	2-4-6	ao cintilar dos ouros U / U / U /
<i>Mit segnender Geberde.</i> U / U U U /	2-4-6	2-4-6	com gestos piedosos, U / U /U /
<i>Zeigt er den bangen Seelen</i> U / U / U /	2-4-6	1-4-6	alça nos longos dedos / U U / U /
<i>Die tiefend rote Hostie</i> U / U /U /	2-4-6	2-4-6	a hostia gotejante: U / U / U /
<i>Sein Herz - in blutgen Fingern -</i> U / U / U /	2-4-6	2-4-6	seu coração sangrando. U / U / U /
<i>Zu grausem Abendmahle!</i> U / U / U /	2-4-6	2-4-6	Cruel eucaristia U / U / U /

Tabela 24: escansão métrica – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 11, “*Rote Messe*” / ‘Missa Vermelha’.

Assim como vimos em “*Gebet na Pierrot*”, em “*Rote Messe*”, com a excessão do verso 4, Hartleben não utiliza palavras oxítonas para terminar os versos com padrão iâmbico, preferindo as palavras paroxítonas. Esse padrão é identificado por Campos que desenha a métrica de seu poema conforme esse mesmo molde. Musicalmente não se faz necessária qualquer alteração tendo em vista que Schoenberg já escreve as terminações femininas para cada verso.

Outra observação é que na tradução, Campos utilizou-se de versos que iniciam com pé trocáico seguido de dois iâmbicos, modelo também explorado por Hartleben.

No tratamento da prosódia percebemos que as curvas prosódicas têm um papel de destaque principalmente aos momentos de sarcasmo da segunda estrofe, que são realçadas pelo movimento da música.



Exemplo 142: movimento de *arsis e tesis* – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 11, “*Rote Messe*” / ‘Missa Vermelha’ c. 10-11

Esse desenho foi identificado por Campos que reproduz em sua versão a mesma sensação. A terceira estrofe se desenvolve em um movimento de *tesis* que vai se relacionar perfeitamente ao poema.



Exemplo 143: movimento de *tesis* – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 11, “*Rote Messe*” / ‘Missa Vermelha’. c.11-12

Observa-se aqui que Campos, em sua versão, não reproduz os fonemas trabalhados por Hartleben em relação às rimas externas. Mantém, no entanto, um esquema de rimas toantes, variando entre ricas e pobres. Abaixo uma tabela comparativa do esquema rímico:

Versos	Aguda(A)/ Grave(G)	Consoante(C)/ Toante(T)	Posição	Ricas(R)/ Pobres(P)
<i>Zu grausem Abendmahle,</i>				

<i>Beim Blendeglanz des Goldes,</i>				
<i>Beim Flackerschein der Kerzen,</i>				
<i>Naht dem Altar – Pierrot!</i>				
<i>Die Hand, die gottgeweihte,</i>	G: gottgew <u>ei</u> hte	Toante	A	Rica
<i>Zerreißt die Priesterkleider</i>	G: Priesterkle <u>id</u> er	Toante	A	Rica
<i>Zu grausem Abendmahle,</i>	G: Abend <u>ma</u> hle	Toante	A	Rica
<i>Beim Blendeglanz des Goldes</i>				
<i>Mit segnender Geber</i>	G: <u>G</u> eber	Toante	A	Pobre
<i>Zeigt er den bange Seele</i>	G: <u>S</u> eele	Toante	A	Pobre
<i>Die triefend rote Hostie:</i>				
<i>Sein Herz - in blutgen Fingern -</i>				
<i>Zu grausem Abendmahle!</i>				

Versos	Aguda(A)/ Grave(G)	Consoante(C)/ Toante(T)	Posio	Ricas(R)/ Pobres(P)
Cruel eucaristia;				
ao cintilar dos ouros	G: <u>o</u> uros	Toante	A	Pobre
ao vacilar das velas,				
sobe ao altar – pierrô.	A: pierr <u></u>	Toante	A	Pobre
A mão, a deus devota,				
rasgou o santo manto.				
cruel eucaristia,				
ao cintilar dos ouros				
com gestos piedosos,				
alça nos longos dedos				
a hostia gotejante:	G: gotej <u>a</u> nte	Toante	A	Rica

seu coração sangrando.	G: sangr <u>an</u> do	Toante	A	Rica
cruel – eucaristia.				

Tabela 25: esquema rímico – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 11, “*Rote Messe*” / ‘Missa Vermelha’.

Destacamos alguns pontos fortes de assonância do poema. Como demonstrado abaixo, Hartleben utiliza reincidentemente o fonema ‘a’, provavelmente seguindo a sonoridade da palavra “*Abendmahle*”. Proposta seguida por Campos que utiliza secundariamente assonâncias em ‘o’ e aliteração em ‘s’.

<i>Zu grausem Abendmahle, Beim Blendeglanz des Goldes, Beim Flackerschein der Kerzen, Naht dem Altar - Pierrot!</i> <i>Die Hand, die gottgeweihte, Zerreit die Priesterkleider Zu grausem Abendmahle, Beim Blendeglanz des Goldes</i> <i>Mit segnender Geberde Zeigt er den bungen Seelen Die tiefend rote Hostie: Sein Herz - in blutgen Fingern - Zu grausem Abendmahle!</i>	Cruel eucaristia; ao cintilar dos ouros ao vacilar das velas, sobe ao altar – pierrô. A mão, a deus devota, rasgou o santo manto. cruel eucaristia, ao cintilar dos ouros com gestos piedosos, alça nos longos dedos a hostia gotejante: seu coração sangrando. cruel – eucaristia.
--	--

Exemplo 144: tratamento das rimas internas – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 11, “*Rote Messe*” / ‘Missa Vermelha’.

Neste melodrama Campos usa poucas elisões, entretanto, utiliza-se do recurso entre vogais distintas. Elide três vogais, conforme o exemplo a seguir:



Exemplo 145: elisões – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 11, ‘Missa Vermelha’. c.4-5

Essa escolha demanda do intérprete uma especial atenção para facilitar o entendimento por parte do público.

Assim vimos que *Rote Messe* / Missa Vermelha segue o mesmo padrão métrico da versão alemã. Em relação à prosódia, como na maioria dos melodramas, o tradutor fez coincidir os movimentos de *arsis* e *tesis* do texto com expressões importantes do seu discurso. Em relação à sonoridade das rimas, Campos não reproduz o modelo das rimas externas e reforça o aspecto rímico do poema em relação às internas, dando mais colorido à sua poesia. Há uma única elisão na versão brasileira, com três vogais em passagem rápida, o que demanda do intérprete, uma atenção especial para executá-las. Defendemos que nesses casos uma das formas de se preservar o texto seria a subdivisão rítmica na música.

2.12 – Melodrama no 12: *Galgenlied* / Canção da Força

O melodrama “*Galgenlied*”, que em português significa ‘Canção da força’, tem um caráter contrastante em relação ao do melodrama anterior e inicia-se logo em seguida deste, quase sem pausa. O melodrama tem um andamento rápido que vai acelerando progressivamente na segunda parte. Sua dinâmica é leve e tem uma atmosfera caráter sensual. Nesse melodrama o Pierrot é seduzido.

<i>Die dürre Dirne Mit langem Halse Wird seine letzte Geliebte sein.</i>	A virgem hirta de colo fino ideia fixa antes do fim.
<i>In seinem Hirne Steckt wie ein Nagel Die dürre Dirne Mit langem Halse.</i>	Dentro da mente Como um espinho, A virgem hirta de colo fino.

<i>Schlank wie die Pinie, Am Hals ein Zöpfchen - Wollüstig wird sie Den Schelm umhalsen, Die dürre Dirne!</i>	Como um caniço de trança e fita, carícia fina, lasciva o fita a virgem hirta.
--	---

Exemplo 146: poemas – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 12, “*Galgenlied*” / ‘Canção da Força’.

Sobre a escolha léxica, vale uma observação para o caso do poema “Canção da força” de Hartleben, a tradução ‘Virgem hirta’ de Campos e a expressão alemã ‘*dünne Dirne*’ que se traduz, literalmente, para ‘prostituta magra’. Nas palavras de Edmar Ferreti, primeira intérprete da tradução de Augusto de Campos e corresponsável pela metrificação do poema em português, ‘*Dirn*’ e no Alemão arcaico era igualmente usado para designar virgem, e o tradutor optou por essa palavra principalmente pelo valor métrico e sonoro que agregaria ao poema.ⁱ

Tratando do desenvolvimento poético no melodrama “*Galgenlied*”, , este representa a ideia fixa do desejo do ‘Eu lírico’ pela Colombina. A linha vocal está escrita inteiramente em *sprechstimme*.

O poema é dotado de uma métrica de versos tetrassilábicos com ritmo iâmbico (fraco/forte). Entretanto, sofre algumas adaptações na escolha de pés trocáicos durante a tradução que seguem o modelo adotado por Hartleben, como de acordo com as marcações sublinhadas abaixo.

Abaixo, segue a escansão dos poemas para comparação da métrica utilizada.

Melodrama 12: “<i>Galgenlied</i>” (Otto Erich Hartleben) / ‘Canção da Força’ (Augusto de Campos)			
<i>Die dürre Dirne</i> U / U /	2-4	2-4	A virgem hirta U / U /
<i>Mit langem Halse</i> U / U /	2-4	2-4	de colo fino, U / U /
<i>Wird seine letzte</i> U / U /	2-4	2-4	idéia fixa U / U /
<i>Geliebte sein.</i>	2-4	1-4	antes do fim.

U / U /			/ U U /
<i>In seinem Hirne</i> U / U /	2-4	1-4	Dentro da mente, / U U /
<i>Steckt wie ein Nagel</i> / U U /	1-4	1-4	Como_um espinho, / U U /
<i>Die dürre Dirne</i> U / U /	2-4	2-4	A virgem hirta U / U /
<i>Mit langem Halse.</i> U / U /	2-4	2-4	de colo fino. U / U /
<i>Schlank wie die Pinie</i> / U U /	1-4	2-4-6	Como_um caniço / U U /
<i>Am Hals ein Zöpfchen</i> U / U /	2-4	2-4	de trança_e fita, U / U /
<i>Wollüstig wird sie</i> U / U /	2-4	2-4	carícia fina, U / U /
<i>Den Schelm umhalsen,</i> U / U /	2-4	2-4	Lasciva_o fita. U / U /
<i>Die dürre Dirne!</i> U / U /	2-4	2-4	a virgem hirta. U / U /

Tabela 26: escansão métrica – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 12, “*Galgenlied*” / ‘Canção da Força’.

Observa-se o padrão diferenciado de sintaxe de colocação das palavras nas duas línguas; a ordem direta da língua alemã é escrever o adjetivo antes do substantivo enquanto que no português é o inverso. Veremos adiante que essa diferenciação de sintaxe pode ser um desafio ao texto traduzido na música. Percebe-se também que nos versos acima os padrões de acentuação primária e secundária se invertem não apenas em razão desse padrão de sintaxe, mas pela escolha do tradutor brasileiro de destacar as últimas sílabas fortes do poema com uma assonância reincidente da vogal ‘i’, que toma para si esse movimento rítmico.

Na música, a estrutura métrica se manifesta de duas formas antagônicas em relação ao compasso binário. Em um primeiro momento, ritmicamente, existe uma tendência a se obedecer ao padrão Forte/fraco binário (i.e., acento no primeiro tempo do compasso), quebrado apenas no terceiro compasso. Não obstante, em um segundo, no compasso 5, momento, essa tendência é invertida em razão da recorrência do ritmo acéfalo, recaindo o acento no segundo tempo.



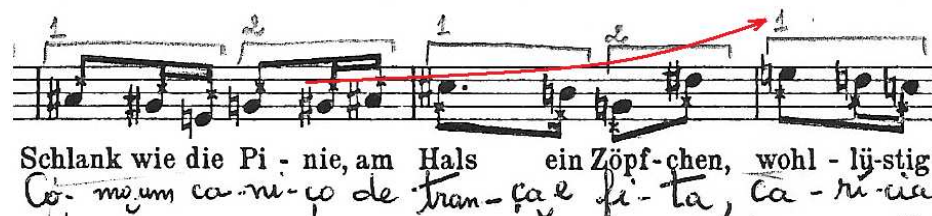
Exemplo 147: partitura com versão em português do poeta Augusto de Campos – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 12, “*Galgenlied*” / ‘Canção da Força’, c. 1 ao 3.



Exemplo 148: partitura com versão em português do poeta Augusto de Campos – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 12, “*Galgenlied*” / ‘Canção da Força’, c. 5 ao 8.

Em relação ao padrão métrico dos versos, observa-se que o tradutor, ao perceber os padrões de acentuação musical que se alternaram, optou por uma acentuação oposta ou espelhada do verso alemão. Essa opção, contudo não implicará em qualquer prejuízo ao intérprete e ao resultado final da canção, em virtude da natureza rítmica variável da música.

As curvas prosódicas têm um papel relevante em “*Rote Messe*” / ‘Missa vermelha’. Os movimentos de *arsis* coincidem com a fraseologia musical, principalmente em relação às frases que levam ao clímax da música:



Exemplo 149: movimento de *arsis* – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 12, “*Galgenlied*” / ‘Canção da Força’, c. 9 a 11.

Percebe-se no exemplo anterior que a prosódia entre a música e palavra ‘carícia’ foi deslocada. Essa passagem merece uma atenção especial do intérprete. Sugerimos que esse movimento de *arsis* seja efetuado até a palavra *fita*, aliviando a acentuação do primeiro tempo do compasso 11.

Um movimento de *tesis* que vai se encaixar perfeitamente ao significado do texto e merece destaque é o do quarto verso:



Exemplo 150: movimento de *tesis* – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 12, “*Galgenlied*” / ‘Canção da Forca’, c. 3 e 4.

Em “*Galgenlied*”, Hartleben utiliza palavras paroxítonas para terminar os versos com padrão iâmbico. Campos também desenha a métrica de seu poema conforme esse molde. Musicalmente, da mesma forma, não se faz necessária qualquer alteração. A única exceção é o quarto verso que termina com a palavra “*sein*” / ‘fim’. Verifica-se, mais uma vez, que essa observação do tradutor se mostra atento e eficaz para manter o aspecto rítmico do texto.

Em ‘Canção da Forca’, Campos restringe suas rimas externas a um único fonema, ‘i’. Utiliza-se, no entanto, de rimas ricas e consonantes em todo seu esquema rímico. Esse recurso de trabalhar um único fonema e muitas rimas consonantes confere ao poema uma identidade musical muito particular. Abaixo uma tabela comparativa do esquema rímico:

Versos	Aguda(A)/ Grave(G)	Consoante(C)/ Toante(T)	Posição	Ricas(R)/ Pobres(P)
<i>Die dürre Dirne</i>				
<i>Mit langem Halse</i>	G: <u>H</u> alse	Toante	A	Rica
<i>Wird seine letzte</i>				
<i>Geliebte sein.</i>	A: <u>s</u> ein	Toante	A	Rica

<i>In seinem Hirne</i>	G: <i>H<u>ir</u>ne</i>	Toante	A	Pobre
<i>Steckt wie ein Nagel</i>	G: <i>N<u>a</u>gel</i>	Toante	B	Pobre
<i>Die dürre Dirne</i>	G: <i>D<u>ir</u>ne</i>	Toante	A	Pobre
<i>Mit langem Halse.</i>	G: <i>H<u>a</u>lse</i>	Toante	B	Pobre
<i>Schlank wie die Pinie</i>	G: <i>P<u>i</u>nie</i>	Toante	A	Rica
<i>Am Hals ein Zöpfchen -</i>				
<i>Wollüstig wird sie</i>	A: <i>s<u>i</u>e</i>	Toante	A	Rica
<i>Den Schelm umhalsen,</i>				
<i>Die dürre Dirne!</i>	G: <i>D<u>ir</u>ne</i>	Toante	A	Rica

Versos	Aguda(A)/ Grave(G)	Consoante(C)/ Toante(T)	Posição	Ricas(R)/ Pobres(P)
A virgem hirta	G: h <u>ir</u> ta	Toante	A	Rica
de colo fino	G: <u>f</u> ino	Consoantes	A	Rica
ideia fixa	G: <u>f</u> ixa	Consoantes	A	Rica
antes do fim.	A: <u>f</u> im	Consoantes	A	Rica
Dentro da mente				
Como um espinho,	G: esp <u>i</u> nho	Toante	A	Rica
A virgem hirta	G: h <u>ir</u> ta	Toante	A	Rica
de colo fino.	G: <u>f</u> ino	Toante	A	Rica
Como um caniço	G: can <u>i</u> ço	Toante	A	Rica
de trança e fita,	G: <u>f</u> ita	Consonante	A	Rica
carícia fina,				
lasciva o fita	G: <u>f</u> ita	Consonante	A	
a virgem hirta.	G: h <u>ir</u> ta	Toante	A	Rica

Tabela 27: esquema Rímico – *Pierrot Lunaire*, Melodrama nº 12, “*Galgenlied*” / ‘Canção da Forca’.

Campos em sua tradução também desenvolve com intensidade o uso da assonância através do fonema [i]. Abaixo destacamos pontos de rima interna do poema.

