

### Trânsitos ligeiros: *A viúva alegre*

Maria de Lourdes Rabetti e Paulo Maciel  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC)  
Laboratório Espaço de Estudos sobre o Cômico (LEEC) - UNIRIO  
Doutor em artes cênicas - UNIRIO  
Pós-doutorando – Bolsa FAPERJ

adaptação, autoria, gênero

O texto apresenta uma discussão inicial sobre a adaptação a partir de três libretos de *A viúva alegre* tendo por objetivo perceber como relativizam as noções de autoria, gênero e obra, no âmbito da produção operística ligeira identificada até o momento pela pesquisa de fontes primárias, nos acervos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e na Escola de Música da UFRJ, destinada ao mapeamento da opereta no Brasil. Ela nos mostrou como as noções de gênero e de autoria precisam ser matizadas de acordo com as particularidades dos modos de produção textual que as informam.

Ao longo da pesquisa nos deparamos com a dificuldade de restringir a busca de indícios da presença da opereta no Brasil apenas por esta entrada de gênero, pois, as mesmas obras apareciam em mais de um registro e, em razão disto, incorporamos também ópera bufa e ópera cômica. A problemática se tornou mais evidente na elaboração da lista dos dados coletados por gênero, na medida em que, os registros resistiam a uma classificação mais rígida e nos assinalam a circulação de temas, procedimentos, formas e técnicas entre as três variantes ligeiras consideradas.

Dificuldade parecida surgiu também na apreciação dos dados a respeito da autoria dos textos, musicais e teatrais, e se intensificou na elaboração da lista do material por autor. Mais uma vez os dados coletados problematizavam as informações prestadas sobre autores, pelos registros dos respectivos acervos, a partir do “original”. Em especial, no caso dos libretos, pela variedade de reescritas encontradas, tais como: acomodação, adaptação, tradução e tradução livre, imitação, paródia e paródia fantástica. Desta forma, acordamos provisoriamente em atribuir autoria conforme o original para tradução e tradução livre, mas, nos demais, fora adotada a perspectiva da reescrita.

A decisão continua sendo questionável, tendo em mente os estudos da tradução, por pressupormos uma distinção entre as práticas de escrita cujo parâmetro aceite fora da maior ou menor proximidade com o “original”. Critério que remeteria a oposição entre “literalidade” e “liberdade” enquanto perspectiva de análise do problema. Porém, quando o texto se apresenta como tradução e adaptação ao mesmo tempo, como no caso d’*A viúva alegre* de Edson Lima de Almeida (1983), as fronteiras entre as duas reescritas perderia nitidez.

A relativa indeterminação da autoria, no território da ópera ligeira, pode ser vista a partir da multiplicidade dos modos de escrita, pois marcado por uma ausência de fronteira entre gêneros, pela circulação de autores, temas, processos de escrita que, segundo Beti Rabetti, caracterizam a comediografia ligeira:

*Trata-se a dramaturgia da comediografia ligeira não de obra de fora desenhada por olhos dirigidos a uma cena imaginada ou desejada, mas de parte da encenação; continuamente em construção e reconstrução, efêmera como o espetáculo, passageira como o olhar do espectador, e que desta transitoriedade compartilha, em fluxo interminável de produção, reprodução, reaproveitamentos (RABETTI, 2007: 14-15).*

Modo de produção ligeira que caracteriza a própria recepção das operetas europeias pelos autores brasileiros, que, por seus expedientes de escrita mais diversos, informam usos particulares da adaptação.

Neste sentido, ao invés de pensar a questão da adaptação pelo confronto entre os três libretos selecionados e o horizonte do texto “original”, nosso objetivo é demarcar seu trânsito a partir das apropriações d’*A viúva alegre*: a tradução italiana de 1909 atribuída, no registro da Biblioteca Nacional, ao escritor e jornalista Ferdinando Fontana, a adaptação francesa de 1982, e a tradução e adaptação para o português do Brasil de 1983, de Edson Lima de Almeida.

A autoria do texto original informada pelos três libretos é divergente: na capa da tradução italiana restringe-se aos autores do libreto alemão (*Die lustige witwe*, 1905) Leon Vittore e Leone Stein, na capa da adaptação francesa surge também o autor (Henri Meilhac) da comédia *L’attaché d’ambassade* (1861), tida como ponto de partida da opereta, e, na capa da tradução e adaptação portuguesa temos o acréscimo de mais um autor, Ralf Bodansky. Por sua vez, na capa da tradução italiana não há indicação ou informação sobre o tradutor, enquanto, nas outras duas capas, temos dos adaptadores.