<i>Die dūrrē Dirne</i> <i>Mit langem Halse</i> <i>Wird seine letzte</i> <i>Geliebte sein.</i> <i>In seinem Hirne</i> <i>Steckt wie ein Nagel</i> <i>Die dūrrē Dirne</i> <i>Mit langem Halse.</i> <i>Schlank wie die Pinie,</i> <i>Am Hals ein Zöpfchen -</i> <i>Wollüstig wird sie</i> <i>Den Schelm umhalsen,</i> <i>Die dūrrē Dirne!</i>	A virgem hirta de colo fino idéia fixa antes do fim. Dentro da mente Como_um espinho A virgem hirta de colo fino. Como_um caniço de trança e fita, carícia fina, lasciva o fita a virgem hirta.
---	--

Exemplo 151: tratamento de rimas internas – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 12, “*Galgenlied*” / ‘Canção da Força’.

Os poetas fornecem uma sonoridade para ser explorada na interpretação. Esse procedimento literário é uma forma de criar uma identidade sonora ao poema e deverá ser observado pelo cantor.

Campos utiliza-se de elisões principalmente na última estrofe verso. Essas elisões aparecem exclusivamente do tipo ditongo (entre vogais distintas), como podemos perceber no exemplo abaixo:



Exemplo 152: elisões – *Pierrot Lunaire*, melodrama n° 12, ‘Canção da Forca’. c. 9-10

Devido ao andamento muito rápido dessa passagem que vai acelerando gradualmente, recomenda-se que o interprete dê especial atenção ao cantar estas elisões para possibilitar um melhor entendimento do texto pelo público.

Concluimos que em “*Galgenlied*” / ‘Canção da Forca’ a métrica da versão traduzida sofre diversas alterações em relação à versão alemã.. Percebe-se, entretanto, a atenção do tradutor para manter a acentuação rítmica do verso. Nesse poema, Campos mantém as terminações paroxítonas, apesar do poema ter versos com padrão iâmbico. Nota-se também que pequenas alterações rítmicas foram feitas na música para encaixar essas terminações paroxítonas. A solução mais empregada por Campos é de repetir a mesma nota no final da frase, subdividindo a figura musical. Também foram feitas supressões de notas no texto e supressão de ligadura de prolongamento de nota. Além da preocupação do tradutor em fazer coincidir os movimentos de *arsis* e *tesis* do texto com palavras importantes do seu discurso e igualmente enfatizadas na prosódia musical, também aproveita das qualidades fônicas das palavras, o que reforça a carga dramática da versão traduzida. Em relação à sonoridade das rimas, Campos amplia o aspecto rítmico do poema, tanto em relação às rimas externas, quanto internas. As elisões na versão brasileira aparecem poucas vezes, porém, sempre em passagens rápidas, o que demanda do intérprete, uma atenção especial para executá-las sem comprometer o entendimento do ouvinte.

2.13 – Melodrama no 13: *Enthauptung* / Decapitação

“*Enthauptung*” / ‘Decapitação’ é escrito em andamento movido (*Ziemlich bewegte*, que significa ‘bem movido’), em compasso quaternário e com a seguinte instrumentação: voz, piano, viola, clarone e violoncelo. Possui caráter dramático e aterrorizado. *Pierrot* se amedronta com a lua, comparando-a a um sabre oriental.

<i>Der Mond, ein blankes Türkenschwert Auf einem schwarzen Seidenkissen, Gespenstisch groß - dräut er hinab Durch schmerzendunkle Nacht.</i> <i>Pierrot irrt ohne Rast umher Und starrt empor in Todesängsten Zum Mond, dem blanken Türkenschwert Auf einem schwarzen Seidenkissen.</i> <i>Es schlottern unter ihm die Knie, Ohnmächtig bricht er jäh zusammen. Er wähnt: es sause strafend schon Auf seinen Sünderhals hernieder Der Mond, das blanke Türkenschwert.</i>	A lua, um sabre oriental em seu divã sombrio de seda, horrendo e nu - ronda, fatal, na escura noite má. Pierrô erra sem rumo, só, e com terror vigia, mudo, a lua – um sabre oriental em seu divã sombrio de seda. Tropeça, cheio de pavor, perde os sentidos, desfalece e cai: julgando ver o fim, em seu pescoço sente o frio da lua, um sabre oriental.
---	--

Exemplo 153: poemas – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 13, “*Enthauptung*” / ‘Decapitação’.

O desenvolvimento poético em “*Enthauptung*”(‘decapitação’), revela uma sonoridade inteiramente escrita em *sprechstimme*. Nesse poema, *Pierrot* é acometido por um sentimento terrível de perseguição.

O poema é dotado de uma métrica de versos octassilábicos com ritmo iâmbico fraco/forte). Sofre, entretanto, algumas alterações na escolha dos pés durante a tradução conforme indicadas abaixo.

Abaixo, segue a escansão dos poemas para comparação da métrica utilizada.

Melodrama 13: “<i>Enthauptung</i>” (Otto Erich Hartleben) / ‘Decapitação’ (Augusto de Campos)			
<i>Der Mond, ein blankes Türkenschwert</i> U / U / U / U /	2-4-6-8	2-5-7-9	A lua – um sabre oriental U / U U / U / U /
<i>Auf einem schwarzen Seidenkissen,,</i> U / U / U / U /	2-4-6-8	2-4-6-8	em seu divã sombrio de seda, U / U / U / U /
<i>Gespensstisch groß - dräut er hinab</i> U / U / / U U /	2-4-5-8	2-4-5-8	Horrendo_e nu – ronda, fatal U / U / / U U /
<i>Durch schmerzendunkle Nacht.</i> U / U / U /	2-4-6	2-4-6	Na_ escura noite má. U / U / U /
<i>Pierrot irrt ohne Rast umher</i> U / U / U / U /	2-4-6-8	2-3-6-8	Pierrô erra sem rumo, só, U / / U U / U /
<i>Und starrt empor in Todesängsten,</i> U / U / U / U /	2-4-6-8	2-4-6-8	e com terror vigia, mudo, U / U / U / U /
<i>Zum Mond, dem blanken Türkenschwert</i> U / U / U / U /	2-4-6-8	2-5-7-9	a lua – um sabre_oriental, U / U U / U / U /
<i>Auf einem schwarzen Seidenkissen.</i> U / U / U / U /	2-4-6-8	2-4-6-8	em seu divã sombrio de seda. U / U / U / U /
<i>Es schlottern unter ihm die Knie,</i> U / U / U / U /	2-4 -6-8	2-4-6-8	Tropeça, cheio de pavor U / U / U / U /
<i>Ohnmächtig bricht er jäh zusammen,,</i> U / U / U / U /	2-4-6-8	1-4-6-8	perde _os sentidos, desfalece / U U / U / U /
<i>Er wähnt: es sause strafend schon</i> U / U / U / U /	2-4-6-8	2-4-6-8	e cai: julgando ver o fim, U / U / U / U /
<i>Auf seinen Sünderhals hernieder</i> U / U / U / U /	2-4-6-8	2-4-6-8	em seu pescoço sente_o frio U / U / U / U /
<i>Der Mond, das blanke Türkenschwert.</i> U / U / U / U /	2-4-6-8	2-5-7-9	da lua, um sabre oriental. U / U U / U / U /

Tabela 28: escansão métrica – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 13, “*Enthauptung*” / ‘Decapitação’.

No verso 10 do poema de Campos observa-se uma alteração do padrão iâmbico o que, no entanto, não irá comprometer o desenho da escrita musical.

<i>Ohnmächtig bricht er jäh zusammen</i>	2-4-6-8	1-4-6-8	<i>perde _os sentidos, desfalece</i>
U / U / U / U /			/ U U / U / U /



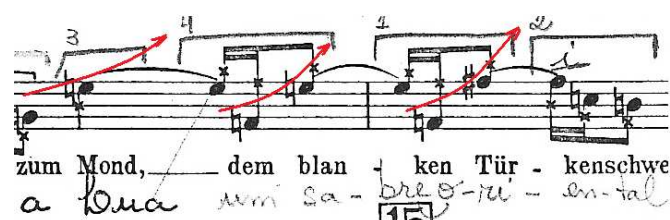
Exemplo 154: adaptação métrica – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 13, “*Enthauptung*” / ‘Decapitação’.

Neste poema, fica bem evidente a utilização do padrão iâmbico como forma de se remeter ao octossilábico francês. Hartleben utiliza-se com frequência de palavras oxítonas. O tradutor repete a utilização desse recurso na língua portuguesa, com palavras oxítonas.

Em relação à prosódia percebemos os movimentos de *ársis* se destacam principalmente em relação às frases que exprimem o terror na música. No segundo verso, por exemplo, percebemos que palavras como “*empor*” (‘acima’) e “*Türkenschwert*” (‘cimitarra’) e “*Todesängsten*” (‘pavor da morte’) são substituídas com eficácia pelas palavras ‘terror’, ‘vigia’ e ‘sabre oriental’ na versão de Campos.

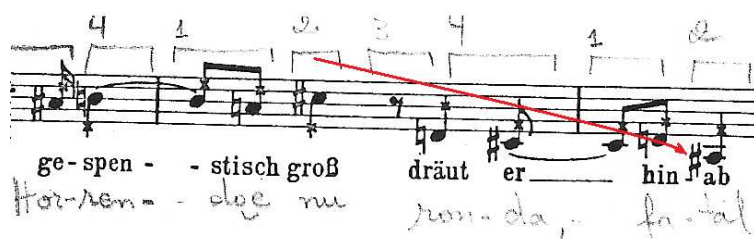


Exemplo 155: movimento de arsis– *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 13, “*Enthauptung*” / ‘Decapitação’, c. 12 e 13.



Exemplo 156: movimento de arsis– *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 13, “*Enthauptung*” / ‘Decapitação’, c. 14 e 15.

Um movimento de *tesis* que vai se encaixar perfeitamente ao significado de terror e medo no texto e merece destaque é o do quarto verso:



Exemplo 157: movimento de tesis – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 13, “*Enthauptung*” / ‘Decapitação’, c. 7 e 8.

Quanto ao uso de rimas externas , Campos amplia o uso de fonemas em relação à versão alemã. No entanto, percebe-se que em seu esquema rímico optou pelo uso de rimas pobres e mantém o mesmo número de rimas. Abaixo uma tabela comparativa do esquema rímico:

Versos	Aguda(A)/ Grave(G)	Consoante(C)/ Toante(T)	Posição	Ricas(R)/ Pobres(P)
<i>Der Mond, ein blankes Türkenschwert</i>				
<i>Auf einem schwarzen Seidenkissen,</i>	G: Seiden <u>k</u> issen	Toante	A	Rica
<i>Gespenstisch groß - dräut er hinab</i>	G: <u>h</u> inab	Toante	A	Rica
<i>Durch schmerzendunkle Nacht.</i>				

<i>Pierrot irrt ohne Rast umhe</i>				
<i>Und starrt empor in Todesängsten</i>				
<i>Zum Mond, dem blanken Türkenschwert</i>				
<i>Auf einem schwarzen Seidenkissen.</i>				
<i>Es schlottern unter ihm die Knie,</i>	A: <u>Knie</u>	Consonante	A	Rica
<i>Ohnmächtig bricht er jäh zusammen.</i>				
<i>Er wähnt: es sause strafend schon</i>				
<i>Auf seinen Sünderhals hernieder</i>	G: <u>hernieder</u>	Consonante	A	Rica
<i>Der Mond, das blanke Türkenschwert.</i>				

Versos	Aguda(A)/ Grave(G)	Consoante(C)/ Toante(T)	Posição	Ricas(R)/ Pobres(P)
A lua, um sabre oriental	A: <u>oriental</u>	Consoante	A	Pobre
em seu divã sombrio de seda,				
horrendo e nu - ronda, fatal,	A: <u>fatal</u>	Consoante	A	Pobre
na escura noite má.	A: <u>má</u>	Toante	A	Pobre
Pierrô erra sem rumo, só,				
e com terror vigia, mudo,				
a lua – um sabre oriental				
em seu divã sombrio de seda.				
Tropeça, cheio de pavor,				
perde os sentidos, desfalece				
e cai: julgando ver o fim,	A: <u>fim</u>	Toante	A	Pobre
em seu pescoço sente o frio	A: <u>frio</u>	Toante	A	Pobre
da lua, um sabre oriental.				

Tabela 29: esquema rímico – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 13, “*Enthauptung*” / ‘Decapitação’.

Em sua tradução Campos faz uso da assonância através do fonema ‘ u ’. Abaixo destacamos alguns pontos de rima interna do poema.

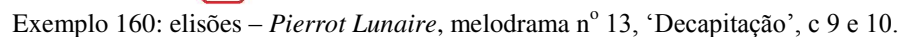
<i>Der Mond, ein blankes Türkenschwert Auf einem schwarzen Seidenkissen, Gespenstisch groß - dräut er hinab Durch schmerzendunkle Nacht.</i> <i>Pierrot irrt ohne Rast umher Und starrt empor in Todesängsten Zum Mond, dem blanken Türkenschwert Auf einem schwarzen Seidenkissen.</i> <i>Es schlottern unter ihm die Knie, Ohnmächtig bricht er jäh zusammen. Er wähnt: es sause strafend schon Auf seinen Sünderhals hernieder Der Mond, das blanke Türkenschwert.</i>	A lua, um sabre oriental em seu divã sombrio de seda, horrendo e nu - ronda, fatal, na escura noite má. Pierrô erra sem rumo, só, e com terror vigia, mudo, a Lua – um sabre oriental em seu divã sombrio de seda. Tropeça, cheio de pavor, perde os sentidos, desfalece e cai: julgando ver o fim, em seu pescoço sente o frio da Lua, um sabre oriental.
--	---

Exemplo 158: rimas internas – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 13, “*Enthauptung*” / ‘Decapitação’.

Elisões foram utilizadas neste poema. Em sua maioria aparecem do tipo ditongo (entre vogais distintas).

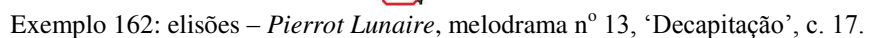


Exemplo 159: elisões – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 13, ‘Decapitação’, c. 7 e 8.

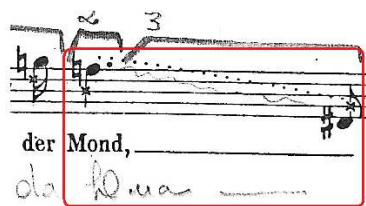


Handwritten musical notation on a five-line staff. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). The lyrics below the staff are: auf sei - nen Sün - den - hals her - nie - den. The word 'her' is underlined.

Exemplo 161: elisões – *Pierrot Lunaire*, melodrama n.º 13, ‘Decapitação’, c. 7 e 8.



146



Exemplo 163: sinérese – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 13, ‘Decapitação’, c. 20.

Esse recurso é bastante utilizado em textos vocais e não representam qualquer problema ao intérprete. Muitas vezes facilita o entendimento, inclusive. Sugere-se que no glissando se faça o ‘a’ no final do ré#.

Percebe-se que em “*Enthauptung*”/ ‘Decaptação’, a métrica da versão alemã foi preservada na tradução. A predominância dos pés iâmbicos (fraco/forte) foi uma solução que imprimiu fluidez na declamação do texto, e Schoenberg aproveitou-os ao compor a rítmica da música. A preocupação do tradutor em fazer coincidir os movimentos de *arsis* e *tesis* do texto com palavras importantes do seu discurso e igualmente enfatizá-las na prosódia musical, também reforçou a carga dramática do texto traduzido. Em relação à sonoridade das rimas, Campos, apesar de construir um esquema rímico bem distinto da versão alemã, reproduz a aliteração dos fonemas [e] e [E] que se apresentaf bem característicos no poema de Hartleben. Revela-se uma preocupação em se manter uma sonoridade parecida entre os poemas. As elisões na versão brasileira aparecem poucas vezes e em momentos que permitem ao intérprete articulá-las de uma forma natural.

2.14 – Melodrama no 14: *Die Kreuze* / As Cruzes

Em caráter contrastante com o melodrama anterior, “*Die Kreutze*”/ ‘As Cruzes’ inicia-se logo em seguida, quase sem pausa. O melodrama tem um andamento lento, em compasso quaternário, com dinâmica forte e caráter dramático.

<i>Heilge Kreuze sind die Verse, Dran die Dichter stumm verbluten, Blindgeschlagen von der Geier Flatterndem Gespensterschwarme!</i> <i>In den Leibern schwelgten Schwerter, Prunkend in des Blutes Scharlach!</i> <i>Heilge Kreuze sind die Verse, Dran die Dichter stumm verbluten.</i> <i>Tot das Haupt - erstarrt die Locken - Fern, verweht der Lärm des Pöbels. Langsam sinkt die Sonne nieder, Eine rote Königskrone - Heilge Kreuze sind die Verse!</i>	Cruzes santas são os versos onde sangram os poetas cegos, que os abutres bicam, fantasmas esvoaçantes. Em seus corpos lentas lanças banham-se no rio de sangue! cruzes santas são os versos onde sangram os poetas. Vem o fim – e findo o ato, vai morrendo o pranto fraco. longe põe o sol monarca a coroa cor de lacre cruzes santas são os versos.
---	---

Exemplo 164: poemas – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 14, “*Die Kreutze*” / ‘As Cruzes’.

O desenvolvimento poético em “*Die Kreutze*” ‘As Cruzes’ traz uma sonoridade inteiramente escrita em *sprechstimme*..

O poema “*Die Kreutze*” / ‘As Cruzes’ tem uma métrica de versos octassilábicos com ritmo trocáico (‘/ U’ –forte/ fraco). Sofre, entretanto, algumas alterações na escolha dos pés na tradução de Campos, como, por exemplo, a combinação binária com ternária (U/ UU/) nos versos

4 e 6. A escrito em compasso quaternário harmoniza-se com a escrita métrica do poema. No sexto verso, observa-se por parte de Campos uma variação do padrão trocaico para iâmbico que, no entanto, não interfere na escrita musical.

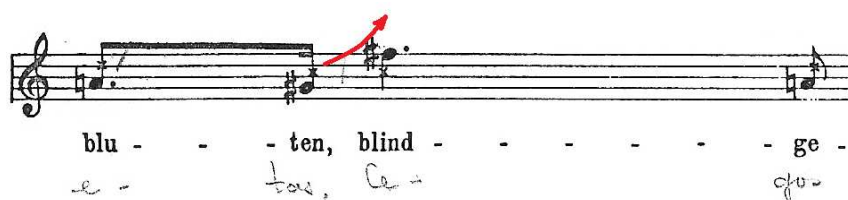
Abaixo, segue a escansão dos poemas para comparação da métrica utilizada.

Melodrama 14: “Die Kreuze” (Otto Erich Hartleben) / ‘As Cruzes’ (Augusto de Campos)			
<i>Heilige Kreuze sind die Verse,</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	Cruzes santas são os versos / U / U / U /
<i>Dran die Dichter stumm verbluten,</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	onde sangram os poetas / U / U / U /
<i>Blind geschlagen von der Geier</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	cegos, que_os abutres bicam / U / U / U /
<i>Flatterndem Gespensterschwarme.</i> / U / U / U /	1-3-5-7	2-5-7	Fantasmasesvoaçantes. (U /) (U U /) U /
<i>In den Leibern schwelgten Schwerter</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	Em seus corpos lentas lanças / U / U / U /
<i>Prunkend in des Blutes Scharlach!</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-5-7	banham-se no rio de sangue. (/ U) (U U /) U /
<i>Heilige Kreuze sind die Verse,</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	cruzes santas são os versos / U / U / U /
<i>Dran die Dichter stumm verbluten</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	onde sangram os poetas / U / U / U /
<i>Tot das Haupt - erstarrt die Locken</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	Vem o fim – e findo_o ato / U / U / U /
<i>Fern, verweht der Lärm des Pöbels.</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	vai morrendo_o pranto fraco. / U / U / U /
<i>Langsam sinkt die Sonne nieder,</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	longe põe o sol monarca / U / U / U /
<i>Eine rote Königskrone</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	a coroa cor de lacre. / U / U / U /
<i>Heilige Kreuze sind die Verse,</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	cruzes santas são os versos / U / U / U /

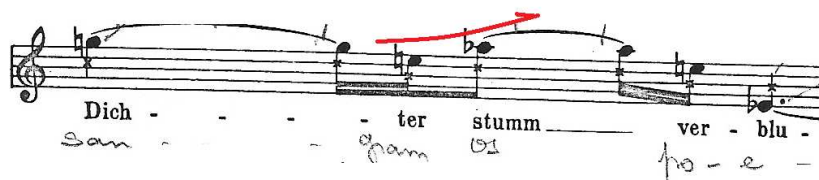
Tabela 30: escansão métrica – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 14, “Die Kreutze” / ‘As Cruzes’.

Em relação à prosódia, em “*Die Kreutze*” / ‘As Cruzes’, percebemos que os movimentos de *ársis* se destacam principalmente em relação às frases que exprimem o terror na música.

Percebemos que palavras como “*blind*” (cegos), “*geschlagen*” (espancados), “*gespenster*” (fantasma), “*kreutze*” (cruzes), “*Dichter*” (poeta) e “*stumm*” (silêncio) são substituídas pelas palavras igualmente importantes ‘poetas’, ‘cegos’, ‘esvoaçantes’, ‘santas’ e ‘sangram’ na versão de Campos.



Exemplo 165: movimento de *ársis* – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 14, “*Die Kreutze*” / ‘As Cruzes’, c. 3.



Exemplo 166: movimento de *ársis* – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 14, “*Die Kreutze*” / ‘As Cruzes’, c. 9.

Um movimento de *tesis* que vai se encaixar perfeitamente à fraseologia musical na tradução e merece destaque é o o primeiro verso da última estrofe:



Exemplo 167: movimento de *tesis* – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 14, “*Die Kreutze*” / ‘As Cruzes’, c. 21-22.

Em ‘Cruzes Santas’, Campos amplia o esquema rímico em relação à versão de Hartleben. Utiliza mais rimas externas, utiliza de mais fonemas e rimas ricas. O resultado final é uma poesia mais rica em termos de sonoridade. Abaixo uma tabela comparativa do esquema rímico:

Versos	Aguda(A)/ Grave(G)	Consoante(C)/ Toante(T)	Posição	Ricas(R)/ Pobres(P)
<i>Heilge Kreuze sind die Verse,</i>				
<i>Dran die Dichter stumm verbluten,</i>				
<i>Blindgeschlagen von der Geier</i>				
<i>Flatterndem Gespensterschwarme!</i>				
<i>In den Leibern schwelgten Schwerter,</i>	G: <i>Sch<u>w</u>erter</i>	Consoante	A	Pobre
<i>Prunkend in des Blutes Scharlach!</i>				
<i>Heilge Kreuze sind die Verse,</i>	G: <i><u>V</u>erse</i>	Consoante	A	Pobre
<i>Dran die Dichter stumm verbluten.</i>				
<i>Tot das Haupt - erstarrt die Locken -</i>	A: <i>L<u>o</u>cken</i>	Toante	A	Pobre
<i>Fern, verweht der Lärm des Pöbels.</i>				
<i>Langsam sinkt die Sonne nieder,</i>				
<i>Eine rote Königskrone -</i>	G: <i>Königsk<u>r</u>one</i>	Toante	A	Pobre
<i>Heilge Kreuze sind die Verse!</i>				

Versos	Aguda(A)/ Grave(G)	Consoante(C)/ Toante(T)	Posição	Ricas(R)/ Pobres(P)
Cruzes santas são os versos	G: versos	Toante	A	Pobre
onde sangram os poetas	G: poetas	Toante	A	Pobre
cegos, que os abutres bicam,				
fantasmas esvoaçantes.				

Em seus corpos lentas lanças	G: <u>lan</u> ças	Toante	A	Pobre
banham-se no rio de sangue!	G: <u>sang</u> ue	Toante	A	Pobre
cruzes santas são os versos	G: <u>vers</u> os	Toante	B	Pobre
onde sangram os poetas.	G: po <u>et</u> as	Toante	A	Pobre
Vem o fim – e findo o ato,	G: <u>a</u> to	Toante	A	Rica
vai morrendo o pranto fraco.	G: <u>fr</u> aco	Toante	A	Rica
longe põe o sol monarca	G: mon <u>a</u> rca	Toante	A	Rica
a coroa cor de lacre	G: <u>lac</u> re	Toante	A	Rica
cruzes santas são os versos.				

Tabela 31: esquema Rímico – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 14, “*Die Kreutze*” / ‘As Cruzes’.

Observa-se que tanto na poesia de Hartleben quanto na de Campos existe um apelo à sonoridade, com o uso dos fonemas [ç] e [x], na versão alemã. Campos, em sua tradução, explorou a aliteração através do [s]. Ambas as versões utilizam uma aliteração fricativa: a alemã, fricativas méio-posteriores e a brasileira, frontal.

Abaixo destacamos alguns pontos de rima interna do poema.

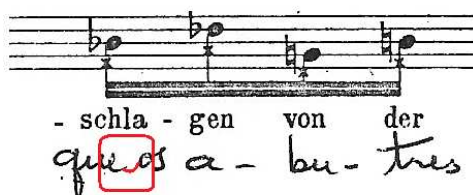
<i>Heilge Kreuze sind die Verse, Dran die Dichter stumm verbluten, Blindgeschlagen von der Geier Flatterndem Gespensterschwarme!</i> <i>In den Leibern schwelgten Schwerter, Prunkend in des Blutes Scharlach!</i> <i>Heilge Kreuze sind die Verse, Dran die Dichter stumm verbluten.</i> <i>Tot das Haupt - erstarrt die Locken -</i>	Cruzes santas são os versos onde sangram os poetas cegos, que os abutres bicam, fantasmas esvoaçantes. Em seus corpos lentas lanças banham-se no rio de sangue! cruzes santas são os versos onde sangram os poetas. Vem o fim – e findo o ato,
--	---

<i>Fern, verweht der Lärm des Pöbels.</i> <i>Langsam sinkt die Sonne nieder,</i> <i>Eine rote Königskrone. -</i> <i>Heilge Kreuze sind die Verse!</i>	vai morrendo o pranto fraco. longe põe o sol monarca a coroa cor de lacre. cruzes santas são os versos.
---	---

Exemplo 168: rimas internas – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 14, “*Die Kreutze*” / ‘As Cruzes’.

Para se destacar esta identidade sonora de ambos os poemas o intérprete deverá explorar a articulação dessas rimas. Vale observar que tanto na versão alemã, quanto na brasileira, essa última estrofe que se remete à morte, como forma de alívio do sofrimento, não apresenta rimas internas, contrastando com as demais.

Algumas elisões foram utilizadas para encaixar o texto à música. Essas elisões aparecem em sua maioria do tipo ditongo (entre vogais distintas) tendo apenas um exemplo de elisão do tipo crase (entre vogais iguais).



Exemplo 169: elisão do tipo ditongo – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 14, ‘As Cruzes’. c. 3



Exemplo 170: de elisão do tipo crase – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 14, ‘As Cruzes’, c.13.

Concluimos que em “*Die Kreuze*” / ‘As Cruzes’ Campos praticamente preserva a métrica da versão alemã, com a exceção de dois versos em que altera alguns pés métricos, que

poderá ser facilmente compensado pelo intérprete se este der atenção à acentuação rítmica no texto na música. Nota-se aqui a preocupação do tradutor em fazer coincidir os movimentos de *arsis* e *tesis* do texto com palavras importantes da poesia, o que preserva a dramaticidade do texto traduzido. Em relação às rimas, Campos, constrói um esquema distinto da versão alemã, ampliando a utilização de rimas externas e substitui a aliteração do poema, alterando o fonema de [ç] e [x] por [s]. Revela-se uma preocupação em se manter uma proximidade das sonoridades entre os dois poemas. As elisões na versão brasileira aparecem poucas vezes e em momentos que permitem ao intérprete articulá-las de uma forma natural.

2.15 – Melodrama no 15: *Heimweh* / Nostalgia

O melodrama “*Heimweh*”/ ‘Nostalgia’ segue após uma grande pausa em relação ao anterior. Seu compasso é quaternário, em andamento moderado e caráter melancólico. Pierrô aqui descreve um sentimento de nostalgia, saudade. A instrumentação é para voz, piano, clarinete, violino, píccolo e violoncelo.

<i>Lieulich klagend - ein krystallnes Seufzen</i> <i>Aus Italiens alter Pantomime,</i> <i>Klingts herüber: wie Pierrot so holzern,</i> <i>So modern sentimental geworden.</i> <i>Und es tönt durch seines Herzens Wüste,</i> <i>Tönt gedämpft durch alle Sinne wieder,</i> <i>Lieulich klagend - ein krystallnes Seufzen</i> <i>Aus Italiens alter Pantomime.</i>	Um suspiro de cristal partido traz da Itália velhas pantomimas à memória: e Pierrô, tão seco, faz virar sentimental de novo. No deserto de seu peito oco, surdamente sobre os seus sentidos, um suspiro de cristal partido traz da Itália velhas pantonimas.
---	--

<i>Da vergift Pierrot die Trauermienen!</i> <i>Durch den bleichen Feuerschein des Mondes,</i> <i>Durch des Lichtmeers Fluten - schweift die Sehnsucht</i> <i>Kühn hinauf, empor zum Heimathimmel</i> <i>Lieulich klagend - ein krystallnes Seufzen!</i>	Já perdeu Pierrô seus ares tristes, pelo incêndio lívido da Lua, pelos mares mortos da memória, vai soar, além, num céu longinquo, um suspiro de cristal partido.
--	---

Exemplo 171: poemas – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 15, “*Heimweh*” / ‘Nostalgia’.

O desenvolvimento poético em “*Heimweh*”, que quer dizer ‘saudade da terra natal’, revela uma sonoridade inteiramente escrita em *sprechstimme*. Nesse melodrama *Pierrot*, é acometido por uma saudade de um passado que não volta mais – um cristal partido.

“*Heimweh*” / ‘Nostalgia’ é dotado de uma métrica de versos decassilábicos com ritmo trocáico forte/fraco). Musicalmente, esse melodrama é escrito em compasso quaternário, harmonizando-se com a escrita métrica do poema. A tradução não sofre qualquer adaptação/alteração na escolha dos pés

Abaixo, segue a escansão dos poemas para comparação da métrica utilizada.

Melodrama 15: “<i>Heimweh</i>” (Otto Erich Hartleben) / ‘Nostalgia’ (Augusto de Campos)			
<i>Lieulich klagend - ein krystallnes Seufzen</i> / U / U / U / U /	1-3-5-7-9	1-3-5-7-9	Um suspiro de cristal partido / U / U / U / U /
<i>Aus Italiens alter Pantomime</i> / U / U / U / U /	1-3-5-7-9	1-3-5-7-9	traz da Itália velhas pantomimas / U / U / U / U /
<i>Klings herüber: wie Pierrot so holzern</i> / U / U / U / U /	1-3-5-7-9	1-3-5-7-9	à memória: e Pierrô, tão seco / U / U / U / U /
<i>So modern sentimental geworden.</i> / U / U / U / U /	1-3-5-7-9	1-3-5-7-9	faz virar sentimental de novo. / U / U / U / U /
<i>Und es tönt durch seines Herzens Wüste,</i> / U / U / U / U /	1-3-5-7-9	1-3-5-7-9	No deserto de seu peito oco / U / U / U / U /
<i>Tönt gedämpft durch alle Sinne wieder</i> / U / U / U / U /	1-3-5-7-9	1-3-5-7-9	surdamente sobre os seus sentidos / U / U / U / U /
<i>Lieulich klagend - ein krystallnes Seufzen</i> / U / U / U / U /	1-3-5-7-9	1-3-5-7-9	Um suspiro de cristal partido / U / U / U / U /

<i>Aus Italiens alter Pantomime</i> / U / U / U / U /	1-3-5-7-9	1-3-5-7-9	traz da Itália velhas pantomimas / U / U / U / U /
<i>Da vergißt Pierrot die Trauermienen</i> / U / U / U / U /	1-3-5-7-9	1-3-5-7-9	Já perdeu Pierrô seus ares tristes / U / U / U / U /
<i>Durch den bleichen Feuerschein des Mondes.</i> / U / U / U / U /	1-3-5-7-9	1-3-5-7-9	Pelo incêndio lívido da Lua, / U / U / U / U /
<i>Durch des Lichtmeers Fluten schweift die Sehnsuch</i> / U / U / U / U /	1-3-5-7-9	1-3-5-7-9	pelos mares mortos da memória / U / U / U / U /
<i>Kühn hinauf, empor zum Heimathimmel</i> / U / U / U / U /	1-3-5-7-9	1-3-5-7-9	vai soar, além, num céu longínquo / U / U / U / U /
<i>Lieblieh klagend - ein krystallnes Seufzen</i> / U / U / U / U /	1-3-5-7-9	1-3-5-7-9	Um suspiro de cristal partido / U / U / U / U /

Tabela 32: escansão métrica – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 15, “*Heimweh*” / ‘Nostalgia’.

Em relação à prosódia, em “*Heimweh*” / ‘Nostalgia’, percebemos que os movimentos de *arsis* são os que mais aparecem principalmente em relação às frases que exprimem a tristeza pela ‘distância’ na música.



Exemplo 172: movimento de *arsis* – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 15, “*Heimweh*” / ‘Nostalgia’, c. 9 e 10.



Exemplo 173: movimento de *arsis* – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 15, “*Heimweh*” / ‘Nostalgia’, c. 18.

Na ultima estrofe, onde esses movimentos são mais evidentes em relação ao gesto musical, percebemos que palavras como “*Sehnsuch*” e “*Heimathimmel*” que querem dizer ‘saudade’ e ‘início do céu’ respectivamente são substituídas pelas palavras igualmente importantes ‘memória’ e ‘céu’ na versão de Campos.



Exemplo 174: movimento de *ársis* Exemplo 213: movimento de *ársis* – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 15, “*Heimweh*” / ‘Nostalgia’, c. 23.



Exemplo 175: movimento de *ársis* Exemplo 213: movimento de *ársis* – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 15, “*Heimweh*” / ‘Nostalgia’, c. 24.