Assim a ausência do nome do tradutor no texto italiano pode ser também indício de uma concepção de tradução, na qual, a sua omissão, nos revelaria o ideal de literalidade. Em contraponto com a liberdade pressuposta na adaptação justificando a menção dos respectivos responsáveis. Porém, pondera Lauro Maia Amorim, “tanto o conceito de tradução quanto de adaptação são atravessados por instâncias que informam seus sentidos, suas possibilidades, seus limites” (2005: 107).

As três versões da peça acima enunciadas apresentam diferenças na quantidade de páginas: na tradução italiana temos 39 páginas, na adaptação francesa temos 42 páginas e no texto português 76 páginas. Em virtude destes dados iniciais sobre seus respectivos formatos podemos problematizar a fronteira entre tradução e adaptação associada ao tipo de procedimento adotado nas duas práticas de escrita, pois, o autor do texto brasileiro se

vale da condensação, do acoplamento e, mesmo assim, seu texto possui maior quantidade de páginas se comparado à tradução italiana.

Além de divergências nos nomes e nos caracteres das personagens ainda contamos com alterações na importância e na ordem das cenas. Em relação ao último tópico a diferença é maior entre os textos brasileiro e francês perante o italiano, conforme podemos observar do final do primeiro ato até a metade do segundo ato. Assim como nas respectivas cenas de abertura. Enquanto, na adaptação francesa, ela é destinada a apresentação da embaixatriz em sobreposição à própria cidade de Paris, na versão italiana e brasileira, ela é destinada ao embaixador, revelando também o espaço reservado às personagens femininas e masculinas na comparação entre os três textos. Um deslocamento patriarcal? Um descentramento de Paris?

Admitindo-se o caráter circunstancial e propositivo para definir conceitos e traçar suas diferenças e semelhanças, a literatura especializada comumente emprega a noção de adaptação quando se trata da transição de uma mesma obra entre gêneros diversos, especialmente entre literatura, teatro e cinema. Mas o debate é amplo e diverso, então, convém perceber a questão do ponto de vista da conversão da opereta em musical popular, por Edson Lima de Almeida. Esta passagem provoca uma diluição da forma dramática pela estrutura em quadros e espetacular do musical, muitas cenas se tornam desvinculadas da ação ou trama principal vertidas cenicamente em espaços abertos aos desempenhos cômicos, destinados a maestria dos intérpretes.

É o aproveitamento da comédia de costumes na elaboração do libreto brasileiro que confere unidade ao texto-colagem de Edson Lima de Almeida, que, conforme revelou inicialmente nosso cotejamento, dialoga com o processo de abertura democrática em questão no momento de sua escrita. O que desloca o tema principal da opereta do confronto entre província e capital, campo e cidade, em função da alusão ao contexto imediato, mostrando a força de atualização da comédia de costumes pela recuperação de sua trama moral em chave política antes que social.

A partir da leitura cruzada dos três libretos percebemos as possíveis matrizes do nacional, parece ter sido elaborado a partir do aproveitamento dos dois anteriores, valendo-se de corte e colagem, conforme constatamos no uso de marcas textuais separando as partes traduzidas das adaptadas e na própria designação de “tradução e adaptação” que remeteria a este duplo ponto de partida, apesar do texto trazer inscrito na capa o título original e seus autores.

São indícios resultantes de um cruzamento inicial de dados dos três textos que assinalam principalmente para as mediações cômicas no processo de transição d'*A viúva alegre* de opereta para musical popular nas mãos do autor. Um ponto de partida para pensarmos nos trânsitos ligeiros da peça no âmbito de distintas práticas de leitura escrita,

assim o problema consistiria na análise da inserção das reescritas no âmbito da seqüência teatral de destino, especialmente, na mediação da suas respectivas culturas musicais e teatrais.

A interseção entre ganho financeiro e investimento erótico no texto francês aparece no jogo do duplo sentido dos diálogos e das canções, na sua inserção numa cultura mundana<sup>1</sup> e numa tradição de comédia com forte tonalidade dramática, enquanto, no texto nacional, acento, trama e personagens assumem caráter mais farsesco e o que perdem em ambigüidade ganham em contornos locais.

### **Bibliografia**

- ALMEIDA, Edson Lima de. *A viúva alegre*. Original datilografado. São Paulo: E.Lima, 1983.
- AMORIM, Lauro Maia. *Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carrol, e *Kim*, de Rudyard Kipling. São Paulo: editora UNESP, 2005.
- CAILLAVET, Gastón et DE FLERS, Robert. *La veuve Joyeuse*. In: *Lehar. L'avant scene: opéra, operette, musique*. Paris. Novembre 1982, pp.39-81.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- FONTANA, Ferdinando. *La vedova allegra*. Rio de Janeiro: Tipografia Jornal do Commercio, 1909.
- RABETTI, Maria de Lourdes. *Teatro e comichades 2: modos de produção do teatro ligeiro carioca*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

---

<sup>1</sup> Ver ELIAS, 2001.