Augusto de Campos explora um único fonema em todo seu esquema rímico, o fonema ‘i’. Amplia, no entanto, o número de rimas e o uso de rimas ricas. Percebe-se que foi um recurso muito próximo ao utilizado na ‘Canção da Força’, e que para ambos os poemas, conferiu uma identidade sonora muito particular. Abaixo uma tabela comparativa do esquema rímico:

Versos	Aguda(A)/ Grave(G)	Consoante(C)/ Toante(T)	Posição	Ricas(R)/ Pobres(P)
<i>Lieulich klagend - ein krystallnes Seufzen</i>				
<i>Aus Italiens alter Pantomime,</i>				
<i>Klingts herüber: wie Pierrot so holzern,</i>	G: <u>h</u> olzern	Toante	A	Pobre
<i>So modern sentimental geworden.</i>	G: ge <u>w</u> orden	Toante	A	Pobre

<i>Und es tönt durch seines Herzens Wüste,</i>				
<i>Tönt gedämpft durch alle Sinne wieder,</i>	G: <u>wie</u> der	Toante	A	Rica
<i>Lieulich klagend - ein krystallnes Seufzen</i>				
<i>Aus Italiens alter Pantomime.</i>	G: Pantom <u>i</u> me	Toante	A	Rica
<i>Da vergißt Pierrot die Trauermienen!</i>	A: Trauerm <u>i</u> enen	Toante	A	Pobre
<i>Durch den bleichen Feuerschein des Mondes,</i>				
<i>Durch des Lichtmeers Fluten - schweift die Sehnsucht</i>				
<i>Kühn hinauf, empor zum Heimathimmel</i>	G: Heimath <u>h</u> immel	Toante	B	Pobre
<i>Lieulich klagend - ein krystallnes Seufzen!</i>				

Versos	Aguda(A)/ Grave(G)	Consoante(C)/ Toante(T)	Posição	Ricas(R)/ Pobres(P)
Um suspiro de cristal partido	G: parti <u>d</u> o	Toante	A	Rica
traz da Itália velhas pantomimas	G: pantom <u>i</u> mas	Toante	A	Rica
à memória: e Pierrô, tão seco,				
faz virar sentimental de novo.				
No deserto de seu peito oco,				
surdamente sobre os seus sentidos,	G: senti <u>d</u> os	Consonante	A	Rica
um suspiro de cristal partido	G: parti <u>d</u> o	Consonante	A	Rica
traz da Itália velhas pantomimas.	G: pantom <u>i</u> mas	Toante	A	Rica
Já perdeu Pierrô seus ares tristes,	G: tri <u>s</u> te	Toante	A	Pobre
pelo incêndio lívido da Lua,				
pelos mares mortos da memória,				
vai soar, além, num céu longínquo,	G: longí <u>n</u> quo	Toante	A	Pobre
um suspiro de cristal partido.	G: parti <u>d</u> o	Toante	A	Pobre

Tabela 33: esquema rímico – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 15, “*Heimweh*” / ‘Nostalgia’.

Observa-se que na poesia de Hartleben existe um apelo à sonoridade muito forte neste melodrama, com o uso dos fonemas [l], [a], [s] e [z]. Campos, em sua tradução, opta por trabalhar com três das rimas internas do poema alemão: o uso da aliteração com os fonemas [s] e [z] e assonância com a vogal [a]. A seguir destacamos estes pontos de rima interna do poema.

Liebl^lich klage^gnd - ein kry^lstall^lnes Seuf^zzen Aus Itali^lens alte^lr Pantomime, Kling^lts herüber: wie Pierrot so hol^lzern, So modern sentimental geworden. Und es tönt durch sei^lnes Herze^ls Wü^lste, Tönt gedämpft durch alle Sinne wieder, Liebl^lich klage^gnd - ein kry^lstall^lnes Seuf^zzen Aus Itali^lens alte^lr Pantomime. Da vergi^lbt Pierrot die Trauerminen! Durch den bleichen Feuerschein des Mondes, Durch des Lichtmeers Fluten - schweift die Sehnsucht Kühn hinauf, empor zum Heimathimmel Liebl^lich klage^gnd - ein kry^lstall^lnes Seuf^zzen!	Um suspiro de cristal partido traz da Itália velhas pantomimas à memória: e Pierrô, tão seco, faz virar sentimental de novo. No deserto de seu peito oco, surdamente sobre os seus sentidos, um suspiro de cristal partido traz da Itália velhas pantomimas. Já perdeu Pierrô seus ares tristes, pelo incêndio lívido da Lua, pelos mares mortos da memória, vai soar, além, num céu longinquo, um suspiro de cristal partido.
---	---

Exemplo 176: rimas internas – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 15, “*Heimweh*” / ‘Nostalgia’.

Observamos as elisões utilizada por Campos. Essas elisões aparecem do tipo ditongo (entre vogais distintas) conforme exemplificado abaixo:

a)

Nesse melodrama o *Pierrot* se diverte maltratando Cassandro. A instrumentação é: voz, piano, piccolo, clarinete, violino e violoncelo.

<i>In den blanken Kopf Cassanders, Dessen Schrein die Luft durchzertert, Bohrt Pierrot mit Heuchlermienen, Zärtlich - einen Schädelbohrer!</i> <i>Darauf stopft er mit dem Daumen Seinen echten türkischen Taback In den blanken Kopf Cassanders, Dessen Schrein die Luft durchzertert!</i> <i>Dann dreht er ein Rohr von Weichsel Hinten in die glatte Glatze Und behäbig schmaucht und pafft er Seinen echten türkischen Taback Aus dem blanken Kopf Cassanders!</i>	Na cabeça de Cassandro, cujos gritos soam alto, faz Pierrô com ares sonsos, ágil – um buraco fundo! Depois preme com o dedo o seu fino fumo turco na cabeça de Cassandro, cujos gritos soam alto! Um canudo de cachimbo mete nesse crâneo calvo e, sorrindo, sopra e puxa o seu fino fumo turco na cabeça de Cassandro.
---	---

Exemplo 178: poemas – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 16, “*Gemeinheit!*” / ‘Atrocidade’.

O poema “*Gemeinheit*” / ‘Atrocidade’ tem uma métrica de versos octassilábicos com ritmo trocáico forte/ fraco). Sofre, entretanto, algumas adaptações na escolha dos pés na tradução, conforme tabela abaixo.

Abaixo, segue a escansão dos poemas para compararmos as métricas utilizadas em ambos os poemas.

Melodrama 16: “Gemeinheit!” (Otto Erich Hartleben) / ‘Atrocidade’ (Augusto de Campos)			
Poema em alemão	Acentuação do poema: alemão	Acentuação do poema: português	Poema em português
<i>In den blanken Kopf Cassanders</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	Na cabeça de Cassandro / U / U / U /
<i>Dessen Schrein die Luft durchzetert</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	cujos gritos soam alto / U / U / U /
<i>Bohrt Pierrot mit Heuchlermienen</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	faz Pierrô com ares sonsos / U / U / U /
<i>Zärtlich - einen Schädelbohrer.</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	ágil – um buraco fundo! / U / U / U /
<i>Darauf stopft er mit dem Daumen</i> / U / U / U /	1-3-5-7	2-3-5-7	Depois preme com o dedo U / / U / U /
<i>Seinen echten türkischen Taback</i> / U / U / U U /	1-3-5-8	1-3-5-7	o seu fino fumo turco / U / U / U /
<i>In den blanken Kopf Cassanders</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	Na cabeça de Cassandro / U / U / U /
<i>Dessen Schrein die Luft durchzetert</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-4-7	cujos gritos soam alto / U / U / U /
<i>Dann dreht er ein Rohr von Weichsel</i> U / U U / U /	2-5-7	1-3-5-7	Um canudo de cachimbo / U / U / U /
<i>Hinten in die glatte Glatze.</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	mete nesse crâneo calvo / U / U / U /
<i>Und behäbig schmaucht und pafft er</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	e, sorrindo, sopra_e puxa / U / U / U /
<i>Seinen echten türkischen Taback</i> / U / U / U U /	1-3-5-8	1-3-5-7	o seu fino fumo turco / U / U / U /
<i>In den blanken Kopf Cassanders!</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	Na cabeça de Cassandro. / U / U / U /

Tabela 34: escansão métrica – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 16, “Gemeinheit!” / ‘Atrocidade’.

Em relação ao compasso 17, podemos verificar que houve a supressão de uma nota para adaptar a música ao texto (indicado na segunda marcação do exemplo musical abaixo).

Dann dreht er ein Rohr von Weichsel	1-3-5-7	1-3-5-7	Um canudo de cachimbo
U / U U / U /			/ U / U / U /



Exemplo 179: desdobramento rítmico – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 16, “*Gemeinheit!*” / ‘Atrocidade’. c. 17-18

Em relação à prosódia percebemos que o movimento principal de *arsis* é aquele em que se descreve a dor causada pela atrocidade.



Exemplo 180: movimento de *arsis* – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 16, “*Gemeinheit!*” / ‘Atrocidade’. c. 2-3

Quanto ao uso de rimas externas, observa-se que Campos restringe o número de rimas para dois versos e não reproduz os fonemas utilizados na versão de Hartleben. Abaixo uma tabela comparativa do esquema rímico:

Versos	Aguda(A)/ Grave(G)	Consoante(C)/ Toante(T)	Posição	Ricas(R)/ Pobres(P)
<i>In den blanken Kopf Cassanders,</i>				
<i>Dessen Schrein die Luft durchzetert,</i>				
<i>Bohrt Pierrot mit Heuchlermien,</i>				
<i>Zärtlich - einen Schädelbohrer!</i>				

<i>Darauf stopft er mit dem Daumen</i>	G: <u>D</u> aumen	Toante	A	Pobre
<i>Seinen echten türkischen Taback</i>	G: <u>T</u> aback	Toante	A	Pobre
<i>In den blanken Kopf Cassanders,</i>	G: Cass <u>a</u> nders	Toante	A	Pobre
<i>Dessen Schrein die Luft durchzeter!</i>				
<i>Dann dreht er ein Rohr von Weichsel</i>	G: <u>W</u> eichsel	Toante	A	Rica
<i>Hinten in die glatte Glatze</i>	G: <u>G</u> latze	Toante	A	Rica
<i>Und behäbig schmaucht und pafft er</i>	A: <u>p</u> afft er	Toante	A	Rica
<i>Seinen echten türkischen Taback</i>	G: <u>T</u> aback	Toante	A	Rica
<i>Aus dem blanken Kopf Cassanders!</i>				

Versos	Aguda(A)/ Grave(G)	Consoante(C)/ Toante(T)	Posição	Ricas(R)/ Pobres(P)
Na cabeça de Cassandro,				
cujos gritos soam alto,				
faz Pierrô com ares sonsos,				
ágil – um buraco fundo!				
Depois preme com o dedo				
o seu fino fumo turco				
na cabeça de Cassandro,				
cujos gritos soam alto!				
Um canudo de cachimbo!				
mete nesse crâneo calvo				
e, sorrindo, sopra e puxa	G: <u>p</u> uxa	Toante	A	Rica
o seu fino fumo turco	G: <u>t</u> urco	Toante	A	Rica
na cabeça de Cassandro.				

Tabela 35:esquema rímico – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 16, “*Gemeinheit!*”/‘Atrocidade’.

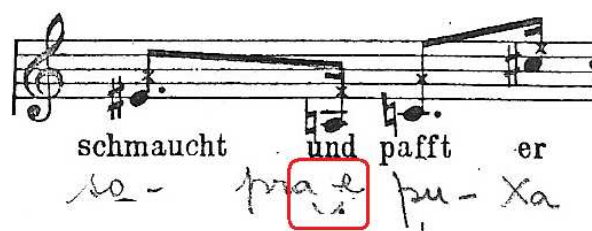
Assim como Hartleben, Campos também explora a sonoridade do poema através de rimas internas. Ambos os poetas envolvem o leitor com uma sonoridade percussiva e brilhante através da reiteração dos fonemas [k] e [a]. Abaixo, destacamos alguns pontos de sonoridade do poema.

<i>In den blanken Kopf Cassanders, Dessen Schrein die Luft durchzertert, Bohrt Pierrot mit Heuchlermienen, Zärtlich - einen Schädelbohrer!</i> <i>Darauf stopft er mit dem Daumen Seinen echten türkischen Taback In den blanken Kopf Cassanders, Dessen Schrein die Luft durchzertert!</i> <i>Dann dreht er ein Rohr von Weichsel Hinten in die glatte Glatze Und behäbig schmaucht und paffter Seinen echten türkischen Taback Aus dem blanken Kopf Cassanders!</i>	Na cabeça de Cassandro, cujos gritos soam alto, faz Pierrô com ares sonsos, ágil – um buraco fundo! Depois preme com o dedo o seu fino fumo turco na cabeça de Cassandro, cujos gritos soam alto! Um canudo de cachimbo mete nesse crâneo calvo e, sorrindo, sopra e puxa o seu fino fumo turco na cabeça de Cassandro.
--	--

Exemplo 181: tratamento das rimas internas – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 16, “*Gemeinheit!*” / ‘Atrocidade’.

Assim, o intérprete deve buscar uma articulação sonora e percussiva, em particular do [k], para melhor evidenciar e reinterar a sonoridade do poema.

Campos quase não utilizou elisões nesse melodrama. Observamos, entretanto, uma do tipo ditongo (entre vogais distintas) no verso 11:



Exemplo 182: elisão do tipo ditongo – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 16, ‘Atrocidade’ c. 21.

Percebe-se que nesse exemplo de elisão, o intérprete necessita prestar atenção à articulação desse ditongo para evitar que o ouvinte entenda “sopre” em lugar de “sopra e”.

Assim, pudemos verificar que em “*Gemeinheit!*” / ‘Atrocidade’, a métrica da versão alemã foi preservada na tradução, com a exceção de alguns versos onde o primeiro pé é escrito em ritmo iâmbico. Notou-se que, para melhor adequar o poema brasileiro à música, foi necessário suprimir uma nota na linha vocal. Além da preocupação do tradutor em fazer coincidir os movimentos de *arsis* e *tesis* do texto com palavras importantes do seu discurso, aproveita-se das qualidades fônicas dessas palavras que imprimem a identidade do poema. Em relação à sonoridade das rimas, Campos trabalha-as de forma distinta da versão alemã em relação às rimas externas, escrevendo menos rimas externas e reproduzindo os mesmos fonemas nas rimas internas. Por fim, o intérprete deve se atentar a dois pontos importantes: 1) no c. 21, prestar especial atenção à elisão das palavras “sopra e”, para permitir uma boa compreensão por parte do ouvinte; e 2) enfatizar a articulação sonora e percussiva da aliteração com a consoante [k].

2.17 – Melodrama no 17: *Parodie* / Parodia

Iniciando-se imediatamente após o melodrama anterior, “*Parodie*” / ‘Paródia’ é um melodrama escrito em compasso quaternário, em andamento moderado e com caráter gracioso. Tem por instrumentação voz, piano, piccolo, clarinete, viola e flauta. Segue a discussão dos poemas nas versões alemã e brasileira.

<i>Stricknadeln, blank und blinkend, In ihrem grauen Haar, Sitzt die Duenna murmelnd, Im roten Röckchen da.</i> <i>Sie wartet in der Laube, Sie liebt Pierrot mit Schmerzen, Stricknadeln, blank und blinkend, In ihrem grauen Haar.</i> <i>Da plötzlich - horch! - ein Wispern! Ein Windhauch kichert leise: Der Mond, der böse Spötter, Äfft nach mit seinen Strahlen - Stricknadeln, blink und blank.</i>	Agulhas pisca-pisca no seu cabelo gris, a dama murmureja, vestida de cetim. Espera na varanda o seu Pierrô perverso, Agulhas pisca-pisca no seu cabelo gris, Mas ouve-se um sussurro. um riso risca a brisa: a Lua, atriz burlesca, imita com seus raios agulhas pisca-pisca.
---	---

Exemplo 183: poemas – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 17, “*Parodie*” / ‘Paródia’.

O desenvolvimento poético em “*Parodie*” / ‘Paródia’ revela uma sonoridade inteiramente escrita em *sprechstimme* da linha vocal. O poema “*Parodie*” / ‘Paródia’ tem uma métrica construída por versos hexassilábicos com ritmo iâmbico. Sofre, entretanto, algumas alterações na escolha dos pés durante a tradução como de acordo com as tabela abaixo.

Abaixo, segue a escansão dos poemas para comparação da métrica utilizada.

Melodrama 17: “ <i>Parodie</i> ” (Otto Erich Hartleben) / ‘Paródia’ (Augusto de Campos)			
<i>Stricknadeln, blank und blinkend, U / U / U /</i>	2-4-6	2-4-6	Agulhas pisca-pisca U / U / U /
<i>In ihrem grauen Haar, U / U / U /</i>	2-4-6	2-4-6	no seu cabelo gris, U / U / U /

<i>Sitzt die Duenna murmelnd</i> / U U / U /	1-4-6	2-4-6	a dama murmureja, U / U / U /
<i>Im roten Röckchen da.</i> U / U / U /	2-4-6	2-4-6	vestida de cetim. U / U / U /
<i>Sie wartet in der Laube,</i> U / U / U /	2-4-6	2-4-6	Espera na varanda, U / U / U /
<i>Sie liebt Pierrot mit Schmerzen,</i> U / U / U /	2-4-6	2-4-6	o seu Pierrô perverso, U / U / U /
<i>Stricknadeln, blank und blinkend</i> U / U / U /	2-4-6	2-4-6	Agulhas pisca-pisca U / U / U /
<i>In ihrem grauen Haar</i> U / U / U /	2-4-6	2-4-6	no seu cabelo gris, U / U / U /
<i>Da plötzlich - horch! - ein Wispern</i> U / U / U /	2-4-6	2-4-6	Mas ouve-se um sussurro. U / U / U /
<i>Ein Windhauch kichert leise</i> U / U / U /	2-4-6	2-4-6	um riso risca_a brisa: U / U / U /
<i>Der Mond, der böse Spötter,</i> U / U / U /	2-4-6	2-4-6	a Lua,_atriz burlesca U / U / U /
<i>Äfft nach mit seinen Strahlen -</i> U / U / U /	2-4-6	2-4-6	imita com seus raios U / U / U /
<i>Stricknadeln, blink und blank.</i> U / U / U /	2-4-6	2-4-6	agulhas pisca-pisca. U / U / U /

Tabela 36: escansão métrica – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 17, “*Parodie*” / ‘Paródia’.

Assim como em “*Galgenlied*”, em “*Parodie*” / ‘Paródia’ Hartleben só se utiliza predominantemente de palavras paroxítonas para terminar os versos com padrão iâmbico, modelo que Campos também adota e seu poema. A única exceção é no segundo e oitavo verso, em que termina com a palavra oxítona ‘*Haar* / gris’. Confirma-se, mais uma vez, que essa observação do tradutor mostra-se eficaz para manter o aspecto rítmico do texto e, consequentemente, sua inserção na música.

Em relação à prosódia e a fraseologia musical, em “*Parodie*” / ‘Paródia’, percebemos momentos de tésis que coincidem com amplos saltos na linha musical. É o que acontece com a

palavra “*blinkend*” (*tesis*), por exemplo e “*Schmerzen*” (*tesis*) que significam ‘piscando’ e ‘dor’, respectivamente, sendo substituídas com precisão musical e prosódica pelas palavras ‘pisca’, ‘perverso’ na versão de Campos. Concluimos que Schoenberg se baseou fortemente na prosódia do poema para eleborar a linha vocal, e Campos, observando isso, explorou esse recurso.

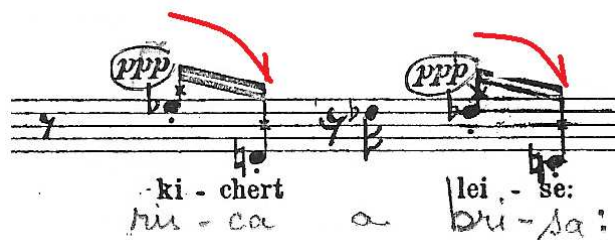


Exemplo 184: movimento de *tesis* – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 17, “*Parodie*” / ‘Paródia’. c. 3



Exemplo 185: movimento de *tesis* – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 17, “*Parodie*” / ‘Paródia’, c. 13 e 14.

Outro movimento de *tésis* que vai se encaixar perfeitamente ao significado do texto e merece destaque é: “*kichert leise*”, que quer dizer ‘rir baixinho’, substituído poeticamente na versão brasileira por ‘risca a brisa’. Percebe-se que na tradução, apesar de correto prosodicamente, há menos relação do conteúdo poético que a versão alemã, não produzindo assim o mesmo efeito dramático.



Exemplo 186: movimento de *tésis* – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 17, “*Parodie*” / ‘Paródia’, compasso 24.

Percebe-se que em ‘Paródia’, em relação às rimas externas, Campos reproduz a ideia de Hartleben de utilizar apenas um fonema no poema inteiro. Percebemos, no entanto, que o tradutor modifica esse fonema, imprimindo ao poema uma nova identidade sonora. Utiliza também rimas ricas em toda a sua poesia. Abaixo uma tabela comparativa do esquema rímico:

Versos	Aguda(A)/ Grave(G)	Consoante(C)/ Toante(T)	Posição	Ricas(R)/ Pobres(P)
<i>Stricknadeln, blank und blinkend</i>				
<i>In ihrem grauen Haar,</i>	G: <u>H</u> aar	Toante	A	Rica
<i>Sitzt die Duenna murmelnd,</i>				
<i>Im roten Röckchen da.</i>	G: <u>d</u> a	Toante	A	Rica
<i>Sie wartet in der Laube,</i>	G: <u>L</u> aube	Toante	A	Pobre
<i>Sie liebt Pierrot mit Schmerzen,</i>				
<i>Stricknadeln, blank und blinkend</i>				
<i>In ihrem grauen Haar.</i>	G: <u>H</u> aar	Toante	A	Rica
<i>Da plötzlich - horch! - ein Wispern!</i>				
<i>Ein Windhauch kichert leise:</i>	G: <u>l</u> eise	Consonante	A	Rica
<i>Der Mond, der böse Spötter,</i>				
<i>Öffnet nach mit seinen Strahlen</i>	G: <u>S</u> trahlen	Toante	A	Rica
<i>Stricknadeln, blink und blank.</i>	G: <u>b</u> lank	Consonante	A	Rica

Versos	Aguda(A)/ Grave(G)	Consoante(C)/ Toante(T)	Posição	Ricas(R)/ Pobres(P)
Agulhas pisca-pisca	G: p <u>i</u> sca	Toante	A	Rica
no seu cabelo gris,	G: g <u>r</u> is	Toante	A	Rica
a dama murmureja,				
vestida de cetim.	A: cet <u>i</u> m	Toante	A	Rica

Espera na varanda				
o seu Pierrô perverso,				
Agulhas pisca-pisca	G: p̣isca	Toante	A	Rica
no seu cabelo gris,	G: gr̄is	Toante	A	Rica
Mas ouve-se um sussurro.				
um riso risca a brisa:	G: br̄isa	Toante	A	Rica
a Lua, atriz burlesca,				
imita com seus raios				
agulhas pisca-pisca.	G: p̣isca	Toante	A	Rica

Tabela 37: esquema rímico– *Pierrot Lunaire*, melodrama n° 17, “*Parodie/ ‘Paródia’*”

Augusto de Campos, por sua vez, explora a sinestesia do fonema [i] com rimas graves, toantes, emparelhadas e cruzadas na primeira estrofe, emparelhadas na segunda estrofe e cruzadas na terceira estrofe. Em todas as estrofes utiliza-se de rimas ricas, sendo na primeira estrofe formada pelas palavras ‘pisca’ – adjetivo, ‘gris’ – adjetivo e ‘cetim’ substantivo; na segunda estrofe entre ‘pisca’ – adjetivo e ‘gris’ – adjetivo; e na terceira estrofe entre ‘brisa’ – substantivo e ‘pisca’ – adjetivo.

Agulhas pisca-pisca no seu cabelo gris, a dama murmureja, vestida de cetim. Espera na varanda o seu Pierrô perverso, Agulhas pisca-pisca no seu cabelo gris,
--

Mas ouve-se um sussurro.

um riso risca a brisa:

a Lua, atriz burlesca,

imita com seus raios

agulhas pisca-pisca.

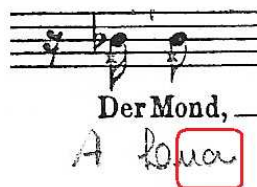
Exemplo 187: tratamento de rimas – *Pierrot Lunaire*, melodrama n° 17, ‘Paródia’.

Tanto Hartleben quanto Augusto exploram a sonoridade do poema através de rimas internas. Ambos envolvem o leitor com uma sonoridade estridente através da assonância com o fonema [i] (no caso do alemão, encontramos o [I] também). Augusto de Campos acrescenta, além dessa assonância a aliteração com o fonema [[s]. Abaixo destacamos essas rimas internas:

<i>Stricknadeln, blank und blinkend,</i> <i>In ihrem grauen Haar,</i> <i>Sitzt die Duenna murmelnd,</i> <i>Im roten Röckchen da.</i> <i>Sie wartet in der Laube,</i> <i>Sie liebt Pierrot mit Schmerzen,</i> <i>Stricknadeln, blank und blinkend,</i> <i>In ihrem grauen Haar.</i> <i>Da plötzlich - horch! - ein Wispern!</i> <i>Ein Windhauch kichert leise:</i> <i>Der Mond, der böse Spötter,</i> <i>Äfft nach mit seinen Strahlen -</i> <i>Stricknadeln, blink und blank.</i>	Agulhas pisca-pisca no seu cabelo gris, a dama murmureja, vestida de cetim. Espera na varanda o seu Pierrô perverso, Agulhas pisca-pisca no seu cabelo gris, Mas ouve-se um sussurro. um riso risca a brisa: a Lua, atriz burlesca, imita com seus raios agulhas pisca-pisca.
---	--

Exemplo 188: tratamento de rimas internas – *Pierrot Lunaire*, melodrama n° 17, “Parodie” / ‘Paródia’.

Para o intérprete, é importante que ele se atente a essa sonoridade estridente, sugerindo uma atmosfera brilhante e menos dramático sugerido pelo conteúdo poético. Algumas elisões são empregadas na versão traduzida. Essas elisões aparecem em sua maioria do tipo ditongo (entre vogais distintas) tendo apenas um exemplo de elisão do tipo crase (entre vogais iguais).



Exemplo 189: sinérese – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 17, ‘Paródia’ c. 25.

No exemplo acima, também observa-se o uso da sinérese por Campos em seu texto para encaixá-lo à métrica do poema alemão. O uso desse recurso pelo tradutor, principalmente em frases rápidas, poderá acarretar um mau entendimento da frase por parte do público que poderia ouvir ‘A **lua** atriz burlesca’. Ao intérprete cabe valorizar um pouco mais o som do ‘a’, evitando assim uma má compreensão do texto.

Portanto, em “*Parodie*” / ‘Paródia’ o tradutor se preocupou e manter o aspecto rítmico do texto ao criar sua poesia sob a mesma métrica da versão alemã. Também observamos a preocupação do tradutor em fazer coincidir os movimentos de *arsis* e *tesis* do texto com palavras que imprimem a identidade sonora do poema e conteúdo poético. Em relação à sonoridade das rimas, Campos amplia o aspecto rítmico do poema, tanto em relação às rimas externas, quanto internas. Em relação às rimas internas utiliza-se de uma aliteração com o fonema [s]. As elisões na versão brasileira aparecem poucas vezes, em passagens tranquilas. No entanto, não foram marcadas pelo poeta na partitura, demandando especial atenção do intérprete.

2.18 – Melodrama no 18: *Der Mondfleck* / Borrão de Lua

O início do “*Der Mondfleck*”/ ‘Borrão de Cal’ deverá aguardar uma pausa com fermata do melodrama anterior. Seu compasso é ternário, em andamento rápido e caráter leve. *Pierrot* diz que sai à rua para aventura. A instrumentação é para voz, piano, violino, piccolo, clarinete e cello.

<i>Einen weißen Fleck des hellen Mondes Auf dem Rücken seines schwarzen Rockes, So spaziert Pierrot im lauen Abend, Aufzusuchen Glück und Abenteuer.</i>	Um borrão de cal da clara Lua sobre as costas do casaco preto, vem aí Pierrô na noite morna, procurando sorte e aventura.
<i>Plötzlich stört ihn was an seinem Anzug, Er beschaut sich rings und findet richtig - Einen weißen Fleck des hellen Mondes Auf dem Rücken seines schwarzen Rockes.</i>	Porém algo luz em suas costas: ele espia, espia e acha logo um borrão de cal da clara Lua sobre as costas do casaco preto.
<i>Warte! denkt er: das ist so ein Gipsfleck! Wischt und wischt, doch - bringt ihn nicht herunter! Und so geht er, giftgeschwollen, weiter, Reibt und reibt bis an den frühen Morgen - Einen weißen Fleck des hellen Mondes.</i>	Ora! – pensa – é um borrão de gesso! sim ou não? mas limpa e não consegue e persegue, cheio de veneno, (sim ou não) até a madrugada um borrão de cal da clara Lua.

Exemplo 190: poemas – *Pierrot Lunaire*, melodrama n° 18, “*Der Mondfleck*” / ‘Borrão de Lua’.

“*Der Mondfleck*”, que traduzido quer dizer ‘borrão de lua’, está escrito inteiramente em *sprechstimme*. Seus versos são predominantemente decassilábicos, com ritmo trocáico

forte/fraco). A versão em português sofre, entretanto uma adaptação na escolha dos pés conforme indicado abaixo.

Segue a escansão de ambos os poemas para análise da métrica utilizada.

Melodrama 18: “Der Mondfleck” (Otto Erich Hartleben) / ‘Borrão de Lua’ (Augusto de Campos)			
<i>Einen weißen Fleck des hellen Mondes</i> / U / U / U / U /	1-3-5-7-9	1-3-5-7-9	Um borrão de cal da clara Lua / U / U / U / U /
<i>Auf dem Rücken seines schwarzen Rockes</i> / U / U / U / U /	1-3-5-7-9	1-3-5-7-9	Sobre_as costas do casaco preto / U / U / U / U /
<i>So spaziert Pierrot im lauen Abend</i> / U / U / U / U /	1-3-5-7-9	1-3-5-7-9	vem aí Pierrô na noite morna / U / U / U / U /
<i>Aufzusuchen Glück und Abenteuer.</i> / U / U / U / U /	1-3-5-7-9	1-3-5-8	procurando sorte_e aventura. / U / U / U / U /
<i>Plötzlich stört ihn was an seinem Anzug</i> / U / U / U / U /	1-3-5-7-9	2-3-5-7-9	Porém algo luz em suas costas: U / / U / U / U /
<i>Er beschaut sich rings und findet richtig -</i> / U / U / U / U /	1-3-5-7-9	1-3-5-7-9	Ele_espia_espia_e acha logo / U / U / U / U /
<i>Einen weißen Fleck des hellen Mondes</i> / U / U / U / U /	1-3-5-7-9	1-3-5-7-9	Um borrão de cal da clara Lua / U / U / U / U /
<i>Auf dem Rücken seines schwarzen Rockes</i> / U / U / U / U /	1-3-5-7-9	1-3-5-7-9	Sobre_as costas do casaco preto / U / U / U / U /
<i>Warte! denkt er: das ist so ein Gipsfleck</i> / U U / / U / U /	1-4-5-7-9	1-3-5-7-9	Ora! pensa :é_um borrão de gesso! / U / U / U / U /
<i>Wischt und wischt, doch - bringt ihn nicht herunter</i> / U / U / U / U /	1-3-5-7-9	1-3-5-7-9	sim ou não? mas limpa_e não consegue / U / U / U / U /
<i>Und so geht er, giftgeschwollen, weiter</i> / U / U / U / U /	1-3-5-7-9	1-3-5-7-9	e persegue, cheio de veneno / U / U / U / U /
<i>Reibt und reibt bis an den frühen Morgen</i> / U / U / U / U /	1-3-5-7-9	1-3-5-8	(sim ou não) até_a madrugada / U / U / U / U /
<i>Einen weißen Fleck des hellen Mondes.</i> / U / U / U / U /	1-3-5-7-9	1-3-5-7-9	um borrão de cal da clara Lua / U / U / U / U /

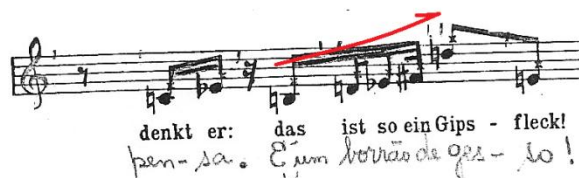
Tabela 38: escansão métrica – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 18, “Der Mondfleck” / ‘Borrão de Lua’.

Observa-se na tradução uma pequena alteração rítmica no verso 5, que, no entanto, não representa qualquer prejuízo à frase musical.



Exemplo 191: alteração rítmica – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 18, “*Der Mondfleck*” / ‘Borrão de Lua’. c. 7

Em “*Der Mondfleck*” / ‘Borrão de Lua’, percebemos que os movimentos de *arsis* na música ocorrem principalmente nas frases exclamativas, conforme exemplo abaixo.



Exemplo 192: movimento de *arsis* – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 18, “*Der Mondfleck*” / ‘Borrão de Lua’. c.13.

Em relação ao tratamento das rimas externas, percebe-se que Hartleben utiliza um único fonema em toda sua poesia, enquanto que Campos amplia esse espectro sonoro. Além disso, o tradutor também procurou utilizar mais rimas ricas em seu texto. Abaixo uma tabela comparativa do esquema rímico:

Versos	Aguda(A)/ Grave(G)	Consoante(C)/ Toante(T)	Posição	Ricas(R)/ Pobres(P)
<i>Einen weißen Fleck des hellen Mondes</i>	G: <u>M</u> ondes	Toante	A	Pobre
<i>Auf dem Rücken seines schwarzen Rockes,</i>	G: <u>R</u> ockes	Toante	A	Pobre
<i>So spaziert Pierrot im lauen Abend,</i>				
<i>Aufzusuchen Glück und Abenteuer.</i>	G: Abente <u>u</u> er	Toante	A	Pobre
<i>Plötzlich stört ihn was an seinem Anzug,</i>				
<i>Er beschaut sich rings und findet richtig</i>				

<i>Einen weißen Fleck des hellen Mondes</i>	G: <u>M</u> ondes	Toante	A	Pobre
<i>Auf dem Rücken seines schwarzen Rockes.</i>	G: <u>R</u> ockes	Toante	A	Pobre
<i>Warte! denkt er: das ist so ein Gipsfleck!</i>				
<i>Wischt und wischt, doch - bringt ihn nicht herunter!</i>				
<i>Und so geht er, giftgeschwollen, weiter,</i>				
<i>Reibt und reibt bis an den frühen Morgen -</i>	G: <u>M</u> orgen	Consonante	A	Pobre
<i>Einen weißen Fleck des hellen Mondes.</i>	G: <u>M</u> ondes	Consonante	A	Pobre

Versos	Aguda(A)/ Grave(G)	Consoante(C)/ Toante(T)	Posição	Ricas(R)/ Pobres(P)
Um borrão de cal da clara Lua	G: <u>l</u> ua	Toante	A	Pobre
sobre as costas do casaco preto,				
vem aí Pierrô na noite morna,				
procurando sorte e aventura.	G: <u>a</u> vent <u>u</u> ra	Toante	A	Pobre
Porém algo luz em suas costas:	G: <u>c</u> ostas	Toante	A	Rica
ele espia, espia e acha logo	G: <u>l</u> ogo	Toante	A	Rica
um borrão de cal da clara Lua				
sobre as costas do casaco preto.				
Ora! – pensa – é um borrão de gesso!	G: <u>g</u> esso	Toante	A	Pobre
sim ou não? mas limpa e não consegue				
e persegue, cheio de veneno,	G: <u>v</u> en <u>e</u> no	Toante	A	Pobre
(sim ou não) até a madrugada				
um borrão de cal da clara Lua.				

Tabela 39: esquema rímico – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 18, “*Der Mondfleck*” / ‘Borrão de Lua’.

Assim como Hartleben, Augusto também explora a sonoridade do poema através de rimas internas. Ambos os poetas exploram a assonância através do fonema [a]. Já Augusto de

Campos envolve ainda o leitor com uma sonoridade percussiva através da aliteração com ofonema [k]. Abaixo destacamos as ocorrências de assonância e aliteração em ambos os poemas.

<i>Einen weißen Fleck des hellen Mondes Auf dem Rücken seines schwarzen Rockes, So spaziert Pierrot im lauen Abend, Aufzusuchen Glück und Abenteuer.</i> <i>Plötzlich stört ihn was an seinem Anzug, Er beschaut sich rings und findet richtig - Einen weißen Fleck des hellen Mondes Auf dem Rücken seines schwarzen Rockes.</i> <i>Warte! denkt er: das ist so ein Gipsleck! Wischt und wischt, doch - bringt ihn nicht herunter! Und so geht er, giftgeschwollen, weiter, Reibt und reibt bis an den frühen Morgen - Einen weißen Fleck des hellen Mondes.</i>	Um borrão de cal da clara Lua sobre as costas do casaco preto, vem aí Pierrô na noite morna, procurando sorte e aventura. Porém algo luz em suas costas: ele espia, espia e acha logo um borrão de cal da clara Lua sobre as costas do casaco preto. Ora! – pensa – é um borrão de gesso! sim ou não? mas limpa e não consegue e persegue, cheio de veneno, (sim ou não) até a madrugada um borrão de cal da clara Lua.
--	--

Exemplo 193: tratamento de rimas – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 18, “*Der Mondfleck*” / ‘Borrão de Lua’.

As elisões utilizadas por Campos são, na sua maioria, do tipo ditongo (entre vogais distintas) tendo apenas dois exemplos de elisão do tipo crase (entre vogais iguais).

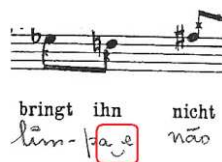
a)



b)



c)



Exemplo 194: elisão do tipo ditongo – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 18, “*Der Mondfleck*” / ‘Borrão de Lua’. a) c.2, b) c. 13 e c) c.15

2.19 – Melodrama no 19: *Serenade* / *Serenata*

Com um caráter contrastante com o melodrama anterior, e após uma pausa não muito longa, “*Serenade*”/ ‘*Serenata*’ tem um andamento lento, em compasso ternário, sua dinâmica em piano e caráter sarcástico. *Pierrot* aqui faz uma serenata dissonante.

<i>Mit groteskem Riesebogen</i> <i>Kratzt Pierrot auf seiner Bratsche,</i> <i>Wie der Storch auf einem Beine,</i> <i>Knipst er trüb ein Pizzicato.</i> <i>Plötzlich naht Cassander - wütend</i> <i>Ob des nächten Virtuosen -</i> <i>Mit groteskem Riesebogen</i>	Mil grotescas dissonâncias faz Pierrô numa viola. Sobre um pé, como cegonha, ele arranha um pizzicato. Logo vem Cassandro, tonto com o estranho virtuose. Mil grotescas dissonâncias
--	---

<i>Kratzt Pierrot auf seiner Bratsche.</i>	faz Pierrô numa viola.
<i>Von sich wirft er jetzt die Bratsche:</i>	Da viola já se cansa.
<i>Mit der delikaten Linken</i>	Com os delicados dedos
<i>Faßt den Kahlkopf er am Kragen -</i>	pega o velho pela gola
<i>Träumend spielt er auf der Glatze</i>	e viola o crânio calvo
<i>Mit groteskem Riesenbogen.</i>	com grotescas dissonâncias.

Exemplo 196: poemas – *Pierrot Lunaire*, melodrama n° 19, “*Serenade*” / ‘Serenata’.

O desenvolvimento poético em “*Serenade*” / ‘Serenata’ revela uma sonoridade inteiramente escrita em *sprechstimme*.

O poema “*Serenade*” / ‘Serenata’ tem uma métrica de versos octossilábicos com ritmo trocáico forte/fraco). Sofre, entretanto, uma adaptação rítmica, a substituição de uma semínima por uma colcheia pontuada com uma semicolcheia no c. 20 na tradução de acordo com a marcação sublinhada abaixo. Composto em compasso ternário, observamos que para a música harmonizar-se com as alterações métricas do poema, o tradutor teve o cuidado de observar a acentuação métrica da frase/verso como um todo. Essa cuidado facilita a fluência da realização da linha vocal para o intérprete e o entendimento do texto para o ouvinte.



Exemplo 197: alteração rítmica – *Pierrot Lunaire*, melodrama n° 19, “*Serenade*” / ‘Serenata’. c. ???

Abaixo, segue a escansão dos poemas para comparação da métrica utilizada.

Melodrama 19: “<i>Serenade</i>” (Otto Erich Hartleben) / ‘Serenata’ (Augusto de Campos)			
<i>Mit groteskem Riesenbogen</i>	1-3-5-7	1-3-5-7	Mit grotescas dissonâncias
/ U / U / U /			/ U / U / U /

<i>Kratzt Pierrot auf seiner Bratsche</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-4-7	faz Pierrô numa viola. / U / / U U/
<i>Wie der Storch auf einem Beine</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-4-7	Sobre_um pé, como cegonha / U / / U U /
<i>Knipst er trüb ein Pizzicato</i> / U / U / U/	1-3-5-7	1-3-5-7	Ele_arranha_um pizzicato / U / U / U/
<i>Plötzlich naht Cassander – wütend</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	Logo vem Cassandro, tonto / U / U / U /
<i>Ob des nächtgen Virtuosen</i> / U / U / U/	1-3-5-7	1-3-5-7	com o_estranho virtuose / U / U / U/
<i>Mit groteskem Riesenbogen</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	Mil grotescas dissonâncias / U / U / U /
<i>Kratzt Pierrot auf seiner Bratsche</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-4-7	faz Pierrô numa viola. / U / / U U/
<i>Von sich wirft er jetzt die Bratsche</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	Da viola já se cansa / U/U / U /
<i>Mit der delikaten Linken</i> / U /U/ U /	1-3-5-7	1-3-5-7	Com os delicados dedos / U /U/ U /
<i>Faßt den Kahlkopf er am Kragen</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	Pega_o velho pela gola / U / U / U /
<i>Träumend spielt er auf der Glatze</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	e viola_o crânio calvo / U/ U / U /
<i>Mit groteskem Riesenbogen</i> / U / U / U /	1-3-5-7	1-3-5-7	com grotescas dissonâncias / U / U / U /

Tabela 40: escansão métrica – *Pierrot Lunaire*, melodrama n° 19, “*Serenade*” / ‘Serenata’.

Em relação à prosódia percebemos os movimentos de *tésis* se destacam, principalmente em relação às frases que exprimem o terror na música.

No segundo verso percebemos que palavras como “*wütend*” e “*nächtigen*” que querem dizer ‘furioso’, ‘pernoitar’, são substituídas pelas palavras ‘tonto’ e ‘estranho’ na versão de Campos.



Exemplo 198: movimento de *tesis* – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 19, “*Serenade*” / ‘Serenata’, c. 27 e 28.



Exemplo 199: movimento de *tesis* – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 19, “*Serenade*” / ‘Serenata’, c. 29.

Percebe-se que em relação às rimas externas, Campos reduz o número de rimas e fonemas. No entanto, optou por trabalhar com rimas ricas em toda sua poesia. Abaixo uma tabela comparativa do esquema rímico:

Versos	Aguda(A)/ Grave(G)	Consoante(C)/ Toante(T)	Posição	Ricas(R)/ Pobres(P)
<i>Mit groteskem Riesenbogen</i>				
<i>Kratzt Pierrot auf seiner Bratsche,</i>	G: Br <u>a</u> tsche	Toante	A	Pobre
<i>Wie der Storch auf einem Beine,</i>	G: Be <u>i</u> ne			
<i>Knipst er trüb ein Pizzicato.</i>	G: Pizzic <u>a</u> to	Toante	A	Pobre
<i>Plötzlich naht Cassander - wütend</i>				
<i>Ob des nächten Virtuosen -</i>	G: Virtu <u>o</u> sen	Toante	A	Pobre
<i>Mit groteskem Riesenbogen</i>	G: Riesenb <u>o</u> gen	Toante	A	Pobre
<i>Kratzt Pierrot auf seiner Bratsche.</i>				

<i>Von sich wirft er jetzt die Bratsche:</i>	G: <u>Br</u> atsche	Consonante	A	Pobre
<i>Mit der delikaten Linken</i>				
<i>Faßt den Kahlkopf er am Kragen -</i>	G: <u>Kr</u> agen	Consonante	A	Pobre
<i>spielt er auf der Glatze</i>	G: <u>Glat</u> ze	Toante	A	Pobre
<i>Mit groteskem Riesenbogen.</i>				

Versos	Aguda(A)/ Grave(G)	Consoante(C)/ Toante(T)	Posição	Ricas(R)/ Pobres(P)
Mil grotescas dissonâncias				
faz Pierrô numa viola.				
Sobre um pé, como cegonha,				
ele arranha um pizzicato.				
Logo vem Cassandro, tonto				
com o estranho virtuose.	G: virtu <u>o</u> se	Toante	A	Rica
Mil grotescas dissonâncias				
faz Pierrô numa viola.	G: vi <u>o</u> la	Toante	A	Rica
Da viola já se cansa.	G: ca <u>n</u> sa	Toante	A	Rica
Com os delicados dedos				
pega o velho pela gola				
e viola o crânio calvo				
com grotescas dissonâncias.	G: dissona <u>n</u> cias	Toante	A	Rica

Tabela 41: esquema rímico – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 19, “*Serenade*” / ‘Serenata’.

Abaixo destacamos as rimas internas de ambos os poemas. Enquanto Hartleben explora a sonoridade percussiva do fonema plosivo[k], Campos opta pela sonoridade da nasalidade de várias vogais, como vemos abaixo:.

<i>Mit groteskem Riesenbogen</i> Kratzt Pierrot auf seiner Bratsche, <i>Wie der Storch auf einem Beine,</i>	Mil grotescas dissonânc<u>i</u>as faz Pierrô numa viola. Sobre um pé, como cegonh<u>a</u>,
---	---

Knipst er trüb ein Pizzicato. <i>Plötzlich naht Cassander - wütend Ob des nächtgen Virtuosen - Mit groteskem Riesenbogen Kratzt Pierrot auf seiner Bratsche.</i> <i>Von sich wirft er jetzt die Bratsche: Mit der delikaten Linken Faßt den Kahlkopf er am Kragen - Träumend spielt er auf der Glatze Mit groteskem Riesenbogen.</i>	ele arranha um pizzicato. Logo vem Cassandro, tonto com o estranho virtuose. Mil grotescas dissonâncias faz Pierrô numa viola. Da viola já se cansa. Com os delicados dedos pega o velho pela gola e viola o crânio calvo com grotescas dissonâncias.
---	---

Exemplo 200: tratamento de rimas internas – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 19, “*Serenade*” / ‘Serenata’.

Em relação ao intérprete, este deve se manter atento a esta aliteração escrita por Campos, e buscar enfatizá-la, de modo a realçar essa característica sonora de poema.

Essas elisões aparecem preponderantemente do tipo ditongo (entre vogais distintas):

a)



b)



c)



Exemplo 201: elisões – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 19, “*Serenade*” / ‘Serenata’. a)c. 19, b)c.20, c)29-30,

Campos recorre, ainda, ao uso da sinérese para encaixar seu texto à linha vocal, conforme exemplo abaixo:



Exemplo 202: elisões – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 19, “*Serenade*” / ‘Serenata’. c. ?????

Pelo fato do andamento desse melodrama ser menos movido, há um risco menor do interprete enfrentar qualquer dificuldade em se cantar esta sinérese de forma clara, para que seu público compreenda o texto.

2.20 – Melodrama no 20: *Heimfahrt* / Regresso

Iniciando-se imediatamente ao melodrama anterior, o último melodrama do Pierrot Lunaire – “*Heimfahrt*” / ‘Regresso’ –está escrito em compasso 6/8, em andamento moderado e caráter gracioso. Há a indicação de “*bacarole*” abaixo do título. Foi composto para voz, piano, flauta, clarinete, viola e violoncelo.

<i>Der Mondstrahl ist das Ruder,</i> <i>Seerose dient als Boot;</i> <i>Drauf fährt Pierrot gen Süden</i> <i>Mit gutem Reisewind.</i>	A Lua é o leme, nenúfar o navio: com vento em sua vela Pierrô vai para o sul.
--	---

<i>Der Strom summt tiefe Skalen Und wiegt den leichten Kahn. Der Mondstrahl ist das Ruder, Seerose dient als Boot.</i> <i>Nach Bergamo, zur Heimat, Kehrt nun Pierrot zurück; Schwach dämmert schon im Osten Der grüne Horizont. - Der Mondstrahl ist das Ruder.</i>	O mar sussura escalas e embala a nave leve. A lua é o leme, nenúfar o navio. A Bérghamo, vogando, vai Pierrô volver. Já treme no oriente o verde horizonte. - A Lua é o leme.
--	---

Exemplo 203: poemas – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 20, “*Heimfahrt*” / ‘Regresso’.

O versos do poema “*Heimfahrt*” / ‘Regresso’ estão escritos com métrica hexassilábicos com pés iâmbicos (fraco/forte). Entretanto, Campos escreve alguns pés trocaicos em sua tradução, conforme tabela abaixo. Musicalmente, esse melodrama é escrito em compasso binário composto, e percebe-se que para harmonizar-se com as alterações métricas do poema brasileiro, será necessário o intérprete observar a acentuação métrica da frase como um todo. Essa observação facilita a fluência e o entendimento do texto para o ouvinte.

Abaixo, segue a escansão dos poemas para comparação da métrica utilizada.

Melodrama 20: “<i>Heimfahrt</i>” (Otto Erich Hartleben) / ‘Regresso’ (Augusto de Campos)			
<i>Der Mondstrahl ist das Ruder</i> U / U / U /	2-4-6	2-4-6	A Lua é o leme, U / U / U /
<i>Seerose dient als Boot,</i> U / U / U /	2-4-6	2-4-6	nenúfar o navio:, U / U / U /
<i>Drauf fährt Pierrot gen Süden</i> U / U / U /	2-4-6	2-4-6	com vento_em sua vela, U / U / U /
<i>Mit gutem Reisewind.</i> U / U / U /	2-4-6	2-4-6	Pierrô vai para_o sul. U / U / U /
<i>Der Strom summt tiefe Skalen</i> U / U / U /	2-4-6	2-4-6	O mar sussura_escalas U / U / U /
<i>Und wiegt den leichten Kahn</i>	2-4-6	2-4-6	e _embala_a nave leve.

U / U / U /			U / U / U /
<i>Der Mondstrahl ist das Ruder,</i> U / U / U /	2-4-6	2-5	A lua_é o leme, U / U U /
<i>Seerose dient als Boot.</i> U / U / U /	2-4-6	2-4-6	nenúfar o navio U / U / U /
<i>Nach Bergamo, zur Heimat,</i> U / U U U /	2-6	2-6	A Bérgamo, vogando, U / U U U /
<i>Kehrt nun Pierrot zurück;</i> / U U / U /	1-4-6	1-3-5	vai Pierrô volver. / U / U /
<i>Schwach dämmert schon im Osten</i> U / U / U /	2-4-6	2-4-6	Já treme no_orient U / U / U /
<i>Der grüne Horizont</i> U / U / U /	2-4-6	2-5	o verde horizonte. U / U U /
<i>- Der Mondstrahl ist das Ruder.</i> U / U / U /	2-4-6	2-5	- A Lua_é o leme. U / U U /

Tabela 42: escansão métrica – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 20, “*Heimfahrt*” / ‘Regresso’.

Nos finais de versos deste poema Hartleben utiliza palavras oxítonas e paroxítonas alternadamente.. Campos também utiliza terminações oxítonas e paroxítonas, no entanto, não segue o modelo intercalado da versão alemã.

Em relação à prosódia, percebemos que os movimentos de *ársis* se destacam principalmente em relação às palavras mais importantes do poema.



Exemplo 204: movimento de *ársis* – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 20, “*Heimfahrt*” / ‘Regresso’. c. ???



Exemplo 205: movimento de *ársis* – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 20, “*Heimfahrt*” / ‘Regresso’, c. 22 e 23.

Um movimento de *tesis* que vai se encaixar perfeitamente é a palavra “*zurück*” que significa de ‘voltar’, e no texto foi traduzida por ‘volver’ na versão de Campos:



Exemplo 206: movimento de *tesis* – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 20, “*Heimfahrt*” / ‘Regresso’, c. 19.

Em relação ao esquema de rimas externas, observa-se que Campos amplia o número de rimas e utiliza-se de um único fonema no poema inteiro. Esse recurso foi utilizado em outros poemas, conferindo-lhes uma identidade sonora forte. O tradutor também se preocupou em explorar rimas ricas. Abaixo uma tabela comparativa do esquema rímico:

Versos	Aguda(A)/ Grave(G)	Consoante(C)/ Toante(T)	Posição	Ricas(R)/ Pobres(P)
<i>Der Mondstrahl ist das Ruder,</i>				
<i>Seerose dient als Boot;</i>				
<i>Drauf fährt Pierrot gen Süden</i>				
<i>Mit gutem Reisewind.</i>				
<i>Der Strom summt tiefe Skalen</i>	G: <u>Sk</u> alen	Consonante	A	Pobre
<i>Und wiegt den leichten Kahn.</i>	G: <u>K</u> ahn	Consonante	A	Pobre
<i>Der Mondstrahl ist das Ruder,</i>				
<i>Seerose dient als Boot.</i>				
<i>Nach Bergamo, zur Heimat,</i>				
<i>Kehrt nun Pierrot zurück;</i>				
<i>Schwach dämmert schon im Osten</i>	G: <u>O</u> sten	Toante	A	Pobre
<i>Der grüne Horizont.</i>	A: <u>H</u> oriz <u>ont</u> .	Toante	A	Pobre
<i>- Der Mondstrahl ist das Ruder.</i>				

Versos	Aguda(A)/ Grave(G)	Consoante(C)/ Toante(T)	Posição	Ricas(R)/ Pobres(P)
A Lua é o leme, nenúfar o navio:	G: <u>l</u> eme	Toante	A	Pobre
com vento em sua vela Pierrô vai para o sul.	G: <u>v</u> ela	Toante	A	Pobre
O mar sussura escalas e embala a nave leve.	G: <u>l</u> eve	Consonante	A	Rica
A lua é o leme, nenúfar o navio.	G: <u>l</u> eme	Consonante	A	Rica
A Bérgamo, vogando, vai Pierrô volver.	G: <u>v</u> olver	Toante	A	Rica
Já treme no oriente o verde horizonte.	G: <u>o</u> riente	Toante	A	Rica
- A Lua é o leme.	G: <u>l</u> eme	Toante	A	Rica

Tabela 43: esquema rímico – *Pierrot Lunaire*, melodrama n° 20, “*Heimfahrt*” / ‘Regresso’.

Assim como Hartleben, Campos também explora a sonoridade de aliteração através de rimas internas. Percebemos que nesta tradução, as rimas mais significativas não se encontram no final do verso, mas sim, no interior delas. Abaixo destacamos as ocorrências de assonâncias e aliterações dos poemas. Hartleben explora a sonoridade do fonema ‘ r ’ enquanto Campos opta por utilizar a aliteração através dos fonemas [v] e [l]. Explora, ainda, assonâncias através dos fonemas [e] e [ɐ]:

<i>Der Mondstrahl ist das Ruder, See-rose dient als Boot; Drauf fährt Pierrot gen Süden Mit gutem Reisewind.</i> <i>Der Strom summt tiefe Skalen Und wiegt den leichten Kahn.</i>	A Lua é o leme, nenúfar o navio: com vento em sua vela Pierrô vai para o sul. O mar sussura escalas e embala a nave leve.
---	---

<i>Der Mondstrahl ist das Ruder, See-rose dient als Boot.</i> <i>Nach Bergamo, zur Heimat, Kehrt nun Pierrot zurück; Schwach dämmert schon im Osten Der grüne Horizont. - Der Mondstrahl ist das Ruder.</i>	A lua é o leme, nenúfar o navio. A Bergamo, vogando, vai Pierrô volver. Já treme no oriente o verde horizonte. - A Lua é o leme
---	---

Exemplo 207: tratamento de rimas internas – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 20, “*Heimfahrt*” / ‘Regresso’.

recursos. É interessante notar que apesar dos poetas terem escolhido fonemas diferentes para suas aliterações, ambos conseguem imprimir uma sonoridade ronronante ao poema através das consoantes sonoras e vibrantes³⁴, sugerindo um estado de dormência psicológica do ‘Eu lírico’.. Percebe-se também a preocupação de Campos em manter na estrutura da rima do verso final o fonema [e], com rimas perfeitas, criando uma verdadeira identidade à música..

Campos utiliza elisões que aparecem, preponderantemente, do tipo ditongo (entre vogais distintas):

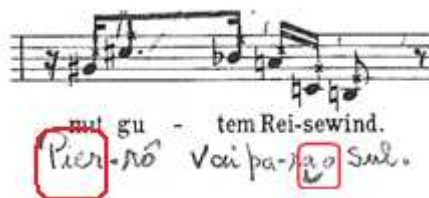
a)



Exemplo 208: elisão do tipo ditongo – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 20, “*Heimfahrt*” / ‘Regresso’. c. 10

Também observa-se o uso da sinérese, conforme indicados abaixo:

³⁴ Apesar da classificação fonética das consoantes serem de classes articulatórias diferentes, tanto o [r] quanto o [v] tem características sonoras de vibração.



Exemplo 266: elisões do tipo sinérese (**Pierrô**) e ditongo (para o)– *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 20, “*Heimfahrt*” / ‘Regresso’, c. 11.

2.21 – Melodrama no 21: *O Alter Duft* / *Ó Velho Olor*

Encerrando *Pierrot Lunaire*, “*O alter Duft*” / ‘Ó velho olor’ se inicia sem pausa do melodrama anterior, e é escrito em compasso quaternário, em andamento moderado e caráter nostálgico, Sua instrumentação - voz, piano, flauta, piccolo, clarinete, clarone, viola e violoncelo - propicia uma riqueza timbrísticas só encontrada neste melodrama.

<i>O alter Duft aus Märchenzeit, Berauschest wieder meine Sinne; Ein närrisch Heer von Schelmerein Durchschwirrt die leichte Luft.</i> <i>Ein glücklich Wunschen macht mich froh Nach Freuden, die ich lang verachtet: O alter Duft aus Märchenzeit, Berauschest wieder mich!</i> <i>All meinen Unmut gab ich preis; Aus meinem sonnumrahmten Fenster Beschau ich frei die liebe Welt Und träum hinaus in selge Weiten... O alter Duft - aus Märchenzeit!</i>	Ó velho olor dos dias vãos, penetra-me nos meus sentidos! ideias doidas a dançar revêm no leve ar. Um sonho bom me faz sentir memórias que me abandonaram Ó velho olor dos dias vãos, penetra-me nos meus sentidos! Toda a tristeza se desfaz. pela janela iluminada eu vejo a vida que me vê sonhas além a imensidade... Ó velho olor dos dias vãos!
--	---

Exemplo 227: poemas – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 21, “*O Alter Duft*” / ‘Ó Velho Olor’.

Em relação ao desenvolvimento poético do melodrama em “*O alter Duft*” / ‘Ó velho olor’, percebemos que esse possui uma sua sonoridade intimista é inteiramente escrita em *sprechstimme*.

O poema é dotado de uma métrica de versos octossilábicos com ritmo iâmbico (fraco/forte), com uma pequena alteração nos versos 9 e 10, com a inclusão de um pé trocaico no início da frase, o que exige do intérprete uma atenção especial na execução.

Abaixo, segue a escansão dos poemas para comparação da métrica utilizada.

Melodrama 21: “ <i>O Alter Duft</i> ” (Otto Erich Hartleben) / ‘Ó Velho Olor’ (Augusto de Campos)			
<i>O alter Duft aus Märchenzeit,</i> U / U / U / U /	2-4-6-8	2-4-6-8	Ó velho_olor dos dias vãos U / U / U / U /
<i>Berauschest wieder meine Sinne,</i> U / U / U / U /	2-4-6-8	2-4-6-8	penetra-me nos meus sentidos, U / U / U / U /
<i>Ein närrisch Heer von Schelmerein</i> U / U / U / U /	2-4-6-8	2-4-6-8	ideias doidas a dançar U/U / U / U /
<i>Durchschwirrt die leichte Luft</i> U / U / U /	2-4-6	2-4-6	revêm no leve ar. U / U / U /
<i>Ein glücklich Wünschen macht mich froh</i> U / U / U / U /	2-4-6-8	2-3-6-8	Um sonho bom me faz sentir U / U / U / U /
<i>Nach Freuden, die ich lang verachtet</i> U / U / U / U /	2-4-6-8	2-4-6-8	memórias que me_abandonaram U / U / U / U /
<i>O alter Duft aus Märchenzeit,</i> U / U / U / U /	2-4-6-8	2-4-6-8	Ó velho_olor dos dias vãos, U / U / U / U /
<i>Berauschest wieder mich!</i> U / U / U /	2-4-6-8	2-4-6-8	penetra-me nos meus sentidos, U / U / U / U /
<i>All meinen Unmut gab ich preis;</i> U / U / U / U /	2-4 -6-8	1-4-6-8	Toda_a tristeza se desfaz / U U / U / U /
<i>Aus meinem sonnumrahmten Fenster</i> U / U / U / U /	2-4-6-8	1-4-6-8	pela janela_iluminada / U U / U / U /
<i>Beschau ich frei die liebe Welt</i> U / U / U / U /	2-4-6-8	2-4-6-8	eu vejo_a vida que me vê U / U / U / U /
<i>Und träum hinaus in selge Weiten...</i> U / U / U / U /	2-4-6-8	2-4-6-8	sonhar além da_imensidade U / U / U / U /
<i>O alter Duft aus Märchenzeit.</i>	2-4-6-8	2-4-6-8	Ó velho_olor dos dias vãos!

U / U / U /			U / U / U / U /
-------------	--	--	-----------------

Tabela 44: escansão métrica – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 21, “*O Alter Duft*” / ‘Ó Velho Olor’.

Em relação à prosódia, em “*O alter Duft*” / ‘Ó velho olor’, percebemos os movimentos de *ársis* se destacam principalmente em relação às frases que exprimem a propulsão do caminho do ‘Eu lírico’ na música. Um movimento de *ársis* que merece ser destacado e que coincide com o clímax da música e, ainda, vai se encaixar perfeitamente ao significado de no texto, se encontra no antepenúltimo verso, no qual as expressões “*hinaus*” e “*selge*”, que significam ‘além disso’ e ‘feliz’ são traduzidas poeticamente por ‘além’ e ‘da imensidão’ na versão de Campos:



Exemplo 228: Movimento de *ársis* – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 21, “*O Alter Duft*” / ‘Ó Velho Olor’, c. 24-25.

No esquema rímico, Campos reduz o número de rimas em relação à versão alemã. Procura, no entanto, ampliar o número de fonemas trabalhados e utiliza-se de rimas ricas em seu poema. Abaixo uma tabela comparativa do esquema rímico:

Versos	Aguda(A)/ Grave(G)	Consoante(C)/ Toante(T)	Posição	Ricas(R)/ Pobres(P)
<i>O alter Duft aus Märchenzeit,</i>	A: Märchen <u>zeit</u>	Toante	A	Pobre
<i>Berauschest wieder meine Sinne;</i>				
<i>Ein närrisch Heer von Schelmerein</i>	A: Schelme <u>rein</u>	Toante	A	Pobre
<i>Durchschwirrt die leichte Luft.</i>				
<i>Ein glücklichst Wünschen macht mich froh</i>				
<i>Nach Freuden, die ich lang verachtet:</i>	G: ver <u>achtet</u>	Toante	A	Rica
<i>O alter Duft aus Märchenzeit,</i>	A: Märchen <u>zeit</u>	Toante	A	Rica
<i>Berauschest wieder mich!</i>				

<i>All meinen Unmut gab ich preis;</i>	A: <u>preis</u>	Toante	A	Rica
<i>Aus meinem sonnumrahmten Fenster</i>	G: <u>Fenster</u>	Toante	B	Pobre
<i>Beschau ich frei die liebe Welt</i>	A: <u>Welt</u>	Toante	B	Pobre
<i>Und träum hinaus in selge Weiten...</i>	G: <u>Weiten</u>	Toante	A	Rica
<i>O alter Duft - aus Märchenzeit!</i>	G: <u>Märchenzeit</u>		A	Rica

Versos	Aguda(A)/ Grave(G)	Consoante(C)/ Toante(T)	Posição	Ricas(R)/ Pobres(P)
Ó velho olor dos dias vãos,				
penetra-me nos meus sentidos!				
idéias doidas a dançar	A: dan <u>çar</u>	Toante	A	Rica
revêm no leve ar.	A: <u>ar</u>	Toante	A	Rica
Um sonho bom me faz sentir	A: <u>sentir</u>	Consonante	B	Rica
memórias que me abandonaram				
Ó velho olor dos dias vãos,				
penetra-me nos meus sentidos!	G: <u>sentidos</u>	Consonante	B	Rica
Toda a tristeza se desfaz.	A: desf <u>az</u>	Toante	A	Rica
pela janela iluminada	G: ilumin <u>ada</u>	Toante	A	Rica
eu vejo a vida que me vê				
sonhas além a imensidade...	G: imensid <u>ade</u>		A	Rica
Ó velho olor dos dias vãos!				

Tabela 45: esquema rímico – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 21, “*O Alter Duft*” / ‘Ó Velho Olor’.

Assim como Hartleben, nesta obra, Augusto também explora a sonoridade de aliteração através de rimas internas. Augusto de Campos, desta forma, envolve o leitor com uma sonoridade de que se remete à penumbra e suavidade. Abaixo destacamos alguns pontos de sonoridade do poema. Hartleben explora a sonoridade do fonema [a], provavelmente da sonoridade da palavra “*Märchenzeit*³⁵”. Campos, por sua vez, opta por outro fonema, utilizando-se recorrentemente de aliteração com o uso dos fonemas [o], [ɪ] e [ʌ], o que naturalmente busca a sinestesia da palavra ‘olor’.

³⁵ *Tempo dos contos de fadas*

<i>O alter Duft aus Märchenzeit, Berauschest wieder meine Sinne; Ein närrisch Heer von Schelmerein Durchschwirrt die leichte Luft.</i> <i>Ein glücklich Wunschen macht mich froh Nach Freuden, die ich lang verachtet: O alter Duft aus Märchenzeit, Berauschest wieder mich!</i> <i>All meinen Unmut gab ich preis; Aus meinem sonnumrahmten Fenster Beschau ich frei die liebe Welt Und träum hinaus in selge Weiten... O alter Duft - aus Märchenzeit!</i>	<i>Ó velho olor dos dias vãos, penetra-me nos meus sentidos! idéias doidas a dançar revêm no leve ar.</i> <i>Um sonho bom me faz sentir memórias que me abandonaram Ó velho olor dos dias vãos, penetra-me nos meus sentidos!</i> <i>Toda a tristeza se desfaz. pela janela iluminada eu vejo a vida que me vê sonhas além a imensidade... Ó velho olor dos dias vãos.</i>
--	---

Exemplo 229: tratamento de rimas internas – *Pierrot Lunaire*, melodrama n° 21, “*O Alter Duft*” / “*Ó Velho Olor*”.

Percebe-se que essa medida se mostra eficaz como forma de reinterar a sonoridade do poema, conferindo-lhe identidade.

As elisões que aparecem na versão traduzida aparecem preponderantemente do tipo ditongo (entre vogais distintas):

Memórias que me_abandonaram pela janela_iluminada eu vejo_a vida que me vê sonhar além da_imensidade
--

Exemplo 230: elisões – *Pierrot Lunaire*, melodrama n° 21, “*O Alter Duft*” / “*Ó Velho Olor*”.

Elisões do tipo crase também são utilizadas na tradução de Campos:

Ó velho_olor dos dias vãos
Toda_a tristeza se desfaz

Exemplo 231: elisões – *Pierrot Lunaire*, melodrama nº 21, “*O Alter Duft*” / ‘Ó Velho Olor’.

O uso desse recurso pelo tradutor, principalmente em frases lentas evita um mau entendimento da frase por parte do público.

Concluimos que “*O Alter Duft*” / ‘Ó Velho Olor’, apesar de ter sofrido algumas adaptações na métrica em sua tradução, como nos versos 9 e 10, os padrões de versos os padrões de versos iâmbicos hexassilábicos da versão alemã foram quase sempre preservados na tradução.

Assim como em outros poemas, em relação à prosódia, em “*O alter Duft*” / ‘Ó velho olor’, percebemos os movimentos de *ársis* se destacam principalmente em relação às frases que exprimem a emoção do ‘Eu lírico’, coincidindo com palavras importantes da poesia. Em relação às rimas, Campos amplia a qualidade dos fonemas utilizados e utiliza rimas ricas na totalidade do poema. Quanto às rimas internas, Campos confere uma nova sonoridade ao utilizar o fonemas [o] em detrimento ao fonema [a] utilizado na versão alemã. Utiliza também diversas elisões do tipo ditongo e crase, porem em passagens lentas e que não apresentam qualquer dificuldade ao intérprete.

CONCLUSÃO

Tendo por objetivo principal prover material de pesquisa capaz de auxiliar tradutores de obras vocais, o presente trabalho propôs um estudo interdisciplinar, sugerindo uma comunicação entre teóricos da linguística e da música, com o fim de delimitar e aprofundar, por meio de uma análise de caso, ferramentas que auxiliem o processo de tradução de obras vocais.

A tese, em sua introdução, fez um levantamento bibliográfico de autores clássicos e atuais da área de linguística e tradução como Mário Laranjeira, Henri Meschonnic, Susan Bassnett, Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Solange de Oliveira, Ezra Pound, Fernando Cerqueira, Amorim de Carvalho, Norma Goldstein, Jean-Michel Gouvard Sándor Hervey & Ian Higgins, José Lira, Maria Matheus e Willian Orr. No primeiro capítulo foram apresentadas algumas ferramentas úteis ao trabalho tradutório. Foram discutidas: origem da relação música–texto na natureza da composição musical, ritmo e métrica, prosódia, rimas e os fenômenos de divisão silábica. O segundo capítulo foi reservado à análise de caso. Neste, o caminho teórico do capítulo anterior encontrou aplicação na tradução por Augusto de Campos do *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg.

O primeiro ponto defendido diz respeito ao estudo da relação música–texto na natureza da composição musical. Nos casos em que a música antecede a poesia concluímos que essa relação da música com o texto é um dos pontos iniciais do trabalho de tradução de uma obra musical, cabendo ao tradutor, ao se defrontar com uma obra musical e antes de iniciar o seu trabalho, entender a relação da obra trabalho do compositor em conjunto ao trabalho do poeta ou vice versa,.

Quanto à métrica, um dos recursos que se mostrou eficiente na construção do texto traduzido para obra vocal, foi o de encontrar os padrões métricos para reproduzi-los. Caso precise-se modificar esse padrão, recomenda-se ter cuidado para que se preserve as características métricas dos versos, e da estrutura poética como um todo. No caso de Campos, um recurso utilizado foi o de aproveitar outros padrões métricos já existentes no poema para o qual a obra musical foi escrita.

Percebemos que no caso da obra estudada, ainda que em alguns momentos a métrica tenha sofrido modificações, o autor procurou manter a estrutura de acentos rítmicos, o que

conferiu ao texto traduzido uma relação estrutural com o original. Esse mesmo recurso de identificar e manter a estrutura das acentuações vale também para momentos eventual adequação à rítmica da partitura para se acomodar eventuais mudanças na estrutura rítmica do poema traduzido. Outro ponto importante a se observar são os padrões métricos que contrariam ‘as regras de acentuação das línguas’. Por exemplo, a língua portuguesa e alemã são primordialmente formadas por palavras paroxítonas. Metricamente, os autores concordam que a tradução de línguas com o mesmo padrão se encaixa com mais facilidade que com padrões distintos.

Identificar e trabalhar com a sonoridade do texto nos momentos de ársis e tésis demonstrou-se ser um recurso importante no processo tradutório, tendo em vista que esses picos normalmente referem-se a pontos importantes da sonoridade da música, o que lhe confere identidade. Observar o sentido das ársis prosódicas em cada texto também é uma forma de promover essa inter-relação entre o texto e a fraseologia musical. Picos de ársis e tésis musicais costumam, inclusive, ter relação com o conteúdo poético e também estado emocional do ‘Eu lírico’.

O recurso utilizado por Campos foi escolher primordialmente palavras que se encaixam com o perfil sonoro do poema, aquelas que tenham os fonemas que regem a poesia.

Em relação à rima, nosso estudo demonstrou que a rima é um elemento sonoro que acaba exercendo uma função organizacional além de meramente sonora, e assim, tem influência na fraseologia musical. O trabalho do tradutor é saber identificá-las e analisar musicalmente a sua relevância. Percebemos que Campos nessa obra procurou seguir com mais fidelidade às rimas externas em detrimento das internas. Além do recurso da identificação e reprodução da rima interna na construção do texto traduzido, outra solução seria escolher outra vogal que se afine com a sinestesia que o poema propõe. A escolha dessas sonoridades é algo a ser observado por sua importância no resultado sonoro do poema.

Para um melhor entendimento do texto traduzido, recomenda-se o uso de elisão com alguma moderação, pois se pode comprometer o resultado da comunicação do texto. Por parte do tradutor, percebemos a importância de se observar a rítmica da música ao utilizar-se desse recurso. Também, passagens muito rápidas podem ser distorcidas, ou perderem o sentido. Por parte do interprete, observa-se a necessidade especial cuidado às elisões do tipo crase (entre vogais iguais), recomendando-se fazer uma pequena cesura, para manter o resultado.

O uso de sinérese (ditonguização de sílabas em hiato) também deve ser feita com cautela pelo tradutor, principalmente em passagens rápidas.

No processo de construção de um texto, vale observar, por exemplo, a relação de momentos importantes de aliteração/assonância ou rimas externas com os movimentos de ársis e tésis da prosódia, ou a relação entre os acentos métricos e as rimas.

Portanto, pudermos verificar através deste estudo a íntima relação entre texto e música na criação dos poemas de Augusto de Campos, tendo os princípios da melopoética como nosso fio condutor. Destacamos, portanto, algumas soluções tradutórias do trabalho desse poeta, extraindo novos ângulos e possibilidades a partir de uma análise de percepções e estruturas. Com isso, o resultado desejado foi defender a intercomunicação entre a análise linguística e musical, especialmente com textos poéticos. As possibilidades são infinitas para a construção do texto poético vocal traduzido, entretanto, defendemos que o estudo dessas ferramentas linguísticas auxilia o tradutor tanto a identificar esses parâmetros, quanto a manipulá-los em sua criação artística.

REFERÊNCIAS

- BASSNETT, Susan. *Translation Studies*. Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa, 2003.
- BERNARDO, A. M, R. *Tradutologia Contemporânea: Tendências e Perspectivas no Espaço de Língua Alemã*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.
- BRYN-JULSON, Phyllis; MATHEWS, Paul. *Inside Pierrot Lunaire*. Performing the Sprechstimme in Schoenberg's Masterpiece. Plymoth: Scarecrow, 2009.
- CAGLIARI, Luiz Carlos. Prosódia: algumas funções dos supra-segmentos. *Cadernos de Estudos Lingüísticos*. Campinas, n. 23, p. 137-151, jul/dez. 1992.
- CAMPOS, Augusto de. *Música de Invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CAMPOS, Augusto de. Tradução do Pierrot Lunaire: depoimento. [25 de fevereiro, 2011]. Entrevista concedida a Lúcia de Fátima Ramos Vasconcelos.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p.231-255.
- CARVALHO, Amorim de. *Teoria geral da versificação*, 2 vols. Lisboa, Editorial Império, 1987.
- CERQUEIRA, Fernando. *Musicalidade e Poesia: anseio e recusa do sentido*. Salvador: Ed. Quarteto, 2006.
- COOPER, G.; MEYER, L. *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1960.
- CROSS, Charlotte M.; BERMAN, Russell A. *In Schoenberg and Words: The Modernist Years*. New York: Garland, 2000.
- SOUSA, Cruz. *Cruz e Sousa simbolista; Broquéis; Faróis; Últimos Sonetos*. Lauro Junkes, organização. Jaraguá do Sul: Avenida, 2008.
- DELAERE, Mark; HERMAN, Jan. *Pierrot Lunaire: Une Collection d'études musico-littéraires*. Paris: Edição Peeters, 2004.
- GILI GAYA, S. *Elementos de Fonética General*. Madrid: Gredos, 1975.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, Sons, Ritmos*. São Paulo: Ática, 2005.

- GOUVARD, Jean-Michel. “Metrique comparee de l'octosyllabe francais et allemand. Du Pierrot lunaire d'Albert Giraud a sa traduction par Otto Erich Hartleben”. In: DELAERE, Mark; HERMAN, Jan. *Pierrot Lunaire: Une Collection d'études musico-littéraires*. Paris: Edição Peeters, 2004.
- HERVEY, Sándor; HIGGINS, Ian; and LOUGHRIDGE, Michael. *Thinking german translation*. London & New York: Routledge, 1995.
- KURTH, Richard. Pierrot's Cave: Representation, Reverberation, Radiance. In: CROSS, Charlotte M.; BERMAN, Russell A. *In Schoenberg and Words: The Modernist Years*. New York: Garland, 2000.
- LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução*. São Paulo: Edusp, 2003. 217p.
- LIRA, José. *A invenção da rima na tradução de Emily Dickinson*, in *Cadernos de Tradução* no. VI, 2000/2, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).
- MATEUS, Maria Helena M. *Estudando a melodia da fala: traços prosódicos e constituintes prosódicos*, 2004. Disponível em: <http://www.iltec.pt/pdf/wpapers/2004-mhmateus-prosodia.pdf>. Acesso em 11 agosto de 2011.
- MENESES, Flô. *Música Maximalista: Ensaios sobre a música radical e especulativa*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- MESCHONNIC, Henri. *Poétique du traduire*. Paris: Verdier, 1999.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- NESPOR, Marina; Irene VOGEL. *Prosodic Phonology*. Dordrecht: Foris, 1986
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de et al. *Literatura e Música*. São Paulo: Editora Senac, 2003.
- ORR, C. William. *The problem of Translation*. Music & Letters, Vol. 22, No. 4, outubro de 1941, p.318-332. Oxford University Press. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/727709>
- PEREIRA, Isabel; MATA, Ana Isabel; FREITAS, Maria João. *Estudos em Prosódia*. Lisboa: Edições Colibri, col. Estudos Linguísticos, 1992.
- POPOVIC, Anton. The Concept of “Shift of Expression” in Translation Analysis. In: HOLMES, James (Ed.). *The Nature of Translation*. The Hague; Paris: Mouton, 1970.
- POUND, Ezra. *ABC da poesia*. São Paulo: Moderna, 1991.

SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea: Selected Writings*, 60th Anniversary Edition. California: University of California, 2010.

_____. *Pierrot Lunaire. Ed. Dover Publications, 1994.*

SOUZA, João da Cruz. Poesias completas; broquéis, faróis, últimos, sonetos. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

STEIN, Deborah. & SPILLMAN, Robert. *Poetry into Song: Performance and Analysis of Lieder*. New York: Oxford University Press, 1996.

STEIN, Erwin (ed.). 1987. *Arnold Schoenberg letters*. California: University of California Press, 1987.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. João Alexandre Barbosa (Org.). Maiza Martins de Siqueira (Trad.). São Paulo: Iluminuras, 1991.

XAVIER, Maria Francisca; MATEUS, Maria Helena (Orgs.). *Dicionário de Termos Linguísticos*. Vol I, 1990 e Vol II, 1992. Lisboa: Edições Cosmos, 1990-1992.

ANEXO 1 : Tabela com resumo da análise

Melodrama	Palavra cantada	Métrica	Pés predominantes	Compasso	Rimas internas	Elisões
Mondestrunken	Stillen	Octossilábica	Iambos	2/4 e 3/4	‘w’	Crise e ditongo
Bêbado de lua	Mudos	Octossilábica	Iambos	2/4 e 3/4	‘v’	Crise e ditongo
Colombina	Mondlichts	Hexassilábica	Iambos	3/4	‘s’	Ditongo
Colombina	Flores	Hexassilábica	Iambos	3/4	‘s’, ‘z’ e ‘u’	Ditongo
Der Dandy	Schwarzen	Livre	Anapestos	4/4 (2/2)	‘a’	Ditongo
O Dandy	Negro	Livre	Anapestos	4/4 (2/2)	‘a’	Ditongo
Eine blasse	Breitet	Octossilábica	Troqueu	4/4	‘s’ e ‘v’	Crise e ditongo
Wäscherin	Alva	Octossilábica	Troqueu	4/4	‘s’ e ‘v’	Crise e ditongo
Lavadeira lívida						
Valse de Chopin	-	Octossilábica	Troqueu	3/4	‘a’	Crise e ditongo
Valsa de Chopin	-	Octossilábica	Troqueu	3/4	‘o’	Crise e ditongo
Madonna	-	Heptassilábica	Troqueu	4/4	‘e’	Ditongo e 3 vogais
Madona	-	Heptassilábica	Troqueu	4/4	‘e’	Ditongo e 3 vogais
Des kranker mond	-	Octossilábica	Iambo	6/4	‘i’, ‘ü’	Crise, ditongo, sinérese e diérese
Des kranker mond	-	Octossilábica	Iambo	6/4	‘i’	Crise, ditongo, sinérese e diérese
Nacht	Verschwiege	Heptasilábica	Troqueu	3/2	‘a’ e ‘e’	Ditongo, sinérese
Noite	n	Heptasilábica	Troqueu	3/2	‘a’ e ‘e’	Ditongo, sinérese
	Soturno					
Gebet na Pierrot	Oh	Tetrasilábica	Iambo	2/2	‘a’	Crise e ditongo
Prece ao Pierrô	Oh	Tetrasilábica	Iambo	2/2	‘a’	Crise e ditongo
Raub	-	Hexassilábica	Troqueu	4/4	‘r’	Ditongo
Roubo	-	Hexassilábica	Troqueu	4/4	‘r’	Ditongo
Rote messe	Sein hertz	Hexassilábica	Iambo	3/4	‘a’	Três vogais
Missa vermelha	Seu coração	Hexassilábica	Iambo	3/4	‘a’	Três vogais
Galgenlied	-	Tetrasilábica	Iambo	2/4	‘i’	Ditongo
Canção da força	-	Tetrasilábica	Iambo	2/4	‘i’	Ditongo
Enthauptung	-	Octossilábica	Iambo	4/4	‘e’	Ditongo e sinérese
Decaptação	-	Octossilábica	Iambo	4/4	‘U’	Ditongo e sinérese
Die kreuze	-	Octossilábica	Troqueu	4/4	‘ch’	Crise, ditongo e sinérese
Die kreuze	-	Octossilábica	Troqueu	4/4	‘s’	Crise, ditongo e sinérese
Heimweh	-	Decassilábica	Troqueu	4/4	‘s’, ‘a’ e ‘l’	Ditongo
Nostalgia	-	Decassilábica	Troqueu	4/4	‘s’	Ditongo
Gemeinheit	-	Octossilábica	Troqueu	3/4	‘k’ e ‘a’	Ditongo

Atrocidade	-	Octossilábica	Troqueu	3/4	‘k’ e ‘a’	Ditongo
Parodie	-	Hexassilábica	Iambo	4/8	‘i’	Crase, ditongo e sinérese
Paródia	-	Hexassilábica	Iambo	4/8	‘i’	Crase, ditongo e sinérese
Der mondleck	-	Decassilábica	Troqueu	3/4	‘a’	Crase e ditongo
Borrão de lua	-	Decassilábica	Troqueu	3/4	‘c’	Crase e ditongo
Serenade	-	Octossilábica	Troqueu	3/4	‘k’	Ditongo e sinérese
Serenata	-	Octossilábica	Troqueu	3/4	‘ã’	Ditongo e sinérese
Heimfahrt	-	Hexassilábica	Iambo	6/8	‘r’	Crase, ditongo e sinérese
Regresso	-	Hexassilábica	Iambo	6/8	‘l’ ‘e’ e ‘v’	Crase, ditongo e sinérese
O alter Duft	-	Octossilábica	Iambo	4/4	‘a’	Crase e ditongo
O velho olor	-	Octossilábica	Iambo	4/4	‘o’	Crase e ditongo

ANEXO 2: Programa da estreia da tradução do Pierrot Lunaire por Augusto de Campos.

MUSEU DE ARTE
de São Paulo "Assis Chateaubriand"

Avenida Paulista, 1578 - Tel 287-8481

DIA 9 DE DEZEMBRO DE 1978 - SÁBADO - 21 HORAS

CONCERTO
SCHOENBERG - STRAVINSKI

programa
1a. PARTE

ARNOLD SCHOENBERG (1874 - 1951)
"PIERROT LUNAIRE", op. 21
três vezes sete poemas de Albert Giraud
recriação de Augusto de Campos
da versão alemã de Otto Erich Hartleben
para recitante, piano, flauta e flautim,
clarinete e clarinete baixo, violino,
viola e violoncelo.

EDMAR FERRETTI - recitante

AMILCAR ZANI - piano	
JEAN NOEL SAGHAARD - flauta e flautim	
LEONARDO RIGHI - clarinete	
NICOLA GREGORIO - clarinete baixo	
MARIA VISCHNIA - violino	
PEREZ DVORECKI - viola	
ZYGMUNT KUBALA - violoncelo	

Regente:	1 - Bêbado de Lua
	2 - Colombina
	3 - O Dândi
<u>M^o RONALDO BOLOGNA</u>	4 - Lavadeira lívida
	5 - Valsa de Chopin
	6 - Madonna
	7 - Lua doente

ⁱ Entrevista realizada com Edmar Ferreti em Agosto de 2011 em Uberlândia - MG